

Maria Gislene Carvalho Fonseca



NOVELO DE VERSO

*Fios de memória, tradição e performance
tecendo a poesia de cordel*



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

Maria Gislene Carvalho Fonseca

Novelo de verso: fios de memória, tradição e performance tecendo a poesia de cordel

Belo Horizonte

Março de 2019

Maria Gislene Carvalho Fonseca

Novelo de verso: fios de memória, tradição e performance tecendo a poesia de cordel

Trabalho de tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (Doutorado). Linha de Pesquisa: Textualidades Mediáticas

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto de Carvalho

Belo Horizonte

Março de 2019

301.16 Fonseca, Maria Gislene Carvalho.
F676n Novelo de verso [manuscrito] : fios de memória, tradição
2016 e performance tecendo a poesia de cordel / Maria Gislene
Carvalho Fonseca. - 2019.
227 f. : il.
Orientador: Carlos Alberto de Carvalho.

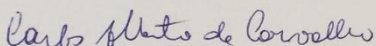
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia

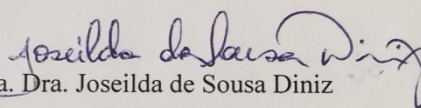
1.Comunicação – Teses. 2. Literatura de cordel - Teses.
3.Performance (Arte) - Teses. 4.Memória - Teses. I.
Carvalho, Carlos Alberto de. II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

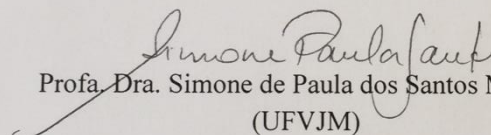
Novelo de verso:
fios de memória, tradição e performance tecendo a poesia de cordel

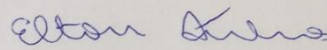
Maria Gislene Carvalho Fonseca

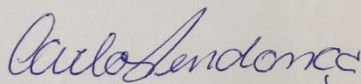
Tese defendida e aprovada pela banca examinadora:


Prof. Dr. Carlos Alberto de Carvalho
(Orientador - UFMG)


Prof.ª. Dra. Joseilda de Sousa Diniz
(UEPB)


Prof.ª. Dra. Simone de Paula dos Santos Mendes
(UFVJM)


Prof. Dr. Elton Antunes
(UFMG)


Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça
(UFMG)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 29 de março de 2019

Ao meu Avô e à minha Mãe.

*Acho que os anos irão se passar
Com aquela certeza
Que teremos no olho
Novamente a ideia
De sairmos do poço
Da garganta do fosso
Na voz de um cantador!
(Zé Ramalho)*

Agradecimentos

Esse texto é um enorme esforço de síntese. Porque cada passo dado até aqui tem um agradecimento a alguém que esteve ao meu lado, segurando a minha mão e não deixando que eu desistisse. Agradeço a Deus em suas diversas representações pelo que foi construído, vivido e sentido até este momento.

Agradeço a minha família: a minha mãe em primeiro lugar. Pela força dessa criação, pela resiliência e resistência. Pelo feminismo estrutural e orgânico cotidianamente ensinado a mim como um método de sonhos e de trabalho. A ela, pelo apoio incondicional, pela compreensão e, principalmente, pelo exemplo. Ao meu avô, a quem tive de deixar pela segunda vez na busca de uma realização, e que esteve de braços abertos em todas as minhas voltas. À tia Claudia pelas orações e pela presença, pela maternidade reivindicada, pelo cuidado constante. Às minhas coirmãs Ana Ewellyn e Yohanna, a quem eu tento inspirar e ser exemplo. À tia Aninha, pelas horas de conversa, pelos conselhos, pelo apoio estrutural que ajuda a viver fora de casa, pela inspiração de força e de trabalho.

À minha família construída em BH: agradeço à Lívia pelo cotidiano, pela parceria. Por me ensinar todo dia o sentido da partilha. Por todas as refeições que fizemos juntas, por estar ao meu lado em qualquer que fosse a circunstância. Por compartilhar a guarda do Bakhtin e da Amora, a quem também agradeço por me ensinarem sobre afeto e cuidado. À Janine e ao Armando pela amizade, pelos churrascos, pelas risadas. Ao Neguinho (Filipe) pelo abrigo, pelos áudios bêbado nas madrugadas, pelos abusos e pelo cuidado. Ao Jonatha, que se ocupou em trazer-nos as cervejas mais geladas. Ao Gáudio por estar sempre disposto a compartilhar as alegrias. À Rozane, que chegou no último ano com Guto e Camila, sendo mais um foco de proteção e de luta.

Em BH teve outras pessoas que ajudaram a tornar o caminho mais suave: as amigas encontradas no Tramas: Bárbara, Vanessa, Juliana e Verônica, a Carol, o Tarcísio. As professoras e os professores que foram sala de aula e abraços para além da academia: Vera França, Paulo B, Elton Antunes, Carlos Mendonça, Joana Ziller, Bruno Martins, Bruno Leal, Carlos D'Andrea, Geane Alzamora, Angela Marques, Ricardo Fabrino, Paula Simões. As minhas orientandas Lívia Laudares e Lorena Campos e ao Matheus, a quem não orientei oficialmente, mas me ajudou a descobrir o que vim fazer aqui.

Há um agradecimento especial aos processos terapêuticos que contribuíram para busca do equilíbrio entre o corpo e a mente nesse processo, por vezes tão duro. A leveza encontrada nas danças do Affetto com a Carol Quintino, Mari Razzi, Thalita Menezes, Lara Couto, Elisa Nunes, Raul Martins e Leandro Brito. A María Rial, que conduziu os floreios na Galícia. À minha terapeuta Marcela Normand, à psiquiatra Luciana Cypriano, ao neurologista (*in memoriam*) Tarciano Carvalho, aos acupunturistas Iva Fraga e Jorge Montenegro.

A possibilidade do doutorado sanduíche na Galícia foi mais um momento fundamental de desenvolvimento pessoal e deste trabalho. Agradeço a Ria Lemaire pela indicação, pela orientação cuidadosa e nômade, pela leitura afetuosa e pelos vinhos à beira do Mar de Vigo. Ao professor Bieito, por ter aceitado me receber. Aos professores Baltrush Burghard e Carlos Nogueira pelos trabalhos e parcerias na Cátedra Internacional José Saramago. Às poetas Silvia Penas, María Lado, Lucia Aldao, Yolanda Castaño, Iolanda Zuñiga, que me ajudaram a entender um pouco da voz poética feminina galega, pela qual me apaixonei.

Agradeço demais à torcida que ficou em Fortaleza, fazendo coro às minhas alegrias e celebrando junto as conquistas: Jean, Renan, Damien, Rafael Bruno, Caio, Duda, Angela, Emanuele, Andrea, Luis Paulo, Janna, Rômulo, Sabrina, Belle, Deivide, Willy. À Juliana Bulhões, com quem compartilho memes, abusos, histórias, viagens e planos todos os dias. Aos meus grandes amigos Damien Maia e Rafael Salvador, presentes em toda a minha vida acadêmica na revisão e nas artes gráficas.

Com muito amor, agradeço ao Vitor, meu companheiro de amor e de guerrilha. Que foi paciente em todos os instantes, que desde o primeiro ano me escuta reclamar, que lamenta, mas que também comemora comigo cada capítulo encerrado, cada artigo aceito; que tenta minimizar os danos causados pela cadeira, pela autoestima que às vezes se acaba, pela ansiedade; que me ensina todo dia a dividir a vida, que me abraça e diz que está comigo todas as vezes em que a energia se esgota e eu preciso de comidas gostosas para recarregar.

Com toda a minha admiração, agradeço ao Carlos Alberto, meu orientador e meu amigo. Companheiro político, a quem eu não largo desde muito antes do nosso elegantíssimo encontro em Coimbra. Carlos foi mais que um professor. Foi minha referência, meu ponto de apoio, que

entrou comigo nas brigas, com quem eu me orgulho muito de trabalhar. Segurou minhas angústias, me ajudou a transformá-las em questões de pesquisa e me ensinou que a academia é séria, mas que a gente ainda dá umas boas risadas da cara dela.

Agradeço ao Kleyton Canuto pela indicação e pelos dados com os quais contribuiu sobre Campina Grande; ao Renan Lutiane, que me fez companhia na feira e no final ainda me ajudou com a parte gráfica; e à professora Joseilda Diniz por ter me abrigado, me acompanhado e me apresentado aos poetas de Campina Grande. Agradeço ao Luís Paulo e ao Rômulo pela casa no Rio de Janeiro e pela companhia na Feira de São Cristóvão. À Lívia, mais uma vez, que foi comigo à minha primeira atividade de campo. Ao Gustavo e à Rachel, pelo abrigo e companhia em São Paulo durante o pré-teste. À Júnia e ao Júnior pela acolhida em João Pessoa.

Agradeço aos poetas que me concederam entrevista (Rafael Brito, Rouxinol do Rinaré, Josy Maria, Salete Maria, Jarid Arraes, Iponax Vilanova, Miguel Bezerra, Edinaldo Santos, Izidro Dias, Gabriel, Francisco Sales, Dona Tereza, Jose Mariano, Ascendino Araújo, José Antônio Fernandes, Dona Benedita) e aos que não quiseram falar comigo. Todos eles me ajudaram a delinear uma compreensão sobre o cordel brasileiro.

Agradeço, por fim, a quem tornou essa pesquisa uma materialidade: ao Presidente Lula, à Presidenta Dilma Roussef, ao Ministro Fernando Haddad e à Capes, cuja bolsa foi resultado do incansável trabalho dos governos do PT.

Agradeço mais uma vez à Jarid e à Salete, por serem esperança em meio ao caos.

Resumo

Este trabalho é sobre a poesia de cordel. Trato aqui das declamações improvisadas que são realizadas nas feiras de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, e na Central de Campina Grande. Abordo aspectos comunicacionais da poesia a partir da textualidade das performances que integram poetas, públicos, cenários e tempos articulados em narrativas, atravessadas por memórias e tradições. Para isso, convoco conceitos como performance, oralidade, narrativa, memória e tradições em um diálogo entre Paul Ricoeur e Paul Zumthor; e de *performance arena* e *word-power*, de Foley. Para falar sobre o cordel, tomo o embasamento proposto por Carvalho, Lemaire e Santos. E realizo uma revisão bibliográfica elencando uma trajetória dos conceitos que me serviram de ponto de partida para propor outro olhar em direção ao fenômeno. Mais aberto, em vez de fechar uma definição fragmentada, permite ao conceito incorporar outras manifestações culturais que possam ser compreendidas como parte de um universo simbólico que o cordel constitui. Para isso, realizei atividades de campo e acompanhei declamações nas duas feiras, de forma anônima, para observar as relações que emergem nos espaços. Desta observação, foram definidos os conceitos trabalhados no referencial teórico. Em seguida, voltei às feiras para refletir analiticamente a partir desses conceitos sobre o fenômeno encontrado. O que as performances apresentaram aqui foram questões relacionadas à presença ausente e à memória forjada; à definição do cordel, que se mostrou indisciplinado e fugidio; e ao fluxo constitutivo de performances, memórias e tradições entre si, e definindo o que caberá ser chamado de cordel.

Palavras-Chave: Poesia de Cordel; Performance; Memória; Tradição; Feira de São Cristóvão; Feira Central de Campina Grande

Abstract

This dissertation is about *cordel*'s poetry. I deal here with the improvised declamations that are made in the fairs of São Cristóvão, in Rio de Janeiro, and in the Central of Campina Grande. The poetic communication aspects of the performances' textuality are approached observing the integration among poets, audience and scenarios, merged by the narratives and crossed by memories and traditions. For this, concepts such as performance, orality, narrative, memory and traditions are convened in a dialogue between Paul Ricoeur and Paul Zumthor; and Foley's performance arena and word-power. To talk about *cordel*, the foundation proposed by Carvalho, Lemaire and Santos is implemented. The accomplishment of a bibliographical revision listed a trajectory of the concepts that served as a starting point to produce another view towards the phenomenon. More open, instead of closing a fragmented definition, this view allows the concept to incorporate other cultural manifestations that can be understood as part of a symbolic universe that the *cordel* constitutes. In order to accomplish this goal, field and follow-up activities at both fairs were carried out, anonymously, to observe the relationships that emerge in the spaces. From the observations, theoretical concepts were established to fundament the discussions. Then, new visits were carried out in the fairs to confront analytically these concepts and the actual phenomenon. The performances have raised questions related to the absent presence and the forged memory, to the definition of the *cordel*, which proved to be undisciplined and fleeting; also to the constitutive flow of performances, memories and traditions in-between, and defining what is to be called *cordel*.

Key-words: *Cordel* poetry; Performance; Memory; Tradition; *Feira de São Cristóvão*; *Feira Central de Campina Grande*

Lista de Figuras

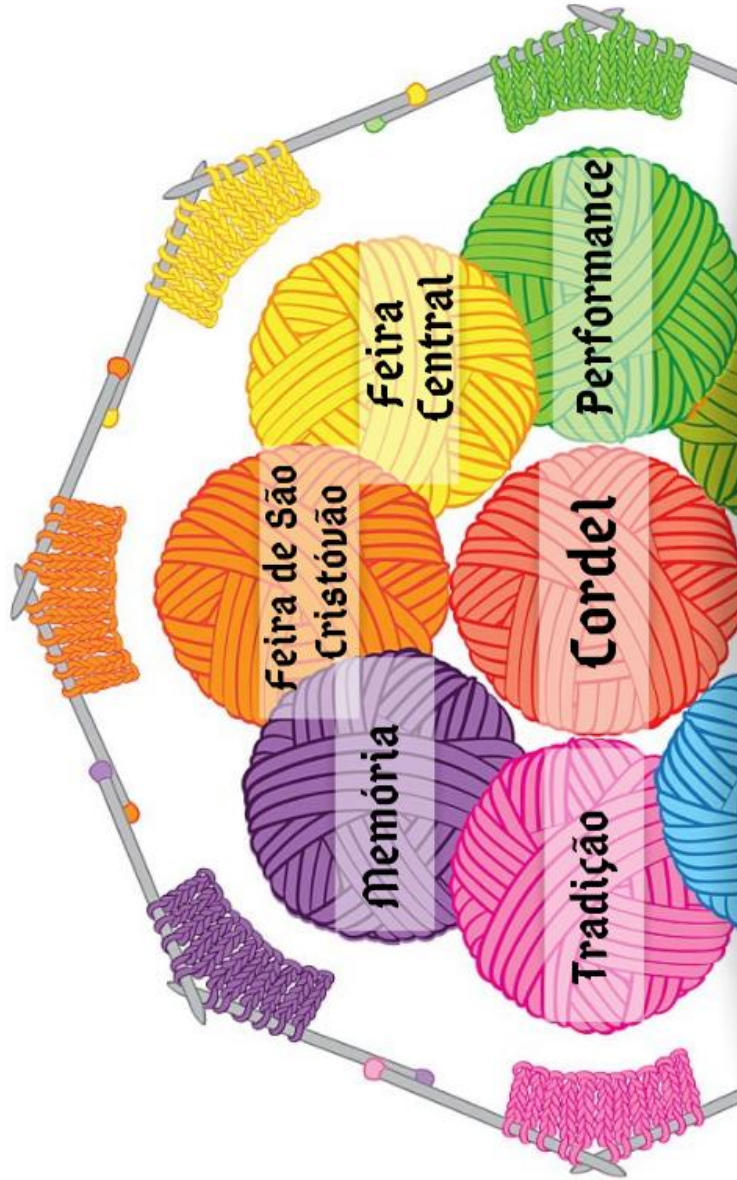
Figura 1: A ideia do novoelo.	16
Figura 2: Alvará em Cordel, versos I e II.....	89
Figura 3: Alvará em Cordel.	91
Figura 4: Poeta Paulo de Tarso e Prof ^ª . Claudia Rejane, na Rádio CBN, em Fortaleza/CE..	106
Figura 5: Maestro Rafael Brito, na Bienal do Livro de SP, 2016.	106
Figura 6: María Lado e Lucía Aldao, em Santiago de Compostela, 2017.	136
Figura 7: Silvia Peñas, Cambarro, 2017.	140
Figura 8: "Azul é a cor mais triste", Cambarro, 2017.	146
Figura 9: Feira da Carne, Campina Grande, 2017.	169
Figura 10: Praça Catolé do Rocha, Rio de Janeiro, 2018.	171
Figura 11: Dona Benedita e Seu Ascendino no bar de Dona Tereza, Campina Grande, 2018.	178
Figura 12: O bar de Dona Tereza, Campina Grande, 2018.	186
Figura 13: Ingresso da Feira de São Cristovão, Rio de Janeiro, 2018.....	193

Sumário

Introdução	17
Preâmbulos metodológicos	20
O pré-teste	22
A primeira etapa	23
Segunda etapa de campo	25
Operadores analíticos	25
1. Para começo de conversa: a efervescência da poesia oral nas feiras Central e de São Cristóvão	27
1.1 Feira de São Cristóvão.....	28
1.1.1 O cordel na Feira de São Cristóvão	34
1.2 Feira Central de Campina Grande	39
1.2.1 Na cidade de Campina Grande... ..	39
1.2.2 A presença ausente na Feira Central.....	40
1.2.3 Feira Central: Presença.....	43
1.2.4 Percepções Gerais.....	45
2. A ponta do novelo: os fenômenos nomeados como cordel	47
2.1 O que se sabe sobre o cordel? A estrada do labirinto.....	51
2.2 O cordel Brasileiro: especificidades	64
2.3 O cordel como poesia oral	71
2.4 O meio do labirinto: o que proponho como cordel?.....	77
2.5 Fios das ariadnes escondidas	84
3. Performance: o cordel que se deixa ver	93
3.1 Percurso: alinhando comunicação e performance nos extremos do labirinto	95
3.2 Performance e poesia.....	100
3.2.1 Oralidade: vozes em performance	109
4. Quase-nó do novelo: Quando se cruzaram cordel nordestino e poesia galega contemporânea	116
4. 1 Um histórico galego-português	119
4.1.1 O estudo comparativo de Márcia Abreu.....	121
4.1.2 Esse chamado “cordel” europeu	124

4.1.3 A questão da língua	131
4.1.4 Desde Rosalía de Castro	132
4.1.5 A chamada “Poesia galega dos 90”	133
4.2 Fenômenos políticos e poéticos da oralidade galega contemporânea	136
4.2.1 María Lado e Lucía Aldao (Aldaolado): comicidade e poesia.....	136
4.2.2 Silvia Penas (Cinta Adhesiva): político feminista.....	140
5. A outra ponta do novelo: tradições e memórias nas narrativas poéticas	147
5.1 Memória e tradições	153
6. O caminho marcado pelo novelo: cirandas de cordel	167
6.1 Performance: modos e elementos de identificação.....	172
6.2 O guarda-chuva conceitual do termo “cordel”: as materialidades	183
6.3 Tradições, Memórias, presenças e ausências.....	188
6.4 Formas e conteúdos	195
6.5 Financiamento e sustento econômico da poesia de cordel nas feiras	199
6.6 Participação do público	201
Reabertura do novelo: considerações finais	203
Bibliografia	208
APÊNDICE A – O cordel na Bienal do Livro de São Paulo	213
APÊNDICE B – De repente no Espaço	223

Figura 1: A ideia do novelo.



Novelo de cordas. Cordel. Entrelaçadas em um tecido narrativo, que nos faz encontrar o caminho de volta no labirinto de culturas, tradições, práticas e conceitos. Novelo di-verso.

Introdução

Segundo a definição oficial mais atualizada sobre a poesia de cordel, publicada no Diário Oficial da União, no dia 20 de agosto de 2018, quando o fenômeno foi tombado como Patrimônio Cultural do Brasil, estas poesias são:

Pequenas brochuras impressas em papel barato eram colocadas à venda em feiras e mercados penduradas em cordões. Portanto, a expressão literatura de cordel significava inicialmente muito mais um modo de exposição para venda do que propriamente um gênero literário. Por extensão, passou a se referir a edições de baixo custo e adaptações de narrativas orais, peças de teatro e obras manuscritas para um público pouco familiarizado com a escrita. No Brasil, a expressão literatura de cordel passou a ser empregada em fins da década de 1950 e hoje em dia é reconhecida, pelos detentores, como a que propriamente nomeia as composições em versos de que trata a instrução deste processo. Os vínculos históricos da literatura de cordel com as narrativas orais, a cantoria, o repente, a embolada, a glosa e a declamação ensejaram a criação de estruturas formais para os poemas, facilitando a memorização dos versos. (DOU, 2018, p. 12)

Este trabalho reflete sobre elementos singulares do cordel a partir da observação de duas feiras onde há poesia de cordel: a Feira Central, de Campina Grande (PB), e a Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro (RJ). O que fez com que essas duas feiras fossem escolhidas diz respeito a uma proposta de estranhamento por parte da pesquisadora. Em princípio, as feiras realizadas em Fortaleza seriam as mais imediatas, por ser meu lugar de origem, onde comecei a estudar cordéis, onde conheço muitos poetas cordelistas, onde consigo identificar lugares em que se pode encontrar folhetos, onde, por fim, sou reconhecida como pesquisadora. Concluí que realizar esta pesquisa em Fortaleza não permitiria que eu deslocasse o olhar de um lugar de conforto. Deste modo, escolhi pensar sobre feiras desconhecidas para a pesquisadora até o início deste trabalho.

A definição por Campina Grande tem a ver com um reconhecimento da cidade pelo cordel. É onde está situada a maior cordelteca pública do Brasil, a Átila Almeida, cuja gestão está sob a biblioteca da Universidade Estadual da Paraíba. É a cidade onde trabalhou, por exemplo, o poeta Manoel Monteiro, referência na poesia de cordel nordestina, onde se promove o que os naturais da cidade chamam de Maior São João do Mundo, festa em que a cultura local se destaca e que reserva um espaço para o cordel. A feira Central é Patrimônio Cultural do Brasil. Realizada semanalmente, faz parte do calendário da cidade e tem a poesia de cordel como parte integrante de sua rotina.

Já o Rio de Janeiro foi escolhido primeiramente como um lugar fora do Nordeste Brasileiro em que se encontram facilmente nordestinos (os ‘paraíba’, como são pejorativamente chamados pela população local), que levaram consigo manifestações culturais que se

confundem com as manifestações destes novos espaços. Assim, um lugar marcado por essa expressividade de cultura é a Feira de São Cristóvão, onde também buscamos os folhetos e a especificidade de suas narrativas, atentando para elementos nordestinos que permanecem, que se perdem, o que há de novo nesses lugares.

O desenvolvimento deste trabalho é distribuído em seis capítulos. O primeiro, seguinte aos preâmbulos metodológicos, descreve os fenômenos observados nas feiras de São Cristóvão e Central. Trata-se de um capítulo construído a partir do estranhamento identificado na flanação. É o ponto de partida desta tese, porque aborda justamente os momentos em que me deparei com as minhas próprias pré-concepções do cordel, as quais fizeram emergir os referenciais teórico-conceituais aqui apresentados.

No segundo capítulo, realizo uma reflexão sobre o cordel a partir de seu estado da arte. Trata-se de uma trajetória conceitual, a partir da qual situo meu próprio posicionamento e as minhas inquietações sobre o fenômeno estudado aqui. O terceiro capítulo é convocado por tais inquietações encontradas tanto no campo quanto na revisão bibliográfica sobre o cordel: discuto o conceito de performance no contexto da poesia oral.

O quarto capítulo trata de uma outra poesia, também oral, que se transforma a partir de uma mesma matriz histórico-geográfica do cordel: a poesia oral galega. Este capítulo é resultado das investigações realizadas durante o período do estágio sanduíche, o qual também convoca as reflexões sobre performance.

Em todos esses contextos, memória e tradição são conceitos acionados e operadores das análises levantadas. Deste modo, o quinto capítulo reflete sobre a articulação da memória e das tradições na composição do cordel como um fenômeno poético que vai além da definição material do folheto. O sexto capítulo retoma as feiras Central e de São Cristóvão em uma dimensão analítica a partir dos operadores teórico-metodológicos discutidos no decorrer da pesquisa.

Neste trabalho, reconheço a poesia de cordel e todas as suas variações como modos comunicacionais, que articulam estratégias narrativas entre atores, ambientes, tempos e que emergem como performances, sendo o corpo o elo que interliga os elementos. Por essas possibilidades de variação, assumimos a nomenclatura de “cordel” para toda poesia que se apresente nesses espaços, independentemente de suas materialidades – ainda que estas sejam consideradas nas análises – e que apareça na forma que define o cordel impresso, a partir da métrica, da rima, do ritmo. Pela forte ligação com a oralidade, não considero possível realizar uma subdivisão dentro da poesia, considerando que os sentidos que emergem do termo “cordel”

incluem, ainda, elementos imagéticos, o que faz com que minha compreensão do fenômeno seja em uma perspectiva áudio-verbo-visual.

Como fenômeno social, cultural, político, artístico, histórico, a poesia de cordel pensada como linguagem transita pelo Campo da Comunicação, interessando-nos na área não como um produto acabado, mas como um constante emergir, como diálogos em permanente construção. Interessam as etapas dos processos de produção de sentidos, que não são estanques, mas que estão entrelaçadas tecendo os fios das narrativas possíveis e performadas.

Assim, busco com esta pesquisa identificar a poesia de cordel, em sua forma oral, performada nas feiras de São Cristóvão e da Central de Campina Grande, elementos comunicacionais que são articulados na tessitura das narrativas. Como acontece o processo de textualidade da performance do cordel, que coloca em relação traços de memória e de tradição a partir desta poética?

Preâmbulos metodológicos

Iniciar o processo analítico de performances tem sido um grande desafio para uma pesquisadora de hábitos de cognição centrados na escrita. Este rompimento de virada para o reconhecimento – e compreensão – de outras formas de inscrição no mundo é o primeiro movimento metodológico que se impõe neste trabalho à indivíduo-pesquisadora. Como, então, olhar para as performances nas feiras e o que elas têm a dizer como elementos comunicacionais postos em emergência?

É importante ressaltar que não há um movimento comparativo entre as duas feiras com as quais trabalho aqui. Elas serão apontadas em seus lugares e tempos específicos. Convocando, muitas vezes, os mesmos conceitos, mas que serão discutidos a partir das especificidades apresentadas em cada uma delas. É importante reconhecer, ainda, que se tratando de uma pesquisa qualitativa, da qual minha própria experiência é parte constituinte, este repertório também será acionado como operador analítico em um movimento hermenêutico, que considera, inclusive, noções de epifanias e afeto suscitados durante as atividades de campo.

Aqui, apresento o trabalho analítico. Nele constam os relatos decorrentes dos diários de campo, nos quais apresento minhas percepções a partir da etapa de observação, e as análises iniciais baseadas nos conceitos acionados e descritos no segundo capítulo deste trabalho. Estes conceitos serão levados a campo na segunda etapa metodológica para serem confrontados com a segunda experiência analítica, levando às contribuições teórico-metodológicas que forem sendo apresentadas.

Portanto, observo, nas feiras, a articulação da oralidade, no contexto das performances, para uma composição narrativa de configuração do mundo; a articulação da memória na construção de tradições; e os aspectos simbólicos que articulam os indivíduos implicados na situação comunicativa gerando interesses – e de que forma estes se manifestam – por meio do guarda-chuva conceitual que chamamos de cordel.

Este trabalho trata de um objeto indisciplinado. Todas as vezes que tento me aproximar de algo que o conceitue, ele foge. Por consequência, os pressupostos metodológicos devem permanecer abertos para a multiplicidade sugerida pelo fenômeno aqui analisado. Este será um tópico em permanente construção, considerando os conceitos, técnicas e métodos acionados durante o trabalho de pesquisa.

De início, faço um movimento que parece contradizer o que acabo de afirmar sobre a indisciplina do objeto. Se falo em impossibilidade de definições, não deveria tentar conceituá-lo, o que acontece, a princípio, na atividade de pesquisa que desenvolvo. Meu procedimento, no entanto, não busca aprisionar o cordel em conceitos, definições ou estado da arte. Em vez disso, parto do conhecimento previamente desenvolvido sobre a poesia de cordel para perceber que ele sempre escapa ao que se propõe fechado. E busco desenvolver reflexões conceituais em dois fluxos: 1) propor contribuições ao que já se conhece sobre a poesia de cordel; 2) definir lugares de olhar no decorrer desta pesquisa.

Neste processo em busca de conceituar o que será tratado como o cordel analisado nesta pesquisa, que será também a definição - aberta - desta poesia, realizei movimentos de flanação em feiras onde estavam disponíveis declamações e vendas de folhetos de cordel. Antes de chegar às feiras escolhidas como o recorte deste trabalho, acompanhei duas atividades: o evento Cordel com a Corda Toda (Fortaleza-CE) e o espaço Cordel e Repente, na Bienal Internacional do Livro de São Paulo (2016). Nestes ambientes, além de pré-testes para o trabalho de campo, pude observar os limites que as definições de cordel impõem ao fenômeno e levantar questões que ajudam a traçar o caminho de meus olhares neste percurso de conceituação.

Nestes lugares, identifiquei contradições e embates em torno de definições que pontuariam o que é cordel e o que não é. Estas definições deixam de fora elementos importantes, mas se sustentam pela negação de que 'tudo que se refere à identidade nordestina é cordel'. Assim, necessita-se de um delineamento fluido e móvel que, em nossa compreensão, pode se sustentar pela ideia de linguagem de Bakhtin (2011), ou seja, algo que molda e é moldada pelo mundo, pelas ações, pelos indivíduos em relação. Nela estão presentes embates políticos, disputas de poder e questões culturais. Utiliza elementos áudio-verbo-visuais que o compõem, mas que não o restringem. Está no folheto, na cantoria, nas imagens, na performance, no desejo de reconhecimento sociocultural do cordel e dos seus praticantes, em disputas por prestígio, em lutas pela permanência do cordel em determinados limites que lhe seriam tradicionais, além de outros fatores que a pesquisa conseguiu identificar.

Esta pesquisa inclui atividades de campo que consistem em visitas às feiras onde são expostos, vendidos e declamados cordéis. A necessidade metodológica de uma conceituação da poesia de cordel auxilia a delimitar os elementos das feiras que interessam como operadores analíticos e a não permitir que me perca dos objetivos de pesquisa. As visitas são fundamentais para reconhecer as dinâmicas sociais, culturais, econômicas e políticas do ambiente que compõe a textualidade do cordel que nelas circulam.

Além disso, as feiras configuram o que Foley (1995) chama de arena da performance, ou seja, o ambiente que condiciona sentidos possíveis a uma performance. Portanto, nestes espaços pude fazer uma imersão em que a minha própria experiência de mulher, nordestina, pesquisadora era posta em diálogo com outras experiências de poetas e públicos. Memória e tradição, como partes desta arena, são elementos que definem as performances que, juntas e em ação, formam o que chamamos de cordel.

O pré-teste

Antes de iniciar o trabalho de campo, realizei um pré-teste, no qual percebi possíveis questões, obstáculos e sedimentações que haviam na perspectiva assumida nesta pesquisa. Acompanhei, durante três dias, o estande Cordel e Repente na Bienal Internacional do Livro de São Paulo de 2016. Trata-se de uma dinâmica diferente daquelas percebidas nas feiras, mas pude experimentar as formas de análise que me permitiriam buscar compreender os textos dos cordéis em ação.

Neste chamado pré-teste, eu ainda não tinha questões estruturadas, mas já conhecia os poetas e suas produções. O que condicionava meu olhar para questões estabelecidas e dificultava que percebesse as rupturas geradoras de questões. Ainda assim, pude, ao acompanhar as performances, perceber onde estão situados problemas que fazem referência aos aspectos comunicacionais da poesia de cordel.

Pude experimentar uma observação que considerava o ambiente, os poetas, o público, transeuntes, declamações, vendedores. Observei elementos de performance, os diálogos, as resistências e os embates, sejam de definição, sejam por questões simbólicas ou comerciais. O que foi considerado quando iniciei os trabalhos de campo.

Deste momento, emergiram questões que permaneceram me acompanhando durante as minhas observações seguintes. Dentre elas, as que fundamentaram os processos de campo e de escrita basearam-se: 1) no conflito aparente entre as definições da poesia a partir de sua forma e materialidade – por exemplo, uma separação entre o que é cordel e o que é repente; 2) as disputas de sentido que poetas enfrentam no contexto do mercado editorial, do qual demandam legitimidade; 3) as relações diversas, que atravessam a produção, a declamação – e a relação ativa com o público – ou improviso, a produção das xilogravuras, as oficinas e a vendas, são parte de um jogo performático que está totalmente interligado; 4) as relações afetivas são parte da atividade da pesquisa, que não termina na marcação do fechamento dos *stands*, por exemplo, mas continuam nas conversas fora da feira, nos bares, na Internet. Essas

relações condicionam trânsitos diferentes e decorrem das experiências que fazem parte do que descreverei aqui.

Não se trata de uma atividade para a elaboração de um roteiro de olhar, mas uma busca de identificar que elementos podem emergir das performances das feiras. O resultado das observações também foi descrito em um diário de campo, que auxiliou para a elaboração dos demais diários desenvolvidos na primeira etapa. Tais diários são inicialmente descritivos, com o objetivo de listar os elementos que serão analisados durante as etapas seguintes.

A primeira etapa

A primeira etapa da pesquisa de campo foi realizada entre 7 e 9 de outubro de 2016, na Feira de São Cristóvão, Rio de Janeiro; e entre 13 e 15 de janeiro de 2017, em Campina Grande. Esta etapa, como a primeira, realizei em caráter exploratório, sem perguntas prévias definidas, apenas uma primeira flanação nas feiras, de modo a conhecer seus personagens, suas dinâmicas de funcionamento e as performances que nelas emergem.

A partir de um referencial teórico que situa o texto como um processo, tem-se que a poesia de cordel se realiza como um texto em ação. E foi essa ação que fui buscar nas feiras. Não me apresentei, não usei nenhum material de registro local, não realizei nenhuma entrevista nem identifiquei as pessoas por seus nomes ou atividades. Ouvi as conversas, assisti às declamações, comprei folhetos e outros produtos disponíveis nas feiras. Encerrado o dia de atividades, registrei minhas primeiras impressões em um diário de campo, que consta como descrição no primeiro capítulo.

O propósito de não me apresentar na primeira atividade de campo se deve ao reconhecimento das especificidades que emergem antes de interferir nas performances, por estar realizando uma pesquisa. A exploração consiste na observação da textualidade que se realiza nas feiras e que apontam para as rupturas e continuidades que resultam nas questões de pesquisa. É o contato que me permite identificar para o que irei olhar.

Como flanação, a observação da feira não é sistematizada previamente para não condicionar o olhar para questões fechadas. Deixei que o campo me dissesse e me mostrasse os fenômenos relevantes para sua compreensão. Além disso, não poderia definir o que seria dito pelo campo, portanto, precisava estar disposta a encontrar problemas e rupturas que podem redirecionar os referenciais que embasam esta pesquisa. Sendo assim, o primeiro contato com o campo é de flanação, em busca das questões que o fenômeno da textualidade do cordel

apresenta nas feiras de São Cristóvão e de Campina Grande. Esses questionamentos serão relacionadas às questões de pesquisa e direcionam à segunda atividade de campo.

A atividade de campo de Campina Grande me colocou diante da necessidade de adaptações metodológicas. Conforme descrição apresentada no relato da poesia de cordel na cidade, a presença de poetas nas feiras não é permanente ou institucionalizada, como em São Cristóvão. Se realiza de forma nômade, por isso, sem lugar ou horários marcados. Em minha primeira visita, não identifiquei a presença deles na feira, mas ela estava marcada nas falas dos entrevistados¹. O movimento de flanação foi mantido na cidade, sendo incluídas entrevistas com pessoas que trabalhavam nas feiras Central e da Prata.

Como a primeira etapa pressupunha uma observação distanciada do cotidiano dos cordelistas nas feiras, antes de me apresentar para a segunda etapa e marcar entrevistas, explicando sobre a pesquisa, não consegui encontrar a manifestação poética do cordel de forma espontânea² pelas feiras, onde são comumente encontrados. Assim, foi necessário marcar uma nova visita a Campina Grande, acompanhada da professora Joseilda Diniz, reconhecida por suas pesquisas sobre poetas locais, que me ajudou a encontrar espaços em que poetas se encontram, e, assim, iniciar a minha aproximação.

A feira de Campina Grande teve a especificidade de demanda por duas visitas, na primeira observação, e trouxe a necessidade de olhar para outros momentos em que os poetas se reúnem para declamar e improvisar. Enquanto a Feira de São Cristóvão, que também teve duas visitas, demandou uma, para o reconhecimento do ambiente, e outra, direto, para que eu me misturasse ao público e acompanhasse a declamação.

No caso de São Cristóvão, as inquietações decorreram dos incômodos suscitados pela construção das imagens das tradições, apontando para questões situadas entre um passado engessado e as contribuições e diálogos que surgem do fato de a feira ser uma representação do Nordeste fora da Região, com elementos contemporâneos que, nem sempre, são práticas de consumo cultural no local de referência. O que, a princípio, parecia a impossibilidade de desenvolver uma pesquisa sobre a poesia de cordel naquela feira, mostrou-se como a necessidade de compreensão das transformações que acontecem na performance poética.

A primeira etapa se encerra com a descrição das observações, acompanhada das reflexões teóricas que são convocadas pela atividade, cuja relação é observada na segunda

¹ A entrevista mencionada não havia sido programada, mas se fez necessária diante da ausência de poetas cordelistas durante a atividade exploratória.

² Espontânea no sentido de existirem sem a demanda da pesquisa, por iniciativa dos próprios poetas.

etapa. As descrições levantam as possibilidades de conceitos, e, na segunda etapa, irei a campo levando comigo os apontamentos que direcionem a uma observação mais analítica.

Segunda etapa de campo

Diante das primeiras impressões que emergem nas feiras, realizei uma descrição dos ambientes e apontei as questões emergentes, colocando em diálogo os elementos observados e as discussões teóricas acionadas. Em seguida, elaborei categorias que serviram de operadores para a segunda etapa da pesquisa de campo. Foi um retorno, mas agora com as questões de cada feira articuladas, a partir das quais estruturei um roteiro de atividade.

Na segunda etapa, a ideia inicial foi de, depois de levantadas as discussões teóricas que foram convocadas pela primeira atividade de campo, voltar às feiras com o olhar direcionado para essas situações que já emergiram e que já comecei a discutir. Ouvi até aqui o que o campo me sugeria, o que ele demandava de reflexão, o que gerava de inquietação. A partir disso, voltei a ele com uma proposta de roteiro analítico que contempla:

- 1) Uma compreensão aberta da poesia de cordel, não a limitando a aspectos materiais, ainda que a forma como ela é apresentada nas feiras, no caso, pela oralidade, seja contemplada na análise;
- 2) Elementos de memória e tradição como parte das performances estudadas;
- 3) As estratégias comunicacionais utilizadas nas narrativas;
- 4) As relações que poetas estabelecem com o tempo histórico, com o ambiente e com os públicos.

Operadores analíticos

No decorrer desta pesquisa, em muitos momentos, insisti em elencar, por um conhecimento teórico e abstrato, conceitos que acreditava que dariam conta de nossa reflexão. Eles me servem de pontos de partida, como é o caso da narrativa e da performance. Mas durante as atividades de campo, uma discussão que já havia aparecido, mas que considerei inoportuna para este momento, acabou voltando por algo que parece óbvio, mas que, por impertinência, teimei em não reconhecer: a observação do fenômeno faz emergir discussões necessárias. Em

minha pesquisa, dois conceitos que são parte da fundamentação teórica também se apresentam como operadores analíticos: memória e tradição.

A análise das performances evoca atenção a todos os sentidos. A audição para perceber os sons das vozes dos poetas, mas o conjunto de outros sons que compõem as feiras; a visão para o reconhecimento do ambiente e para a observação das relações que se estabelecem entre os indivíduos participantes; paladar e olfato para perceber, respectivamente, sabores e odores que também são marcantes e parte da produção das performances que são acionadas naqueles ambientes; e o tato, sendo a pele o lugar de contato entre os afetos que colocam em relação pesquisadora e atores, evidenciando uma presença física e emocional no trabalho que segue.

Durante as atividades de campo, a partir das conversas com as pessoas que estavam nas feiras, a busca pela poesia em performance me fez perceber que, ainda que não encontrasse a presença física de poetas, havia naqueles espaços uma memória referente à existência de cantoria. Algo como "já vi", "já ouvi", mas que não se sabia apontar exatamente onde e quando, em Campina Grande. Ou, em fluxo contrário, via a apresentação, mas as pessoas não sabiam exatamente do que se tratava. Deste modo, um conceito – discutido no capítulo teórico – que aparece aqui também como operador analítico é o de presença ausente. Como memória, os fenômenos não precisam estar presentes para existirem.

Ela oferece presença ao que está ausente, segundo Ricoeur (1999). Esta reflexão só foi possível de ser percebida durante o campo, quando, depois das primeiras observações realizadas, diante das dificuldades de localizar poetas em cantoria, pude perceber que tudo aquilo que parecia que eu não estava encontrando, que parecia inexistente, estava na verdade invisível. E era necessário um olhar cuidadoso para perceber onde e como existia a poesia nestes espaços. O cuidado para materializá-la e para perceber que o fenômeno da poesia de cordel está também no que não é visto. Mas no que é imaginário, na memória coletiva. É preciso entender essa articulação.

Este aspecto sinestésico da poesia de cordel será articulado com as descrições, que começaram a ser apontadas no terceiro capítulo, e a análise narrativa das performances levará em consideração os pontos elencados para a segunda atividade de campo. Assim, será possível pensar na poesia de cordel como um fenômeno aberto, vivo, contraditório, político, poético, cultural, comunicacional. É neste aspecto que me proponho a não ter uma definição rígida de cordel. Só assim conseguirei abordar a poesia de cordel em sua multiplicidade, dinamicidade e amplitude. Isso aparece no campo e será operador fundamental no percurso deste trabalho.

**1. Para começo de conversa: a
efervescência da poesia oral nas
feiras Central e de São Cristóvão**



1.1 Feira de São Cristóvão

O primeiro contato com a Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, foi realizado de forma livre. Por uma escolha metodológica, decidi por não me apresentar de início, apenas para observar as dinâmicas da feira, ainda sem apontamentos precisos feitos através de anotações ou gravações. Apenas eventuais fotografias para registros pontuais de imagens que poderiam se perder. Defini também que, neste momento, iria manter os poetas anônimos, dedicando a atenção às suas individualidades mais adiante, quando retornarei ao ambiente para me deter às produções textuais específicas, visto que agora disserto sobre a contextualidade emergente do espaço.

Em um percurso que foi da frustração do primeiro contato aos desafios de novas questões emergentes, a primeira flanação pela feira deixou muito mais dúvidas do que respostas. Metodologicamente, reconheço que isso é fundamental para deslocar-me da acomodação de um conhecimento soberbo prévio. E de imediato, o primeiro conceito que salta como urgência de reflexão é o de “tradição”, que compõe o nome da feira, dita de “Tradições Nordestinas”.

A discussão sobre tradição foi delineada nos pressupostos conceituais que direcionam esta pesquisa. Trata-se de um movimento fundamental em que aparece o fenômeno, evocando o conceito a ser trabalhado e discutido, porque a Feira de São Cristóvão me coloca diante do embate conceitual em torno da tradição como a dualidade entre um passado estagnado e das transformações culturais percebidas pelo passar do tempo, pelas relações que se constroem.

A perspectiva da tradição apareceu quando me deparei com a ambientação da feira. Além do nome, como foi citado, o Centro de Tradições Nordestinas Luiz Gonzaga (nome oficial da Feira de São Cristóvão) mais parece um grande espaço de festejos juninos. A entrada do lugar tem uma imagem de Luiz Gonzaga, que nomeia o espaço, e um painel de grande visibilidade com uma sanfona/acordeão de identificação do lugar.

Na área externa, ainda antes da bilheteria – cobrada de sexta a domingo por conta dos shows musicais, há um parque de diversões para crianças com brinquedos como carrossel e tiro-ao-alvo, remetendo às atividades lúdicas que acompanham as quermesses dos festejos das igrejas ou nas temporadas de férias nas pequenas cidades e em bairros periféricos de grandes cidades do Nordeste brasileiro.

Dentro do centro, a decoração é feita com bandeiras coloridas – como as de festas juninas, ainda que estivéssemos em outubro –, com cores em tons terrosos, bancos de madeira, paredes de pau-a-pique e telhados de palha. Referências que acionam dois movimentos de estereótipos: a festa (junina, no caso) e a pobreza decorrente da seca.

O ambiente é composto por lojas que vendem produtos variados – redes, cobertores, produtos de couro, importados, lembranças do Rio de Janeiro, brinquedos, comidas (nordestinas ou não), perfumes –, por bares e restaurantes com espaços demarcados para cada um. Os bares estão no entorno da feira, tocam forró e música brega com volume alto, as fachadas trazem preços de bebidas mais baratas que no centro, não têm aparência de limpeza, seja na ‘rua’ que passa em frente, seja no próprio bar; enquanto os restaurantes situados mais ao centro do espaço, ainda que com iluminação confusa, aparentam maior ostentação, pratos ‘típicos’ nordestinos com preços mais altos, com decorações mais elaboradas, utilizando elementos culturais visualmente mais fortes, como o tecido de chita e as xilogravuras. Há ainda as ‘praças’, que são os lugares de festa, onde são montados os palcos fixos para os shows de forró e apresentações de repente.

A praça definida para cordel e repente é a Praça Catolé do Rocha (referência à cidade paraibana), que fica exatamente no centro do espaço, no cruzamento das ‘ruas’ principais. Lá é montado um palco com duas cadeiras para os repentistas, há uma televisão equipada com som e DVD, e há nas extremidades quatro bancas onde são expostos discos, livros, esculturas, camisetas e cordéis. Há folhetos sendo vendidos também em outros dois espaços: a loja da Associação Brasileira de Cordelistas, vinculada à Fundação casa de Rui Barbosa; e em uma banca situada em outra entrada da feira, a qual descreverei mais adiante. Há também folhetos expostos, mas não para venda, em um memorial que homenageia Padre Cícero e conta trechos da novela *Velho Chico*³, cujo cenário principal seria uma cidade fictícia situada às margens do Rio São Francisco, na altura da Bahia.

As imagens do Nordeste que a feira nos aponta trazem uma ideia de atraso no Nordeste. Uma ideia de tentativa de guardar uma memória a partir de seu engessamento. Como se houvesse ali a necessidade de um engessamento para que não se perdessem, para os migrantes nordestinos no Rio de Janeiro, certas imagens que teriam sido marcantes do tempo em que viveram na região de origem. O que curiosamente é tensionado com os novos hábitos que essas pessoas adquirem ao mudar de lugar e se verem na necessidade de reconfigurarem seus modos de vida. Então, ainda que haja uma tentativa de aprisionamento, muitos elementos

³ A telenovela *Velho Chico* foi transmitida em 2015, pela Rede Globo, no horário das 21h, e tinha como cenário o sertão da Bahia.

ditos originários fogem às práticas realizadas no Nordeste, como por exemplo, quando um violeiro senta no palco da Praça Catolé do Rocha para cantar música sertaneja contemporânea, a saber, de artistas de projeção nacional, como Vitor e Léo, ou do forró eletrônico e industrializado de Wesley Safadão.

Estes tensionamentos e possíveis confusões, percebi, vêm exatamente da falta de maleabilidade para a compreensão e para o acompanhamento cultural do que se pretende reproduzir ou transplantar. Observei a falta de reconhecimento e principalmente a impossibilidade de transposição de práticas culturais, como se um lugar pudesse ser recortado de seu contexto e inserido em outro, sem que passasse por influências e adequações. O que aponto aqui é que mesmo a tentativa de convocar manifestações culturais contemporâneas, como uma ideia de continuidade, de transformações, o enquadramento realizado exclui diversas outras formas de identificação de públicos do Nordeste, por exemplo, com a falta do ManguêBeat ou de outras produções musicais autorais. Não há livros de outras formas poéticas e literárias produzidas no Nordeste, nem artes plásticas. O que se tem como “novidade” são os produtos fabricados na China, vendidos como *souvenir*, e um diálogo entre o imaginário do Nordeste e as práticas que se realizam na região onde está localizada a feira.

O que evoca mais uma discussão conceitual em torno da ideia da contextualidade da performance, considerando que o contexto não é pano de fundo, mas parte do processo de tessitura narrativa do mundo, que se apresenta na feira trabalhada. A Feira de São Cristóvão é uma fruta que, arrancada da planta da qual nasceu, deixa de ser alimentada e de ter seus elementos vitais trocados com ela. Como esta fruta arrancada, o amadurecimento é apressado, e o tempo disponível para sua vida parece diminuir.

Deste modo, a partir das ideias de tradição, temos a necessidade de pensar sobre as temporalidades e suas percepções que se fazem de formas distintas. Porque as dimensões e os sentidos de tradicionalidade decorrem das experiências que os atores desenvolvem temporalmente com seus lugares, em suas relações.

A feira, da forma como se apresentou aos meus olhares, no primeiro contato de pesquisa, causou decepção. O movimento metodológico inicial, ainda que conceitualmente consciente dos possíveis problemas, ainda esperava encontrar um campo pronto, montado, com toda a encenação que seria avaliada prestes a ser executada diante de mim, para o meu deleite. Obviamente isso não aconteceu e foi muito mais impactante por não encontrar no primeiro dia o fenômeno que investigo.

Assim, neste contato, modificou-se também o roteiro planejado. Inicialmente, o objetivo passava por uma descrição do movimento da feira, relacionando-o às narrativas de

cordel disponíveis na Praça Catolé do Rocha. Reconfigura-se o objetivo imediato para a tentativa de compreensão de outro fenômeno: Por que não vi estas narrativas com a suposta força que a situam da feira do Nordeste? Por quais reconfigurações passa a poesia de cordel, de forma a causar-me o estranhamento de embates temporais, naquele ambiente? E volta a questão sobre as estratégias comunicacionais utilizadas, seus sentidos, temporalidades e performances.

O que vi na feira foi um grande movimento de estereotipia que, deste modo, exclui da narrativa da feira as transformações pelas quais o Nordeste tem passado, assim como acontece com todos os agrupamentos culturais. As práticas cotidianas que entram em diálogo com outros grupos, que decorrem de transformações políticas e econômicas, geram impactos sociais que são percebidos na cultura. As experiências que dialogam reconfiguram identidades que jamais podem ser pensadas como fixas. Desta forma, o que percebi na feira é o esforço de manutenção de uma identidade engessada, mas que não cabe em si. Não cabe no seu tempo, não cabe onde está situada, não cabe nas próprias representações de Nordeste, sejam elas passadas ou contemporâneas.

Deste modo, me deparei com uma feira que, ao mesmo tempo em que apresenta marcas de um passado estagnado, propõe transformações que, a princípio, não têm mais relação com o passado que pretende resguardar. E isso acontece porque a feira não pode negar o caráter mutável das práticas culturais nem ignorar elementos do contexto que a compõe. Ainda que tenham sido levantadas barreiras com o intuito de limitar, de não misturar as práticas culturais, as pessoas que entram ali levam e trazem suas experiências. Todas juntas são tensionadas, e o que vemos emergir é o embate entre o que precisa mudar e o que deve permanecer para que se mantenha uma ideia de reconhecimento daquele lugar.

Essas questões aqui apontadas fazem parte da prefiguração da narrativa do cordel analisado na Feira de São Cristóvão. São elementos muito específicos e que me dizem bastante das estratégias comunicativas acionadas e que serão descritas e analisadas mais adiante. Elementos sobre os quais ainda devo retomar olhares, realizar novas leituras e buscar não limitar o fenômeno que tenta segurar a prática. Devo acompanhá-lo em seu percurso para compreender os sentidos que dele emergem e que estão em disputa, e que, assim, tornam real uma situação comunicativa.

Pra falar sobre a Feira de São Cristóvão e, principalmente, refleti-la, é preciso considerar as condições da cidade que a abriga. O Rio de Janeiro é uma cidade múltipla e controversa, que recebeu um grande número de migrantes do Nordeste, mas que nem por isso os acolheu. É uma cidade exposta à diversidade: por conta do turismo, pessoas de diversas culturas, de muitos lugares do mundo são constantemente encontrados nas ruas e nas praias da

cidade. Há também a diversidade que habita o Rio. Seja no “asfalto” ou no “morro”, a cidade abriga pessoas de origens distintas, de diferentes classes sociais, religiões e hábitos culturais.

Há uma convivência pseudotolerante. Há um preconceito que transita por todos os setores sociais que se pré-julgam mutuamente por motivos variados. A diversidade presente no Rio de Janeiro não significa necessariamente uma convivência pacífica, com respeito. Há também muita violência (física e simbólica), exclusão e relações de poder que se tornam bastante evidentes quando se chega à cidade. As questões urbanas, sociais e culturais estão em constante embate. A diversidade é alcançada pelos olhos, mas não é vivida de forma harmoniosa.

Percebe-se isso, por exemplo, quando se observa as diferenças de contexto socioeconômico da cidade, em que favelas são erguidas nas proximidades dos bairros mais ricos do Rio de Janeiro, como é o caso do Morro do Vidigal, que está ao lado do bairro Leblon. O morro se torna uma peculiaridade da cidade, e as favelas são atrações turísticas vendidas a pessoas que passeiam por elas como se fizessem um safari, observando o bizarro, o estranho. Ou são lugares de vista privilegiada, onde são montados bares impossíveis para pessoas das comunidades onde estão localizados, devido aos altos preços cobrados. As pessoas do “asfalto” vão até lá protegidas por uma redoma que mistura o “descolado” bar da favela a um afastamento assegurado pelas taxas de bilheteria. É como tolerar a favela, vê-la, aproveitar o que ela oferece de privilégios, mas manter-se afastado dela como um lugar real com argumentos como “Nem parece que estamos no Vidigal”.

O que se apresenta também com relação aos nordestinos e às nordestinas que moram no Rio de Janeiro. Tratados, muitas vezes, pejorativamente sob a alcunha de “Paraíba”, estas pessoas são diminuídas pela origem geográfica e fazem ver preconceitos que passam pela ideia de incapacidade intelectual para desenvolver atividades, de preguiça, de inadequação a padrões sociais e culturais de beleza e elegância, de comicidade propagada por personagens que se se tornam famosos nacionalmente. Essas pessoas são aceitas com naturalidade para exercer cargos de serviço: faxineiras, porteiros e garçons. Quando saem desses lugares, o estranhamento parece emergir.

Pau-de-arara, baiano, paraíba ... são denominações de cunho depreciativo, discriminatório, que, no Centro-Sul do Brasil, são dadas ao migrante originário do Nordeste, principalmente aquela pertencente às classes populares ou subalternas. É esse nordestino, geralmente oriundo das zonas rurais ou pequenas cidades do Nordeste, que frequenta a Feira de São Cristóvão quer como artista, quer como feirante ou consumidor. (PANDOLFO, 1987, p. 133)

E o lugar de encontrar essas pessoas peculiares é o ambiente também peculiar da Feira de São Cristóvão – que nasce com essa referência de demarcação de território e identidade, e assim permanece até os dias de hoje. É como se ali fosse um pedaço deslocado da terra dessas pessoas, onde elas pudessem ser livres para desenvolverem seus estranhos hábitos de comer carne seca, farinha de mandioca, tapioca, dançar forró girando ou ouvir repentes, comprar artesanatos. Podem vestir-se com roupas coloridas e extravagantes, usar sandálias de couro, comprar redes e, enfim, matar uma pretensa saudade de casa, encontrando o que seriam seus elementos identitários ali no ambiente e nas outras pessoas que compartilhariam dos mesmos sentimentos. Dentro dos limites da feira, está permitido vivenciar as experiências de Nordeste.

Na perspectiva de tradicionalidade, o que (não) vi na feira puxa ainda uma discussão sobre temporalidades: o passado se contorce em um presente que nos desafia na compreensão do contemporâneo. Os limites físicos da feira configuram um outro plano de realidade experienciada por quem entra naquele lugar, como um campo finito de significação (BERGER & LUCKMANN, 1985).

Configura-se um conflito instaurado pela encenação que não deixa claros os contratos, os acordos de leitura. Como uma “realidade onírica”, a experiência da Feira de São Cristóvão é, no presente, um passado imaginado como se estivesse ainda no presente. Com um horizonte de expectativas também confuso, quando se sustenta na ideia de tempos que já são, neles mesmos, problemáticos. Um “vir a ser” que não é possível de supor.

O Nordeste apresentado na Feira de São Cristóvão não é o Nordeste contemporâneo cotidiano. O que se mostra na feira é um conjunto de estereótipos que implica em transformações justamente por tentar se manter estática e engessada. E os percursos para essas transformações estão invisibilizados, à sombra. Isso acontece porque são acionadas outras práticas, as estereotipadas, que não necessariamente estão relacionados àqueles que configuram as práticas sociais identificadas no Nordeste, ainda que essa fosse a proposta.

Percebi que as mudanças acontecem quando a imagem dos cordéis não é mais tão forte na feira, como permanece em alguns lugares do Nordeste. Notei ainda a ausência, por exemplo, de um Nordeste litorâneo, produtor de vinhos, com outras produções literárias, que não só a poesia popular, com músicas que vão além do forró eletrônico e do brega de seresta. Ao passo em que as transformações que são percebidas na feira não têm, necessariamente, uma referencialidade no Nordeste, como no caso do cantador que, para fazer uma apresentação de viola, teve em seu repertório músicas do sertanejo sudestino. As transformações culturais que acontecem no Nordeste não são as mesmas que estão sendo encenadas na Feira de São

Cristóvão. Isso é óbvio. E acontece porque a feira tenta representar outra temporalidade, está situada em outro ambiente, passa por outros diálogos e, portanto, constrói outra narrativa.

1.1.1 O cordel na Feira de São Cristóvão

Depois desta descrição do ambiente geral da feira, me detive na apresentação do lugar do cordel em São Cristóvão. Por tratar-se de um relato inicial, muito ainda precisa ser pensado e analisado quando dos próximos contatos com o campo. Neste momento, o objetivo é levantar alguns estranhamentos iniciais que fazem emergir novas questões e que dão impulso para os demais movimentos analíticos.

O que chamo neste trabalho de poesia de cordel é encontrado na Feira de São Cristóvão em espaços distintos, mais claramente marcados por: 1) publicidade de restaurantes; 2) memorial nordestino; 3) loja da Academia Brasileira de Cordelistas; 4) entorno da feira com vendedores autônomos; 5) Praça Catolé do Rocha. Esta última é o lugar oficial, institucionalizado pela administração da Feira como o lugar das apresentações de repente e poesia popular.

O restaurante que distribui folhetos de cordel como forma de publicidade é a Barraca da Chiquita. Intitulado “A Chiquita tem história na história da nossa feira” (2015), é assinado pelo poeta mineiro Manoel de Santa Maria e conta a história da dona do restaurante em seu processo de estabelecimento na feira. Claramente um folheto de encomenda, no qual constam elementos como a marca do restaurante e da Feira, com uma xilogravura na capa assinada por J. Borges, que apresenta uma mulher com um pilão, normalmente utilizado para fazer paçoca de carne do sol (que precisa ser desfiada), um baú e uma churrasqueira assando carne. Não se sabe se a imagem foi feita exclusivamente para a capa do folheto ou se já existia antes de ser impressa nele. A distribuição é feita na porta do restaurante para clientes ou transeuntes. Não há uma pessoa distribuindo, ele fica exposto e quem quiser. O restaurante é um desses mais sofisticados, com dois andares e um *maître* vestido de terno para receber os clientes. Decorado com chita e xilogravuras, o espaço é amplo, tem boa iluminação, é um lugar que chama atenção de quem passa em sua porta pelo destaque que recebe com relação aos vizinhos.

Cordéis feitos por encomenda são muito comuns. Normalmente têm o objetivo de associar a imagem do produto que está sendo publicitado a uma ideia de cultura popular e regional. O restaurante não precisaria desta representação para se afirmar nordestino, já que tem em sua decoração outros elementos explorados, assim como o cardápio e a programação com shows de forró. Mas o cordel oferece a possibilidade de circulação que a decoração interna não

tem. Ele será levado, inclusive, como convite para outras pessoas irem até a feira e conhecerem a Barraca da Chiquita, uma mulher que, apesar dos desafios, alcançou o sucesso com seu restaurante, cuja comida, além de ser feita com ingredientes nordestinos, seria preparada com a personalidade da dona. A contracapa do folheto apresenta os serviços oferecidos, telefone, *site* e informações sobre os eventos externos, que podem contratar o *buffet* do restaurante.

Já o espaço do memorial nordestino fica localizado na entrada da estátua de Padre Cícero. Trata-se de uma sala com paredes de vidro que expõe peças de temas variados. A exposição principal na data da minha primeira visita fazia referência à novela Velho Chico, ambientada no Nordeste. Os cordéis dispostos no memorial faziam referência a uma exposição que homenageava Padre Cícero. Eram folhetos com temáticas religiosas, homenagens ao Padre ou assuntos referentes à cidade de Juazeiro do Norte. Junto deles, estavam à mostra imagens de Padre Cícero pintadas em telas ou esculpidas em madeira e gesso. Os folhetos do memorial não estavam disponíveis para a venda.

A loja da Academia Brasileira de Cordelistas (ABC) é um espaço que fica fora do circuito de ruas principais. Fica no entorno que contempla os bares e não abre todos os dias, só naqueles de maior movimento: sexta, sábado e domingo. No espaço são vendidas camisetas com estampas de xilogravuras e com frases sobre poesia da marca Redondilha⁴. Há livros sobre cordel e alguns outros publicados pela editora Rovelle, administrada pela Academia. São vendidas também peças de decoração: quadros, ímãs, objetos de casa. Há uma diversidade de produtos, mas todos eles fazendo referência à estética ou a assuntos de cordel.

Os folhetos vendidos na loja custam R\$ 2,00 e podem ser levados como brindes quando se compra um produto da marca Redondilha. A vendedora da loja é também dona da marca e vice-presidente da ABC. Ela tem disponibilidade e referências para falar dos folhetos vendidos, falar sobre autores e sobre temáticas. Apesar de a loja não estar próxima do centro da feira, onde são apresentados os repentes, ela tem destaque pela institucionalidade de carregar o nome de academia. Apesar de a sede da ABC não estar situada na feira, fica no Rio de Janeiro.

Como um local mais recluso, dedicado à venda de vários produtos que não só o cordel, as estratégias de comunicação aplicadas à venda estão situadas na exposição dos produtos e na distribuição de folhetos acompanhando as camisetas da Redondilha. Assim, pessoas que podem não conhecer os folhetos, ao consumirem outros produtos que chamam atenção pela visualidade, levam o cordel como brinde e têm a possibilidade de conhecê-lo sem precisar comprar – ainda que ele tenha um custo baixo, a ponto de ser distribuído. Com esta ação,

⁴ Redondilha é uma referência à métrica e ao ritmo do cordel.

dispensa-se a iniciativa do público em comprar o folheto, ainda que não signifique que ele será lido. Estimula-se também pela possibilidade de escolha do folheto que será levado como brinde. Assim, a pessoa levaria o tema que mais lhe interessa.

A loja tem visibilidade diferente de bancas e, assim como a Academia, oferece uma legitimação ao cordel que se refere à saída de uma ideia de informalidade carregada pelas outras formas de exposição, ainda que na loja ele possa ser distribuído gratuitamente – mas não para todo mundo, apenas para quem consome outros produtos. Na loja, são vendidos os folhetos que também podem ser encontrados nas bancas. Mas a loja está sempre no mesmo lugar, a banca é móvel.

Além das questões de um poder simbólico que emerge neste tipo de situação, pode-se pensar tanto na loja da ABC, como uma estratégia de visibilidade do cordel, como na Academia, como uma tentativa de institucionalização desta prática cultural. Se não há lugar para os cordelistas nas academias de letras canônicas, poetas criam sua própria academia e nela reproduzem as mesmas relações de poder e de discriminação que acontecem nos moldes tradicionais. Porque a ideia da academia como um lugar de distanciamento, de holofotes que, ao acender as luzes para uns, lança sombra sobre outros, é mantida mesmo quando a ideia inicial seria de negar os processos de exclusão.

Deste modo, fora da loja, cordelistas que expõem e vendem em suas bancas legitimam sua prática a partir da venda de folhetos também na loja. Foi o que aconteceu com um poeta e vendedor (Isael de Carvalho), que tem uma banca situada também próxima à entrada da estátua do Padre Cícero. Neste lugar, aos domingos, Isael vende seus folhetos e se apresenta a quem chega olhando como “o único cordelista carioca e listado no livro da Academia Brasileira de Cordelistas”.

Isael não declama, mas oferece folhetos “mais baratos que os do centro [Praça Catolé do Rocha]”. Pelas capas, há discussões conservadoras e temas políticos alinhados à direita (“pego muita briga com o pessoal da esquerda que vem aqui”). Tem também folhetos de temáticas sexuais e, por isso, deixa os cordéis infantis separados, “para que as crianças não mexam nos (cordéis) de adultos”⁵.

É possível encontrar mais de um cordelista vendendo folhetos em bancas nos domingos de feira. Mas, especificamente no dia 09 de outubro, dia da minha visita, apenas Isael estava lá. Isael nos apresenta questões em torno do diálogo cultural que permite que ele, carioca – o único – realize suas vendas no espaço de representação do Nordeste, reconhecido por ele

⁵ Trechos retirados da conversa informal que tivemos enquanto eu olhava os folhetos, antes de me apresentar como pesquisadora.

como o lugar apropriado para o consumo deste produto. Qual é o lugar do cordel sudestino no espaço que pretende resguardar uma memória do Nordeste? Até que ponto, neste caso, o cordel está associado a uma feira de tradições Nordestinas? Que diálogos são possíveis a partir destas trocas culturais? Que elementos deste diálogo se apresentam nos folhetos escritos e vendidos por Isael? São questões que permaneceram depois do primeiro movimento de campo.

Por fim, o outro espaço em que a poesia de cordel se manifesta na Feira de São Cristóvão é a já mencionada Praça Catolé do Rocha. Trata-se de um cruzamento entre as duas ruas principais. É o centro da feira. Há um palco no meio do espaço com uma televisão, caixas de som e duas cadeiras. O público se acomoda em bancos dispostos em círculo, como na ideia de arena. Nas saídas para cada rua há uma banca. Uma vendendo DVDs, outra expondo esculturas escatológicas e duas com folhetos de cordel.

Sextas e sábados, apenas uma das bancas funciona vendendo folhetos de cordel. O vendedor não é poeta, mas leu todos os cordéis que estão em exposição. A outra banca, junto dos cordéis, expõe camisas com estampas de xilogravura. Só funciona aos domingos, mas, algumas vezes, não abre por considerar que a venda de um dia não supre os custos com transporte e alimentação.

A programação oficial da Praça Catolé do Rocha menciona repentistas de sexta a domingo, mas os cantadores só costumam ir aos domingos. São duas duplas que compõem a programação e se alternam das 10h às 16h. A presença de algum deles também é variável. No domingo da minha visita, a apresentação começou ao meio-dia e terminou às 14h, contando com apenas uma dupla de repentistas.

O momento do repente é o que mais movimenta a praça. Antes de começar as apresentações, a televisão é ligada com um DVD vendido em uma das bancas e muitas pessoas passam pelo espaço e param para dançar. Uma figura se destaca pelo colorido das roupas e pela dança cheia de desafios: o senhor vendedor de algodão doce. Ele dança, enquanto os algodões ficam encostados no banco para quando alguma criança chegar para comprar o doce. Roupas verde e amarela com uma bandeira de Pernambuco costurada, chapéu de vaqueiro, sandálias de dedo e uma coreografia que chama mais atenção dos transeuntes que o vídeo que está sendo exibido. A música vem do vídeo.

Os cordéis expostos nas duas bancas são dos mesmos autores. Os poetas com mais títulos expostos são Isael de Carvalho e Manoel de Santa Maria. Sem a cantoria do repente, a praça fica esvaziada e raramente aparece alguém para olhar ou comprar folhetos. Os transeuntes passam indiferentes, apressados, pela praça, até a hora em que começa a cantoria.

Os repentistas posicionam a cesta em que as pessoas colocam dinheiro enquanto eles cantam. Em versos rimados, sextilhas em sua maioria, os poetas cumprimentam o público e outros vendedores que trabalham no entorno da Praça Catolé do Rocha e anunciam que a cesta está à disposição para receber contribuições. Durante a apresentação, para chamar atenção das pessoas para a contribuição com dinheiro na cesta, os poetas fazem seus versos dedicados às pessoas que estão sentadas assistindo às apresentações e às pessoas que passeiam pela praça.

Há um certo movimento de constrangimento para a contribuição. Os poetas não fazem versos com temas de ficção, tampouco comentam situações de repercussão midiática. O ambiente temático tratado são as pessoas que estão na feira. Então, começam a mencionar, para deixar claro a quem estão se referindo, características físicas, à vestimenta, às companhias. A partir disso, fazem elogios ou piadas – normalmente elogios às mulheres e piadas com os homens, de modo a mostrarem a rapidez para versejar uma situação. Como consequência disso, as pessoas colaboram com dinheiro.

Mas essa colaboração também é mencionada. Até porque é o objetivo central da cantoria naquele espaço: articular mais pessoas para fazerem suas ofertas. Deste modo, exercem uma relação de poder simbólico pela possibilidade do constrangimento de alguém que, eventualmente, não deixe nenhum dinheiro. Enquanto a pessoa não vai até lá contribuir, eles repetem a chamada, mencionando inclusive que a pessoa não quis ainda dar dinheiro.

As estratégias utilizadas que foram percebidas e que devem ser analisadas passam pela ideia de comicidade a partir da ridicularização de situações, pelos elogios feitos como tentativa de aproximação do público e da publicidade que é feita das lojas do entorno e do próprio trabalho deles.

Nas apresentações, muitas vezes depois de contribuir, as pessoas faziam fotos com os repentistas. Esse movimento de registro foi percebido com muita frequência no público. Eram fotos e vídeos pelos quais os poetas, inclusive, agradeciam e pediam, em versos, claro, que fossem compartilhados e divulgados. Estes elementos compõem uma narrativa cujos elementos de comunicação estão articulados a partir de estratégias que exercem uma função fática de linguagem: poetas passam toda a sua apresentação chamando o público para estabelecerem ali uma relação.

Em um movimento descritivo, este capítulo apresenta as inquietações que surgiram com o primeiro contato com o campo. A partir disso, foi realizada uma segunda etapa, quando ocorreram novas visitas às feiras em busca de possibilidades de análise do fenômeno cujas características estão aqui apontadas, sobre as quais preciso refletir. Que narrativas emergem na Feira de São Cristóvão? Como as estratégias comunicacionais utilizadas nestes momentos

articulam os elementos narrativos percebidos? Que poesia é essa feita em São Cristóvão? Que elementos cênicos são postos em prática em uma performance de nordestinidade construída a partir da poesia de cordel?

1.2 Feira Central de Campina Grande

1.2.1 Na cidade de Campina Grande...

A primeira etapa da atividade de campo, na cidade de Campina Grande, estava programada para os dias 13, 14 e 15 de janeiro de 2017, contemplando a feira Central, hoje tombada como Patrimônio Cultural do Brasil. Devido a problemas para chegar à cidade, a viagem que seria iniciada na noite do dia 12 não foi possível, e a observação do dia 13 não pôde ser feita. Assim, iniciei as atividades na manhã do dia 14 de janeiro, sábado, na feira Central.

Acerca das atividades poéticas de Campina Grande, eu tinha informações prévias sobre a presença de poetas na cidade a partir de um grupo de conversas via *WhatsApp*⁶, do qual faço parte de forma inativa, apenas acompanhando os diálogos. Também conversei previamente com pessoas da cidade, que indicaram a feira Central como lugar de presença física dos poetas semanalmente, aos sábados, dia mais movimentado da feira.

Campina Grande é uma cidade situada no interior da Paraíba, Nordeste brasileiro. É reconhecida por sua produção cultural que tem destaque durante as festas juninas a partir da realização do “Maior São João do Mundo”. Festa que agrega diversos elementos culturais da região: o próprio ritual da festa com sua decoração, músicas, comidas, bebidas, manifestações religiosas, produção artística, dá visibilidade à cidade e aos seus artistas, que nesse período aparecem com mais força. Durante a época das festas juninas, tem-se evidenciado o destaque da cidade de Campina Grande como um lugar de valorização e permanência das tradições culturais do Nordeste, incluindo todas as transformações que as definem.

É em Campina Grande que está situado o maior acervo público de cordéis do Brasil, na biblioteca da Universidade Estadual da Paraíba. O cordel possui uma sala no Museu de Arte Popular da Paraíba, também situado na cidade. É berço do poeta Manoel Monteiro, grande referência poética na contemporaneidade. Há uma relação cultural forte que aponta para Campina Grande como uma cidade referência para encontrarmos cordel no Nordeste. Nas ruas, as pessoas sabem o que é e, em algum momento, já viveram experiências com ele, nem que seja

⁶ Grupo da Glosa e Clube do Repente

ouvindo uma cantoria ao caminhar na rua. Indicam memórias. Identificam-se de alguma forma com aquela manifestação poética que é associada à cidade. Não a única, não a primeira, não a principal. Mas um lugar relevante para o fenômeno.

1.2.2 A presença ausente na Feira Central

A partir, então, das informações prévias sobre a presença de poetas cordelistas na feira Central, nas manhãs de sábado, fui até o local. A feira é composta por uma grande diversidade de produtos: frutas e verduras, flores, tecidos, calçados, carnes, CDs e DVDs piratas etc. Cada produto em um setor específico, algumas vezes entrecortado por outros produtos em bancas pontuais. Como é o caso dos cantadores que, a princípio, seriam encontrados na feira da carne.

Em uma primeira caminhada pelos corredores da feira, não foi vista nenhuma banca vendendo folhetos, tampouco se ouviu qualquer declamação ou cantoria. A partir daí, comecei um outro movimento que incluía perguntar para as pessoas que trabalhavam na feira se elas sabiam onde encontrar os folhetos. Depois de inúmeras informações desencontradas, foi identificada apenas uma banca que vendia folhetos. Tratava-se de um comércio de publicações antigas, como um sebo, mas constavam apenas revistas e histórias em quadrinho expostos. Os folhetos estavam guardados. Eles foram trazidos em dois blocos, nos quais continham majoritariamente títulos do poeta Manoel Monteiro e obras clássicas da literatura de folhetos.

Segundo o vendedor, apenas em sua banca era possível encontrar folhetos para vender. O fornecimento era feito por cantadores que estariam situados na feira da carne e que, às vezes, transitavam pelos demais espaços da feira Central. O vendedor pontuou que não considerava interessante expor os folhetos, porque as pessoas não procuram por eles, por isso, prefere deixar guardados até que alguém pergunte.

E, conforme apontado por ele, continuei buscando por folhetos vendidos na feira e não encontrei naquele dia. Busquei por qualquer forma de expressão poética ali manifesta, fossem impressos, fosse em cantorias. Perguntei a várias pessoas onde poderia encontrá-los e persegui as pistas, ao passo em que observava o movimento da feira. Acontece que não os encontrei. Na feira da carne, onde tipicamente permanecem, os vizinhos de barraca afirmaram que todos os sábados pela manhã eles estavam lá. Mas, naquele, especificamente, os cantadores não tinham ido.

Busquei compreender não só a ausência naquele dia, mas uma diminuição de presença física que reduzia a poesia de cordel a uma banca e a um grupo pequeno de cantadores

na maior feira livre da cidade de Campina Grande, onde havia uma referência de existência daqueles poetas. Para isso, de forma não estruturada e anônima, conversei com o vendedor dos folhetos e com outras pessoas que trabalham na feira. Nos discursos, percebi alguns pontos que julguei fundamentais para esta primeira etapa da pesquisa de campo em Campina Grande:

1. Informações desencontradas sobre a possível localização de poetas;
2. Muitas pessoas não sabem onde estão, mas afirmam tê-los visto na feira em algum momento;
3. Há uma proposta de explicação para a diminuição do número de poetas na feira, que tem a ver com um suposto desinteresse das pessoas pela cultura local;
4. Os aspectos terminológicos geram certa confusão, e todos os poetas são chamados de ‘cantadores’.

Por essas percepções, abriram-se questões para as quais devo estar atenta durante o processo analítico. Neste momento, minha atenção desvia-se não para a performance dos poetas, mas para outras pessoas da feira, que também fazem parte da performance e que, naquele momento, estão dotados de presença física. É na fala dessas pessoas que identifiquei os movimentos performáticos de uma presença ausente de cantadores na feira. Ou seja, ainda que a presença física não fosse notada, havia um sentimento de presença. Algo como “eles não estão aqui, mas eles são daqui. Eles existem, nós os vimos, nós os conhecemos”.

As conversas aconteceram dentro e fora da feira Central. Como uma pesquisa anônima ainda nesta etapa, o movimento de flanação foi fundamental para o reconhecimento do ambiente. Essa flanação contou principalmente com as falas das pessoas que me indicavam onde, eventualmente, poderia encontrar poetas.

Tratavam-se de informações desencontradas. Cada pessoa indicava um local diferente, uma possível data diferente para a presença de poetas na feira. De forma incerta sobre a localização, sabia-se que eles estavam lá, mas o lugar era indeterminado, principalmente por parte de quem trabalhava na feira e não podia sair de seu espaço. Nenhuma das pessoas consultadas disse não haver ou não saber onde estavam os poetas. Havia sempre uma indicação a ser feita, ainda que eu caísse em lugares vazios – da poesia de cordel.

O que me indicou certo nomadismo dos poetas. Eles não precisam de ponto fixo e podem caminhar com suas violas entre as barracas da feira e escolher onde vão parar, se vão parar. São fluidos, sem a urgência de uma fixação de lugar ou de tempo. Estão livres e transitam por onde for mais vantajoso para a declamação poética. Seja pela quantidade de público, seja pela temperatura do lugar, seja porque determinado bar oferece melhor logística para poetas e ouvintes.

A indicação de que eles estavam lá reforça a ideia da presença ausente. Mesmo sem vê-los, há uma presença que não precisa ser física. Porque eles existem constantemente naquele ambiente, como em tantos outros da cidade, que são indicados por taxistas, garçons e pessoas que estão em constante contato com visitantes que buscam alguma expressão artística que identifique Campina Grande. Todo mundo, em algum momento, se deparou com a poesia e, portanto, reconhece sua existência, ainda que não saibam encontrá-la naquele espaço.

Quando percebi a dificuldade de encontrar a presença física, perguntei sobre o porquê de eles não estarem lá naquele dia, ou de ser tão difícil encontrá-los – assim como pelo fato de haver apenas uma banca que vendia folhetos. As falas foram unânimes em considerar que há uma desvalorização da cultura local. Por isso, poetas não estavam mais presentes com tanta força no ambiente da feira. O que aparece como uma contradição, pois as pessoas que falam sobre haver uma desvalorização, lamentam, mas também não se posicionam de forma a combater isso. É como se houvesse uma impotência diante da situação. E quem não valoriza a manifestação é sempre o outro. Os outros. E, portanto, fez com que a poesia sumisse do cotidiano.

De toda forma, a ausência não significa a morte da manifestação. Ela só não está mais no cotidiano da cidade. Ela está em eventos programados, em museus, em instituições que reúnem poetas para se apresentar e para vender suas obras. A presença muda de lugar e se instala em locais específicos, aparece em datas específicas, oportunistas diante do turismo e do comércio da cidade, como acontece durante as festas de São João.

Outro traço percebido neste movimento de pesquisa foi um uso indiscriminado dos termos que se referem a poetas como sinônimos. Cordelistas e poetas são pouco utilizados ou quase não os identifica. Cantadores e repentistas parecem ser de mais fácil reconhecimento. O que aponta para uma outra questão discutida neste trabalho: O que será a poesia de cordel que nos cabe analisar? Por esta referência que aparece em Campinha Grande, tenho, pois, uma maior relevância na definição do que me interessa como objeto de estudos. Inclusive porque dentro da nomenclatura ‘cantadores’, faz-se referência ainda a cantores de bandas de forró, que se apresentam em palcos de feiras como a da Prata. E em outras regiões, a definição de cordel, repente, cantoria, peleja é diferente, e cada termo designaria uma forma poética específica.

Assim como nos grupos de *WhatsApp*, cuja nomenclatura passa pela “glosa⁷”, pelo “repente”, mas não necessariamente cordel. Pode ter alguma relação com a estrutura poética,

⁷ Durante esta primeira etapa da pesquisa, minha participação no grupo é anônima. Fui adicionada em abril de 2016 e não participo das discussões, apenas acompanho o que lá se desenvolve. No segundo momento da pesquisa, manifestarei meu interesse no conteúdo ali disponibilizado e, por lá, agendarei entrevistas e conversas.

que no aplicativo é diferente. Não é folheto, não tem número de páginas, tampouco a dimensão de um romance impresso. No grupo da Glosa, por exemplo, ao qual tenho acesso, são debatidos temas diversos, principalmente de atualidades, na forma de poesia. Cada poeta escreve e compartilha de uma a três estrofes, normalmente, e os demais comentam e publicam os seus versos. Algumas vezes aparecem escritos, outras vezes gravados em áudio. E, como é comum aos grupos de *WhatsApp*, também são enviadas mensagens de motivação, “bom dia” e vídeos cômicos.

Em minha primeira visita, para manter o anonimato, optei por não fazer nenhuma pergunta sobre eventos ou locais físicos onde poderia encontrar poetas em atividades no grupo. Em vez disso, consultei a professora Joseilda Diniz, vinculada à Universidade Estadual da Paraíba, sobre onde poderia transitar para buscar meus fenômenos em performance. Segundo a professora, os poetas estão presentes em lugares demarcados, como são os casos do Museu de Arte Popular da Paraíba, na Casa do Artesão, Casa do Poeta, em bancas específicas como a de Manoel Monteiro, administrada pela filha do poeta. E em eventos e festivais organizados pelos grupos de poetas, como a Quinta do Repente, a Sexta Musical, os eventos chamados “Estado contra Estado”, com disputas poéticas, e durante o evento máximo de visibilidade da cultura local, que é o São João. Algumas vezes é possível também encontrar poetas declamando na praça da Bandeira, no Centro da cidade, mas também de forma aleatória, como na feira Central.

Sendo assim, a primeira etapa de pesquisa não se concluiu na primeira visita. Fez-se necessário agendar uma outra visita a Campina Grande para encontrar esses poetas e perceber suas performances com relação à cultura nordestina e às formas distintas de se pensar e de se fazer poesia de cordel. A segunda visita foi agendada para acontecer dos dias 2 a 4 de fevereiro de 2017, para contemplar o evento mensal Quinta do Repente, para acompanhar uma sexta-feira na praça da Bandeira e mais um sábado na feira Central. Ainda em observação anônima, para em seguida pensar associações conceituais que direcionaram às entrevistas.

1.2.3 Feira Central: Presença

Seguindo as indicações dos poetas, fui à Feira Central no sábado, dia 4 de fevereiro, às 9h da manhã. Procurei pelo bar de Dona Tereza e o encontrei na feira da carne. Marcada pela descrição “Encontro dos Poetas”, de fora, conseguia observar os cantadores afinando as violas. Entrei e comecei a conversar com a própria Dona Tereza. Tomei um café, enquanto ela me contava que, há oito anos, tem o bar na feira e, há sete, os poetas repentistas se encontram ali todo sábado pela manhã.

Dona Tereza e uma de suas filhas tomam conta do bar. O espaço é pequeno e há cinco mesas pequenas encostadas nas paredes. Ela diz que ali não costumam ir mulheres. E ela prefere assim, pois as mulheres que costumam aparecer lá são “raparigas atrás dos véi” (fazendo referência aos homens que fazem repente no bar, que em sua maioria aparentam ter cerca de 50 anos ou mais). Vi lá apenas uma mulher, além de nós, que foi Dona Benedita, de 73 anos, que estava fazendo compras na feira (percebi pela sacola que carregava) e passou no bar para ouvir um pouco de poesia.

Gabriel chega com certa pontualidade: a cantoria ainda não tinha começado, mas já passava das 9h. Ele nos cumprimenta e se admira de realmente termos ido, seguindo sua recomendação. Conversa com a professora Joseilda e fala sobre a apresentação que fará na rádio depois de fazer o repente na feira. A conversa é claramente voltada para a professora, que é reconhecida na cidade por sua pesquisa e sua vinculação institucional a espaços de divulgação da poesia de cordel.

Permanecemos durante toda a manhã de apresentações, e quatro cantadores fizeram seus repentes em diferentes estruturas: ‘espontâneo’⁸, a partir de motes sugeridos pelo público e pelepas. Alternavam-se em duplas que cumprimentavam os presentes, inclusive a nós, que não estávamos mais despercebidos. Como nas outras cantorias mencionadas, o repente se inicia com uma metapoesia que menciona os desafios e prazeres da criação poética.

A ambientação da feira, ainda que restrita a um espaço reservado, demarcado, que é o bar, possui uma dinâmica completamente diferente dos outros dois espaços. A primeira marca de diferença que se mostra é a presença da cesta de contribuição financeira, porque, naquele ambiente, esta é a única forma de arrecadação dos poetas, visto que eles não são apresentados como atração do bar de Dona Tereza, mas, em vez disso, utilizam aquele espaço para se encontrarem e fazerem suas cantorias.

Assim, as contribuições são agradecidas em versos, mas não são solicitadas, como percebi na Feira de São Cristóvão. Não há um constrangimento do público para isso. As demandas, as chamadas que são feitas são para que as pessoas acompanhem a cantoria. Os transeuntes, que estão ali para fazer suas compras e não para ver uma manifestação encenada, passam, escutam, alguns param, mas não se cria um público que para, que senta para assistir à apresentação. É como se o som da cantoria fizesse parte do som da feira. Há uma certa banalização daquela presença. O que gera certa incerteza quando eles não estão lá, como percebi na primeira visita.

⁸ Chamarei aqui de espontâneas as cantorias cujas temáticas partem dos próprios poetas e do andamento dos sentidos que emergirem no repente.

As performances, obviamente, se distinguem à medida em que as ambiências também mudam. Cada poeta assume um posicionamento e se mostra, aparece junto da poesia. O “eu” (lírico?) não está apagado como nos outros espaços. O poeta mais jovem se mostra agradecido pelo acolhimento dos outros poetas e se desculpa pelos erros, justificando que ainda está iniciando. Os demais se mostram gratos pela continuidade que ele representa naquele espaço e o parabenizam pelos versos criados. Isso talvez não tenha relação imediata com a feira, mas com a articulação do evento que é feita pelos próprios poetas, sem intermediários.

O espaço da feira aproxima mais os cantadores do público que transita. É um público de alta rotatividade, porque as pessoas dificilmente vão para acompanhar a cantoria, apenas. Elas precisam realizar outras atividades de consumo e fazem do bar de Dona Tereza um lugar de passagem, um lugar para tomar um café e seguir. Ouvem alguns versos e vão. Em seguida chegam novas pessoas, que também vão embora rápido. No dia que acompanhamos a cantoria, havia, além de nós, mais um homem que permaneceu toda a manhã enquanto tomava cachaça e acompanhava a cantoria com aplausos e empolgação.

A sugestão de motes não é tão vasta quanto nos outros dois eventos. Há na feira um público que é mais ouvinte que colaborador. Mesmo assim, ainda realizam contribuições e fazem sugestões. Mas a cantoria está ali não para ser consumida exclusivamente, mas combinada às demais atividades da feira. É um lugar de passagem. Ainda não conheci a dinâmica que os fez se instalarem naquele espaço. O que percebi é que aquela inserção pública, sem uma articulação externa, mas realizada pelos próprios poetas dispostos a cantar, tem elementos menos plásticos e engessados e se mostra mais fluido com relação ao que emerge de eventualidade.

Para melhor refletir a participação dos cantadores na feira, preciso considerar a sua dinâmica como integrante da cidade. Uma noção de cotidiano que é diferente da Feira de São Cristóvão, que se mostra como eventual e turística. O público que transita pela feira Central e escuta os repentistas cantando está ali para outras atividades e acaba parando e criando outra situação performática tanto para a plateia quanto para os cantadores. Há uma encenação naquele espaço que é responsável por atrair as pessoas que estão com pressa, que estão fazendo outras coisas, focadas em outras atividades, para pararem ali e escutarem a cantoria. Preciso pensar as performances que são encenadas como parte de um cotidiano que é recriado a todo momento.

1.2.4 Percepções Gerais

No geral, percebi um machismo marcado nos discursos tanto nas cantorias quanto nos textos que as envolvem. Considero que, pelas fortes marcas que são apresentadas pelos cantadores com este posicionamento, isso é relevante nas análises que realizo considerando os versos cantados, o que não foi abordado ainda neste primeiro momento. Inclusive, até agora não identifiquei nenhuma mulher poetisa nesses movimentos de flanação e observação da cantoria. As mulheres estão no público, em menor quantidade, mas não as encontrei criando (o que é diferente no folheto impresso, onde percebo com mais facilidade a presença de mulheres autoras).

Percebo ainda que foi fundamental para a observação manter o anonimato, ainda que, em alguns momentos, eu tenha escorregado no “disfarce”. Percebi isso pela grande importância que era dada à professora Joseilda Diniz quando ela estava presente. Havia uma clara intenção de apresentar-se para ela, que, além de professora, era curadora do Padeiro do Cordel, sala que faz parte do Museu de Arte Popular da Paraíba.

O que noto também é que o campo não me permite fechar a pesquisa sobre a poesia de cordel naqueles fenômenos que aparecem impressos em folhetos. Por isso, essa definição não me é suficiente. É necessário um grande esforço de conceituação que não se prenda a uma definição rígida e excludente, mas que considere a multiplicidade e diversidade de manifestações poéticas que cabem no cordel como linguagem e que auxilie como procedimento metodológico na definição do *corpus* de análise.

2. À ponta do novelo: os fenômenos nomeados como cordel



Pensar sobre o cordel na contemporaneidade me coloca diante de diversos desafios. Como pensar sobre este fenômeno fugindo das amarras conceituais que historicamente o aprisionam como uma “manifestação folclórica”, a partir de uma compreensão excludente de “povo”, ou situando-o como uma literatura menor a partir das noções de que a poesia de cordel seria espontânea ou ingênua? Este é o meu ponto de partida. Daqui, minha ideia é propor uma reflexão sobre o cordel como fenômeno complexo, a partir de meu lugar de fala situado na Comunicação.

Assim, parto de uma reflexão inicial realizada por meio de uma revisão bibliográfica que apresenta uma síntese do estado da arte sobre o cordel. Trata-se de leituras que me conduziram até aqui, as quais deixam lacunas e sobre elas me proponho a refletir e a contribuir tanto para a compreensão do fenômeno quanto para a área da Comunicação.

Minha compreensão sobre o cordel parte da ideia do fenômeno como algo vivo, pulsante, em constante movimentos de transformação, que é múltiplo em sua essência, podendo, assim, ser estudado em diversas áreas do conhecimento, como História, Linguística, Literatura, Sociologia, Antropologia etc. Cada área, com suas especificidades, olha para o cordel a partir de uma angulação própria, buscando identificar e compreender o que lhes interessa.

Quando pensado como manifestação cultural, o cordel pode ser compreendido atravessando diversas categorias: como mídia, como produção literária e poética, como ritual, como performance, dentre outras. A partir da discussão que inicio aqui, traço a minha proposta de compreensão da poesia de cordel como narrativa comunicacional. Busco neste capítulo apontar o que, então, para mim, constitui esse fenômeno aqui chamado de cordel.

O cordel, segundo Carvalho (2002), é um jeito de olhar o mundo. Mas o que esse ‘jeito’ tem de diferente, de especial, de fenômeno? Parto da ideia de que se trata de um jeito poético de olhar para o mundo. Mas isso seria óbvio. Bastava olhar apenas para sua estrutura e para sua forma em versos. Meu posicionamento diante de um movimento de conceituação segue a ideia de Ricoeur (1992) sobre o texto em ação. Ou seja, reconheço meu repertório como experiência a ser levada em consideração no movimento interpretativo da narrativa que o fenômeno constitui.

Quando falo sobre experiência, me refiro a uma dimensão fenomenológica que a coloca como parte da construção de um repertório, de uma bagagem constituinte das percepções concebidas por um “eu”. “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. (BONDÍA, 2002, p. 21). Ou seja, Bondía aponta para a relação dos fenômenos conosco. A experiência resulta daquilo que nos

alcança. Aquilo que observamos, interpretamos. O mundo pré-figurado que configuramos como narrativa em uma tentativa de organização do tempo que percebemos.

A minha experiência aqui marcada passa pela minha família de pessoas que não tiveram acesso à educação formal e que me apresentaram diversas formas de saber. Pela minha própria trajetória escolar, que se dedicava à escrita, à formação acadêmica no curso de Comunicação, que direciona interesses e olhares para o movimento de troca simbólica diante de uma manifestação poética. De 25 anos vivendo em um Nordeste que se transformou depois de 2002, localizada mais especificamente em uma capital litorânea. Esse é meu repertório, minha bagagem simbólica (em meio a tantos outros elementos) que levei para as feiras em busca do que aprendi a chamar de cordel.

Por isso, a experiência é um operador importante, porque marca um ponto de partida, um lugar em que eu dialogo com o fenômeno que observo, com as pessoas com quem converso e às quais estou atenta. Na dimensão hermenêutica que este trabalho configura, seja por seus referenciais teóricos, seja pelo próprio movimento analítico-interpretativo realizado, é a minha experiência individual que aciona as minhas memórias, a partir das quais aparecem as inquietações que seguem.

Coloquei a mim mesma em diálogo com as feiras, com as cantorias e apresentações, em meio às oficinas de cordel e de xilogravura. O meu incômodo decorre das minhas relações com um “outro”, que se faz na diferença, e é o que faz com que surjam as perguntas que não terminarão no ponto final deste trabalho. Sendo essa ideia de experiência uma perspectiva fenomenológica, que provoca os deslocamentos das minhas percepções, Merleau-Ponty (2014) ajuda a compreender os diálogos que surgem no trabalho de pesquisa:

Percebo comportamentos imersos no mesmo mundo que eu, porque o mundo que percebo arrasta ainda consigo minha corporiedade, porque minha percepção é impacto do mundo sobre mim e influencia de meus gestos sobre ele, de modo que, entre as coisas visadas pelos gestos do adormecido e esses gestos mesmos, na medida em que ambos fazem parte do meu campo, há não apenas a relação exterior de um objeto com um objeto, mas como do mundo comigo, impacto, como de mim com o mundo, conquista. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 224)

Assim, entendo que os fenômenos observados e descritos, atribuídos ao outro são também parte de mim, porque o que aparece aqui surgiu aos meus olhos e aos meus ouvidos, dialogaram com as minhas experiências e são trazidas aqui. Por isso, também a escolha pelo texto em primeira pessoa. Essa experiência é fundamental para discutir a performance, nos dirá Foley (1986). Não podemos pensar o cordel apenas como um produto finalizado comprado em uma feira. Viver todo o seu processo, desde a concepção, passando pelos embates políticos que permeiam a sua existência, as disputas para que eles sejam produzidos, declamados e vendidos,

a briga por espaço físico e visível, os cenários que eles delineiam e que os cercam nos oferecem inúmeras possibilidades de percepção. Segundo Merleau-Ponty, essa experiência corporal – em que meu corpo se encontra com os outros corpos nos espaços das feiras – torna possível uma situação comum em que não se é capaz de alcançar um absoluto da existência, mas pode-se falar sobre aquilo que nos é acessível.

Reconhecendo que o fenômeno se trata de um movimento do texto em ação, não posso falar no cordel como algo único. A mesma poesia lida duas vezes não é a mesma textualidade. Porque, quando pensamos no texto como processo, é preciso levar em consideração diversos elementos da situação comunicativa que não se repetem.

A forma como o cordel é apresentado pela academia descreve, historicamente, um processo evolutivo da compreensão do fenômeno. O percurso evolutivo deixa a ver perspectivas que vão da manifestação literária negada pelos cânones por ser menor ou insuficiente, resultando assim em uma tentativa de apagamento, ao grito romântico de urgência da valorização da cultura popular e de sua beleza ingênua, espontânea, conduzida pelos estudos folclóricos em busca de uma ideia de legitimação de cultura nacional pura, original.

Associando esta ideia aos estudos de Comunicação na década de 1970, surge a proposta da Folkcomunicação, que situa os poetas cordelistas como mediadores de tradução das informações. Seriam eles agentes facilitadores de uma comunicação para as pessoas que estavam fora do circuito midiático. No momento em que esta proposta é lançada, ela fazia muito sentido⁹, mas se torna obsoleta quando, com o passar dos anos, o cordel e a mídia em geral se ressignificam. Estudos semióticos são também formas que buscam compreender o cordel em uma perspectiva comunicacional, considerando seus textos como expressões culturais.

Tais abordagens servem de pontos de partida para uma compreensão contemporânea da poesia de cordel, considerando a historicidade dos conceitos que foram desenvolvidos até aqui e que me permite potencialmente contribuir para o conhecimento acerca deste fenômeno tão marcado da cultura nordestina e brasileira. Aqui, buscamos contribuir também para os conhecimentos no campo da comunicação, pensando no cordel como uma forma poética que é instrumento, mas vai além disso, sendo um universo de sentidos continuamente atualizado pelas práticas sociais que o integram.

⁹ As perspectivas folclóricas estavam imersas em uma situação de construção de identidade nacional e que se buscava uma referência única, pura, original. Coube em um contexto de opressões culturais, que apagava as contradições, as disputas de sentido, os diálogos e almejava uma estabilidade artística.

2.1 O que se sabe sobre o cordel? A estrada do labirinto...

Este tópico do trabalho tem o objetivo de revisitar concepções teórico conceituais do cordel que me trouxeram até esse ponto de discussão, ao refletir sobre os aspectos comunicacionais da narrativa do cordel em ação. Para isso, realizo uma revisão bibliográfica, aponto o que minhas principais referências sobre o cordel me oferecem de contribuição para compreendê-los e os questionamentos que me proporcionam, a partir dos quais desenvolvo esta reflexão.

Deste modo, não desenharei um mapa conceitual, mas percorro um caminho iniciado nas concepções folclóricas, apontando para as formas de compreensão do lugar social do cordel, das metodologias de análise e dos diálogos possíveis entre as áreas que contribuem para este estudo. As abordagens não estão limitadas por conceitos, mas passam por diálogos que se entrecruzam, trazendo apontamentos que se complementam, e que em determinados momentos se chocam. As formas de compreender o cordel não estão estagnadas, mas em permanente transformação a partir dos estudos contemporâneos. Por isso, considero todas as contribuições aqui apontadas como fundamentais para a nossa localização neste ponto da pesquisa.

Início com a concepção folclorista dos estudos sobre o cordel, que se inaugura oficialmente com os estudos de Silvio Romero (1888) sobre a poesia popular no Brasil. Para o pesquisador, que realizou estudos sobre o folclore brasileiro de uma forma mais ampla, o cordel teria, no interior do Brasil, o papel de fonte de informação, o que seria o chamado “jornal do sertão”. Ao falar sobre a poesia popular, Romero (1888) considera que o Brasil seria o lugar mais propício para seu desenvolvimento devido à miscigenação de brancos, negros e índios, que permite uma miscigenação também de ideias.

Sendo um folclorista clássico, não é de se admirar que Romero (1888) tenha anunciado, felizmente de forma precipitada e errônea, a decadência e conseqüente fim do cordel. Ele defendia que a poesia de cordel, também chamada de ambulante, era a forma genuína da poesia popular brasileira, de onde toda a produção poética nacional deveria inspirar-se. “O povo do interior ainda lê muito as obras de que falamos; mas a decadência por este lado é patente: os livros de cordel vão tendo menos extracção depois da grande inundação dos jornaes (*sic*)” (ROMERO, 1888, p. 343).

A partir destas concepções de que as manifestações correm o risco de serem extintas e, assim, levarem consigo ao túmulo cultural as mais ‘puras’ manifestações nacionais, indicavam uma possível perda de uma identidade original. Por isso, para os folcloristas, a ideia

de pureza e a necessidade de engessamento dos fenômenos se faz cara, porque a eles caberia a responsabilidade de salvaguarda de uma ‘essência’ coletiva.

Outro folclorista de destaque foi Luiz da Câmara Cascudo, que fez um trabalho de sistematização e mapeamento das manifestações culturais populares do Brasil, dentre eles, a produção poética do cordel. Na obra “Os cinco livros do povo”, Cascudo (1953) realiza um estudo voltado para os títulos “Historia da donzella Theodora”, “A Imperatriz Porcina”, “A Formosa Magalona”, “O Naufrágio de João de Calais” e “Carlos Magno e os doze pares de França”, que, ainda segundo Romero (1888), seriam os mais populares títulos portugueses a inspirarem a poesia de cordel brasileira.

Outra importante referência nos estudos folcloristas sobre o cordel é Manuel Diégues (1986), que propõe uma classificação temática dos folhetos a partir da ideia de ciclos. Ele apontou dez ciclos¹⁰, que fazem referência aos folhetos impressos e publicados até então. Este estudo resultou em uma antologia do cordel publicado em 1986, pela Fundação Casa de Rui Barbosa, situada na cidade do Rio de Janeiro, que sedia a Associação Brasileira de Cordelistas. Segundo Diégues (1986), assim como para Romero (1888), o sucesso de público do cordel antecede a veiculação dos jornais, sendo os folhetos a principal fonte de informações. Mas, para este folclorista, a decadência do cordel associada aos jornais acontece apenas em Portugal – ele mantém a ideia de origem portuguesa –, no Brasil, ele passa a ser ameaçado pela radiodifusão.

Estas pesquisas serviram para, na década de 1970, legitimar um sentimento de orgulho nacional a partir de produções artísticas que pudessem se dizer ‘genuinamente brasileiras’. Desta forma, os folcloristas, a partir de estudos antropológicos, defendiam a permanência de características originais e definidoras destas manifestações. No caso do cordel, esta compreensão o situa no âmbito de uma produção literária ingênua e, portanto, inferior aos cânones, que seria simples e, só por isso, tangível a pessoas sem acesso às demais produções culturais.

Estes estudos foram fundamentais para evidenciar as produções artísticas e culturais que estavam escondidas à margem do centro, manifestações restritas a comunidades específicas espalhadas pelo interior do Brasil, seus temas e suas abordagens. Foram apresentadas produções e, a partir delas, foi levantada dentro da academia a urgência de olharmos para as produções populares. Levou às instituições governamentais uma proposta de cultura nacional e, decorrente

¹⁰ Romances e novelas, contos maravilhosos, histórias de animais, anti-heróis, religiosidade, manifestações de natureza física, fatos de repercussão social, cidade e vida urbana, crítica e sátira, elemento humano.

dela, foi possível criar incentivos para o registro deste material, o que atualmente está disponível em museus, como o da Fundação Casa de Rui Barbosa.

A partir destes estudos, chama-se também a atenção de pesquisadores estrangeiros que conhecem a poesia de cordel e se dedicam a estudá-lo também, como no caso de Raymond Cantel, professor francês que criou a maior cordelteca fora do Brasil conhecida atualmente, o *Fond Cantel*, situado na Universidade de Poitiers. Cantel (1970) propõe uma aproximação da poesia popular do Nordeste brasileiro com a poesia medieval, a partir de estudos sobre os cinco livros destacados por Câmara Cascudo, o que Cantel (1970) vai chamar de ciclo carolíngio. Esses folhetos trariam histórias contadas em diversos outros países, como Suécia e Turquia, e as adaptaria ao cenário e à realidade nordestina.

A concepção folclorista de popular não é adequada a esta abordagem, pois ela segrega pessoas a partir de seu grau de instrução formal e de seus níveis econômicos para definir o que seria, ou não, popular. Deste modo, categoriza as produções como populares e eruditas ou cultas em um viés hierárquico, que coloca a produção popular em um lugar de inferioridade, malfeita, mal-acabada, sob a alcunha de “produção simples”. Contudo, independentemente disso, precisaria ser reconhecida e valorizada por parte das instituições legitimadas, no caso, as universidades. Só assim é que essas produções poderiam persistir e resistir a um fim anunciado.

Com essa justificativa que legitimava a necessidade dos estudos folcloristas, a urgência de valorização da cultura popular de origem brasileira antes que ela se perdesse, tendo seu lugar ocupado pelas produções de massa [posicionamento que não ficou restrito a um momento histórico específico e que atualmente ainda se reproduz na voz de muitos poetas], foi necessário realizar um levantamento dessas manifestações e tentar compreender-lhes os sentidos, traduzí-las e valorizá-las. Porque, para esta concepção, para uma valorização efetiva e reconhecimento das manifestações artísticas populares, isso só poderia ser feito em um movimento verticalizado de instituições legitimadas. Se houvesse uma frase para resumir os estudos folcloristas, ela seria “nós precisamos resgatar a cultura popular”. E o “nós” não são as próprias pessoas que produzem e vivem estas manifestações, mas os pesquisadores.

Outra questão referente aos estudos folcloristas é que eles apenas reconhecem como cordel o folheto impresso. Segundo Lemaire (2008), isso acontece por conta de uma tradição escritocêntrica dos estudos acadêmicos. Reconhece-se uma base na oralidade, mas que serviria apenas como referência para a produção escrita.

A consequência da apropriação do folheto como ‘literatura’ tem sido desastrosa do ponto de vista científico e cultural. Baseia-se em dois pressupostos ‘escriptocêntricos’: o de que é possível interpretar e classificar qualquer texto, de qualquer época, de qualquer país – todos esses textos ‘alheios’ - como se fossem textos ‘escritos’ no sentido atual da palavra e, o segundo, o de que é legítimo e científico

avaliar esses textos com os critérios do discurso literário oficial, apresentados como universais! (LEMAIRE, 2008, p. 14)

Este posicionamento escritocêntrico sugere um discurso romantizado e dualista da cultura popular. Para que ela fosse reconhecida, seria necessário, então, apresentar o que ela tem de bom, e apenas isso. Não se tem nenhum tipo de criticidade que acabaria, novamente, por desvalorizar uma manifestação historicamente já desvalorizada e diminuída. Quando analiso o cordel, não tenho a necessidade de apenas exaltar características positivas e podemos, inclusive, reconhecer suas contradições.

A partir da perspectiva folclórica, e relacionando-se com o campo da comunicação, tem-se a proposta de Luiz Beltrão (1967) da chamada Folkcomunicação, que se refere a uma compreensão dos fenômenos ditos folclóricos a partir da Comunicação. Por esta perspectiva, os agentes ligados ao folclore seriam líderes de opinião, chamados por Beltrão (2004) de agentes *folk*, cuja função seria a de mediar os processos comunicativos, possibilitando aos indivíduos ‘marginalizados’ que pudessem, assim, estar inseridos nas formas de comunicação.

A vinculação estreita entre folclore e comunicação popular, registrada na colheita dos dados para este estudo inspirou na nomenclatura deste tipo cismático de transmissão de notícias e expressão do pensamento e das reivindicações coletivas. Folkcomunicação é, assim, o processo de intercâmbio de informações e manifestação de opiniões, ideias e atitudes da massa por intermédio de agentes e meios ligados direta e indiretamente ao folclore. (BELTRÃO, 2004, p. 47)

Desta proposta, a partir do prefixo *folk*, são construídas diversas outras expressões que dizem respeito aos modos de produção popular: Folkmídia, referente às mídias disponíveis para os usos dos ditos agentes *folk* – lugar em que, pela Folkcomunicação, se situa o cordel –, que fazem uma ponte entre a mídia de massa e a população marginalizada; Folkmarketing, que se refere às campanhas publicitárias que utilizam elementos da cultura popular como recursos estéticos e de sentido; Folkjornalismo, referente ao jornalismo popular; Folkturismo, que dá conta das formas de turismo popular e comunitário etc.

Estes estudos são importantes para o reconhecimento de diversos fenômenos artísticos, culturais e religiosos em suas perspectivas comunicacionais. Como ponto de partida, a proposta de Beltrão (2004) é muito interessante para colocar em evidência outras formas de comunicação que são baseadas em práticas culturais populares. Mas essa reflexão precisa ainda de aprofundamentos que se desfaçam, por exemplo, dos olhares folcloristas e aprisionadores que colocam na academia o lugar de compreensão das manifestações.

O método de análise proposto pela Folkcomunicação está ancorado ao funcionalismo norte-americano, e isso nos demanda um aprofundamento das investigações, saindo de uma zona de conforto de identificação dos agentes e de suas funções. Precisa-se

compreender as redes comunicativas de cada fenômeno, acompanhando, inclusive, suas transformações. Mudam os objetos, mudam também os métodos de análise. Durante os estudos de Beltrão desenvolvidos na década de 1960, havia um acesso restrito aos meios de comunicação, principalmente pelas pessoas que não estavam nos centros urbanos. Mas atualmente isso tem se modificado por conta, por exemplo, de programas sociais e governamentais que levam luz elétrica e acesso à Internet para o interior do Brasil. Neste sentido, o cordel não é mais o mediador único entre a mídia de massa e o público, porque este já tem acesso direto a outros veículos midiáticos. Importa sabermos sobre os novos lugares ocupados pelo cordel, os quais não são mais explicados pela Folkcomunicação.

Segundo a perspectiva da Folkcomunicação, o cordel é tratado principalmente por Luyten (1992), que realizou um estudo sobre as notícias em cordel. Segundo o autor, os cordelistas tomavam emprestadas as notícias que circulavam nos jornais e as traduziam de modo que tivessem uma linguagem mais acessível ao restante da população marginalizada, muitas vezes analfabeta e sem acesso aos meios de comunicação de massa. “A literatura de cordel, enquanto noticiosa, se preocupa essencialmente com aspectos interpretativos e opinativos e não informativos, pura e simplesmente” (LUYTEN, 1992, p. 23). Os folhetos analisados são destacados a partir do que ele chama de “autores mais significativos”, e aponta Leandro Gomes de Barros, Cuíca de Santo Amaro, José Soares, Rafael de Carvalho, Raimundo de Santa Helena e Toni de Lima.

Luyten (1992) também considera que o cordel “está entre a vida e a morte” (p. 21), mas que subsiste em pequena escala, com uma visão fixada no passado. Mas reconhece uma transformação no público da época (para estudantes e turistas) e das temáticas (de ordem noticiosa e de contestação social). A ideia de morte do cordel decorre da diminuição – que ele reconhece não ter sido devidamente investigada – das publicações chamadas de romance, ou seja, as de ficção (ou invenção, como trataremos no capítulo seguinte).

O cordel seria, então, uma forma de comunicação popular que corresponderia às questões sociais do qual faz parte, representando um fenômeno comunicativo, em que os poetas são líderes de opinião, pessoas que estariam um nível acima na etapa comunicativa proposta pelo funcionalismo. Nessa perspectiva, interessaria à Folkcomunicação saber das intenções apresentadas em cada manifestação, e a isso corresponderia o sentido nela contido.

Estes estudos não me contemplam no caso deste trabalho por manterem ainda estagnadas compreensões de cultura [popular] e de comunicação, que pressupõem que os atores nela envolvidos estariam ainda em uma condição de completa submissão, sendo raro e motivo de admiração e estudo aquele que subverte isso, cria seu próprio modo de comunicar e, assim,

torna-se agente *folk*. As pessoas estão acessando diversas mídias, e a televisão permanece sendo a mais evidente. Assim, no caso do cordel, ele não é mais o responsável por informar as pessoas do que está acontecendo, mas, em vez disso, ele traz outras formas de interpretar e se relacionar com a realidade sociocultural. Os poetas fazem um diálogo com seus leitores/ouvintes, não mais uma tradução ou simplificação daqueles conteúdos que não seriam acessíveis a alguns.

Deste modo, não é totalmente descartável a referência da Folkcomunicação, mas ela não contempla por completo os desafios desta pesquisa, deixando lacunas referentes às definições de popular que são trazidas e que são apresentadas como o grupo de pessoas marginalizadas da sociedade. Mas principalmente porque, ainda que se questione uma hierarquização cultural, estas definições segregam e romantizam os fenômenos, de modo que impedem enxergar e discutir suas contradições. Contradições estas que tornam o fenômeno vivo. Se ele não traz embates e questionamentos, então, ele foi engessado para que seja apenas contemplado e não compreendido.

O que diferencia os estudos da Folkcomunicação dos estudos folclóricos é justamente que este está interessado em compreender as manifestações culturais em si, como um processo ritualístico, antropológico. Busca dar destaque às práticas e seus traços. No caso da Folkcomunicação, interessa conhecer os processos comunicacionais que são desenvolvidos nessas manifestações. Ou seja, os fenômenos são os mesmos: aquilo que os pesquisadores classificam como popular por critérios elencados em cada pesquisa, mas que, em sua maioria, têm relação com aspectos econômicos. O que os diferencia é o recorte, a angulação de cada estudo.

Os estudos literários, quando começam a se preocupar com a poesia de cordel, trazem compreensões semelhantes. Cada corrente de estudo tem a sua perspectiva de abordagem e um lugar de análise proposto por cada método. Não me proponho entrar nesta abordagem das correntes de pensamento literárias, mas importa dizer que, seja na preocupação com forma, estrutura e conteúdo, estes estudos tinham como referencial os cânones literários, e chegou-se a atribuir um outro termo para a poesia de cordel: a ‘oratura’, ou seja, a poesia composta pela oralidade.

Do ponto de vista dos estudos literários, era preciso iniciar sistematicamente a classificação da poesia e criar um subdomínio para o cordel dentro do domínio literário. O problema maior é que tal designação desconsiderou todas as outras que eram atribuídas pelos poetas e seus ouvintes, instituindo, assim, uma designação “importada” da Europa e fundamentada a partir de um olhar escriptocêntrico, que associou a origem do folheto brasileiro ao folheto português, não levando em conta o fato de que o cordel possui uma “arte poética que não é a da poesia moderna, mas a do canto e da declamação nas civilizações da oralidade. (SANTOS, 2008, p. 69-70)

Como vê-se, quando são abordadas as diferenças do cordel conhecido em Portugal e da poesia homônima no Brasil, propõe-se, de início, que o que havia no Nordeste era um meio de informações, um fenômeno comunicativo que dava conta de assuntos que se passavam em outras cidades e que eram levados pelos poetas cantadores para as feiras. Daí, faz-se importante a discussão sobre as noções de ‘verdade’, levantadas por Lemaire (2007), presentes na poesia de cordel.

Possuem, para apresentar e corroborar, para dar-lhe mais força de convicção, milhares de recursos, técnicas e estratégias – uma *paideia* que é ao mesmo tempo uma poética, uma política e uma pedagogia – e cujo objectivo é conseguir a adesão empática, imediata e total do seu público. Basta lembrar algumas das estratégias mais aplicadas no folheto da literatura dita “de cordel” brasileira. Para atestar a verdade da história contada, os poetas afirmam, por exemplo, que estiveram presentes no momento do evento narrado. A expressão “vi e ouvi” é muito frequente nos folhetos. (LEMAIRE, 2007, p. 3)

Não se trata de um conceito comum, compartilhado por outras formas de saber. Mas a verdade da poesia de cordel, conforme discutirei ainda neste trabalho, inclui fortemente um elemento fundamental que é a imaginação e os processos criativos como recursos estéticos de contação dessa verdade, o que poetas chamam de ‘invenção’. Segundo Lemaire (2008), tratar o cordel como um fenômeno literário pode reservar perigosas armadilhas, como uma pretensa dualidade entre realidade e ficção.

Torna-se claro, de repente, que o termo de *literatura* é, em relação ao folheto, muito redutor, no sentido em que “reduz” o folheto ao que a “ordem do discurso” permite enxergar nele, classificar e controlar, a saber, o texto impresso, fixo, definitivo. Porém, na realidade da sua existência, ele é um elemento só de uma produção artística muito mais rica e diversificada, cuja significação completa, verdadeira, não é determinada exclusivamente pelo texto linguístico impresso, como também por outros factores co-determinadores, portadores de significações, códigos indispensáveis para a sua transmissão e compreensão: o lugar, o momento, a gestualidade e expressões do corpo, o ritmo da melodia e da voz que canta ou declama, a corrente de energia/empatia/cumplicidade/sim-patia que se estabelece entre poeta e público, as reações, intervenções, eventuais correções pelo público e o contexto cultural. Como os poetas tantas vezes sublinharam já: o folheto só se pode compreender bem, se for colocado, “vivido” nesse contexto da performance, devolvido à voz que o gerou. (LEMAIRE, 2008, p. 13-14)

Mas não eram somente assuntos relacionados à realidade sociocultural que compunham os temas do cordel, que, muitas vezes, para serem vendidos quando impressos, traziam narrativas de ficção, assim como seus correspondentes portugueses e, então, podem ser estudados pela literatura. Mas, mesmo assim, estando fora dos padrões canônicos, são classificados como uma literatura inferior. Segundo Lemaire (2010), “é com o argumento de ele ser uma tradição arcaica, que tem de ficar pura e autêntica, que os eruditos rejeitam como impuras e desviantes as formas e expressões do folheto que não correspondem ao modelo puro, arcaico, parado no tempo” (LEMAIRE, 2010, p. 17).

Este estudo que aponta que no cordel há mais diferenças com relação ao cordel português do que semelhanças é parte dos estudos de Abreu (1993), que faz um estudo histórico de comparação entre as características de ambos os fenômenos poéticos. Ela não descarta as contribuições da poesia ibérica, mas aponta para um cuidado necessário a ser tomado antes de considerarmos o cordel como uma correspondência imediata dos folhetos conhecidos em Portugal.

Importa perceber que, já nas primeiras composições, a realidade nordestina se impõe como tema preferencial – o mundo do trabalho, das festas, as relações sociais são matéria poética privilegiada. O mesmo ocorre em relação aos ABC's e às glosas, que, frequentemente, comentam acontecimentos sociais de relevo. Desde seu início, esta produção já estava fortemente calcada na realidade social na qual se inseriam os poetas e seu público, sendo o cotidiano nordestino um dado constitutivo da imensa maioria dos folhetos. Esta situação não se altera substancialmente com o início das publicações. Mais da metade dos folhetos impressos nos primeiros anos comporta "poemas de época" ou "de acontecido", que têm como foco central a discussão da realidade nordestina o cangaceirismo, os impostos, os fiscais, o custo de vida, os baixos salários, as secas, a exploração dos trabalhadores. A crítica social é uma constante. Além destes temas, os folhetos de época tematizam também fatos de repercussão nacional, quase sempre sob o ponto de vista do nordestino. (ABREU, 1993, p. 257-258)

O que entendo é que os modos de produção, circulação e consumo do cordel não são exatamente os mesmos dos livros aceitos tradicionalmente, com ficha catalográfica e registro nas bibliotecas nacionais. Desta forma, reconheço que não se pode aplicar métodos de análises como se fossem fichas a serem preenchidas, mas, em vez disso, é necessário desenvolver metodologias específicas que o próprio fenômeno demanda para seu entendimento.

O que essa hierarquização acarretou foi que o cordel, na ausência de catalogação, demora muito para ser reconhecido como forma de conhecimento, como documentação, acervo histórico e bibliográfico. Esta crítica é desenvolvida por Lemaire (2008), que é meu ponto de partida para pensar nesta forma poética de comunicação, seja por considerar seu papel histórico de 'jornal do Sertão', mas principalmente por reconhecer que nos versos, sejam eles sobre o tema que forem, carregam traços de conhecimento e de cultura que fazem parte de um ciclo comunicativo que me interessa aqui.

No caso específico do cordel, é preciso pensar em métodos que considerem a diversidade da produção, mas também as noções de "verdade" mencionadas pelos poetas, que utilizariam a "invenção" como um recurso estético para defenderem seus posicionamentos e compreensões de mundo, sendo assim uma forma de conhecimento, devendo ser compreendido como tal.

O folheto de cordel brasileiro, estudado geralmente a partir das perspectivas da literatura do cânone, tantas vezes descrito como uma coisa simples, primitiva, pré-literária, de repente se averiguou ser um fenômeno bem diferente, com outros pontos de referência e outros quadros interpretativos. Ao ser focado como um capítulo da

história das tecnologias da informação e da comunicação, ele não será mais uma forma de "pré-literatura"¹¹, mas uma produção artística da voz humana, cujo objectivo principal é a transmissão do conhecimento e da verdade. (LEMAIRE, 2008, p. 13)

Lemaire (2008) defende também a importância de deslocarmos-nos do lugar central atribuído à escrita, visto que o cordel é essencialmente poesia oral. O folheto é uma etapa do processo comunicativo, mas é na voz que ele se realiza como performance. Por isso, segundo Lemaire (2008), é fundamental considerarmos o cordel em toda a complexidade de seu processo criativo, que, além da voz, envolve um processo mnemotécnico para a memorização dos versos, sem que a escrita se torne necessária.

A memorização como processo criativo do cordel é também refletida por Santos (2011), que discute o trabalho cognitivo que resulta na poesia de cordel, questionando as correntes teóricas anteriores, como o caso do folclore, que se refere ao cordel como uma poesia ingênua, simples e espontânea. Santos aponta para os exercícios técnicos necessários aos poetas para que não se percam as estratégias criativas, de rima, de métrica e de ritmo, que serão necessárias também para a improvisação e memorização das estrofes a serem cantadas.

São elementos e procedimentos próprios do mundo oral, tais como rima, ritmo, metro e repetição -, que estão classificados até agora no discurso literário convencional como recursos menores e esteticamente pobres; classificações baseadas em preconceitos que impediram de vê-los como o que são na verdade: recursos e estratégias de uma *ars* poética da improvisação e da memorização. (SANTOS, 2011, p. 231)

Santos (2010), como aluna de Lemaire, trata a escrita como uma parte do processo de criação poética. A escrita, para ela, seria o momento de fixação da poesia oral. Além de uma forma de divulgação,

passa a ser uma história que tem começo, meio e fim. Já não é como na cantoria que pode se prolongar e passar semanas a fio tecendo sua existência. No folheto, o tempo da peleja está determinado, o tempo muda, implica em leitura, o que já se refere a uma outra problemática, que tem a ver com um receptor que pode estar em vários locais diferentes para essa leitura. São outros espaços sociais. O que é lido em silêncio não é composto naquele instante, *hic et nunc* (aqui e agora), como a cantoria; ele está em uma outra temporalidade. (SANTOS, 2010, p. 47)

Considera também que

No processo que vai da voz declamativa ou cantada para o suporte impresso do folheto, há vários níveis de territorialização, que vão da criação da fala poética declamativa do poeta ainda iletrado – e que por isso mesmo dita seus versos para alguém que manuscreve -, ao poema produzido por aquele que sabe ler e escrever e o imprime para um público que também já domina os códigos da escrita. (SANTOS, 2011, p. 229)

11. Cf. as aspas bem provocadoras do título de um dos últimos livros de Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix- de la "littérature" médiévale*, Paris, Seuil, 1997 [nota da autora]

A revisão conceitual levará em consideração também três temáticas que são fundamentais para a abordagem que realizo neste trabalho e que me direciona ao lugar de partida. Trata-se de estudos que abordam o cordel como acervo historiográfico (CURRAN, 2003), o cordel como lugar de discurso político (GRANGEIRO, 2013) e dos temas noticiosos nos folhetos (SANTOS, 2008).

Segundo Curran (2003), grandes eventos históricos do Brasil foram narrados pelos poetas de cordel que contam as suas impressões e as formas como tomam conhecimento do que acontece. Neles, há registros de grandes conflitos, como Canudos, o primeiro evento histórico narrado em cordel, as histórias de presidentes e de figuras importantes para a memória nacional. Isso coloca o cordel como fonte de conhecimento histórico, como referência para consulta e como documento.

Seus poemas de acontecido são realmente memória, documento e registro de cem anos da história brasileira, recordados e reportados pelo cordelista, que além de poeta é jornalista, conselheiro do povo e historiador popular, criando uma crônica de sua época. (CURRAN, 2003, p. 19)

Para Curran (2003), o cordel é o documento popular mais completo do Nordeste brasileiro, apresentando os fatos históricos mais relevantes que a região conheceu, e seu registro serve para informar, ensinar e entreter. Os folhetos são uma forma de conhecimento histórico, sobre as tradições e sobre tantos outros temas, inclusive sobre a literatura erudita, que os folhetos apresentam em uma poesia que segue as regras de composição dos cordéis.

Os fatos históricos tratados pelos folhetos atuam como crônicas, no registro de uma memória social brasileira, contando os fatos a partir da ótica do poeta, que representa a ótica do povo, misturando fatos reais com ficção. O autor percebe que, para um registro completo da historiografia, é necessário avaliar também os acontecimentos a partir dos relatos do povo, não ficando restritos à História contada pelas elites. Deste modo, os folhetos cumprem esta função, registrando a realidade cotidiana através dos folhetos de acontecido.

Como discurso político, Grangeiro (2013) trabalha com a análise de discurso francesa de Charaudeau e Maingueneau e analisa dois folhetos escritos por Abraão Batista sobre as eleições municipais da cidade de Juazeiro do Norte (CE), no ano 2000. No estudo de Grangeiro (2013), tem-se uma atividade comunicativa desenvolvida pelo cordel que, segundo a pesquisadora, acarretaram em uma série de consequências para a figura da mulher-candidata, protagonista da narrativa do folheto.

Este tipo de literatura está, hoje, profundamente arraigado no imaginário popular do Nordeste, adquirindo dentre inúmeras outras funções, esta de mídia política, sendo, inclusive, nessas eleições, o material mais discursivizado – comentado, criticado, debatido oralmente na imprensa, mediante processo de interdição etc., o que nos

levou, também, a problematizar a questão dos gêneros discursivos, um dos componentes da discursividade. (GRANGEIRO, 2013, p. 23)

Nesta perspectiva, mais uma vez o cordel não é apenas um lugar de produção de histórias de ficção, mas se apresenta como um fenômeno cultural e ideológico de grande relevância para seu público. Para a autora, o cordel é tratado

Como mídia política, um gênero marginal tanto do cânone literário acadêmico como midiático, como do político e mesmo assim ter sido o material mais discursivizado, mais polemizado do que qualquer manifesto, panfleto ou discurso de candidato, constituindo-se como um conjunto de enunciados recalcados, ditos, interditos inseridos em uma teia de dizeres/poderes/saberes, que nos chega através de cacos de memória, redita, desdita, silenciada, falada, redimensionada, construindo identidades e fazendo sentido(s). (GRANGEIRO, 2013, p. 28)

Os temas de notícias em cordel aparecem tanto em Luyten (1992), na perspectiva da Folkcomunicação, quanto em Santos (2011), com uma proposta de estudo mais relacionada à literatura, a partir da qual ela estabelece diferenciações.

A despeito das diferenças entre o cordel e o jornal, acreditamos que a poesia de cordel, em sua “essência” enunciativa, possui muito mais função jornalística do que literária, no sentido moderno da palavra. Os poetas da oralidade, como os trovadores da Idade Média, por exemplo, assumiam múltiplas funções, a saber: informar, educar e entreter, seja através do canto, acompanhado ou não de instrumento musical, da declamação ou da leitura em voz alta de manuscritos ou folhas volantes. Consoante a isso, eles faziam poesia ou textos em prosa, mas não eram escritores ou literatos, no sentido que utilizamos hoje em dia, o que aproxima mais o cordel da função que exerce o jornal do que da função do texto literário, propriamente dito. (SANTOS, 2011, p. 130)

Para Santos (2011), o que ela chama de cordel midiático seria um espaço do qual dispõem os poetas para manifestarem suas opiniões sobre os acontecimentos abordados pela mídia.

O *cordel midiaticizado*, visto sob uma perspectiva enunciativa, que situa o cordel no período de transição da oralidade para a escrita, tendo em vista a evolução dos meios de comunicação, seria, então, aquele que dialogaria de alguma forma com o discurso de informação midiático, seja através do quadro de tematização/problematização, seja pela forma de circulação/veiculação, seja pelo espaço de discussão que propõe a mediar ou mesmo em função da própria atividade do poeta que se autodenomina jornalista/repórter, a exemplo do poeta-repórter José Soares, que postulou um paradigma identitário a poetas subsequentes como o paraibano Raimundo Santa Helena, que atualmente vive e produz seus poemas no Rio de Janeiro. (SANTOS, 2011, p. 149) [*Grifos da autora*]

Minha compreensão não considera uma classificação de cordel midiaticizado, porque desconhece um cordel não-midiático. Os estudos realizados anteriormente, incluindo a pesquisa de mestrado realizada no programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia¹², considera que o folheto de cordel pode ser tratado como mídia por sua materialidade produtora de sentidos, a qual pode ser tratada como uma forma de comunicação, inclusive quando seu conteúdo se

¹² Pesquisa realizada entre os anos de 2012 e 2014, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sobre a construção do personagem Seu Lunga no cordel como fenômeno midiático.

propõe literário. O que quero dizer é que todos os cordéis, com conteúdos literários, noticiosos, publicitários, panfletários são midiáticos.

Aqui, minha compreensão de mídia decorre do conceito proposto por Antunes e Vaz (2006), no qual identifico as características comunicacionais do cordel:

A mídia é, então, algo capaz de transmissão que permite uma modalidade de experiência assentada no transporte e deslocamento incessante de signos. Tal processo de midiáticação, muito mais do que meio, afigura-se também para além de um estado. A melhor tradução de seu processo é de um fluxo onde se dão operações, onde se mesclam e entrecruzam mundos simbólicos e materiais que têm os meios à montante e à jusante, e que a seu curso carrega grande parte das narrativas na contemporaneidade: cotidianas e institucionais, corriqueiras e especializadas, midiáticas e não-midiáticas. Os produtos midiáticos carregam consigo uma remissão a uma multiplicidade de sujeitos sociais, técnicas, lugares e dispositivos encaixados em momentos diferentes e simultâneos de produção, transmissão e apropriação. [...] A mídia pode ser apresentada como um lugar de apontamento de sentido, de estabelecimento de formas interativas de criação e de partilhamento de representações e de (re)interpretação de experiências, de vinculação, de junção, de formação de elos, de instrumentação. Por outro lado, a mídia também afigura-se como o caráter de transmissividade e de reprodutibilidade, um modo de estabelecimento de temporalidades, um tipo de solicitação de disponibilidade aos sujeitos para o compartilhamento de experiências, uma maneira de estabelecimento de contatos e de estruturação de sentidos. (ANTUNES E VAZ, 2006, p. 44-45)

Neste lugar de compreensão, temos, então, os estudos de Carvalho (2002, 2005, 2010) sobre o cordel na Comunicação. Como fenômeno de tradição, Carvalho aponta para o cordel como uma mídia utilizada em diversas situações, seja para a publicidade, seja como espaço para uma crônica em que se trabalha a memória (aqui como um conceito histórico de registro), seja como estética explorada em diversos outros formatos a partir das imagens de xilogravuras reproduzidas em contextos diversos.

Para Carvalho (2002), o cordel é um conjunto de histórias que surgem pela oralidade e chegam ao impresso, mas não se fixam nele, podendo voltar ao oral (declamações, por exemplo) e chegar a qualquer tecnologia disponível ao uso dos poetas. Deste modo, considera que o cordel não está restrito ao folheto, mas ao conjunto de narrativas que, pela tradição, continuam a fazer sentido e ser transmitidos. “Cordel é uma iluminação (epifania), um instante mágico de viver esta emoção que a voz transmite, do corpo que fala no gesto e na performance, da leitura individual ou coletiva de um folheto” (CARVALHO, 2002, p. 287). A partir desta ideia, considera possível que o cordel esteja presente nas cantorias, nas xilogravuras (como uma relação forte, mas não necessária), em vídeos, artes plásticas e produtos da indústria cultural.

Ainda segundo Carvalho (2005), as camadas subalternas sabem tirar proveito das tecnologias disponíveis para a produção de seus conteúdos – ao contrário do que pensam os folcloristas, para quem o uso das tecnologias se apresenta quase que acidental e exótico.

À medida que a maquinaria se tornava obsoleta para os grandes centros, era levada para cidades do interior, contribuindo para o incremento da atividade jornalística e, posteriormente, para o estabelecimento de focos de produção de folhetos populares na região nordestina. (CARVALHO, 2005, p. 16)

Estes recursos foram condições para o registro impresso de uma comunicação que se fazia pela oralidade, pelas performances de poetas/cantadores, que segundo Carvalho (2005), adaptaram o romanceiro medieval europeu às práticas poéticas locais com a inserção de metrificação, rimas, improviso e novas temáticas. Mais recentemente, o cordel é disposto *online*, “se rebelando contra a fôrma antiga, incorporando a intertextualidade, a paródia e a citação, elementos da chamada pós-modernidade” (CARVALHO, 2005, p. 22).

Carvalho (2005, p. 23) aponta ainda para o uso do cordel como forma de comunicação popular a partir do jornalismo e da publicidade, evocando o senso de oportunidade dos poetas e a agilidade para a produção contínua de conteúdos que enfocam temas relevantes para o público que a consome. Como forma de legitimação, dá aos temas um tratamento jornalístico que fica fora das normas de codificação e dos manuais de redação, com uma “angulação subalterna”.

Muitas notícias da mídia massiva, segundo Carvalho (2005), servem de ponto de partida para que o poeta, também chamado pelo autor de “jornalista popular”, desenvolva seu relato, cuja permanência está relacionada à credibilidade do poeta com temática voltada para temas políticos e sociais.

Já no que se refere à publicidade, Carvalho (2010) sintetiza a pesquisa publicada em 2002, na qual constata a presença do cordel em campanhas como reivindicação de espaço e como afirmação de uma linguagem, um formato com o objetivo de “dar um recado” ou para servir de ferramenta de prestígio para quem o distribui. Nestes casos, muitas vezes, se recorre a um aspecto rudimentar ou precário dos folhetos como uma encenação de um padrão cristalizado do cordel tradicional. Ao passo em que este cordel encomendado não pode abrir mão de seus traços “encantatórios”, sob o risco de não atrair a atenção do público consumidor do produto anunciado.

Os folhetos de cordel publicitários tiveram e têm sua vez, talvez não em termos de tendência do mercado ou vertente de criação, mas como ofensiva pontual, de eficácia garantida e não duvidosa, quando vale a pena investir para ter aquele produto atraente, sedutor, com suas rimas, suas histórias mirabolantes (ou não), suas capas com xilogravuras, mesmo que em grandes tiragens, com papel de qualidade e pouco apego à tradição. De qualquer modo, a eficácia da mídia cordel vem sendo comprovada e sua permanência reforça essa assertiva. (CARVALHO, 2010, p. 103)

A partir dessas leituras que foram aqui apontadas, este trabalho verifica uma impossibilidade de aprisionamento do cordel em um conceito preciso, que defina o que pode

ou não ser tratado como poesia de cordel, porque esta dispõe de uma série de sentidos socialmente difundidos, os quais não podemos desprezar. O que socialmente se reconhece como cordel nem sempre está relacionado diretamente com o folheto impresso, mas inclui a estrutura dos versos, sejam impressas, digitais, declamadas e improvisadas, além das imagens com estética de xilogravura que são associadas a esta forma poética.

Outros estudos sobre a poesia de cordel são desenvolvidos na sociologia, psicologia, cinema e mesmo nas áreas já mencionadas. Muitos deles focando em temas ou poetas específicos, em relações de gênero, nas possibilidades de ensino e aprendizagem promovidas pela poesia de cordel. Estes trabalhos todos terão como referência pelo menos um dos embasamentos aqui apontados. Eles foram escolhidos por serem os mais relevantes para esta pesquisa, tanto os que me são inspiradores quanto aqueles que me despertam mais questionamentos e inquietações. A partir do que foi apontado como leitura até aqui, direciona-se este trabalho conforme será discutido a seguir.

2.2 O cordel Brasileiro: especificidades

O cordel conhecido no Brasil pode ser considerado uma linguagem a partir da qual poetas, cantadores, repentistas contam/cantam suas narrativas. Trata-se de uma poesia oral, algumas vezes transcrita, impressa e vendida em folhetos com dimensões de 11x16 cm (uma folha A4 dobrada ao meio duas vezes) e uma capa ilustrada. Esta linguagem se refere a uma poesia cantada, ritmada em sextilhas, septilhas, décimas e versos alexandrinos (12 versos por estrofe). O que trato como cordel neste trabalho é esta forma poética de narrar o dia-a-dia, seja cantando, seja em folheto impresso, mas, como a pesquisa indica, desdobrando-se em outras características a partir de variadas estratégias performativas e comunicacionais.

O cordel é mais que o papel e que a voz, porque é a combinação de ambos. Nem oralidade nem escrita se sobrepõem, não há hierarquia. Utiliza-se a técnica que for mais adequada para o momento: em bancas, há folhetos impressos; em festas, há declamações. E disso fazem parte o corpo do poeta em performance, o público que interage, os equipamentos que ampliam o som, que gravam as apresentações, o papel que imprime os versos, o ambiente em que a poesia é lida ou declamada. Tudo isso junto é o cordel. É a poesia cuja rima imita a fala cotidiana. É popular, pois qualquer pessoa que domine a técnica poética é capaz de versejar. Porque a inspiração para os temas é a vida, são as experiências, é o cotidiano que fica registrado ali. O cordel é a narrativa que emerge dessas situações comunicativas.

O que define o cordel para o qual olhamos não é uma estrutura ou um suporte. São as condições que o compõem. É a ambiência que une leitores/ouvintes e poetas em um mesmo espaço físico, ainda que esse espaço de interseção seja o próprio folheto no momento de uma leitura isolada. Sua definição passa por quem faz e como o compreende, sem abarcar dualidades como questões entre rural ou urbano, popular e erudito. Um grande clichê, até piegas, é dizer que poesia de cordel é o que o poeta assim define. Da forma como compreendo o texto neste trabalho, não cabe somente ao poeta a responsabilidade de definir o que produz, mas o cordel emerge do que toda a situação comunicativa propicia.

Condições que passam pela voz, pelo texto impresso, pelo poeta e pelo público. A voz ritmada, o texto impresso em versos e em folhetos, mas que também aparece em livro na sua forma canônica, com ISSN (*International Standard Serial Number*), quando é coletânea. É poeta popular, compreendendo popular como toda a diversidade de pessoas em condições de produzir conteúdos. É público que é parte do ciclo narrativo, atribuindo-lhe novos significados, demandando temas e motes. É também conteúdo: do fantástico ao cotidiano. Não como polos opostos, mas como formas de narrar a vida.

Olho para esse fenômeno narrativo poético, para a performance que o constitui. Poesia cantada, constituindo-se como uma linguagem, como uma apropriação da língua para a produção de enunciados e discursos sobre o cotidiano. Essa linguagem durante quase um século foi utilizada no Sertão, fazendo-se sempre referência ao interior, à pobreza, ao analfabetismo dos poetas. Hoje sabemos que essas referências não têm consistência, e que a poesia de cordel é urbana, acontece nas capitais e em grandes centros, não está mais restrita ao Nordeste brasileiro. Tampouco tem relação com renda. Permanece sendo um produto, quando folheto, de comercialização de baixo custo (de R\$3 a R\$5, normalmente), mas que a produção implica investimento por parte dos editores. A relação com a escolaridade também se transformou. Há doutores, professores universitários, revisores e também pessoas sem títulos formais produzindo versos.

Então, o que evidencia este fenômeno? Não havendo uma definição precisa da poesia que pode ou não ser categorizada como de cordel, minha possível contribuição para a compreensão da poesia de cordel refere-se à ação que a compõe. Trata-se de uma ação cujo texto evoca elementos culturais do Nordeste brasileiro em sua narrativa. O cordel é uma performance verbo-audiovisual. Som da voz, a poesia escrita e toda a visualidade de ambientes, de ilustrações, do corpo do poeta que interpreta o que diz.

O cordel é esta combinação de elementos que são variáveis, daí a dificuldade de defini-lo, porque em cada momento o cordel apresenta um som diferente, um verso

diferenciado, autores com situações econômicas e posicionamentos ideológicos distintos, temas diversos, ambientes diversos em que acontecem as apresentações, público variado etc. Deste modo, volto a dizer que este trabalho não tem a pretensão de falar do cordel de modo unificado, mas de uma situação comunicativa que acontece nas feiras, em eventos destinados a atribuições diversas, da qual a poesia faz parte. E, como fenômeno verbo-audiovisual, todos esses elementos devem ser parte de nossas análises.

O cordel é uma manifestação cultural que, embora sua matriz tenha sido trazida parcialmente pelos europeus, mescla elementos das diversas tradições que passaram pelo Nordeste, por exemplo, mouros, judeus, africanos e indígenas. Não temos como atribuir a origem de cada contribuição, tampouco isso se faz necessário, visto que as trocas culturais são múltiplas e decorrem de diálogos e de tensões, o que impossibilita precisarmos os caminhos dos elementos do cordel. Tensões expressas, por exemplo, em cordéis que denunciam as mazelas da seca, as dificuldades da vida em situações precárias, as relações políticas autoritárias, dentre outros temas que deixam ver contradições socioculturais, econômicas, ideológicas e de outras ordens. Apesar de não ser a única contribuição, a Península Ibérica tem uma tradição poética muito relevante para a formação poética brasileira. De toda forma, o que reconheço aqui é que ele não é uma cópia dos folhetos ibéricos, como durante muito tempo se acreditou. O cordel português é uma manifestação semelhante, que contribuiu para a forma impressa da poesia brasileira que estudo aqui, conforme discuto mais adiante, ao falar sobre outras manifestações poéticas identificadas pelo mundo e que se aproximam da poesia de cordel brasileira.

No Brasil, o cordel se manifesta como poesia oral, impressa e na internet. A forma oral se apresenta em cantorias, repentes, pelepas e nas apresentações em que são declamadas a forma impressa, que é o caso dos folhetos. Na internet, encontramos poesia de cordel em *blogs* de divulgação dos trabalhos dos poetas, em *sites* de comercialização de folhetos, em redes sociais como *Facebook* e *YouTube* e em grupos de *WhatsApp*¹³.

Há um processo criativo poético que demanda uma técnica que transforme elementos da realidade em uma poesia rimada, que obedece a uma métrica e que transcende o suporte no qual está apresentada. Porque a poesia de cordel está situada na interseção, na fronteira entre o que se apresenta como verbo-audiovisual.

A poesia de cordel é uma articuladora, em torno da qual se reúnem atores que compartilham a experiência poética como forma e comunicação, na qual encontramos uma

¹³ Poetas da cidade de Campina Grande-PB têm um grupo no *WhatsApp* intitulado “Grupo da Glosa”, no qual se divulgam versos produzidos por eles.

narrativa que se articula em tríplice mimésis, segundo proposição de Paul Ricoeur (2010), que abordo adiante. Ou seja, a partir de um texto prefigurado, faz-se a tessitura da intriga, que, por sua vez, atua como texto prefigurado de uma nova narrativa que se faz no lugar dos leitores/ouvintes e que continua como uma elipse, sem que se defina um ponto inicial e um ponto final.

Historicamente, os lugares em que a poesia de cordel era cantada eram em feiras, onde trabalhavam poetas cantadores vendendo as informações que carregavam consigo dos lugares por onde passavam, em forma de poesia; e em festas, nas quais uma pessoa com habilidade para a leitura declamava os versos para aqueles que não sabiam ler. Atualmente, os cordéis estão nas feiras ainda. Mas agora montados em bancas que expõem os títulos. Estão nas ruas, em bancas de revistas. Estão expostos para venda em pontos turísticos do Nordeste – uma parte das vendas é feita como *souvenirs* para turistas. Está nas feiras literárias, como uma tentativa de compensação ao se reservar um espaço para esta outra categoria de produção editorial. Está em eventos organizados por poetas em busca de visibilidade. Está em grandes festas e em empresas que contratam cordelistas e deles encomenda poesias sobre si. Está nas estantes, em malas, em discos de cantoria, nas violas de repentistas. Nas imagens de xilogravura, nas capas coloridas impressas. Na telenovela da rede Globo¹⁴, que utiliza o cordel no título e na estética do sertão, à qual fez referência. São formas como o cordel se manifesta na contemporaneidade.

Ele está vivo, fazendo emergir controvérsias nas tentativas de definições. Porque ele não se deixa prender, ele precisa voar. Ao olhar para as duas feiras, não esqueço dessas tantas outras formas de se apresentar a poesia de cordel. Com semelhanças e diferenças do fenômeno para o qual olho. Considero como cordel a poesia que se faz com a voz, com o texto escrito e com as imagens em interdependência. Cada manifestação, com seus elementos próprios, faz emergir um movimento comunicativo, do qual fazem parte elementos culturais fundamentais para sua compreensão.

O cordel representa para o Nordeste um meio de comunicação que, até o surgimento e a popularização do rádio no interior do País, foi a principal fonte de acesso às informações e às notícias. É um ambiente que guarda histórias vividas e imaginadas pelo povo, uma fonte de informação sobre os modos de vida do Sertão. Está imediatamente associado à região por ser o lugar onde mais se publicam folhetos e o lugar de origem da maior parte dos poetas, segundo pesquisa em andamento realizada pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). O cordel é um importante elemento da cultura nordestina. É objeto e é guardião. Não

¹⁴ Cordel Encantado, transmitida em 2011.

no sentido de ser um engessamento, mas de ser uma referência, inclusive, das transformações sociais que acompanham a região. Transformações que se manifestam inclusive em seu modo de fazer, no que se refere a aparatos técnicos, e também transformações de sentidos, que o cordel tem e que a poesia produz.

Histórias do imaginário nordestino compõem os conteúdos do cordel. Contos fantásticos, personagens com hábitos e sotaques encontrados na região, narrativas de situações comuns como a migração para o sudeste, problemas com a seca, a alegria da chuva, relações com programas sociais governamentais, histórias cômicas e relatos de fé. São comuns ao Nordeste, mas não estão restritos a este espaço geográfico. O cordel migra com os poetas que vão para o Sudeste, por exemplo. Ele é levado na bagagem dos turistas. Circula na voz de cantadores que viajam e levam a poesia na viola. E tanto faz parte do imaginário nordestino que, como parte do recorte de nossa análise, é fundamental que esteja presente em um ambiente como a Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, que é uma ilha nordestina em uma cidade distante.

E, desta forma, não é só no Rio de Janeiro que tem cordel. Em São Paulo, em Minas Gerais, para citar só alguns estados. O Norte do Brasil, como uma região que, durante o ciclo de exploração da borracha, no século XX, recebeu muitos nordestinos, também é um lugar do Brasil em que o cordel é encontrado com força. Ambiente propício para a poesia de cordel é qualquer lugar onde esteja um poeta e que tenha público para ouvir ou ler a poesia. Ambiente físico ou virtual.

Os folhetos seguem padrões e obedecem a modelos de composição baseados na oralidade, devido a sua origem na voz, a sua proximidade com a cantoria, com os repentes, por ser essa sua concepção inicial, só depois indo para o papel. As rimas seguem construções de versos em sextilhas, setilhas e décimas, que são usadas como recursos mnemônicos. Os poetas buscam não fugir desses padrões que facilitam a memorização a partir das repetições e dos padrões métricos. O folheto nordestino utiliza signos da cantoria para preservar as marcas da oralidade. “Traz marcas do oral porque foi essa sua concepção original, sua raiz, motivação, porque foi matriz” (CARVALHO, 1999, p.264).

Portanto, a forma impressa dos folhetos dá-lhe um sentido diferente do que ele seria se ainda estivesse somente na voz dos cantadores, mesmo tratando-se o folheto da forma escrita da oralidade. Enquanto voz, os versos poderiam ser alterados por intenção dos poetas ou mesmo por falhas mnemônicas.

O cantador repentista domina as modalidades do folheto porque são formas poéticas advindas da cantoria, como as sextilhas, setilhas e décimas, os quais ele faz de improviso, o que não ocorre como regra no caso do folheteiro. O cantador treina sua

memória mentalmente para o duelo improvisado, para a disputa, enquanto que o poeta cordelista vai, gradativamente, na medida em que utiliza cada vez mais a escrita, perdendo a capacidade de memorização, embora, em muitos casos não o tenha perdido por completo. (SANTOS, 2010, p. 46)

Confundido, muitas vezes, com uma poesia ingênua e espontânea, o processo criativo do cordel exige o domínio de técnicas e habilidades específicas. Os próprios poetas permanecem atentos às questões da estética do cordel, observando a arte de seus pares. “Isso está assente para consumidores e, principalmente, para os autores, que utilizam como critério para bons e maus poemas” (ABREU, 1993, p. 176). A forma da poesia de cordel oferece-lhe uma especificidade, que é percebida à primeira vista, antes mesmo de entrarmos no conteúdo.

Rodolfo Cavalcante, poeta, descreveu, no *Correio Popular de Campinas*, as características que definem a poesia de cordel:

O Cordel sempre foi um veículo de aceitação nos meios rurais e nas camadas chamadas populares, porém precisa arte e técnica de quem escreve. Um folheto mal rimado e desmetrificado é um dinheiro perdido de quem empresa a sua edição. Existem folhetos que se tornam clássicos, quer pelo seu conteúdo, quer pela sua versificação. (CAVALCANTE, ago/1982)

Percebemos, assim, que a poesia de cordel não é uma manifestação espontânea, mas obedece a regras de criação e composição, possui características que definem a qualidade e a competência do poeta diante da obra e de seu público. A forma dos folhetos e da composição poética é uma das possibilidades de definição do cordel. Ela integra as regras básicas para identificarmos uma poesia como ‘de cordel’, mesmo que, eventualmente, apareça em outras mídias, além dos folhetos. Ainda segundo o artigo de Cavalcante (1982),

Não adianta escrever poemas, trovas ou estrofes que não sejam em sextilhas, setilhas, décimas, setissilábicas ou em decassílabo, e vir dizer que é Literatura de Cordel. Muitos eruditos andam escrevendo opúsculos até em prosa dizendo ser Literatura de Cordel.

Quando os versos são compostos em forma de narrativa, têm de ser sextilhas. Um exemplo:

*Eu vou escrever um caso
Que deu-se lá no sertão,
De um rapaz apaixonado
Que perdeu sua razão
Por amar Ana Maria
Dona do seu coração.*

E assim o poeta vai continuando a narração até completar 8, 16 ou mesmo 32 páginas – as mais usadas. Pode, porém, estender-se até 64 páginas. Em cada página cabem cinco estrofes (sendo em sextilhas, como está a estrofe versada acima). Na primeira, apenas quatro – para que o título da História, do Folheto ou do romance fique mais destacado, bem como o nome do autor. (CAVALCANTE, 1982)

Atualmente, poetas utilizam as redes sociais e páginas na Internet para divulgarem suas obras. É uma forma de visibilidade para o trabalho que continua a ser vendido impresso e

baseado nas formas orais de construção poética. O uso das diferentes mídias mostra a flexibilidade que o conteúdo do cordel encontra, adaptando-se às diversas formas de reprodução e difusão, mostrando a abertura dos poetas à modernização de sua prática, rejeitando os conceitos que aprisionam os cordéis no passado, que o julgam atrasados ou engessados pelos primeiros modelos. Obedecem a uma forma padrão, o que não significa uma prisão, e permite que o poeta encontre, com os avanços tecnológicos, novas formas de difundir sua poesia.

O que existe é uma forma definida de composição, um trabalho que possui regras específicas para a criação de uma poesia com características definidas em sua essência. O trabalho do cordelista está em utilizar os fatos do cotidiano como base para transformá-los nessa poesia tão complexa, que une conteúdo e forma, de modo que, no papel, as palavras vibrem para serem lidas em voz alta. Porque elas possuem ritmo e beleza. Porque elas devem ser memorizadas, porque as rimas e a métrica fazem parte dessa composição. Trata-se de uma atividade cognitiva, e é um trabalho que exige muita dedicação, esforço e empenho para fazer caber o conteúdo nas exigências da forma de poesia oral.

As palavras devem ser encaixadas em seus lugares adequados, para que possam servir à forma e fazer sentido. Este trabalho é mais uma prova de que a arte poética que envolve a criação dos folhetos de cordel demanda empenho e treinamento por parte dos poetas. Eles exercitam a mente tanto para o improviso como para a forma. É preciso conhecer essas regras e aprender a manejá-las, como instrumentos de composição que, unidas ao conteúdo que vai sendo adequado a elas, caracterizam o que chamamos de poesia de cordel. O treinamento cotidiano possibilita a habilidade do poeta tanto de criação quanto de memorização. Alguns poetas têm mais facilidade com o improviso, outros precisam debruçar-se durante mais tempo sobre uma temática para fazer dela poesia. Cada um adéqua habilidade e técnica de acordo com sua prática, seja ela de improviso, de memorização ou de escrita.

A memorização é mais uma particularidade da poesia de cordel. A poesia oral, feita para ser declamada, deve ser memorizada, para que haja uma performance dos versos por parte do poeta que, ao fazê-la, também divulga sua obra e vende os folhetos já impressos. A métrica e a adequação do conteúdo a ela são fatores que contribuem para a memorização. Com treino, os poetas exercitam técnicas para essa memorização, que será utilizada mesmo com o recurso da escrita, visto que os impressos servem para serem comercializados, enquanto que a memória permanece com o poeta.

A facilidade de memorização costuma ser associada à qualidade do cordel, pois quando se segue as regras que o caracterizam, a memorização torna-se mais viável. “As pessoas envolvidas com a compreensão e memorização de um folheto saberão com que som terminará

determinado verso e a que grupo semântico pertencerá a palavra rimada” (ABREU, 1993, p. 180). Mais do que estética, a forma do cordel é funcional. O conhecimento das regras formais permite que o poeta faça associações e lembre-se exatamente do que tinha pensado ao criar um determinado verso, ou mesmo para facilitar o improviso quando for necessário. O importante é sempre estar atento às características que fazem desta manifestação da linguagem e da cultura uma poesia de cordel, pois é isso que assegura qualidade à poesia e credibilidade ao poeta.

2.3 O cordel como poesia oral

Paul Zumthor é uma referência chave em meu trabalho. Ele articula dois conceitos fundamentais para a compreensão da poesia de cordel, que são a oralidade e a performance. Zumthor é medievalista, e, portanto, suas reflexões são direcionadas às manifestações poéticas da Idade Média, quando a imprensa ainda não era parte do cotidiano das comunidades. Seus estudos apontam para a dificuldade de análise da poesia oral, porque a efemeridade em que acontece não permite fixar o objeto analisado. Cada repetição e cada tentativa de aprisionamento por recursos técnicos modificam o fenômeno. Deste modo, para Zumthor, o que permite analisar a poesia oral é a performance que a acompanha.

Os conceitos e as compreensões sobre performance são trabalhados no capítulo seguinte. Aqui me interessa refletir sobre a oralidade como base da poesia de cordel. Pelas relações apresentadas de interconexão entre os conceitos, não os trato de modo segregado. Eventualmente, um é convocado para melhor refletir sobre o outro.

Os folhetos transmitem a informação presente na poesia oral. Por isso, é estudado como o veículo midiático que dá suporte aos versos de cordel. O fato de a poesia ser veiculada em folhetos dá a ela diferentes possibilidades de sua transmissão pela voz. Ela adquire durabilidade e inalterabilidade, por exemplo, que não seriam possíveis na voz, visto que, por questões de memória e performance, enquanto é oralidade, a poesia acontece no momento em que é declamada, não podendo ser retomada em momentos posteriores – a não ser quando trata-se de uma gravação – tampouco ser representada novamente do mesmo modo, sofrendo alterações seja na entonação, na declamação ou mesmo de conteúdo.

Então, para a comunicação das mensagens, buscam-se os meios adequados ao propósito da informação, de acordo com as suas possibilidades. Ao fixar um conteúdo, de modo que ele tenha um longo alcance, sem que seja modificado, o folheto de cordel difunde a poesia oral. Ele permite a combinação de funções que integram as formas oral e impressa desta poesia. Mantém as características da oralidade e oferece a ela um suporte diferenciado, agregando as

possibilidades do papel às da voz, o que também pode configurar-se como uma limitação. Daí a necessidade de compreendermos que oralidade e escrita não se hierarquizam no contexto do cordel, mas se complementam, apresentando realidades comunicativas diferenciadas em cada uma das formas.

Na forma oral, a performance é a interação direta entre o poeta e seu público, sem o intermédio de nenhum equipamento técnico. Apenas os corpos (voz e ouvido) são necessários para a comunicação. O corpo é a mídia da performance.

A oralidade, a comunicação que se utiliza da voz para a transmissão de informações, de tradições, das histórias, das memórias, é também encontrada nas manifestações poéticas. Música, cantoria, repente, pejejas, performances são exemplos de poesias orais, normalmente associadas à cultura popular. Qualquer que seja a cultura, mesmo as que baseiam suas práticas nas letras e na escrita, têm na oralidade uma forma de prolongar sua memória, de difundir conhecimentos, de entreter e de se constituírem enquanto comunidades.

A voz, então, está presente na constituição das identidades das sociedades, e a mídia que a veicula costuma ser o próprio corpo humano, que transporta a oralidade dos indivíduos aonde quer que eles vão. Mas não apenas o corpo, a utilização de gravadores de voz, ou mesmo de câmeras de vídeo, é capaz de fixar o conteúdo oral e transmiti-lo indefinidamente. A midiática da voz oferece permanência ao conteúdo que circula pela oralidade. E outra forma de midiaticizar a voz é através de sua transcrição, mantendo as características que a define. É o que fazem os folhetos de cordel.

Essas poéticas existiram e continuam ainda existindo dentro de um contexto, no qual o corpo é suporte de uma voz que declama(va) para uma audiência que escuta(va) e participa(va) intensamente como co-participante desse jogo. O local da cultura dessas vozes esteve relacionado a zonas fronteiriças, a espaços que se “fendem” para anunciarem outras vocalidades dissonantes. Durante muito tempo, ficou sustentada somente no corpo como suporte, até fins do século XIX, quando a ars poética da oralidade conheceria os inícios de uma nova fase, dada com o surgimento de um sistema de editoração que deu à luz ao folheto impresso. (SANTOS, 2010, p. 43)

A poesia da voz, impressa, de fluida, torna-se fixa. A partir dela, o verso não é mais ouvido, ele passa a ser olhado, lido. Através da escrita, cumprem-se todas as fases do poema mencionados por Zumthor (2010): produção, transmissão, recepção, conservação e repetição. Para o autor, a escritura não significa apenas uma transcrição da oralidade. Trata-se de um tipo de midiaticização, que, por vezes, é combinado com outros, como no caso dos folhetos de cordel.

Com a escrita, até mesmo a sociabilidade da cantoria toma novos rumos. A oralidade propõe-se a uma prática de recepção coletiva, enquanto que a leitura é individual, além das diferentes temporalidades que cada uma permite. Durante uma declamação de poesia oral, o momento da emissão é o mesmo da recepção, enquanto que textos escritos podem ser lidos com

anos de diferença, podendo servir, inclusive, de registro histórico de uma poesia que fora oral. A existência da escritura não necessariamente condiciona o fim da poesia oral, mas oferece à oralidade a possibilidade de ser encarada como literatura diante dos cânones escriptocêntricos. “A poesia oral hoje se exerce em contato com o universo da escrita” (ZUMTHOR, 2010, p. 38).

A principal característica da poesia oral está relacionada à performance, que

é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. (ZUMTHOR, 2010, p. 31)

O impacto da escrita para a poesia oral está situado, segundo Zumthor (2010), na produção, na conservação e na repetição do poema, pois, nos demais momentos, a poesia oral se sustenta em si mesma. Para o autor, quando a comunicação poética escrita passa a ser um registro da oralidade, e vice-versa, tem-se uma mutação radical. “Um poema composto por escrito, mas ‘performatizado’ oralmente, muda por isso de natureza e função, como muda inversamente um poema oral coligido por escrito e divulgado desta forma” (ZUMTHOR, 2010, p. 39). Estas alterações coexistem na prática realizada pelos cordelistas.

Folhetos de cordel são um tipo de forma impressa da poesia oral, feito para ser cantado. A poesia oral segue uma série de especificidades linguísticas, as quais encontramos nos cordéis e que nos permitem assegurar que o folheto é a apropriação dos equipamentos técnicos de impressão pela voz, como forma de tornar os versos um produto comercializável e produtor de lucros, dando aos poetas a possibilidade de se sustentarem através da produção, edição e venda de sua poesia.

Como voz, o cordel tem uma concepção original de criação coletiva, pois une o poeta/cantador ao o leitor/ouvinte. “Sentimos intensamente que uma voz vibrava originalmente em sua escritura e que eles exigem ser pronunciados” (ZUMTHOR, 2010, p. 39). É o que percebemos ao ler os versos dos folhetos, que têm uma musicalidade tão intensa, que nos despertam a vontade de lê-los em voz alta para poder ouvi-los:

Marmotas que a meia noite
Ronda em toda encruzilhada
Lobisomem em lua cheia,
Visagem, alma penada
Já assombrou até quem
Diz não ter medo de nada
(RINARÉ, 2005, p. 1)

O cordel representa uma poesia que tem base na voz, na oralidade, e apresenta-se impressa em folhetos quando, de acordo com Abreu (1999), os poetas se apropriam dos recursos disponíveis, no caso, as tipografias. As marcas da oralidade ficam impressas nos versos. “Neste

sentido, o folheto ainda não é um livro escrito e impresso no sentido moderno da palavra, mas um produto da primeira etapa da transição da oralidade para a escrita, uma fase da oralidade mista ou segunda” (LEMAIRE, 2008, p. 6).

A voz humana é colocada por Lemaire (2008) como a base da poética do cordel, e as duas noções-chave das produções poéticas orais estariam no ritmo e na declamação. Assim, ficaria comprovado que a poesia, mesmo impressa, é feita para ser lida em voz alta. As palavras mais adequadas são escolhidas dentro do ritmo, dentro da métrica e dentro da rima, para que se mantenha a estrutura e a essência dos folhetos, cujo objetivo seria o de imprimir e vender a poesia da voz, mesmo que a combinação das palavras apresente problemas sintáticos, de coerência ou mesmo morfosintáticos.

Depois bateu novamente
E tornou a espancar
Batia com tanta força
Até o braço cansar
Deixou-a ali, estendida
E a pobre quenga ferida
Teimava em desacordar.
(VIANA, p. 08)

Os folhetos apresentam em seus versos características de composição que se referem às práticas da oralidade, fundamentalmente por ser esta sua origem, muito mais do que por questões estéticas. A métrica do cordel respeita um conjunto de regras cujo objetivo é manter a forma da cantoria, para que seja possível a realização de uma performance, que vai atrair os futuros compradores dos folhetos. Na oralidade, a poesia é um tipo específico de linguagem, e os folhetos, um suporte para o seu registro.

O homem valente e justo
Do berço já traz o tino
E tendo força e coragem
Traça seu próprio destino
Como se deu nas andanças
Do herói Pedro Justino
(RINARÉ, 2011, p. 1)

É a partir da voz que a ideia fundamental de criação coletiva se dá de forma plena. A transmissão dos conhecimentos, das histórias e das memórias que vão integrar a arte poética dos cordelistas é feita, muitas vezes, pela voz. E depois, é a voz do poeta que vai atrair e encantar os ouvintes, despertar-lhes curiosidade, e parar no ápice da história, para que os folhetos sejam vendidos.

Alguns poetas consideram que manter essa forma é fundamental para que a poesia dos folhetos seja realmente poesia de cordel. Zé do Jati, por exemplo, se diz poeta que escreve cordel, percebendo que os folhetos devem ter características específicas, e é função dos poetas

ficarem atentos a elas. O autor, ao falar de seus versos, declama-os mostrando a importância de estar atento ao ritmo, e mesmo que as palavras sejam escolhidas não por seu sentido, mas pelo ritmo que elas atribuem à poesia, o poeta considera que o processo criativo é árduo para que nenhum verso fique incoerente.

Sou alegre e otimista
Pra mim, tudo faz sentido
Não tenho nenhum recurso
Mas não me acho inibido
Vivo sem reclamação
Tenho cá minha razão:
Nasci nu, hoje estou vestido

Fiz até meu testamento
Mesmo não tendo um tostão
Mas como o mundo tá cheio
De promessa e boa intenção
Peço ao pai da natureza
Com isso deixo riqueza
Em pedido e solução.
(JATI, 2012, p. 47)

Além destas questões formais de métrica e rima, o conteúdo dos versos traz também marcas da oralidade, da fala cotidiana, em que o poeta escreve do modo como costuma falar:

Falava um praça que vinha
Com o terrível delegado
Vamo embora *otoridade*
O *sinhô* tá enrascado
Porque o doutor Alencar
Pode lhe prejudicar
Pois é político afamado.
(VIANA, p. 3)

Uso de imperativos:

Se você não sente medo
Lendo histórias de terror
E se o sobrenatural
Nunca lhe causou pavor
Prossiga então a leitura
Desse meu cordel de horror
(RINARÉ, 2005, p. 1)

Vocativos utilizados como função fática no sentido de não deixar que a atenção dos ouvintes se perca:

Leitor, se vê nessa história
Ação, bravura e amor
Num chão injusto, sem lei
Um jovem atirador
Tornou-se herói justiceiro
Destemido e vingador
(RINARÉ, 2011, p. 1)

Além de períodos curtos, usos de figuras de linguagem, vocabulário coloquial, há um texto que se refere diretamente ao leitor/ouvinte, como no momento da performance.

A poesia escrita do cordel não surge sozinha. Ela não é escrita para ser cantada. Ela é cantada para ser escrita. Para Zumthor (2010), as poesias oral e escrita usam a mesma linguagem, as mesmas regras, mas se diferenciam principalmente por questões sensoriais. No caso dos folhetos de cordel, nem mesmo o fato de ser explorado pelo uso da visão é suficiente para separá-los da poesia oral. Voz e versos de cordel estão unidos em sua essência. Lemaire (2008) situa os folhetos de cordel como um capítulo da história das tecnologias da informação e da comunicação e afirma que o cordel é “uma produção artística da voz humana, cujo objetivo principal é a transmissão do conhecimento e da verdade” (LEMAIRE, 2008, p. 9).

Mas, mesmo diante de tantas semelhanças, não podemos considerá-los idênticos. Os folhetos oferecem à voz diversas outras possibilidades, bem como retiram da poesia oral muito de sua aura, principalmente no que se refere à reprodutibilidade dos folhetos. Aprofundo essa discussão mais adiante, refletindo sobre a relação do conteúdo com a mudança das mídias, que sai do corpo e vai para os folhetos impressos.

Evidentemente que a prática textual do folheto é diferente da prática da cantoria, não há como negar esse fato. Essa voz que se faz letra remete a uma atividade de narração ou contação, o que inclui tempos e espaços diferenciados, apesar de esses também só se diferenciarem progressivamente: o folheto destina-se durante muito tempo ainda à declamação em voz alta, antes de se tornar objeto de uma leitura individual e em silêncio. (SANTOS, 2010, p. 45)

O folheto de cordel atua, então como um tipo de fixação da voz. Cria-se uma temporalidade diferenciada, pois o texto impresso tem a possibilidade de encontrar um alcance maior do que a voz humana, midiaticizada apenas pelo corpo. O texto impresso presente nos folhetos perde a característica fluida da performance, quando lido individualmente, fora do tempo e do espaço dos poetas.

Muitos eventos da História do Brasil tiveram seus fatos registrados também pelos folhetos de cordel. Segundo Curran (2003), o primeiro evento foi a Guerra de Canudos.

Seus poemas de acontecido são realmente memória, documento e registro de cem anos da história brasileira, recordados e reportados pelo cordelista, que além de poeta é jornalista, conselheiro do povo e historiador popular, criando uma crônica de sua época. (CURRAN, 2003, p. 19)

Uma síntese sobre o conteúdo midiático do cordel é realizada por Martín-Barbero (2008), que entende que o cordel é meio e é mediação. Os folhetos transmitem informações a partir da ótica dos poetas e registram memória. Como os demais veículos midiáticos, têm linguagem própria para fazerem relatos que atuam na construção da realidade, criando e fixando estereótipos, criando relações entre os sujeitos que a integram. Os folhetos são criados e

recriados com o passar do tempo. Não estão fechados às inovações, e suas formas se adaptam ao aparato que as tecnologias de informação ofereçam. O discurso presente nos folhetos produz imagens e significados que circulam socialmente e que, segundo Martín-Barbero (2008), são o meio e são também a mediação.

Temos assim um meio que, à diferença do livro e semelhança do periódico, vai buscar seus leitores na rua. E que apresenta uma feitura na qual o título é reclame e motivação, publicidade; segue-se ao título um resumo que proporciona ao leitor as chaves do argumento ou as utilidades a que se presta, e uma gravura que explora já a magia da imagem. Temos um mercado que funciona com o jogo da oferta e da demanda a tal ponto que os títulos e resumos acabam por estereotipar-se até a fórmula que melhor consegue expressar cada gênero. Uma evolução que mostra a passagem de uma empresa de mera difusão – de romances, vilancicos e canções – a outra de composição de relações (notícias) dos acontecimentos e almanaques. Evolução que acompanha a gestação do divórcio do gosto que desde fins do século XVII se aprofunda barateando a impressão dos textos e gravuras e exacerbando o sensacionalismo. Mas não só é meio: a literatura de cordel é também mediação. Por sua linguagem, que não é alta nem baixa, mas a mistura das duas. Mistura de linguagens e religiosidades. É nisso que reside a blasfêmia. Estamos diante de outra literatura, que se move entre a vulgarização do que vem de cima e sua função de válvula de escape de uma repressão que explode em sensacionalismo e sarcasmo. Que em lugar de inovar, estereotipa. Mas na qual essa mesma estereotipia da linguagem ou dos argumentos não vem só das imposições carreadas pela comercialização e adaptação do gosto a alguns formatos, mas também do dispositivo da repetição e dos modos do narrar popular. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 151-152)

Segundo a reflexão de Barbero (2008), a poesia de cordel – no caso, apresentada em folhetos – é uma manifestação que pode ser pensada como um híbrido de sentidos: as cargas simbólicas que têm os livros e os jornais, cada um com sua especificidade, situariam o cordel no meio, em um trânsito que não se define nem do lado da literatura nem do jornalismo. Mas encontra-se na demanda do público, o que configura a poesia como um fenômeno que vai além do meio como suporte. Esta poesia cabe na definição das mediações, que considera linguagens, estratégias narrativas, jogos de poder.

Com essas reflexões que foram apontadas até aqui, é possível perceber uma série de conhecimentos sobre a poesia de cordel que ainda deixam questões, por exemplo, relativas à sua textualidade como um processo. A poesia de cordel tem traços imanentes que a definem? Como essas características se configuram com as transformações sociotécnicas, com os debates políticos, com relação ao mercado editorial? É possível definir o cordel?

2.4 O meio do labirinto: o que proponho como cordel?

Até aqui, tenho dois movimentos de compreensão do cordel. O primeiro deles refere-se a uma caracterização ancorada nas características desta manifestação poética, que descrevi anteriormente. Sei que os cordéis não são iguais, tampouco posso defini-los a partir de

formas únicas. O cordel é plural. E, reconhecendo esse movimento, o segundo momento de reflexão aborda justamente os traços específicos dos cordéis que aparecem nas feiras trabalhadas aqui. Busco – longe de inventariar títulos, formas e estruturas – uma compreensão da narrativa comunicacional destes cordéis que se configuram como performance, no momento em que emergem, e se materializam como linguagem e como diálogo. Assim, as primeiras reflexões não devem ser tomadas como definições fixas, mas considero as especificidades e semelhanças que me permitem reconhecer e identificar o fenômeno estudado.

O cordel (brasileiro) é poesia. É apresentado impresso, mas sua forma dita “original” acontece na voz. Em histórias contadas por Lemaire (2010), Santos (2010) e Abreu (1993), já havia manifestações poéticas no Nordeste Brasileiro quando os cordéis portugueses chegam ao Brasil. Havia cantoria acompanhada por viola, que viajava com os poetas contando as novidades de uma cidade a outra nas feiras do interior.

Quando chegam ao Brasil, com a coroa portuguesa, os folhetos literários que circulavam pela Metrópole e as máquinas impressoras que permitiram a criação de uma imprensa nacional foram incorporados à forma poética oral, já comum por essas terras. O que houve não foi uma absorção total, mas um diálogo que se fez entre as manifestações culturais que resultou no que, convencionalmente, se chama de cordel: a poesia oral impressa em folhetos.

Segundo Lemaire (2008), o termo “cordel”, como herança ibérica, é instituído no contexto histórico da Ditadura Militar brasileira com o intuito de definir-se, a partir da noção de folclore, uma cultura original brasileira. Desta forma, o que era chamado de folheto, de poesia, de cantoria passa a ser identificado pelo nome “cordel”, como referência às cordas nas quais eram expostos os seus equivalentes em Portugal. Por essa ideia, defende-se que o cordel brasileiro seria um produto de origem portuguesa.

Em minha perspectiva, a contribuição portuguesa não é negada, mas rejeito a ideia de que essa tenha sido a única fonte cultural que resultou na poesia de cordel. Ora, se a poesia já era comum no Nordeste, tem-se que essa manifestação recebeu contribuições de todos os povos que culturalmente influenciaram e influenciam até hoje a produção de folhetos, como um diálogo constante. Não me interessa aqui marcar, como relação de causa e efeito, o que contribuiu para o quê. Importa mais reconhecer que cada poema emerge das experiências, das relações e das conseqüentes disputas de sentido das quais participam poetas.

As definições já aceitas sobre o cordel nos dizem de um produto cultural, comunicativo, que integra texto e voz, mas que não estaria restrito a uma forma poética. Em vez disso, nos sugere Carvalho (2002) que o cordel é mais que os versos. Trata-se de uma forma

de ver o mundo. A partir disso, digo aqui que o cordel é um narrar do mundo. Mas que narrar é esse?

A primeira afirmação que deve ser feita é que o cordel é um fenômeno fluido. Indisciplinado e, portanto, impossível de ser definido em si mesmo. Temos sempre que o cordel tem um “algo a mais” que o torna sempre impreciso e sempre maior que definições.

O cordel é como um pássaro beija-flor. Que bate as asas em uma velocidade impossível de ser acompanhada pelos olhos humanos. Assim são as publicações do que chamamos de cordel, ou que consideramos ter a chamada estética do cordel. É poesia cantada, é letra, é imagem. É folheto, é voz, é ambiência, é tempo. Tempo de declamação, tempo do qual emerge e o que faz emergir. São poetas, são ouvintes, são pesquisadores e colecionadores. E cada situação comunicativa da qual emerge a poesia tem esses elementos se materializando de formas distintas e constituindo novas narrativas.

Durante reunião promovida pelo Instituto de Patrimônio Histórico Nacional (Iphan) em Fortaleza, em agosto de 2015, com o objetivo de catalogar os poetas de cordel contemporâneos e atuantes no Nordeste brasileiro, percebe-se a indefinição entre os próprios cordelistas sobre o que é cordel e que, portanto, deveria fazer parte da pesquisa. Questões como a presença ou ausência da xilogravura, a métrica utilizada, a formação dos poetas, são mencionadas como possíveis definidores da poesia.

É disso que tento fugir, ainda que nesse momento esteja dedicada a falar sobre o cordel. Diante disso, tenho um fenômeno plural. Uma forma de comunicação, da qual emergem elementos culturais que direcionam meu pensamento e fazem emergir dimensões teóricas e metodológicas. Os embates são constantes e me ajudam a compreender que o cordel não pode ser aprisionado em um conceito. Ele é sempre mais do que se diz, há sempre algo que fica de fora de todas as tentativas de conceituação. E assim ele precisa ser entendido. Como um fenômeno indisciplinado, fugaz, que convoca métodos próprios de análise, teorias que entram em diálogo, reflexões que estejam abertas às possibilidades de voo das folhas soltas¹⁵.

Ainda com relação aos conteúdos, eles refletem a diversidade que é o cordel. Assim, há folhetos que falam sobre temas religiosos, as vidas de santos, milagres atribuídos a eles, devoções. São exemplos clássicos de folhetos com temas religiosos aqueles que tratam sobre Padre Cícero:

Inspirado nas leis da Santa Fé
Celebrou com a igreja seu consórcio
Abraçou a missão do sacerdócio

¹⁵ Em língua espanhola, nomes de poesias que se assemelham ao que conhecemos como cordel são “*hojas sueltas*” ou “*hojas volantes*”, ou seja, folhas soltas e folhas que voam, se traduzirmos ao pé da letra.

Por amor a Jesus de Nazaré
Ao descrente levando amor e fé
Ao faminto levando leite e pão
Demonstrando na sua devoção
Que o caminho do céu é sinuoso
Padre Cícero será vitorioso
No processo de canonização
(BANDEIRA in:VIEIRA, 2012, p. 317)

Não é uma tarefa fácil, tampouco se faz necessária, separar temáticas. Por isso, muitas vezes, quando se fala dos conteúdos dos cordéis, tem-se mais do que um chamado “ciclo temático¹⁶” por folheto. E cada elemento emerge de acordo com a demanda da narrativa. Por exemplo, outro conteúdo recorrente no cordel é a realidade sociocultural cotidiana. Esse conteúdo pode ser abordado por diversas temáticas: políticas, econômicas, culturais, cotidianas. Seriam subdivididas quase que como editoriais de jornais impressos diários. Claro, que com as especificidades de um texto diferente em forma, estrutura, propósitos e modos de fazer. Mesmo os elementos religiosos supracitados podem ser considerados uma subdivisão temática dessa realidade narrada nos versos dos folhetos.

Nos cordéis, diversos são os elementos que se configuram como estéticos na narrativa. Ora, o cordel não é um jornal, mas fala do cotidiano. É considerado por pesquisadores como Lemaire, Santos e Carvalho um registro desse cotidiano, um documento que, como uma crônica, faz um relato de seu tempo. E historicamente se constitui como registro, conforme as reflexões de Curran, que aponta que desde a Guerra de Canudos, os folhetos de cordel contam a História do Brasil.

Assim, a comicidade, a ficção, o fantástico, se pensados em ciclos, configuram uma categoria temática. Mas, em nossa abordagem, esses elementos constituem uma forma de oferecer permanência de mercado aos folhetos que versam sobre a realidade sociocultural. É, inclusive, sobre essas narrativas que me interessa aprofundar e perceber os elementos comunicacionais que delas emergem.

Essas narrativas utilizam elementos estéticos para falar, por exemplo, sobre turismo sexual no Nordeste, sobre a fome e a seca no Sertão, sobre desmandos coronelistas, para contar sobre a migração para o Sudeste, sobre a agricultura familiar:

A agricultura familiar
Vai fazer a transição
Para o meio sustentável
De cultivo à plantação
Preservando a natureza
Gerando transformação
(BATISTA, 2013)

¹⁶ Ciclos temáticos são as classificações baseadas em conteúdos, propostas pelo folclorista Manuel Diegues

Outras vezes, a poesia se refere a notícias que a mídia de massa explorou com sensacionalismo, como foram os casos das mortes de Isabela Nardoni e João Hélio.

Esse crime hediondo
O mundo inteiro assistiu
Foi o caso Isabella
Jamais visto no Brasil
Com requinte de crueldade
A criancinha partiu
(SANTOS, p. 3)

Falam sobre tragédias, como o acidente com o avião da TAM, em 2006; desastres ambientais, como a Tsunami do Japão em 2011.

Estando tranquilamente
Diante da televisão
Uma notícia cruel
Me pegou de supetão
Um avião em Congonhas
Causou grande colisão
(DINIZ, 2007, p. 1)

Mortes de celebridades, como Roberto Bolaños, José Wilker e Ariano Suassuna, Michael Jackson. Contam a vida de personagens de destaque como Lula e Seu Lunga.

Longe do seu Peter Pan
Terra do Nunca, chamada
Onde foi sua moradia
Em uma época passada
Despediu-se desse mundo
Para uma nova morada
(VIEIRA, 2009, p. 8)

Falam sobre a situação política do país, contextualizam os desafios da vida cotidiana.

Dilma mulher valiosa
Colhe inspiração do alto
Sente o choro da favela
Sabe os problemas do asfalto
Tem competência sobrando
Para chegar no Planalto
(BULE-BULE, 2010, p 1)

Essas temáticas, ao narrarem o cotidiano com os recursos estéticos mais adequados para cada história, de cada estilo, de cada propósito, são o que fazem do cordel um documento histórico que conta o seu tempo. A noção da contemporaneidade é muito importante neste momento. Os poetas de cordel contam o que vivem, o que experimentam, o que imaginam do mundo, utilizando as técnicas que julgarem necessárias, seja para vender folhetos, seja para

convocar consumidores, seja para estabelecer diálogos com um público leitor/ouvinte. Essas técnicas fazem parte da variedade que constitui o cordel.

O cordel é essa multiplicidade que se convencionou chamar de popular, como se fosse algo simples, pequeno, menor. Talvez ele seja mesmo popular se se pensar na disputa de sentidos que constitui sua existência e linguagem, uma busca constante por afirmação e legitimação literária e midiática. É uma poesia que emerge do cotidiano, pois mesmo os versos que não se propõem a ser relatos referenciais de um real, trazem as marcas experienciais dos poetas, e, de alguma forma, versam inferencialmente sobre situações possíveis.

Deste modo, minha discussão, que se iniciou com uma proposta de Carvalho (2002) sobre o cordel ser um jeito de olhar o mundo, caminha para uma ideia da poesia de cordel como um jeito de narrar o mundo. E, como narrativa, apresenta estilos, formas e estruturas variadas, decorrentes das escolhas dos atores participantes deste texto em ação. Essa narrativa é voz, é verso e é imagem, utilizados nos mais distintos suportes: livros, CDs, DVDs, camisetas, bonés, muros, jornais, no rádio, na televisão, na Internet, sandálias, roupas de praia, em festividades, em embalagens de produtos alimentícios etc.

Mas é qualquer narrativa que dispõe destes meios que irá constituir o que chamo de cordel e analiso neste trabalho? Não é por aí.

Minhas reflexões versam sobre formas poéticas que podem ser impressas ou não, mas que estão baseadas na oralidade. Declamadas sozinhas ou acompanhadas por violas. Criadas e memorizadas ou improvisadas. Individuais ou em grupo. Complementares ou em disputa. Rimadas e ritmadas em quadras, sextilhas, setilhas, décimas ou versos alexandrinos. Se impressos, as imagens da capa são xilogravuras (mais comumente associadas a essa produção poética, mas não necessariamente definidoras), fotos ou ilustrações que sintetizam a história narrada. Neste trabalho, especificamente, as que se materializam nas feiras de Campina Grande e de São Cristóvão.

O cordel, assim como o Carnaval de Rabalais estudado por Bakhtin (2010), acontece em praça pública. Trata-se de uma experiência coletiva, que emerge da relação entre poetas e público com uma linguagem própria. Entendo que a linguagem não é uma representação do real, nem vice-versa, em diálogo com Merleau-Ponty (2014, p. 44-45), para quem “a linguagem nos conduz às coisas mesmas na exata medida em que antes de *ter* uma significação, ela *é* significação” [grifos do autor]. A linguagem é parte constituinte do real e de sua compreensão.

A performance, que é linguagem também, é vivida e compartilhada por atores que exercem diversos papéis na vida cotidiana e naquele instante poético. O vocabulário escolhido

pelos poetas, muitas vezes, está próximo ao da fala cotidiana, pois, sendo cantado, a fonética será imprescindível, inclusive como recurso mnemônico para alcançar as rimas.

Essa linguagem dos poetas, cotidiana, de acordo com suas experiências, é oral. E, portanto, também não é fixa e apresenta variações dentro da própria língua. Trato disso com mais detalhes quando abordo as questões de campo. O que se tem até aqui é que cada poeta utiliza a língua a seu modo, respondendo às especificidades da situação comunicativa, que irá, inclusive, atribuir sentidos à narrativa, ação atribuída a poetas e público em comunicação.

Portanto, é fundamental reconhecer os traços linguísticos de quem produz e de quem consome essa poesia, das especificidades da narrativa, do ambiente em que ela acontece. As urgências do tempo e as possibilidades de sentidos são múltiplas, variáveis, ideologicamente marcadas, culturalmente negociadas. Isso acontece dentro de uma mesma língua, dentro de um mesmo gênero narrativo ou de uma estrutura de linguagem, porque a língua, para permanecer viva, deve estar em constante modificação, em permanente atualização com relação aos seus usos.

As línguas são concepções do mundo, não abstratas, mas concretas, sociais, atravessadas pelo sistema de apreciações, inseparáveis da prática corrente e da luta de classes. Por isso, cada objeto, cada noção, cada ponto de vista, cada apreciação, cada entonação encontra-se no ponto de interseção das fronteiras das línguas-concepções do mundo, é englobado numa luta ideológica encarnizada. (BAKHTIN, 2010, p. 415)

Para Bakhtin (2010), a língua não é um sistema incontestável, fixo, permanente. É fluido e se modifica de acordo com os usos cotidianos. Para o pensador russo, a necessidade de definição e fixação de um latim clássico foi o que o levou a tornar-se uma língua morta. Ou seja, para que as línguas permaneçam vivas, elas precisam vivenciar as permanentes disputas levantadas por seus usos.

A individualidade do poeta, sua subjetividade, é formada por elementos culturais que compõem manifestações artísticas como no caso do cordel. Por estes elementos, torna-se possível a experimentação de uma nova realidade, em que as dificuldades da vida são tratadas de modo alegre, cômico, trágico, educativo, por exemplo, fazendo da poesia uma experiência diferente daquela experimentada no cotidiano, mas que por ela é inspirada e composta.

Os folhetos carregam em suas páginas os sentidos que resultam destas práticas e que se constituem como diálogos na elaboração de enunciados poéticos, seguindo a ideia de Bakhtin (2011), para quem todos estes são compostos também pelas ideologias dos sujeitos envolvidos nos discursos, que conferem às palavras sentidos próprios em cada ato de enunciação.

O cordel é uma prática social e, como tal, é dotado de sentidos, que dialogam e produzem enunciados, seja em sua materialidade, seja nos textos, seja a partir de seus leitores/ouvintes interpretantes. Cada possibilidade de sentido é resultado de diálogos anteriores, que se comunicam, constituindo uma espiral constante de interações que produzem sentidos. Como prática social, o cordel é em si um objeto cultural e que abriga outros traços culturais que, ao dialogarem com as atividades dos poetas, o produzem como linguagem.

Para Bakhtin (2011), um enunciado puro ou "absolutamente neutro" é impossível, pois as escolhas de recursos lexicais, gramaticais e composicionais possuem relações valorativas no discurso. O indivíduo atribui às palavras significações que apreendeu em outros diálogos. O juízo de valor das palavras é atribuído em cada enunciação e está vinculado às condições de uma situação social que produz estes significados. Por isso, Bakhtin (2012) destaca a relevância da ideologia na construção dos enunciados e em sua significação. "Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia" (p. 31). O cordel, como linguagem, é um espaço de ideologias manifestas em enunciados poéticos. As palavras escolhidas pelos poetas têm o objetivo de ressignificar o próprio cotidiano.

Os cordelistas assumem em diversos momentos papéis diferentes na sociedade, sendo constituídos de identidades múltiplas, variáveis, fluidas. Há o momento em que eles são emissores, produtores de conteúdo. Mas antes eles foram receptores, o público da mídia e da literatura canônica, assim como são também receptores de diversos outros enunciados que são emitidos cotidianamente e que reforçam ou resistem a práticas hegemônicas. "E o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte" (BAKHTIN, 2011, p. 272). Como receptores de enunciados diversos, cada momento de interação produz uma resposta, seja de concordância, seja de discordância, e isso se manifesta em outros enunciados que os sujeitos produzirão. No caso, a poesia de cordel pode ser uma dessas respostas no grande diálogo interacional dos indivíduos, que faz com que os poetas migrem do lugar de receptor para o lugar de emissor de conteúdos, que fazem parte da espiral dialógica da comunicação.

2.5 Fios das ariadnes escondidas

Diante de um universo de situações de apagamento das mulheres, de assédio e exploração sexual, a historiografia do cordel – também escrita por homens - reverbera o apagamento das poetas e de sua importância. Não é incomum encontrarmos trabalhos que

justificam a ausência de menção à produção das mulheres por serem elas inexistentes ou escassas – o que não é verdade. A professora e poeta cordelista Fanka Santos realizou, durante sua pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Poitiers e supervisão da professora Ria Lemaire, um levantamento sobre mulheres autoras de cordéis. Ela catalogou mais de 300 mulheres cordelistas, a partir dos títulos encontrados. Fora as que não tiveram um registro documental que pudesse ser acessado mais adiante, como é o caso das poetisas cantadoras, e ainda assim 66 constam no trabalho. O que aponta para uma situação alarmante, ainda que não necessariamente estranha: nós mulheres não constamos na historiografia porque os escritores (em sua maioria, homens) nos apagaram, produziram um esquecimento.

Concomitantemente as produções femininas nas poéticas populares alinham-se à história das mulheres do Brasil. O seu trajeto social testemunha o silenciamento e/ou o ensurdecimento “imposto” a todas as mulheres em determinado tempo histórico independente de classe social, econômica e étnica. (MELLO, 2018, no prelo)

Esquecimento este, que é explicado por Ricoeur (2007), em “História, Memória e Esquecimento”, como uma estratégia utilizada na tessitura da narrativa, para iluminar (no sentido de dar a ver) determinados acontecimentos considerados como “importantes”, ou que devem ser conhecidos. A produção do esquecimento se faz justamente na escolha dos elementos que ficarão fora das narrativas – as que serão oficiais. E é essa Historiografia oficial, contada da perspectiva dos “vencedores”, homens brancos situados no alto das elites acadêmicas, é replicada, difundida no decorrer do tempo em instituições que também são dotadas do poder de contar essas histórias: escolas, universidades, governos.

É assim que chegamos a narrativas absurdas como a do presidente do Brasil, quando candidato (machista, racista, homofóbico e, conseqüentemente um completo ignorante) que afirmou que “portugueses nunca pisaram na África” e que “foram os próprios africanos que se escravizaram uns aos outros, traficando-os para o Brasil”. As narrativas “dos vencedores” são extremamente nocivas ao conhecimento e às culturas como um todo. Por isso, é fundamental que nós estejamos dispostas a contar nossas próprias histórias (Herstory).

Ria Lemaire (2018) propõe repensarmos a história das culturas e literaturas nacionais no ocidente em diversos de seus trabalhos, principalmente considerando momentos em que a poesia feminina tem sua autoria usurpada por homens – o caso do Cancioneiro das Donas, que na poesia medieval galego-portuguesa convencionou-se chamar de “cantiga de amigo”, como produções masculinas postas nas vozes de personagens femininas.

E é nessa perspectiva que mulheres têm realizado investigações diversas que reconhecem a fundamental participação de mulheres na formação prática do cordel brasileiro, que questionam a definição do cordel como uma (para/sub) literatura conservadora, machista e

produzida essencialmente por homens – ignorando as práticas de resistência cultural, econômica e de gênero que esses textos representam (históricas e contemporâneas).

Esse meio século de estudos de mulher abalou radicalmente o mundinho das Letras, a sua superioridade elitista e sobranceira tão inquestionavelmente sustentada por um paradigma “científico”, composto de verdades universais e eternas que enchem as salas de aula desde a fundação dos departamentos de línguas e literaturas nacionais em finais do século XIX. (LEMAIRE, 2018, p. 2)

As perspectivas de gênero na poesia de cordel encontram na professora Fanka Santos uma vasta referência bibliográfica. Como mulher-poeta e mulher-pesquisadora, seus trabalhos dão visibilidade às produções poéticas de autoria feminina e mostram outra perspectiva de conteúdos que contradizem a ideia de que a poesia produzida por mulheres somente poderia falar do amor romântico ou de coisas “belas”. A partir dos trabalhos de Fanka, identifica-se que as mulheres compõem o que quiserem, a partir de suas próprias experiências – vividas e criativas.

Ao longo desses 20 anos de investigação sobre o tema, construí as bases para uma nova historiografia para o campo do cordel, pois, se a história convencional ensina que as mulheres não atuavam nesse campo, esse percurso da pesquisa mostra justamente o contrário: as mulheres sempre existiram como produtoras de uma poética da voz e quando emergiu o sistema editorial do folheto, elas também publicaram, mesmo com pseudônimo masculino. (SANTOS, 2018, No Prelo)

A poesia de cordel já é, em si, uma manifestação cultural marginalizada. Lemaire (2017) aponta para as relações entre poder, política e conhecimento, o que aparecia nos tradicionais cursos de Letras, que se ocupavam apenas da compreensão de textos consagrados – novamente, em uma produção machista, racista e elitista. A literatura popular e oral na Europa – e mais adiante no Brasil – seria tomada como uma produção de qualidade inferior e duvidosa.

Alguns motivos são visíveis como os preconceitos contra poéticas das oralidades identificadas como “atrasadas” por emanarem de classes sociais pré-industriais, pertencentes, em sua maioria, ao mundo rural, às sociedades agrícolas, além da crítica hegemônica identificar o papel social desse falante a um estatuto simbólico de pessoas com reduzida escolaridade ou ágrafos, causando assim, um estranhamento num tempo histórico em que a “sacralização da letra” é forte e sinônimo de mais valia econômica e social. (MELLO, No prelo)

Nessa espiral de poderes estabelecidos, o cordel é inferiorizado a partir do referencial dos cânones. Uma poesia marginalizada. E, dentro da esfera desta margem, os homens se utilizam de um micropoder criador de normas, regras e ordens que excluem e minimizam as mulheres que também são poetas. São aceitas, apenas, aquelas que estão dispostas a submeterem-se a essas normas e às narrativas historiográfica e contemporânea feitas por esses homens detentores de um poder que emana da posse de editoras, da direção de academias, de visibilidade internacional e da retroalimentação de egos pelos pares.

Essa marginalização mais parece um assombro do mercado editorial canônico e das elites intelectuais com relação ao acesso e ao preço de produções literárias, que têm qualidade técnica, estética e de conteúdo. Um ciúme, o medo da perda de espaço diante de saberes múltiplos e não hierarquizados. E dentro do ambiente do cordel, isso se repete quando, também ali, há imposição simbólica de poder, lido a partir da cobrança constante de “provas de qualidade” da poesia escrita por mulheres, para que elas sejam reconhecidas. Enquanto que esses mesmos homens já se consideram e se reconhecem como bons o suficiente sem precisar de mais esforço nenhum – novamente, entre os pares. Porque, fora do ambiente do cordel, faz-se necessário a constante autoafirmação e provas de qualidade, reivindicando o estatuto de “literatura” seja aos cânones universitários, seja ao mainstream midiático.

Neste contexto, a obra de Fanka, em vias de publicação, é fundamental para uma outra historiografia do cordel, que é militante e reivindica a importância e o reconhecimento do papel das mulheres na existência, na continuidade e nas transformações que permitem compreendermos o cordel como um fenômeno de tradições.

Além de cantadoras-repentistas famosas do passado, como Francisca Barroso, Maria do Riachão, Vovó Pangula, e outras, houve mulheres cordelistas que conseguiram publicar folhetos desde o início do século XX, como Maria das Neves Pimentel na década de 1930 e Maria Athayde na década de 1940, ambas filhas dos maiores editores de folhetos, respectivamente de Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde. Ao longo das décadas cita-se Josefa Maria dos Anjos que publicou nos anos cinquenta, Zaira Dantas nos anos sessenta, Maria José de Oliveira nos anos setenta, Josenira Fraga nos anos oitenta, Bastinha e todas aquelas que compõem este *Livro Delas*. Estas mulheres autoras participaram da produção cultural da cantoria e do cordel, transitando por meio da voz no âmago da primazia masculina. (SANTOS, 2018, No Prelo)

A identificação das autoras e de seus títulos orais e escritos demandaram uma ampla e profunda investigação, que precisava romper com os cânones literários, com os métodos constituídos e com referências historiográficas que insistiam – e ainda insistem – em apagar os trabalhos das mulheres. Foram cerca de 20 anos de pesquisa, de rompimento e de não aceitação quanto à negação da presença de mulheres produzindo o que chamo aqui de cordel – que inclui suas práticas escrita, imagética, simbólica, cultural e identitária.

Isso porque a referência bibliográfica vigente até então, mesmo aquela também produzida por mulheres, esbarrava em uma grande dificuldade de identificação de títulos femininos e, assim, reverberava a ideia hegemônica de que a dificuldade se devia a uma pequena produção feita por mulheres. Isso justifica, ainda, nossa ancoragem tão firmada com a pesquisa de Fanka para este fim de uma nova historiografia da poesia de cordel no Brasil.

Este novo paradigma científico que desconstrói e subverte o paradigma vigente e me obrigou a fundar e legitimar cientificamente novas atitudes, práticas, métodos de pesquisa, teorias e pressupostos capazes de fornecer as bases sólidas para a existência

daquelas que não existiam ainda nos estudos de Letras, reunidas neste Livro Delas. (SANTOS, 2018, No Prelo)

E, como uma linha teórica e posicionamento metodológico, mantém-se em vista as discussões realizadas sobre a História da Literatura, por Ria Lemaire, e sobre a prática poética do cordel como tradição, memória e cultura, por Gilmar de Carvalho.

Voltando para os rastros seguidos pela professora Fanka Santos em busca de mulheres poetas, além de entrevistas, buscas em catálogos e acervos – nos quais ela também utilizava os próprios folhetos como fonte documental para comprovar a participação de mulheres em cantorias e pelejas –, ela teve acesso ainda a cartas e documentos encontrados durante seus trabalhos, desde a iniciação científica, como estudante de graduação do curso de Letras da Universidade Regional do Cariri (Urca – Cará, Brasil); passando pela atividade de gestão e produção cultural do Sesc Cariri, seu mestrado e doutorado na Universidade Federal da Paraíba; e seu estágio de doutorado sanduíche e pós-doutorado em Poitiers-FR.

Em meio a estes documentos, Fanka encontrou diversas referências às produções poéticas de mulheres a partir do já reconhecido poeta da oralidade Patativa do Assaré. Em cartas trocadas com a professora Sebastiana de Almeida, Bastinha, que resultaram no livro “Água da mesma Onda” (2011), Patativa reconhece sua produção, além das de outras mulheres, de quem ele ouviu a voz poética quando estava começando a trilhar o seu trajeto. Prática que não foi seguida por outros poetas, nossos contemporâneos, que acreditam que suas “contribuições” para o feminismo no cordel consiste em “admirar” a “beleza” da poesia de algumas poucas mulheres escolhidas, enquanto que outras – principalmente com temáticas mais incisivas e questionadoras, como é o caso de Jarid e de Salete Maria – são deixadas à margem do sistema editorial canônico e do mainstream do cordel.

Em entrevistas não estruturadas com as duas poetas, pude abordar essa temática do machismo, em que ambas se mostram desconfortáveis com os movimentos de curadoria e de produção de visibilidade que são realizados por homens e que as deixam de fora.

Jarid conta:

Não posso chamar de boicote, mas já fui diretamente prejudicada por um cordelista conhecido, que geralmente faz curadorias, eventos, consultorias. Uma editora entregou meus cordéis para que ele lesse e avaliasse e, embora tenha dito que eu escrevo melhor que meu avô (o que eu já achei algo péssimo de se dizer), ele aconselhou a editora a não publicar, porque não tinha nada a ver com cordel, não tinha saída. Esses cordéis que ele "rejeitou" são os cordéis biográficos Heroínas Negras Brasileiras, que poucos meses depois desse acontecido foram publicados por outra editora em formato de livro, como era a proposta, e o livro se tornou um bestseller, entrou em listas de revistas literárias como um dos melhores do ano (2017). [...] No entanto, nunca fui convidada para um evento de cordel com curadoria desses homens que fazem sempre as curadorias. Nunca fui citada ou reconhecida. É como se eu não existisse. (Entrevista, Jarid Arraes, 2019)

Já Salete enfrenta esse tipo de situação desde que começou a produzir, em 1994. Ao fato de ser mulher, acrescenta-se uma rejeição por ela ser advogada e professora universitária.

Já sofri muitas críticas. Tanto por escrever sobre as temáticas que escrevo como por ter iniciado em algumas capas... também por ser acadêmica, advogada etc. E críticas de intelectuais que querem encapsular o cordel numa caixinha e exigir que seus fazedores se mantenham no mesmo lugar. É uma visão romântica, mas também elitista, pois há uma espécie de fetiche com quem produz e quem aprecia cordel. Poetas tradicionais, como Abraão Batista, por exemplo, já no ano 2000, quando da criação dos poetas malditos, nos acusavam de não fazer cordel, de trair a tradição. Sofri discriminação dentro do lindo do cordel e dentro do mundo acadêmico. E o pior é que até hoje as bienais não convidam cordelistas para falar enquanto escritoras e nem como poetisas. (Salete Maria, Entrevista, 2019)

Como forma de desobediência, rompendo padrões de performances previamente estabelecidas para cada espaço, Salete utilizou seu lugar de advogada para elaborar um alvará judicial no formato de cordel. Neste caso, o que define a defesa como “cordel” é a forma em que foi feito, respeitando a estrutura técnica de métrica, rima e ritmo, dispensando por completo a materialidade do folheto ou o ambiente de feira/prça pública.

Figura 2: Alvará em Cordel, versos I e II

MÉRITO



I

Excelência, o requerente
Nesta presente "ação"
Roga por atendimento
E vem por ocasião
De estar desempregado
Vivendo à míngua, sem pão

Trabalhador ele é
De meio século de idade
Deixou a terra natal
Mas não fê-lo por vontade
Partiu pro sul do país
Em busca de "liberdade"

Foi camelô, foi pedreiro
Foi operário, então
Como consta do tal termo
Chamado de "rescisão"
Inda operou com serviços
De telecomunicação

Mas como demissionário
Pra sua terra voltou
Sendo pai de cinco filhos
Sua esposa engravidou
E sem encontrar emprego
Pro roçado retornou

No entanto, Excelência
Não é preciso contar
A via-crúcis d'um homem
Viciado em trabalhar
Quando quer tirar do Banco
Parcos recursos que há

II

O seu FGTS
Que a CAIXA está a guardar
Soma uma quantia pouca
Mas que pode lhe ajudar
Só que o gerente disse:
" Somente com alvará!"

Seiscentos cinquenta e seis
E nenhum centavo mais
Estão na Caixa Econômica
De Juazeiro, aliás
Que sendo, então, liberado
Devolver-lhe-ão a paz

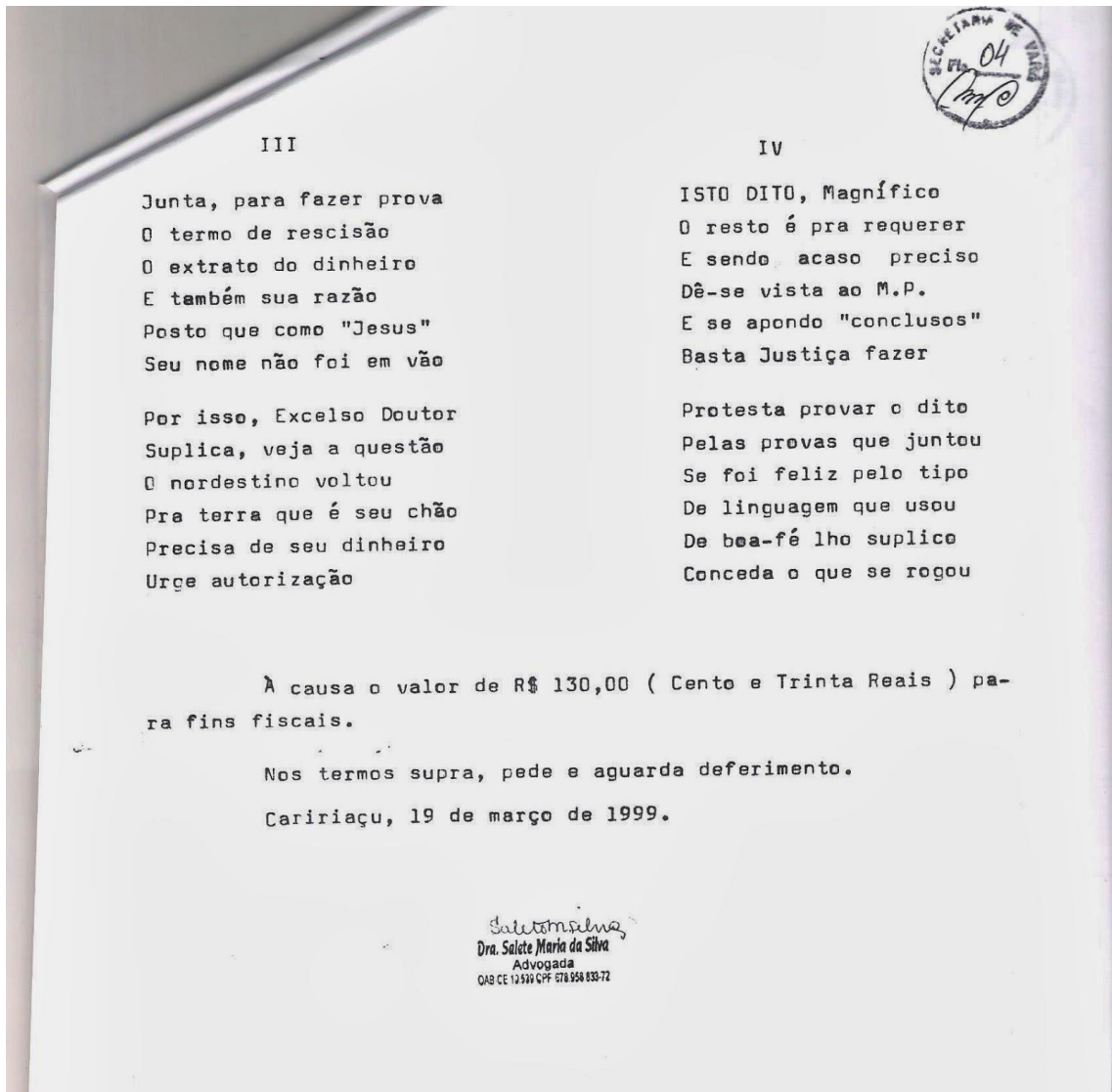
Pretende o peticionante
Comprar de mercadoria
Uma parte do dinheiro
E vender no dia-a-dia
E se a sorte lhe sorrir
Ir vender na "romaria"

No entanto, por aqui
No sítio é que já não dá
Um dia tem um bocadinho
No outro torna a faltar
E que tem filho pequeno
Precisa se "rebolar"

Suplica a Vossa Excelência
Que lhe conceda, então
Chance pra recomeçar
A vida aqui neste chão
Pois de São Paulo, agora
Somente recordação

Fonte: Salete Maria (1999), in: Blog Cordelirando.

Figura 3: Alvará em Cordel.



Fonte: Salete Maria (1999), in: Blog Cordelirando.

As duas têm propostas muito parecidas, ainda que atuando editorialmente de forma muito distinta. Ambas são feministas e questionam o machismo do cordel tanto em suas falas quanto em suas produções. Há um movimento subliminar¹⁷ de tentativa de invisibilidade das produções das duas, porque elas são questionadoras em seus temas e em seus posicionamentos diante de uma hierarquização que se tenta construir no cordel. Seus trabalhos são uma amostra de como o cordel se reinventa, ainda que haja grupos que tentam aprisioná-lo.

Em 2015, um grupo de mulheres, coordenadas pela poeta e contadora de histórias Josy Maria, começou a se organizar em um grupo intitulado rede Mnemosine. Foram realizadas reuniões e encontros, inclusive com um "aval" de homens poetas que controlam o mercado

¹⁷ Não direi que o movimento é declarado para fins acadêmicos, porque não recebi essa declaração de nenhum entrevistado.

editorial dessa poesia. A ideia do projeto era de fomentar as produções de cordéis por mulheres, reconhecendo justamente que elas não são poucas em número, nem precisam “aprimorar” sua poesia, mas, em vez disso, precisam romper com o apagamento imposto historicamente. Enquanto rede, o grupo está com os trabalhos suspensos. Mas ocasionalmente organizam atividades de declamação, contação de histórias e cantorias pela Europa, onde Josy Maria reside atualmente.

Hoje há também o projeto Cavalo Marinho, desenvolvido por Maddu Andrade, que busca incentivar a visibilidade de produtos artísticos realizados por mulheres em diversos âmbitos: pela literatura de cordel, pela música, pela pintura, pela dança, pelo teatro. O projeto ainda está em suas etapas iniciais de busca por financiamento.

O que se anuncia com relação às questões de gênero no cordel é que é necessário haver um rompimento com as práticas machistas e misóginas que negam as produções femininas. E isso não será feito com o apoio masculino, tampouco com sua “autorização”, que nos toma o protagonismo das ações. Será a partir de articulações próprias, com a utilização dos canais possíveis (produtoras e editoras independentes, blogs, redes sociais...) que iremos construindo a nossa própria visibilidade.

3. Performance: o cordel que se deixa ver



Depois de apresentar discussões sobre minha compreensão da poesia de cordel, que consiste em uma revisão bibliográfica em torno das definições já trabalhadas sobre o fenômeno, passando pelas características que lhes são marcadas e chegando à minha proposição de fenômeno aberto e indisciplinado, a partir das experiências de campo, inicio mais uma reflexão que também decorre do movimento empírico da pesquisa. Trata-se dos referenciais teóricos que me auxiliarão na compreensão da poesia de cordel, em seus aspectos comunicacionais, que foram acionados depois das primeiras reflexões em torno da pesquisa de campo em Campina Grande e na Feira de São Cristóvão.

Penso a performance como estratégia comunicacional na qual as declamações se realizam. Parto da noção de obra proposta por Zumthor (2014). Esta discussão convoca também uma reflexão sobre os aspectos da relação entre oralidade e escrita como processos cognitivos, mnemônicos e de materialidades, das quais fazem parte os sentidos que emergem nas declamações, cujo embasamento teórico está em Zumthor (2014, 2010, 1993) e Ong (1990).

Em seguida, reflito sobre as narrativas tecidas durante a realização das performances como textos em ação, segundo propõe Ricoeur (2006). Parto da ideia da tríplice mimésis, com ênfase em conceitos que também serão operadores analíticos: memória e tradição. Estes conceitos transitam pelas etapas do círculo hermenêutico que se entrecruzam nos ambientes pré-figurado, configurado e refigurado pela narrativa.

As atividades de campo demandaram, além desses embasamentos teóricos mencionados, uma reflexão dentro da ideia de narrativa, que passa pela discussão sobre performances, memórias e tradições, que se autoinstituem e são elementos da poética do cordel que aparecem como fundamentais em sua constituição. Por isso, a ênfase nesses aspectos da narrativa. Estes conceitos são tratados aqui a partir de um diálogo que proponho entre Ricoeur (2010) e Zumthor (2010).

As reflexões teóricas são acompanhadas de apontamentos empíricos, levantados durante a pesquisa de campo e que justificam as escolhas conceituais realizadas neste trabalho. Além disso, trago aqui, para marcar meu posicionamento no olhar para as feiras, discussões sobre a linguagem e cultura como lugares de embates políticos que contribuem, inclusive, para a compreensão do que trato aqui como poesia de cordel, visto que, pelas performances é que são marcadas tais posições, a partir da convocação de memórias e tradições.

3.1 Percurso: alinhando comunicação e performance nos extremos do labirinto

O que Bakhtin nos oferece de compreensão, além de todas as referências já relacionadas às feiras e às praças públicas, diz respeito a uma noção de performance e de representação social. A Cultura Popular da Idade Média, trabalhada em Rabelais e discutida por Bakhtin (2010), é apresentada por meio do Carnaval, sendo este também uma metáfora para as relações de poder e as formas como os indivíduos a questionam e se posicionam.

O carnaval em Rabelais é apresentado como um recorte do cotidiano em que o real se fantasia e é vivido a partir da imaginação coletiva. Neste momento, desaparecem as marcas limites entre os chamados Campos Finitos de Significação. Naquele instante, o carnaval é o real vivido por todos os que se dispõem a compartilhá-lo, como acontece nas feiras em que as pessoas se reúnem, cada uma a partir de seus interesses, vivendo ali uma dimensão de realidade específica. Seja a realidade de mercado da Feira Central, seja a realidade de entretenimento vivido em São Cristóvão. Desta forma, são assumidos comportamentos encenados para que esta ideia de real seja incorporada pelos participantes.

Assim, entendemos que esses atores são responsáveis por colocar o texto em ação. O texto em ação é uma performance, um processo, que diz de um uso social dos signos, cujos sentidos se modificam a partir de cada tessitura narrativa, dizem dos lugares sociais que os indivíduos participantes do texto ocupam na eventualidade da enunciação e, como tal, fazem referência a uma série de outras ações, tomadas também como textos, que se apresentam como repertórios a contribuir para a referencialidade das textualidades, aqui entendidas em suas formas escritas, mas também compostas de elementos audiovisuais heterogêneos, segundo entendimento de Gonzalo Abril (2014).

Entendo que texto tem que designar qualquer unidade de comunicação, geralmente multisemiótica (ou multimodal, segundo o vocabulário da moda), sustentada por uma prática discursiva e incerta em uma(s) rede(s) textual(ais), que pode integrar ou não elementos verbais e pelo qual não se deve identificar restritivamente com eles. Texto não tem, como às vezes se crê, uma espécie de débito originário com o texto literário, um pecado da literalidade. Pelo contrário, seu sentido etimológico de textura, de tecido, o faz especialmente apto a remeter a essa ‘trama’ de qualidades visuais, em que consiste, a um primeiro nível, à análise visual.¹⁸ (ABRIL, 2012, p. 16, tradução nossa)

¹⁸ Entiendo que “texto” ha de designar cualquier unidad de comunicación, generalmente multisemiótica (o “multimodal”, según el vocablo de moda), sustentada por una práctica discursiva e inserta en una(s) red(es) textual(es), que puede integrar o no elementos verbales, y que por ende no debe identificarse restrictivamente con ellos. Texto no tiene, como a veces se cree, una especie de débito originario con el texto literario, un pecado original de literariedad. Por el contrario, su sentido etimológico de tejido o textural lo hace especialmente apto para remitir a esa “trama” de cualidades visuales en que consiste a un primer nivel de análisis el texto visual.

Textos e performances são elementos um do outro e ambos estão condicionados a situações específicas de contextualidade, da qual não podem ser retirados para serem compreendidos.

Na verdade, performance oferece um enquadre que convida à reflexão crítica sobre os processos comunicativos. Uma dada performance está ligada a vários eventos de fala que a precedem e sucedem (performances passadas, leituras de textos, negociações, ensaios, fofoca, relatos, críticas, desafios, performances subsequentes, e similares). (BAUMAN e BRIGGS, 2006, p. 189)

Deste modo, temos que a partir da ideia da performance, em que os textos emergem das situações comunicativas, as ações experienciadas na forma de linguagem são colocadas em um diálogo que é retomado como um repertório, ou seja, um conjunto de textos cujas experiências dos indivíduos contribuem para a referencialidade da enunciação. Mas essas formas de experimentação do mundo, que a princípio podem parecer individuais, dizem também de um repertório cultural e de relações sociais nos quais essas experiências acontecem. Assim, textos que antecedem outros, compondo um repertório cultural, modificam os usos sociais dos signos utilizados na tessitura de uma narrativa e emergem de um contexto cultural – que não é um dado prévio e nos permite compreender lugares de experiência.

Assim, o cordel das feiras Central e de São Cristóvão emerge em cada declamação e se constitui de forma diferente a cada enunciação que é feita a partir dos repertórios dos poetas e do público. Tanto esses repertórios são referências para as declamações quanto as declamações se tornam referências para novas apresentações. E cada declamação expõe uma forma de experimentação do mundo por parte dos poetas e de quem os assiste, sendo a performance toda um conjunto de manifestações culturais e de sentidos compartilhados.

Para compreender a performance do cordel como poesia oral, temos ainda a ideia de Zumthor (2014, p. 34-35), para quem a performance é um saber-ser que implica uma presença e uma conduta com coordenadas espaço-temporais encarnadas em um corpo vivo. É o único modo da comunicação poética. Zumthor fundamenta seu conceito de performance a partir de quatro traços propostos por Dell Hymes: 1. A performance faz passar algo do virtual ao real; 2. Está situada em um contexto cultural e situacional, aparecendo como uma emergência; 3. É uma conduta na qual o sujeito assume responsabilidade e 4. A performance modifica o conhecimento.

Para Zumthor (1993), captar a performance trata-se de captar uma ação, percebendo o texto que é realizado por ela, ou seja, o texto que emerge, que se torna real ao ser performance. Assim, o texto para Zumthor (1993, p. 220) é uma “sequência linguística que tende ao fechamento, e tal que o sentido global não é redutível à soma dos efeitos de sentidos particulares

produzidos por seus diversos componentes”, do qual a voz em performance extrai a obra, cuja definição está alinhada ao que Ricoeur e Abril tratam como “texto”. Esta, por sua vez, pode ser compreendida como o que chamamos aqui de texto em ação, ou ainda a totalidade dos elementos que compõem uma performance. Assim, o cordel não é unicamente o verso escrito ou declamado, mas todo o entorno de elementos: corpos, sons, trajés, gestos, intenções, vocabulários, entonações, musicalidade, iluminação, interpretações, espaço físico, clima e mais uma infinidade de elementos que compõe o texto em cordel.

Segundo Abril (2014), o texto remete a um universo semântico e simbólico complexo, cuja pergunta pelo sentido nos leva a questionar os limites e o estatuto de objetividade do texto, pensando então as relações entre formas simbólicas e contextos sociais. A partir do pensamento bakhtiniano, Abril (2014) sugere que o texto deve ser pensado a partir de uma noção de rede textual, ou seja, "um devir de sobreposições, híbridas e de osmose entre os fragmentos textuais anteriores, sociosemióticas, linguagens e perspectivas, de modo que a problemática intertextual e intratextual venha e em grande parte se sobreponha"¹⁹ (ABRIL, 2014, p. 158, tradução nossa).

É também o que Foley (1995) sugere com o conceito de “*word-power*”. Em uma dimensão reflexiva que coloca a experiência como operador de análise, ele sugere que os sentidos que emergem de cada enunciação são específicos das condições comunicativas que tornam aquela enunciação real. Isso porque performance e tradições seriam elementos que carregam as palavras de sentidos possíveis, sendo, portanto, necessário interpretar a todas de forma inter-relacionadas.

Deste modo, Foley (1995) propõe ainda o conceito de “*performance arena*”, que são as condições que constituem o quadro interpretativo que marcam sentidos das *word-power*. Cada forma comunicativa seria performada em um ambiente que lhes oferece sentido, um cenário que especifica uma performance, uma declamação e que, assim, diferencia inscrições em “arenas” distintas. Seria como pensarmos uma pintura rupestre situada na arena em que fora criada – considerando tempo e espaço; depois essa mesma pintura vista hoje por arqueólogos que exploram seus significados; e as imagens dessas pinturas reproduzidas ou expostas em museus. Em cada espaço, a pintura adquire sentidos e poderes diferentes.

No caso do cordel, podemos pensar que há sentidos diferentes na poesia produzida como um trabalho poético mais ligado ao cotidiano, enquanto há outro que é feito como uma

¹⁹ Un devenir de solapamientos, hibridaciones y ósmosis entre fragmentos textuales previos, lenguajes y perspectivas sociosemióticas, de tal modo que la problemática intertextual y la intratextual vienen e gran medida a superponerse.

peça para exposição, para ser visto por turistas ou por um público que assiste aos rituais como quem vê uma imagem separada por uma tela – que podem ser justamente as tradições, as memórias, as experiências – que situam aquela manifestação em um lugar de estranhamento. Ou de uma apreciação que não é vivida.

Nessa percepção, Campina Grande e São Cristóvão formam “performances arena” diferentes, em cujos espaços o poder das palavras segue caminhos diferentes de produção de sentidos. Porque cada ambiente convoca uma performance específica. Enquanto em Campina Grande os poetas vão à feira para exercitar sua criação poética e trocar uns com os outros, a produção em São Cristóvão é para ser mostrada, porque aquele ambiente é de criação de imagem turística.

Portanto, se me interessa pensar sobre o texto em performance, ou seja, o texto em ação, devo considerar todas as partes envolvidas na textualidade, que inclui os indivíduos e as relações que se estabelecem entre eles cultural e socialmente. E isso é possível por meio de análises como as propostas aqui em que realizo uma imersão no ambiente da feira e posso me relacionar com as pessoas que fazem a poesia e que estão no público, buscando as trocas comunicativas e as cargas de sentidos presentes em cada apresentação.

A objetividade e a identidade do texto são apoiadas por práticas textuais que o atualizam e dinamizam, é o resultado da atividade histórica e intersubjetivamente mediada, mais que a persistência de certas constantes formais. É o resultado provisório do trabalho de seus múltiplos 'interpretantes', dizendo-lhes em termos de Peirce²⁰. (ABRIL, 2014, p. 160, tradução nossa)

Ou ainda, como Richard Bauman (1977) apresenta como etnopoética, a cada performance condiciona uma transformação nos referenciais de usos da linguagem, sendo cada troca comunicativa um movimento em que indivíduos interpretam enunciados em sentidos específicos da situação, porque não se pode tomar os significados as palavras nelas mesmas, mas a partir das condições de performance em que estão situadas.

Como texto em ação, Zumthor (1993, p. 221) sugere um “acontecimento-texto”, considerando que o texto em si nos oferece uma forma vazia, cuja interpretação deve levar em conta os elementos de sua movência, ou seja, a criação contínua que instaura um dialogismo “interior a cada texto e exterior a ele por suas relações com os outros” (ZUMTHOR, 1993, p. 146).

²⁰ La objetividad y la identidad del texto es sostenida por las practicas textuales que lo actualizan y dinamizan, es el resultado de una actividad histórica e intersubjetivamente mediada más que de la persistência de ciertas constantes formales. Es el resultado provisional del trabajo de sus multiples 'interpretantes', por decirlos em términos de Pierce.

Pensamos, então, em um fluxo em que poeta e poesia se instituem mutuamente no texto. Se produzir um texto é um agir no mundo, ao tratarmos como uma textualidade, ou seja, um processo dinâmico que envolve a participação de indivíduos, temos no cordel uma dimensão performativa que não pode ignorar os elementos que compõem os repertórios dos indivíduos postos em relação. Precisamos desta forma compreender que o cordel emerge na situação comunicativa da declamação em que acontece como ação. Há uma negociação que acontece no uso da linguagem em que ela apenas adquire sentido no momento da enunciação.

É neste momento que os sentidos emergem junto com o cordel. As estruturas (sociais e linguísticas) estão em permanente negociação. Não são dados prévios que antecedem ao texto em ação, mas adquirem referência e significado na declamação que faz o cordel existir, a partir do que essa ação oferecer como condições comunicativas. É deste modo que pensamos, então, a textualidade. O cordel como um processo de negociação constante entre elementos históricos, sociais, culturais, políticos, econômicos etc., que se manifesta por meio da escrita, dos sons, das imagens, tanto em condições de aparição isolada quanto articulando tais elementos.

Deste modo, uma dimensão dialógica do texto desestabiliza a ideia de universalidade dos fenômenos linguísticos e da vida social. O cordel não é estável. As escolhas dos termos e dos sentidos atribuídos a cada termo, além das estruturas linguísticas utilizadas, dependem sempre das condições enunciativas de cada textualidade. Assim, não há um indivíduo universal, tampouco sentido absoluto, mas há aqueles que estão inscritos em condições sociais, e essas condições compõem repertórios que interferem na referencialidade dos textos. Isso porque cada indivíduo, em cada situação social distinta, irá realizar processos de interpretação e compreensão distintos. “O poder do ato comunicativo resulta da codificação da performance e da imersão compartilhada no contexto tradicional que é a herança experiencial da audiência”²¹ (Foley, 1995, p. 28, tradução nossa). Este processo decorre justamente da eventualidade que torna único o momento da ação do texto, localizado historicamente e culturalmente.

Compreende-se, então, que existe um movimento em que o texto faz emergir um contexto. Não há um mundo exterior à linguagem, ao qual ela funcionaria como representação. A linguagem é parte do mundo e o compõe na forma de textos, os quais envolvem diversos elementos que não são estagnados, nem têm uma representação imediata. Mas que assumem

²¹ Empowerment of the communicative act results from the keying of performance and from the shared immersion in traditional context that is the performer's and audience's experimental heritage. (FOLEY, 1995, p. 28)

papéis distintos em cada ação de textualidade, que consideram um conjunto de relações historicamente marcadas que emergem como texto.

3.2 Performance e poesia

Minha compreensão de performance toma o texto em movimento, no momento em que ele emerge e se materializa em comunicação. Segundo Zumthor (1993), a obra performatizada é por natureza um diálogo, uma troca na qual a existência de um público é fundamental. “A comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso” (ZUMTHOR, 1993, p. 222), porque é na relação que ela se constitui.

A poesia de cordel aparece escrita, impressa em folhetos, mas também é declamada oralmente. Essa declamação é performada, articulando voz e corpos de poetas e públicos, construindo uma situação comunicativa em presença. “A performance é o único modo vivo da comunicação poética” (ZUMTHOR, 2014, p. 37). A performance pode ser considerada também em textos impressos, se pensamos na ideia de texto em ação. Mas aqui, considero as declamações ao vivo, em que poetas improvisam os versos, e temos em um mesmo momento os instantes da criação, transmissão e leitura de uma obra.

Para compreender uma performance, não podemos segregar os seus elementos constituidores, porque, assim como os indivíduos participantes instituem a performance, o texto também institui os indivíduos e se integra ao repertório. Parto, então, da definição de Zumthor, que me permite articular os indivíduos e elementos constitutivos da performance como estratégia comunicacional:

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. (ZUMTHOR, 2010, p. 31)

Assim como Foley (1995), que propõe que nossas experiências são também produtoras de textos e ambos criam condições de interpretação da arte verbal, tratando-a como um evento que ocorre no contexto da tradição. Assim, além dos poetas e do público, aqui a minha inserção no ambiente, como pesquisadora, que modifica a situação comunicativa e produzindo uma eventualidade também deve ser considerada. Porque a minha própria experiência não é excluída das interpretações e da narrativa produzida aqui.

Interessam-me os processos que se articulam no momento das performances e, por isso, olho para seus componentes de tempo, ambiente e indivíduos. A performance é o momento em que o cordel acontece, ele é ação. Seja impresso, declamado ou cantado. É o momento em que emerge na relação entre poetas e públicos que negociam referências e sentidos, a partir da simbolização significada pela voz. Para Zumthor (2010), a performance põe atores em presença e os meios em jogo, considerando como “circunstancia” as especificidades de tempo e de lugar.

Sendo a performance definida como o momento (e o lugar) em que os atores e atrizes do processo comunicacional se encontram, Zumthor defende que o tempo sócio-histórico não é indiferente e comporta valores próprios que devem ser levados em consideração – inclusive para o que se expõe, mais adiante, no que se refere à memória e às tradições. Haveria, assim, quatro conformações referenciais de tempo: convencional, no qual se estabelecem os ritos e as celebrações, normalizado a partir da cronologia coletiva; natural, com referência aos fenômenos da natureza como dia e noite; histórico, que marca acontecimentos sem definição de ciclos ou de recorrência; e o tempo livre, em que os elementos históricos são deixados de lado e se afrouxam as relações entre a performance e os fatos vividos.

O tempo conota toda a performance. Esta regra diz respeito à natureza da comunicação oral, e não pode ter exceção. Na performance ritual, a conotação é tão poderosa que pode constituir por si só a significação do poema. Na performance de tempo livre, aleatoriamente situada na cadeia cronológica, o efeito tende a se diluir; ele jamais se apaga inteiramente: o fato de que, de súbito, sem razão aparente, eu seja tomado pelo impulso de cantar ou recitar versos às 9h da manhã, ao meio-dia ou ao crepúsculo, em um dia de férias ou indo ao trabalho, não pode ser ignorado, e modula, de certa forma, o sentido da palavra poética que passa pela minha boca. (ZUMTHOR, 2010, p. 171)

Os espaços, sendo arenas da performance, também são dotados de sentidos e podem ser programados ou aleatórios e isso pode estar relacionado também com o tempo. As performances com as quais trabalho nesta pesquisa dizem de temporalidades convencionais, mas que também são atravessadas pelo tempo histórico. É possível identificar, ainda, interferências do tempo natural, o que nos mostra que as definições apontadas por Zumthor (2010) para essas referências de tempo não são excludentes, mas se entrelaçam.

Os ambientes são as feiras, que constituem a arena de performance (FOLEY, 1995).

Nessa arena, os universos linguísticos - no caso da narrativa oral tradicional, as várias palavras ou unidades de enunciado que constituem uma expressão idiomática - não mais se limitam simplesmente aos significados literais da linguagem cotidiana extrínseca à performance, mas são carregados de valores associados ao evento que ocorre. Deste modo, as palavras codificam um conjunto de significados diferentes, altamente focalizados, para que possam transmitir mensagens comunicativas.²² (FOLEY, 1995, p. 8, tradução nossa)

²² In such, an arena the linguistic integers – in the case of traditional oral narrative, the various words or units of utterance that constitute an idiom – no longer defer simply to the literal meanings of the everyday language extrinsic to performance but rather are charged with associative values particular to the event taking place. In

As temporalidades são convencionais pela marcação dos dias – sábado na feira Central de Campina Grande e domingo na Feira de São Cristóvão. Atravessadas pelo tempo histórico que, por exemplo, ressalta um dia, no primeiro sábado do ano, que eventualmente os poetas não estão na feira da carne, que também pode ser entendido a partir de uma convenção. Tempo histórico que também marca as construções de Nordeste que emergem na Feira de São Cristóvão. Tempos marcados por acontecimentos como a migração de nordestinos para o Sudeste, por exemplo, ou pelo lançamento de artistas da região que fazem show no espaço do Centro de Tradições Nordestinas. Tempo natural repercute nas performances seja pela vestimenta, pelos produtos que são vendidos no comércio e até no texto, quando muitas vezes se menciona o clima como mote poético.

Mas os tempos, ainda que possam ser analisados dentro das categorias mencionadas, são únicos. Devem ser considerados em suas especificidades e, principalmente, efemeridade. A obra se realiza em um momento que passa. E não se repete. A performance não retorna, não acontece duas vezes. Porque mudam os tempos, os ambientes, os atores, as sensações. Ainda que seja feita uma gravação e que seja assistida em outro momento. É outra ação de assistir. Por isso, cada performance deve ser observada considerando essa característica, como um acontecimento que não se repete.

Essa relação de efemeridade torna evidente o traço da presença como fundamental para a performance. A presença entre atores e a presença da pesquisadora, que não poderia realizar uma análise que desconsiderasse tais especificidades. Por isso não basta a leitura dos folhetos no processo analítico, porque a poesia de cordel é voz e corpo, além de impressa.

A presença dos corpos dos atores coloca em relação a voz e a audição. Mas também inclui a presença mediada pelos folhetos, quando pensamos que o texto escrito é também uma performance de leitura, a partir do qual uma narrativa transita entre poetas e leitores. Trata-se de uma co-presença, que pode ou não ser mediada pelo texto impresso.

Já a performance oral é instantânea. A co-presença é física. Junta cenários, poetas e públicos em um mesmo ambiente e momento comunicacional. É o momento em que o texto emerge e constrói a obra. É uma interação imediata, que não depende de esperas ou de mídias que possibilitem “a mobilidade e temporal da mensagem” (ZUMTHOR, 2010, p. 27), que aumenta a distância entre produção e consumo. Distância que é quase apagada no momento da performance oral.

this way, the situated words encode a set of different, highly focused meanings in order they may convey. (FOLEY, 1995, p. 8)

Os ambientes em que as performances acontecem são parte do fenômeno comunicacional e são, também, elementos produtores de sentidos. Poetas e públicos se relacionam com o cenário onde realizam as cantorias. Nos casos estudados neste trabalho, os cenários são as feiras. Espaços públicos por onde as pessoas circulam independentemente das declamações, e oferecem a esses espaços cores, sons, cheiros, possibilidades de sentidos. E as características dos espaços são parte dos sentidos poéticos que emergem na performance.

Situada em um espaço particular, a que se liga numa relação de ordem genética e mimética, a performance projeta a obra poética num *cenário*. Nada, do que faz a especificidade da poesia oral, é concebível do outro modo, a não ser como parte sonora de um conjunto significante, em que entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes; e, de modo complementar, como parte auditiva de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes. (ZUMTHOR, 2010, p. 174)

Como um fluxo de elementos que emergem juntos, as declamações também são parte definidoras de seus cenários. A Feira de São Cristóvão, além de vender produtos Nordestinos, dos restaurantes, é também um lugar caracterizado pela presença dos poetas repentistas nos fins de semana. A feira Central de Campina Grande é referência da presença dos poetas, mesmo quando eles não estão lá, presencialmente. Performances e ambientes se instituem mutuamente.

O som das declamações é parte do som das feiras. Os outros sons das feiras interferem nas declamações, seja quando poetas precisam, por exemplo, declamar mais alto para serem ouvidos, ou fazer uma pausa enquanto transeuntes tocam pandeiro. O cenário não é pano de fundo. Além dos sons, todas as características das feiras são parte da performance, elaboram os textos declamados – por exemplo, quando poetas interagem com o público, sejam as pessoas que param para assistir ou aquelas que passam pelo lugar onde acontece a apresentação.

Esse trânsito de pessoas que, aparentemente, não estariam participando da performance, pode ser entendido como o que Zumthor (2010) chama de ruído. Aparentemente, porque, como mencionei, esses “ruídos” são parte do processo performativo. “A interpelação de alguém que perturba, integrada pelo ritmo e pela mímica, funde-se ao poema, que é enriquecido por esse episódio” (ZUMTHOR, 2010, p. 175). São levados em consideração na elaboração da poesia improvisada. Altera a declamação. São incorporados à compreensão da obra.

Qualquer que seja ele, o “ruído” tende a desorganizar a performance, desordenando o sistema de informações que ela tem por função transmitir. A arte do executante visa recuperar, na medida do possível, esse elemento heterogêneo, a transformá-lo, por sua vez em informação, correlacionada à mensagem intencional... pronta para alterá-la e até deformá-la. Somente o ruído puramente temporal exclui tais jogos. (ZUMTHOR, 2010, p. 175)

Assim, compreendo que esses outros elementos que estão no entorno da cantoria também são parte constituinte da ideia de performance que desenvolvo aqui. Porque a performance leva em consideração todos os fatores do ambiente onde acontece e é fundamental que isso seja observado. Os elementos externos (cenários, comportamentos, diálogos) constituem possibilidades distintas às declamações, diversificam os sentidos e são parte da tessitura textual.

Assim como interferem nas declamações, também são transformados pela presença dos poetas e suas vozes, por exemplo, quando percebem que há uma gravação com câmera, as pessoas mudam o caminho, ou conversam mais baixo. Ou ainda quando estão conversando no bar em que acontece a cantoria, fazem silêncio durante um improviso. Este entorno emerge como a noção de contextualidade – que institui e é instituído pelo texto. Se faz visível nos movimentos de observação.

São corpos que interagem na performance. São atores postos em presença e em diálogo. Corpos que escrevem, que cantam, que se vestem, que se movimentam, que caminham, que escutam, que leem, que se distraem, que param para escutar, que pegam os celulares para gravar. Corpos que performam sentidos em seus gestos, suas posturas, seus comportamentos.

Se a performance é a emergência de sentidos que são emitidos e percebidos, realizados pelos corpos, é importante que eles sejam considerados conceitual e metodologicamente. Zumthor (2014) define o corpo como

o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem do meu ser; é ele que eu possuo e eu sou, para o melhor e o pior. Conjunto de tecidos e órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias. (ZUMTHOR, 2014, p. 27)

A cantoria emerge dos corpos dos poetas. Os realizam em escritura ou na voz. Os textos dependem dos corpos para existirem. Como materialidades, são parte dos sentidos e das interpretações possíveis. São elementos fundamentais das performances.

Segundo Zumthor (2014), a definição de uma comunicação como poética depende da atividade do corpo e dos efeitos possíveis, dos sentimentos particulares, dos indivíduos e de suas maneiras “de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, aos tatos das coisas” (p. 38). O corpo sente a poesia e a transmite, considerando que a performance também está na dimensão do gestual.

Por isso, faz-se necessário, para o estudo do que Zumthor (2014, 2010) chama de obra, uma compreensão dos corpos que existem como relações, que pulsam, que ritualizam, que cantam, que dançam, que performam. É pelo corpo que a performance está ligada ao espaço. É com ele que a performance emerge e constrói narrativas. O corpo detém a voz, e o ouvir é o que materializa a comunicação poética oral, como acontece com o cordel.

O corpo é o que caracteriza a presença da performance. Corpos em presença de textos. Gestos, que partem dos corpos e que compõem os processos de textualidades, estabelecem contatos entre si e com os ambientes onde acontecem as performances. Corpos de poetas, corpos de públicos, corpo da pesquisadora, que é também afetada pela dimensão sensível que emerge das feiras e que também performa comportamentos e modos de observação.

Os gestos relacionam-se com a oralidade. Com as modulações da voz, interpretam o texto poético, enfatizam palavras, atribuem sentidos. São a forma de corpos estabelecerem relações com outros corpos. Segundo Zumthor (2010), os gestos podem ser de rosto, membros superiores, cabeça e busto e de corpo inteiro, produzindo as mensagens de forma figurativa e manifestando uma ligação entre corpo e poesia, produzindo sentidos e significados. “O que o gesto recria, de maneira reivindicatória, é um espaço-tempo sagrado. A voz, personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência” (ZUMTHOR, 2010, p. 232).

Associada ao corpo, mais um elemento figurativo que também produz sentidos e compõe a performance são as vestimentas. Zumthor (2010) aponta que o figurino “neutro” confunde o recitante e o público, sendo distinguido pela voz. Mas há também o figurino que marca um lugar de separação, contribuindo para uma caracterização associada a estereótipos ou a elementos identitários, construindo personagens a serem interpretados e performados.

É o caso de poetas como, por exemplo, Maestro Rafael Brito, que, quando aparece em feiras ou declamações, usa um terno verde escuro e um chapéu de couro; ou Paiva Neves, que usa sandálias de couro como típicas do Nordeste brasileiro; e Paulo de Tarso, que mesmo dando entrevista na rádio – onde, a princípio, o público não está vendo suas roupas – aparece usando um colete também de couro. Os três, com essa especificidade de vestimentas de couro, convocam a imagem do vaqueiro, personagem trabalhador do interior do Nordeste, construído em outros espaços midiáticos como nos museus, na literatura, no cinema e na televisão.

Figura 4: Poeta Paulo de Tarso e Prof^ª. Claudia Rejane, na Rádio CBN, em Fortaleza/CE.



Fonte: Acervo pessoal/2014.

Figura 5: Maestro Rafael Brito, na Bienal do Livro de SP, 2016.



Fonte: Acervo pessoal/2016.

A obra, segundo Zumthor (2010, 2014), como já mencionado, é composta pelos múltiplos elementos significantes que atribuem sentido ao texto, “tudo o que é poeticamente comunicado” (ZUMTHOR, 2014, p. 73). Por isso, entendo que as performances se realizam não apenas nos poetas, mas também no público. E interessam os processos que colocam os atores em relação.

Além dos corpos dos poetas em performance, os corpos dos leitores, dos ouvintes e dos transeuntes que compõem os cenários das feiras são importantes em um processo de efeitos sensoriais. “O texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido” (ZUMTHOR, 2014, p. 75). Corpos que tocam o mundo e por ele são tocados. E que se tocam entre si a partir das performances. São corpos que transitam, que escutam as cantorias, que compram nas feiras, que comem, que ativam todos os sentidos e os processos de cognição.

São os corpos de poetas e públicos. Os poetas, segundo Zumthor (2010), podem assumir vários papéis, desde a composição até a declamação dos poemas. Questões referentes a autoria não serão tratadas aqui, porque considero que, no contexto de improviso, essa reflexão é dispensável. Além disso, no contexto da poesia, a autoria pode trazer muito mais conflitos que compreensões, visto que não podemos pensar que a autor-idade de um texto está situada integralmente na figura que compõe o poema. Mas compreendo que intérprete e públicos são fundamentalmente produtores de sentidos, significados e referências em um texto, a partir da compreensão da textualidade como um processo. E no caso da performance, a obra emerge das relações entre atores, tempos e cenários.

O lugar da emissão é ocupado pelo que venho chamando até aqui de poetas. Eles são compositores, cantadores, improvisadores, repentistas, escritores. Mas, em minhas análises, a ação que desenvolvem é a do improviso. “Eles”, porque até aqui, em nossos movimentos de observação, não identificamos nesses espaços a presença de mulheres poetas. O que aponta para uma questão de gênero, pois não é pela falta de mulheres poetas e improvisadoras. Elas estão nos públicos, elas são personagens e elas estão em outros espaços se organizando politicamente para trabalharem com a poesia. Mas, até agora, não apareceram declamando nas feiras que acompanhei.

Ainda sobre as questões referentes à composição, Zumthor (2010) considera que este é um papel que importa menos que o do intérprete. “O intérprete é o indivíduo que se percebe na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista. Ele pode ser também o compositor de tudo ou parte daquilo que ele diz ou canta” (ZUMTHOR, 2010, p. 239). A ação do compositor seria anterior à performance, e esta acontece no momento em que o intérprete declama a poesia e é ouvida pelo público.

Zumthor (2010) aponta três formas de atividades dos intérpretes: 1) canta sozinho para um auditório; 2) dois intérpretes cantando alternadamente; e 3) canto de um solista acompanhado por um coro. A poesia de cordel declamada em improviso nas feiras se enquadra na segunda forma, por ser cantada por duplas de poetas que se alternam, seja em uma conversa dialogada, seja em disputa, seja em uma parceria que tem como objetivo persuadir o público para contribuir financeiramente com o improviso. São também acompanhados por instrumentos musicais, algumas vezes por pandeiros outras por viola – em sua maioria, inclusive nos casos analisados neste trabalho.

Os ouvintes são o público. Chamo de ouvintes as pessoas que, intencionalmente, param para escutar as declamações. As outras pessoas que escutam as declamações enquanto transitam pelas feiras, chamo de transeuntes. Para Zumthor (2010), os ouvintes são partes das performances e tão importantes quanto os intérpretes, porque a recepção da poesia é um ato único, fugaz e individual. Dois ouvintes, ainda que estejam no mesmo momento, no mesmo lugar assistindo à mesma performance, são indivíduos diferentes, com experiências diversas e, portanto, com várias possibilidades de interpretações.

Como público da performance, os ouvintes são considerados coautores da obra. Porque a modificam e a significam a partir de suas próprias experiências. E porque interferem no poema declamado pelos intérpretes. “O ouvinte torna-se por seu turno intérprete, e, em sua boca, em seu gesto, o poema se modifica, de forma, quem sabe, radical” (ZUMTHOR, 2010, p. 258). É o movimento do círculo mimético das narrativas, que são abordados mais adiante, em que o indivíduo reconfigura a narrativa, reconstruindo-a para sua própria compreensão e para a transmissão.

A interferência do público pode se dar também na interferência dos ouvintes no texto declamado pelos intérpretes. Há a possibilidade de adaptação, pois, na declamação ao vivo, a partir das reações percebidas nos ouvintes, intérpretes podem modificar suas declamações, modulando vozes e gestos pelas reações dos ouvintes.

A performance, como define Zumthor (2010), configura a experiência e é a própria experiência. No caso das minhas análises, no corpo, a poesia é performada pela voz. As experiências da oralidade precisam ser compreendidas, para que haja uma interpretação dos processos que passam, além da materialidade da comunicação oral, pelos processos cognitivos, mnemônicos e de construção de narrativas em que a articulação dialética entre memórias e esquecimentos coletivos permitem a compreensão das tradições também como processos, e que são fundamentais para a produção de sentidos e para a construção de referentes possíveis do cordel.

3.2.1 Oralidade: vozes em performance

Pensar a dimensão da oralidade no cordel é um movimento que vai além do olhar para o fenômeno da cantoria, ao qual me dedico neste trabalho. Como já foi discutido, a própria definição e historiografia do cordel passam por essa questão, já que o cordel é um fenômeno que acontece na transição entre a oralidade e a escrita. Além disso, as práticas orais que envolvem essa poesia não estão situadas apenas em sua materialidade, mas em todo o conjunto de memórias e tradições convocados em sua emergência.

O que se tinha, na verdade, era a presença da escrita circunscrita a alguns expedientes, cuja aproximação se dava aos poucos, paulatinamente, penetrando nas práticas cotidianas. A voz, que fazia dos moradores ‘homens de palavra’, encontrava na memória o suporte para organizar a logística cotidiana, dispondo das informações e das tarefas do dia-a-dia conforme a necessidade com que estas se apresentavam. Longe dos grandes centros, a imprensa ainda não conseguia grande penetração, mas os cidadãos mantinham-se ávidos por informações. Nesse contexto, a prática da leitura dos folhetos, antes comprados nas feiras das cidades e ‘importados’ para o campo, desenvolve o papel de meio de informação. (SILVA, 2015, p. 58)

Escrita e oralidade aparecem no cordel em um fluxo contínuo de retroalimentação, e isso não apenas no passado, mas até hoje, inclusive com uma efervescência midiática que oferece possibilidades diversas de suportes. A oralidade e todos os seus sentidos, inclusive políticos, fazem parte da compreensão da performance. A oralidade como forma de transmissão de conhecimento sofre uma tentativa de sufocamento por um movimento escritocêntrico, como nos aponta Lemaire (2008), que uma cultura letrada, formada nas universidades – que se sustentam pela transmissão do conhecimento escrito –, tenta impor, inclusive, em um viés hierárquico, que estabelece as formas de conhecimento consideradas válidas.

E nesse contexto, as formas orais raramente são consideradas em estudos acadêmicos, mais difícil ainda de serem tomadas como referência. Estão fora dos cânones aceitos para a produção e circulação de conhecimento. Assim, quando aparecem como objeto de estudo, são dissecadas em narrativas escritas como esta, que não dão conta da dimensão mística que é possível identificar em campo. E, muitas vezes, são colocadas em uma classificação que, quando não as negligenciam, as aceita em uma condição de inferioridade, de “popular”, que precisa do universo acadêmico para que sua importância seja validada, como aconteceu comigo nas feiras.

Mesmo com toda a dificuldade de transpor esse universo oral e de performance para a escrita, me esforço para tratá-la conceitualmente. Para Zumthor (2010), a performance impõe ao texto um referente que é da ordem do corpo, ou seja, “é pelo corpo que nós somos tempo e lugar” (p. 166). São as reações à oralidade e às performances poéticas que meu corpo vivencia

nas feiras que eu trago aqui. Além da encenação, que é parte da declamação, o corpo é percebido também pela presença da voz na poesia. Além da cognição do improviso, a materialidade da voz é fundamental para a compreensão da poesia de cordel, porque trata-se de uma poesia pensada para ser cantada.

Segundo Zumthor (2010, p. 26), “oralidade significa vocalidade”. São as formas comunicacionais que transitam pela voz e são ouvidas por um público que não necessariamente precisa estar parado atento à declamação para ser capaz de ouvi-la. No caso do cordel, a obra vocal alcança, inclusive, as pessoas que passam pelas proximidades dos ambientes em que a performance acontece, podendo ser atraídas ou não para parar e acompanhar.

As formas orais não estão restritas apenas à transmissão de mensagens diversas, mas são partes de processos cognitivos e formas culturais de grupos sociais que têm nessa materialidade seus modos de transmissão tradicionais. Há níveis de oralidade, pois há comunidades que nem reconhecem a escrita como forma de registro e de comunicação. Segundo Ong (1990), é muito difícil para pessoas cuja formação acontece inserida na cultura letrada, entenderem como se dá o pensamento que se abstém das imagens das palavras escritas, por exemplo. “Atualmente, centenas de línguas em uso ativo nunca foram escritas: nenhuma tem um modo efetivo de escrita. A oralidade básica da linguagem é permanente”²³ (ONG, 1990, p. 7, tradução nossa).

Os estudos sobre oralidade, segundo Ong (1990), são escassos, porque o modo formal de estudos, de ensino e o conhecimento canônico passam pela escrita como forma de registro e de transmissão. Há uma espécie de hierarquização em setores da cultura escrita que menosprezam as formas orais de transmissão de conhecimento, algumas vezes invalidando o conhecimento produzido nesta materialidade. Para Ong (1990), esse foco dos estudos nas culturas escritas – e mesmo na transcrição da oralidade para que se possa estudá-la – tem consequências ideológicas. Essas formas de análise são complicadas, porque ignoram os demais elementos da performance como obra, focando apenas no texto declamado.

As sociedades que não utilizam formas escritas ou impressas, essas que nós letrados não conseguimos sequer imaginar como funcionam seus processos cognitivos, estão, segundo Ong (1990), situados no que ele chama de oralidade primária.

Como observado anteriormente, designo como "oralidade primária" a oralidade de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão. É "primária" por oposição à "oralidade secundária" da atual cultura de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento

²³ “Even now hundreds of languages in active use are never written at all: no one has worked out an effective way to write them. The basic orality of language is permanent”.

dependem da escrita e da impressão. Atualmente, a cultura oral primária, no sentido restrito, praticamente não existe, uma vez que todas as culturas sem conhecimento da escrita sofreram alguns de seus efeitos. Contudo, em diferentes graus, muitas culturas e subculturas, até mesmo num meio de alta tecnologia, preservam muito da estrutura mental da oralidade primária.²⁴ (ONG, 1990, p. 11, tradução nossa)

A transição entre as fases da oralidade acontece, segundo Ong (1990), envolvendo questões sociais, políticas, econômicas, culturais, religiosas e relacionadas a outras estruturas. Isso porque tais modificações que alcançam as formas de comunicação e de produção e transmissão de conhecimento repercutem em várias áreas da vida social e individual. As formas corporais, impressas, digitais e *online* de diálogos entram nas rotinas das pessoas e transformam o mundo e sua compreensão. Por isso, é tão importante considerarmos, no contexto da oralidade, não apenas a voz em si, mas as implicações socioculturais que emergem dela.

No caso da poesia de cordel, tem-se uma situação de oralidade secundária. Primeiro, porque poetas estão inseridos em culturas letradas, em que a escrita e os processos de leitura são referências materiais dos processos de aprendizagem e de registros formais. Segundo, porque a própria produção da poesia coloca em diálogo e em complementaridade a escrita e a oralidade (da performance à venda de folhetos impressos).

O processo de criação poética do cordel pode se realizar integralmente na memória, como fazia Patativa do Assaré, segundo entrevista dada a Carvalho (2002). Patativa afirma que os exercícios de criação e memorização eram feitos na mente e só depois podiam ir ao papel. Mas outros poetas criam direto no papel, escrevendo os versos para a contagem silábica e a memorização das estrofes, que é posterior à escrita.

Santos (2011) considera que as poéticas das vozes – e cita especificamente poetas, emboladores, violeiros, repentistas – prescindem totalmente da escrita. Algo de difícil compreensão para quem tem uma formação totalmente imerso na cultura escrita em que até o imaginar de uma palavra convoca a imagem da palavra escrita.

Essas formas de registrar, arquivar e transmitir uma informação que vem modelada por uma voz poética, a partir de referências em um tempo onde a memória era gestada rítmica e mnemonicamente, têm ainda uma vivência muito forte entre os homens e mulheres que produzem o folheto. A produção dos folhetos é e continua a partir do oral-auditivo. A sua criação se faz partindo do movimento da voz, embora se conviva lado a lado com outros tempos e espaços onde as tecnologias da escrita se tornaram hegemônicas, ficando a voz mediatizada por vários outros suportes. (SANTOS, 2011, p. 231)

²⁴ “As noted above, I style the orality of a culture totally untouched by any knowledge of writing or print, “primary orality”. It is “primary” by contrast with the “secondary orality” of present-day high-technology culture, in which a new orality is sustained by telephone, radio, television, and other electronic devices that depend for their existence and functioning on writing and print. Today primary oral culture in strict sense hardly exists, since every culture knows of writing and has some experience of this effects. Still, to varying degrees many cultures and subcultures, even in a high-technology ambience, preserve much of the mind-set of primary orality”.

No caso do improviso, a criação não chega a dispor do tempo para a escrita. Mas os treinos, exercícios, o trabalho de organização de rimas feito antes de começar a declamação podem passar também por ela.

O conjunto desses elementos é acionado e balizado tendo em vista a observação que se faz do público e a necessidade de manter a atualidade da cantoria. Na cadência do repente, com toadas escolhidas a dedo, as modalidades surgem e deixam de ser utilizadas com o passar do tempo, mas frequentemente exige-se do cantador o domínio de uma grande variedade dessas modalidades. Os festivais giram em torno de sextilhas, motes de sete e motes de dez, que figuram como gêneros obrigatórios, e outras modalidades, tais como martelo agalopado e gemedeira, mourão dialogado, mas o martelo agalopado é apontado, praticamente por unanimidade, como aquele capaz de desestabilizar o cantador e/ou revelar/ratificar sua posição como poeta conceituado. (SILVA, 2015, p. 62)

Já o momento em que a performance acontece prescinde da utilização de papéis, anotações ou textos impressos para a declamação. Há também os formatos de declamação que consistem na leitura de folhetos para um determinado público. Mas estes não apareceram nos eventos das feiras que acompanhei.

As cantorias que foram acompanhadas nas feiras podiam ser consideradas “pé de parede” e de festivais, como define Silva (2015).

O conceito de tradição em torno da cantoria de improviso, do repente, aponta como prática mais estabelecida o pé de parede. Este, é apontado pelos cantadores como a modalidade mais tradicional e, por isso, para eles, é a que melhor pode expressar o que vai na alma do povo que habita os recônditos do Brasil. (SILVA, 2015, p. 59)

Em Campina Grande, a definição de “pé de parede” se mostra mais precisa, porque além da literalidade de se apresentarem sentados ao pé da parede do bar de Dona Tereza, sem um palco para a declamação, o fazem em uma atividade lúdica – o que não deixa de lado o exercício técnico e a seriedade do trabalho. Mas, em São Cristóvão, em um palco, as apresentações se mostram mais voltadas a agradar a um público pagante.

A espetacularização da cantoria de improviso apresenta-se, na atualidade, como um conjunto de eventos que formam uma rede tecida com material resistente, mas flexível o suficiente para permitir que cada localidade construa seu calendário de atividades, visando períodos mais apropriados para as dinâmicas locais, do mesmo modo que imprime a suas produções um caráter idiossincrático. (SILVA, 2015, p. 60)

O improviso é a forma, a estrutura, a exaltação da presença e do presente na performance, no aqui e agora, apontado por Zumthor (2010). Valorizam-se o imediatismo, a velocidade da criação de versos rimados e musicados, sendo considerados farsantes aqueles que levam sua poesia pronta. E a prova de que a criação é feita naquele instante pode vir com o sorteio dos temas, com a solicitação de motes pelo público, mencionando-se situações que estejam acontecendo naquele momento.

A efemeridade da fala também marca essa imediaticidade, porque se fala ao mesmo tempo em que a poesia é pensada²⁵. Segundo Havlock (1996), a oralidade é um contínuo entre produzir-se e perder-se. É a efemeridade comunicativa que, no momento em que emerge, imediatamente deixa de existir como presença e passa a ser memória. Sendo que, depois de declamada, sai do âmbito da memória do poeta e alcança a dimensão de uma memória compartilhada. Daí uma forte relação de coexistência com a escrita. É a combinação que agrega potencialidades de permanência, circulação e memorização com as dimensões da performance do corpo e a co-presença.

Acontece, como apresenta Zumthor (2010, p. 12), que a voz é um “instante sem duração”. É efêmera e acaba quando se realiza. O que também aponta Ong (1990) referindo-se ao som, que só acontece quando deixa de existir. O que dificulta os processos analíticos, que nos impedem de voltar ao som para refleti-lo. Uma vez ouvido, ele termina. Torna-se passado.

Toda sensação ocorre no tempo, mas o som possui uma relação especial com ele, diferente da que existe em outros campos registrados na sensação humana. O som existe apenas quando está deixando de existir. Ele não é apenas perecível, mas é essencialmente evanescente e percebido como evanescente. Quando pronuncio a palavra "permanência", no momento em que chego a "-nência", "perma-" desapareceu e tem de desaparecer.²⁶ (ONG, 1990, p. 32, tradução nossa)

Essa relação entre oralidade e escrita, segundo Ong (1990), não cria uma “literatura oral”, pois o termo literatura estaria ligado às noções de letra escrita. A produção de ficção pela oralidade configura uma outra categoria – “oratura”²⁷, talvez. Ong (1990) não propõe um conceito para as formas “puramente orais” de contação de histórias. No caso da poesia de cordel, percebe-se que as materialidades se complementam na voz, no corpo e nos folhetos, em uma performance comunicativa, que contempla um certo grau de teatralização e que alcança a forma impressa e vendida, ainda que esteja, na maioria das vezes, fora do mercado editorial tradicional.

Nesse contexto, Ong (1990, p. 13) sugere que uma opção de abordagem para as produções orais seja a partir da ideia de “texto”, que está de acordo com o que Zumthor (2010) propõe como texto e obra. “‘Texto’, cuja raiz significa ‘tecer’, é, em termos absolutos, mais compatível etimologicamente com a enunciação oral do que ‘literatura’, que etimologicamente

²⁵ É evidente que há estratégias que facilitem o trabalho, estruturas, fôrmas testadas e que podem ser reaproveitadas, rimas já conhecidas e repetidas.

²⁶ “All sensation takes place in time, but sound has a special relationship to time unlike that of the other fields that register in human sensation. Sound exists only when it is going out of existence. It is not simply perishable but essentially evanescent, and it is sensed as evanescent, when I pronounce the word ‘permanence’, by the time I get to the ‘-nence’, the ‘perma-’ is gone, and has to be gone”.

²⁷ Conceito conflituoso por propor uma separação material das produções ficcionais. Trazido aqui apenas como uma referência, pois apesar da sua existência, ainda não tenho condições epistemológicas de tomar uma posição diante dele.

se refere a letras (*literae*) do alfabeto”²⁸ (ONG, 2010, p. 13, tradução nossa). Tal compreensão dialoga, inclusive, com a nossa concepção de textualidade como a tessitura de elementos significativos, articulados por atores em co-presença em um determinado tempo e espaço.

Sobre esse tema de uma literatura oral, também trata Zumthor. Ele considera que haja uma “imbricação indestrinçável do ‘literário’ e do ‘não literário’, misturada com o oral e o escrito” (ZUMTHOR, 2010, p. 23). Também considera que haja uma complementaridade entre oralidade e escrita nas sociedades contemporâneas, às quais acrescentamos as formas digitais e online de produção, registro e circulação de conteúdo. As formas e materialidades coexistem na produção de informações e os usos são aplicados de acordo com a necessidade que os atores identificam.

As potencialidades de cada meio se combinam e encontramos, por exemplo, vídeos e áudios na Internet em que há performances poéticas. Obviamente, esses meios têm especificidades de sentidos, mas sua existência não se sobrepõe às formas pré-existentes, tampouco se pode valorar qual das materialidades seria melhor, mais original ou pura. “Em cada época coexistem e colaboram homens da oralidade e homens da escrita” (ZUMTHOR, 2010, p. 35). Os indivíduos escolhem, diante dos meios disponíveis, aquele que melhor se adequa às suas necessidades do momento, inclusive considerando transformações culturais que se dão a partir da presença de novos dispositivos sociotécnicos.

Há que perceber ainda que, mesmo diante da coexistência entre as duas materialidades que se combinam, não podemos transpor os modos de análise de fenômenos escritos para os fenômenos orais. É comum que, para o estudo de declamações, poesias orais e performances, haja uma transcrição do texto. Isso impede que sejam levados em consideração os elementos da obra, que foram definidos por Zumthor (2010, 2014).

O que Ong (1990) chama de oralidade secundária, ou seja, aquela mediada por dispositivos técnicos, Zumthor (2010) classifica como uma oralidade mecanicamente mediatizada. Já a oralidade secundária definida por Zumthor (2010) está relacionada à coexistência com a escrita, podendo funcionar como mista – influência externa – ou segunda – que se recompõe –, tendo a escrita como predominante na prática e no imaginário. No caso da oralidade secundária, a escrita seria uma forma de “dissimular” as características da poesia da voz tratadas como “fraquezas”, que são justamente aquelas relacionadas à efemeridade e ao alcance restrito a um espaço físico delimitado.

²⁸ “Text, from a root meaning ‘to weave’, is, in absolute terms, more compatible etymologically with oral utterance than is ‘literature’ which refers to letters etymologically/*(literae)* of the alphabet”.

Como já mencionado, a poesia de cordel existe combinando formas orais e escritas, circulando nas feiras, impressas em folhetos, em páginas da internet, em grupos de *WhatsApp*. Deste modo, mesmo escrita, a poesia de cordel guarda marcas da oralidade, sua forma básica, que dá as referências para o processo criativo. “Assim são esses textos lidos com os olhos: sentimos intensamente que uma voz vibrava originalmente em sua escritura e que eles exigem ser pronunciados” (ZUMTHOR, 2010, p. 39). Mesmo sendo feito acompanhado de papel, é cantado como experimentação dos versos para caberem nas rimas e na métrica adequada.

A oralidade como modo de comunicação e troca de conhecimentos é tratada por Zumthor (2010) como uma forma que se estabelece ao “falar”, apoderada pelos públicos na ação de escutar. Essa comunicação teria uma função “exteriorizadora”, assegurando uma circulação desses conhecimentos por diversos modos, entre eles a poesia oral.

Marcadamente conotativo, ligado a todos os jogos de linguagem cuja combinação forma o vínculo social, ele [o discurso de comunicação] deve sua legitimidade e sua força persuasiva muito mais ao testemunho que constitui do que ao que expõe, de modo que o critério de verdade desaparece em benefício de um outro muito mais fluido: a comunicação é memória dócil, flexível, maleável, nômade e (graças à presença dos corpos) globalizadora. (ZUMTHOR, 2010, p. 34)

Zumthor chama de oral “toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido” (2010, p. 32). O cordel é uma poesia com regras de musicalidade que coloca em relações de trocas de sentidos e de afetos os atores e as atrizes que se comunicam por este processo. As potencialidades desta poesia se realizam na performance.

Ong (1990) considera que o desenvolvimento da escrita é fundamental para as ciências da natureza, para a História, para a Filosofia, para a Literatura. Mas observa que há artes orais que existem por si só, sendo também modificadas com a utilização da escrita – seja para os estudos, transmissão ou registro. Estas artes da oralidade são potentes e transformadoras, como todas as outras formas de expressão de si, dos pensamentos, dos imaginários, dos mundos.

Por vias da voz e de uma comunicação baseada nas práticas da oralidade, a performance constrói narrativas que são cantadas, musicadas, improvisadas, memorizadas, compartilhadas na articulação da ideia de um tempo-presente que convoca e produz memórias e memorizações. Narrativas em que aparecem tradicionalidades em constante transformação e que são dotadas de elementos institucionais, temporais, afetivos que carregam sentidos e que se configuram mutuamente.

4. **Quase-nó do novelo: Quando se cruzaram cordel nordestino e poesia galega contemporânea**



A busca pela construção de uma narrativa sobre a poesia oral brasileira, mais especificamente a de cordel, me conduziu, em uma busca historiográfica, à Galícia, cenário que abrigou trovas medievais na língua que daria origem ao Português. Guardadas as especificidades filológicas, fui em busca do elo que mantém a referência galega quando se pensa a poesia de cordel. Este elo está no corpo, na voz, na performance do improvisado, da poesia cantada.

Como poesia oral, as produções poéticas da Galícia guardam estreitas relações com a poesia de cordel brasileira, da forma como é abordada nesta pesquisa. As performances que foram experienciadas durante o período de estágio de doutorado sanduíche, com financiamento do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), da Capes, permitiram realizar aproximações empíricas entre as formas poéticas. Na pesquisa bibliográfica, as aproximações conceituais e históricas foram levantadas durante os primeiros estudos folcloristas, associam à poesia de cordel brasileira uma origem ibérica, mais especificamente galego-portuguesa. Seria esta, inclusive, a origem da utilização da denominação “cordel” para fazer referência à poesia popular oral e escrita que acontece no Nordeste do Brasil.

A denominação fazendo referência às práticas literárias desenvolvidas no país colonizador foi instituído como uma imposição governamental em busca da construção de uma identidade nacional pura, original. Não é a única forma de referência, mas é a que assumo aqui para não correr riscos de segregação ou exclusão entre as formas de poesia e seus modos de reconhecimento. De todo modo, é pela nomenclatura “cordel” que temos a ponte entre as poesias nordestina e galega. Nesta ponte, entrecruzam-se conceitos que acionam as ideias de performance, de memória, de tradição como elementos constituintes da comunicação poética.

O salto historiográfico do medieval ao contemporâneo se deve aos objetivos deste trabalho que, ainda que convoque movimentos teóricos da História, não se faz nessa área do conhecimento. Trago aqui como uma matriz literária comum a fenômenos que mantém aproximações teórico-metodológicas, mas que, tendo seguido trajetórias distintas no decorrer do tempo, não articulam categorias de comparação por chegarem a lugares distintos, mas com traços em comum.

Os fenômenos fundamentais que emergiram como articulados aos objetivos desta pesquisa estão associados aos aspectos da performance como espaço de memória, de identidades e de manifestações político-ideológicas, que passam pela afirmação da língua galega em seu uso artístico e cotidiano, por questões de gênero e pela oralidade/corpo como materialidade poética que, além de suporte, é definidora desta poesia.

Acompanhei e entrevistei mulheres poetas que moram na Galícia e que defendem o uso da língua galega como idioma materno. São poetas que atuam sozinhas, em duplas ou em coletivos de artistas. Participam e organizam eventos, apresentam-se em ambientes fechados ou praças públicas, que utilizam diversos recursos estéticos em suas declamações, que compõem as performances múltiplas e sinestésicas. Tem-se, pois, a apreciação de trabalhos de María Lado e Lucía Aldao (Aldaolado) e Silvia Penas (Cinta Adhesiva).

Os contatos com as poetas foram iniciados na Universidade de Vigo, a partir das indicações do professor Manuel Focadela, do Departamento de Filologia Galega. Como buscava poetas que trabalhassem performances, improviso e oralidade, o professor me indicou Silvia Penas como uma articuladora e expoente da poesia galega. Ela poderia me indicar quem estava ativo em apresentações, declamações e espetáculos. Além de Focadela, a professora Camiño Noia sugeriu que procurasse por Yolanda Castaño, que esta seria realizadora de eventos poéticos na Galícia e com grande visibilidade e referências sobre seus contemporâneos.

A partir das duas poetas, foi possível conhecer e entrar em contato com as demais. Um poeta homem, Anton Lopo, foi identificado e se dispôs a conversar comigo para esta pesquisa, mas não pude acompanhar nenhuma apresentação sua, pois elas foram realizadas todas fora da Galícia no período de abril a julho de 2017, tempo em que meu estágio de doutorado sanduíche aconteceu. Além disso, nas pautas que se desenvolveram com as mulheres, os aspectos políticos e ideológicos emergiram de forma mais evidente e definidora.

Neste capítulo, então, trago uma discussão teórica acerca da poesia oral galega com aspectos históricos e contemporâneos que a aproximam das reflexões sobre a poesia de cordel realizada nesta tese. Em seguida, apresento as poetas a partir da observação de suas apresentações, das entrevistas e das conversas que não eram sistematizadas, mas que foram fundamentais para a emergência de afetos e cumplicidades produtoras dos sentidos aqui expostos.

Ainda que a atividade do estágio de doutorado sanduíche na Galícia tenha passado muito mais por uma perspectiva metodológica do que propriamente histórica e conceitual, essa reflexão é importante para pensar nesse cordel, que é vivido e experienciado contemporaneamente, descrito e analisado neste trabalho. Ao que tudo indica – estudos como de Márcia Abreu e as referências de Portugal e da Espanha –, há momentos em comum, em que a historiografia da poesia trovadoresca galego-portuguesa se cruza com o que hoje se chama de cordel no Brasil.

Não há uma relação direta de “transmissão” ou “apropriação” indiscriminada e aleatória, mas há um diálogo que se realiza no Nordeste brasileiro, quando a chegada da Família

Real, em 1808, implica no início de uma imprensa desenvolvida no Brasil. Ao passo em que se tornava obsoleta nos grandes centros, era incorporada por poetas do interior do País, como uma tecnologia para facilitar a edição e o comércio de folhetos, que imprimiam uma poesia que já circulava oralmente. Realizamos um salto histórico, visto que meu objetivo aqui não é o de reconstrução da narrativa cronológica do cordel, mas uma reflexão sobre como ele se apresenta hoje. Neste mesmo sentido, realizando os saltos históricos necessários – afinal, este trabalho tampouco se destina a uma teoria literária galega – encontrei na Galícia uma viva poesia oral que, tendo traçado caminhos distintos, bebem da mesma referência trovadoresca.

Então, este capítulo destina-se a um ponto contemporâneo para o qual aquela poesia galego-portuguesa, com a qual a oralidade nordestina se cruzou, foi direcionada. Esse ponto é o que encontrei na Galícia, em 2017: uma poesia oral, performática, destacadamente feminina, que dialoga com diversas possibilidades técnicas, que pode falar de temas políticos, de sentimentos, assuntos cômicos, infantis; pode ser feita em teatros, em praças públicas, em escolas; pode ser memorizada, improvisada ou um híbrido.

E essa poesia é parte do cotidiano galego, carregando em si traços políticos e identitários, seja através da temática, seja pela questão da língua – são todas declamadas ou escritas em idioma galego – tomando a região da Galícia como nação – com território, idioma e cultura próprios – apresentada em eventos poéticos, como atos políticos ou como formas de popularização da poesia. A partir dos anos 1990, um grande número de mulheres poetas aparece em destaque na cena artística da Galícia, cujas representantes, algumas das quais foram acompanhadas e serão apresentadas aqui, pois, ainda que os pontos atuais das trovas galego-portuguesas tenham chegado a lugares tão diferentes, a semelhança ancorada na performance é de grande importância para pensar tradição e memória como fenômenos construídos e que se transformam.

4. 1 Um histórico galego-português

As formas institucionais de definição do cordel, que passam pela Academia Brasileira de Cordelistas e pelas definições de editores que definem o que será ou não publicado em suas tipografias, apontam uma origem desta poesia no cordel português. Teria recebido esse nome, “cordel”, por ser exposto para a venda em cordas, como acontecia na Península Ibérica. Esta definição encontra, de imediato, duas barreiras: a de uma transposição indiscriminada de uma prática cultural imposta a outra; e a nomenclatura que não está tão próxima das formas

como a poesia se manifestava – inclusive e principalmente – antes da chegada das máquinas impressoras ao interior do Brasil.

O estudo sobre outras diferenças que apontam para uma imposição da associação imediata do cordel brasileiro com o cordel português está descrito na tese da professora Márcia Abreu (1993) e, posteriormente, no livro “História de Cordéis e Folhetos” (1999). Ela aponta, além da forma de exposição e comércio, os conteúdos, as funcionalidades, as formas textuais, os gêneros, as práticas e as condições sociais de produção e de consumo que se apresentam de forma distinta nos dois fenômenos, sendo assim possível reconhecer aproximações, mas não uma relação de “herança” ou de “apropriação” direta.

Diante deste estudo, como já foi mencionado aqui, a escolha pela utilização oficial do nome cordel vem de uma tentativa de integração nacional no período dos governos militares, que buscavam construir a ideia de uma cultura original, própria e essencialmente brasileira. A poesia de cordel pareceu um fenômeno adequado a esta atribuição, pois beberia justamente na cultura branca, europeia, e teria sido incorporada pelas pessoas mais simples e sem instrução. Assim, a poesia não seria técnica, tampouco conhecimento, mas um dom, uma inspiração, uma prática imanente dos “homens” nordestinos.

Não é possível negar o diálogo cultural e as contribuições das práticas poéticas que resultavam no cordel português e no que chegou até nós. Tampouco pretendo fazê-lo. Reconheço aqui que as diferenças são diversas para, então, partir a uma retomada historiográfica que aborda o trovadorismo galego-português a partir de Lemaire (2017, 2018), passa pela idade de ouro do cordel ibérico (séculos XVII e XVIII), em Marques (2017) e Enterría (1973); e das afinidades galega e portuguesa dessa poesia, em Nogueira (2012). Daí, realizo o salto que chega à Poesia dos 90, que reverbera nas performances acompanhadas no primeiro semestre de 2017 e que contribuiu para os fundamentos metodológicos utilizados como operadores analíticos neste estudo sobre o cordel.

Os estudos sobre o cordel português apresentam definições que se assemelham ao que as instituições brasileiras queriam que o nosso cordel fosse. Assentam-se em uma ideia de popular, que varia desde consumido pelo povo de classes sociais mais baixas, devido tanto ao custo de produção e venda quanto pelo elevado número de consumidores que acessavam a literatura por esses meios, sempre considerados uma literatura inferior e de baixa qualidade. O cânone institucionalizado, os estudos acadêmicos sobre literatura tentam historicamente encaixar a poesia de cordel em algum lugar de para/subliteratura, uma não-literatura. A boa convivência é mantida quando as academias e editoras de folhetos assumem para si um lugar paralelo, que almeja tornar-se cânone, em vez de construir novos parâmetros de produção, de

análise e de consumo. E aí, buscam-se essa aproximação e esse reconhecimento a partir do cordel português.

4.1.1 O estudo comparativo de Márcia Abreu

Tenho aqui uma reflexão que é fundamental antes de seguir no estudo sobre a poesia contemporânea na Galícia. Ao referir-me às aproximações históricas do cordel brasileiro com a historiografia do cordel europeu e considerar um possível cruzamento genealógico entre ambos, é preciso atentar para as questões apontadas pelo estudo de Márcia Abreu (1993, 1999), que considera as semelhanças, mas também destaca os pontos de afastamento a partir das duas experiências poéticas distintas.

Essa reflexão serve para embasar uma argumentação que, mesmo considerando as aproximações e trocas, tem consciência de que não se trata da mesma poesia nem de uma herança colonial isenta de qualquer outra contribuição. É através dela, inclusive, que nos deslocamos historicamente pressupondo que os caminhos poéticos de ambas as manifestações foram tão distintos que, ainda que guardem elementos comuns – como a oralidade, a performance, os aspectos de memória e de tradição – se fazem em dimensões e sentidos que, num primeiro olhar, dificilmente seriam associados.

Segundo Abreu (1993), a comparação feita pelos estudos folcloristas, que colocam o cordel brasileiro como “resíduo” do cordel ibérico é muito difícil de ser feita. Entendendo o “resíduo” como uma sobra, o resto inutilizável daquela poesia trazida pelos portugueses e incorporada ao cotidiano nordestino de forma acrítica e aculturada, importada, ela considera que há entre as formas poéticas “distinções fundamentais quanto à forma, à temática, ao modo de produção e de circulação dos textos” (ABREU, 1993, p. 3).

Para Abreu (1993), a consolidação da forma do cordel brasileiro possui as características próprias de uma cultura múltipla, miscigenada, que incorpora elementos de diversos povos e regiões, impossíveis de elencar. Os conteúdos são diversos. Segundo a autora, apenas os títulos portugueses “História da Donzela Teodora”, “História da Princesa Magalona” e “História da Imperatriz Porcina” foram encontrados no Brasil, antes da década de 1930, quando a poesia que era feita no Nordeste já possuía forma definida.

Assim, parece-me que a literatura de cordel portuguesa pode ter exercido influência sobre os folhetos nordestinos, mas não é a matriz a partir da qual esta literatura se desenvolveu. Apenas uma influência, entre tantas outras, como o Decameron (nona novela, segunda jornada) que originou a História de D. Genevra e Traição, Vingança e perdão ou a História de Esmeraldina; como A Escrava Isaura, de Bernardo Guimarães; Iracema e A Viuvinha de José de Alencar; Amor de Perdição de Camilo

Castelo Branco, a partir dos quais foram escritos folhetos com o mesmo título e narrando, basicamente, a mesma história - para citar apenas alguns exemplos de intertextualidade no universo dos folhetos de cordel. (ABREU, 1993, p. 5)

Sabe-se que há formas semelhantes de manifestações artísticas nas demais regiões da Europa²⁹, que chegaram, inclusive, à América Espanhola. Tais manifestações apresentam proximidades, alguns de forma, alguns de conteúdo, com a poesia nordestina, mas isso não significa que apenas uma delas tenha sido transportada e instalada. “A produção de folhetos nordestinos parece ser uma criação local que independe de um similar composto na ‘metrópole’, sendo fruto de um trabalho de constituição, depuração e aperfeiçoamento de formas e temas realizado pelos poetas nordestinos” (ABREU, 1993, p. 7). É justamente no diálogo que ela se constitui.

A percepção inicial de influência portuguesa refere-se, segundo Abreu (1993), à vinda de muitos títulos para o Brasil.

Os folhetos de cordel português foram abundantemente enviados ao Brasil, tendo tido grande aceitação por parte do público - o que se percebe pela volumosa reedição destes textos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Esta literatura circulou também pelo Nordeste onde já havia uma outra tradição popular: as cantorias. Ou seja, os textos portugueses encontraram no Nordeste uma outra literatura, em processo de definição. (ABREU, 1993, p. 128)

A poesia oral no Nordeste é anterior à poesia impressa nos folhetos. Há registros de cantorias acompanhadas por violas e rabecas, pelepas, narrativas, anedotas etc. Estas apresentações eram realizadas em feiras, quermesses, festas em fazendas ou qualquer lugar em que um público se reunisse em busca de ouvir as histórias, fossem notícias veiculadas pelos poetas ou histórias de entretenimento. Das cantorias, os poetas costumavam anotar os versos em cadernos, mas, segundo Abreu (1993), muitos se perderam.

Segundo Abreu (1993), inicialmente os folhetos eram impressos em tipografias de jornal, e, a partir da década de 1910, é que os poetas começam a ter máquinas impressoras próprias. Mais de cem anos depois da chegada da imprensa ao Brasil, vinda com a Família Real em 1808, essas máquinas tornavam-se mais baratas e acessíveis aos poetas que passavam a ser editores.

A partir do final do século XIX, o universo poético das cantorias passa a ser publicado em forma de folhetos, surgindo um intercâmbio entre as apresentações orais e os

²⁹ Segundo Veríssimo de Melo, que escreveu o histórico do cordel na antologia organizada por Ribamar Lopes, publicada em 1983 pelo Centro Cultural Banco do Nordeste, na Espanha, *pliegos sueltos* deram origem às *hojas* e *corridos* na Argentina, no México, na Nicarágua e no Peru. Na França, a manifestação que é associada ao cordel é a *littérature de colportage*, que no meio rural ficou conhecida como *occasionnels* e nas cidades, chamados de *canards*. Na Inglaterra, Melo (1983) menciona *cocks* ou *catchpennies* como os romances de ficção e *broadsides* referentes aos fatos históricos. O autor afirma que na Holanda e na Alemanha também há registros de folhetos. Os alemães carregavam xilogravuras nas capas, enquanto que os folhetos holandeses eram feitos em prosa e em forma de diálogos ou conversações.

textos impressos: histórias publicadas em folhetos são decoradas pelos cantadores e passam a ser apresentadas nas sessões e cantorias; composições orais ganham forma impressa. (ABREU, 1993, p. 161)

No Brasil, os folhetos surgiram com o intuito primeiro de transmitir notícias levadas pelos cantadores em suas andanças, como afirma Abreu (1993). Andavam nas feiras vendendo as notícias em forma de poesia impressa em folhetos.

Importa perceber que, já nas primeiras composições, a realidade nordestina se impõe como tema preferencial – o mundo do trabalho, das festas, as relações sociais são matéria poética privilegiada. O mesmo ocorre em relação aos ABC's e às glosas, que, frequentemente, comentam acontecimentos sociais de relevo. Desde seu início, esta produção já estava fortemente calcada na realidade social na qual se inseriam os poetas e seu público, sendo o cotidiano nordestino um dado constitutivo da imensa maioria dos folhetos. (ABREU, 1993, p. 257-258)

Por este percurso de distinções que Abreu (1993) considera muito mais temático, tem-se a construção de uma prática poética no Nordeste Brasileiro que associa oralidade e impressão, o que não acontece no cordel Português. Segundo Abreu, a poesia oral (popular, performada) em Portugal não foi impressa nos folhetos expostos nas cordas – atividade denominadora das duas práticas culturais.

Além disso, o estudo de Abreu destina-se aos folhetos nordestinos em comparação com a literatura exposta em cordas em Portugal. Por isso, a pesquisadora considera que o cordel português não teria uma unidade definidora, enquanto no Nordeste isso seria mais fácil, pois há aqui uma forma poética definida a partir de métricas e rimas, que unificaria os folhetos no que chamamos de cordel. Como este trabalho não entende como cordel apenas a poesia impressa vendida em folhetos, permanecemos sem unidade definidora tanto para o cordel português quanto para o Nordeste.

Deste modo, parece que estamos comparando “tudo a qualquer coisa”. Mas não é bem isso. Temos aqui um sentido manifesto poeticamente, performado e que produz e carrega memórias e tradições, seja no Brasil, seja na Península Ibérica. A unidade que se aponta aqui para o que exponho mais adiante é uma poesia oral, medieval na Europa, que Abreu identifica em Gil Vicente e que permanece. Poesia que, da vinda da Coroa Portuguesa para o Brasil, trouxe consigo técnicas que foram incorporados à também oral poesia nordestina. Destes recursos e técnicas e com o passar do tempo e transformações das tecnologias de comunicação, o cordel brasileiro permanece em constante transformação.

O cordel ibérico deixa de existir, por ser assim denominado devido a uma prática expositiva e comercial, e se transforma em outros fenômenos poéticos e literários. Almanques, romances, quadras, disputas de memorização e um fenômeno quase que exótico em sua forma oitocentista. Mas, no século XXI, mais precisamente em 2017, foi possível acompanhar uma

poesia que transita entre o Norte de Portugal e o Noroeste da Espanha. A poesia galego-portuguesa nos traz muito da trova medieval, do cordel português e do que veio a ser o cordel brasileiro, em sua diversidade, multiplicidade e por seu caráter tradicional, político e performático.

4.1.2 Esse chamado “cordel” europeu

Abreu (1993) nos indica que não há uma unidade definidora das práticas literárias que foram nomeadas “cordel” em Portugal. Para ela, no Brasil, o que cabe a essa definição são os folhetos impressos que circulam com uma poesia oral, de forma, métrica e até temas definidos. Como aqui estou atenta às performances, memórias e tradições que atravessam a poesia de cordel, além da impressa, a indefinição do cordel português teria, então, mais uma semelhança: a indisciplina.

O cordel português é difícil de ser definido com relação a seu conteúdo, porque ele se tratava da forma de exposição e venda. Ali sim, expostos em cordas. Traziam romances em prosa, adaptações de clássicos da literatura, conteúdos científicos. Podiam aparecer também na forma de poesia, mas isso não era regra. Segundo Ramos (2008) e Marques (2017, 2017a), o cordel português teve seu momento áureo no século XVIII, de quando datam a maioria dos folhetos encontrados. Há registros de cordéis de outras épocas também, mas em menor quantidade.

Para Ramos (2008), o que ela chama de *literatura de cordel*

É definida principalmente por fatores externos ao texto, ligados à forma de exibição/exposição das publicações para a venda. Independentemente da pertinência e da adequação da designação, está hoje fora de causa a adoção de qualquer outra forma de etiquetagem substituta e a validade desta é até visível na sua adoção no Brasil. Assim, estamos perante um universo de textos que encontra pontos de contacto em elementos que não têm a ver com as temáticas e/ou gêneros trabalhados, mas com questões gráficas e formais das edições, como é o caso do reduzido número de páginas, dos formatos mais recorrentes, da ausência de capa dura, da utilização de caracteres móveis de impressão, da fraca qualidade do papel, da presença de ilustrações e de elementos decorativos ornamentais. A edição de textos, recorrendo a métodos e impressão economicamente mais acessíveis não é exclusiva de Portugal no século XVIII. Tem, contudo, consequências, quer ao nível da ‘imagem’ das publicações, marcadas por uma impressão não muito trabalhada, onde eram frequentes as gralhas, os erros, a deficiente distribuição da tinta, quer do nível cultural (e social) dos seus leitores preferenciais. (RAMOS, 2008, p. 24)

Pedro Marques (2017) chama o cordel de “folhas volantes” e classifica-o como uma literatura marginal/marginalizada a partir dos estudos de Arnaldo Saraiva. Marginalizada, porque, segundo o pesquisador, a cultura portuguesa do século XVIII impôs ao cordel este lugar, sendo o cordel produzido à margem do sistema literário dos cânones da época. Para ele,

o termo “cordel” está relacionado à forma de circulação do impresso, que foi popularizado no século XVIII.

Essas consequências são as que atribuem a esta literatura a qualificação de “popular”. No cordel de Portugal, tem muito mais a ver com “popularidade”, segundo Marques (2017), porque alcança públicos diversos e, inclusive, os segrega a partir de uma lógica editorial que, para as pessoas ditas cultas, as edições seriam mais sofisticadas. Enquanto para o “popular”, segundo Ramos (2008), eram utilizadas imagens para apoiar a leitura e tendiam a abordar temas previamente conhecidos. E seu objetivo seria o de agradar um público o mais amplo possível. “O papel volante era de fato um gênero popular, no sentido de que ele tinha alcançado um maior público leitor, do que os textos eruditos, complicando a relação entre ambos” (MARQUES, 2017, p. 36).

Ramos, a partir dos estudos de Chartier sobre a *litterature de colportage* na França, associa o cordel português – principalmente sobre monstros, sobre os quais versa sua pesquisa – aos *occasionnels*: textos de circulação anônima, que insistiam na veracidade dos fatos narrados, com uma estrutura sucinta, abordando temas diversos e com capacidade de adaptação ao gosto do público. Os folhetos partem de uma verdade universal, sobre a qual a narração segue. O fim do texto apresenta uma “lição de moral” ao público.

Já os trabalhos de Marques (2017a) refletem sobre o cordel, a partir da ideia de uma literatura marginalizada, como uma prática de subversão e resistência. Ou ainda, como um lugar de potência para uma grande diversidade de subgêneros e de temáticas, mesmo que mantivessem posições conservadoras. Abordando as personagens femininas no cordel, por exemplo, ele aponta para o melhor aceite diante de temas misóginos e moralistas, e eram nesses que as mulheres da época apareciam como atrizes sociais. Assim, estes que não problematizavam condições do seu presente seriam os mais “produtivos”, ou seja, os de maior alcance de vendas.

O estudo dos cordéis em Portugal precisa considerar a compreensão de suas estratégias de comercialização, de divulgação e de leitura, porque isso é parte fundamental de sua prática. Isso não é exclusividade dos cordéis ou da literatura, mas é parte da compreensão das narrativas como um fenômeno processual. Sendo estudado e compreendido como texto literário, configura-se

enquanto obra aberta, estimula e resulta da liberdade interpretativa dos seus leitores, mas condiciona essa mesma abertura através de mecanismos inerentes ao texto e que têm a ver com o policódigo que o estrutura e que cada leitura o actualiza diferentemente. É este princípio que permite a afirmação de que um texto literário é passível de diferentes leituras, mas não todas e quaisquer leituras. (RAMOS, 2008, p. 27)

A oralidade aparece como uma das formas possíveis de leitura desse cordel português e que muito se assemelha às cantigas trovadorescas: poesias cantadas para nobres, seja como formas de entretenimento, seja carregando as informações de outras localidades – como faziam os cantadores no Nordeste Brasileiro, antes da poesia começar a ser escrita e impressa. Segundo Ramos (2008), o modo de leitura oral foi aos poucos dando espaço à forma escrita, que mais teve destaque.

É nesse híbrido que encontramos uma aproximação do cordel brasileiro com a poesia contemporânea galega. Nesse processo de transformações, adaptações, usos de tecnologias, de transbordamentos, essa poesia, que de Portugal se encontra com a Espanha na região da Galícia (sem uma ordem impositiva, mas compreendendo as manifestações todas como encontros e diálogos), continua no decorrer do tempo histórico, até chegar nas performances que acompanhei.

A literatura de cordel [portuguesa], por questões de gênese e também de circulação e divulgação, assegura um diálogo entre vários universos, nomeadamente o oral e o escrito, o culto/erudito e o popular, o que reforça a sua complexidade e inibe generalizações. (RAMOS, 2008, p. 33)

Ainda no âmbito da oralidade, esta poderia ser realizada por uma técnica de memorização, mas também da leitura em voz alta. A leitura silenciosa estaria associada à esfera da intimidade, sendo uma atividade solitária e ligada a leitores mais cultos, a partir do sentido da visão. Segundo Ramos (2008), a oralidade é mantida ainda entre os séculos XVI e XVII, mas associada a uma leitura popular, como era em sua maioria a literatura de cordel. “A leitura em voz alta era, nesta altura, o modo habitual de ler, a forma mais comum de apropriação das obras” (RAMOS, 2008, p. 29). Assim, possibilitava-se que pessoas que não sabiam ler pudessem ter acesso às obras pelo recurso da oralização.

Deste modo, então, ouvintes também seriam considerados leitores, e o alcance da literatura de cordel seria inumerável, já que o mesmo folheto poderia servir a incontáveis ouvintes. Ramos (2008) aponta que, além do acesso possibilitado pela leitura oral dos cordéis, a dimensão das hierarquias e relações de poder se estabeleciam por meio dessa oralidade. A prática de leitura em voz alta reforçava uma coletividade, um ritual e o reforço de laços sociais e familiares que compartilhavam a “leitura”.

No período medieval, o surgimento do *codax*, tornava possível e facilitava a leitura em voz alta, praticada, inclusive, pela Igreja, como forma de controle social. A leitura silenciosa demarca uma segregação sociocultural e aponta para lugares de poder. Ao mesmo tempo em que rompe com um domínio da Igreja sobre os saberes, também implica a restrição deste acesso

às pessoas que sabiam ler. Por isso, é tão fundamental pensarmos nas materialidades como detentoras de sentido e lugares de poder nos processos narrativos.

Curiosamente, as edições populares coincidem praticamente com a invenção da imprensa, funcionando como uma espécie de ‘mercado paralelo’ de publicações vendidas a preços inferiores, acessíveis a um maior número de leitores, aproveitando-se das vantagens da edição de menor qualidade gráfica, da grande quantidade de impressos e de um circuito de distribuição alargado e veloz. (RAMOS, 2008, p. 31)

Essa dimensão que cabia ao cordel português, como um produto de baixa qualidade material, é associada ao cordel brasileiro também. Mesmo que, com o passar do tempo e o surgimento de novos recursos tecnológicos, essa produção tenha se especializado e modernizado, evoluído em qualidade, permanece a ideia do “livrinho barato” e, portanto, sem qualidade. A compreensão da qualidade é, então, expandida ao conteúdo. Afinal, o mercado editorial publica livros que mais parecem obras de exposição – ver edições de colecionadores – e lhes atribuem preços altíssimos, novamente marcando um lugar de privilégio para a leitura.

Pelo *status* atribuído à escrita e à capacidade de leitura silenciosa, a literatura oral é associada ao popular, visto que dispensa a alfabetização como condição primordial. Mas aproximação entre o oral e o escrito não é, como supõe um cânone artístico-literário, de oposição, mas de complementaridade, como já descrito aqui a partir de Zumthor (2010) e Ong (1990). Os recursos orais, como ritmo, métrica, musicalidade, prosódias, são transcritos e também estão presentes nas produções escritas – e isso é muito claro, além de fundamental para a construção do cordel brasileiro. É o que Zumthor (2010) chama de oralidade mista.

As narrativas desses cordéis, sejam brasileiros ou europeus, estão embasadas em uma argumentação que convoca as noções de “verdade”. Inclusive em narrativas fantásticas, como versam os estudos de Ramos (2008, p.51), “insiste-se na afirmação da veracidade das informações narradas, nas vítimas e danos provocados pelos monstros, na sua grandeza, bestialidade e crueldade”. E, então, mesmo ao abordar temáticas inverossímeis, há uma preferência por contar, de forma enumerada, fatos concretos, muito mais que abstratos.

Há um esforço no âmbito literário em classificar o cordel tanto no Brasil como em Portugal. Mas, estando o cordel fora dos padrões canônicos, suas definições não estão restritas ao conteúdo, mas a todos os componentes de sua textualidade: público, materialidades, aspectos editoriais e comerciais. Nestas classificações, o cordel está situado, como pontua Ramos (2008) em uma dimensão “popular”, “tradicional”, “marginal/marginalizada” ou como “paraliteratura”, que ignora o fenômeno do cordel como manifestação cultural, por não poder ser apreciado exclusivamente pelas dinâmicas metodológicas que atravessam o campo de estudos literários canônicos. O cordel precisa de uma análise própria, considerando suas

especificidades, seus elementos distintivos e, inclusive, a contribuição de autores que podem ser considerados eruditos.

A literatura de cordel participa um pouco de todas as noções cuja caracterização avançamos, surgindo, na sua gênese, próxima da literatura tradicional, como quem partilha, aliás, textos, motivos e estratégias formais várias, marginal e marginalizada, pelo público preferencial a quem se dirigia, pelo baixo custo e pouco investimento técnico-estilístico que exigia e, de certa forma, prenunciadora de uma produção massificada, de que a estratégia folhetinesca é apenas um exemplo, que começará a fazer-se com mais intensidade nos séculos XIX e XX. (RAMOS, 2008, p. 73)

Deste modo, tem-se encontrado que as definições do cordel português carregam como semelhança fundamental ao cordel brasileiro a indisciplina, a fugacidade com relação a classificações e contextos que tentam encaixá-los em compreensões pré-formuladas, em um espaço que o olha de fora e não busca dialogar com suas dinâmicas. Mais ainda, diante destes estudos, percebo que os folcloristas que quiseram definir o cordel no Brasil como fenômeno, com uma essência portuguesa, colonizadora, que trata das definições de forma fixa e que não concebe as transformações que são consequência de práticas culturais – assim, encaminha-o para a “morte” –, na verdade, almejavam enquadrar o cordel nordestino dentro das concepções europeias, deixando de fora da classificação aquilo que não se permitia aprisionar, como é o caso da voz, do corpo.

Ramos (2008) pontua, a partir de uma revisão bibliográfica que passa por Arnaldo Saraiva, Carlos Nogueira e Márcia Abreu, que o que se convencionou chamar de cordel diz muito mais sobre uma forma de exposição comercial do que do conteúdo, visto que uma ampla diversidade de formas e gêneros utilizavam o cordel como forma de circulação. A pesquisadora, então, considera que o nome “cordel” em Portugal tem um caráter arbitrário, impossível de ser apreendido de forma linear.

Na Espanha, assim como em Portugal, o cordel tem seu momento mais efusivo no século XVIII. Enterría (1973), então, olha para esse cordel como um fenômeno barroco, que dialoga com a sociedade de seu tempo. A partir da vizinhança, há muitos fenômenos culturais compartilhados, e o cordel não é externo a isso. Esse compartilhamento gera discussões em torno da “origem”, ou “quem imita quem”, segundo Saraiva (2001, p. 384), revelando que as duas nações “nem sempre estiveram de costas uma para a outra”

“Efêmera como ela, sem complicações, sem grandes aspirações, sem duração temporal”³⁰ (ENTERRÍA, 1973, p. 17, tradução nossa), é uma forma como o cordel, ou *pliegos sueltos*, se apresenta na Espanha. Ali já se alcança uma proposta de definição – ainda que seja referente ao marcador temporal entre os séculos XVI e XVII – que passa por características

³⁰ “Efímera como ella, sin complicaciones, sin grandes aspiraciones, sin apenas duración temporal”

como suas formas poética e material, seus conteúdos e mercado editorial. Mesmo assim, Enterría (1973) reconhece que não é possível classificar o cordel a partir dos moldes aos quais a História da Literatura estaria habituada.

Na Espanha, apresenta Enterría (1973), fazia-se adaptações de obras dos cânones que mais poderiam interessar ao público. “O nível cultural dos leitores aos quais eram destinadas as novelas impressas em folhas de cordel obrigava a fazer uma seleção e uns resumos dos quais se viam livres, com mais facilidade, as obras que nos chegaram nas folhas poéticas”³¹ (ENTERRÍA, 1973, p. 23, tradução nossa).

A dimensão da performance é tratada a partir do “teatro” em cordel, que aparece tanto no português quanto no espanhol, nos séculos XVIII e XIX. “Uma grande parte do nosso teatro primitivo foi impresso em folhas soltas pequenas, góticas” (ENTERRÍA, 1973, p. 27) Com a predominância, segundo Enterría (1973), de conteúdos cômicos que eram recitados e encenados pelos compradores dos títulos em festas e encontros particulares. Assim, sabemos que o conteúdo deste cordel também era vasto.

No aspecto educativo do cordel que aborda o aprendizado da leitura, como já se conhece no Brasil, também se conhecia na Península Ibérica, mas em outros sentidos. Ali, realizavam-se adaptações de obras canônicas e, assim, facilitavam o acesso dos públicos diversos, sem a necessidade de um alto investimento econômico. Neste sentido, permanece sendo classificado pelos altos estudos literários como uma literatura pobre de iletrado. Agrega elementos de todos os gêneros conhecidos, mas, ao fazê-lo com simplicidade, ainda que carregando uma intensa consciência social, mantém-se no lugar da produção ingênua e inculta.

Estes preconceitos têm deixado de lado, historicamente, as pesquisas e o conhecimento sobre cordel e suas variedades. Insiste-se em uma ideia de popular como uma categoria de inferioridade, o que acaba por provocar um desconhecimento e uma classificação que não analisa, não pondera e atenta para as contradições, para as questões políticas e econômicas que fazem parte deste fenômeno cultural.

Enterría (1973) traça ainda um percurso histórico sobre o cordel espanhol em versos, o “*pliego suelto poético*”. São identificadas publicações a partir do século XV, com uma poesia moralista e religiosa. Estudos realizados durante o século XIX identificaram títulos que datavam do século XVI. Esses *pliegos* traziam “*romances y cantarillos*” que indicavam que os versos também eram performados e difundidos oralmente.

³¹ “*El nivel cultural de los lectores a quienes iban destinadas las novelas impresas en pliegos de cordel obligaba a hacer una selección y unos resúmenes de que se veían libres, con más facilidad, las obras de poesía que nos han llegado en los pliegos poéticos*”.

O trovadorismo que se faz na região da Galícia como um espaço de encontro entre Portugal e Espanha pode ter se manifestado na forma desses folhetos (impressos de textos orais, de performances), e seria esse, então, o possível lugar de encontro entre o cordel contemporâneo brasileiro e a poesia oral contemporânea na Galícia. Transformaram-se em fenômenos muito distintos, porque foram desenvolvidas em condições socioculturais, políticas e econômicas muito diferentes. Porém, mantém em si um lugar de memórias e de tradições culturais, linguísticas e performáticas.

Nessa história, o papel da mulher foi essencial para a formação desta poesia trovadoresca. Contudo, isso não foi contado, porque as historiografias dominantes esforçaram-se para apagar o papel das mulheres na literatura (e em muitos outros âmbitos, como a ciência, as artes, a agricultura...). Lemaire (2017, 2018) propõe outra perspectiva historiográfica sobre a poesia medieval galego-portuguesa, que nos mostra que as mulheres que hoje performam na Galícia, em língua galega, e que ali alcançam visibilidade, sempre estiveram em constante atuação poética.

Segundo a pesquisadora, o cânone literário, como forma de exclusão das mulheres, atribui aos homens a ideia de “autoria” das chamadas “cantigas de amigo”. Conceitualmente definida como uma poesia escrita por homens que utilizavam um eu-lírico feminino, Lemaire discorda e pontua que esses textos foram criados por mulheres. É que a noção de autoria na poesia oral confunde-se entre a criação e a declamação, entre outros fatores. A partir disso, como as mulheres não podiam apresentar seus trabalhos, estes eram assumidos por homens, que os tomavam como seus.

A partir de estudos de Carolina Michaelis Vasconcelos, no Cancioneiro das Donas, obra que teve sua publicação sabotada, Lemaire (2017) apresenta dois capítulos que apontam dados e argumentos sobre uma riquíssima tradição de poesia cantada feminina. As mulheres da região da Galícia seriam poetisas e músicas, pois elas mesmas compunham e criavam os tons de sua declamação. Prática que a poeta Silvia Penas desenvolve em suas composições, as quais ela realiza em voz alta para perceber as melodias e as possibilidades musicais que os versos carregam.

As cantigas de tradição oral femininas estavam associadas ao trabalho e à dança. Quando transcritas, passam ser atribuídas a homens, sob o termo “cantiga de amigo”, que teriam grande sensibilidade e intuição da alma feminina. Mas os manuscritos, que, segundo Lemaire (2017), permaneceram como provas, como documentos, apontam para as vozes das mulheres sendo silenciadas pelos cânones universitários, que apenas davam conta de realizar estudos sobre o que se apresentasse escrito.

Em 2017, a apresentação da edição de luxo das sete cantigas paralelísticas do pergaminho Vindel, na série “A Arte da Perfeição” da editora catalã Moleiro, transformou essas cantigas e o seu “estilo popular, cheio de graça despreziosa que encanta” em “exemplo único para a cultura literária dos trovadores”, apresenta o seu suposto autor, o jogral Martim Codax, em “trovador galego” e altera as sete canções dialogadas de mulheres sexualmente ativas, que vieram a Vigo para se encontrar com o namorado, em “sete canções postas na boca de uma jovem mulher que está à espera do amante ausente”. (LEMAIRE, 2017, p. 226)

A invisibilidade das mulheres autoras dessas cantigas pode ter sido resultado do desconhecimento por parte dos pesquisadores que, ao tomar apenas os manuscritos, atribuíram-lhes as autorias a partir de uma assinatura que reivindica a posse do texto. Ou ainda da acomodação e de uma ação moralizante, que se percebe na construção de uma narrativa específica sobre o papel da mulher, que deveria estar em constante submissão, jamais em posição de protagonismo, como o conteúdo dos manuscritos mostravam. Esse protagonismo negado durante anos é retomado e vivido nos trabalhos posteriores, que têm na disputa da língua um lugar constante de batalha.

4.1.3 A questão da língua

A poesia galega é múltipla. Como toda poesia. Não falo de forma unificada, tampouco tento esquecer as especificidades de cada movimento poético, de cada artista. Mas, ao se atentar para a performance, considero aspectos históricos e, portanto, políticos e circunstanciais. Falo de uma poesia realizada e vivida em uma dimensão do presente ocasionada pela produção viva, efervescente e pulsante do grupo Cinta Adhesiva. As eventualidades, as performances são fundamentais para a compreensão da ação política da poesia.

Falo, então, de uma poesia galega oral. Performática. E como performance, está articulada pela linguagem e pelos demais elementos do entorno poético que lhe atribui sentidos, conforme discutido amiúde. Os elementos ideológicos estão presentes desde a posição tomada pelos artistas, passando pelos ambientes e eventos em que se apresentam, no público que os acompanha, nas relações estabelecidas socialmente através da arte, na repercussão das apresentações.

Para Bakhtin (2011), um enunciado puro ou "absolutamente neutro" é impossível, pois as escolhas de recursos lexicais, gramaticais e composicionais possuem relações valorativas no discurso. O indivíduo atribui às palavras significações às quais apreendeu em outros diálogos. O juízo de valor das palavras é atribuído em cada enunciação e está vinculado às condições de uma situação social que produz estes significados. Por isso, Bakhtin (2012) destaca a relevância da ideologia na construção dos enunciados e em sua significação. "Tudo

que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia" (BAKHTIN, 2012, p. 31).

A língua galega está em uma posição de subordinação com relação à dominação do Castelhana como idioma principal. Escolher falá-la no cotidiano e nas produções artísticas – essencialmente atividades culturais – é um ato de resistência, de negação das imposições centrais e de valorização da língua como fundamental para uma construção identitária legítima e complexa.

A resistência é compreendida como uma linha de força que liga polos distintos: da dominância à subalternidade. Os sujeitos estão posicionados no decorrer desta linha entre os polos. Os indivíduos não se encontram divididos entre dominantes e subalternos, numa separação rígida e restrita, mas oscilam a partir de suas práticas concretas. Estando dominância e subalternidade ligadas de modo a criar interseções e divisões sempre moventes. E sua localização depende das práticas de resistência que exercem, flutuando por esta linha, aproximando-se dos polos em momentos distintos. Em nenhuma situação, o indivíduo é englobado completamente por um extremo do polo, justamente porque as situações sociais diversas produzem sujeitos que se localizam em lugares distintos, de acordo com cada contexto. Essa resistência é manifesta na linguagem, como definida por Bakhtin (2011), na performance, conceituada por Zumthor (2010), nas práticas culturais.

As performances das poetas galegas nos oferecem uma dimensão importante da tradição como lugar de disputa. Há ali uma prática que reforça e valoriza o uso de uma língua que se tenta apagar e esconder. Suas ações estão no campo das memórias como um espaço de romper com a possibilidade do esquecimento e, então, se inscrevem no cotidiano galego com suas artes, com sua poética que reivindica o idioma como traço identitário. As performances são as formas encontradas de levar tais poesias ao universo do cotidiano vivido da Galícia.

4.1.4 Desde Rosalía de Castro

A poeta galega de maior visibilidade e referência que me apareceu durante o período do estágio de doutorado sanduíche foi Rosalía de Castro. Nascida em Santiago de Compostela, em 1837, e vivendo seus últimos dias em Padrón, também na Galícia, teve em Vigo a editora de seu livro mais conhecido: *Cantares Gallegos*. A memória e a imagem de Rosalía são convocadas em performances, declamações, eventos, entrevistas, porque era

mulher que não precisou trocar de nome para publicar. Porque, ainda que o idioma oficial principal da Espanha seja o Castelhana, Rosalía escrevia em Galego – também idioma oficial, mas tomado como uma língua “inferior”, antiga, camponesa.

Rosalía é considerada “fundadora” da literatura galega moderna. Isso soa como um fenômeno que marca uma questão política de construção de uma memória que precisa de marcos iniciais, de datas a serem comemoradas. A poesia galega não surge com Rosalía, ainda que a referência seja a sua atribuição moderna. O trovadorismo galego-português, por exemplo, como poesia medieval, e suas formas orais tiveram espaço na região delimitada pelos nortes da Espanha e de Portugal.

São poetas de tempos completamente diferentes, os quais não têm operadores de comparação. Porém, mantêm como traço de semelhança a língua galega e a poesia feminina. Isso porque Martín Codax, trovador homem, tem sua poesia classificada como “cantiga de amigo”, ou seja, declamada por homens, mas com eu-lírico feminino. Já a imagem de Rosalía é atribuída ao movimento cultural chamado de *Rexurdimento* (Ressurgimento), que marca o nacionalismo galego, e a data da primeira impressão de *Cantares Gallegos*, 17 de maio de 1863, é feriado regional, considerado o Dia das Letras Galegas. E é também uma referência do desvio que a poesia galega tem do patriarcado: sua maior representante é mulher. Como são mulheres a maioria das poetas galegas contemporâneas.

4.1.5 A chamada “Poesia galega dos 90”

Os anos 1990 acompanharam o chamado “*boom* feminino”, que aparece na literatura galega, tanto em prosa quanto em poesia, e que configura uma espécie de movimento literário em que mulheres reivindicam um lugar para as suas produções e de um eu-lírico feminino que não será percebido em produções masculinas. Trata-se de uma poesia de cunho social e político, no sentido de deslocamentos de lugares de poder: uma transitoriedade dos lugares e das formas de representação destinados às mulheres. Mulheres escritoras, personagens, pesquisadoras reescrevem a historiografia da literatura e rearranjam os sistemas de poder estabelecidos previamente.

Herdeiras das “Donas”, canceiras medievais, e de Rosalía de Castro? Sim, como herança, uma tradição que se manifesta em transformações e continuidades de memórias, de práticas culturais. E, como tais, são manifestações políticas que reivindicam seus espaços de autoria e, portanto, seus lugares na historiografia da Literatura Galega – mesmo que isso não seja o seu manifesto. Em um movimento de divulgação da língua, por exemplo, de utilização

em variados espaços, de produção poético-literária, midiática, inclusive afetiva, há grupos de poetas, artistas, jornalistas, professoras e professores dedicados a negarem a falsa ideia de que não se fala mais galego nas ruas e que a língua estaria morrendo. Essas mulheres atuam como megafone da voz galega.

Em Rosalía, fala-se sobre o “*rexurdimento*” da poesia galega feminina. Seus “*Cantares Galegos*” são marcos históricos e culturais de uma região que mantém forte a imagem da mulher poeta, como se pode perceber em festivais literários, em que a maioria das participantes é mulher. Isso aparece não só na figura das poetas, mas também nos conteúdos em que as mulheres são protagonistas. Daí a importância de pensar a poesia galega contemporânea como um fenômeno feminino: as bruxas que enfeitiçam com poesia.

A poesia galega dos anos 1990 teve, na primeira metade da década, um grande impulso das poetas María Xosé Queizán e Chus Pato. Elas tiveram grande influência na poesia galega daquele período e suas personalidades literárias fortes alcançaram projeção internacional. Segundo Castaño (2017), ambas anunciavam o que definiria essa poesia dos 90: “A erupção em massa da poesia firmada no feminino³²” (CASTAÑO, 2017, p. 57, tradução nossa).

Na segunda metade dos anos 1990, mais poetas começaram a aparecer com temáticas relacionadas ao cotidiano e ao erotismo. O caráter social desta poesia aparece, como apresenta Castaño (2017), a partir de temáticas recorrentes da época: ecologia, insubmissão diante das obrigações cívicas, o pacifismo e o apoio às causas políticas das quais eram próximas. Para melhor conectar-se aos leitores, segundo Castaño, de forma mais simples e concisa, não dedicam tanta atenção às formas fixas da poesia canônica. “São textos aparentemente desalinados, mas não necessariamente de menor trabalho de composição³³” (CASTAÑO, 2017, p. 58, tradução nossa).

Há, nesta poesia, uma aproximação com a vida cotidiana, com as ruas. A diversidade da poesia aparece desde coloquialismos que Castaño (2017) considera uma aproximação ao *naïf*, exemplificando o caso de María Lado, até as formas cruas e corporais de Lupe Gomez (BURGHARD, 2013).

Esta é a primeira geração galega de escritores e escritoras da História que estiveram em contato com o idioma desde as etapas mais básicas da educação, assim como contou com toda a literatura galega até esta data como referência direta (para as gerações anteriores, o galego estava restrito ao ensino e à construção do próprio cânone era todo um caminho pessoal de exploração complicada). Esse nível de formação e essa bagagem literária se fará patente no maior conhecimento da tradição que demonstram seus textos (o iconoclasta e já mítico coletivo Ronseltz será um

³² “*La irrupción en masa de la poesía firmada en femenino*”.

³³ “*Son textos aparentemente desaliñados pero que no necesariamente esconden menor trabajo compositivo*”.

agente intertextual dinamizador contra o mais respeitável legado escrito), assim como em um nível de correção linguística quase desconhecido até então³⁴. (CASTAÑO, 2017, p. 58, tradução nossa)

A tradição ligada à preservação do idioma galego, então, figura na poesia galega dos anos 1990 como um traço definidor. A tradição e a memória da língua são resistência, quando se insiste na utilização do castelhano nas cidades. Marca-se um lugar da língua galega, que é propagada por essa poesia que muda a imagem do idioma, que passa a não ser restrito à idade, aos espaços geográficos, às condições sociais. A poesia é, assim, um espaço de circulação das tradições.

Segundo Castaño, essa poesia une-se pela diferença. Não são regidas por padrões formais, construindo um cenário heterogêneo e diversificado, mantendo-se como padrão a referência a uma tradição galega situada no uso do idioma para as produções poéticas. O mercado editorial não estava aberto às transformações literárias daquele momento, e as/os poetas reuniam-se em coletivos para apresentarem seus versos uns aos outros. A estratégia encontrada para resistir ao mercado editorial foi, como nomeia Castaño, realizar publicações em fanzines e... “*hojas volantes*”, além de recitais como forma de divulgação poética, que seriam marcas da Geração dos 90.

As formas orais, que são como muitas dessas poesias são comunicadas, assim como acontece com o cordel brasileiro, são partes dos processos cognitivos e das formas culturais de grupos sociais que têm nessa materialidade seus modos de transmissão tradicionais. É o caso da poesia galega, transmitida pelos impressos, mas também pela oralidade, que reforça e reverbera tradições e memórias de uma língua, de uma cultura, de práticas artísticas.

A poesia, tratando-se de um fenômeno fortemente associado à oralidade, utilizou a voz como materialidade principal para sua divulgação. Castaño (2017) considera que essa prática valorizava a “expressividade do efêmero”, que a oralidade representa. Entra em cena a performance, que é um elemento fundamental para a poesia dos 90, ao acionar diversos sentidos no momento de uma leitura/audição.

A questão da definição feminina desta poesia se dá efetivamente pelo contraste apontado por Castaño. Não havia tanta representatividade de mulheres nas gerações anteriores,

³⁴ “*Esta es la primera generación gallega de escritores y escritoras de la Historia que ha estado en contacto con el idioma desde las etapas más básicas de la educación, así como ha contado con toda la literatura gallega escrita hasta la fecha como base de referencia directa (para las generaciones anteriores, el gallego estaba vedado en la enseñanza y la construcción del propio canon era todo un camino personal de complicada exploración). Ese nivel de formación y ese bagaje literario se va a hacer patente en el mayor conocimiento de la tradición que demuestran sus textos (el iconoclasta y ya mítico colectivo Ronseltz será un intertextual agente dinamizador contra el más respetable legado escrito), así como en un nivel de corrección lingüística casi desconocido hasta la fecha*”.

tampouco em espaços vizinhos. Mesmo assim, “o importante foi a forma com que a mulher aparecia em um discurso que lhe foi vedado por tanto tempo”³⁵ (CASTAÑO, 2017, p. 61, tradução nossa). É nesse momento que as mulheres retomam a escrita da história da literatura galega.

Atualmente, estaríamos vivenciando o que Yolanda Castaño classifica como “versão 2.0” da poesia dos 90. Mantém-se a mesma diversidade linguística e os temas não variam tanto. Os encontros presenciais ou as trocas de fanzines foram substituídos por encontros virtuais. Os aspectos relacionados às publicações femininas ganharam mais espaço e ampliaram a resistência ao patriarcado.

Partindo destas considerações sobre a poética galega, apresento, então, os apontamentos realizados durante o período do estágio de doutorado sanduíche realizado na cidade de Vigo, região da Galícia, onde foi possível experienciar recitais poéticos que serão apresentados aqui.

4.2 Fenômenos políticos e poéticos da oralidade galega contemporânea

4.2.1 María Lado e Lucía Aldao (AldaoLado): comicidade e poesia

Figura 6: María Lado e Lucía Aldao, em Santiago de Compostela, 2017.



Fonte: Acervo Pessoal/2017.

María Lado e Lucía Aldao são duas amigas poetas, uma mais focada na poesia escrita, a outra direcionada para a oralidade e interpretação, respectivamente. As duas apresentam-se com a banda AldaoLado, os sobrenomes das duas em justaposição. As declamações acontecem

³⁵ “*Lo importante fue la forma en que la mujer irrumpía en un discurso que le había sido vedado tanto tiempo*”.

em praças públicas, em escolas, em bares, em festivais, na Galícia e em outros territórios espanhóis e europeus. Priorizam o idioma galego, desde que o público seja falante de castelhano ou português, de modo que a compreensão seja possível, dispensando a necessidade de traduções.

A dupla acompanha a poesia com violão, em alguns momentos. Cantam, convocam a participação do público. O improviso varia de acordo com os públicos: conversam com espectadores e espectadoras, levam palavras soltas para que juntos montem poesias aleatórias, presenteiam o público com “*agasallos*” (brindes), que são imãs que contêm palavras a compor poemas.

Lucía e María usam humor desde o conteúdo dos versos declamados ao modo informal de uma metapoesia, em que se debruçam sobre os processos de criação, de rimas e da própria performance que se faz em relação com o público. Os espetáculos são escolhidos de acordo com os ambientes, com os objetivos e, claro, com os públicos-alvo. São adultos em bares, estudantes em escolas, participantes de oficinas de poesia...

Cada espetáculo é diferente, não apenas pelas definições de performance, mas também pelos esforços de criação e improviso. Comentam espetáculos anteriores, causos pelos quais passaram juntas, histórias umas das outras sempre carregados de tons cômicos. E é essa comicidade que configura a teia narrativa central dos espetáculos, que se estendem a um público que precisa aderir à performance em um processo ativo de construções textuais.

A maior parte das conversas com María Lado, com quem tive mais proximidade, aconteciam no carro da poeta, quando nos deslocávamos até as apresentações. Sempre acompanhadas pelos dois filhos, que estavam frequentemente presentes nos espetáculos. Neste período, nos encontramos no café do Museu de Arte Contemporânea de Vigo, almoçamos juntas em Santiago de Compostela, tomamos Estrella Galícia, enquanto esperávamos começar as apresentações.

O primeiro encontro teve o objetivo de uma entrevista formal, mas os seguintes tratavam-se de conversas sobre o cotidiano e sobre poesia. Esses afetuosos encontros me renderam um presente: uma abobrinha de cerca de 2kg, cultivada no quintal de Maria. A relação com María foi mais próxima que com Lucía. Acontece que Maria mora em Vigo, cidade onde eu morei durante o período do estágio. Já Lucía vivia em La Coruña, e só nos encontramos em momentos próximos às apresentações.

A dupla Aldaolado existe desde 2005, quando as poetisas se conheceram. Elas decidiram por unir interesses em comum, cada uma com sua especificidade poética. O objetivo era o de tornar a poesia mais acessível ao cotidiano das pessoas e, por isso, realizam apresentações

itinerantes, levam o espetáculo aos bares, constroem uma relação de quase intimidade com o público quando, como no cordel brasileiro, dialogam com o público em discursos diretos, utilizando funções fáticas ou mesmo dirigindo-se a pessoas específicas que as assistem.

Lucía Aldao e María Lado, duas das mais transgressoras vozes da poética contemporânea, apostaram, de sua parte, por uma poesia oral interpretada como uma alternativa que vem a superar os estáticos recitais poéticos imperantes. Desde 2010 promovem torneios poéticos inspirados no slam poetry, disciplina de poesia esportiva surgida em meados dos anos 1980 em cafés dos Estados Unidos, que convoca o público e abre os microfones a quem queira participar.³⁶ (ALMUINHA, 2016, p. 282, tradução nossa)

O projeto de improviso poético iniciado em 2010 se aproxima da ideia das pelepas nordestinas, com a sugestão de motes pelo público. Não em forma ou estrutura poética, mas pelo formato de duelo, de competição em que poetas e públicos disputam entre si, com os microfones abertos a quem queira participar, e seu instrumento de combate são as palavras, que precisam estar bem organizadas na forma poética definida e em coerência de sentidos – que se façam compreender pelo público. Vence quem conseguir ir mais adiante no improviso, que é definido pelos aplausos do público.

Entre os participantes da primeira destas experiências, que se celebrou com o provocante nome de “A hóstia em verso” no Café Golen de Vigo, estavam membros de uma novíssima geração poética como Leticia Costas, Daniel Landesa, Xabier Xardón, David Rodriguez, Lara do Ar, Eduardo Estévez, com um crescente interesse pela interpretação oral do poema. Tanto naquela como em edições posteriores, essas mostras de espontaneidade poética costumam contar, tal como o fazia o repente, também com a colaboração de artistas de outras disciplinas como a música e as artes plásticas, afastando-se da rigurosidade das normas internacionais do *slam*, que proíbem a música ou qualquer outro elemento que possa desviar a atenção da interpretação poética.³⁷ (ALMUINHA, 2016, p. 283, tradução livre)

As duas são representantes do movimento literário chamado de Geração dos 90, na Galícia. Castaño (2017) aponta que María Lado teria uma escrita cotidiana, permeada de coloquialismos que a aproximaria de uma escrita de estética *Naiif*. Como ela também me contou em entrevista, nascida na Costa da Morte, encontrou nessa região um grupo de poetas ao qual ela se incorporou para as trocas poéticas e recitais. Lucía está mais ligada à música e à poesia

³⁶ “Lucía Aldao e María Lado, duas das máis transgressoras voces da poética contemporânea, apostaron, pola sua parte, por unha poesía oral interpretada como unha alternativa que viñese superar os estáticos recitais poéticos imperantes. Desde 2010 promoven torneos poéticos inspirados no slam poetry, disciplina de poesía deportiva xurdida a mediados dos oitenta em cafés dos EUA que implica o público e abre o micrófono a quen queira participar”.

³⁷ “Entre os participantes da primeira destas experiencias que se celebrou co provocativo nome “A Hostia em Verso” no café Golen de Vigo, atopábanse membros dunha novíssima xeración poética, como Leticia Costas, Daniel Landesa, Xabier Xardón, David Rodriguez, Lara do Ar, Eduardo Estévez, cun crecente interese pola interpretación oral do poema. Tanto naquela como en en edicións posteriores, estas mostras de espontaneidade poética adoitan contar – tal e como facia o repente – tamén coa colaboración de artistas doutras disciplinas como a música ou as artes plásticas, afastándose do rigorismo das normas internacionais do slam, que prohiben a música ou calquera outro elemento que poida desviar a atención da interpretación poética”.

oral do que à escrita. Improvisam juntas modificando detalhes que fazem que toda apresentação seja única – para além do conceito de performance que sigo neste trabalho.

Como quando começaram a fazer poesia e a apresentar-se, María e Lucía mantêm o objetivo principal de levar a poesia para os bares, para as ruas, na intenção de desmistificar a ideia da literatura como algo para poucos. A ideia é que todo mundo pudesse, de alguma forma, ter experiências poéticas. E o cotidiano seria o fio com o qual se ligariam ao público.

Nas apresentações juntas, há sempre um planeamento dos versos que serão declamados e as ordens das apresentações. Mas o que María chama de “paratexto”, ou seja, as ligações feitas entre um poema e outro e as conversas que elas desenvolvem no decorrer da performance, são “improvisados”, no sentido que cada apresentação convoca um diálogo que surge ali. E isso se estende ao público, que interage e, assim, demanda diferentes respostas das poetisas.

Há jogos poéticos: elas levam para as apresentações, por exemplo, palavras soltas escritas em imãs, as quais distribuem por sorteio para o público. A partir de um verso inicial, que pode ser de uma música ou improvisado na hora, as pessoas são convidadas a darem continuidade ao poema organizando as palavras que receberam. Ao final, alguém lê o todo – que varia a cada apresentação, mesmo que conste das mesmas palavras, o que nem sempre acontece – e juntos, todos buscam encontrar um sentido. A atividade costuma ser cômica e de grande mobilização. Esses jogos, assim como o tempo dos números em cada apresentação, são estratégias para prender a atenção do público, ao mesmo tempo em que torna única cada apresentação.

Como é recorrente na Geração dos 90, as declamações são feitas em língua galega, para um público galego – ainda que não esteja restrito. É, segundo María Lado, uma espécie de compromisso com língua como ambiente de memória e de tradição. Um nacionalismo que está longe de remeter ao Franquismo, que buscava unificar a Espanha como nação única. É o nacionalismo da especificidade e da diversidade, que associado aos nacionalismos das outras regiões, que também são tomadas como nações, constroem o todo espanhol, múltiplo e diverso.

O falar em língua galega como língua materna, inclusive, se confronta com o castelhano, ainda que ambos guardem muitas semelhanças fonéticas e gramaticais. Em apresentação, elas narram um recital realizado em Madri, onde as pessoas não compreendiam o conteúdo dos poemas e elas tampouco tinham clareza dos sentidos dos diálogos ali desenvolvidos. Essa narrativa é contada em meio aos risos provocados pela confusão idiomática e é acompanhada pela canção “Como eu te amo”, em que se discute a colocação de pronomes átonos que variam no castelhano e no galego.

*Como eu te amo
como eu te amo,
convéncete, convéncete,
ninguén te amar.*
*Ninguén porque eu te amo coa forza dos mares,
eu mote co mpeto do vento eu,
mote na distancia e no tempo eu.
mote de forma sobrehumana eu³⁸...*
(Como eu te amo – Verso de Lucía Aldao)

Lucía conta que diante desta cano, fica, inclusive, mais fácil ensinar s crianças e adolescentes a usarem a colocao pronominal correta, de acordo com as normas da língua galega. Estudantes memorizam a música e, então, no esquecem também as regras verbais. Os erros so comuns, principalmente, porque a colocao diverge do castelhano. E como o galego  considerado uma língua pouco falada e pouco incentivada, o erro gramatical  comum.

Além de falar em galego, reforçar a importância e a existência de uma norma da língua  também um ato político. A linguagem  ideológica, como nos aponta Bakhtin (2011). Trata-se da resitência da língua. As políticas linguísticas são criticadas por artistas, por professoras e professores que temem a extino do galego por falta de uso e de incentivo. Lucía afirmou em entrevista que “ainda que desapareça, o galego deverá desaparecer sendo falado corretamente”, e não com a morfologia do castelhano. Mas esse híbrido, que resulta da confusão gerada pela imposio do castelhano como idioma único, existe porque o galego não foi apagado, ou “assassinado”, como diz Lucía. E a arte, a poesia o sustenta.

4.2.2 Silvia Penas (Cinta Adhesiva): político feminista

O grupo Cinta Adhesiva  um coletivo independente formado pela vocalista e poeta Silvia Penas e o músico Jesus Andres. Os artistas se apresentam em eventos públicos ou em espaços fechados, realizando declamaes acompanhadas por música. As composies são de Silvia Penas, e todas as poesias são em língua galega – exceto algumas músicas estrangeiras que são, eventualmente, incorporadas aos shows.

A poesia do grupo Cinta Adhesiva  feita para ser pronunciada. Acompanhada por música,  declamada em idioma galego. No contexto espanhol, cujo território possui quatro idiomas considerados oficiais (Galego, Castelhano, Basco e Catalo), mas que apenas a língua

³⁸ Como eu te amo/como eu te amo/convena-se, convena-se./ningum vai te amar/Ningum porque eu te amo com a forza dos mares./Eu estou apaixonado pelo ímpeto do vento/Eu estou  distância e no tempo que estou./Eu estou sobreposta ao amor (traduo nossa).

do governo central é incentivada como oficial, sendo as outras tratadas como “línguas de velhos”, marcar a posição de produzir apenas no idioma local é um ato político.

Figura 7: Silvia Peñas, Cambarro, 2017.



Fonte: Acervo pessoal/2017.

Um marco político que emerge na poesia do grupo Cinta Adhesiva é relacionado ao gênero feminino. Ainda que haja homens na composição do grupo, é a imagem da poeta Silvia Penas, que, além de vocalista, é compositora, que evidencia e performa os sentidos

Os versos declamados por Silvia Penas, como uma performance trabalhada por Zumthor (2010), fazem emergir, tornam real uma série de ideias sobre as vidas das mulheres, transformadas em sons que se espalham pelo ambiente e, portanto, o constituem. A montagem dos equipamentos de som parece destoante do cenário medieval da apresentação de Combarro, em Pontevedra, pois o grupo não é uma encenação de passado, mas um presente que carrega tradição – da língua, da cultura – que torna híbrido e real a experiência poética, que, portanto, é também política. Na performance, ao declamar em galego, Silvia marca seu posicionamento ideológico sem precisar falar sobre ele, ao passo em que traz à presença do público uma manifestação artística que tem o idioma galego como presença do tempo. Não é uma língua do passado, mas está ali, utilizada por um grupo contemporâneo, que é político para além das temáticas políticas.

Trata-se de uma manifestação que é política em seu contexto cultural e situacional, o que lhe atribui sentidos políticos e ideológicos a partir da escolha do idioma em que a declamação acontece. São os elementos extratextuais, o mundo prefigurado da narrativa, o que oferece os elementos para que ela se apresente de determinada forma e não de outra, e a partir da qual emergem os sentidos. E é como parte do contexto que a performance se faz de um

determinado modo: a escolha da língua se faz política pelo contexto de exclusão pela qual os falantes de galego passam no cotidiano. Ou que as artes estão expostas dentro da Espanha e fora da Galícia, havendo uma segregação e um julgamento em torno da língua não hegemônica. Essa situação faz emergir o sentido político da poesia do Cinta Adhesiva, pois, por essa produção, o grupo cria um universo de sentidos possíveis – no âmbito do real, do mundo refigurado e prefigurado novamente da narrativa – e, assim, é resistência e luta. A poesia é formada e formadora do real, que lhe dá elementos para a composição e de onde a composição emerge.

A performance, como ação, é uma conduta afirmativa, uma encenação, uma forma de posicionar-se diante do público, em que os atores – sejam na composição ou interpretação – assumem a responsabilidade de personificarem, de darem nome e imagem às ideias que realizam. É necessário que haja a figura do artista, emprestando sua face à arte que empenha. A face atua como elemento do corpo, no caso da declamação assemelhando-se ao que poderia ser o movimento da escrita em outras formas narrativas. Mas, no caso do Cinta Adhesiva, ali acontece uma manifestação ideológica e cultural, que é imediatamente ligada à imagem de Silvia Penas, como a artista que assume a responsabilidade pela obra que desenvolve.

E, assim, há uma modificação nos conhecimentos de todos os indivíduos envolvidos na performance. Como ação, são todos participantes das relações emergentes na narrativa, na declamação. E, a partir dela, entra na refiguração do mundo, sendo, então, novos objetos de conhecimento a circular no mundo, que passa a ser prefigurado para novos círculos narrativos. A performance é a troca de conhecimentos que acontece na relação entre artistas e públicos. Silvia Penas e Jesus Andrés têm o idioma galego como a língua dessa circulação de conhecimentos, que carrega toda uma poética das vivências e emoções cotidianas. A poesia é uma forma de experiência da língua.

Os elementos internos, que compõem a tessitura narrativa dos versos do Cinta Adhesiva são, como define Jesus Andrés, sinestésicos. São os sentidos alcançando percepções distintas e realizando associações, a princípio, incoerentes. Mas essas formas são associações que o pensamento constrói, justamente por meio das percepções, que convocam cores, aromas, temperaturas e a elas atribuem memórias. Jesus considera que a poesia de Silvia é sinestésica.

E é nesse contexto de sentidos híbridos que Silvia aponta que “azul é a cor más triste”, em um de seus poemas declamados e acompanhado pela música “*Blue Velvet*”. A cor associada a sentimentos, a sabores, a perfumes parece uma confusão de sentidos tácteis, mas seus significados estão no campo das interpretações, e daí a possibilidade de sinestésias por parte da poesia. E é justamente por essa sinestesia que importa a aura mítica de bruxaria de

Combarro, porque faz emergir, amiúde, sentidos referentes à importância da declamação feminina, em língua galega, carregando uma obra de outra escritora, cujas produções também passam por uma grande reflexão interna. São elementos que parecem externos ao texto, mas são fundamentais para os sentidos que emergem da obra poética performada, pois a performance é resultado da integração de cada um dos elementos. E isso aparece, inclusive, na forma como o grupo se define:

Disciplinas como poesía, música, videoarte e posta en escena reméndanse unhas ás outras nun espectáculo pensado para o directo, para acción, pois xorde da intención de apelar á escoita e á visión pero tamén a outras partes sensibles e sensoriais do corpo de maneira que o que se produza sexa unha “vivencia”. (CINTA ADHESIVA, 2018)

O lugar em que a performance acontece é muito importante. As apresentações do grupo incluem sons de ecos, músicas cujas batidas permitem outros movimentos sinestésicos, e a apresentação de vídeos que acompanham os versos, mas que não têm condições físicas de serem apresentados em espaços abertos e iluminados, tampouco combinam com as cores do verão europeu, que chega a ter sol até as 22h. Então, explora-se outros elementos de cenários para permanecer-se uma composição que associa audição, visão e as diversas formas de sensibilidade do público.

O que se manifesta também dentro dos textos, que, novamente, apresentam uma forma de hibridismo político-poético, que trato como mais uma forma de expressão sinestésica: na poesia em língua galega, declamada por mulheres, também se fala sobre o feminino. Desafios, lutas, sentimentos, resistências. Poesias que abraçam as ouvintes falando um idioma que lhes é materno – mais uma vez a ideia da mulher no centro. Declamar em galego é uma acolhida às mulheres de posicionamento nacionalista declarado e àquelas que, sem refletir de forma consciente dos sentidos políticos, também estão ideologicamente abarcadas como público e tendo sua importância reconhecida e valorizada.

Assim, as temáticas trabalhadas incluem as relações de gênero e suas dimensões de resistência às opressões. Reiteram a força das lutas das mulheres no cotidiano, no amor, na criação dos filhos, inclusive, para continuarmos existindo, diante das violências de gênero tão recorrentes.

*Había varios elementos
que revelaban a inconsistencia
da declaración:
que aquel día
algúns rostros, un rostro, ese rostro
traía nas papilas un sabor
que non se correspondía
co corazón de ananás
atopado na bolsa do lixo
no papel ditado pola muller*

*dos tacóns
 que fala da chuvia
 ou da auga da lavadora
 e do óxido da guitarra
 do óxido das cordas vocais
 a muller, unha muller,
 esa muller lila dos tacóns
 o lila sobre a pel
 florece dunha maneira
 especial
 aínda que aquela tarde
 o río cursase dentro da casa
 e non funcionase ben a lavadora
 nin fose
 primavera.³⁹*
 (Muller Lila - Silvia Penas)

Nestes versos de Muller Lila, Silvia traz uma dimensão da violência que transita entre a física e a simbólica, quando, ao relatar uma agressão, a mulher não recebe crédito por sua denúncia. E permanece na “escuridão” da dor, sem acolhida, sem justiça. Uma situação do cotidiano das mulheres, que passa despercebida nos relatos, na mídia, mas que declamada, interpretada, performada, toma uma dimensão política de visibilidade e sensibilização. Ao fazer-se em língua galega, grita duas vezes por um olhar que se engaja e se faz enxergar.

Outro poema que traz uma dimensão do cotidiano feminino cantado pelo Cinta Adhesiva é A Miña Nai, em que Silvia Penas afirma referir-se às invisibilidades de mulheres na indústria da moda. E, principalmente, às invisibilizações de mulheres que trabalham em casa, que cuidam dos filhos, que têm como “profissão” serem mães e que, portanto, estariam afastadas da vida sociocultural externa ao ambiente doméstico.

*A miña nai tamén era unha costureiriña bonita
 como a de Rosalía e como Túa nai
 e tamén hai algo dela
 que non me parece bonito
 cando a vexo:
 as uñas
 tan gastadas
 [...]
 A elas
 que nos edificaron
 polas marxes do lagares
 con pantalóns de pinzas e chaqueta
 ben cortada
 [...]
 A elas
 que non saben deses libros que non lemos*

³⁹ Houve vários elementos/que revelou a inconsistência/da declaração:/ que naquele dia/ Alguns rostos, um rosto, aquele rosto/trouxe nas papilas um gosto/que não correspondia/com o coração de abacaxi/ encontrado no saco de lixo/ no papel ditado pela mulher/ de saltos que fala da chuva/ ou a água da máquina de lavar roupa /e a ferrugem do violão/ do óxido das cordas vocais/ a mulher, uma mulher
 Aquela mulher lilás de saltos /ou lilás na pele/ floresce de uma maneira especial/ embora naquela tarde o rio amaldiçoou dentro da casa/ e a lavadora não funcionou bem/ nem mesmo a primavera (tradução nossa).

*nin coñecen a isoglosa que atravesan
Que non falan con metáforas
que ese vídeo de youtube no que apareces
lles resulta inservible
porque non che fai xustiza
[...]
A elas
nómades deste anaco de historia
que as oculta
a vida
débelles⁴⁰
(A miña nai - Silvia Penas)*

Estes dois poemas são exemplos de versos em que temas femininos aparecem em tons de questionamento. Escancaram-se realidades que são apagadas e, muitas vezes, ignoradas como violências simbólicas que terminam por subjugar os papéis sociais das mulheres. Ao abordar o tema com um recorte que aciona aspectos de incômodo e de tentativa de transformação dessas situações, Silvia Penas marca sua posição ideológica de resistência e combativa. Traz uma forma estratégica de uso da poesia para tratar de um tema que é tão caro à sociedade. E, assim, dá visibilidade às questões de gênero e, a partir disso, pode gerar um movimento de mudança – pelo menos de percepção.

A performance da declamação convoca esse acionamento político, um engajamento entre artistas e públicos que, naquele momento, compartilham o mesmo espaço e tempo – estão em co-presença. Em uma perspectiva hermenêutica, a experiência da declamação de tais poemas em um espaço que convoca imagens de bruxas – associadas no mundo ocidental a uma hierarquia masculina, cristã, que condenava como hereges as mulheres que ousassem ser donas de sua própria vida, ou que tivessem conhecimentos sobre tratamentos fitoterápicos, tratados como feitiços mágicos – como é o caso de Combarro, nos traz sentimentos e afetos que não podem ser ignorados como produtores de sentidos. As mulheres que ousam sair de seus espaços definidos pelos homens, como as declamadas por Silvia Penas, transformam-se nas bruxas que compõem o cenário da declamação.

É neste espaço que circulam os corpos de Silvia, de Jesus, do público. Silvia usando preto, Jesus de máscara, público transitando entre as lojas de *souvenirs*, parando para ouvir, crianças dançando ao som da música que acompanhava os versos, declamação pausada para que o grupo de dança galega atravessasse a praça onde acontecia a declamação. Fazia calor ao

⁴⁰ Minha mãe também era uma menina bonita/ como a de Rosalía e como sua mãe/ e há algo lá também que não parece bonito para mim./ quando eu vejo: unhas tão gastas/ [...] / Para elas/ quem nos construiu/ pelas margens dos lagos/ com pinças e calças de jaqueta/ bem cortadas. /[...] / Para elas/ Elas não sabem sobre esses livros que não lemos/ nem elas sabem as glosas que atravessam./ Elas não falam com metáforas
Que o vídeo do youtube não aparece/é inútil/porque você não faz justiça a você. /[...] / Para elas/ Nômades deste pedaço da história/ esconda-as a vida devida

sol e o vento do mar esfriava os corpos à sombra. Todos aqueles corpos estavam em performance, compondo sentidos possíveis, produzindo conhecimentos que circulavam pelas palavras, pelas cores, pelas roupas, pelo ambiente.

Os corpos do público têm relação direta com a performance pré-elaborada e com o seu andamento. As percepções com relação à concentração, à atenção e ao interesse de quem assiste à declamação são percebidas e vividas pelos artistas. Antes da apresentação de Combarro, por exemplo, Silvia Penas sabia que eu, brasileira, estaria no público. Então, ela escolheu uma música de Adriana Calcanhoto para incluir no repertório da apresentação, criando, assim, uma identificação mais próxima. Isso aconteceu também em outros momentos, quando o Cinto Ahdesiva foi contratado para uma apresentação em uma escola, a escolha dos poemas passou por uma avaliação de adequação do espaço e das preferências das professoras que assistiriam à apresentação.

Durante a apresentação, o público é constantemente observado. Silvia incorpora a performance de poeta, e seu corpo parece crescer em direção ao público que mergulha em sua voz, em seus sons, em seu azul. É como se as borboletas que compõem a identidade visual do grupo voassem em meio às apresentações, carregando mais elementos da aura mística e forte da montagem musical.

Figura 8: "Azul é a cor mais triste", Cambarro, 2017.



Fonte: Acervo pessoal/2017.

5. A outra ponta do novelo: tradições e memórias nas narrativas poéticas



Multiplicidade de trocas semânticas e unicidade da presença defendidas por Zumthor (2010, p. 166) são as diversas possibilidades de sentidos que emergem dos diálogos que se realizam na tessitura narrativa das performances. O tema das narrativas é mencionado por Zumthor em uma perspectiva estruturalista e que busca uma demarcação dos limites do que constitui uma narrativa, sendo assim apontado como insuficiente pelo autor, porque ele considera que “toda produção da arte, tanto na poesia quanto na pintura e nas técnicas plásticas, inclusive na arquitetura, seja, pelo menos de modo latente, narrativa” (ZUMTHOR, 2010, p. 52).

Pensar as narrativas é identificar diversos novos tecendo camadas de sentido com os tempos, com as performances, com as memórias, com as tradições. Este trabalho é uma narrativa, assim como são narrativas as poesias que acompanhei. São narrativas as feiras, dotadas de sentidos que articulam memórias, tradições, presenças e performances. Há normas de organização de seus elementos de modo que eles construam ali registros cotidianos, historiográficos, marcas culturais e sejam portadoras de inúmeras outras narrativas em relação.

As narrativas, neste trabalho, são tomadas a partir de Ricoeur (2010) como "o destino de um tempo prefigurado a um tempo refigurado pela mediação de um tempo configurado" (p. 95), ou seja, é a organização do tempo através da linguagem. Está estruturada em uma tríplice mimesis, que apresenta a dimensão comunicacional das narrativas, em que a primeira diz respeito à pré-compreensão do mundo da ação narrada, que incorpora os elementos simbólicos, éticos, morais e temporais. A mimesis II exerce a função de mediação, da configuração da intriga e situa-se entre tradicionalidade e inovação – o que constitui o rompimento que leva ao ato de narrar. A mimesis III é onde a narrativa se completa em seu sentido, no caso, a interseção entre o texto e o leitor.

A outra dimensão da narrativa na definição de Ricoeur (2010), articulada à organização do tempo, é a da tessitura da intriga, tomada como a imitação da ação, que organiza os elementos constitutivos da narrativa. A composição da intriga é, segundo Ricoeur (2010, p. 281), "a operação que dinamiza todos os níveis da articulação narrativa", amarrando o acontecimento narrado aos demais elementos identificados no texto, como os personagens e as ações que evidenciam o tempo que emerge do texto.

A intriga, situada na mimesis II, é, para Ricoeur (2010), mediadora entre o acontecimento e a história narrada. Os acontecimentos seriam mais do que uma ocorrência singular. Situam-se em um tempo prefigurado, que é configurado em uma intriga e refigurado em um movimento de afetação (CARVALHO & LAGE, 2012). São os elementos de composição da intriga que, articulados, compõem uma narrativa. Interessa aqui pensar estes

acontecimentos singulares, bem como, uma definição de acontecimentos persistentes, a partir de Carvalho (2014), definidos como "essa modalidade que exige permanente interpretação, que continuam a provocar mudanças em seu entorno e em si mesmos" (CARVALHO, 2014, p. 7), Um elemento constituinte da narrativa, que configura esse *continuum* de afetações e que atravessa todo o círculo mimético apontado por Ricoeur, é a ideia de memória, que é trabalhada mais adiante.

Na poesia de cordel, a tríplice mimesis é realizada como a narrativa de um tempo organizado em versos, constituindo assim o que chamaremos, a partir de Ricoeur (2007), de uma memória do cotidiano, produzida ao realizar-se a narração como um agir que articula poetas e audiências. A produção desta memória é parte de um ciclo que se faz acionando outros elementos de memória individual e coletiva e que se mostram nos versos. A poesia de cordel se constitui como um texto – com suas múltiplas materialidades verbais e visuais – e, como tal, articula relações de tempos e espaços, experiências e tradicionalidades, sendo, no entanto, constantemente atualizado como forma simbólica e atividade cultural.

A narrativa constitui-se, então, como um diálogo que só se completa na relação entre poetas e audiências, ou seja, quando se completa o círculo mimético, que se abre para novas narrativas. Assim, esta ação narrativa se dá por meio de uma linguagem que comporta um movimento dialético, o que, segundo Bakhtin (2012), deve ser pensado indissociavelmente do contexto relacional do evento em que a narrativa acontece, ou seja, da arena da performance, proposta por Foley (1995).

É preciso compreender que o uso da linguagem na composição narrativa e no texto configura uma interação social, uma tessitura de laços, a partir dos quais emergem os embates de onde são construídos os sentidos e, no caso deste trabalho, a articulação entre memória, tradição e performance, que se definem mutuamente. A linguagem como um processo dialógico é resultado de atividades interpretativas dos textos permeados de escolhas por elementos que devem compor as intrigas, de conotações, de metáforas e de sentidos, que tornam possíveis uma multiplicidade de interpretações. A linguagem é um dos fios do novelo de sentidos da poesia de cordel, sendo um caminho possível para compreendê-la.

O círculo mimético de Ricoeur (2010) nos ajuda a compreender a relação entre narrativa e performance, por convocar os processos, não somente a poesia nela mesma, e as articulações dos elementos de textualidade, que interessam ao campo da Comunicação. Trata-se da construção das intrigas como laços entre atores, convocando os elementos da performance como constituintes. Citando a ideia da mimesis de Aristóteles, Ricoeur (2010) aponta a poética como a arte de tecer intrigas a partir da imitação ou da representação.

Segundo Ricoeur (2010), a composição da intriga está relacionada a uma pré-compreensão do mundo. Está relacionada à identificação da ação a partir de seus aspectos estruturais e, sobre ela, elaborar uma significação articulada para identificar mediações simbólicas que são portadoras de características temporais, que possibilitam que a ação seja narrada.

As ações implicam *objetivos*, cuja antecipação não se confunde com qualquer resultado previsto ou predito, mas compromete aquele de quem a ação depende. As ações, ademais, remetem a *motivos*, que explicam porque alguém faz ou fez algo, de uma maneira que distinguimos claramente daquela pela qual um acontecimento físico conduz a um outro acontecimento físico. (RICOEUR, 2010, p. 97)

A possibilidade de narração da ação, segundo Ricoeur (2010), aponta para uma articulação prévia em signos, regras e normas. A ação estaria sempre simbolicamente mediatizada, ou seja, ela possui significados primeiros, sentidos prévios culturalmente atribuídos, que não necessariamente são a significação “correta”. Trata-se de sentidos que entram nos diálogos durante os processos de significação. Assim, a significação não é uma operação psicológica da propriedade de um indivíduo, mas está incorporada à ação e é negociada nos jogos sociais articulados na narrativa.

Nas feiras, a descrição de seus ambientes é importante para que possamos perceber especificidades e os sentidos dos elementos presentes, seja fisicamente, seja pela dimensão da memória. A feira, como arena da performance e como uma narrativa, é uma grande casa cuja história é contada pelas histórias de seus moradores. Cada mudança, cada visitante, cada festa, cada comercialização, cada relação afetiva que usa esse espaço não fazem dele um plano de fundo, mas um cenário cujos sentidos modificam, contextualizam e dialogam entre si.

Deste modo, nas duas feiras, o cordel se configura como um elemento narrativo que contribui para sua caracterização como espaço nordestino, ao mesmo tempo em que a poesia que acontece nas feiras é configurada pelos traços específicos do espaço físico. Assim, precisamos entender as articulações e os laços feitos desse novelo, para que possamos tecer narrativas que considerem toda a multiplicidade que os fenômenos oferecem.

Com relação à articulação temporal implícita nas mediações simbólicas, Ricoeur (2010) sugere um triplo presente: presente do passado, presente do presente e presente do futuro. O tempo presente é uma potencialidade, como discutido ao abordar a temporalidade das performances, que acontecem justamente nessa efemeridade do presente e da co-presença, ou da ideia de um presente em comum. A narrativa é a articulação prática dessa temporalidade, é o “tornar presente”, inclusive aquilo que está ausente, que constitui a memória, como discuto mais adiante.

Em continuidade, a mimesis II é o campo do “como se”, que Ricoeur (2010) separa de ficção

para evitar o equívoco que o emprego do mesmo termo em duas acepções diferentes criaria: uma primeira vez como sinônimo das configurações narrativas, uma segunda vez como o antônimo da pretensão que a narrativa histórica tem de construir uma narrativa ‘verídica’. (RICOEUR, 2010, p. 112)

Há a tentativa de compreensão da mimesis II como mediação entre o antes e o depois da configuração, em uma operação de construção da intriga. Um processo que dispensa discussões sobre distinção entre “imaginário” e “real”, pois a intriga já exerce uma função de integração entre pré e pós-compreensão que Ricoeur (2010) situa na ordem da ação e das temporalidades.

Deste modo, Ricoeur (2010, p. 114-115) aponta três motivos para considerar a intriga como mediadora:

- 1) Faz mediação entre acontecimentos, transformando-os em história;
- 2) Integra fatores heterogêneos como agentes, objetivos, meios etc.;
- 3) Por caracteres temporais próprios, constituindo as dimensões episódica e configurante da narrativa.

Este ato configurante aponta para a continuidade que liga as mimesis II e III, em que o suporte da leitura ativa a noção da tradicionalidade, ou seja,

a transmissão viva de uma inovação sempre suscetível de ser reativada por um retorno aos momentos mais criativos do fazer poético. Assim entendida, a tradicionalidade acrescenta um novo aspecto à relação entre intriga e tempo, enriquecendo-a (RICOEUR, 2010, p. 119).

Trata-se da constante relação entre inovação e continuidades. As tradições, que conformam e surgem das memórias, são elementos da tessitura da intriga.

Ricoeur (2010, p. 123) considera, então, que a mimesis II necessita do complemento de um terceiro estágio mimético, quando “a narrativa alcança seu sentido pleno”. Trata-se da mimesis III, na qual o público termina o percurso narrativo. A narrativa é um ato conjunto que articula agentes e textos, no qual emergem os sentidos. Pela proposta do círculo mimético, no ato da leitura é que o público realiza negociações com os autores, a partir da obra, e se torna autor de sua própria configuração do tempo em novas narrativas, reiniciando o ciclo.

No estudo da performance como narrativa, devo estar atenta aos três movimentos miméticos, no caso: mimesis I – as feiras, os ambientes, a presença ausente da poesia, os elementos simbólicos e de tradição que antecedem a poesia, as relações de poder que estão na composição dos poemas; mimesis II – a poesia declamada, o processo criativo, as elaborações, ou seja, aquilo que emerge como as textualidades colocadas em circulação; mimesis III – os

sentidos que emergem da poesia na relação com os públicos que ressignificam as intrigas e fazem emergir no mundo as memórias e tradições construídas.

Segundo Ricoeur (2010), o campo cultural é a primeira modelagem da narrativa. As práticas culturais nas quais os poetas estão inseridos e a dimensão cultural das feiras são elementos constitutivos das narrativas. É nesse campo que identificamos os elementos referentes à memória e às tradições, aos quais dedico minha atenção aqui. A partir de uma ideia de “catarse”, em que os elementos narrativos experimentados pelos leitores são construídos nas obras, a mimesis III se realiza quando esse leitor/ouvinte/público se apropria do mundo cultural compartilhado. Essa apropriação conforma uma prefiguração de algo que será transformado em narrativa novamente. Portanto, a mimesis III de uma intriga pode configurar a mimesis I de outra, constituindo assim o que é chamado de ‘ciclo’ mimético.

Para Ricoeur (2010), a narrativa é uma forma de apreensão do tempo. O tempo que, na performance, também é definidor. As narrativas que emergem no improviso têm relações temporais que também atravessam todo o círculo mimético. Trata-se da organização de um tempo realizada em um tempo ‘imediató’, o do improviso, que conforma outro tempo para os públicos. O imediato está relacionado ao presente como o instante que deixa de ser quando se realiza, tornando-se passado. No entanto, em co-presença, são tempos compartilhados pelos atores que fazem parte da narrativa.

Com a hermenêutica proposta por Ricoeur (2010, p. 25), interessa “o processo concreto pelo qual a configuração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra”, reconstruindo as operações que elaboram a mediação da intriga na dinâmica da narrativa. Para o filósofo, a intriga é a chave do problema da relação entre tempo e narrativa, construída a partir dos três modos miméticos, relacionando o estágio da experiência que antecede a intriga e o que o sucede.

O cordel, compreendido como um "conjunto de histórias que passaram do oral para o impresso e, quase sempre, fogem do impresso e voltam ao oral, modificadas, com fatos ou episódios acrescidos ou suprimidos" (CARVALHO, 2002, p. 287), é um conjunto de narrativas que têm rima, ritmo e métrica, que se apresentam como formas de ressignificar o mundo, articulando elementos de memória e de tradições na configuração de um novo processo de construção de memórias do cotidiano.

5.1 Memória e tradições

Memória e tradição são elementos da narrativa que acionam as relações do tempo, atravessando os três modos da experiência mimética. São parte do mundo prefigurado, que antecede a intriga, constroem sentidos na composição da intriga e retornam ao mundo pela perspectiva dos públicos. Estes elementos se fizeram relevantes a partir do movimento de campo, que convocou discussões sobre o papel da memória forjada e das tradições na construção das narrativas que circulam nos ambientes das feiras.

Trato, assim, das memórias coletivas – com todas as dificuldades epistemológicas reconhecidas e apontadas conceitualmente – em diálogo com as memórias individuais, como aborda Ricoeur (1999), que são singulares, têm vínculo com a consciência do passado e proporciona uma noção de orientação com relação ao tempo. Assim, ela é tratada aqui como “aquelas lembranças compartilhadas que perfilam a identidade étnica, cultural ou religiosa de uma coletividade dada⁴¹” (RICOEUR, 1999, p. 17, tradução livre).

Isso porque, segundo Ricoeur, as lembranças não são completamente individuais, mas contam com as lembranças de outrem e porque nossas lembranças estão inseridas em relatos coletivos, dependendo do andamento da história dos nossos grupos sociais. É à memória coletiva que recorrem os excessos dos nacionalismos para constituir uma ideia de identidade de uma dada coletividade – como se percebe como movimento que acontece nas feiras estudadas neste trabalho.

A oralidade, segundo Zumthor (1993), é um elemento muito importante para as memórias coletivas, que encontram na voz uma articulação da presença.

As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance –, tão cedo desvanecido porque se cala; ao menos produz-se essa maravilha de uma presença fugidia, mas total. (ZUMTHOR, 1993, p. 139)

A voz poética, para Zumthor (1993), é profecia – que projeta os acontecimentos – e memória – que lhe oferece permanência no tempo. Considera também a memória coletiva como fonte de saber, enquanto a memória individual estaria no âmbito da aptidão para esgotar e enriquecê-la. O que também aponta para o duplo fluxo do qual trata Ricoeur (1999), que coloca memórias coletiva e individual em relação, instituindo-se mutuamente.

A memória, a partir destas reflexões, aponta Zumthor (1993), envolve toda a existência e mantém o presente na continuidade do tempo. Mesmo sob a forma de poesia,

⁴¹ “Aquellos recuerdos compartidos que perfilan la identidad étnica, cultura o religiosa de una colectividad dada”

porque carrega nela um saber e o reconstrói continuamente, manifestando-se em atos de enunciação por parte dos intérpretes, que fazem referência à coleção de lembranças coletivas que “sem cessar, ajusta, transforma, recria” (ZUMTHOR, 1993, p. 142). Assim, as artes são compostas e compõem memórias – individuais, em artistas, e coletivas no público, que se retroalimentam.

O processo dialético que articula a dimensão da memória na textualidade da poesia de cordel é fundamental para a compreensão das narrativas a partir de Ricoeur (2010). Ela nos permite olhar para o cordel como um lugar de produção e de troca de conhecimentos sobre o cotidiano, mais especificamente sobre uma realidade sociocultural que é abordada nos versos, levando em consideração que um acontecimento não pode ser tratado por uma perspectiva de totalidade. Então, são convocados elementos de memória de um mundo prefigurado, que foram articulados nas demais narrativas do mundo, e que fazem parte das novas narrativas que irão circular a partir dos públicos, completando o círculo mimético.

Os âmbitos da memória são tratados a partir de Ricoeur (2007), que sugere duas formas de abordagem: uma cognitiva e uma pragmática. Não tenho o objetivo de analisar aspectos neurológicos e cognitivos da memória manifesta na produção e declamação da poesia de cordel, ainda que reconheça que esses processos são importantes para as atividades de memorização e declamação, que usam rimas e ritmo como estratégia mnemotécnica. Estes recursos seriam apontados por Zumthor (2010), que possibilitam a declamação que dispensa a necessidade da leitura. Diz respeito ainda aos modos técnicos de exercício da criação poética na memória, antes de ser transcrita, incluindo aí a cantoria, o improviso e outras formas de poesia oral.

No caso do improviso, que é a forma oral que identifico nas performances que acontecem nas feiras trazidas aqui, Zumthor (2010) aponta que a memória se refere não a um texto, mas às normas do gênero trabalhado. O improvisador organiza materiais “brutos”: temas, palavras, expressões, cenas, motes, juntando na cantoria elementos de outras atividades de memorização, que são trazidos à declamação do momento. Deste modo, o improviso dependeria de acordos culturais e predisposições do público, tendo a memória como atividade coletiva. Zumthor (2010), então, define improvisação como:

Em princípio, coincidência entre a produção e a transmissão de um texto: este, composto na performance, opõe-se àqueles compostos para ela. De fato, a improvisação não é jamais total; o texto produzido no ato, o é em virtude de normas culturais, e mesmo preestabelecidas. (ZUMTHOR, 2010, p. 254)

Mas me refiro aqui, a partir da abordagem pragmática, que articula o lado operatório da memória e seus exercícios, a uma memória que é construída nos versos, como algo que

ressignifica os acontecimentos. Mais do que me ater às técnicas de criação, me interessam os processos simbólicos que a memória constitui. O cordel é um lugar onde a disputa de sentidos pode ser compreendida por essa negociação entre as manifestações de memória e de esquecimento, considerando que ambos têm uma dimensão dialética. Tem-se deste modo, segundo Ricoeur (2007, p. 455), uma ideologização da memória, ou seja, "uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais do seu poder originário de narrarem a si mesmos", o que configura a ideia de memória forjada. O cordel retoma esse lugar de uma narrativa de si pela memória dos poetas posta em relação com a memória coletiva.

Em um nível classificado como prático - ou pragmático - por Ricoeur (2007), os abusos de memória resultam de uma manipulação entre memória e esquecimento, por detentores de poder, e estão ligados a distorções que dependem no nível fenomenal das ideologias. Há um plano dialético instituído neste processo de manipulação da memória, cujos abusos são também abusos de esquecimento. "Os mesmos acontecimentos podem significar glória para uns e humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde a execração do outro. É assim que se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas reais e simbólicas" (RICOEUR, 2007, p. 96). A memória, neste nível, tem a ver com o exercício de um poder que determina o que poderá ser lembrado e o que deverá ser esquecido. Deste sistema de autoridade emanam as questões dialéticas que constituem uma disputa de sentidos.

A construção de ideais nacionalistas em Estados fascistas apoiava-se justamente nessa ideia de produção de uma memória coletiva, a partir da dialética entre memória e esquecimento. Forjam-se narrativas em que se escolhe o que deve ser lembrado, o que estará nos livros, nos relatos, quais são as atividades culturais que receberão investimentos para que sejam mantidas, para que virem "tradição". São aquelas que buscam manter as formas e estruturas ditas "originais" e que contribuem para a repercussão das narrativas que interessam a um poder. Nestas situações, são encenadas imagens que devem ser projetadas em permanência.

Toda narrativa é recorte, é enquadramento, é escolha. São elementos que entram na intriga em detrimento de outros que ficam de fora, porque nenhuma narrativa dá conta da totalidade dos acontecimentos. As feiras, como narrativas, com construções simbólicas sobre elementos culturais, ou sobre as cidades que marcam como querem ser identificadas e reconhecidas, nos dizem de relações de poder, de diálogos e de memórias. E refletir sobre essas articulações é fundamental para compreender as performances que emergem nesses ambientes, que têm esses elementos como parte de sua composição.

Consigno me apropriar deste conceito da memória forjada proposto por Ricoeur (2007) em uma situação tão diversa – já que a proposta do autor faz referência a governos autoritários e aqui proponho um estudo sobre feiras, em que há declamação de poesia de cordel –, porque identifico nos espaços das feiras propósitos de manutenção de memória nas performances, que atravessam as narrativas em todo o ciclo mimético, mas também há disputas de poder em torno dos sentidos do cordel – quem define, quem performa, onde e quando são acionados. Há, por parte de alguns grupos, a necessidade de manutenção de suas próprias práticas, afirmando-as como as “mais adequadas”, ou “a verdadeira”, que desprezam as variações, as transformações.

É o que acontece na Feira de São Cristóvão, por exemplo, quando temos uma seleção de elementos que fazem referência ao Nordeste para que haja uma identificação dos frequentadores com o espaço, como, por exemplo, a decoração em tons terrosos, com bandeiras de São João, a exploração do forró como trilha sonora e a utilização de imagens de personagens nordestinos. Essas referências são forjadas e contribuem para a manutenção de uma imagem do Nordeste que, ao constituir-se como recorte, não contempla a diversidade das identidades e referências que são possíveis quando se trata de povos. Há diálogos, inclusive territoriais e culturais, que atuam na construção de memórias, no trabalho dos recortes e que são decisivos para a negociação do que é escolhido para ser lembrado.

Em Campina Grande, que é no Nordeste, há também elementos de memória forjada – isso não acontece somente no trato dos elementos culturais fora da região. As imagens, os sons, as referências artísticas tradicionais são exploradas como referências de construção de identidades. Acontece que, na feira do Rio de Janeiro, trata-se do Nordeste como um elemento ausente, que se busca construir como presente a partir da articulação de objetos que façam referência à cultura e ao espaço físico que se almeja representar.

Na feira do Nordeste, estando já na região, não há a necessidade de ‘resgatar’ traços referenciais identitários. Isso já é contemplado pelo espaço físico e pelas pessoas nordestinas que circulam na feira e têm suas vidas cotidianas desenvolvidas no entorno. O elemento de memória que, em Campina Grande, é construído, é o da poesia de cordel como referência na cidade, que é presente na memória, mesmo quando ausente fisicamente.

A memória coletiva só consiste no conjunto das pegadas deixadas pelos acontecimentos que tenham afetado o curso da história dos grupos implicados que têm a capacidade de colocar em cena essas recordações comuns com motivo das festas, os rituais e as celebrações públicas. (...) A história escrita constitui um ponto de apoio na

existência na existência fenomenológica dos grupos.⁴² (RICOEUR, 1999, p. 19, tradução livre)

Segundo Ricoeur (1999), a memória é a presença de algo que está ausente, seguindo as referências de Santo Agostinho (memória como o presente do passado) e Husserl (o passado retido no presente). É a possibilidade de recorrer ao passado e recuperar e reconstruir narrativas. É o que permite, no caso da Feira Central de Campina Grande, identificar a presença da poesia de cordel, ainda que, fisicamente, ela não esteja lá. Está como narrativa, como representação. Como memória coletiva.

O que a feira de São Cristóvão oferece é um conjunto de imagens que podem ser pensadas como signos – uma ‘coisa’ que está no lugar de outra ‘coisa’ para fazer-lhe referência.

Ao falar desta evocação ou representação de algo ausente a partir de uma referência visual efetiva, entramos em cheio no terreno da imagem, porque finalmente esta e suas qualidades sensoriais então estreitamente associadas, tal como propunha a doutrina peirciana do ícone.⁴³ (ABRIL, 2012, p. 19, tradução nossa)

São imagens e imaginários construídos historicamente na mídia, na literatura, nas artes visuais, no cinema e mesmo no discurso político sobre a região, que tenta manter a compreensão do Nordeste na condição de atraso. É a dimensão da “visualidade” proposta por Gonzalo Abril. Ou seja, é o que as feiras mostram no momento em que olhamos para elas, o que está visível de forma imediata, as características sensoriais que as feiras apresentam em suas narrativas.

A atribuição de sentidos decorre do olhar que atribuímos ao ambiente estudado. Por isso a experiência é importante aqui, porque ela trata justamente do repertório de interpretações possíveis. E que é individual e, ao mesmo tempo, coletiva. “Uma consequência óbvia do que digo é que a imagem visual não se esgota no visível, mas há nela traços do invisível, marcas do visível reprimido, o pressuposto, o adiado”⁴⁴ (ABRIL, 2012, p. 21, tradução nossa). Estes elementos invisíveis que busco alcançar estão no lugar da memória, acionada, por exemplo, quando chego na feira Central e pergunto onde estão os poetas. Eles não estão presentes de

⁴² “La memoria colectiva sólo consiste en el conjunto de las huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas. (...) A historia escrita constituye un punto de apoyo en la existencia fenomenológica de los grupos”.

⁴³ “Al hablar de esta evocación o representación de algo ausente a partir de una experiencia visual efectiva, hemos entrado de lleno en el terreno de la imagen, porque finalmente ésta y las cualidades sensoriales están muy estrechamente asociadas, tal como propugna la doctrina peirciana del ícono”.

⁴⁴ “Una consecuencia obvia de lo que llevamos dicho es que las imágenes visuales no se agotan en lo visible, sino que hay en ellas siempre trazos de lo invisible, marcas de lo visible reprimido, o presupuesto, o postergado”.

forma visível, mas devem estar em algum lugar, porque a sua existência e a das feiras estão interligadas.

Segundo Abril (2012), o visível se relaciona com o invisível pelo que se deseja ver; pelo que se sabe e o que se acredita; pelo que se faz.

Em outros termos: vemos através dos olhos de nossa cultura, dos sistemas simbólicos, conhecimentos, valores e estereótipos adquiridos através da enculturação. E através da nossa experiência mais ou menos particular de leitores de textos, incluindo os textos visuais.⁴⁵ (ABRIL, 2012, p. 8, tradução nossa)

São as “lentes” de nossas leituras, por isso a importância atribuída à experiência como essa afetação que, em diálogo com meu repertório sociocultural, produz os questionamentos e sentidos apontados neste trabalho. A minha memória é acionada e busca movimentos de intertextualidade a partir do momento em que me torno leitora e narradora das feiras.

Como memória, a materialidade física da manifestação cultural pode ser dispensada, como aconteceu na minha primeira visita à feira Central de Campina Grande. Não estava acontecendo nenhuma performance poética no espaço naquele dia, mas as pessoas lembravam-se de, em algum momento, já ter visto os poetas por lá. Então, de uma por uma, as pessoas abordadas davam informações sobre as possibilidades a partir do que elas puxavam de suas lembranças. Havia uma ausência física, mas algo imaginário transitava pela feira nas falas das pessoas. Tanto que demorei a sair de lá, porque, mesmo que não encontrasse a declamação, as indicações sobre performances sugeriam que havia algo acontecendo. Esse algo era a poesia na memória coletiva.

Como memória coletiva em situação de ausência, a Feira de São Cristóvão explora isso, por exemplo, em sua decoração, nas produções culturais, nos produtos vendidos. A memória, neste caso, convoca uma presença de Nordeste em um lugar que não está situado na região, precisando, conseqüentemente, para que a referência seja feita, utilizar elementos como as músicas, as comidas, as apresentações, os produtos e as pessoas que carregam consigo os elementos de memória nordestina e que, na ausência física da região, criam uma presença nas relações que emergem na feira. Neste caso, falo em ausência por uma questão geográfica, visto que os produtos, as obras, as pessoas podem transitar. No entanto, as referências buscadas têm a ver com uma nostalgia das pessoas que saíram do Nordeste para viver no Rio de Janeiro e encenam, em São Cristóvão, o território onde não vivem mais. Desta forma, como se o território

⁴⁵ “*En otros términos: vemos a través de los ojos de nuestra cultura, de los sistemas simbólicos, conocimientos, valores y estereotipos adquiridos a través de la enculturación. Y a través de nuestra experiencia más o menos particular de lectores de textos, incluidos los textos visuales*”.

pudesse ser transposto, as práticas ali desenvolvidas que buscam construir a presença na ausência, deixam as falhas desse movimento, que são de outros diálogos e que mostram as arestas que sobram das tentativas de reprodução.

A memória individual que é acionada nas tessituras das intrigas está imersa em memórias coletivas, com as quais dialoga. Segundo Ricoeur (1999), os indivíduos não recordam sozinhos, mas com a ajuda das lembranças de outros. Além disso, nossas memórias estariam inscritas em relatos coletivos. O que se sabe sobre o Nordeste, por exemplo, conta com elementos culturais, artísticos e históricos que apontam para uma construção imagética coletiva: as memórias são desenhadas por uma historiografia que pinta quadros com as nossas próprias experiências. Esses relatos pincelam elementos que são tomados como representativos de identidades e que são convocados, quando, por exemplo, busca-se construir uma feira de tradições nordestinas no Sudeste. Ou no próprio Nordeste, quando busco esses elementos, ainda que as pessoas não os encontrem mais no cotidiano, elas conseguem apontar sua existência.

Compreendo, então, a partir de Ricoeur (1999, 2007), que memórias individuais e coletivas se instituem mutuamente. “Nossa relação com o relato consiste, em primeiro lugar, em escutá-lo: nos contam histórias antes que sejamos capazes de nos apropriarmos da capacidade de contar e *a fortiori* de contarmos a nós mesmos”⁴⁶ (RICOEUR, 1999, p. 20, tradução nossa). Assim como nossas memórias decorrem da memória coletiva, estas são compostas pelo conjunto de memórias individuais em diálogo.

Deste modo, em uma perspectiva dialética, o esquecimento é pensado a partir do que se coloca como memória nas estratégias narrativas que compõem a performance poética. Trata-se de uma negociação permanente sobre o que se deve lembrar, que é delineado por aquilo que será esquecido. O esquecimento não é o oposto da memória, mas o que a define. Nessa perspectiva, lidar com a dialética memória e esquecimento não é algo restrito a uma atividade de fazer história, mas trata-se das próprias possibilidades de as narrativas não darem conta de todas as perspectivas do acontecimento em questão. A narrativa comporta, segundo Ricoeur (2007), uma dimensão seletiva que a configura.

As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de um outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, reconfigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. (RICOEUR, 2007, p. 455)

A legitimidade destas memórias acionadas estaria ligada justamente à noção de testemunho, compreendida pela dimensão da memória individual conceituada por Ricoeur

⁴⁶ “*Nuestra relación con el relato consiste, en primer lugar, en escucharlo: nos cuenta historias antes de que seamos capaces de apropiarnos de la capacidad de contar y a fortiori de la de contarnos a nosotros mismos*”

(2007) e que culmina na produção de uma memória coletiva ligada a uma atividade de produção de conhecimentos produzidos e compartilhados pelos poetas cordelistas. Tal característica dialoga com a ideia da *mirada* de Abril (2012), ou seja, uma forma de poder que atribui sentidos ao objeto observado.

Por ela, são selecionados os lugares de enunciação e assinaladas posições socioculturais que marcam os recortes narrativos que são realizados e, assim, exercem estratégias de controle simbólico, um poder que o observador e a observadora colocam em prática na tessitura de seus textos. Isso fala tanto da obra quanto da pessoa que narra. A minha narrativa sobre o cordel nas feiras, por exemplo, é um recorte, uma escolha que eu fiz diante de meus incômodos que, por sua vez, dizem sobre as minhas posições (e experiências) diante do fenômeno. Neste momento, eu sintetizo uma interpretação minha, mas que não é individual porque convoca todos os textos que compõem meu mundo pré-figurado.

As dimensões de memória individuais e coletivas articuladas para a composição dos versos de cordel, ao mesmo tempo em que são acionadas, produzem novos lugares de memória a partir da tessitura da intriga. Assim, a memória individual faz referência a um processo que considera a atividade dos protagonistas da ação, enquanto a memória coletiva evoca uma operação tomada em conjunto. Para Ricoeur (2010), estas dimensões de memória não se opõem em um mesmo plano, mas têm pontes que devem ser inter cruzadas em uma operação analítica situada na narrativa.

Pode-se pensar na memória como aspecto fundamental da narrativa, pois, segundo Ricoeur (2010, p. 117), "o arranjo configurante transforma a sucessão dos acontecimentos numa totalidade significativa, que é o correlato do ato de reunir os acontecimentos, e faz com que a história possa ser acompanhada". O que temos na poesia é a produção de uma memória do cotidiano possibilitada pela tessitura da intriga que faz mediação entre o acontecimento narrado e a leitura, momento propício às ressignificações.

As memórias coletivas que se manifestam nas duas feiras são, então, conjuntos de memórias individuais que percebo quando converso com os atores que transitam pelos ambientes. As memórias individuais são apontadas por Ricoeur (1999) como um caráter próprio da experiência vivida pelos sujeitos. E é a partir das narrativas que essas lembranças são transferidas entre atores. Outro ponto que Ricoeur apresenta referente à memória individual é que ela oferece uma continuidade no presente aos eventos do passado. Assim, *o passado lembrado depende da representação e não da presença*.

Este ponto é fundamental para pensar sobre as representações que as duas feiras carregam em si, o que cada uma delas tem de representações a partir das memórias que são

evocadas em suas constituições. A Feira de São Cristóvão carrega um imaginário de representação de manifestações culturais que estão fora de seu ambiente e que estão demarcadas pelos muros do Centro de Tradições Nordestinas, acessíveis a quem paga pela entrada. Ali, há uma representação específica que dita o que será lembrado e constitui uma narrativa específica, baseada na ideia da tradição ou de uma memória, em uma tentativa de construção de uma identidade. É a memória que se pretende resguardar.

A tradição esforça-se por manter um vínculo com o passado a fim de reverenciá-lo, mas, as tradições inventadas, embora geralmente não sejam assim vistas, o que buscam mesmo é estreitar seus vínculos com o passado, manter-se como sua continuação deste, apesar de apresentar um diferencial: as tradições inventadas fincam suas raízes na atualidade e mantêm-se sempre com vigor. É justamente essa capacidade de adaptação constante que compreende o modo mais eficiente para lidar com as demandas do tempo, o ponto de equilíbrio entre passado e presente, atendo-se a eles, mas cientes das limitações do primeiro e das necessidades do segundo. (SILVA, 2015, p. 61)

Essa é a ideia da presença ausente que aparece como constituinte, inclusive, da ideia de memória forjada. Indivíduos em co-presença fazem referência a objetos, fenômenos, acontecimentos ausentes no instante da performance, mas que são trazidos à presença sob a forma de narrativa. Ricoeur (1999) chega a tal reflexão a partir dos conceitos de “horizonte de expectativa” e “espaço de experiência” de Koselleck, apontado como

o conjunto de heranças do passado cujas pegadas sedimentadas constituem em certo modo o solo em que descansam os desejos, os medos, as previsões, os projetos e, em resumo, todas as antecipações que nos projetam para o futuro.⁴⁷ (RICOEUR, 1999, p. 22, tradução nossa).

Trata-se, no caso da presente pesquisa, do conjunto de sentimentos, afetos e referências, que identificam o Nordeste na feira situada no Sudeste e que fazem com que as pessoas reconheçam a existência da poesia na feira Central, mesmo quando não encontram ali nenhum poeta.

A memória é “guardada” e mantida para a construção de uma ideia de tradição. Comumente tratada como uma estagnação dos movimentos culturais, é vista como algo a ser preservado para a referência a identidades – também fixas. Essa ideia de tradições engessadas é defendida por grupos que compreendem que essas tradições são a representação da história e que precisam ser mantidas – ainda que sustentadas por encenações. Contudo, é também tratada com desprezo por grupos que entendem tradição como um passado morto. Ambas mantêm as amarras conceituais e históricas que unificam a experiência, a vivência e as

⁴⁷ “*el conjunto de herencias del pasado cuyas huellas sedimentadas constituyen en cierto modo el suelo en el que descansan los deseos, los miedos, las previsiones, los proyectos u, en resumen, todas las anticipaciones que nos proyectan hacia el futuro*”.

memórias como definidoras de identidades do passado, seja para permanecer nele, seja para negá-lo.

Em Ferreira (2003), a memória é considerada em uma perspectiva semiótica da cultura e definida como algo cujos discursos serão sempre incompletos, porque é pelas vias da memória que uma cultura se refaz ao abarcar e desprezar fatos e coisas, fazendo-as renascer vívidas e perenes. Deste modo, a memória é parte da tradição ao convocar resistências e negações narrativas, produzindo por este caminho os textos culturais. “A voz enlouquecida da tradição nos remete também a noções de resistência e de resguardo, de pertença, instalando-se mais uma vez toda uma discussão sobre o político no corpo do poético e suas transferências” (FERREIRA, 2003, p. 66). Ao retomar-se memórias, constituídas a partir do que é determinado para ser esquecido/apagado e em uma transmissão hereditária (não-biológica), permanece-se vivendo e pulsando as tradições.

O cordel é um fenômeno que convoca as discussões da memória tanto em seu processo criativo quanto nos sentidos que ele convoca como uma materialidade múltipla. A memória é um fator que também está presente nas definições do cordel, seja no momento em que as palavras para a sua elaboração são buscadas em um repertório pessoal, em que o exercício mnemotécnico é necessário para a realização da declamação; seja no reconhecimento de suas características, na convocação de imaginários aos quais o cordel serve de símbolo e de referência.

São memórias que fazem, por exemplo, uma novela que se passa no interior do Nordeste ser intitulada de “Cordel” Encantado e seu cenário ser montado com folhetos expostos. Em uma dimensão que não é da forma, mas pela perspectiva da memória, não se pode negar a identificação da telenovela com a denominação do “cordel”. Ela convoca memórias de produção e aciona memórias em telespectadores que, não raro, viam a novela dizendo “assistir cordel”.

Como se faz também quando se assiste e se compartilha vídeos de Bráulo Bessa, que aparece no programa de Fátima Bernardes, na Rede Globo. Não se tem ali um folheto, uma cantoria ou uma peleja, para pensar em “gêneros”, mas há uma métrica que condiciona a sonoridade que também é acionadora de memórias e sentidos, fazendo com que as apresentações, que se dão em um tempo de aproximadamente dois minutos, sejam também denominadas como “cordel”. E assim essa poesia se faz conhecer, circula, se transforma e permanece como um conjunto de tradições.

Hobsbawm e Ranger (2012) realizam um estudo sobre as “tradições inventadas”, ou seja, hábitos e costumes que foram reforçados em narrativas conduzidas por instituições de

poder para que permanecessem e se fizessem reconhecidas como tradições/identidades de comunidades específicas. O que percebemos dos estudos dos autores é que parece que há tipos de tradições que podem ter surgido “naturalmente” e outras que são construídas e saídas dos interesses de alguns grupos de poder.

Todavia, no sentido das tradições inventadas, incluem tanto as tradições marcadas em suas “origens” quanto aquelas mais difíceis de serem definidas e localizadas temporalmente.

Por tradição inventada entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBSBAWM & RANGER, 2012, p. 12)

Segundo os autores, a invenção de tradições responde a processos de ritualizações e formalizações como forma de referirem-se ao passado, com imposições de repetição. É o que acontece, por exemplo, quando práticas culturais são teatralizadas com fins comerciais, o que faz com que seus sentidos rituais se percam, por serem retiradas de seus elementos referenciais. Essas tradições que são “criadas” sem referentes na memória coletiva seriam criadas para ideais unificadores de identificação.

As tradições decorrem das memórias, e como tal, são fluidas, móveis, construídas e ideologicamente organizadas. “Nas longas durações, a obra de memória constitui a tradição. Nenhuma frase é a primeira. Toda frase, talvez toda palavra, é aí virtualmente, e muitas vezes efetivamente, citação” (ZUMTHOR, 1993, p. 143). A ideia da preservação precisa ser ponderada para considerar que a existência de uma prática cultural como tradição só existe enquanto faz sentido para a comunidade que a pratica. Assim, a tradição como um conjunto de práticas sociais é atravessada por outros elementos produtores de sentidos, como a cultura, a economia, as artes, as experiências coletivas de um modo geral.

A própria narrativa da memória, que conforma as tradições como narrativa histórica, é parte de recortes e enquadramentos que são da ordem da experiência e são alcançadas pelo círculo mimético proposto por Ricoeur (2010), que aponta para a impossibilidade de definição de um mundo prefigurado exterior ao texto e que seria o lugar e o momento histórico em que se encontraria a obra tradicional pura e originária. “Por isso, inexistente o ‘autêntico’. De uma performance a outra deslizamos de nuance em nuance ou em mutação brusca” (ZUMTHOR, 2010, p. 285). A partir do que venho discutindo aqui sobre textualidade, a própria noção de obra como diálogos possíveis não cabe em uma definição que delimita um mundo exterior, ao qual os textos, as memórias e as tradições seriam correspondentes.

Carvalho (2005) aponta que essa discussão, em estudos sobre cordel, que busca origens, raízes, explicações para a formação de “espíritos da nação” seria uma prática elitista, de uma cultura romantista e de estudos folcloristas. A retomada de estudos que buscam compreender as tradições estaria relacionada a reações de culturas locais aos “exageros da globalização”. Interessa a ele os embates dialéticos entre tradição e contemporaneidade. Para Carvalho (2005), a ideia de tradição é tomada como

Práticas que se inserem em uma longa duração. É o que fica do que uma geração transmite para outra, evidentemente, com perdas, substituições e lacunas. A tradição é esse lastro comum de experiências (e vivências) de determinados homens em um determinado tempo e lugar. (CARVALHO, 2005, p. 8)

Zumthor (2010) fala das tradições em um sentido que decorre da ideia de movência das obras, ou seja, sua potencialidade de trânsito, de existência e repercussão a partir dos públicos como novos narradores. Isso se aplica às performances artísticas, mas também às performances que dizem das representações dos papéis do cotidiano e de formas de conhecimento. “Ela se sucede dialeticamente a si mesma, em constante reorientação de escolhas existenciais, alterando-se a cada vez que nela ressoa a totalidade de nosso ser-no-mundo” (ZUMTHOR, 2010, p. 282).

Segundo Zumthor (1993), a tradição é uma série aberta em constante transformação, nas quais ocorrem as performances. No sentido da movência, abre a ideia da intervocalidade, que, como a intertextualidade, refere-se às trocas e diálogos que acontecem no âmbito da oralidade. A ideia de tradicionalidade, das tradições em fluxo de movimentação, são criações contínuas em diálogo, atualizando-se de acordo com as transformações midiáticas, culturais, políticas, econômicas, sociais que interferem nas vidas e nas práticas cotidianas das pessoas, que o tempo todo ressignificam os sentidos.

Para Ricoeur (2010b), a ideia de tradição contém tensões entre as perspectivas de passado e presente, criando e transpondo noções de distâncias temporais. “Somos afetados pela história e afetamos a nós mesmos pelas histórias que fazemos” (RICOEUR, 2010b, p. 363). Nossa inserção no mundo constrói a história que constitui memória e cria novas tradições. As tradições não são estáticas nem estão presas em museus que tentam constantemente resgatar origens e formas puras das práticas culturais. Elas são vivas e emergem dos diálogos simbólicos que a memória produz.

Ricoeur (2010b) aponta a tradicionalidade como uma dialética entre inovação e sedimentação, que aponta para uma história viva, cujas referências são construídas nas narrativas pelas memórias que são articuladas. Deste modo, Ricoeur (2010b, p. 387) diferencia três conceitos: tradicionalidade, tradições e tradição.

- 1) Tradicionalidade é o encadeamento da continuidade que implica o nosso “ser-afetado-pelo-passado”, na dialética entre passado interpretado e presente interpretante, a partir de uma “transmissão geradora de sentido” (p. 377);
- 2) Tradições são os conteúdos portadores de sentido que são transmitidos, “as coisas ditas no passado que chegaram até nós por uma cadeia de interpretações e reinterpretações” (p. 379);
- 3) Tradição está relacionada a uma presunção de verdade de um passado, a partir de proposições de sentidos, que aciona a memória coletiva.

Esta organização conceitual proposta por Ricoeur (2010b) contribui para a minha compreensão das poesias declamadas nas feiras a partir de uma ideia da permanência de passados, sejam os engessados e encenados na Feira de São Cristóvão, mas que são postas em diálogo com as práticas culturais de pessoas que vivem no Rio de Janeiro e, assim, transformam a configuração da feira que se diz de tradições nordestinas; ou quando encontro na feira de Campina Grande um adolescente que representa um horizonte de expectativa para os poetas, que veem nele uma promessa de continuidade. São sentidos encadeados que se transformam e que são dotados de uma pretensão de verdade narrativa.

Podemos refletir a performance narrativa do cordel dotada de dinâmicas e características específicas para a articulação de elementos de memória, que não seguem necessariamente padrões institucionais. Trata-se de uma prática, de um exercício de olhar para o mundo, como defendido por Carvalho (2002, p. 290), uma aventura da adaptação.

Adaptação como a tradução dos códigos, um jeito brasileiro de fazer e ler o folheto, que implicava na passagem por novos temas e por esse caráter de crônica, de um documento de História sob o ponto de vista não oficial, das camadas subalternas. (CARVALHO, 2002, p. 290).

Os referenciais teóricos levantados e discutidos neste capítulo foram convocados pela atividade de campo e serão retomados no movimento analítico a seguir. Eles são operadores que me ajudam a analisar a poesia de cordel realizada nas feiras, a partir de suas especificidades, que me dão elementos de memória, que constituem as performances e colocam os atores em relação, configurando movimentos de comunicação poética. Reitero que a definição deste referencial foi convocada depois de me colocar face a face com o fenômeno, deixando que ele conduzisse as discussões que me guiarão no decorrer deste trabalho.

Deste modo, como as performances poéticas que emergem nas feiras Central de Campina Grande e de São Cristóvão articulam elementos de memória e de tradição, constituindo-se, assim, como narrativas comunicacionais? A partir dos modos como essas

performances acontecem, como seriam potencialmente indicativas de novas possibilidades conceituais acerca do cordel?

Depois da atividade de observação do campo e do levantamento teórico trazido aqui nestes capítulos, retorno às feiras para uma observação sistematizada, com entrevistas agendadas e, desta vez, apresentando os objetivos de minha análise. Neste momento, chego às feiras como pesquisadora e coloco essa relação como uma alteração do ambiente descrito. Neste momento, olho para as feiras, para os outros, mas observo também o meu olhar para esses lugares. Penso sobre o que a minha experiência convoca de memórias e como esse diálogo é narrado aqui.

E eis que, diante de um caos em que as memórias se misturam, em que os conflitos sobre quais memórias devem tornar-se tradição, em incontáveis manifestações de poderes em todas as esferas observadas, entre pensar em uma ciranda que abraça a diversidade, me deparo com um labirinto de possibilidades e poéticas, de “gêneros” em disputa. E, para não me perder, precisei convocar Ariadne e seu novelo, cujo caminho está marcado a seguir.

6. O caminho marcado pelo novelo:

cirandas de cordel



Uma das percepções mais evidentes que se construiu ao longo do desenvolvimento desta pesquisa foi sobre a diversidade de práticas que cabem na denominação de cordel. Esse cordel, cuja história, tanto do fenômeno quanto dos processos de conhecimentos sobre e a partir dele, já foi apresentada em outro momento. Essa diversidade vive em constantes disputas de sentido e poder, distanciando-se cada vez mais da ideia de um apaziguamento conceitual. Tem-se, então, uma desobediência definidora, uma indisciplina que é o fio que orienta a ciranda poética das performances, memórias e tradições.

O conjunto de observações realizadas tanto na feira Central de Campina Grande como na Feira de São Cristóvão – depois de uma pesquisa de teste realizada no espaço Cordel e Repente, na Bienal Internacional do Livro de São Paulo, em 2016 – convocaram a discussão de conceitos que delineiam esta pesquisa e que já foram tratados em capítulos anteriores. A partir desse referencial e das atividades de campo também descritas, emergiram questões, as quais tratarei neste tópico. A reflexão será, então, organizada em eixos conceituais que transitam por ambas as feiras e que reverberam em outra proposta de compreensão do cordel: a de um fenômeno amplo e que não se fecha em definições.

A segunda experiência de campo realizada na Feira Central de Campina Grande aconteceu no dia 07 de abril de 2018. Um dia em que a polarização política do Brasil se mostrava de forma mais evidente diante do pedido de prisão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva⁴⁸. Os ânimos pareciam exaltados, e, no ambiente de uma feira pública, em meio aos anúncios dos preços de frutas e verduras, surgiam vozes que diziam “tem é que prender mesmo” e “estão prendendo o único que olhou por nós”.

Minha chegada à Central atravessou o centro da cidade de Campina Grande, passando por lugares que me fizeram lembrar das “periferias” circulares da Feira de São Cristóvão. Em um esforço de evitar as comparações, repito que a ideia não é a de traçar paralelos, ainda que se reconheçam o tempo todo as semelhanças e diferenças entre os espaços. Há lojas pequenas, lanchonetes, barbearias em calçadas pequenas, ocupadas por transeuntes, pessoas esperando ônibus, barracas de camelôs vendendo capas de celulares, DVDs ou comida, desafiando as leis da natureza que dizem que dois corpos não ocupam o mesmo lugar no espaço.

Aquele ambiente não é exclusivo de Campina Grande. Mesmo nas capitais dos estados do Nordeste, é comum vermos os centros comerciais como lugares de caos cuja maior

⁴⁸ No contexto das investigações realizadas pela Polícia Federal do Brasil, o presidente Lula foi condenado em duas instâncias por corrupção passiva e sua prisão foi solicitada no dia 05 de abril de 2018, para que se realizasse voluntariamente até às 17h do dia 06 de abril, o que não aconteceu. Lula entregou-se na noite do dia 07 de abril e está preso em Curitiba, resultado de processos marcados por polêmicas e indicação de perseguição política, por meio das práticas de *lawfare* (PRONER et al, 2017; 2018).

dificuldade é compreender de forma fragmentada os acontecimentos, objetos e pessoas. O som alto de músicas brega, gospel, de forró. E as pessoas aprendem a se localizar e a (r)existir nestes lugares que emergem mesmo quando tentam ser invisibilizados nas construções de imagens turísticas. É onde, muitas vezes, encontramos poetas cantadores circulando em busca de motes, de públicos e histórias para contarem.

As diversas entradas para a feira Central estão em interseção com estes espaços. Pessoas vão do centro para a feira, da feira para o centro e esse trajeto de reconhecimento dos arredores da Central contribuíram para pensar melhor no ecossistema que compõe os sentidos da cantoria que acontece no bar de Dona Tereza.

Os caminhos que seguem depois de atravessado o limite que marca o início da Central – vendedoras e vendedores de alho nas extremidades da feira – oferecem um mix de perfumes: coentro, alecrim, manjerição, hortelã e outros temperos. Cores de frutas novas, feijão verde debulhado ali mesmo, caju não tão vistoso por estar fora da época. Alface crespa, tomate, jaca, pitomba. Ali no meio, o sebo de discos e revistas antigas com duas cortinas de cordéis amassados. O chão lameado comum às feiras livres, pessoas passando com carrinhos-de-mão pesados, pedindo licença com as expressões “olha o pesado” / “olha o sangue”. Ainda no meio das frutas e verduras, bancas vendendo lingerie, outras com produtos eletrônicos, e assim por diante.

O cheiro muda quando chego na feira da carne. Fígado, carne de gado, de porco, de bode. Tudo cru. As cores vermelhas tornam ainda mais forte a sinestesia do cheiro de sangue.

Figura 9: Feira da Carne, Campina Grande, 2017.



Fonte: Acervo pessoal.

É preciso atravessar os três quarteirões até encontrarmos novamente o Bar da Tereza: Recanto dos poetas. O cheiro muda mais uma vez e agora o álcool da cachaça toma conta do ambiente. Às vezes, emerge a percepção do café, mas logo a cachaça volta ao seu protagonismo.

De volta àquele espaço, foi o momento de ir mais adiante nas observações e conversar com os poetas presentes e com as outras pessoas que constituíam o ambiente da poesia. Um arquivo de áudio gravou os 80 minutos de uma conversa inicial em que alternavam as respostas de Zé Balaieiro, Francisco Sales, Dona Benedita e seu Ascendino Araújo. Com o som da viola ao fundo ou de todos os sons da feira que, às vezes, sufocavam as respostas. A conversa sobre a poesia passava pelas histórias de vida de cada um deles, pela falta de investimento do Estado e pela certeza de que a cantoria não está morrendo.

A conversa foi gravada, mas sendo pelo celular, o aparelho na mesa era, por vezes, esquecido pelos entrevistados. O tempo tampouco era percebido com clareza, tanto que a cantoria só começou efetivamente quando mudei de lugar e o mesmo celular passou de gravador a câmera de vídeo para gravar a apresentação. Poucas pessoas entraram para ouvir cantoria nesse dia. O consumo no bar parecia pouco movimentado, e os poetas justificaram: “é porque é fim de mês”⁴⁹.

Já na feira de São Cristóvão, a segunda visita foi realizada no mês de julho de 2018. Naquele domingo, a feira estava muito movimentada. Os sons se misturavam, e era impossível identificar o que se ouvia separadamente. Pessoas cantando em Karaokês, conversas aleatórias, abordagens de vendedores, músicas tocando em aparelhos de som e nos palcos das extremidades, as violas dos cantadores sendo afinadas. Os aromas também eram diversos e criavam sentidos à parte. Queijo, pipoca, carne assada, cachaça, algodão doce compunham uma mistura que despertava do estranhamento à sensação de peculiaridade. De tão diferentes, combinavam-se criando um ambiente único.

O elemento mais marcante, que eu não consegui perceber na primeira ida na feira do Rio de Janeiro e que se anunciou com ênfase na segunda etapa de campo, foi uma alegria por parte das pessoas presentes na feira. As pessoas estavam animadas circulando pelas ruas do Centro, e havia uma intensidade de participação e de interação entre artistas e públicos. E, evidentemente, havia na pesquisadora outro estado de espírito que intermediava outra relação com a feira. Tinha a ver com outra compreensão que se fazia possível: estava aberta, mas não se mostrava angustiante como na etapa de observação. Não consideramos aqui que

⁴⁹ Na realidade, era justamente o início do mês, o sábado seguinte ao quinto dia útil, dia mais comum para os pagamentos de salários.

pesquisadoras e pesquisadores devam manter-se afastados dos fenômenos que analisam, mas observar as relações de suas próprias experiências com o movimento analítico realizado. Por isso, um posicionamento diferente tornou a atividade investigativa mais fluida e possível, a partir de questionamentos que geram mais reflexão que angústia. Minha relação com o fenômeno configura a minha narrativa neste trabalho.

Figura 10: Praça Catolé do Rocha, Rio de Janeiro, 2018.



Fonte: Acervo Pessoal.

Fluidez me acompanhou nas caminhadas, nas conversas, nas buscas por elementos que pudessem remeter ao(s) Nordeste(s), mas não apenas ao meu Nordeste, às minhas memórias. As perguntas que compunham as entrevistas realizadas passavam pela investigação de que memórias eram convocadas naquele espaço da feira. Foi possível, ainda, observar como essas memórias se relacionam com a poesia de cordel para além da forma poética ou da estrutura dos textos, ainda que esses elementos sejam constituintes da obra em performance, conforme propõe Zumthor (2010). O que se mostrou no campo e a forma como essa poesia configura processos de comunicação têm passado essencialmente pelas tradições e memórias.

O que é o cordel? Para qual fenômeno poético-comunicacional nós estamos olhando? Essa pergunta, a partir da qual deveria partir um recorte metodológico, terminou por direcionar todo o percurso desta pesquisa. Pelos conflitos, disputas, insatisfação e

transformações constantes, pelas questões de poder que se impuseram e que se mostram a cada vez que olhamos para os fenômenos. O tempo dessa observação é o presente, com todos os desafios que ele traz como conceito e como vivência. No campo, importou pouco as bases teóricas e conceituais de um passado estagnado. Esse presente faz novas narrativas historiográficas e desestabiliza definições criadas, que pudessem ser esse recorte metodológico. O presente das feiras oferece os operadores que são apontados a seguir e que articulam os elementos da ciranda trazida neste texto. Este capítulo retoma, então, a experiência da *flanerie*, pensando as cenas descritas a partir dos conceitos levantados no primeiro movimento de campo e discutidos nos capítulos anteriores.

6.1 Performance: modos e elementos de identificação

O eixo da performance é o ponto de partida desta análise. É o fio condutor que convoca os demais operadores teóricos apontados neste trabalho. Trabalhar a performance aqui convoca uma dimensão metodológica que movimenta a descrição das atividades realizadas, os elementos observados e as referências conceituais desenvolvidas nesta tese. Ao olhar para as performances em seus ambientes, por seus atores – poetas e públicos, faz-se possível a interlocução pesquisadora-fenômeno trazida aqui, atribuindo sentidos às memórias e às tradições que compõem esta tese como uma narrativa.

A performance observada no que emerge de relação entre pesquisadora, poetas e públicos é tratada aqui a partir do que Foley (1988) considera como uma dimensão antropológica da tradição oral. Ele considera que, com base nos escritos de Vasili Radlov sobre comunidades orais na região da Turquia, análises de textos (como referência aos discursos) não são os únicos modos possíveis de investigação, podendo se partir da esfera das experiências dos pesquisadores, o que se mostra de forma recorrente neste texto.

O que realizo aqui é uma grande narrativa do meu olhar de mulher, nordestina, pesquisadora, nos espaços das feiras. São as situações que fazem questão às minhas experiências ao transitar por esses lugares – a *flanerie* – que são pontuadas. Não se trata de uma experiência aleatória. Ela é composta das leituras, dos diálogos, dos debates, das entrevistas, das dúvidas e das observações que os espaços das feiras proporcionam. Por isso, então, a importância da construção desse texto em primeira pessoa, como já foi explicado.

Meu segundo movimento de campo na Feira Central de Campina Grande (terceira ida com o olhar da pesquisa) pressupunha uma atividade roteirizada, com perguntas elaboradas para cada indivíduo que compusesse a cena da cantoria no bar de Dona Tereza. Mas, como

sempre acontece em pesquisas de campo, a tentativa de prever os fenômenos e de superorganização para o controle da aplicação de métodos e técnicas de investigação não funciona. Dificilmente a sistematização de atividades funciona a contento. Não foi diferente com a minha visita do dia 07 de abril.

Diferente da minha primeira ida, quando não encontrei poetas na feira, dessa vez, marquei com Gabriel para nos encontrarmos no bar de Dona Tereza. Perguntei o horário que estariam, avisei que queria entrevistá-lo e a quem mais estivesse no bar. Ele combinou comigo às 9h, e eu cheguei um pouco antes para flunar nos outros ambientes, para observar os comércios e falar com algumas pessoas que estivessem por lá. Eu imaginava assistir à cantoria e, quando terminasse, conversaria com os poetas, conduzindo a entrevista semiestruturada pelos tópicos que eu havia listado como perguntas. A ideia era articular o que eu estava vendo e ouvindo às reflexões teóricas que emergiram durante o processo de análise e escrita das primeiras etapas de observação.

Com um olhar previamente treinado para observar os aspectos de memória, de tradições, de narrativas e de performances na feira, fui tomada, quando cheguei e me apresentei pela imediata encenação do poeta José Antônio (Zé Balaieiro), 44 anos, ao me ouvir dizer que estava ali para uma pesquisa. Ele estava atrás do balcão tomando cachaça e logo encontrou sua viola e a posicionou como se já fosse começar a tocar. Expliquei que queria fazer algumas perguntas, ele soltou a viola e sentou comigo em um dos bancos do bar vazio. Começou a falar sem que eu precisasse fazer nenhuma pergunta.

Zé Balaieiro explica a contradição de seu nome artístico. Além da poesia, ele vive da produção de balaios (cestos de palha), profissão que compartilha com o pai e os irmãos. A referência vem de seu trabalho, mas encontra uma ambiguidade que ele apresenta como ruim para os poetas de repente: a poesia de balaio é aquela memorizada antes da cantoria, que dispensa o improviso. Normalmente responde a uma encomenda ou é pensada para eventos. Deste modo, o poeta repentista ser conhecido como “balaieiro” não é uma boa referência. Por isso, de imediato, ele contextualiza que o nome se refere à sua outra profissão, não à sua prática poética.

O poeta conta que há sete anos se dedica a aprender sobre cantoria, mas que é poeta desde que nasceu. Nesses anos de sua profissionalização da poesia, me conta que já participou de congressos, de competições e se apresenta com frequência, mas gosta mesmo é de estar todo sábado no bar de Dona Tereza, a quem ele agradece pela oportunidade e pelo espaço aberto à poesia. Zé Balaieiro parece ter muito mais do que os seus 44 anos – pele envelhecida, cansada, que ele explica por sua outra atividade de trabalho: a lavoura.

No meio da conversa, chega ao bar o outro poeta, Francisco Sales, de 65 anos, que senta conosco e me faz perceber que meu roteiro não seria aplicado ali. Conversávamos os três enquanto eu anotava o diálogo entre os poetas, que faziam referência também a outros artistas que não estavam lá, mas a quem eles devotavam gratidão e reconhecimento. Como quem narra uma história oral, puxando da memória acontecimentos marcantes, perdendo-se no tempo cronológico, dediquei atenção ao que os poetas faziam questão de destacar como importante. Eram eles que marcavam sobre o que queriam falar.

Dona Benedita, que esteve na primeira visita, estava também no segundo momento. Era a única mulher a transitar pelo bar de Dona Tereza, além daquelas que trabalhavam ali. Ela se dizia uma apaixonada pela poesia, tendo trabalhado na Casa do Poeta, é conhecida e conhecedora da cantoria paraibana. Ela teria muito a contar, fosse falando, fosse com sua presença: mulher naquele lugar específico, reivindicando existência e permanência no seu passo quase cantado.

Dona Benedita tem 77 anos. Ela se diz uma amante da poesia e, todo sábado, tenta ir ao bar de Dona Tereza, logo depois de fazer suas compras na feira. Ela diz que não é poeta, mas tem alguns “poucos” versos de sua autoria e outros memorizados para declamar. Mas o que ela gosta mesmo é de criar motes e oferecer aos repentistas.

É respeitada como uma grande conhecedora da poesia por estar em contato direto e frequente com poetas. Trabalhou na Casa do Poeta, em Campina Grande, onde teve a oportunidade de viver a poesia em seu cotidiano e acompanhar as transformações do lugar, seja por investimentos (ou a falta deles, como fez questão de apontar) do Estado, seja na mudança das presidências, nas atividades realizadas. A Casa do Poeta seria um ambiente de maior profissionalização da poesia, enquanto a feira, atualmente, abriga a cantoria e forma lúdica.

Segundo Dona Benedita, “feira sem poesia não é feira”, o que aponta mais uma vez para uma memória que é definidora de tradições que se atravessam: a das feiras e a da poesia, cujas histórias se encontram. Como práticas e ambientes. A feira é o cenário histórico da poesia de cordel, por onde poetas transitavam contando os acontecimentos que traziam de outras feiras. E, ao mesmo tempo, a poesia é elemento constituinte da sociabilidade que se manifesta nas feiras do interior do Nordeste – e eis a referência buscada na feira de São Cristóvão, que para ser uma feira nordestina, não poderia prescindir de cantadores, violeiros, poetas.

Dona Benedita também sinaliza a importância do ambiente para a experiência da poesia. O cordel como uma performance, precisa de um cenário que o constitua, o qual também é por ele desenhado. E qualquer movimento estranho ao cotidiano, como sabemos, interfere nas relações e nos fenômenos que emergem no ambiente.

Assim, na feira, como previsto desde o início da pesquisa, a presença de uma pesquisadora alteraria o comportamento dos poetas. Por isso, a primeira atividade de observação foi silenciosa. Neste momento, me apresentei e disse o que estava buscando ali. E isso, por consequência, gera uma nova performance dos poetas, diferente da minha primeira observação. Desde a chegada, em que Zé Balaieiro pega a viola no colo assim que me apresento como pesquisadora, até as poesias que são declamadas em “homenagem à professora que veio ver nossa poesia”.

Trata-se da performance que busca um reconhecimento institucionalizado da universidade – que se dedica ao que “é importante”. Se a universidade, marcada ali pela minha presença, se importa com a cantoria, mais especificamente com aquela, ela valida o que os poetas fazem ali. É como se a apreciação do público – que cada vez se importa menos, como apontaram os entrevistados e entrevistadas da primeira atividade de campo – não fosse suficiente. Isso porque historicamente essa mesma universidade se encarregou de deixar essa poesia à margem das formas canônicas de conhecimento. E quando o reconhecimento chega, ele vem categorizado, não é igualado às outras expressões, sendo rotulado na categoria do “popular”. Mesmo dentro dessa categorização, poetas ainda se sentem lisonjeados. E pontuam isso em suas declamações.

O impacto da minha presença, além da dimensão oficial da pesquisa, tem a ver com as questões de gênero que são levantadas pela presença de uma mulher naquele espaço, onde Dona Tereza rejeita⁵⁰. O estranhamento dos homens ali presentes, acostumados somente às presenças de Dona Tereza, de sua filha Jose e de Dona Benedita, faz aparecer uma movimentação que me causa desconforto e me leva ainda a outra reflexão, que também decorre desta e de outras experiências no que diz respeito às relações de gênero no cordel.

As questões de gênero não seriam pontuadas aqui, porque, a princípio, não fazia parte de um problema narrativo e performático. Contudo, assim como as reflexões em torno da memória e da tradição como definidoras da poesia de cordel nas feiras, mais especificamente em Campina Grande, o fato ser uma mulher pesquisadora realizando entrevistas, indo aos bares ou perguntando sobre outras mulheres fez emergir mais um elemento narrativo de ordem política e sociocultural, referente à distribuições dos papéis de gênero no que se refere à poesia – ou a espaços marcadamente reivindicados como masculinos e heteronormativos.

O caminhar na feira, na chegada e na saída, por uma mulher sozinha faz perceber desde os olhares, até os comentários. Há espaços que não são permitidos para mulheres. Não

⁵⁰ A recusa de Dona Tereza foi descrita no relato da primeira atividade de campo.

há proibições institucionalizadas em todos os lugares, como acontece no bar de Dona Tereza, mas há constrangimentos e códigos que se impõem na prática e que são controlados a partir das violências às quais nós, mulheres, somos expostas ao transitarmos, por exemplo, nos espaços de venda de produtos eletrônicos. Marca-se estranhamento também quando um entrevistado se sente no direito de invadir um espaço de distanciamento e tenta tocar em mim, enquanto responde, ou quando pergunta se eu sou solteira.

A dimensão de gênero que aparece não está, à primeira vista, relacionada a produção de cordéis por mulheres, mas, ao dedicar mais atenção ao cotidiano da feira central de Campina Grande, vislumbro sentidos possíveis dessa ausência feminina nas assinaturas dos versos. Segundo Nascimento (2016), a partir de trabalhos desenvolvidos de 1995 a 2000, os espaços dos bares da feira Central são marcados pela presença masculina – o que não difere muito de outros bares. No entanto, a especificidade da Feira Central é a grande e histórica referência da prostituição no espaço.

As meretrizes foram transferidas para a região popularmente conhecida como “Currais” (hoje Feira Central), onde funcionava a feira de gado em meados da década de 1930, entretanto, ficaram conhecidos como bairro Manchúria ou bairro Chinês (hoje, Vila Nova da Rainha) compartimentando os melhores cabarés da cidade. (MEDEIROS, 2012, p. 35)

Zé Balaieiro aponta essa questão em sua fala, ao contextualizar sua presença no bar de Dona Tereza. Antes de irem para lá, as cantorias aconteciam em bares destinados a prostituição. E Dona Tereza, com medo de seu bar ficar “mal falado”, proíbe a presença de mulheres. Como uma estratégia de proteção aos poetas (homens, velhos, que seriam ‘facilmente enganados’ pelas mulheres que estariam ali para tomar-lhes dinheiro) e à própria reputação de seu bar. Aquele lugar é de homens, mas homens que vão para tocar. Daí o completo estranhamento quando chega e senta no bar outra mulher, além de Dona Benedita. Emergem todos os comportamentos de assédio, de desconfiança, da falta de credibilidade, que se manifestam com expressões faciais de dúvida, percebidas durante as entrevistas.

Há, deste modo, um ciclo de constrangimentos para que as mulheres não ocupem aquele espaço. Primeiro, porque “beber masculiniza” (NASCIMENTO, 2016, p. 59). Segundo, porque as mulheres que quebram essa norma não são bem aceitas. Para Nascimento, o bar é um palco onde acontecem performances de masculinidade. “No bar se delimitam que conversas, posturas e atitudes podem informar sobre o que é ser homem” (NASCIMENTO, 2016, p. 59). Mulheres que frequentam os bares da feira Central podem ser estigmatizadas nos lugares de prostitutas, e as demais mulheres não querem receber esse julgamento, portanto, acabam

reforçando sua ausência no bar de Dona Tereza⁵¹. O lugar reservado para a participação das mulheres é aquele em que os homens autorizam: cria-se uma categoria de pejeja, de disputa entre mulheres nos festivais e eventos.

A feira convoca uma grande variedade de sentidos presentes nos espaços da Central. A feira é parte definidora da cidade, de um rol de circulação de mercado e de sociabilidades que atravessam muitas memórias ali constituídas. Compõe parte do estranhamento ver uma mulher que não estava na feira comprando produtos para casa, mas sentava-se em um bar, cujo público é preferencialmente masculino e onde mulheres não são bem-vindas. Estas imposições são parte das tradições construídas no ambiente da feira.

O incômodo de Dona Tereza com a presença de mulheres em seu bar tem uma conotação histórica. Enquanto conversei com Jose Mariano, de 33 anos, ela me explicava que “as mulheres ficam em cima dos cantadores, alguns mais velhos, que já estão bêbados... E aí elas começam a pedir dinheiro”. Essa referência está associada à prostituição que também existe nos bares da Central. Zé Balaieiro conta que, até aproximadamente 1985, as cantorias aconteciam nas “casas de mulheres”. Há na exigência de Dona Tereza uma moralidade que carrega um estigma de gênero, por vezes, violento. Ao mesmo tempo, essa definição é uma afirmação da proprietária sobre o sentido de seu bar: aquele lugar é exclusivo para a cantoria. Tanto que, raramente mulheres cantadoras pegam a viola por lá. Quando muito, estão no público sendo apologistas e propondo motes, como faz Dona Benedita, que todo sábado para no bar, quando vai fazer a feira da semana.

Novamente se reforça uma questão ideológica que coloca as mulheres como a imagem do perigo, de quem desvirtua os homens daquilo que eles estão fazendo. Como se a solução para o assédio, para as violências, fosse excluir as mulheres, em vez de “educar” os homens. “Mulher é o cão”, dizem os homens, segundo a pesquisa realizada nos bares da mesma Feira Central, por Pedro Nascimento (1995, 1999).

Mas há rupturas. Uma delas é evidenciada pelo próprio poder de Dona Tereza como aquela que define quem canta ou não, quem frequenta ou não seu bar. E com a presença de outra mulher: Dona Benedita. Ela estava presente na minha primeira atividade de campo. Estava fazendo aniversário e ofereceu a data como mote aos cantadores. Dessa vez, ela sentou para conversar comigo e me contar de suas relações com a poesia.

⁵¹ Ainda que não baste a presença de uma mulher no bar para que ela seja tachada de prostituta, visto que há também uma série de performances de gênero que carregam esses sentidos, há uma enorme complexidade, da qual não podemos dar conta neste trabalho, sobre as relações sociais e os significados do “estar” ou não em determinados lugares. Os espaços físicos são também dotados de significações.

Dona Benedita não é uma frequentadora do bar que entra para consumir, nem mantém uma relação distanciada com as donas do bar. Talvez por isso ela seja aceita e sua circulação tranquila. Ela chega, entra na cozinha, pega café e coordena a organização das apresentações e poetas. A relação de Dona Benedita com a poesia é o legitimador que a autoriza a estar presente naquele espaço.

Figura 11: Dona Benedita e Seu Ascendino no bar de Dona Tereza, Campina Grande, 2018.



Fonte: Acervo Pessoal.

Depois de Campina Grande, visitei novamente a feira de São Cristóvão, em julho de 2018, um ano e meio depois da primeira atividade de campo. Como apresentado na metodologia deste trabalho, a primeira ida foi anônima para uma tentativa de observação distanciada, e a segunda seria embasada nas reflexões decorrentes dos conceitos convocados pelo próprio fenômeno poético do cordel, que pude perceber em outubro de 2016. Depois de São Cristóvão, a observação de uma feira no Nordeste, em Campina Grande, e as atividades realizadas durante o estágio de doutorado sanduíche, em Vigo, também acionaram reflexões que vêm sendo apresentadas no decorrer deste trabalho e que ajudam a tecer um fio analítico, além de oferecer elementos para refletir sobre o cordel como um fenômeno múltiplo, aberto e em constante reinvenção.

A segunda ida a campo previa uma modificação em minha postura, que seria agregada aos procedimentos metodológicos de observação. Assim como em Campina Grande, no Rio de Janeiro, me apresentei e realizei entrevistas com poetas e pessoas do público presente nas declamações. As entrevistas contribuíram para as reflexões que são apontadas aqui. O trajeto da *flanerie* foi sistematizado previamente com a elaboração de perguntas e de linhas temáticas a serem observadas na feira, a partir da combinação da observação de campo inicial e das discussões teóricas realizadas em seguida, a partir do que o fenômeno nos apresentou.

Houve antes da viagem um planejamento que considerou as minhas primeiras impressões, já descritas nesse trabalho. A sensação de estranhamento foi acompanhada de um grande incômodo referente a uma não identificação, como nordestina, com aquele espaço. Esse estranhamento foi refletido e teorizado nos capítulos conceituais que se seguiram. Mas, até então, tratava-se da minha própria impressão que convocava experiências e memórias das minhas relações com tradições e performances apresentadas na feira.

Esse meu lugar de observadora, sendo parte do público afetado, que também afeta como pesquisadora, fez com que as dimensões da definição do cordel a partir de suas performances aparecesse novamente. Havia o cenário, o palco, que era a feira de São Cristóvão cuja identidade é construída pela presença dos cantadores, que, por sua vez, também são constituídos pelo cenário, que é parte de um imaginário vivido, mas também estereotipado, a partir de nostalgias que compõem memórias estratificadas.

Para este momento do campo, estavam previstas entrevistas com poetas, vendedores de folhetos e pessoas que estivessem no público abordando temáticas relacionadas a memória, tradição e performance, aspectos de referência ao Nordeste e ao lugar do repente para essa constituição. Novamente, cometi o erro de ir à feira com ideias pré-concebidas, levantadas durante a etapa de observação. Afinal, esse tinha sido o objetivo de realizar a pesquisa de campo em duas etapas: da primeira, emergiriam fundamentos teóricos para o desenvolvimento conceitual desta tese; e, na segunda, seria possível realizar as análises decorrentes da revisão bibliográfica e dos resultados do trabalho de qualificação.

E foi munida das teorias e dos conceitos levantados na primeira visita que cheguei a São Cristóvão, no dia 22 de julho. Mas, como também já foi discutido aqui neste trabalho, cada experiência é única e as performances não se repetem. Em cada momento, emergem novos sentidos, e novas narrativas são produzidas – afinal, meu círculo mimético, que alcançara a mimesis III na primeira ida a São Cristóvão, como observadora, configura-se agora como mimesis I e compõe um repertório que me acompanha na segunda ida, no momento de tessitura

de outra análise, complementar, que me impulsiona a pensar nas diversas formas em que a poesia de cordel se manifesta.

O incômodo que surgiu na primeira vez foi amenizado. Na segunda ida, a partir das entrevistas e já com uma bagagem teórica mais vinculada ao que eu tinha percebido na primeira ida à feira, houve o rompimento de uma impressão pré-estabelecida e abri novas perspectivas para a observação daquele espaço e, principalmente, sobre a poesia que emerge ali na praça Catolé do Rocha. Essa abertura, além de fundamental para o trabalho de pesquisa, permitiu também a ampliação de imagens de Nordeste(s) e de práticas socioculturais que se davam naquele espaço, dito como “um refúgio” por um casal cearense, que frequenta a feira rotineiramente.

Observo, então, a feira como narrativa, que conta um Nordeste de seca, do passado. Não que a seca tenha se acabado, ou que a pobreza não exista mais, mas o que a feira apresenta e convoca é o Nordeste construído pra fora, como apresenta Albuquerque Jr., na Invenção do Nordeste. A história que é contada segue cenas midiáticas, sedimenta compreensões já identificadas na literatura, na música, no cinema, nas artes visuais, na televisão. E quando se toma o cordel como uma literatura “popular”, apartada das outras manifestações artísticas, escritas e orais, é como se aquele fosse o cenário em que é possível que a poesia de cordel exista. Mas a existência dos poetas no Rio de Janeiro é uma contradição constante entre essa tentativa de apaziguamento dos sentidos com referência a um passado estagnado, ao mesmo tempo em que se modifica e reinventa como estratégia de sobrevivência.

Desta vez, cheguei e me apresentei, em vez de ficar acompanhando a declamação de forma anônima e distanciada. Ao me dizer como pesquisadora, houve uma clara abertura e interesse em conversar comigo por parte dos dois cantadores que se apresentariam imediatamente e de outro cantador que estava perto e afirmou que cantaria em seguida, alternando com os demais. A apresentação realizou-se de meio-dia às 16h. A entrevista aconteceu antes das apresentações, e as conversas com pessoas do público foram enquanto as cantorias aconteciam, de modo que fosse possível observar o trânsito e a rotatividade de pessoas e interesses.

Seu Miguel Bezerra era o mais falante, empolgado com a ideia da entrevista e satisfeito por ser parte de uma pesquisa acadêmica. Foi ele, justamente, que “comprovou” a hipótese levantada nos procedimentos metodológicos de que, ao me apresentar como pesquisadora, eu alteraria a produção poética e a consequente performance desenvolvida. O poeta começou sua declamação com um agradecimento à *“menina Gisa/ Uma moça bem fofinha/ que tá fazendo pesquisa”*. Eis um ponto particularmente importante para o andamento desta

discussão: novamente, a relevância atribuída aos trabalhos acadêmicos que têm a poesia de cordel como objeto.

Durante a apresentação, seu Miguel foi o primeiro a puxar o mote da presença de uma pesquisadora naquele dia. Começou me cumprimentando, mas em seguida abriu a temática da valorização da cultura pela universidade, que ele apresenta como o lugar de conhecimento que poderia legitimar a importância da poesia de cordel e a consequente valorização por outros setores da sociedade. A menção feita por seu Miguel à minha presença se repetiu mais duas vezes.

Este fenômeno atravessa a performance dos poetas, que além de ser manifesta no texto, seja com citações diretas ou menção da temática da pesquisa, é perceptível também nos corpos, na incorporação e uma aura que precisa inflar a poesia e seus afetos, de modo que se fortaleça ainda mais a ideia da imprescindibilidade da poesia e da tradição - no singular, aquela estabelecida, fixa, conforme a leitura de Ricoeur (2010) trazida como referência aqui. No momento da entrevista, assim como aconteceu em Campina Grande, quando me apresentei a Zé Balaieiro, a contextualização do meu papel como interlocutora naquele espaço separa o homem comum, cotidiano, do poeta que surge naquele momento, que tem na minha identificação o ponto de virada.

A conversa com seu Miguel parecia conduzir a conversa com os outros dois poetas, seu Edinaldo e seu Izidro. Ele tomava a frente para responder as perguntas que eu fiz relacionadas às memórias que eles guardavam do Nordeste em que viveram. Ele disse gostar da feira, porque se sente como se estivesse em casa, e assim, começa a dar sinais de uma identificação com aquele espaço e de compartilhamento de memórias com o cenário da feira. Para seu Miguel, tudo que tem no Nordeste tem na feira. E tudo o que tem na feira tem no Nordeste.

Mais do que expressar meu descontentamento com a feira, essa segunda ida a campo foi o momento de digerir o incômodo, interpretá-lo em uma mimesis III configuradora da mimesis I, que me acompanha na tessitura deste diálogo entre percepções tão distintas sobre um mesmo espaço, mas que também carrega compartilhamentos, sentimentos e experiência. Desse emaranhado de afetações, emergem os conceitos, as discussões, os problemas e os caminhos desta pesquisa. A segunda ida foi o momento de enxergar as outras pessoas e suas performances. De compreender os diferentes olhares, os diferentes referenciais de identidades que não passam pelas formas de fazer cordel, mas que o configuram como produto, como resultado dessas negociações.

Quem fez dupla com seu Miguel foi Edinaldo Santos, alagoano, de 51 anos, e que vive no Rio de Janeiro há 31. Com seu Edinaldo, foi mais difícil conversar. Ele parecia tímido e apenas seguia as respostas de seu Miguel. Mas, ao vestir-se do papel de poeta, ele declamava com muita habilidade técnica e articulando bem os sentidos na cantoria acompanhada pela viola. Normalmente, seu Miguel iniciava a estrofe que convocava a contribuição do público e seu Edinaldo completava a estrofe seguinte.

Sua performance era a mais sutil no que diz respeito aos deboches e insultos. Enfatizava seu gosto por ser poeta de improviso, mas, no geral, mais acompanhava os motes de seus parceiros. Em seus versos, manifestava o orgulho de já ter dado outras entrevistas e de ter participado de documentários, contribuindo, assim, para a divulgação da poesia de cordel. Neste domingo, ele foi quem ficou de meio-dia às 16h – ainda que fala “eu me sento ali agora (12h) e só me levanto às 4h!” tenha sido proferida por seu Miguel.

Era perceptível, além das entrevistas, pela própria performance dos dois poetas, que ambos têm posturas muito distintas diante do improviso. Um, mais quieto, focado na métrica, na rima; o outro, mais enfático e pronto para lançar desaforos para quem não contribuísse ou que tirasse fotos sem deixar algum dinheiro na cesta. O valor também era comentado: se fosse considerado pouco, havia um certo constrangimento ao ouvinte. De certa forma, a ideia é fazer graça, criar uma comicidade ao desmerecer ou intimidar as pessoas. Para isso, expressões racistas, machistas e homofóbicas apareciam com frequência.

Que elementos são esses que perpassam memórias e tradições e que configuram um fenômeno poético, comunicacional, literário, social, cultural, político? Na perspectiva deste trabalho, é na performance que conseguimos apreender tais elementos. A emergência do texto, que entra em ação pelos corpos, que se movimentam em um diálogo aberto por risos, desconfortos, aplausos, ausências, contribuições de maior ou menor valor, compõe a obra em performance (ZUMTHOR, 2014).

Esse texto, que, na perspectiva de Zumthor (2014), está situado no recorte de conteúdo verbal que compõe a obra, é importante de ser observado. O texto, como enunciação (Bakhtin, 2011), ou seja, resultado de uma série de diálogos anteriores, está carregado de aspectos ideológicos que também são definidores das práticas contemporâneas do cordel – que dificilmente rompem com a chamada ‘tradição’ do conservadorismo, do riso depreciativo, do machismo, da homofobia...

A performance se mostra como uma cena, que não é só um plano de fundo ou uma ‘atuação’, mas é um conjunto de sentidos acionados pelas vias da memória e colocados em prática nos espaços das feiras, cujos elementos precisam estar em sintonia para sinalizar sua

existência e suas configurações dentro da ideia de cordel. A definição dessa ideia não se fecha, justamente porque não é fixa, como tentam fazê-la. Ela é solta como a voz e o papel leve em que circula. Por mais que haja diferenças em cada materialidade e em seus sentidos, a poesia que é identificada popularmente como cordel é ampla e vai além dos próprios conceitos de poesia – já que se trata de um fenômeno verbo-audiovisual, o que é percebido em todas as dimensões discutidas neste trabalho.

É como performance que o poeta posiciona a viola ao saber de alguém que foi ao bar para ver cantoria. É como performance que uma feira de tradições nordestinas reserva um espaço e um horário para as apresentações de repente. E é como performance que o cordel convoca memórias e tradições para que seja dotado de sentidos, muitas vezes contraditórios, e possa ser compreendido como um objeto, como uma forma, como um fenômeno da Comunicação. É a performance que abre o “guarda-chuva” conceitual.

6.2 O guarda-chuva conceitual do termo “cordel”: as materialidades

Os aspectos conceituais da denominação “cordel” como um guarda-chuva de manifestações em constante disputas de sentidos permite observamos hierarquias, conflitos de definição e a dimensão de gênero que se mostram frequentemente no decorrer desta pesquisa. Em seguida, esta análise se dedica à materialidade do cordel, que tanto já foi usada como definidora e classificatória do que seria ou não o cordel. Diante da multiplicidade técnica de produção e circulação disponíveis para poetas, o suporte impresso não se faz suficiente na definição.

A cachaça acompanha a poesia cantada no bar de Dona Tereza. Uma laranja ou um limão de tira-gosto, para aliviar a garganta que a cachaça esquenta. Cachaça que revigora o corpo em performance. “Limpa a voz e as ideias”, diz o poeta Ascendino Araújo, que pede mais uma dose no balcão, segurando o mesmo limão. Seu Ascendino tem 73 anos e é aclamado no bar como um “poeta profissional”.

Mas sua profissionalização, segundo ele mesmo conta, que já o levou a cantar para Lula, quando o presidente era deputado federal, faz com que ele não tenha vontade de fazer cantoria pé de parede no bar da feira Central. A voz baixa – talvez pela cachaça, que faz justamente o contrário de limpar as cordas vocais – apressa-se em resumir os assuntos que sua amiga Dona Benedita, também poeta, de 78 anos, contava. Se diz contra a prisão de Lula, porque “mesmo tendo roubado, foi o único que fez por nós”.

Seu Ascendino é magro, usa óculos de aros finos e repete que “a poesia é a coisa mais importante do mundo”. Quando pergunto o motivo, ele me explica que “é porque é bonito demais. E a pessoa tem que ter sabedoria. Porque poesia é verso, rima e oração. Sabendo disso aí, o cabra é poeta bom”. A fala do poeta transita entre um saudosismo dos tempos em que ele fora ativo, tendo a poesia como profissão, e uma autoafirmação da importância de seu trabalho para a história da cantoria paraibana. Tanto que ele não gosta de cantar no bar de Dona Tereza. Acha que não tem visibilidade para um trabalho da qualidade que o seu representa.

No outro extremo do tempo, mas também constituidor de uma tradição, reaparece Gabriel, adolescente de 16 anos, também poeta. Gabriel aparece como promessa de continuidade, com uma criatividade efervescente, com disposição para aprender. O adolescente se mostra interessado em aprender e respeita àqueles que são seus professores na poesia. Nos versos, ainda não aponta nenhuma inovação ou marcas próprias de estilo, mas sua performance está atravessada por elementos de contemporaneidade, por fenômenos relativos à sua idade e às formas como ele se insere no universo da cantoria.

Apesar da juventude, Gabriel não representa ruptura, mas a continuidade da poesia que o ensinam. E ensinam a respeitar, a não “inventar moda”, porque cantoria é aquela mesma. Na historiografia da poesia de cordel, cuja morte já fora anunciada diversas vezes – e quando negada acontece de forma apaixonada, feita por poetas que negam a morte futura a partir de suas próprias atividades – a idade e o interesse de Gabriel representam uma continuidade. Ele é o jovem que “comprou” o legado e todos os seus desafios. É a promessa de permanência da cantoria, daquela específica que acontece no bar de Dona Tereza.

No entanto, para que essa continuidade exista, ele não pode negar de todo o presente no qual vive, os meios técnicos aos quais tem acesso e facilidade e uso. A vivência das tradições no presente só é possível quando consideramos os diálogos. Quem chega propondo grandes rupturas não é visto com bons olhos na lógica tradicionalista, que compreende que a permanência está ligada a uma conservação da ‘pureza’ e das ‘origens’ da poesia – que sempre remetem a duras relações de poder.

Esse poder é percebido nas falas dos poetas que mencionam sempre figuras ilustres. São pessoas que têm *status* de ‘grandiosos’ por terem conseguido prêmios e vivido da poesia. Há constantemente uma referência ao passado e um movimento de hierarquização a partir da fama dos poetas. É o caso de Ivanildo Vilanova, que é respeitado pelos poetas que frequentam o bar de Dona Tereza como um “cantador profissional”. É a referência de um poeta de sucesso, com visibilidade, que teria alcançado isso com muito trabalho e pela qualidade do que produz. Há um respeito e uma admiração presentes nas falas dos poetas entrevistados quando se referem

a Ivanildo Vilanova por suas contribuições à poesia como prática profissional. Ele seria uma ponte, um vetor de tradição e de manutenção de memórias.

A referência a Ivanildo Vilanova é recorrente entre poetas e conhecedores da poesia paraibana. Referência técnica que se expande para a referência da tradição. Pois, a partir da qualidade das obras, o poeta permanece, é quem continua sendo convidado para eventos e premiado em competições. E, como consequência, o reconhecimento e a visibilidade emergem, situando Ivanildo como um dos principais poetas da Paraíba, assim como Manoel Monteiro e Leandro Gomes de Barros, o dito ‘criador’ da poesia de cordel.

Outro poeta, que também é frequentador do bar de Dona Tereza, com quem conversei, foi Francisco Sales. Vigilante prestes a aposentar-se, é poeta nas horas vagas e dificilmente participa de eventos pela falta de tempo, ocasionada pelo trabalho. Também admira e se inspira em Ivanildo Vilanova como referência de forma (técnica) e de conteúdo (poética). Francisco Sales é cantador há mais de trinta anos e sempre que possível está aos sábados na feira Central, que é um lugar onde se diverte, “brincando” com a poesia. E ainda aproveita para ganhar algum dinheiro com as contribuições da bandeja.

De boné e óculos escuros, Francisco Sales chega e toma café, em vez de cachaça, como os colegas. Mais calado que os demais, Francisco Sales senta para acompanhar a entrevista e raramente faz intervenções. A não ser quando as perguntas são direcionadas a ele. Os aromas convergem em uma mistura confusa e enjoativa (café, cachaça, carne crua, tempero de comida sendo preparada), que também compõe o ambiente da feira. Outro elemento marcante daquele espaço era o olhar de estranhamento diante da mulher sozinha fazendo entrevistas no espaço estabelecido como masculino, conforme demanda Dona Tereza. O estranhamento, como já contei aqui, foi o menor dos constrangimentos aos quais estive exposta.

O bar de Dona Tereza, hoje, é o lugar para onde convergem os poetas que cantam na feira Central de Campina Grande. Ela recebe cantadores há cerca de 25 anos, quando nomeou o bar como “recanto dos poetas” como uma homenagem ao seu marido, Antônio Mariano, que também fora cantador. Antes disso, os poetas se encontravam no bar Canarinho, também na Central.

Figura 12: O bar de Dona Tereza, Campina Grande, 2018.



Fonte: Acervo Pessoal.

Antes que eu começasse a filmar, Zé Balaieiro me contou que hoje é preciso ter muito mais cuidado no improviso, “porque as pessoas filmam e colocam na Internet no mesmo instante. Então, se a gente erra, todo mundo *tá* vendo a gente errando”. É o impacto da visibilidade em diálogo com uma poesia que só viajava acompanhada de seus autores. Quando circula pelos folhetos de cordel, há a possibilidade de revisão que a materialidade do impresso oferece. A poesia improvisada não permite a correção. Uma vez emitida – e gravada – só pode ser refeita em um novo presente. E falhar no improviso é um erro que os poetas primam por não cometerem.

Mas a filmagem não é tomada como um problema. Eles mesmos alternam os celulares para gravarem os vídeos e compartilham nos grupos de *WhatsApp*. Procuram pelas melhores luzes, ângulos e compõem mais um traço de performance, a partir de mídias de registro. Há que se sair bem na imagem, porque se é ela que circula, é o que pode gerar novos contratos, convites e trabalhos de cantoria. Além de ser uma forma de autopromoção entre os pares, uma cesta que recolhe, em vez de dinheiro, aplausos e elogios. Por isso, mais uma vez, não se pode errar (ainda que as gravações possam ser repetidas em uma quantidade inesgotável

de vezes). Mas não na frente do público, dos apologistas, da pesquisadora e, principalmente, de outros poetas.

A situação nos mostra também uma dimensão oportunista do uso das tecnologias. Como se elas pudessem ser utilizadas, mas houvesse um limite para sua entrada naquela prática de tradições. Mas se a poesia sempre fez uso das tecnologias disponíveis para que se fizesse ver e circular, agora não seria diferente, ainda que as ameaças de “fim” e “morte” do cordel permaneçam frequentes e assustadoras a essas pessoas.

No Rio de Janeiro, as referências às tecnologias não parecem assustar tanto. O público está o tempo inteiro com dispositivos móveis à mão: umas vezes filmando, outras tirando foto com os artistas. Os vídeos e as fotos não são presenças, mas causam esse efeito quando repercutidos em seguida. E são parte fundamental da performance, tanto que não causou nenhum estranhamento quando fui pela primeira vez à feira e filmei as apresentações. Filmar, o intuito do registro tem um sentido de aprovação daquela poesia. O público gosta e guarda. Seu Miguel, por exemplo, além de poeta de repente, vende CDs e imprime folhetos. Ele conta que “poeta sofre muito preconceito”, então, por isso, ele produz materiais que possam ser vendidos e, assim, consiga complementar sua renda, composta ainda pela divisão da cesta e pelo pagamento de um salário pela administração do Centro de Tradições Nordestinas. As diferentes materialidades são por ele tomadas como aliadas.

A diferença de materialidades entre cordel e repente é algo considerado pelos três poetas com quem conversei no Rio de Janeiro. Eles compartilham da ideia de que o que é impresso é cordel, o que é improvisado oral é repente. Isso se mostra quando pergunto aos três sobre eles serem cordelistas e apenas seu Miguel diz que sim, porque ele já vendeu folhetos. O que marca essa opção de tratar todos esses fenômenos poéticos que atravessam a produção, inclusive, de folhetos a partir dos conceitos de cordel que venho defendendo até aqui como uma contribuição para o conhecimento sobre este fenômeno. Em vez de dividir para agrupar, proponho pensarmos em uma poesia que se manifesta em formas e materialidades diversas, mas que são conectadas pelas linhas da tradicionalidade e das memórias possíveis.

O cordel como folheto impresso aparece muito mais como uma ilustração, um elemento decorativo, que precisa existir como referência de memória na composição da feira, do que como um articulador de sentidos na praça Catolé do Rocha. Há duas bancas no espaço do repente e uma localizada em uma das entradas da feira. No ambiente da feira de São Cristóvão, importa a poesia, e não os elementos materiais que lhe dão suporte. Esses materiais (o papel, a voz) são agregadores de sentidos que escorrem para outros meios quando são

gravados em celulares, postados em *stories* do Instagram, ou quando os poetas são procurados para compor documentários e outros produtos audiovisuais.

No improviso, nas declamações memorizadas ou lidas, nas leituras individuais, nos formatos online que pressupõem compartilhamentos, impressa em folhetos ou livros, a poesia de cordel tem formas decorrentes da cantoria. Com métrica, rima, ritmo. Com imagens – xilogravuras, cenários de feiras, figurinos de poetas, movimento de corpos, imagens de palavras – e sons – da declamação, das violas, dos 14 vendedores, dos consumidores das feiras, das pessoas nos bares. O cordel não termina em uma definição e nos escapa em cada rearranjo.

O que nos ajuda a compreender o fenômeno é o conjunto de sentidos. Os diálogos possíveis entre formas, materialidades, ambientes, atores, tempos. Pela co-presença física ou mediada por equipamentos técnicos. Pelos corpos em performance construindo narrativas, reconfigurando sentidos. Convocando universos simbólicos e abrindo constantemente, a cada contato, novas questões.

Percebo deste modo que as materialidades, ainda que não sejam definidoras, não são sem importância. Pelo contrário, é através delas que muitas das disputas de sentidos e de poderes se manifestam. Quando há um conflito latente, quando se ‘confunde’ os termos cordel e repente, ou quando se teme que a Internet possa sufocar a produção poética. Ou ainda quando uma poesia improvisada carrega mais valor em determinados espaços do que aquela que foi memorizada anteriormente.

Cada uma dessas manifestações carrega sentidos em seus suportes, e mesmo que as pessoas que têm contato mais próximo com a poesia consigam distinguir as denominações a partir da forma, não se pode exigir que todo o público conheça essas diferenças. Por isso, o que percebo é que as materialidades especificam, mas não chegam a definir a poesia. Tanto que quando, em 2018, o cordel é elevado a patrimônio imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (Iphan), é mais fácil categorizar a poesia dentro desse universo conceitual, do que separá-los e terminar por enfraquecer politicamente as manifestações.

6.3 Tradições, Memórias, presenças e ausências

Pensar as tradições e os movimentos de tradicionalidade do cordel nas feiras Central e de São Cristóvão – e principalmente nesta última – remete à *Viagem a Irrealidade Cotidiana*, de Umberto Eco (1985), em que o italiano faz reflexões sobre cópias. Ele observa um gosto estadunidense pela conservação de um passado que precisa ser construído. O autor chama de

“cópia absoluta” uma ideia de imortalidade a partir de duplicações, em que os signos buscam ser o próprio objeto ao qual ele faz referência.

Quando penso o cordel que emerge entre 2015 e 2018 (o tempo desta pesquisa) e como suas práticas buscam defini-lo, sou levada a pensar nessa “cópia absoluta”. Sem cair em uma discussão frankfurtiana que supervaloriza a ideia do original, reflito sobre o que o cordel quer ser e como ele vem se mostrando nesse momento em ambas as feiras. Ao ler sobre o cordel português, reivindicado como a origem do cordel brasileiro, percebo que há uma tentativa de aproximação conceitual por parte do cordel brasileiro, mas que na prática se diferencia constantemente.

Isso acontece porque em São Cristóvão se monta todo um cenário para tentar reproduzir a sensação de Nordeste para pessoas que não estão no Nordeste, que, em vez disso, sabem muito bem do lugar onde estão e o que foram buscar ali. A feira de São Cristóvão é uma espécie de santuário de uma memória que, como todo acervo, resulta de uma imposição de poder: o poder da escolha da narrativa que será contada. E a narrativa escolhida em São Cristóvão é a de um Nordeste dos finais do século XX.

Em Campina Grande, se pensar a tradição como repetição, percebo um esforço por parte de alguns poetas em produzir versos que seguem uma mesma estrutura definidora. Daí, valoriza-se tanto um jovem – que representa a continuidade do que foi aprendido – que não rompe, mas conserva o que aprende, segue as regras que são apresentadas e, a partir delas, é validado e aceito no grupo de poetas. Ou ainda poetas que valorizam o passado e suas marcas, rejeitando o que aparece como novidade e atribuindo “autenticidade” a um modelo específico – de poesia, de feira, de Nordeste.

Por isso, a poesia de cordel faz lembrar a cópia absoluta de Eco. Ela é praticada de um modo que não está em sintonia com suas condições de produção. Principalmente em São Cristóvão, em que uma ideia de Nordeste é transplantada para o Rio de Janeiro. Sejam os versos ou os produtos comercializados, não existe uma ‘autenticidade’ ou ‘originalidade’ atribuído ao que é único. Produtos comercializáveis são reprodutíveis – quanto mais se vende, em mais lugares, maior o lucro. No entanto, o que se pratica identifica outros elementos de contemporaneidade entre si, que os torna estanques quando negados.

Trato aqui das tradições pensando na articulação dessa tradição como referente ao passado em sua inserção em outros espaços e tempos, dialogando com outras tecnologias, sem que para isso seja necessário perder-se como cultura. É o que nos oferece a condição de movimento, de fluidez, a tradicionalidade, constituída pelos elementos do passado e do presente instituindo-se mutuamente na proposição de um devir.

Assim, este eixo de análise faz referência aos aspectos de tradições e de tradicionalidade que a poesia de cordel aciona como transformações e permanências. Em uma dialética que aparece nas disputas de sentidos, a tradição vai sendo construída a partir de uma série de invenções, imposições, mas também de práticas que se adaptam a distintas realidades.

É recorrente nas falas que jovens não teriam interesse pela “poesia de velho”, e Gabriel é uma ruptura nesse ponto. Não apenas tem interesse, como mergulha e é mergulhado pela poesia. Se a tradição pressupõe uma continuidade, uma permanência – e evidentemente, transformações –, Gabriel chega com esse propósito. Acompanha o *WhatsApp*, responde, marca entrevistas e organiza os poetas. Filma as apresentações com os celulares e, em seus versos, está sempre retomando sua gratidão por quem o ensinou a fazer poesia e desculpando-se caso cometa erros (sempre de ordem técnica, como perder a entonação ou confundir-se em alguma rima).

Pensando na dimensão da memória, ligadas às tradições, articuladas às condições em que a poesia de cordel acontece, os aspectos relacionados às experiências nos levam a refletir sobre a dialética e a combinação de presenças e ausências como definidoras da performance, que constituem definições e deixam lacunas em uma historiografia do cordel.

O tempo inteiro, nas falas dos poetas, há uma tradição que é convocada e encenada como parte da performance que se faz para definição do cordel. Convoca-se uma memória cujas referências podem estar presentes ou ausentes nos espaços em que a poesia emerge, mas são traçadas narrativas em que o que é lembrado tende a buscar um apaziguamento conceitual, seja pelas categorizações, seja por um movimento nostálgico de um “tempo bom” que estaria se perdendo pelos usos das tecnologias e uma ideia de “modernidade”, que seria nociva à tradição.

O acompanhamento de transformações regionais, apontado por seu Izidro, o reconhecimento de uma ideia de modernização no Nordeste – mencionados na afirmação de que, quando saiu de lá, “as pessoas andavam de jumento e agora todo mundo tem sua moto” – são considerados. Isso mostra uma perspectiva com relação a identidade nordestina que é diferente dos outros dois poetas, que permanecem morando no Rio de Janeiro desde que se mudaram, sem voltar aos seus estados. Para seu Miguel e seu Edinaldo, a ideia da feira de São Cristóvão como um reduto que os salva do cotidiano do Rio de Janeiro permanece, e a poesia seria mais uma ponte para alcançar esse tempo construído em suas memórias.

São memórias que também configuram a performance e que constituem uma construção da feira como “tradição” nordestina. A tradição ali presente é o que contam as pessoas. A feira é uma narrativa que emerge do conjunto de narrativas individuais, cujas memórias se fazem nos diálogos entre o presente e o passado. Essa relação faz com que se

observem as transformações, e, sobre elas, atribui-se um juízo sobre os tempos vividos. É quando se tende a definir se o passado deve ser ‘resgatado’ ou ‘apagado’. O que deve ser esquecido e o que deve virar a tradição – no singular.

Há transformações que são acompanhadas pela feira. Apresentações de forró eletrônico, as músicas que tocam no Nordeste estão ali também. A venda de produtos eletrônicos e importados, como acontece em todas as cidades urbanas brasileiras, está nas cidades do Nordeste, está na feira Central e está em São Cristóvão. Por mais que haja interesses comerciais, políticos e midiáticos em manter a narrativa do Nordeste como a deste lugar ermo, exótico, rural, de onde aquelas pessoas que transitam em São Cristóvão sentem saudades, não se consegue conter o diálogo decorrente das memórias individuais que são colocadas em circulação naquele espaço. São essas pessoas que trazem novos Nordestes e que também vivem outros cotidianos, que fazem da feira uma colcha de retalhos, muitas vezes confusa, cujas tradições ali presentes não são apenas as nordestinas, mas as de todas e todos que afetam e são afetados pelo lugar.

Deste modo, voltei a São Cristóvão com a referência de memória forjada e de uma presença ausente, reflexões que surgiram a partir da primeira atividade de campo e dos apontamentos teóricos que esta observação convocou, conforme o planejamento metodológico descreve. Conhecendo aspectos de movimentação da feira e das apresentações de cantoria e repente na feira, resolvi ir especificamente no domingo, com as lojas abertas, restaurantes funcionando e apresentações acontecendo em todos os palcos disponíveis.

Ao encontrar uma feira com uma movimentação muito diferente dos primeiros contatos – e reconhecendo que essa diferença também estava em mim, enquanto observadora e pesquisadora, cuja experiência de *flanerie* se modifica quando eu faço reflexões sobre o que vi e discuto teoricamente sobre o campo – muito mais do que apontar justificativas para essa compreensão, pude perceber uma vasta diversidade de Nordestes que ali se manifestam. E, como já apontado, não apenas do Nordeste. O que se identifica na feira de São Cristóvão é um híbrido que resulta do diálogo das diversas tradições que se narra em terceira pessoa e do que se vive ali.

Para os poetas residentes no Rio de Janeiro, fora do espaço da feira há uma ausência de reconhecimento, que é resgatado naquele ambiente. Os três poetas que cantaram naquele dia disseram que encontram na feira um pedaço do Nordeste do qual sentem falta. Pela comida, pela cantoria, pelas peças de vestuário, pelo ambiente dos bares, pelos produtos de couro, de palha. E não se pode negar que isso seja encontrado facilmente na feira. O Nordeste encenado ali, que compõe a performance da poesia e que é por ela composto, é construído também por

esses produtos, que é o que as pessoas vão buscar ali. Além de encontrarem conterrâneos e conterrâneas, ouvirem músicas que remetem às suas memórias e imergir em cenários que, mesmo que não representem seus cotidianos, fazem parte do imaginário coletivo.

Deslocar-me neste sentido foi uma quebra, um contraponto às minhas próprias perspectivas de Nordeste, cuja memória se constitui nas experiências do litoral, de um centro urbano, que é Fortaleza e que começa a ser percebido nos anos 1990 e apreciado criticamente a partir dos anos 2000, quando começamos a passar por diversas mudanças proporcionadas pelos governos do Partido dos Trabalhadores (PT), em 2002. Essa pluralidade de memórias possíveis integra as tradições – que não estão isentas das disputas de poder que perpassam a tradicionalidade e o que vim chamando até aqui de memória forjada (RICOEUR, 2007).

Ora, se eu me reconheço como nordestina e me dirijo à feira em busca desses sentidos, me incomoda não ver essa outra experiência de Nordeste – a da praia, a de uma modernidade e progresso políticos aos quais tanto criticamos na região⁵². O apaziguamento imposto desta tradição é também um elemento de performance que convoca reconhecimentos e identidades estereotipadas. São diversos elementos que constroem juntos um cenário interativo que, se não obedecerem a um padrão imagético criado, podem não remeter aos objetivos de referência. E, para isso, são oferecidas as compensações do lazer, da comida, da música... Para que aquela ideia de Nordeste não se acabe e não seja totalmente apagada das memórias de quem foi para o Rio de Janeiro e nunca mais voltou.

Aqueles poetas com quem conversei viveram um Nordeste sertanejo. Rodeados de cores da seca, de pobreza, de coronelismo, mas também de festa na possibilidade de colheita, de uma alimentação preparada para resistir por muito tempo, mesmo com a falta de energia elétrica ou facilidade de transporte entre as localidades. São pessoas que passaram pelas transformações de cenário que, muitas vezes, desconfigura a memória que vinha sendo guardada e dificulta a identificação. A feira de São Cristóvão mantém aquela memória.

Faz pensar em Ednardo:

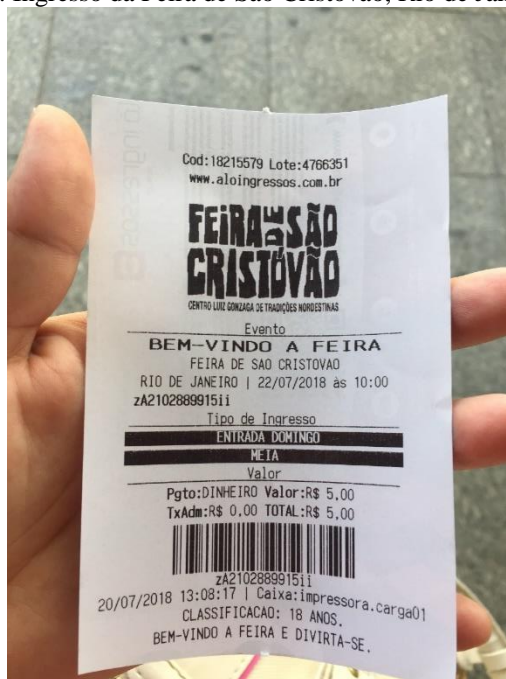
Amanhã se der o carneiro, o carneiro/
Vou-me embora daqui pro Rio de Janeiro/
As coisas vêm de lá/
Eu mesmo vou buscar/
E vou voltar em *videotapes*/
E revistas multicoloridas/
Pra menina meio distraída/
Repetir a minha voz/

⁵² As críticas às noções de modernidade e progresso no Nordeste são feitas pelos problemas causados pelas ideias liberais de crescimento e desenvolvimento, que prioriza uma dimensão urbana, industrial e tecnológica, desprezando questões importantes para o bem estar social, como o meio ambiente, as relações afetivas, de classe, de gênero, que terminam por potencializar problemas como a violência, o tráfico etc.

Que Deus salve todos nós!⁵³

O fluxo na feira de São Cristóvão é o contrário. Não vamos mais buscar no Rio de Janeiro as revistas coloridas, porque elas chegam até nós. Acessamos os vídeos e as músicas pela Internet, pelo celular. Esses produtos, as informações chegam às sedes dos municípios do interior, não precisa mais ir tão longe. Ao passo que, quem está lá, precisa ir até a feira para comer pipoca salgada, queijo coalho, feijão verde. Para comprar rede, renda ou subir no cavalo de madeira, colocar um chapéu de vaqueiro e tirar uma foto. Passar da bilheteria da feira é como acessar um portal que separa realidades, mas que não consegue fazê-lo integralmente e, assim, não consegue controlar os sentidos que emergem dali.

Figura 13: Ingresso da Feira de São Cristóvão, Rio de Janeiro, 2018.



Fonte: Acervo pessoal.

Seu Miguel Bezerra conta que faz 40 anos que ele saiu do Nordeste, perseguindo a vontade de conhecer o tal Rio de Janeiro. Pensar a segunda metade dos anos 1970 no Sertão Nordestino, é pensar em grandes secas, em espaços marcados pela pobreza, pela falta de saneamento básico e no descaso dos governos militares, que só lembravam de entrar pelo Brasil quando havia ameaça de guerrilhas, como no caso do Araguaia, ou quando as posses de grandes fazendeiros, os Coronéis, estava ameaçada pelos “bandidos sociais”, os Cangaceiros. Voltando esporadicamente para sua terra, seu Miguel percebe que “as coisas mudaram muito”, mas ainda é com o cenário de quando ele saiu que acontece uma identificação.

⁵³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WpXAqyNKvpE>>. Acesso em: 27 jan. 2019.

Edinaldo também se mudou para o Rio de Janeiro, porque tinha curiosidade de ver a cidade de onde tanto se falava sobre a beleza e oportunidades de emprego. Foi cantar na feira, porque já era poeta em Alagoas e, ao chegar na cidade nova, conheceu o lugar em que as pessoas de sua terra se encontravam e compartilhavam cultura e bens de consumo. Sentiu aquela feira como lugar de acolhimento e, então, passou a ir semanalmente tocar viola e fazer versos por lá.

O outro poeta presente na feira nesse domingo era seu Izidro Dias, paraibano, de 55 anos. Ele se mudou para o Rio de Janeiro há vinte anos. Mas há 7 voltou para a Paraíba e vai ao Rio de Janeiro três vezes ao ano para ver os filhos que permaneceram residindo ali. Segundo seu Izidro, sempre que está na cidade, vai à feira para acompanhar seus colegas na cantoria. Procurava melhores condições de trabalho no Rio de Janeiro e empregou-se em atividades de serviços gerais em prédios habitacionais. Aprendeu a improvisar em 1984 com um primo que já era poeta. Ele não chega a imprimir e vender seus versos. Canta como uma atividade de lazer, mas participa da divisão do lucro da cesta.

Seu Izidro diz que tudo o que tem no Nordeste tem na feira de São Cristóvão, assim como seu Miguel. Tendo voltado para seu estado 13 anos depois de ir embora, em 1998, encontrou uma região completamente diferente, como ele mesmo afirma. E considera que essas transformações foram decorrentes das políticas do governo Lula: “ele olhou por nós, porque ele sabia como a nossa vida era sofrida”. Tendo mudado as condições de vida no Nordeste, não havia mais por que fugir de seu lugar de origem e se exilar em outra cidade, onde não encontrou nada tão fácil como o sonho propunha. Mesmo assim, ainda se identifica com o cenário da feira e não vê problema na cobrança de entrada no espaço.

Mas o Nordeste de onde seu Miguel, seu Izidro e seu Edinaldo saíram não é só tristeza e abandono. É também o lugar da festa, da cantoria, da conversa no alpendre, no terreiro de casa. Dos encontros em uma bodega para tomar uma dose de cachaça e comprar os mantimentos para casa – aqueles que não eram produzidos no ambiente doméstico. Esse ambiente de compartilhamento, que envolve uma performance saudosista, é possível encontrar em São Cristóvão. E esse ambiente que envolve o cordel é conhecido e praticado ali. Vendidos nas bancas ou cantados com violas, o cordel é ali um conjunto performático que convoca, a partir das memórias, imaginários e tradições. E ele consegue ser assim identificado justamente por convocar essas memórias do Nordeste.

Essa perspectiva se contrapõe ao meu lugar de nordestina e se apresenta como um desafio à atividade de pesquisadora, porque convoca o rompimento com os aspectos ideológicos que causaram o incômodo inicial, ao mesmo tempo em que é impossível desvencilhar-me deles, porque eles compõem justamente a diferença questionadora, a busca pelas alteridades possíveis

dos sentidos de Nordeste(s), que se mostram também nos modos de fazer e consumir poesia de cordel em lugares diferentes. É o momento em que a ideia de contaminação se transforma em experiência. Essa que conto aqui.

Difícilmente outras manifestações poéticas, que articulassem inovações demais, sem que se mantivessem elementos de performance, essas manifestações não seriam reconhecidas como cordel. Sentar na praça do repente e cantar uma música de sertanejo universitário, por exemplo, não faz da apresentação uma cantoria de cordel e causaria estranhamentos. Afinal, seria ali outra performance, cujas estruturas métricas, rítmicas, conduziriam a outros significados. As materialidades são, então, também elementos da performance que afirma a tradição.

Na prática, o cordel se faz nessa tradicionalidade, que é o processo que engrena passado, presente e futuro, sem que nenhum desses tempos possa estar apagado. A memória como dialética entre presença e ausência configura um devir em que se marca o que deve ser lembrado e o que se escolhe para ser esquecido. Há que se ponderar o tempo todo o que é repetição e o que é inovação, sob o risco de se ter a prática negada dentro de uma ou de outra categoria. Seja falando de existencialismo ou publicando na Internet, algo de repetição será posto em performance para que a manifestação seja lida como cordel.

6.4 Formas e conteúdos

Conversar com poetas, seja para a tese, seja em outros ambientes, sempre traz à tona as discussões sobre as definições do cordel, como venho levantando o tempo todo neste trabalho. Discute-se materialidades, suportes, memórias, tradições, performances, mas algo que está marcado nos discursos dos poetas é a relação com a forma poética. A métrica, a rima e o ritmo aparecem, inclusive, nos primeiros escritos deste texto, quando apresento o fenômeno pesquisado aqui.

Ao perguntá-los o que é um cordel, as respostas passam por diversos caminhos e se encontram na dimensão da forma. A poesia pode ser oral, impressa, estar na internet, em livros, em CDs, no *WhatsApp*, na televisão, no rádio, sejam curtos ou mais longos. Ensina-se nas oficinas, defende-se em argumentos quando se quer dizer que alguém “não sabe o que é um cordel”. Porque, nessas definições, não será um cordel se não aparecer em sextilhas, setilhas, décimas ou versos alexandrinos, com uma musicalidade ritmada por rimas ABCBDB, ou ABCBDDDB, ou ABBAACCCDDC. Referem-se a uma métrica que conta o tempo do verso.

Nas feiras, é assim que os poetas ensinam a Gabriel, por exemplo, a buscar as rimas, tendo algumas já prontas como estratégia de velocidade do repente para que não se perca o improviso. É a partir desta forma que os cantadores improvisam em São Cristóvão. E aí, sob esta forma, o bom poeta é aquele que, ao obedecê-la, consegue criar conteúdo com sentidos coerentes. E isso não é fácil. Fazer uma ideia caber em uma forma que é fôrma e que é (per)formada pela voz, pelos corpos é um desafio que se pronuncia ainda mais quando os motes são solicitados pelo público.

No geral, ao refletir sobre as temáticas que são levantadas nas apresentações, observando estruturas narrativas, traços técnicos de improviso e de memória cognitiva, aparecem com ênfase a metanarrativa poética e os posicionamentos tomados em temas mais generalistas. É constante que o trabalho poético tenha a própria poesia como tema e os elementos daquele momento presente, de modo que isso acaba por certificar a imediatividade do improviso. Não daria para memorizar antes os versos sobre uma situação que, a princípio, você nem sabe que aconteceria – ainda que seja possível criar rimas prontas, moldes aos quais só se preenche com detalhes do momento.

Nas duas feiras, o elemento destoante era a minha presença. De pesquisadora no meio do público, da feira de São Cristóvão, de mulher no bar de Dona Tereza. Essas circunstâncias foram tomadas como temas das declamações, que além de situar a performance que eles querem mostrar para que eu escreva, legitimavam o improviso pela especificidade do dia.

Estas declamações podem ser pensadas em duas frentes: o aspecto metodológico, que aponta para a inevitável interferência e participação da pesquisadora no fenômeno acompanhado; e, no âmbito da poesia em si, que é construída tendo por base o imediatismo do “ao vivo”, ao qual está relacionado o improviso. Este é fortemente dependente das transformações e dos acontecimentos que marcam a eventualidade daquele momento de declamação. O improviso utiliza exatamente o diferente, o presente para preencher a estrutura pré-definida da forma poética. O específico é fonte de criação. E como forma de comprovação do improviso, o que não pode ser elaborado e memorizado anteriormente (balaio), é tomado como uma fraude na cantoria.

Além da minha presença como temática para as declamações, outro tema que aparece de forma recorrente é a própria poesia dos cantadores. Inclusive, dentro da poesia, ao mencionar a qualidade técnica do que está sendo declamado, poetas narram e avaliam a própria disputa. Eles descrevem os movimentos poéticos, a criação, as referências que viram inspiração, os sentidos de dedicar-se à poesia. E, como disputa, ao tentar vencer o rival, além dos

juízos pessoais, avaliam os versos uns dos outros. É uma forma de aprender sobre a poesia ou ouvir poesia.

Uma das formas mais intensas de compreender a poesia de cordel é acompanhando este movimento metapoético, que emerge nas vozes dos poetas, não apenas nas entrevistas, em que se fala o que é conduzido pela pesquisa. Há uma performance de valorização poética, dos trabalhos desenvolvidos, da própria capacidade criativa e, principalmente, da utilização das técnicas formais. Parte do interesse dos próprios poetas falar sobre isso, ao usarem a cantoria como forma de autopromoção.

Avaliações de qualidade, transformações, devoção a essa forma de se comunicar. Não uma comunicação interpessoal cotidiana, mas marcadamente delimitada pela performance da viola e pela forma em versos e rimas. É a produção de arte, a demonstração de habilidades linguísticas que dispensam as formalidades acadêmicas, porque o “saber falar” e se fazer compreender não têm relação direta com as normas cultas da língua – ainda que ela apareça quando poetas explicam as rimas com exemplos como “amor não rima com acabou”. A regra gramatical é dispensada, ainda que ela apareça na oralidade, e por essa oralidade se justifique.

Os conteúdos também fazem referência à cultura local, ao cotidiano dos poetas, falam de amor, de política e de transformações no mundo, sempre com juízos de valor e em um movimento de competição em que o objetivo é fazer versos de “melhor qualidade” que os demais, ainda que os parâmetros para a medição desta qualidade não existam ali na feira (mas em competições com premiação, os critérios são definidos como regras). A atribuição de vitória é extremamente subjetiva e aleatória, mas é proclamada e reivindicada. Os poetas mostram (ou dizem) que são conhecedores das técnicas e habilidosos para falar sobre qualquer assunto (o maior desafio), improvisando, e obedecendo as regras formais da poesia.

Na feira de São Cristóvão, comprova-se o improviso ao mencionar situações específicas do dia. Pode aparecer ao mencionar as características físicas, vestimentas, posturas das pessoas – que, ao serem mencionadas são convocadas a contribuir –, a situações que aconteçam durante a apresentação (ruídos de som, falhas técnicas) ou ainda a motes solicitados pelas pessoas que contribuem. Em São Cristóvão, os motes são oferecidos como temas e o poeta é quem cria os versos que encerrarão a estrofe, e esses poderão ser ou não seguidos pelo poeta que acompanha.

O mote, além de satisfazer o interesse de um público que solicita determinados temas, serve também para legitimar a “veracidade” do improviso, algo que os poetas fazem questão de destacar. Quando seu Miguel fala com orgulho que ele passa quatro horas direto no banco com sua viola, ele diz que são quatro horas contínuas de improviso, o que atesta

internamente a qualidade da poesia. Ora, podemos pensar que há estruturas prontas, rimas pré-estabelecidas. O grande desafio é, com essas fôrmas previamente elaboradas, atribuir sentido a um texto que será ouvido. E que, portanto, precisa ser claro e direto. Não há tempo entre as estrofes para que ouvintes façam elaborações interpretativas. O imediatismo é permanente no improviso-audição-interpretação-reação.

Poetas de repente trabalham com essa ideia de imediatismo, o que muitas vezes pode dificultar uma grande variedade de rimas. Ali eles estão dependentes de uma memória cognitiva, dos seus processos de aprendizagem. Não é a memória coletiva que se manifesta, mas a lembrança individual – composta pela memória coletiva – que aciona um repertório de rimas e métricas nas quais caibam temas e sentidos possíveis.

Esse trabalho de memorização e improviso é reconhecido como desafiador e aparece também como tema nas declamações. É recorrente essa prática metadiscursiva [ou metapoética?] nas cantorias como forma de demonstração de amor pela poesia, mas também por convocar uma valorização da atividade, usando argumentos como “a nossa cultura” ou mesmo o desafio do improviso em formas distintas da poesia, que inclui o galope, a embolada, o martelo-agalopado, a décima, o mourão dentre outras formas consideradas como modalidades do cordel pela Academia Brasileira de Cordelistas (SILVA, 2014).

A dedicação ao trabalho poético também aparece de forma recorrente como tema. Novamente em um movimento metadiscursivo, utiliza-se a técnica da composição poética com rima, ritmo e métrica para falar sobre a importância do emprego destes recursos pra que se tenha uma “poesia de qualidade”. Diante dessa disputa, o público reage em torcidas, aplausos e gargalhadas. A competição é pela utilização da técnica e domínio do tema abordado. Não são definidos critérios, tampouco há julgamento ou anúncio de vencedores nas pelepas cotidianas. Quando o tema ou a rima faltam, muda-se de abordagem e abre-se uma nova cantoria.

Temas machistas, misóginos, racistas e homofóbicos, como já foi mencionado aqui, são recorrentes nas cantorias em São Cristóvão e em Campina Grande, mas não somente lá. O “tradicional” cordel fundador, de Leandro Gomes de Barros, tinha como principal alvo a figura da sogra, a quem destinava insultos e piadas ofensivas. O também reconhecido poeta Abraão Batista escreveu um folheto misógeno contra a candidatura de uma mulher, Íris Tavares, à prefeitura de Juazeiro do Norte, no Ceará. Assim como, tantos outros autores trazem a homossexualidade como um tema para o deboche. Esses poetas que escrevem desde que a poesia oral começou a ser chamada de cordel e que permanecem até hoje repercutindo essas temáticas são tratados como poetas “conservadores” de uma tradição que chega, muitas vezes, a ser uma forma de identificar o cordel. Em inúmeras conversas cotidianas com pessoas que

não estão ligadas diretamente ao universo do cordel, há sempre alguma referência ao cordel como um produto feito por homens racistas, machistas e homofóbicos. E na própria conversa com cordelistas, há os que se assumem conservadores, como no caso de Abraão Batista, e os que criticam esse posicionamento, apesar de, contraditoriamente, permanecerem fazendo piadas com homossexuais, incentivando uma ideia de masculinidade/macho, ilustrando capas de folhetos com imagem de mulheres sexualizadas.

Em suas declamações, os poetas não parecem ter esses elementos como questão e permanecem repercutindo discursos carregados de preconceitos e estigmas. E esses elementos, além de serem mencionados, são ainda usados para fazer piada e constranger as pessoas – principalmente aquelas que não contribuem com a cesta. “Eu nunca aprendi com quem é gay” é um verso destinado ao colega com quem a peleja está sendo realizada quando o parceiro afirma tê-lo ensinado a fazer poesia. Assim, o poeta 1 chama o poeta 2 de gay, como se isso fosse um insulto, e ainda sugere sua indisposição para dar credibilidade ao conhecimento de alguém que seja homossexual. Em resposta, o poeta 2 termina sua estrofe com “é meu colega chifrudo”, ou seja, o poeta 1 teria sido traído pela esposa (ou mesmo quando a esposa decide se separar), sobre a qual se estabelece um julgamento machista. Quem trai ou quer separação é o homem.

Ainda que outros temas como saudade do sertão, futebol e eleições apareçam eventualmente, em São Cristóvão, o foco está em “fazer piada” com as pessoas, exercendo a comicidade a partir de uma noção que se aproxima aos conceitos de Bergson (2007), que atribui o riso a uma situação de completa ausência de empatia. A mulher negra que está sentada no público é mencionada como “princesa com uma lapa de peito”, o que indica uma apropriação e objetificação de homens sobre o corpo da mulher. As pessoas ao redor riem, inclusive a mulher mencionada. Como quem dá “licença poética” a uma cantoria cuja função seria a de fazer graça. Como “brincadeira”, passa despercebido, mas destaca que as questões de gênero não podem passar sem questionamento, seja pela ausência de mulheres trabalhando com cantoria na feira, seja pelas formas como as mulheres são mencionadas nos versos destes e de tantos poetas.

6.5 Financiamento e sustento econômico da poesia de cordel nas feiras

Os aspectos de uma dinâmica econômica que aponta para os financiamentos e às formas de monetizar o trabalho dos poetas, ainda que não seja um foco deste trabalho, aparecem

como importante traço da rotina produtiva nas feiras que são discutidas neste trabalho. Por isso, este eixo não é ignorado.

A figura do “apologista” também é definidora para a valoração da poesia oral cantada no Nordeste brasileiro. Apologista é a pessoa que paga, que contribui e que, portanto, costuma propor motes. São fundamentais, porque grande parte do faturamento de uma apresentação vem da “bandeja”, ou seja, da contribuição do público. Prática comum às apresentações artísticas de rua, seja em espaços rurais ou urbanos. E a feira é esse espaço público que, segundo Dona Benedita, não existe sem cantoria.

Tanto que a história da poesia de cordel ambienta-se nas feiras, onde poetas orais se apresentavam, levavam informações de vários lugares para cantarem nas feiras públicas. O pagamento vinha justamente desses chamados apologistas – que nem sempre rendem o suficiente para o sustento dos poetas, que precisam trabalhar em outras ocupações, e a atividade poética se resguarda para os fins de semana ou momentos de lazer.

Poetas que trabalham com o cordel impresso têm uma outra forma de renda, que é a da venda dos folhetos. Em uma disputa com o mercado editorial hegemônico, que se fecha para as produções que estão fora do cânone, a poesia de cordel em folhetos tampouco está nas livrarias – a não ser quando produzida no formato de livro por editoras. Os folhetos estão em bancas de revistas, em lojas de produtos típicos do Nordeste para turistas, em eventos organizados pelos próprios poetas para a circulação dos versos. Neste contexto, os apologistas são tomados como financiadores da poesia de cordel e da cantoria nas feiras.

Apologistas estão na transição entre público e mecenas. Ao sugerirem motes, dão os temas que os interessam ouvir. E o “bom poeta” recebe o mote e consegue unir as técnicas da forma poética com um conteúdo coerente, chamado de “conteúdo com sentido”. Um poeta lembrado como alguém que conseguia fazer isso com precisão é Ivanildo Vilanova, pai de Iponax Vilanova, responsável pelo Clube do Repente, apresentado no início deste trabalho.

No Rio de Janeiro, Seu Miguel me fala sobre as formas de arrecadação tanto por parte de um salário recebido da administração da feira e do resultado da bandeja. Nesse momento, ele me conta sobre sua insatisfação com a cobrança de ingressos para entrar na feira⁵⁴. Ele faz referência ao passado anterior à construção do Centro de Tradições Nordestinas, como um lugar institucionalizado e de espaços fisicamente demarcados por portões, bilheterias e paredes. Isso porque, quando a feira surgiu situada na zona Norte da cidade do Rio de Janeiro – lugar de chegada dos ônibus que vinham do Nordeste – tratava-se de um espaço de trocas e

⁵⁴ Na primeira vez que fui, o valor da entrada dependia do dia e das atrações. Paguei R\$ 10,00. Na segunda ida, o valor foi fixado em R\$ 5,00.

comércio de produtos que essas pessoas chegavam trazendo. Era como uma grande praça de encontros, onde também eram realizadas cantorias. Seu Miguel considera que antes de haver a restrição à entrada através do pagamento de ingresso, as pessoas se sentiam mais à vontade para apreciar e compartilhar os momentos de performance.

A percepção de seu Miguel sobre a cobrança de ingresso para a feira marca uma segregação de classes. Como ele diz, “antes, todo mundo podia vir e assistir a gente. Hoje, precisa ter grana”. Esta afirmação, de certa forma, pode ser contraditório, quando se pensa que há uma cobrança declarada de quem está assistindo as declamações por contribuições. Porém, faz sentido direto se pensar que o dinheiro que seria empregado na contribuição com os poetas é usado para pagar a entrada e faz diferença no que se pode consumir dentro da feira. É aí que entra a percepção de seu Miguel, de que as feiras não são mais para todos. E, por consequência, sua cantoria também não.

6.6 Participação do público

No que diz respeito ao público, observamos as movimentações interativas, os diálogos que também compõem as performances definidoras do cordel como fenômeno cultural, em que a mimesis III é imprescindível para que o círculo hermenêutico reinicie sua espiral de sentidos.

Há modificações constantes de públicos nas feiras, porque elas são lugares de passagem. Segundo seu Miguel, as pessoas vão à feira de São Cristóvão por curiosidade. São cariocas, turistas e, às vezes, até nordestinas e nordestinos que vão em busca de acolhimento, de uma ilha de nordestinidades em meio ao mar de diferenças que a cidade do Rio de Janeiro implica para quem ali estabelece morada. Esse público da feira, seja sentando para escutar, seja passando aleatoriamente, é o público do repente. Mesmo que não haja uma escolha, o sentido da audição é involuntário. Assim, vendedores, transeuntes, poetas e audiência afetam e são afetados pelo espaço físico, pela poesia e pelos sentidos que circulam neste ambiente.

Para seu Miguel, as pessoas que agora frequentam a feira não têm mais a mesma relação com o repente como aquelas que iam à feira aberta. Ele considera que as pessoas que iam na feira aberta conheciam a poesia de cordel porque a teriam vivido nos lugares de onde vieram. Já as pessoas que vão na feira atual vão pelo exótico, pela peculiaridade, para comprar produtos que são difíceis de encontrar fora: queijo coalho, pipoca salgada, carne do sol, goma de tapioca... E, pelo passeio, acabam por consumir também a poesia, seja ouvindo a cantoria, seja comprando folhetos.

Já no bar de Dona Tereza, as pessoas que param podem ir para consumir algo do bar e/ou consumirem especificamente a poesia. Alguns de forma nostálgica, outros curiosos, outras pessoas que vivem a poesia em seu cotidiano. Não é muita gente que para ao passar pela feira da carne. O bar fica atrás de algumas barracas, difícil de ser visto se não for procurado. O público de Campina Grande parece lidar com a poesia como parte dada dos espaços, e os sons como parte dos ambientes por onde circulam. É deles a sensação de presença da poesia, mesmo onde ela não acontece como presença física.

Nas duas feiras, observar as mulheres como um público reduzido com relação ao número de homens é também uma estratégia de afastamento: na ausência imposta por Dona Tereza, ou no constrangimento direcionado a nós em São Cristóvão. Se não estamos no público, também não estaremos nos palcos disputando os versos. As imagens das mulheres nesses lugares são borradas e ‘justificadas’ com um suposto desinteresse feminino pela poesia de cordel. Mas o que encontramos são ambientes nada amigáveis às mulheres, seja como cantadoras, seja como público. Forja-se, então, essa ausência.

O público é parte da performance. Afetam as declamações e são afetados por elas. Estabelece-se naqueles momentos uma ligação narrativa que convoca memórias e tradições de cada um dos atores e atrizes que vivem a experiência da poesia. Seja para rir, para se distrair, para apreciar ou ouvindo por conta do sentido involuntário do som, a poesia oral convoca ação imediata do público, tendo as reações como respostas. E aí decidem se pagam ou não pela apresentação que assistiram. Ao deixar o dinheiro na bandeja, o ciclo narrativo se fecha e marca seu recomeço.

Este capítulo, ao apresentar os eixos de forma separada, o faz apenas por uma questão didática, como uma estratégia de escrita. Isso porque todos esses eixos são parte do mesmo fenômeno que é a diversidade poética do cordel brasileiro. Por isso, apesar de organizar os operadores analíticos em categorias, não há uma hierarquização entre elas, pois são todas completamente interdependentes.

O movimento descritivo do primeiro campo se encontrou aqui com as discussões teóricas apontadas nos capítulos anteriores, e permite identificarmos e conhecermos as dimensões múltiplas do cordel, inquietadoras diante da urgência de definidores metodológicos, que fizeram, justamente, o sentido deste trabalho ser reescrito e apontarmos o cordel como um fenômeno livre e indisciplinado, aberto por definição.

Reabertura do novelo: considerações

finais



Esta tese foi um produto elaborado durante quatro anos, mas resulta também de uma inquietação que me acompanha desde 2009, quando pela primeira vez olhei para um cordel como objeto a ser investigado. De lá pra cá, são muitos os aprendizados, os quais são também sempre geradores de novas inquietações.

As trajetórias percorridas aqui foram um contínuo de transformações. Desde um projeto inicial, que se propunha a pensar o jornalismo pelas práticas que se fazem no cordel, passando por um rompimento com qualquer tentativa de aproximação, chegando em uma compreensão do cordel por ele mesmo, que dispensa qualquer outro suporte e qualquer outra mídia para que ele exista. O que nos resta, é entender como esse cordel se relaciona com os outros fenômenos midiáticos e sociais, visto que ele não está sozinho no mundo.

Houve, e ainda há, historicamente um movimento de apagamento do cordel, que se fez ao buscar aprisioná-lo em conceitos de uma “literatura popular”, simples, menor, pobre, marginal, a poesia dos livrinhos, engraçada, que imita o cordel português. Mas, quando nos aproximamos do cordel, o que nos salta aos olhos é uma complexidade de um fenômeno que vai além do literário: é social. E nele percebemos dimensões historiográficas, filológicas, filosóficas, políticas e, à qual este trabalho se dedicou, uma dimensão comunicacional.

Essa dimensão abriu inúmeras possibilidades quando eu pude mergulhar no universo das feiras para olhá-lo mais de perto, observar o seu cotidiano, o entorno, os consumos. Foi quando o cordel me colocou diante de um tensionamento conceitual que articula suas narrativas à performance, à memória e à tradição.

Este tensionamento foi visto e praticado nas duas feiras acompanhadas. São conceitos que ao produzirem-se uns aos outros, acabam também por demarcar aquilo que chamamos de cordel – e que o tempo todo nos negamos a definir. As performances, vividas a partir de um *ethos*⁵⁵ poético que se constrói naqueles espaços, são marcadas por uma postura que porta uma viola, que defende uma métrica e uma rima precisas, que declama com um ritmo padronizado. Este *ethos* que comporta uma saudade do Nordeste do passado, que encena um personagem cujas características são pinçadas da memória e são compartilhadas na forma de tradição.

O *ethos* de São Cristóvão é o da saudade. Faz referência a uma vivência que se teve e que não importa se ela ainda existe. Busca-se de forma anacrônica transportar tempos e espaços. Em Campina Grande, essa nostalgia se mostra mais como um esforço para a permanência, para que não se perca uma prática que ainda é viva e que, se não houver um

⁵⁵ Compreendido como um conjunto de comportamentos mais ou menos padronizados, que caracterizam um determinado grupo cultural, profissional, político etc.

cuidado por parte dos poetas, as tecnologias e transformações podem sufocar aquela manifestação que eles tanto prezam.

Em Campina Grande não importa se há, por exemplo o uso de celulares e o compartilhamento dos trabalhos pelos grupos de *Whatsapp*, mas há contradições, como a posição de rejeição da tecnologia, que pode aparecer nas declamações que comparam e supervalorizam a ideia do sertão com relação aos centros urbanos. A poesia que os poetas ensinam aos mais jovens que se interessam pela cantoria não incentiva as rupturas, as transformações e a coexistência com as novas mídias, mas, em vez disso, ensina-se uma repetição, que não é só da estrutura poética, mas de todo o conjunto de hábitos, que incluem estar no bar de Dona Tereza todo sábado de manhã, tomar a cachaça para limpar a voz e serem identificados como cantadores por estarem com suas violas no colo.

Em Campina Grande, as cantorias são feitas para um público que é formado pelos próprios poetas ou para pessoa que já são interessadas em poesia. É um público que já fora conquistado e que deve ser preservado – já que o bar de Dona Tereza não comporta muitas pessoas, nem chama muita atenção de quem passa, já que fica localizado atrás das barracas de carne. O cordel da Feira Central de Campina Grande parece querer mais sobreviver tal qual se reconhece do que aparecer.

Já em São Cristóvão, o espaço da feira é uma espécie de simulacro em que se encena um conjunto de práticas associadas ao Nordeste, das quais a poesia oral e os folhetos não poderiam estar de fora. As pessoas ali comem as comidas nordestinas, se vestem com o que acreditam ser comum no Nordeste (o chapéu de couro, por exemplo) e, assim, como em Campina Grande, fazem dessas performances uma grande narrativa tecida pelo constante diálogo entre o imaginário e o cotidiano, reforçando, repercutindo e recriando os movimentos de tradicionalidade, que, por mais que haja uma tentativa de engessamento, escapa e conta a si mesma pela inserção de todos os elementos que uma transformação sociocultural, política, geográfica e temporal carregam.

Esse exercício da produção das tradições, a partir de um conjunto de performances convocam memórias, e também, além da dimensão historiográfica, aproxima a poesia galega da poesia nordestina. No Nordeste, a poesia oral tenta produzir-se e resistir culturalmente. Na Galícia, há um movimento de incentivo do uso da língua que encontra dificuldade no cotidiano por ser associado no senso comum a uma prática rural. As artes vêm para mostrar que o Galego não está morto e que é usado na poesia, como instrumento político e de identidade. As performances levam aos espaços públicos um hábito que costumava ficar em casa. Como na poesia de María Lado e Lucía Aldao, em que elas apontam para “a primeira vez que amei em

galego”, como uma referência feita por Lucia a um romance vivido na Faculdade de Filologia Galega. Até então, o idioma era usado em casa para conversar com a família. A manutenção da tradição pelo uso da língua é um grito político de quem não quer ter um traço de sua identidade sufocado e conduzido ao esquecimento.

Nos caminhos percorridos até aqui, a dimensão da tradição ao pensar especificamente o fenômeno do cordel se fez evidente em três categorias quase cronológicas (quase, porque ainda que elas apareçam com o passar do tempo do calendário, elas não se extinguem, mas coexistem em disputa):

1 - A primeira delas é a compreensão do cordel como um fenômeno de tradição fixo, que deve ser mantido e resguardado tal como foi pensado e produzido por Leandro Gomes de Barros. Perder características desse cordel é como perder a própria identidade que define o objeto (sim, aqui ele é pensado mesmo como um objeto de traços demarcados). Normalmente são pregados por poetas mais velhos, apegados a um sentido de passado perdido, que seria resgatado pelo cordel. Neste formato de compreensão, o cordel está morrendo justamente porque há grupos de poetas que o descaracterizam;

2 – A segunda categoria de lidar com a tradição é a de poetas que têm por volta de 40/50 anos. Homens que fazem cordel, mas que foram muito criticados pelos mais tradicionalistas, porque se propunham a inovar demais. Não usam mais xilogravura em todas as capas, têm maior grau de escolaridade que seus antecessores e posição política questionadora. Criticam o *mainstream* editorial e midiático, mas não perdem a oportunidade de aparecer. Gostam quando as mulheres aparecem em festivais, porque elas “embelezam” a poesia. Entendem que o cordel precisa ser reinventado, mas não pode sair muito de seu controle. Aceitam jovens que queiram aprender sobre o cordel, desde que mantenham as regras que eles próprios estabelecem como as que podem ou não ser quebradas;

3 – Por último, identifico uma geração de poetas que, cronologicamente, surge com a anterior em movimentos de questionamento ao conservadorismo, da proposta de um cordel estático e que não pode ser transformado. São mulheres que têm o cordel como instrumento de luta política, que estão dispostas a romper com as relações de poder sustentadas pelo segundo grupo e, por isso mesmo, são mantidas distante dos holofotes dos festivais e eventos poéticos controlados por eles. Essas mulheres inovam nos temas e nas abordagens e não escrevem poesia por beleza, mas para narrarem suas próprias histórias.

A partir de uma proposta exaustiva de preservação do cordel, corre-se justamente o risco de levá-lo ao fim. Caso o cordel se torne anacrônico e perca seu valor de uso social, então, ele não terá mais motivo para existir. E é por caminhos das discussões de gênero no cordel que eu vejo uma possibilidade de fratura mais evidente: essa que os poetas tradicionalistas e os que se pregam progressistas tentam apagar. Porque é a produção das mulheres que vem questionando e oferecendo condições de continuidade, não pelas vias de suporte ou de formato, mas pela dimensão política de resistência que o cordel oferece.

Dentre as questões que ficam, a quem interessa preservar o cordel em seus moldes associados ao passado ou a uma ideia de atraso, de pobreza, de ignorância? Quem conduzirá as próximas transformações e como elas serão percebidas? Esta tese termina como começou: aberta. Da forma como entendo e defendo o cordel. Por enquanto, sigo aqui, testemunhando e tentando compreender suas transformações.

Bibliografia

ABREU, Márcia Azevedo de. **Cordel Português / Folhetos Nordestinos: confrontos - um estudo histórico comparativo**. Tese de Doutorado, DTL / IEL - UNICAMP, 1993.

ABREU, Márcia. **Então se forma a história bonita: relações entre o folheto de cordel e a literatura erudita**. Porto Alegre: Horizontes antropológicos, 2004

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

ABRIL, Gonzalo. **¿Se puede hacer semiótica y no morir de inmanentismo?** IC Revista Científica de Información y Comunicación, n. 6, 2009.

ABRIL, Gonzalo. **Tres dimensiones del texto y de la cultura visual**. IC Revista Científica de Información y Comunicación, n. 9, 2012.

ANTUNES, Elton. VAZ, Paulo Bernardo. **Mídia: um aro, um halo e um elo**. In: GUIMARÃES, César. **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ARRAES, Jarid. **Heroínas Negras Brasileiras em 15 Cordéis**. São Paulo: Pólen, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011XIV. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BATISTA, Hamurábi. **A importância da agricultura familiar**, 2013.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Martins Fontes, 2007.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. **Revista brasileira de educação**, n. 19, p. 20-28, 2002.

BULE-BULE, Antônio Vieira da Conceição. **Dilma Rousseff já é presidenta da Nação**. Salvador: Licutixo Produções, 2010

CANTEL, Raymond. **La persistencia de los temas medievales de Europa en la literatura popular del nordeste brasileño**. In: **Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas**. El Colegio de México, 1970. p. 175-185.

CARVALHO, Gilmar de. **Cordel, cordão, coração**. Revista do GELNE (UFC), v. 4, p. 285-292, 2002.

CARVALHO, Gilmar de. **Madeira matriz: cultura e memória**. São Paulo: Annablume, 1999.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa: poeta pássaro do Assaré**. Fortaleza: Omni Editora Assosiadados Ltda, 2002

CARVALHO, Gilmar de. **Tramas da Cultura**: comunicação e tradição. Fortaleza: Museu do Ceará, 2005.

CARVALHO, Gislene. OLIVEIRA, Letícia. Feminismo negro na poesia de cordel de Jarid Arraes, In: SOARES, Juliana. COSTA, Vanessa. VIEIRO, Felipe. **Dar-se a ver**: Textualidades, gêneros e sexualidades em estudos da Comunicação. Belo Horizonte: Selo PPGCOM, 2018.

CARVALHO, Gislene. Poesia, política e resistência: feminismo e língua galega do grupo Cinta Adesiva. **eLyra**: Revista da Rede Internacional Lyraempoetics, n. 11, p. 269-298, 2018.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo**: Introdução ao estudo da novelística no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

CASTAÑO, Yolanda. Tan cerca, tan lejos. Poesía gallega contemporánea. In: **Poesía actual: vivències i art**. Servicio de Publicaciones, 2017. p. 45-58.

CASTAÑO, Yolanda. Una panorámica de la poesía gallega de los últimos años. **Paraíso**: revista de poesía, n. 13, p. 53-64, 2017.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **Como fazer versos...**. Correio Popular, Campinas-SP, 22 de agosto de 1982.

CONCEIÇÃO, Francis da. **Os feminismos e a representação da mulher negra nos cordéis de Jarid Arraes**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2017.

CURRAN, Mark. **História do Brasil em cordel**. São Paulo: Edusp, 2003.

DIEGUES, Manuel et al. **Literatura Popular em Verso**: estudos. Editora Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986

DINIZ, Stênio. **O desastre com o avião da Tam**: a maior tragédia da aviação brasileira. Fortaleza: Tupynanquim, 2007

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. Cotia: Ateliê editorial, 2003

FOLEY, John Miles. The singer of tales in performance. Indianapolis: Indiana University Press, 1995

FOLEY, John Miles. **The theory of oral composition**: history and methodology. Indianapolis: Indiana University Press, 1986

GONÇALVES, Bianca. **Por uma Herstory de Cordel**: Entrevista com Jarid Arraes. Revista Crioula, (21), 497-508. 2018 Acesso em 26 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143148>

HAVELOCK, Eric A. **O oral e o escrito**: uma reconsideração. In: ____ A revolução da escrita na Grécia. São Paulo: Unesp; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

KUNZ, Martine. **Cordel: a voz do verso**. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2001.

LEMAIRE, Ria. **Cores do Atlântico**. Galícia: Pai Edicións, 2010.

LEMAIRE, Ria. Do Cancioneiro das Donas às Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses. **Fragmentum**, n. 49, p. 213-227, 2017.

LEMAIRE, Ria. **Entre Oralidade e Escrita: as verdades da verdade**, In: **Actas do congresso Literaturas marginais**, Porto, Ed. da Universidade do Porto, Portugal: 2008

LEMAIRE, Ria. **Patrimônio e matrimônio**: proposta para uma nova historiografia da cultura ocidental. *Educar em Revista*, v. 34, n. 70, p. 17-33, 2018.

LEMAIRE, Ria. Patrimônio e matrimônio: proposta para uma nova historiografia da cultura ocidental. **Educar em Revista**, v. 34, n. 70, p. 17-33, 2018.

LEMAIRE, Ria. Patrimônio e matrimônio: proposta para uma nova historiografia da cultura ocidental. [Manuscrito], 2018.

LEMAIRE, Ria. **Reler os textos: resgatar as vozes**. In FUNK, G. **Estudos sobre Paatrimônio oral**. Câmara Municipal de Ponta Delgada. Açores. 2007

LEMAIRE, Ria. Tradições que se refazem. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 35, p. 17-30, 2010.

LOPES, Ribamar (Ed.). **Literatura de cordel: antologia**. Banco de Nordeste do Brazil, 1983.

LUYTEN, Joseph Maria. **A notícia na literatura de cordel**. São Paulo: Estação Liberdade, 1992

MANSON, Wiatt. **The First Woman to Translate the 'Odyssey' Into English**. In: *The New York Times*, Nov., 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/11/02/magazine/the-first-woman-to-translate-the-odyssey-into-english.html>>. Acesso em 30 de agosto de 2018.

MARQUES, Pedro. Novo espelho: o exemplum em papéis volantes setecentistas como reflexo da introdução de novos discursos sobre a mulher. **Hispanic Research Journal**, v. 18, n. 3, p. 197-212, 2017a.

MARQUES, Pedro. The Papel Volante: A Marginalized Genre in Eighteenth-Century Portuguese Culture?. **Portuguese Studies**, v. 33, n. 1, p. 22-38, 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MAYORAL, Marina; LAPESA, Rafael. **La poesía de Rosalía de Castro**. Madri: Gredos, 1974.

MEDEIROS, Elisângela Raquel Pereira. **Prostituição feminina**: análise territorial na feira Central de Campina Grande. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba, 2012

MELLO, Beliza Áurea. Nova História do Cordel: a hora e a vez das vozes femininas nos folhetos. IN.: PEREIRA DOS SANTOS, Francisca. **O Livro Delas**. 2018. [no prelo]

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Editora Cosac Naify, 2014.

NASCIMENTO, Pedro. **Beber como homem**: Dilemas e armadilhas em etnografias sobre gênero e masculinidades. Revista Brasileira de Ciências Sociais [online] 2016 [Data de consulta: 23 de janeiro de 2019] Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010269092016000100057&script=sci_abstract&tlng=pt>

ONG, Walter. **Orality and Literacy**: The technologizing of the word. London: Routledge, 1990.

PANDOLFO, Maria Lucia Martins. **Feira de São Cristóvão**: a reconstrução do nordestino num mundo de paraíbas e nortistas. São Paulo: FGV, 1987. Tese de Doutorado.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **La lectura del tiempo pasado**: memoria y olvido. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Arrecife, 1999

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**: o tempo narrado. Tomo III. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

ROMERO, Sílvio. **Poesia popular do Brazil**. Rio de Janeiro: Typografia Laemmert y Cia., 1888.

SANTOS, Francisca Pereira dos. **Água da mesma Onda**: a peleja poética epistolar entre a poetisa Bastinha e o poeta Patativa do Assaré. Fortaleza: Tipografia Iris, 2011

SANTOS, Francisca Pereira dos. **Cantadoras e repentistas do século XIX**: a construção de um território feminino. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, 2010, [Data de consulta: 25 de novembro de 2017]. Disponível em:
<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127099015>> ISSN 1518-0158

SANTOS, Francisca Pereira dos. **O Livro Delas**. 2018 [no prelo]

SANTOS, Francisca Pereira dos. **Poéticas da cognição**: estratégias de composição mental em narrativas das vozes e da memória. Neurobiologia. 74(3-4) jul./dez., 2011

SANTOS, Francisca. Poética das vozes e da memória. In: SANTOS, Simone (org.). **Cordel nas gerais: oralidade, mídia e produção de sentido**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010

SANTOS, Gerson. **Isabella**: um anjo que foi jogado.

SANTOS, Simone (org.). **Cordel nas gerais: oralidade, mídia e produção de sentido**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010

SANTOS, Simone de Paula. **Um estudo da argumentação em cordéis midiaticizados**: da enunciação performática à construção discursiva da opinião. Tese. UFMG, 2011.

SARAIVA, Arnaldo. De Espanha nem bom vento... **Estudos em homenagem a João Francisco Marques**, vol. II, p. 381-386, 2001.

SILVA, Andrea Betânia da. **Cantoria de improviso**: os festivais de violeiros como a reinvenção de uma tradição. *Trapiche-Educação, Cultura & Artes*, n. 2, 2015.

SILVA, Andrea Betania. **Entre pés-de-parede e festivais**: rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso. Tese de Doutorado. UFBA, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/16254>>. Acesso em: 09 fev. 2019.

VIEIRA, Guaipuan. **Morre Michael Jackson Rei do pop**. Fortaleza, 2009

VIEIRA, Rui Carlos Gomes. **Poesia Popular Nordestina**: dicionário temático. Campina Grande: Maxgraf, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

APÊNDICE A – O cordel na Bienal do Livro de São Paulo

Tratava-se da maior exposição do mercado editorial da América Latina. Os cânones, os *best-sellers*, as grandes editoras e livrarias de referência no Brasil estavam lá. No centro de exposições do Anhembi, na capital paulista. Elas e eles, poetas cordelistas, estavam lá também, no espaço Cordel e Repente, organizado pela Câmara Cearense do Livro (CCL) e patrocinado pelas secretarias de cultura dos estados do Ceará e de Pernambuco, com expositores de editoras que se dedicam à publicação de poesia de cordel tanto em folhetos quanto na forma de livros, ou aquelas cujos títulos fazem referência à cultura nordestina, como no caso da Imeph, Armazém da Cultura, Fundação Demócrito Rocha etc.

Aquele era o ambiente que outrora não comportava a chamada poesia popular. Estavam ali, ainda que em um espaço específico, segregado, como uma peculiaridade, sendo reconhecidos pelo mercado editorial como uma forma de produção literária – mesmo o repente, elaborado, produzido e executado pela voz. Era perceptível a expressão de satisfação dos poetas diante do espaço recebido e da possibilidade de, ali, exporem seus trabalhos, comercializarem suas produções, conversarem e se apresentarem para o público.

Um público diverso em faixa etária. Crianças, adultos, idosos. Mas uma bienal que, em tempos de crise econômica no país, cobra entradas que variavam entre R\$10 e R\$25, não se pode considerar diversidade econômica. Nesse sentido, os incentivos vinham apenas das escolas que levavam seus alunos para visitarem os espaços. Comprar livros não é das coisas mais baratas, ainda que lá fossem possíveis encontrar descontos e algumas publicações mais baratas, inclusive, que a entrada. Era o caso dos cordéis. Um folheto custava R\$5. Nos primeiros dias de mais movimento e de vendas mais expressivas, a cada 4 folhetos, 1 era brinde. Nos dias de semana em que a movimentação de compradores diminuía, o preço continuava o mesmo, mas o cordel de brinde era distribuído na compra de 3.

No estande havia também um lugar reservado para a xilogravura, com artistas imprimindo e vendendo gravuras, oferecendo oficinas e talhando novas imagens na madeira. Havia também apresentações, declamações, palestras, shows musicais. O movimento e o lucro também animaram os poetas. Mas o que importava mesmo era o reconhecimento e a valorização do espaço conquistado depois de muitos anos sendo deixados à margem das produções. Naquele momento, a poesia de cordel era reconhecida pelos oficialmente instituídos de um poder – econômico e comercial – de definir as produções culturais literárias que seriam consumidas. Aliás, serem reconhecidos como literatura já é um grande passo, ainda que se questione essa classificação a partir dos cânones. A ideia é pensar no cordel como forma de conhecimento.

E no espaço Cordel e Repente na bienal do livro de São Paulo, a transitoriedade dessas classificações ficou evidente. Por isso, não nos cabe tentar definir o que seria o cordel neste sentido. Importa-nos o exercício metodológico do olhar para as narrativas emergentes naqueles dias em que acompanhamos a programação do espaço e as relações que foram construídas com o público que passava por lá.

De imediato, uma observação fundamental que se evidenciou foi a relação que havia entre o número de pessoas acompanhando as apresentações com as temáticas tratadas. Os poetas que declamavam suas poesias de memória, sem leitura, atraíam mais público e, por consequência, mais aplausos. Os temas que geravam maior euforia no público eram os temas de humor, classicamente associados à poesia de cordel. As pessoas paravam no estande para ouvir a comicidade dos poetas que ali se apresentavam e depois seguiam para os expositores, buscando novas histórias, também cômicas.

Um tema que foi explorado no espaço era a relação entre a poesia de cordel e a educação, dando ênfase à importância do público infantil. Seja na alfabetização, no trabalho de conteúdos didáticos ou mesmo como fomento literário, o cordel como método de ensino retoma a nossa proposta de pensarmos na poesia como forma de conhecimento. Assim, as crianças que passavam pelo estande recebiam atenção especial, por exemplo, da pedagoga e cordelista Leila Freitas e da poetisa que trabalha com temas infantis Mariane Bigio.

Acompanhados por pais ou professores, as crianças que passavam pelo estande, muitas delas, já conheciam a poesia de cordel por terem aprendido na escola. Gostavam da leitura considerada prazerosa, escolhiam folhetos pelas capas, muitas vezes as ilustradas e coloridas. Ouviam atentamente às declamações e participavam de embolada que pediam respostas. As crianças eram parte do cenário do estande, inclusive porque muitos dos livros expostos eram ilustrados com cores fortes, o que acabava por atrair a atenção dos jovens estudantes.

Durante as apresentações, muitas pessoas filmavam e fotografavam. Pessoas que passavam perto do estande, ao ouvir as declamações, paravam para acompanhar as histórias e aprender mais um pouco sobre aquela forma poética que era ensinada pelos próprios poetas. Expositores de outros estandes também faziam parte do público das declamações e reagiam com risos ao que ouviam.

O espaço tinha, ainda, um palco. Que foi pouco utilizado pelos poetas que preferiam ficar no chão, mais próximos do público. A ideia hierárquica não existia naquelas apresentações. Muito mais havia a intenção de publicidade, de divulgar o espaço e, por consequência, os folhetos que estavam sendo vendidos. Além disso, o palco serviria para uma

melhor visibilidade em grandes espaços, o que não era o caso no estande, onde havia bancos de madeira e almofadas de chita, caso alguém quisesse sentar no chão (e muitas pessoas o fizeram).

Havia pessoas de pé, que passavam menos tempo que aquelas que sentavam para acompanhar as apresentações e as explicações. As palestras contavam com um público mínimo, somente os expositores e participantes convidados do estande. Mas os transeuntes quando passavam, faziam uma pausa, avaliavam o que estava acontecendo e decidiam se paravam ou continuariam. Procuravam saber sobre os detalhes da programação.

A escolha de poetas convidados a participarem tinha relação com aqueles vinculados de alguma forma à CCL. A diversidade de poetas e origens geográficas não era tão grande, sendo a maioria dos poetas cearenses. Os poetas se alternavam na apresentação das atrações e nas vendas. Os xilogravadores vendiam suas imagens e ensinavam a talhar na madeira. O diálogo fluía em um espaço onde as pessoas pareciam amigas entre si, com muitas histórias a repercutir. Reencontros, pessoas que se conheciam ali, que trocavam produções e conhecimentos.

A decoração do espaço

A ambientação do espaço do Cordel e Repente na bienal do livro de São Paulo estava situada no final da feira, se considerarmos como começo os portões de entrada. Tratava-se de um espaço grande, comparado aos estandes vizinhos. Não era o maior. Grandes livrarias como a Saraiva ocuparam espaços mais amplos, inclusive, divididos em duas galerias.

O espaço Cordel e Repente tinha os próprios folhetos como parte da decoração. Pendurados em cordas, como sugere uma das propostas de seu nome, folhetos coloridos emolduravam o espaço e os vendedores que expunham mais folhetos, multiplicando as cores do espaço. Havia uma placa que adornava a entrada do espaço e que ficava de frente para o palco montado em um caminhão. Havia bancos de madeira, almofadas e dadeiras decoradas com chita. No lugar destinado à xilogravura – estavam separados dos folhetos – as imagens também estavam penduradas com pregadores de roupa em varais e nas bancadas estavam expostas as gravuras divididas pelos artistas convidados.

No meio do espaço estavam expostos os livros das editoras que apoiaram a exposição. Com muitas cores também, os livros tinham preços mais altos que os folhetos. Alguns eram também sobre poesia, sobre educação e sobre a região Nordeste. As paredes estavam decoradas com xilogravuras digitalizadas e versos de poetas expositores.

Neste ambiente aqui descrito, circulavam pessoas de diversas idades, mas principalmente crianças e adolescentes – às vezes até procurando Pókmens que apareciam nas proximidades – poetas, gravadores, ilustradores, palestrantes, políticos e empresários do ramo da editoração. Pesquisadores e estudiosos, professores, pessoas relacionadas à cultura de uma forma geral eram parte desse espaço e, por consequência, constituíram a narrativa que emergiu como texto naquele estande.

Oficina de cordel

Durante a programação da bienal do livro de São Paulo, o estande Cordel e Repente ofertou oficinas de cordel, de xilogravura, de ilustração e de repente. Cada dia, um expositor era convidado para apresentar ao público do estande os modos de fazer de suas expressões artísticas. Acompanhamos a oficina ministrada pelo poeta Rouxinol do Rinaré, com duração de uma hora, no dia 27 de setembro, sábado.

A referência do dia da semana é importante principalmente por conta do público, que era maior nos fins de semana, apesar de o ingresso custar mais caro. Durante a oficina, o estande esteve lotado, os bancos ocupados e com pessoas em pé, outras sentadas no chão. Rouxinol propunha uma conversa, uma troca de conhecimentos e uma apresentação sobre as formas poéticas. A oficina da bienal seria uma versão resumida das oficinas que o poeta costuma ministrar em escolas de ensino fundamental, cujo objetivo é ensinar a estrutura da poesia de cordel, aliando-a ao ensino.

Rouxinol apontou, então um eixo essencial para definir o cordel, que seria a forma impressa da poesia popular, diferenciando-se do repente justamente por essa característica de suporte, que também influirá nos modos de produção. Segundo o poeta em sua apresentação, fazer cordel pressupõe um trabalho criativo que não se faz no improviso, ainda que não negue esta expressão poética. Mas considera que repente e improviso são outras formas de se fazer poesia. Essa questão estrutural é valorizada por ele, usando como referência os sonetos, cuja definição passa pela forma, que se não for respeitada descaracteriza a poesia.

"Se um repentista quiser ser cordelista, a primeira coisa que ele deve fazer é deixar a viola e lado e sentar numa mesa para escrever", dizia ele, que não desvinculava por completo as relações de proximidade entre o cordel e a poesia oral, mas os diferencia justamente pelo exercício da escrita. Para Rouxinol, a poesia de cordel é exercício, treinamento, erros e acertos. É demorado, porque considera a busca pelo verso perfeito, por isso, não poderia ser feito de improviso, ou de forma espontânea.

Durante a oficina, Rouxinol apontou cinco elementos que definem a estrutura do cordel: o verso, a estrofe, a rima, a métrica e a oração. O verso é uma linha do poema, do qual constam sete sílabas fonéticas, ou seja, as sílabas pronunciadas com mais força, também chamado de redondilho maior. A estrofe é o conjunto de versos que compõem uma redondilha (feminino) e que pode variar em quadras, sextilhas, setilhas e décimas. A métrica do verso define o ritmo do cordel e uma forma clássica de verificar se a contagem está adequada: a grade da música "Ciranda, cirandinha". Já a rima (soante, porque não necessariamente tem a ver com a grafia das palavras) tem a ver com o som de terminação dos versos. Por fim, a oração é a coerência dos versos e seu sentido no interior da estrofe.

A construção da poesia, segundo Rouxinol do Rinaré, em estrofes nos formatos de sextilha, setilha e décima seguem um esquema de rimas que combina versos brancos (que não rimam) a versos que terminam em rimas soantes. O esquema é feito a partir de letras do alfabeto em que letras iguais representam as rimas. Assim, a sextilha é feita com estrofes ABCBDB; as setilhas têm menos versos brancos que as sextilhas e a estrutura comum é ABCBDDDB; Já a décima não tem nenhum verso branco, com versos ABBAACCCDDC.

Tão importante quanto seguir a métrica, segundo Rouxinol é fundamental que as estrofes contem histórias com início, meio e fim, que sejam coerentes e coesas, independente da temática que seguem.

O bar

Este subtítulo vem escrito em um tom diferente. Porque aqui, os momentos descritos não foram acompanhados por diário de campo, canetas ou gravadores. Quando muito, tínhamos uma câmera de celular fazendo nossas fotos selfies, ou ainda registrando abraços e afetos. Porque naquele momento, eu não era pesquisadora, mas eles continuavam poetas. E se tornaram meus amigos, confidentes e confiantes.

Este encontro aconteceu depois do encerramento da bienal no dia 27 de agosto. Saímos juntos e seguimos para o hotel onde estavam hospedados, ao lado da rodoviária do Tietê, em São Paulo. O bar estava ao lado do hotel, onde os poetas e xilogravuristas iam para jantar. Para acompanhar a refeição, cerveja e mais versos. Enquanto esperavam a comida, cada assunto mencionado servia de mote para convocar uma declamação ou uma anedota. No momento de lazer, o trabalho poético continua, mas os temas são mais voltados para a comicidade e ficção. Contar histórias para entreter e passar o tempo, enquanto o cheiro da comida que vinha da cozinha tomava o espaço pequeno, onde a única mesa ocupada era a nossa.

Mas a bienal não ficou para trás. Afinal, os mundos não são tão estanques. Durante o jantar, os poetas comentavam sobre os lucros, sobre o engajamento de outros poetas, sobre as apresentações que fizeram sucesso. E repetiam versos que foram cantados no estande, que eles consideravam versos bem estruturados e histórias bem contadas. Naquele momento, as falas se sobrepunham e os assuntos não terminavam. Mais ouvido era quem falava mais alto, daí uma maior ênfase nas falas, no volume e na entonação.

Em um grupo de homens, não faltavam temáticas sexistas, mas a presença de uma mulher despertava relativo constrangimento em repercuti-los. As piadas com temáticas homofóbicas passavam quase que despercebidas, como um discurso incorporado e que contradizia as posturas defendidas por eles sobre eles diante do que consideravam acusações como dizer-se que o cordel é conservador em seus posicionamentos. Conservadorismo que existe, mas não no cordel. Em vez disso, está situado em alguns poetas conservadores, algo que não pode ser transferido à manifestação que é produzida por pessoas de posicionamentos e ideologias diferentes. Assuntos que estigmatizavam o papel das mulheres, por exemplo, eram questionados pela poetisa Josy Maria, a única mulher cordelista naquele espaço e que nos convidou para acompanhar o encontro.

Não era um encontro acadêmico, era um encontro de amigos que falavam livremente de assuntos que fazem parte do seu cotidiano, o que inclui poesia e mercado editorial. Havia um consenso de que a situação deste mercado nunca foi das melhores, mas que durante a bienal, tinha havido um reconhecimento dos trabalhos e um lucro muito interessante, bem maior do que estavam habituados nas feiras que já fazem parte de seus calendários. Assim, até mesmo no momento de descontração, vai e volta e o que se tinha era uma declamação e uma tentativa de fazer todos rirem.

Estávamos todos juntos, compartilhando da mesma cerveja, o que de certa forma selava um laço de confiança e fazia com que os poetas abrissem histórias vividas, de situações em que foram enganados, contarem de proximidades, de inimizades e de admirações. O momento era de se afirmarem ali felizes pelo novo lugar que pareciam ocupar: um reconhecimento editorial na cidade de São Paulo.

E nossa relação se reforçava ainda pelas conversas, pela atenção que trocávamos durante as conversas, pelos apoios oferecidos. Mais do que uma pesquisadora, eu estava naquele momento testemunhando a poesia fora dos limites marcados por uma textualidade reconhecida. A poesia os acompanhava no cotidiano e ali eles me autorizavam a olhar para ela, em uma forma não profissional, mas afetiva. Versejar estava além do ofício de propagar e vender folhetos, mas incorporado na garganta que gritava até as 4h da madrugada, depois do bar

fechado, sentados na calçada, fazendo fotos, dançando um pas de deux, chorando emocionados pela amizade legitimada.

A metodologia que sai dessa experiência

Em um olhar livre, como pré-teste em busca de definirmos caminhos metodológicos e operacionais, o que podemos destacar aqui é uma descrição do ambiente, a partir do qual serão delineadas as nossas questões fundamentais. De início, antes de definimos nosso caminho, percebemos um trajeto que não intencionamos percorrer. Um deles, que pareceria mais imediato, seria o de atribuição de sentidos, no sentido de buscas de referências, para as narrativas construídas. Tampouco podemos reconstruir todas as narrativas que emergem das performances percebidas. O que realizamos aqui é a nossa própria narrativa, diante de nossa experiência e repertório de pesquisa.

Considerando a proximidade com poetas presentes na bienal, é difícil identificarmos estranhamentos e questões. Um olhar viciado acaba por se destacar, inclusive durante a elaboração das perguntas. Um deslocamento mais evidente ocorreu diante do público infanto-juvenil residente na cidade de São Paulo, sem contato direto com o cordel, que se deparava com a poesia sobre a qual ouviram falar na escola. Isso é uma das diversas performances que compõem a nossa narrativa.

Porque naquele espaço, foram criados diversos textos. Os dos poetas, dos gravadores, do público, dos transeuntes, de pessoas que não tinham ideia do que se passava ali, dos empresários, de outros escritores, de professores, de estudantes. Cada ator com uma textualidade, da qual nos interessa os aspectos comunicacionais e de troca a partir das performances de cada um.

Neste caso, como um pré-teste para nosso trabalho de campo definido em projeto de tese, ainda não fomos capazes de definir perguntas ou percursos de olhar para as performances. Categorias de análise ainda não apontam os nossos movimentos interpretativos. O que se insinua como operador é uma relação entre a tríplice mimesis e as noções de metáfora trabalhadas por Ricoeur (2010, 2012) que articulam a performance como formas de narrar a vida cotidiana.

Portanto, de início, o que se mostra como técnicas essenciais para nosso trabalho, além de acompanhar as apresentações, devemos estar atentos aos textos declamados pelos poetas e à declamação em si, movimentos de corpo, entonações, pausas, convocações. Atentarmos ainda para as performances do público, enquanto nos camuflamos nele. Reações de

incômodo, satisfação, riso, compartilhamento, filmagens, fotografias e, principalmente, importa conversarmos com as pessoas que param para ver as apresentações. Em conversa aberta, sem tom de entrevista, interessa conhecermos as narrativas que se fazem no círculo narrativo que está na interseção da mimesis 3 e da nova mimesis 1 e mimesis 2.

As descrições de tempo, quando este for relevante para as narrativas emergentes, e do ambiente serão fundamentais por questões de afetação do texto. Trata-se do contexto como parte da narrativa e não como plano de fundo. Deste ambiente, não só cenário, mas transeuntes, pessoas que estão aleatórias e desatentas às apresentações serão fundamentais para uma noção de público, também.

Dos vendedores, importa sabermos sobre as buscas e sobre as vendas de folhetos. São os vendedores que têm um contato imediato e direto com o público consumidor que levará algo de material para colocar em circulação. Estes operadores articulam os nossos elementos observados, mas as perguntas direcionadoras de nossos olhares permanecem abertas ao que seria, necessariamente, um estranhamento.

Além desses aspectos operacionais, um fator nos acompanha desde o início desta pesquisa: a relação pessoal de proximidade com os poetas cordelistas da cidade de Fortaleza-CE, principalmente os que estavam presentes na bienal do livro de São Paulo. Acontece que no decorrer de cinco anos de pesquisa – sabemos que é um tempo curto para a pesquisa, mas não para conhecer pessoas em um grupo restrito – tivemos a oportunidade de conhecer estes poetas, de conversarmos e de construirmos relações de proximidade e cooperação. Temos a percepção de que esta relação nos vicia os olhares e, assim, nos impede de reconhecer e interpretar determinadas situações. Ao passo em que nos atribui legitimidade e confiança por parte dos atores pesquisados, que sentem liberdade para falarem de forma mais aberta e se deslocarem dos discursos elaborados e prontos para as entrevistas. Como o afeto nos afeta metodologicamente e, portanto, afeta o nosso fenômeno?

São relações que passam por amizade, atenção, carinho, cuidado, credibilidade e gratidão. Estas relações são percebidas em nosso procedimento metodológico, nos movimentos de escrita e no próprio fenômeno que nos constitui e que por nós é constituído. É importante marcarmos essas questões que compõem o nosso repertório de conhecimento sobre o cordel e que nos possibilita um movimento de circulação específico que inclui como parte dos procedimentos de observação, momentos externos ao ambiente da bienal.

O que emerge desta performance?

As performances dos poetas percebidas na bienal tinham relação, principalmente com o público e com o espaço que ocupavam. Os elementos históricos que se desenvolviam fora daquele espaço (o processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff como o acontecimento nacional de maior destaque, ocorrido dia 31 de agosto de 2016, enquanto ocorria a bienal, foi pouco explorado). O que estava fora do Anhembi não recebia destaque. Era como se o mundo estivesse ali. Um campo finito de significação assumido a partir do momento em que autores e expositores passavam pelo credenciamento.

Assistimos a poetas engajados em uma tentativa de valorização de suas produções pela aproximação com o público. Um público que era transitório e variável, principalmente porque no contexto de 10 dias de bienal do livro, as pessoas não estão lá diariamente. Todo dia um público novo aparece para conhecer e apreciar o espaço. Público que ouve a poesia e compra folhetos. Que participa das oficinas, que conhece os modos de fazer das xilogravuras e que percebem que, apesar da aproximação da gravura com o folheto, eles não são indissociáveis.

Público que, muitas vezes, se deparava com poesia de cordel pela primeira vez e se encantava com a diversidade de possibilidades. Professores e estudiosos de literatura que propagariam aquele conteúdo entre seus alunos e debatedores. Conhecedores desta forma poética que aprimoravam suas experiências ouvindo mais alguns versos, comprando novos títulos.

Situado em São Paulo, era fácil perceber pessoas que nunca tinham visto um folheto de cordel e que chegavam à banca perguntando o que era aquilo (muitas vezes acreditando que, por tratar-se de folhetos, seriam brindes da bienal). Ou ainda adolescentes que conheceram a poesia na escola e que estavam ansiosos pela leitura de novos títulos. Pessoas que migraram para o Sudeste e que tinham o cordel como parte de seu cotidiano nordestino, perderam o contato e, de repente estava ali diante de uma manifestação cultural tão rica – consenso entre quem passava pelo estande.

Riqueza que causava espanto a quem, de início, poderia considerar o cordel como livreto de piadas. Mas, conversando com poetas e expositores, ao ouvir discussões que eram levantadas durante a programação do espaço, percebiam a vastidão de títulos, de temas, de abordagens. Conheciam obras clássicas do cordel, releituras feitas de outras produções literárias, a própria comicidade que era enfatizada para a atração do público e cordéis sobre a realidade sociocultural, falando sobre notícias, sobre questões políticas, econômicas e ambientais.

A performance dos poetas cordelistas durante a Bienal do Livro de São Paulo incluiu, além do ambiente já descrito, uma performance específica da poética da voz. A

oralidade considera também o corpo como parte desta poética: o copo dos poetas falava na gestualidade das mãos, na entonação da voz que dava à poesia o tom de comicidade, uma publicidade que fazia as pessoas pararem pra ouvir e permanecerem escutando a poesia. Por exemplo, rindo, elas informavam aos poetas que estavam atentas e interessadas naquela produção poética. Assim, os poetas sabiam se poesia narrada estava sendo apreciada se deveriam continuar, se deveriam parar, qual seria o novo mote a ser abordado. A comicidade era o tema de maior aproximação entre poeta e público. Esta era a forma de diálogo mais claro e imediato entre público e poetas.

As vestimentas dos poetas também faziam parte do cenário e de suas performances, visto que exibiam os patrocínios e apoios. A câmara cearense do livro ofereceu aos poetas uma blusa o nome do espaço Cordel e Repente, uma imagem do Pavão Misterioso em xilogravura. Mas havia outros poetas com outras roupas, como o Maestro Rafael Brito, que estava caracterizado com um figurino específico: usava um blazer e um chapéu de cangaceiro. Esta figura acabava por atrair um público para fazer fotos, para fazer perguntas e mesmo para comprar folhetos na mão dele. Rafael ainda tocava Rabeca, o que de certa forma constituía uma apresentação e um chamado a quem passava, ouvia o som e parava. A rabeca é um instrumento que se parece fisicamente com o violino, mas que produz um som muito específico, característico e diferente do som do violino. A rabeca muitas vezes a companhia a poesia oral do sertão.

Estes são elementos que fazem parte da situação e do processo comunicativo: vestimentas, ambiente, rabeca, corpo, tudo isso aparece como elemento de comunicação a ser compreendido nesta performance. Resta ainda uma questão de cunho metodológico: a nós caberia o papel de identificar sentidos destas performances? Os sentidos cabem aos poetas, aos vendedores, aos xilogravadores, ao público que passou pelo espaço Cordel e Repente e construiu narrativas específicas, à pesquisadora que produziu a narrativa aqui transcrita...

Tratam-se de narrativas que nos auxiliam a compreender o cordel como forma de conhecimento e como estratégia comunicativa deste conhecimento, acompanhadas de recursos estéticos, como no caso da comicidade. São diálogos de ideias, de produções, de formas de compreender um mundo onde estão situadas questões políticas, sociais, culturais, econômicas, ambientais e que estavam expostas nos folhetos e nas imagens. Encontra-se também discussões sobre trabalhadores, sobre questões agrárias e tudo isso tratado em diálogo com aquele espaço, de certa forma, peculiar, marcado por um caminhão e vários livros coloridos. Muito mais que buscar as referências para os textos, nos interessa pensar nas estratégias comunicativas que

colocam esses textos em diálogo, como acontecem os círculos miméticos a partir dos quais emerge a imaginação.

Era perceptível entre os poetas uma relação de respeito que tinham uns com os outros. E relações de admiração, como quem sempre tem que aprender com os outros. A valorização do lugar da pesquisa é muito evidente no tratamento oferecido aos palestrantes e às pessoas que entendem muito de cordel. E a poetas experientes. Há um reconhecimento dos trabalhos dos outros, sejam poetas, gravadores, declamadores. Mas também há uma crítica forte, por exemplo, quando não se segue os padrões formais, estruturais e estéticos que, de certa forma, marcariam as definições de cordel que são incorporadas por cada um.

Aliás, essas definições também são importantes para um trabalho conceitual em nossa pesquisa. Ainda devemos estruturar metodologicamente os procedimentos, mas é fundamental, a partir de uma conversa em que se destaca apenas uma pergunta: “o que é cordel?”, e que será realizada para pessoas em diferentes lugares de fala. Poetas cordelistas, repentistas, xilogravadores, pesquisadores, pessoas de diferentes regiões do Brasil. As respostas devem ser sistematizadas para que encontremos, então, uma linha que deverá conduzir a nossa reflexão e que, portanto, também permitirão a emergência de novas questões e reflexões.

Setembro de 2016

APÊNDICE B – De repente no Espaço

A segunda atividade realizada em Campina Grande, ainda compondo a primeira etapa da pesquisa de campo iniciou-se na cidade de João Pessoa, capital da Paraíba. Pelo acompanhamento do grupo de *whatsapp*, tomei conhecimento de outro evento, além do já sabido que se realizava em Campina Grande, com os mesmos artistas que se apresentariam no dia 02. Assim, alterei a rota da viagem, passando primeiro pelo evento que aconteceu no dia 01 de fevereiro, no Espaço Cultural José Lins do Rêgo (ECJLR).

No Espaço Cultural, o evento foi intitulado “De repente no Espaço” e contava com os repentistas Acrízio de França e Rogério Meneses. A apresentação foi realizada por Iponax Vilanova, que também organiza o Clube do Repente. O início do evento estava marcado para às 19h, mas atrasou cerca de 30 minutos. As lojas situadas no ECJLR estavam fechadas, o que dava a entender que as cerca de 80 pessoas presentes estavam ali para assistir à apresentação. Além deste evento, havia também adolescentes e jovens praticando exercícios de patins

acompanhados de uma música que, apesar de alta, não chegava a concorrer com o som da cantoria, que se realizou no andar de cima.

O evento foi apresentado por Iponax Vilanova, radialista da cidade de Campina Grande e articulador de eventos de cantoria no estado da Paraíba. Lá, o espaço estava reservado para aproximadamente cem pessoas. Visualmente perceptível que os presentes em sua maioria eram homens, ainda que alguns estivessem acompanhados por mulheres. Mas apenas os homens participaram da sugestão de motes para a cantoria dos repentistas convidados.

Os dois poetas iniciaram a apresentação cumprimentando o público falando sobre repente. Isso é algo recorrente que percebi durante as cantorias, a metanarrativa, a poesia que fala sobre poetizar. Sobre a importância que é dada à cantoria, sobre os desafios de se construir um repente bem estruturado e com sentido. Falar sobre os processos de criação e sobre o prazer de cantar faz uma certa reverência e agradecimento ao público ali presente. Isso é parte da forma de iniciar a cantoria e se aproximar da audiência – tratando aqui como audiência não o conceito comunicacional, mas aqueles que escutam – construindo ali um vínculo de leitura e audição.

Os temas seguintes que apareceram também são recorrentes em cantorias. Religião, política e natureza/meio ambiente. Falar em Deus, agradecer por aquele momento, pelas bênçãos da chuva ou pedidos por ela costumam chegar na poesia de repente. “Eu tenho certeza que Deus gosta de poesia”, disse Iponax, apresentador, ao pedir ajuda divina para que a poesia receba os incentivos corretos e adequados, que permitam a continuidade dos eventos. Normalmente uma religião cristã, mas que vez por outra deixa entrever elementos de sincretismo, quando, por exemplo, se fala sobre a Rainha do Mar (Iemanjá).

Os temas políticos abordam generalidades, lugares comuns sobre política, como por exemplo, “todo político é ladrão” e situações referentes ao tempo presente no Brasil, que têm como referência a mídia e, principalmente, a televisão, conforme menciona-se nas cantorias. O “povo” aparece nesse bloco de estrofes como um personagem só que está dependendo dos políticos, mas que só sofre com suas ações. Seriam antagonistas nessa narrativa. O povo está sofrendo, está com dificuldades sociais e econômicas por conta dos políticos.

Os temas de natureza também aparecem com frequência nas cantorias, principalmente pela relação dos poetas e dessa expressão poética com o espaço rural e seu cotidiano. Falar sobre a seca é muito comum, lamentar seus efeitos, apegar-se a divindades pedindo por chuva, por políticas governamentais que ajudem a lidar com ela. Fala-se nos efeitos para as plantações, para os animais e mesmo para a vida em sociedade, que se transforma com a falta de água, resultando em muita miséria.

Não pretendo realizar comparações com o repente encontrado no Rio de Janeiro, mas esta foi, de início, uma observação que se fez evidente no trabalho de campo na Paraíba. Trata-se de ambiências diferentes, de propósitos diversos, mas a poesia cantada no ECJLR tem uma abordagem mais geral, fala de outras temáticas que não apenas chamar as pessoas a contribuírem com a cesta. Ainda que, como falarei mais adiante, na feira seja mais comum os versos cumprimentarem as pessoas presentes e, de alguma forma, mencionar a cesta de dinheiro.

Na cantoria do ECJLR, sendo um evento de financiamento público, não havia cesta. As cadeiras estavam dispostas como em um teatro e o palco era no chão mesmo, marcado por elevado em cima de um tapete e com cadeiras altas. Havia duas bancas, uma vendendo cordéis e outros produtos relacionados à poesia: xilogravuras, CDs e DVDs de repentes, livros de poetas e sobre poesia. Um fotógrafo vinculado à Secretaria de cultura do Estado da Paraíba, Thercles Silva, registrava os momentos para serem divulgados no *Facebook*⁵⁶ da instituição.

Iponax Vilanova intercalava cumprimentos aos presentes durante intervalos do repente. Mencionava poetas conhecidos que estavam presentes, Marcelo Soares vendedor de folhetos, e às “Rádio Patroa”, como se referia às esposas dos poetas que os acompanhavam. Eram identificadas como “as esposas”, sem nome. Seriam elas importantes para “autorizar os maridos a irem para a cantoria”.

Depois de dois blocos de poesias cujos temas eram propostos pelos próprios cantadores⁵⁷, o público começa a sugerir motes para serem cantados a seguir. É o momento auge da interação do público nas cantorias. Porque fazem parte da produção dos versos. O mote serve como versos finais da estrofe de cada cantador. Um canta, em seguida passa para o outro. Isso é parte do desafio. O poeta precisa construir uma poesia que caiba na métrica, na rima e nos sentidos propostos nos motes.

Quando o público aplaude, é também uma forma de interagir. Com as palmas, afirmam seu interesse e a aprovação da escolha da rima ou da opinião que fora mencionada. O riso também é parte da interação, é um tipo de resposta do público aos poetas que utilizam a comicidade com recurso estético para compor a cantoria. Além disso, as pessoas que assistem à apresentação fotografam, filmam a cantoria e fazem registros depois com os poetas cantadores. Essa presença marcada dos celulares foi útil em meu processo metodológico porque

56

Disponível

em:

<https://www.facebook.com/funesgovpb/photos/a.316184605111516.75991.280288955367748/1335327919863841/?type=3&theater> Acesso 18 de fevereiro de 2017

⁵⁷ Na segunda etapa da pesquisa de campo passaremos a considerar os versos cantados em nossa análise.

permitiu que realizasse registros (fotos, áudios e anotações) sem ser identificada imediatamente como pesquisadora.

Durante as declamações, os temas dos motes são romances, festas de aniversário e referências à vida no sertão. Há ainda temas políticos, que não desaparecem, mesmo que não sejam o assunto principal a ser tratado. Uma peleja também foi sugerida aos cantadores: uma disputa entre cidade e sertão, nos moldes de “cante lá que eu canto cá”, de Patativa do Assaré. Essa disputa é clássica, mas nesse caso, houve um problema para definir quem defenderia o quê, porque ambos os poetas viviam em cidade grande. Os valores mencionados nessa cantoria tinham teor moral e afetivo, mencionando questões como modernidade e tolerância para cidade, as belezas naturais e a honestidade para o sertão, ainda que comecem a cantoria considerando que atualmente entre cidade e sertão não haveria grandes diferenças para que fosse construída uma peleja em tom de disputa.

O apresentador, para concluir o evento, fala sobre a importância de se valorizar as práticas da cantoria como “expressão cultural verdadeira e genuína”, que há a necessidade de fortalecimento dos eventos para que a cultura não se perca. Convida para o Clube do Repente, sobre o qual falarei mais adiante, evento pago que acontece em Campina Grande com os mesmos poetas. Anuncia ainda a feira da nova geração de repentistas como um sinal de que há uma renovação dos poetas, que há continuidade no trabalho poético na Paraíba. Por fim, agradece ao governador Ricardo Coutinho e se despede até a próxima primeira quarta-feira do mês.

Clube do Repente

O Clube do Repente reúne poetas cantadores da cidade de Campina Grande. Nesta primeira etapa, pela falta da entrevista, não soube quantos poetas o integram, mas tenho informações de que é um número fluido, que depende do pagamento das assinaturas, que custam R\$ 40 por mês, pagos nos eventos que acontecem na primeira quinta-feira de cada mês no restaurante Vila Antiga, em Campina. É articulado por Iponax Vilanova, que também é apresentador do De Repente no Espaço, acima descrito.

O clube é uma espécie de associação que reúne poetas e pessoas interessadas em poesia popular e organiza mensalmente o encontro com a participação de uma dupla de cantadores, normalmente os mesmos que cantam no De repente no Espaço, que fazem a apresentação e recebem a sugestão de motes. O evento acontece em um restaurante situado no centro da Cidade, em um espaço reservado no primeiro piso, ou seja, as pessoas que compõem

o público foram lá especificamente para assisti-lo. Normalmente, apenas os membros pagam a contribuição mensal e levam acompanhantes. Ao pagar a mensalidade, o membro recebe um comprovante de pagamento e um CD de poesias. Além disso, há um grupo no *whatsapp*, do qual não faço parte ainda, que é destinado especificamente ao Clube e somente sócios podem acompanhar as mensagens.

Também no Clube participei de forma anônima, como convidada pela professora Joseilda Diniz, membro da associação. Assim, o que trago aqui é apenas uma descrição do que foi observado. Os participantes fizeram os pagamentos da mensalidade logo no início do evento e receberam os CDs (apenas sócios). As mesas estavam dispostas em todo o salão, algumas maiores que outras. Logo na entrada havia uma mesa com livros e DVDs de Iponax Vilanova para serem vendidos. O palco ficava no canto do salão, de modo que pudesse ser visto com facilidade de todos os lugares.

Havia dois garçons para atender aos pedidos, porque era usado o espaço e como contrapartida as pessoas consumiam no restaurante enquanto assistiam à apresentação. O trânsito de garçons não parou quando a cantoria estava acontecendo. Naquele espaço, o repente não tinha atenção integral dos participantes, que conversavam entre si nas mesas. A cantoria estava como pano de fundo para alguns. Como trilha sonora. Outras pessoas tinham a atenção totalmente voltada para a poesia, inclusive sugerindo novos motes, fazendo comentários sobre a qualidade poética da criação de Acrízio de França e Rogério Meneses.

Neste dia 2 de fevereiro tive ainda a oportunidade de conhecer Gabriel, um adolescente de 15 anos, amante da cantoria e que está iniciando a vida poética. Aprendeu com outros cantadores na feira central e me instruiu a encontrar os poetas da Feira Central no Bar de Dona Tereza. Gabriel é claramente o membro mais jovem do Clube. Atencioso, com uma voz marcante, cumprimenta a todos que chegam, vai nas mesas e tenta fazer-se conhecido naquele meio de poetas que já se conhecem entre si. Ele conta de como aprendeu a fazer repente, em uma conversa informal, ainda sem saber que eu estava ali em observação para a pesquisa.

Perguntei ‘pro’ poeta se ele já nascia sabendo fazer versos e ele disse que não que a gente aprende. ‘Pois me ensina?’. E me passou um exercício: amor rima com o quê? E eu fui fazendo uma lista com as palavras e as rimas. Agora eu já canto com eles. ‘Tô’ começado, mas é assim, tem que treinar, né? (Gabriel, 15 anos, 2 de fevereiro de 2017)

Iponax apresenta os poetas que farão a apresentação e afirma terem feito a melhor cantoria já apresentada no Espaço Cultural no dia anterior, de modo a criar uma expectativa no público presente. Como no ECJLR, os poetas iniciam a cantoria cumprimentando o público e fazendo o que chamarei de metapoesia, por perceber que ela é recorrente. Ou seja, fazem poesia

sobre a poesia, sobre o ato de criar, de versejar e, principalmente, os desafios do improviso. Os cumprimentos integram um bloco de versos e em seguida a palavra volta a Iponax, que também apresenta o evento e menciona que as contribuições aos poetas serão feitas na bandeja que está disponível no palco.

Iponax cumprimenta novamente e agora cita cada um dos poetas sócios que ele conhece e as “rádio-patroas”, novamente. Percebi que no Clube do Repente há mais homens acompanhados, no caso, poetas associados. No ECJLR não tinha como saber se os presentes eram repentistas e cantadores, porque o evento era aberto, público. O Clube do Repente funciona como uma “confraria” que reúne pessoas que exercem a mesma atividade poética.

O apresentador aproveita a ocasião ainda para divulgar outro evento que aconteceria na semana seguinte e seria para comemorar o aniversário do programa de rádio que ele apresenta diariamente, o “Universo dos versos”. O evento aconteceria também no restaurante e já tinham conseguido patrocínio para o cachê de um dos cantadores, mas ainda faltava para pagar o segundo convidado. Assim, Iponax pedia que as pessoas contribuíssem. No decorrer do evento, pessoas iam contribuindo e ele mencionava os valores de cada contribuição.

Como um público iniciado na poesia, era perceptível que havia comentários entre os poetas sobre a qualidade dos versos cantados e dos motes sugeridos. O que não percebi no evento público. Ora, ali estavam especialistas, pessoas que também fazem repente e apreciadores, pessoas habituadas a escutar a poesia cantada. Capazes de observar elementos estéticos, de forma e de estrutura. Contam a métrica e pensam em rimas que seriam mais adequadas para os versos. Comentam entre si.

O momento de propor motes naquele espaço era também um movimento de visibilidade. Os motes eram identificados e também precisavam ter qualidade estética que combinasse com a proposta da cantoria. Além disso, deveriam funcionar como desafios. Os repentistas que estavam se apresentando, ao receberem o mote, tinham um tempo para pensar enquanto tocavam ou “batiam” na viola. Então, eram observadas as pessoas que sugeriam bons ou maus motes, bem ou mal elaborados. Por isso, no momento de elaborarem os motes para sugerir, os poetas também tinham um exercício de criação, com técnicas de métrica. Havia uma elaboração antes de sugerir. Os sentidos seriam complementados pelos cantadores que estavam se apresentando, mas o mote também precisava ser aplaudido. A criação coletiva também estava ali.

Os temas dos motes passavam por mensagens motivacionais, política e natureza. Ou seja, temas comuns aos do dia anterior no ECJLR. Os mesmos poetas e as mesmas abordagens sobre corrupção, sobre a seca no Nordeste, os desejos de chuva, menções a Deus e

à sua existência. As mensagens motivacionais incluíam autoajuda e lições sobre a vida, falando por exemplo, que as situações são consequências de outros atos. Essas abordagens serão melhor refletidas quando, na próxima etapa da pesquisa, eu passar da descrição do ambiente para a análise das poesias.

Com o evento, agora privado, percebi como característica mais evidente o envolvimento do público com os repentistas. Porque se trata de um público que: 1) paga para estar naquele núcleo; 2) entende das técnicas de produção poética. Ainda que no espaço do restaurante, que pressupunha maior distração, isso acontecia por parte dos acompanhantes, que jantavam, se entretinham nos celulares e outros dispositivos. Os demais poetas acompanhavam com atenção, olhar e ouvidos avaliando toda a performance.

Especificamente sobre performance, percebi que o maior destaque acionado nos dois eventos está na figura do apresentador Iponax Vilanova, articulador de recursos, com uma visão empreendedora da poesia. Ele recitava versos decorados enquanto os outros dois cantadores faziam pausas. Suas imagens eram sutis, quase que apagadas, para dar ênfase à voz, destacando a cantoria. Corpos sentados, sem movimentos interpretativos, apenas o tocar da viola compunham uma imagem instrospectiva dos poetas, enquanto Iponax aparecia de pé, caminhando pelas mesas e pelo palco, cumprimentando as pessoas. Havia ali quase que uma noção hierárquica que colocava Iponax no lugar de anfitrião, o dono do evento que apresenta outras vozes aos cantadores que também ele conseguiu articular. Nos movimentos analíticos sobre performance também devo considerar o articulador dos eventos como fundamental para a compreensão da narrativa poética que emerge na Paraíba.

Fevereiro de 2017