

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

André Magri Ribeiro de Melo

**UMA TRADIÇÃO REINVENTADA:
o cordel na contemporaneidade**

Belo Horizonte
2022

André Magri Ribeiro de Melo

**UMA TRADIÇÃO REINVENTADA:
o cordel na contemporaneidade**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Constância Lima Duarte

Coorientadora: Profa. Dra. Ana Maria de Oliveira Galvão

Belo Horizonte
2022

M528t

Melo, André Magri Ribeiro de, 1991-.
Uma tradição reinventada [manuscrito] : o cordel na contemporaneidade / André Magri Ribeiro de Melo. – 2022.
319 f., enc.: il., grafs, color.

Orientadora: Constância Lima Duarte.

Coorientadora: Ana Maria de Oliveira Galvão.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 287-319.

1. Literatura de cordel brasileira – História e crítica – Teses. 2. Literatura brasileira – Séc. XX – História e crítica – Teses. 3. Literatura brasileira – Séc. XXI – História e crítica – Teses. 4. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 5. Mulheres na literatura – Teses. 6. Negros na literatura – Teses. I. Duarte, Constância Lima. II. Galvão, Ana Maria de Oliveira. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 398.5



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *UMA TRADIÇÃO REINVENTADA: o cordel na contemporaneidade*, de autoria do Doutorando ANDRÉ MAGRI RIBEIRO DE MELO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Constância Lima Duarte - FAE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Ana Maria de Oliveira Galvão - FAE/UFMG - Coorientadora

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva - FAE/UFMG

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FAE/UFMG

Profa. Dra. Rosilene Alves de Melo - UFCG

Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior - UFRN



Documento assinado eletronicamente por **Rosilene Alves de Melo, Usuário Externo**, em 14/06/2022, às 18:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 14/06/2022, às 19:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Maria de Oliveira Galvao, Professora do Magistério Superior**, em 15/06/2022, às 19:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Constancia Lima Duarte, Professora do Magistério Superior**, em 16/06/2022, às 12:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelino Rodrigues da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 16/06/2022, às 20:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 22/06/2022, às 10:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Usuário Externo**, em 22/06/2022, às 16:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1502276** e o código CRC **81057AB3**.

EM MEMÓRIA



Marinez Ribeiro Soares

(25 de setembro de 1963 – 15 de maio de 2022)

*Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.*

(Carlos Drummond de Andrade, “Memória”)

A Mainha, com saudade, saudade que dói
como um barco, que aos poucos descreve um
arco, e evita atracar no cais¹.

¹ BUARQUE, Chico. *Pedaco de mim*, 1977-1978.

AGRADECIMENTOS

A Marinez Ribeiro Soares, para quem prometi, um dia, me tornar doutor e que, com amor e cuidado imensuráveis, foi sempre tão presente em minha vida que a impossibilidade de vê-la, abraçá-la, tocá-la é desconcertante e doída. À senhora, Mainha, onde quer que esteja, muito obrigado por tanto.

A Constância, orientadora, por me acolher como orientando, incentivar cada movimento do trabalho, compartilhar parte da sua biblioteca comigo, inclusive doando alguns títulos que foram fundamentais neste estudo, e proporcionar a segurança, a disponibilidade e a solidariedade necessárias à escrita desta tese.

A Ana, coorientadora, pela sua importância em minha formação acadêmica; pelas incansáveis provocações ao pensamento e sugestões para esta tese, sempre rigorosas e perspicazes, mas não menos afetuosas e bem-humoradas; pelo que muito tem me ensinado, desde o mestrado, sobre os prazeres, desassossegos e compromissos da pesquisa e da vida universitária.

Às professoras Eneida Maria de Souza (em memória), Rosilene Alves de Melo, Cláudia Campos Soares e Vilma Mota Quintela, da banca de qualificação, pelos valiosos comentários e recomendações.

Aos professores Marcelino Rodrigues da Silva, Durval Muniz de Albuquerque Jr., Rosilene Alves de Melo, Marcos Antônio Alexandre e Vilma Mota Quintela, da banca de defesa, pelas leituras e observações iluminadoras.

A Otávio, companheiro amado, pela paciência, compreensão, cuidado e apoio incondicionais ao longo dos últimos anos, mesmo nos momentos mais sombrios, e, de modo particular, pela colaboração no tratamento quantitativo dos dados da pesquisa. Aos nossos “filhos” felinos – Graviola, Basquiat, Soneca e Juninho –, pela felicidade que trazem ao cotidiano.

A Jaiza, amiga de todas as horas, pelas conversas, comentários, escuta e riso fáceis que, de muitas maneiras, tornaram mais leve o processo de produção desta tese e trouxeram alegria quando tudo parecia angustiante demais.

A minha família, por cada pequeno ou grande gesto de apoio: pai – mestre das primeiras letras e números –, tia Mafona – porto-seguro de sempre –, tia Salete (em memória), Edna França (Chica), Lulu, Mariana, tios/as, primos/as, avós (em memória) e parentes em geral.

A Dona Vânia, por, com afeto, sempre me receber em sua casa nas estadias em Belo Horizonte.

A Míria Oliveira, pela tradução do resumo para o inglês e, especialmente, pela amizade bonita.

Aos/às professores/as do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, em especial os/as que acompanharam, em diferentes fases, este trabalho: Eneida Maria de Souza (em memória), Marcos Antônio Alexandre, Marcelino Rodrigues da Silva e Eduardo de Assis Duarte.

Ao professor Luiz Henrique S. Oliveira, por mediar o primeiro contato entre mim e Constância.

Aos/às colegas do Pós-Lit/UFMG, hoje amigos/as, pelos saberes partilhados e pela convivência afetuosa na pós-graduação e além dela: Suelen Trevisan, Bruna Kalil Othero, Luis Novais, Beatriz Azevedo, Anamaria Alves, Marcelo Brugger, Jaqueline Freitas, Marcos Ferreira, Camila Carvalho, Harion Costa, Simone Teodoro, Fernanda Rocha e Mário Fernandes.

Aos/às poetas, editores/as e ilustradores/as que, solícitos/as e devotados/as à valorização do cordel, conversaram comigo e responderam as minhas perguntas, principalmente: Rouxinol do Rinaré, Arievaldo Viana (em memória), Klévisson Viana, Dulcimar Vieira, Marco Haurélio, Varneck Nascimento, Antonio Francisco, Gonçalo Ferreira da Silva, Marcelo Soares, Rosa Régis, Clotilde Tavares, Manoel Cavalcante, Crispiniano Neto, Ana Ferraz, Nando Poeta, Josenir Lacerda, Izabel Nascimento, Olegário Alfredo e Aderaldo Luciano. De modo especial, agradeço a Dalinha Catunda e Moreira de Acopiara, que, generosamente, me doaram folhetos e livros de sua autoria.

A Lucinda Azevedo, editora-chefe da IMEPH, pela bondosa doação de dezenas de folhetos e livros de cordel quando, durante a XIII Bienal Internacional do Livro do Ceará, eu lhe contava deste trabalho.

Às instituições e pesquisadores/as que, solícitamente, informaram nomes de cordelistas brasileiros contemporâneos e, em muitos casos, comentaram seus critérios de escolha.

Aos/às professores/as e pesquisadores/as que, gentilmente, aceitaram dialogar sobre este trabalho, em diversas etapas do seu desenvolvimento, e deram importantes sugestões: Lílian de Oliveira Rodrigues, Cássia de Fátima Matos dos Santos, Carlos Alberto de Negreiro, Rosilda Alves Bezerra (em memória), Keynesiana Macêdo Souza, Maria Ignez de Novais Ayala, Rosilene Alves de Melo, Durval Muniz de Albuquerque Jr., Míria Gomes de Oliveira, Regina Dalcastagnè, Francisca Pereira dos Santos (Fanka) e Andréa Betânia da Silva.

A Letícia Oliveira e Bruna Santiago Silva, pesquisadoras do cordel brasileiro, por me enviarem os manuscritos de suas pesquisas antes de publicá-los – e, no caso de Letícia, antes até da defesa.

A Benigna Soares Lessa Neta, supervisora do estágio docência, pela parceria prazerosa, livre e inspiradora. A Igor Lima Rodrigues, coordenador da Licenciatura em Pedagogia do IFCE – *campus* Canindé, por viabilizar o cumprimento desta etapa do doutorado. De modo especial, agradeço às alunas e aos alunos, convidados/as e participantes externos/as da disciplina de Literatura Infantil pelas discussões e saberes divididos.

Às colegas e amigas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, em Canindé e Itapipoca, pelo incentivo diário à minha permanência no curso e à conclusão da pesquisa, em particular: Rachel Lúcio, Elizangela Augusto, Camile Leal, Andressa Souza, Michelly Barreto, Larisse Morais, Jayna Dionísio, Rita Campos e Maressa Ferreira. Agradeço, ainda, a Izabel Pereira e Lia Venturieri pela compreensão em momentos delicados do doutorado, sobretudo os que me exigiram conciliar os encargos acadêmicos e profissionais.

A Letícia Teixeira, Giane Jacob, Bianca Drielly, Fabrício Palla e Camila Rodrigues, técnicos/as administrativos/as em educação da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, pelos atendimentos, informações, orientações e esclarecimentos prestados.

Às/aos amigas/os que, mesmo a distância, nunca se afastaram e contribuíram, à sua maneira, para que o doutorado e esta tese tomassem forma e vida: Jeane, Branca, Angelina, Lalá, Iracema, Iara, Jarbas, Hilbaty e Keyson.

Ao AFS Intercultura Brasil, nas pessoas de Luís Alberto de Lima e Edna Lúcia Fonseca, amigos, pela oportunidade de, anos atrás, ver e viver mundos diferentes do que eu conhecia.

A todas as outras pessoas que contribuíram, de algum modo, não apenas para a produção desta tese, mas para que, a despeito das estatísticas e expectativas em contrário, mais um homem negro sobrevivesse e se doutorasse neste país ainda tão autoritário, racista, homofóbico e violento. Embora não citadas nominalmente aqui, estas pessoas, que são muitas, certamente se reconhecerão nestes agradecimentos.

À CAPES, pela concessão de bolsa em parte do primeiro ano de doutorado.

“Devemos não somente nos defender, mas
também nos afirmar, e nos afirmar não
somente como identidades,
mas como força criativa.”

Michel Foucault

RESUMO

O objetivo desta pesquisa foi elaborar uma cartografia-panorama da literatura de cordel brasileira na contemporaneidade, com foco na produção crítica e poética de 1990 a 2020. Foram utilizadas como principais fontes, além de outros documentos, textos de leitores autorizados, os próprios poemas e seus meios de inscrição material: folhetos, livretos, livros e postagens em blogue e rede social. Buscou-se compreender como o cordel, uma tradição inventada, persiste, recria-se e refigura-se, tanto a partir das materialidades e textualidades dos objetos de leitura impressos ou digitais, como a partir da ordem do discurso fabricada, em especial, pelos dizeres de pesquisadores, poetas e editores. Cruzados e bricolados, os arquivos receberam tratamento qualitativo e quantitativo com base em parâmetros da análise do discurso foucaultiana, da filosofia da diferença, da teoria da história, da pós-crítica literária e da história cultural e da leitura. Os resultados deste trabalho sugerem que a reinvenção do cordel está associada, no âmbito dos discursos institucionais que sobre ele exercem força produtiva, ao trânsito interdisciplinar entre campos do conhecimento e ao emprego de conceitos e procedimentos de interpretação históricos e historiográficos que o desnaturalizam e o situam no tempo. A análise dos componentes de edição e materialidade indicou o progressivo refinamento da publicação de cordel nas últimas décadas, sinalizado pela multiplicidade de sofisticados suportes, projetos gráfico-visuais, paratextos editoriais, tipos de papel, técnicas de composição, ilustração e impressão, e estratégias de circulação, divulgação e inserção dos textos no campo literário. Entre os/as poetas mais citados/as pelas instâncias de legitimação, predominam homens brancos, supostamente heterossexuais, residentes em capitais ou outras grandes cidades, com mais de 45 anos de idade. Nos poemas selecionados, a maioria de autoria feminina, observou-se a presença de dicções críticas aos regimes de verdade que regionalizaram e tradicionalizaram a literatura de cordel, sobretudo nas narrativas habitadas por culturas e sujeitos, via de regra, estereotipados, negativados e desumanizados, como mulheres, travestis, homossexuais, pessoas negras e religiões negro-brasileiras. A pesquisa mostrou, em linhas gerais, que o cordel é, ao mesmo tempo, um arquivo de formas, expressões e imaginários seculares, e um território das forças do contemporâneo e sua intempestividade, sempre aberto à reinvenção e ao deslocamento, pois resulta da experiência histórica e humana de quem o escreve, o recita, o lê/ouve, o edita, o pesquisa.

Palavras-chave: literatura de cordel contemporânea; poesia brasileira contemporânea; literatura brasileira contemporânea; reinvenção da tradição; pós-crítica literária e cultural.

ABSTRACT

The objective of this research was to develop a panoramic cartography of Brazilian literature genre *Cordel* in contemporary times, focusing on the critical and poetic production from 1990 to 2020. Our data are composed of brochures, booklets, books and blog and social network posts. We sought to understand how *cordel*, an invented tradition of Brazilian Literature, persists, recreates, and refigures itself, both out of the materiality of printed and digital reading supports. Also, the order of discourse which pervades researchers, poets and editors' speeches. The archives received qualitative and quantitative treatment based on parameters of Foucauldian discourse analysis, philosophy of difference, History theory, post-literary criticism and Cultural perspectives and History of Reading. The results suggest that the reinvention of *cordel* is associated within the scope of institutional discourses that exert a productive force on this process, taking it into an interdisciplinary transit between some fields of knowledge and to the use of historical and historiographical concepts and procedures of interpretation that denaturalize and situate it this process in time. The analysis of the editing and printing components indicated the progressive refinement of *cordel* publishing in the last decades, signaled by the multiplicity of sophisticated supports, graphic-visual projects, editorial paratexts, types of paper, composition, illustration and printing techniques, circulation, dissemination, and insertion of *cordeis* in different literary fields and events contexts. The poets mostly quoted by legitimated literary instances are white men, supposedly heterosexual, living in capitals or other large cities, over 45 years age, mainly. As for the selected poems, the majority were written by women, it was observed their critical views against regimes of truth which support the regional and traditional *cordel* literary culture. Especially noticed throughout the narratives permeated by cultures and subjects that are stereotyped and dehumanized, such as women, transvestites, homosexuals, black people and black-Brazilian religions. The research shows that *cordel* is an archive of secular forms, expressions and imaginaries, and a territory of contemporary forces and their untimeliness, always open to reinvention and displacement, as well. It is the result of historical and human experiences whoever writes it, recites it, reads/listens to it, edits it, researches it.

Keywords: contemporary *cordel* literature; contemporary Brazilian poetry; contemporary Brazilian literature; reinvented tradition; post-literary and cultural criticism.

RÉSUMÉ

L'objectif de cette recherche était de développer une cartographie-panorama de la littérature brésilienne de cordel à l'époque contemporaine, en se concentrant sur la production critique et poétique de 1990 à 2020. Comme sources principales, outre d'autres documents, des textes de lecteurs autorisés, les poèmes eux-mêmes et leurs moyens d'inscription matérielle ont été utilisés : feuillets, livrets, livres et publications sur des blogs et des réseaux sociaux. Nous avons cherché à comprendre comment le cordel, tradition inventée, se perpétue, se recrée et se reconfigure, tant à partir des matérialités et textualités des objets de lecture imprimés ou numériques, qu'à partir de l'ordre du discours fabriqué, notamment, par les dires des chercheurs, poètes et éditeurs. Croisées et bricolées, les archives ont reçu un traitement qualitatif et quantitatif fondé sur des paramètres de l'analyse foucauldienne du discours, de la philosophie de la différence, de la théorie de l'histoire, de la post-critique littéraire et de l'histoire culturelle et de la lecture. Les résultats de ce travail suggèrent que la réinvention du cordel est associée, dans le cadre des discours institutionnels qui exercent sur lui une force productive, à la circulation interdisciplinaire entre les champs de connaissance et l'utilisation de concepts et de procédures d'interprétation historiques et historiographiques qui le dénaturent et le situent dans le temps. L'analyse des composantes d'édition et matérialité a indiqué le raffinement progressif de la publication de cordel au cours des dernières décennies, signalé par la multiplicité des supports sophistiqués, des projets graphiques-visuels, des paratextes éditoriaux, des types de papier, des techniques de composition, d'illustration et d'impression, et des stratégies de circulation, diffusion et insertion des textes dans le champ littéraire. Parmi les poètes les plus cités par les instances de légitimation, prédominent les hommes blancs, supposés hétérosexuels, vivant dans les capitales ou autres grandes villes, âgés de plus de 45 ans. Dans les poèmes sélectionnés, la majorité d'auteurs féminins, on a observé la présence de "dictionnaires" critiques aux régimes de vérité qui ont régionalisé et traditionnalisé la littérature de cordel, en particulier dans les récits habités par des cultures et des sujets, en règle générale, stéréotypés, négatifs et déshumanisés, comme les femmes, les travestis, les homosexuels, les Noirs et les religions noires-brésiliennes. La recherche a montré, de manière générale, que le cordel est à la fois une archive de formes, d'expressions et d'imaginaires séculaires, et un territoire des forces contemporaines et de leur intempestivité, toujours ouverte à la réinvention et au déplacement, car il résulte de l'expérience historique et humaine de celui qui l'écrit, le récite, ou le lit/l'écoute, l'édite, le prend comme objet de recherche.

Mots clés: littérature de cordel contemporaine; poésie brésilienne contemporaine; littérature brésilienne contemporaine; tradition réinventée; post-critique littéraire et culturelle.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Cultura: da circularidade à dispersão multidirecional [p. 70]
- Figura 2 – Antonio Francisco [p. 123]
- Figura 3 – Varneci Nascimento [p. 123]
- Figura 4 – Dalinha Catunda (Maria de Lourdes Aragão Catunda) [p. 124]
- Figura 5 – Josenir Lacerda [p. 124]
- Figura 6 – Manoel Monteiro (1937-2014) [p. 125]
- Figura 7 – Klévisson Viana [p. 125]
- Figura 8 – Rouxinol do Rinaré (Antonio Carlos da Silva) [p. 126]
- Figura 9 – Abraão Batista [p. 126]
- Figura 10 – Moreira de Acopiara (Manoel Moreira Júnior) [p. 127]
- Figura 11 – Marco Haurélio [p. 127]
- Figura 12 – Salete Maria [p. 128]
- Figura 13 – Arievaldo Viana [p. 128]
- Figura 14 – Gonçalo Ferreira da Silva [p. 129]
- Figura 15 – Jarid Arraes [p. 129]
- Figura 16 – Capa do folheto *Um pagode no inferno ou A nova loura do cão* [p. 162]
- Figura 17 – Capa do folheto *O rapaz que virou barrão ou O porco endiabrado* [p. 163]
- Figura 18 – Capa do folheto *História de Belisfronte – O Filho do Pescador* [p. 164]
- Figura 19 – Capa do folheto *A casa que a fome mora* [p. 165]
- Figura 20 – Capa do livreto *Grande duelo de Lampião com Zé do Telhado* [p. 166]
- Figura 21 – Capa do folheto *Antonietta de Barros* [p. 167]
- Figura 22 – Capa do folheto *O Raio X do Cordel* [p. 168]
- Figura 23 – Capa do livro *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis* [p. 169]
- Figura 24 – Capa do livro *ABC do Ceará: Cearenses ilustres de renome nacional* [p. 170]
- Figura 25 – Capa do livro *Ela tem olhos de céu* [p. 171]
- Figura 26 – Capa do livro *Antologia Brasileira de Literatura de Cordel* [p. 172]
- Figura 27 – Capa do livro *Lampião & Lancelote* [p. 173]
- Figura 28 – Capa do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas em cordel* [p. 173]
- Figura 29 – Ficha catalográfica do folheto *Joãozinho na escola* [p. 174]
- Figura 30 – Ficha técnica do folheto *Relato de Verso e Voz* [p. 175]
- Figura 31 – Quarta capa do folheto *Um pagode no inferno ou A nova loura do cão* [p. 181]
- Figura 32 – Quarta capa do folheto *O Nascimento de Jesus* [p. 182]
- Figura 33 – Quarta capa do folheto *Florentino e Mariquinha no tribunal do destino* [p. 183]
- Figura 34 – Quarta capa do folheto *Zé Lins do Rego: um menino de engenho* [p. 184]
- Figura 35 – Quarta capa do folheto *O Homem do pinto grande* [p. 185]
- Figura 36 – Quarta capa do folheto *Os 3 conselhos sagrados* [p. 186]
- Figura 37 – Quarta capa do folheto *O martírio de uma mãe pelo filho drogado* [p. 187]
- Figura 38 – Quarta capa do folheto *A história de Dom Quixote em cordel* [p. 188]
- Figura 39 – Quarta capa do folheto *Saite de Satanás para Buxe filho Binlade e outros mais* [p. 189]
- Figura 40 – Quarta capa do folheto *A portuguesa que cozinhou os peitos da escrava negra e os deu para o marido comer – MG* [p. 190]
- Figura 41 – Quarta capa do folheto *Martírios de um alemão ou ‘O conto da Cinderela’* [p. 191]

- Figura 42 – Quarta capa do folheto *História da Moura Torta* [p. 192]
Figura 43 – Quarta capa do livro *Dez cordéis num cordel só* [p. 193]
Figura 44 – Quarta capa do folheto *Futebol no congresso* [p. 194]
Figura 45 – Quarta capa do folheto *Poética da Indiferença* [p. 195]
Figura 46 – Quarta capa do livro *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis* [p. 196]
Figura 47 – Quarta capa do livro *Antologia Brasileira de Literatura de Cordel, v. 1* [p. 197]
Figura 48 – Quarta capa do livreto *Papa João Paulo II : nascimento, vida e morte* [p. 198]
Figura 49 – Quarta capa do folheto *Antonieta de Barros* [p. 199]
Figura 50 – Quarta capa do folheto *O Linguajar Cearense* [p. 219]
Figura 51 – Quarta capa do folheto *A lenda de Ananse ou Como nasceram as histórias* [p. 220]

- Gráfico 1 – Período de publicação dos impressos/postagens [p. 112]
Gráfico 2 – Distribuição do *corpus* de impressos/postagens por suporte [p. 113]
Gráfico 3 – Tipo de publicação de folhetos de cordel (1990-2020) [p. 124]
Gráfico 4 – Distribuição dos impressos/postagens por suporte (1990-2020) [p. 131]
Gráfico 5 – Dimensões aproximadas dos folhetos de cordel (1990-2020) [p. 198]
Gráfico 6 – Dimensões aproximadas dos livretos de cordel (2000-2010) [p. 198]
Gráfico 7 – Dimensões aproximadas dos livros de cordel (1990-2020) [p. 199]
Gráfico 8 – Distribuição dos poemas de acordo com o tipo de estrofe (1990-2020) [p. 203]
Gráfico 9 – Distribuição dos poemas de acordo com o tipo de verso (1990-2020) [p. 204]
Gráfico 10 – Presença de prefácios/posfácios/depoimentos em folhetos de cordel [p. 214]
Gráfico 11 – Presença de prefácios/posfácios/depoimentos em livros de cordel [p. 215]

SUMÁRIO

NOTAS SOBRE AS CURVAS DE UMA RETA	18
I. A pesquisa e o imprevisível: <i>itinerários de um pesquisador em formação</i>	18
II. “Pensar com delicadeza, imaginar com ferocidade”: <i>dos porquês de uma pesquisa</i>	26
III. “O que em mim sente está pensando”: <i>entrenotas teórico-metodológicas</i>	38
<i>Tradição reinventada</i>	38
<i>Invenção</i>	39
<i>Contemporâneo</i>	40
<i>Discurso</i>	41
<i>Cartografar</i>	43
<i>Outros quefazeres metodológicos</i>	45
IV. Linhas, traços, arcos e curvaturas: <i>a arquitetura da tese</i>	48
EXCURSO 1: DOBRAS DE UMA ORDEM DO DISCURSO	50
I. A alegoria da origem: <i>rasura, transfiguração e heterogênese</i>	52
II. Os cacós da história: <i>inventar o passado, inventariar diferenças</i>	73
III. A voz e a letra: <i>perlaboração, movimento, entrelugar</i>	89
EXCURSO 2: AS IRONIAS DA ORDEM	109
I. A rítmica da edição: das formas de uma poética	109
a) Materialidades em questão	109
b) Instâncias de legitimação.....	114
c) Poetas	116
d) Formas de editar	130
e) Suportes	138
f) As capas	153
g) Quartas capas	176
g) Número de páginas	200
h) ISBN.....	203
i) Tamanho dos impressos	204
j) Estrofação, ritmo e métrica	208
k) Autoria e direito autoral.....	213
l) Instância prefacial e outros dizeres	221
EXCURSO III: DICÇÕES CONTEMPORÂNEAS	226
I. Desenredando gêneros e sexualidades.....	226
II. O giro das alteridades negras	251
CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS: <i>transitoriedade e devir</i>	280
REFERÊNCIAS:	287
Folhetos do <i>corpus</i> principal.....	287
Não datados:.....	287
1990-1999:	288
2000-2009:	288
2010-2020:	290
Livretos:	295

2000-2009:	295
2010-2020:	295
Não datado:	295
Livros:	295
1990-1999:	295
2000-2009:	295
2010-2020:	295
Cordéis publicados na internet (2010-2020):.....	297
Outros títulos de cordel utilizados além do <i>corpus</i> principal:.....	299
Referências gerais:	300

NOTAS SOBRE AS CURVAS DE UMA RETA

I. A pesquisa e o imprevisível: itinerários de um pesquisador em formação

*Escrevo isso em desespero com meu corpo
e com meu futuro nesse corpo.*

Franz Kafka, *Diários*².

*Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim?*

João Cabral de Melo Neto,
“Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”³.

Desconfio que um pesquisador é forjado mais pelos seus fracassos e hesitações do que pelos seus acertos e certezas. Os anos dedicados à vida acadêmica ensinaram-me que a atividade intelectual pouco ou nada tem a ver com a suposta genialidade do estudioso, mas com a introjeção de códigos, disposições e procedimentos socializados na universidade e em outras instituições – *saberes passíveis de serem ensinados e aprendidos*. Entendi que se aprende a ser pesquisador no cotidiano da pesquisa, fazendo o que, muitas vezes, não (ou mal) se sabe, tateando o desconhecido, abrindo picadas no mato fechado, trabalhando duro em meio a intensas rotinas de leitura, estudo, escrita e diálogo com nossos pares (e ímpares). Nessa conta, somam-se ainda boas doses de desejo e autoconhecimento; afinal, as perguntas que fazemos ao mundo descortinam, em alguma medida, as predileções, afetos e inquietações que nos habitam.

Não trabalhamos em linha reta, mas ziguezagueando entre dados, teorias, interpretações, métodos e resultados inevitavelmente provisórios, à mercê da perecibilidade da história e dos pontilhados da realidade. Não controlamos o real, embora nosso ofício seja tentar compreendê-lo e reconstruí-lo por meio da linguagem e da arte, inventando conceitos que servem ao seu desenho e significação. Os cronogramas e planos traçados nos ajudam a vislumbrar caminhos e, ao mesmo tempo, parecem nos iludir sobre o caminhar, como se o mapa fosse uma reta definitiva a seguir e não um território roteirizado por explorar.

² KAFKA, Franz. *Diários*, 2021 [1948], p. 8.

³ MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*, 1997, pp. 245-246.

A imprevisibilidade é incontornável, e longe de significar um erro de percurso na viagem, ela é uma constante que, se bem entendida, oferece lições valiosas sobre as sutilezas do conhecimento e as contingências da vida.

Ao longo desta pesquisa, tentei controlar o incontornável, resistir às mudanças que se impunham, cristalizar objetivos e processos, perseguir padrões, negar (ou exacerbar) fragilidades e limitações. Ignorei que pesquisar é pedir passagem e, como toda travessia, esse movimento requer a alteração de rotas, o ajuste das velas, alguma ancoragem e um tanto de audácia e paciência para conviver com o imprevisível. O medo de falhar, de não ser um pesquisador qualificado o bastante, de não estar me dedicando suficientemente à pós-graduação e de escrever um texto aquém do aceitável revezavam seus turnos de assombração, volta e meia paralisando os fluxos de raciocínio e criatividade.

Por vezes, me perguntei se estava pesquisando do jeito “certo”, se o doutorado não estava além das minhas capacidades e se os desconcertos na pesquisa não eram provas de inaptidão para a vida acadêmica. Em meio a tantas conjecturas, eu parecia usurpar um lugar que não era o meu, como um impostor prestes a ser delatado pelas próprias vulnerabilidades. Precisei compreender que o perfeccionismo e as autocobranças desonestas eram incongruentes com as próprias regras do jogo das ciências, feito de lacunas e provisoriedade. Para seguir em frente, não havia saída senão recuar do excesso de futuro, evitar equiparações e me concentrar o quanto fosse possível no presente, pois o *agora* era o único porto de onde me cabia partir.

Quando ingressei no doutorado, em 2018, e fui contemplado com uma bolsa CAPES, imaginei que poderia, enfim, dedicar-me à pesquisa, apenas a ela. Desde a adolescência, trabalhar e estudar são verbos inseparáveis no meu dia a dia, por isso a possibilidade de priorizar minha formação acadêmica em tempo integral gerou muita alegria e expectativa. Não tardou para que esse destino sofresse alteração. O terreno aparentemente plano onde eu pisava começou a revelar-se acidentado, cheio de declives e elevações, e os meus passos tornaram-se incertos. Às vésperas do segundo semestre, recebi a convocação para assumir um cargo público no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará. O tempo para o estudo, outra vez, concorria com outros tempos e suas demandas quase sempre urgentes.

Em 1928, Virginia Woolf⁴ disse que, se quisesse escrever ficção, uma mulher precisaria de dinheiro e um espaço próprio, um teto todo seu. Embora os referentes dessas palavras sejam a vida das britânicas e os obstáculos impostos à livre expressão do pensamento feminino no século passado, o argumento se aplica aos pesquisadores, cuja produção é submetida às suas condições de sobrevivência. Não foi por acaso que, mesmo cogitando não ocupar a vaga de trabalho devido às limitações que seriam postas à pesquisa, lembrei (e fui lembrado) que estar na pós-graduação exige alto investimento intelectual, mas também material. A estabilidade profissional e financeira em um país que àquela época acumulava cerca de 12,8 milhões⁵ de desempregados e seguia enfrentando graves distúrbios político-econômicos não era uma escolha para um jovem estudante negro e pobre, mas uma necessidade⁶; no limite, uma obrigação.

Nascido em 1991, cresci no sertão do Rio Grande do Norte, comunidade rural do Porto, cidade de Ipanguaçu, em uma casa de taipa às margens da Lagoa da Ponta Grande. Diferente do que talvez se esperasse de um menino criado neste espaço, não fui um leitor/ouvinte de cordéis na infância nem tampouco fui apresentado a essa poética em rodas de leitura coletivas, declamações públicas ou nas feiras e mercados. Como muitos meninos da minha geração, conheci a poesia de cordel em espaços escolarizados ou letrados. Recordo que meu contato inicial com essa literatura foi em meados dos anos 2000, quando li – em cópia xerocada, não em folheto – e performei o poema *Os bichos tinham razão ou Os Sete Constituintes*⁷, do cordelista potiguar Antonio Francisco⁸.

⁴ WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*, 2014 [1929].

⁵ Ver: Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD Contínua), referente ao trimestre móvel encerrado em dezembro de 2018. Para uma descrição dos resultados da pesquisa, consultar: PERET, Eduardo. Desocupação cai para 12,3% no ano com recorde de pessoas na informalidade. *Agência de Notícias IBGE*, 2019.

⁶ Solidarizo-me com centenas de colegas pesquisadores/as que sobrevivem exclusivamente das bolsas de pós-graduação que ainda restam no país, a despeito dos cortes orçamentários contínuos impostos pelo governo federal. Se é desafiador conciliar trabalho e formação, as dificuldades ganham proporções muito maiores no caso dos/as estudantes-pesquisadores/as sem bolsa e/ou desempregados/as.

⁷ Esta experiência literária foi tão marcante em minha história de leitura que, ainda hoje, sei de cor quase todo o poema. Desde então, continuei lendo outros cordéis de Antonio Francisco e prestigiando-o em diferentes ocasiões nas quais ele declamava sua poesia. Posso dizer que descobri o gosto pelo cordel graças a ele, pois seu discurso poético povoado com imagens, palavras e metáforas – bem como de crítica social – me tocou de modo singular. Cf. o poema em: FRANCISCO, Antonio. *Dez cordéis num cordel só*, 2012 [2003], pp. 95-102. Ou sua versão em livro para a infância: FRANCISCO, Antonio. *Os animais têm razão*, 2010 [2009].

⁸ Antonio Francisco Teixeira de Melo, mais conhecido como Antonio Francisco, é um cordelista, xilógrafo e compositor potiguar. Ocupa a cadeira 15 da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, cujo patrono é Patativa do Assaré. Já escreveu centenas de cordéis, muitos deles publicados em livros e

Não é incomum que os “sudestinos”, e mesmo os nordestinos, estabeleçam e defendam correspondências aligeiradas entre quem nasce/vive no Nordeste e as experiências artísticas costumeiramente abrigadas sob o manto da cultura “popular” ou “regional”, como a literatura de cordel. Parece um jogo capcioso de expectativas e pressuposições às quais temos que atender para “bater” no bingo da identidade que inventaram para nos representar: as leituras realizadas, a música ouvida, a comida apreciada, o jeito de falar. Embora a decisão de estudar o cordel seja parte do jovem potiguar e ipanguaçuense que sou, familiarizado com muitas dicções, sotaques, produções e paisagens do Nordeste, ela não representa um desígnio inevitável, uma espécie de destino comum para um pesquisador em literatura vindo da região.

O cordel não conforma e expressa a totalidade e a diferença das práticas de leitura e histórias de letramento e educação literária dos milhões de habitantes dos nove estados dessa espacialidade. Por isso, elegê-lo como tema de estudo não foi uma escolha fácil, muito menos previsível. No doutorado, espera-se que o pesquisador se volte para teorias e problemas dos quais é mais ou menos íntimo. Em um lance arriscado, tomei uma rota desconhecida e iniciei um percurso que, embora me permitisse retomar saberes consolidados até ali, confrontava-me diariamente com a ignorância sobre tudo o mais. Não foram poucas as crises no processo de imersão em um novo campo de estudos, pois parte de mim resistia ao cordel em face da sua opacidade diante dos meus olhos.

Quando me sentia perturbado pela sua inapreensibilidade, pensava-o como uma fatalidade. Até que comecei a divisar, na escuridão, vaga-lumes⁹ e clareiras; instantes de felicidade e alívio diante do não-saber. Boa parte das aflições e tristezas vividas na luta com a pesquisa eram recompensadas pelo sentimento de, finalmente, entender alguma coisa, mesmo momentaneamente. As sucessivas horas de leitura levaram-me a textos ousados, criativos e rigorosos – eles foram meu lume, lampejos de lucidez e abertura para a gestação de outras ideias. Mesmo os trabalhos presunçosos e repetitivos exerceram, tangencialmente, algum fascínio sobre mim. Não eram suas ideias que me atraíam, mas o ocultamento das fontes e estratégias discursivas às quais recorriam para construir suas narrativas. A leitura, nesses casos, não me dava apenas uma visão geral do campo investigado ou me impunha um modo intransigente de ler o cordel – apesar da insistência de muitos autores/as –, mas me animava a

CDs, além dos tradicionais folhetos. É um dos poetas brasileiros contemporâneos mais expressivos e atuantes.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2014 [2009].

desbravá-lo, conversar com seus atores, questionar afirmações sedimentadas e suspeitar de todo discurso alheio aos seus próprios mecanismos de formulação. Aos poucos, fui vertendo o medo do desconhecido em sedução pelo mistério e me afeiçoando à aventura de cartografar essa poética.

As reuniões, conversas, e-mails e telefonemas trocados com orientadoras, estudiosos/as e poetas foram bússolas que me guiaram desde a redefinição das perguntas de pesquisa à seleção de instrumentos de compreensão teórico-metodológica pertinentes às indagações que lançávamos, eu e o cordel, um ao outro. Se o itinerário formativo do pesquisador é singular, o conhecimento recriado e a pesquisa em si são, a todo passo, forjados em camadas, inscritos em projetos sociais e coletivos. Conforme eu entendia a relevância das redes de apoio intelectual e afetivo na pós-graduação, ficava mais nítido o valor da amizade e da generosidade na concepção de um trabalho “científico”¹⁰, na formação intelectual do estudante e na transmutação do curioso em pesquisador.

A fase da confusão aflitiva e das andanças erráticas abriu veredas de pensamento e revelou as zonas de atrito e ambiguidade como peças de um mesmo quebra-cabeça. O texto acadêmico não nasce pronto, não vem à luz tal qual revelação, nem percorre vias retilíneas em seu preparo, ainda que constantemente nos deparemos com imagens e discursos que tendem a omitir ou ignorar a imperfeição, a insegurança e o sofrimento (ou a alegria) implícitos no labor da pesquisa e sua escrita. Parece que, ainda atados ao positivismo científico do século XIX, queremos depurar nossos textos do que é subjetivo e selvagem, objetar sua indomabilidade, extirpar seus abalos e debilidades, negar a humanidade das nossas palavras e dos sentidos e compromissos inoculados no que escolhemos dizer e não dizer.

¹⁰ As aspas que acompanham o termo “científicas”, além de outros ao longo da tese, buscam demarcar uma crítica a certos pressupostos do paradigma dominante da ciência moderna, segundo o qual, por exemplo, a validade do conhecimento científico está atrelada à dissociação radical entre pesquisador e objeto de estudo, à negação das relações entre ciência e arte, e à superposição de procedimentos quantificáveis, classificáveis e sistemáticos sobre outras abordagens analíticas e metodológicas. Para um aprofundamento dessa discussão, ver, entre outros: SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*, 2018 [1987]; ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*, 2019 [2007]; HISSA, Cássio Eduardo Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*, 2012.

Não há conhecimento apartado de pedagogias e didáticas, sem modos de ensinar e aprender como perguntar ao mundo e como ouvir o que ele nos pergunta, como empreender sobre o real uma leitura crítica e inspirada, sabedora da sua incapacidade de explicar tudo, mas animada pelo desejo de melhor compreender os textos da vida, de vazar realidades. Às vezes, esquecemos (ou ignoramos) que não existe pesquisa sem ensino e que os saberes científicos, filosóficos e artísticos configuram formas de educar e viver exatamente porque podem ser ensinados e aprendidos, incorporados às tramas sociais e aos repertórios culturais dos indivíduos, diluídos em seus sonhos, querereres, cotidianos, impasses, reveses e temores.

Nem sempre as dinâmicas de funcionamento e produção do saber acadêmico são ensinadas com altruísmo e sinceridade nos espaços universitários, o que leva muitos estudantes – e eu me incluía entre eles – a crerem que ler os manuais de metodologia ou escrita acadêmica é suficiente para aprender a pesquisar e escrever. É certo que um pesquisador deve consultar manuais e internalizar determinado conjunto de regras e protocolos relativamente estáveis nas pesquisas e gêneros do discurso acadêmico, mas penso que os diálogos clandestinos e à margem dos ementários dos cursos são igualmente necessários e formativos. Falo das histórias suprimidas dos textos que redigimos, dos causos sobre o que fugiu ao nosso controle e parecia impossível recuperar, dos experimentos fracassados, das premissas frustradas, das interpretações enviesadas, dos risos nervosos, daquela ponta de desespero e encantamento frente ao incompreensível, da sensação de alívio quando resolvemos um problema e do trânsito paradoxal entre duvidar e acreditar, saber e ignorar.

Esses saberes da experiência – nem sempre [considerados] científicos – cumprem, a meu ver, um duplo papel: por um lado, humanizam os pesquisadores, retirando-lhes as máscaras da infalibilidade e da inteligência inata; e, por outro, rompem a ideologia da neutralidade e da linearidade no trabalho de pesquisa, pois realçam seu traço processual, salientam a maleabilidade dos projetos e situam o pesquisador e sua história no centro do discurso científico-acadêmico. O mito do sujeito superespecializado, bem treinado sob as rédeas do objetivismo, capaz de conduzir uma pesquisa exorcizada de si e dos outros, que o levaria à “verdade” lógica do mundo, não resiste à presença da inexatidão, do vagar, dos erros e enganos nas atividades de todo pesquisador. Se chegamos à certa precisão na escrita, se somos capazes de compreender fragmentos da realidade, explicar fenômenos e inventar ideias e objetos não é porque somos profissionais-máquina programados para acertar e decodificar o mundo, mas

porque aprendemos, criativa e sofregamente, a reinventar e conviver com os limites da nossa ignorância e a heterodoxia do saber.

A indissociação entre nós e as nossas pesquisas, entre o caminho mapeado e as cartografias emergentes, tem sido ainda mais estreitada durante a crise de saúde pública decorrente do novo coronavírus (SARS-CoV-2). Desde quando a Organização Mundial de Saúde (OMS) declarou, em 11 de março de 2020, estado de pandemia da covid-19, nossa vida mudou subitamente. Distanciamos-nos uns dos outros, transformamos nossas casas em extensões oficiais do trabalho, limitamos ao máximo as saídas à rua, refizemos ou cancelamos agendas, evitamos qualquer tipo de aglomeração, adicionamos o álcool líquido/em gel e as máscaras às aquisições de primeiríssima necessidade, enfrentamos horas ainda mais contínuas e cansativas diante das telas de celulares e computadores e passamos a viver em rijo estado de alerta. A pesquisa, de novo, era exposta às vicissitudes da vida; outra vez, as coordenadas do mapa foram dominadas pelo repentino e veio a desorientação.

Com a pandemia, experimentamos uma espécie de “frialdade inorgânica”¹¹. O temor pela segurança dos meus pais, de amigos e outras pessoas queridas, pela da gente em geral e a minha própria, me levava a ler cada notícia e me atualizar sobre cada número, povoando sono e vigília com as quimeras do pânico. O presidente da República referia-se à pandemia e seus horrores (e ainda o faz) com a virulência usual em seu discurso político¹², desqualificando as orientações dos organismos internacionais de saúde, desautorizando os ministros do seu próprio governo e atacando abertamente governadores e prefeitos que adotaram medidas de isolamento social. O negacionismo obscurantista, de fundo neoliberal, levado a cabo pela maior autoridade política do país logo se espalhou entre parte da população, que passou a questionar e boicotar os protocolos de biossegurança, invadir hospitais, desacatar servidores públicos e profissionais da imprensa, medicar-se com remédios ineficazes recomendados pelo chefe do Executivo e promover linchamentos, ameaças de morte e perseguições virtuais contra pesquisadores.

¹¹ Ver o poema “Psicologia de um vencido”. Cf. ANJOS, Augusto dos. *Eu*, 2012 [1912].

¹² Para uma análise do discurso do Presidente da República sobre a pandemia de covid-19, ver, entre outros: TAVARES, Leonardo Pereira; OLIVEIRA JR., Francisco Lima de; MAGALHÃES, Marina. Análise dos discursos do Presidente Jair Bolsonaro em meio à pandemia: o coronavírus é só “uma gripezinha?”, 2020, pp. 1-19.

Pesquisar nesta distopia orwelliana¹³ foi, por alguns meses, uma das minhas últimas preocupações. A ferocidade do genocídio em marcha e o ódio ao conhecimento e aos sujeitos da educação atingiram-me em cheio e me puseram em suspeição sobre o porquê de persistir estudando em um contexto vergonhosamente hostil a quem pesquisa, lê, escreve. Envolvido por um profundo sentimento de desvalorização e inutilidade, tive dificuldade para reconhecer o sentido do meu trabalho frente às repugnantes agressões que estudantes e profissionais da educação estavam sofrendo.

Escrever às voltas com tantos absurdos e desconsolos foi, em muitos momentos, impossível. Bem sabemos que a escrita não é o resultado de descrição e relato apenas, mas envolve a transferência de si, é um trabalho afetado pelo que ocorre em volta e entre as páginas. Quando escrevemos, não manuseamos palavras e ideias como blocos de concreto, mas como enunciados demovíveis e territórios movediços. O pesquisador não pode isolar a pandemia e seus efeitos, pausar o caos sociopolítico nacional, fingir que os ataques à ciência e à universidade não o violentam, ignorar a derrocada da democracia, fechar os olhos para os milhões de brasileiros famintos ou refrear a dor, a ansiedade e o luto. Como negar que a vida afeta nossa performance/produção acadêmica? Aliás, como dissociar quem somos do que escrevemos, do que pesquisamos?

Esta tese não é o resultado de operações textuais pragmáticas, não se quer como transposição técnica de dados e teorias nem revela, monologicamente, um pensamento transparente. É um texto escrito sobre andaimes em falso, que reflete e refrata suas condições materiais, históricas e subjetivas de criação, que interpreta enquanto se indaga e não persegue conclusões absolutas. Por isso, é também um texto pobre¹⁴, já que não oferece garantias, lucros, dogmas. Sua pobreza tem a ver com a destituição de posições enrijecidas sobre o fazer-escrever da pesquisa, com o desconforto implicado na abdicação de certezas preliminares e a crítica cerrada a uma economia cognitiva mais preocupada com a vigilância e o controle dos sentidos do que com sua compreensão e problematização.

¹³ ORWELL, George. *1984*, 2019 [1949].

¹⁴ MASSCHELEIN, Jan. *E-ducando o olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre*, 2008, pp. 35-48.

II. “Pensar com delicadeza, imaginar com ferocidade”¹⁵: *dos porquês de uma pesquisa*

Como uma tradição inventada¹⁶ persiste e se recria no tempo? O cordel publicado nos últimos 30 anos obedece às mesmas regras de criação, edição e circulação da primeira metade do século XX? Os repertórios temáticos sofreram alterações? De que maneiras o discurso poético articula-se às diferentes materialidades do cordel contemporâneo e às novas tecnologias de leitura e escrita? Quem são os/as poetas legitimados pela comunidade artística e crítica? Os pesquisadores e seus trabalhos exercem força produtiva sobre o conceito de cordel? Afinal, como esse gênero poético ocupa o mapa da literatura brasileira contemporânea?

No presente trabalho, proponho-me a compreender a literatura de cordel brasileira publicada dos anos 1990 até o início dos anos 20 do século XXI, com foco nos poemas, na materialidade dos impressos/postagens, nas condições de edição e circulação e em uma parcela dos textos teórico-críticos que a estudam. A opção pelas últimas três décadas está associada à intensidade das transformações pelas quais o cordel passou, levando-o ao que parece ser seu “novo apogeu”. Os resultados do trabalho, como discutirei ao longo desta tese, sugerem não apenas a diversificação e a ampliação do público leitor e dos modos de ler, como também a ocorrência de transfigurações multissemióticas que, se acompanhavam o gênero desde sua criação, são levadas a patamares ainda mais sofisticados e inovadores, atualmente.

Em um breve levantamento bibliográfico realizado no dia 04/03/2021, combinando os termos “cordel” e/ou “contemporâneo”, localizei 47 trabalhos na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações; 569 dissertações e teses no Catálogo da CAPES; 8.240 trabalhos no Google Acadêmico e 47 artigos na SciELO Brasil. Como se sabe, os sistemas de busca de alguns repositórios filtram trabalhos sobre outros temas, sem relação direta com as palavras-chave indicadas, implicando distorções nos resultados. Para obter informações mais precisas sobre a quantidade real de pesquisas sobre o cordel publicadas nos últimos 30 anos, seria necessário refinar o levantamento, abordando texto a texto, a partir da análise de elementos específicos, como o título, o resumo e o sumário, tarefa à qual não me propus aqui. De todo modo, a

¹⁵ Ver o poema “Súmula”. Cf. HELDER, Herberto. *Ou o Poema Contínuo*, 2001, pp. 107-111.

¹⁶ Cf. HOBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das Tradições*, 2018 [1983].

expressividade dos números iniciais é um indício da expansão de estudos acadêmicos sobre a literatura de cordel, de 1990 até 2020¹⁷.

Na leitura de alguns desses textos, percebi que, com o aumento do número de pesquisas, as abordagens conceituais e metodológicas foram diversificadas. Do fascínio pela beleza do morto ao estudo das práticas culturais e seus sujeitos¹⁸, a literatura de cordel começa a ser tratada não mais como um bibelô prestes a se estilhaçar ou um simulacro do passado quase sempre medieval, quase sempre ibérico. Várias pesquisas, algumas das quais discutirei a seguir, preocupam-se com a territorialização do cordel no tempo e na cultura e criticam as repetições exaustivas de certos mitos fundadores dessa poética, situando-a no *agora*, único lugar de onde é possível fazer história.

Entretanto, ainda que o número de trabalhos acadêmicos sobre o cordel brasileiro tenha crescido e instaurado um processo de desvelamento e revisão crítica dos pressupostos teóricos que embasaram sua análise anteriormente, não é incomum nos depararmos com estudos que preservam ecos de um modelo de pensamento binário e colonial que insiste, mais ou menos explicitamente, em opor/hierarquizar tradição e modernidade, local e universal, rural e urbano, oralidade e escrita, popular e erudito, primitivismo e civilização, como observaremos no primeiro excursus. Esse tipo de oposição favorece uma concorrência artificial e excludente entre experiências artísticas e conceitos permeados pela transividade cultural e pela hibridização¹⁹.

O período selecionado é estratégico para ler o cordel não apenas por causa das variações materiais e discursivas observadas no gênero, mas também porque a década de 90 assistiu a

¹⁷ July Rianna de Melo, em sua dissertação de mestrado, fez um levantamento bibliográfico muito interessante e cuidadoso sobre o “estado do conhecimento” das pesquisas sobre cordel, com foco em teses e dissertações publicadas entre os anos de 2010 e 2016 em dois repositórios específicos: o do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e o da Universidade Federal de Pernambuco. Seus dados são mais uma evidência da ampliação do número de pesquisas brasileiras que têm o cordel ora como objeto de estudo, ora como “plano de fundo” para investigar outras questões, principalmente na última década. Cf. MELO, July Rianna de. *A consciência metatextual do gênero discursivo cordel: entre o saber e o saber fazer poético, com a palavra, os cordelistas*, 2017, pp. 49-56.

¹⁸ Esta observação foi inspirada no artigo “A cultura popular como objeto de estudo: da ‘beleza do morto’ à compreensão de sujeitos e práticas culturais”, de Ana Maria de Oliveira Galvão (2005). A expressão “beleza do morto” para se referir à cultura popular foi usada por Michel de Certeau, Dominique Julia e Jacques Revel (2017 [1974]), como será explorado em outro momento desse texto.

¹⁹ Cf. RAMA, Ángel. *A cidade das letras*, 2015 [1983]; COSER, Stelamaris. *Híbrido, Hibridismo, Hibridização*, 2012, pp. 163-178.

uma profusa revitalização da cultura popular, principalmente na universidade e entre as classes médias urbanas, pautada “em uma re-significação, em um reordenamento, em uma atualização e em uma sofisticação de linguagens, muitas vezes influenciados por movimentos de vanguarda – nacionais e internacionais”²⁰. Nas artes, alargava-se o espaço para a experimentação de novas concepções e técnicas criativas, abertas e interessadas no diálogo e na absorção do ethos das tradições integrantes do repertório das culturas populares²¹. Os decênios subsequentes testemunharam a institucionalização das formas e matérias de expressão ditas populares, resultado também da pressão de coletivos, movimentos sociais e artistas junto aos governos para a criação de políticas públicas específicas no campo cultural²².

O registro da Literatura de Cordel, em 2018, como Patrimônio Cultural Imaterial exemplifica o estreitamento relacional entre o poder público e os atores da cultura popular. Reparemos que a decisão do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, órgão colegiado do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), expressa mais que o reconhecimento institucional de uma prática cultural já legitimada por gerações de leitores/ouvintes, profissionais da edição, artistas e pesquisadores. Com este título, ampliam-se os espaços de atuação política para os sujeitos do campo, os mecanismos de profissionalização e consagração no mercado da poesia, as possibilidades de difusão dos textos e seus poetas e a abertura para o financiamento público de pesquisas e projetos.

Os benefícios são concretos e mesmo desejáveis em uma sociedade submetida ao controle e à regulação estatal e mercadológica. Contudo, é importante assinalar que as operações de patrimonialização dos trabalhos da cultura e da arte também conformam táticas de tutela e governo²³ dos sentidos, produções e corpos por elas notabilizados. O apoio institucional não se dá fora de uma teia de interesses e apropriações políticas da memória e do esquecimento, e é permeado por tensões entre os agentes do poder público e as comunidades detentoras do patrimônio. É razoável pensar que a chancela patrimonial pode servir, sim, à construção de sociedades democráticas, inclusivas e certificadoras das diferenças culturais, desde que não

²⁰ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*, 2000, p. 17.

²¹ GOULART, Bruno. “A redescoberta das culturas populares: novos conceitos, atores sociais, políticas e circuitos”, 2020.

²² SILVA, Bruno Goulart Machado. *Trânsitos da cultura popular: Política Pública, Produção, Difusão e Salvaguarda nos Encontros de Culturas Tradicionais*, 2018.

²³ FOUCAULT, Michel. “O sujeito e o poder”, 1995 [1982].

ignoremos as divisões internas ao conceito de patrimônio e as lutas de representação que o acompanham²⁴.

O retorno do “popular” aos meandros institucionais, consolidado nos anos 2000, era ensaiado desde o período de redemocratização do país (1985-1993), apesar do desinteresse do Estado corroborado pelo esvaziamento de recursos públicos, pelo desmonte de instituições culturais, pela transferência da responsabilidade de incentivo à produção cultural para o setor privado e pelas pouquíssimas referências à cultura popular nas políticas dos governos José Sarney, Fernando Collor de Mello, Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso²⁵. É possível rastrear, na mesma época, em paralelo ao afastamento do poder público, acontecimentos significativos protagonizados por artistas, pesquisadores e outros grupos da sociedade civil organizada que contribuíram, entre a dispersão e a articulação, para revigorar o popular e, simultaneamente, diluí-lo, relê-lo e reelaborá-lo a partir do contágio²⁶ por outras referências.

Em 1985, era fundado o Grupo de Trabalho de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), por sugestão da professora Idelette Muzart Fonseca dos Santos. Dois anos depois, o Memorial Câmara Cascudo, dedicado à história e ao trabalho do erudito potiguar, foi entregue à população natalense. Enquanto intensos debates em torno da nova Constituição Federal eram travados no Congresso Nacional, a Academia Brasileira de Literatura de Cordel era fundada, em 1988. As décadas posteriores testemunharam o surgimento de organizações²⁷ semelhantes onde se reúnem poetas, pesquisadores, ilustradores, professores e editores interessados em criar, investigar e difundir a literatura de cordel e outros gêneros discursivos²⁸.

²⁴ MELO, Rosilene Alves de. “Do rapa ao registro: a literatura de cordel como patrimônio cultural do Brasil”, 2019; CHUVA, Márcia. “Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil”, 2012.

²⁵ BEZERRA, Jocastra; BARBALHO, Alexandre. “As culturas populares nas políticas culturais: Uma disputa de sentidos”, 2015, p. 71.

²⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 4), 2012 [1980], p. 23.

²⁷ Entre o final dos anos 1990 e o início do século XXI, várias organizações semelhantes à Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC) surgiram pelo país. Em conversa com poetas e colegas pesquisadoras, bem como nas leituras para o levantamento bibliográfico, descobri a existência de algumas: Academia dos Cordelistas do Crato (1991), Sociedade dos Cordelistas Mauditos (2000), Academia de Cordel de Caruaru (2005), Associação de Escritores, Trovadores e Folheteiros do Estado do Ceará (2006), Associação dos Cordelistas e Repentistas de Sergipe (2007), Academia Norte-Rio-Grandense de Literatura de Cordel (2011), Academia Piauiense de Literatura de Cordel (2014), Academia de Cordel do Vale do Paraíba (2015) e Academia Paraense de Literatura de Cordel (2018).

²⁸ Ao longo deste texto, o cordel será compreendido como gênero do discurso, isto é, um enunciado, uma forma-padrão relativamente estável e determinada social e historicamente, marcada, em especial,

A editora Coqueiro, focada na literatura de cordel e na “cultura popular nordestina”, iniciava suas atividades na cidade do Recife, em 1991. Já no sertão pernambucano de Arcoverde, ano de 1997, o grupo cênico-musical Cordel do Fogo Encantado animava a juventude local conjugando teatro, poesia oral e escrita e ritmos afro-indígenas. Dona Militana²⁹ (1925-2010), considerada a maior romancista do país, chamou a atenção, ainda nos anos 90, do folclorista Deffilo Gurgel e recebeu das mãos do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 2005, a Ordem do Mérito Cultural. Em 1999, surgia o Museu do Cordel Olegário Fernandes, em meio à Feira de Artesanato de Caruaru.

Entre os anos 2000 e 2003, a Rede Globo de Televisão exibia a série “Brava Gente”, inspirada em vários textos literários e o cordel *Romance da Quenga que matou o Delegado*, de Klévisson Viana, era um deles. O mesmo poeta fundou, em 1995, a Editora Tupynanquim (especializada em cordel) e figurou entre os vencedores do 57º Prêmio Jabuti (2015), no primeiro ano da categoria “Adaptação”, com o livro *O Guarani em Cordel*, pela editora Amarylis. No 55º Prêmio Jabuti, de 2013, foi a vez de Socorro Acioli ser agraciada com o primeiro lugar na categoria “Infantil” com o livro *Ela tem olhos de céu*, em cordel, publicado pela Gaivota. Ainda nesse ano, o Museu de Arte Popular da Paraíba era inaugurado às margens do Açude Velho, em Campina Grande. A teledramaturgia nacional recorreu com frequência ao imaginário “popular” e “nordestino”, produzindo novelas que caíram no gosto da audiência e até hoje são lembradas pelas suas gerações, a exemplo de *Tieta* (1989-1990), *Mandacaru* (1997-1998), *Tocaia Grande* (1995), *Porto dos Milagres* (2001), *Senhora do Destino* (2004-2005) e *Cordel encantado* (2011).

Na internet, se multiplicam blogues, sites, perfis no Instagram e no Facebook, canais no YouTube e redes de contato no WhatsApp que se dedicam ao cordel, como as páginas *Cordel de Saia* e *Cordelirando*, gerenciadas pelas poetas Dalinha Catunda e Salete Maria, respectivamente, e as contas de Antonio Francisco (@antoniofrancisco poeta), Izabel Nascimento (@izabel.cordel), Manoel Cavalcante (@conversa_com_verso) e Julie Oliveira

pelo tratamento temático, pela intenção discursiva e pelas estruturas textuais. Não me aprofundarei na discussão sobre gêneros aqui, uma vez que este não é um objetivo perseguido na pesquisa. Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*, 2016 [1950-1960].

²⁹ Sobre a história de vida de Dona Militana a partir de uma leitura crítica das relações entre literatura, cultura popular e oralidade – um tripé que, de muitas formas, ampara a “renovação” do interesse contemporâneo no “povo” –, ver: RODRIGUES, Lílian de Oliveira. *A voz em canto: de Militana a Maria José*, uma história de vida, 2006.

(@julie.oliveras) no Instagram. O também poeta Bráulio Bessa, um dos artistas mais assistidos na televisão brasileira, conta com milhões de visualizações em seus vídeos de poesia. Na Festa Literária Internacional de Paraty de 2019, Jarid Arraes foi a primeira cordelista a participar da programação oficial, bem como a emplacar um livro em cordel entre os mais vendidos da Feira, seu *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, hoje publicado pelo selo jovem da Companhia das Letras, “Seguinte”. No mesmo ano, é fundada a Cordelteca Maria das Neves Baptista Pimentel, na Universidade de Fortaleza, com curadoria de Paola Tôrres – primeira presidenta da Academia Brasileira de Literatura de Cordel.

No cenário internacional, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura vem exercendo um trabalho normativo e conceitual nas discussões sobre a construção de categorias discursivas atribuídas à cultura, principalmente desde 1989, quando é publicada a “Carta de Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular”, que estimula a criação de políticas reguladoras e conceitua a cultura tradicional e popular. Nos anos 2000, são lançadas a “Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial” (2003) e a “Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais” (2005). Nos documentos, busca-se conceituar a cultura tradicional e popular, além de definir representações, práticas, expressões e manifestações culturais como patrimônio imaterial³⁰.

As diretrizes da UNESCO repercutiram significativamente na política cultural nacional do novo século. Ainda em 2000, foi criado o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, resultado de discussões com os segmentos defensores do folclore e da cultura popular nos anos 90. A partir de 2003, o MinC passou a se referir à cultura no plural, adotando uma posição discursiva crítica à hierarquização entre o “erudito” e o “popular”, à romantização folclórica e à discriminação das diferenças; propunha-se, assim, a valorizar as diferentes culturas e identidades por meio de políticas públicas capazes de fortalecer, proteger e difundir a diversidade das culturas populares locais. Durante o governo Lula, sob a coordenação do Ministro da Cultura, Gilberto Gil, destacaram-se importantes iniciativas: a) criação da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, em 2003; b) realização do I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares, em 2005;

³⁰ ALVES, Elder Patrick Maia. “Diversidade Cultural, Patrimônio Cultural Material e Cultura Popular: a Unesco e a Construção de um Universalismo Global”, 2010.

c) aprovação do Plano Setorial para as Culturas Populares (PSCP), em 2010; d) instituição do Prêmio Culturas Populares, em 2007; e e) instituição da Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais (PNPCT) e do Programa de Promoção das Culturas Populares (PPCP), em 2007³¹.

Essa breve recapitulação das aparições da cultura popular nas esferas política, acadêmica e artística parece confirmar não somente o ressurgimento do interesse pelas “coisas do povo”, como ocorreu nos anos 1970³², mas também as novas ressignificações, arranjos e atualizações que têm atravessado as experiências e os sujeitos a elas vinculados. Sinaliza, ainda, o papel de organismos internacionais e do governo federal no controle e na regulamentação de discursos sobre o “popular”, por meio de documentos e políticas públicas estatais, além de indicar que o retorno da “tradição” aos palcos, telas, periódicos, salas de aula, livros, premiações, pesquisas e instituições envolve traduções culturais, combinações estéticas, conflitos sociais e a contínua negociação de sentidos.

Desde os primeiros folhetos localizados, que datam do final do século XIX, passando pela sua larga circulação entre as décadas de 1930 e 1950, ressurgimento nos anos 1970 e novo apogeu na contemporaneidade, a literatura de cordel tem se estabelecido como uma tradição em devir, paradoxalmente inacabada, reinventada a despeito de obituários desavisados, censores em ação³³, lamentações conservadoras e tentativas de desqualificação. Apropriando-se de recursos morfossintáticos e estilísticos que mesclam oralidade e escrita, fórmulas editoriais e materialidades consagradas, repertórios temáticos multiculturais, redes de distribuição alternativas e independentes, linguagens não verbais e variedade de suportes, o cordel consolidou sua presença em território brasileiro e uniu suas formas à crítica social e moral, à crônica cotidiana, à educação, ao noticiário, à política, à divulgação científica, à contística popular e outros espaços ficcionais.

³¹ Para uma análise mais detida sobre a relação entre culturas populares e políticas públicas no Brasil, principalmente nos anos 2000, ver: BEZERRA, Jocastra; BARBALHO, Alexandre. “As culturas populares nas políticas culturais: Uma disputa de sentidos”, 2015.

³² Sobre a revalorização da cultura popular e seus temas nos anos 1970, ver, entre outras: NEMER, Sylvia (org.). *Recortes contemporâneos sobre o cordel*, 2008; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. “A cultura popular como objeto de estudo: da ‘beleza do morto’ à compreensão de sujeitos e práticas culturais”, 2005; e SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*, 2002.

³³ DARNTON, Robert. *Censores em ação: como os estados influenciaram a literatura*, 2016 [2014].

A tensão entre formas e forças no cordel acentua sua condição metamórfica. Feito a partir de protocolos, códigos, regras e padrões relativamente estáveis, ele não é redutível a esquemas de continuidade circulares e reiterativos. Se é uma poética que reifica tradições, também as corrói, retira-lhes o manto da perenidade, as expõe ao sol estridente que bate nas pálpebras como se bate numa porta a socos³⁴, desfigurando ídolos, exumando corpos esquecidos, contando histórias eclipsadas, dispendo as identidades clássicas em suspeição e contaminando a dicção da pureza e da autenticidade.

O cordel contemporâneo pede uma leitura heterodoxa da sua posição na tradição poética brasileira, capaz de percebê-lo como parte das tensões políticas e culturais que deram vazão à modernidade e implicaram transformações nos modos de criar, editar, divulgar e ler textos. As profecias de desaparecimento do cordel no mundo moderno fazem tanto sentido quanto as promessas de substituição do livro de papel pelas telas digitais. Em ambos os casos, percebe-se um elogio à paralisia, pautado na monumentalização de objetos e na cristalização da história, posturas que terminam mitificando os sujeitos e suas experiências, além de escamotear as contradições latentes na fabricação da cultura popular, sua rede de tradições e disputas ideológicas no interior das sociedades.

Diante de múltiplas reconfigurações do cordel na contemporaneidade, este estudo na área de literatura brasileira justifica-se também pela necessidade de ampliar o horizonte de práticas e produções artísticas do campo. Não é incomum nos depararmos com a catalogação desse gênero, em acervos físicos/digitais e livros, como “folclore”, ao invés de literatura brasileira ou poesia³⁵. A leitura das fichas catalográficas de obras editadas no período estudado confirma essa tendência a conter o cordel nos limites do folclórico. Observei que mesmo quando sua condição literária é reconhecida textualmente nos índices para catálogo sistemático – “*literatura de cordel*”, “*literatura infantil*” e “*literatura infantojuvenil*”, por exemplo –, renega-se sua face poética. Não é corrente o uso das expressões “literatura brasileira” ou “poesia” para classificar o cordel, embora existam exceções, sobretudo em livros publicados

³⁴ Ver o poema “Graciliano Ramos:”. Cf. MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*, 2008 [1966], pp. 165-166.

³⁵ Ana Maria de Oliveira Galvão (2000, p. 21) já havia reparado na catalogação do cordel como “folclore”, em meados dos anos 1990, nas bibliotecas, o que ela sugere ser um efeito do discurso sobre essa poética, construído na década de 1970, o qual teria conformado certos modos de visualizá-la e compreendê-la.

por editoras especializadas em literaturas “populares”³⁶. Esse dado parece indicar mudanças na edição do cordel e, principalmente, nas estratégias de legitimação e conceituação do gênero entre os atores desse circuito de comunicação e a comunidade mais ampla de artistas, críticos e pesquisadores da literatura brasileira contemporânea.

Veremos, posteriormente, que a educação básica e os programas governamentais de compra e distribuição de livros literários às escolas públicas brasileiras cumprem papel importante na reinvenção do cordel, o que explica, em parte, a ocorrência de alguns desses índices de catalogação. Suspeito também que o uso das expressões “literatura infantojuvenil” e “literatura infantil”, em lugar de “poesia”, constitua um mecanismo de diferenciação do cordel em relação a outras formas poéticas, insinuando sua posição lateral no campo literário³⁷, tendo em vista que os textos literários abrigados sob o signo do “infantil” ainda são inferiorizados quando comparados a outras literaturas³⁸. Nos livros *Antologia ilustrada da poesia brasileira*, organizado e ilustrado por Adriana Calcanhotto, e *A arca de Noé*, de Vinicius de Moraes, para citar dois exemplos, constam os índices de catalogação “poesia brasileira” e “poesias infantis”, respectivamente. Não se pode, entretanto, afirmar que a supressão da palavra “poesia” nas fichas catalográficas de livros de poemas criados/editados para crianças e jovens seja uma condição exclusiva do cordel, já que ela também é verificável em outros, como no clássico *Ou isto ou aquilo*, de Cecília Meireles, catalogado como “literatura infantojuvenil brasileira”, na edição da Global.

Outro dado que serve à justificativa deste trabalho é a inexistência de teses sobre literatura de cordel no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, mesmo sendo um dos mais antigos³⁹, vanguardistas e prestigiados do país.

³⁶ Este é o caso dos livros *Para refletir e gargalhar* (2018, Areia Dourada), de Varneci Nascimento, e *Miolo de rapadura*, de Klévisson Viana (2017, Premius e Tupynanquim), cujas fichas catalográficas categorizam o cordel como “literatura brasileira” e “poesia”.

³⁷ Regina Dalcastagnè, a partir de Bourdieu, explica que o campo literário é “um espaço estruturado, hierarquizado, que possui um centro, posições intermediárias, uma periferia e um lado de fora”. Para a pesquisadora, “não é possível equivaler um livro lançado por um romancista consagrado, comentado na grande imprensa, exposto nas livrarias, adotado nas universidades, com uma obra de edição caseira, distribuída apenas aos parentes e amigos do autor”. Cf. DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, 2012, p. 150. Ressalto que a posição da autora, da qual partilho, não incorre em julgamento do valor literário de uma obra, mas especificamente na análise dos efeitos que um texto pode gerar dentro de um sistema literário consolidado e dominante, nos termos de Antonio Candido (2014 [1957]).

³⁸ Cf. HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*, 2010 [1991].

³⁹ A história institucional do Pós-Lit/UFMG remonta ao ano de 1973, quando foi fundado o Curso de Pós-Graduação em Letras da FALE. Em 1993, o curso foi desmembrado nos programas de Letras:

De acordo com busca realizada no Repositório Institucional da UFMG, usando o termo “cordel”, identifiquei apenas uma dissertação⁴⁰ vinculada ao Pós-Lit. Há pesquisas⁴¹ desenvolvidas em nível de doutorado em outras áreas, mas não em Literatura. Essa ausência parece-me validar a necessidade do presente estudo, cuja contribuição, mesmo incipiente e efêmera, pode servir a aproximações e compreensões da literatura de cordel, animando diferentes pesquisadores a conhecê-la, lê-la, interpretá-la, problematizá-la, recriá-la e estudá-la com a mesma seriedade e viço intelectual devotados aos textos canônicos e clássicos, ou aos contemporâneos supostamente “não tradicionais”.

A literatura de cordel está enredada em uma teia espessa de signos linguísticos e semióticos inventados para identificar o Nordeste com certos significados, e não outros, dadas representações, e não outras. Quando se fala em cordel, somos transportados quase de imediato para um mundo de imagens míticas e fantasiosas, um Nordeste “medieval”, ruralizado, onde convivem princesas, reis, cangaceiros, padres, espertalhões, animais encantados, sertanejos, donzelas e cavaleiros. Logo lembramos das xilogravuras, do parco letramento dos poetas que declamam suas criações de feira em feira, do sertão “pegando fogo” e da caatinga mortificada, do pobre galhofeiro, miserável ou resignado, de folhetos impressos precariamente. Professamos nossa admiração, entre a complacência e o exotismo, por essa tradição “resistente” ao tempo. Apressamo-nos em associar o cordel à reprodução da misoginia, do racismo, dos padrões cisheteronormativos e de posições políticas alienadas – um conjunto de debilidades inerentes à “mentalidade” do povo, vítima da pobreza material e intelectual. É uma verdadeira armadilha mitológica em ação, devidamente desenhada, inculcada e repisada no imaginário social brasileiro.

Em contrapartida, não é usual vermos Leandro Gomes de Barros, considerado o primeiro autor brasileiro de folhetos, lembrado como um crítico mordaz dos vícios e artimanhas da Primeira

Estudos Linguísticos e Letras: Estudos Literários. Desde o triênio 1998-2000, o Pós-Lit obtém nota 7 nas avaliações da CAPES, além de conceito A nas avaliações anteriores a 1998. Sobre a centralidade do Pós-Lit na revisão dos estudos literários e da crítica literária no Brasil, ver o ensaio “O espaço nômade do saber”, de Eneida Maria de Souza, em *Crítica cult* (2002, pp. 39-46).

⁴⁰ Trata-se da pesquisa *Mulheres cordelistas: percepções do universo-feminino na Literatura de Cordel* (2006), de Doralice Alves de Queiroz, orientada pela Profa. Sonia Maria de Melo Queiroz.

⁴¹ Ver, por exemplo: FONSECA, Maria Gislene Carvalho. *Novelo de verso: fios de memória, tradição e performance tecendo a poesia de cordel*, 2019 (Comunicação Social); MENDES, Simone de Paula dos Santos. *Um estudo da argumentação em cordéis midiaticizados: da enunciação performática à construção discursiva da opinião*, 2011 (Estudos Linguísticos); e GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*, 2000 (Educação).

República ou do drama social e econômico gerado pela Primeira Guerra Mundial. Quem imaginaria que os primeiros supostos leitores dos folhetos viviam em centros urbanos emergentes, como Recife, e não em alguma fazenda remota? Quão surpresos alguns ficariam se soubessem que a consolidação do cordel só foi possível graças aos recursos socioeconômicos disponíveis em espaços urbanos, como as tipografias de jornais e livrarias situadas em cidades de grande e médio porte às quais os primeiros poetas recorriam para imprimir sua poesia? Quantos saberão que Salete Maria da Silva, doutora em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos e professora universitária, mantém ativo, há mais de dez anos, o blogue *Cordelirando*, no qual publica periodicamente cordéis sobre questões caras aos movimentos feminista e LGBT+, aos direitos humanos e ao quadro político nacional? As imagens que nos chegam sobre o cordel costumam enfatizar a diversidade de técnicas de ilustração dos folhetos e livros ou reiterar a gravura talhada em madeira por ser mais “autêntica” e “rústica” (como a literatura que estampa)? Quando os veículos de imprensa, as editoras, as instituições de acervo e pesquisa dão notícia do cordel, predominam as referências sígnicas aos folhetos simples, artesanais e rudimentares ou expõe-se também o refinado trabalho editorial da Luzeiro, da Tupynanquim e da Rouxinol do Rinaré Edições e Folheteria, casas especializadas em folhetos?

Com essas perguntas, quero realçar o traço vário e polissêmico do cordel brasileiro, assim como questionar certos lugares comuns. Afinal, me aborrece a reiteração das mesmas figuras, cenas, alegorias, nomes e enredos para dizer e dar a ver o cordel. A impressão que se tem é de uma textualidade anacrônica e positivada, facilmente reconhecível porque não mudou, superou o tempo e congelou a si mesma. Nada tão inverossímil sobre o cordel do que a negação das suas diferenças, dos contrastes internos à sua produção e circulação, da sua variabilidade formal, dos paradoxos em torno dos modos como se apropria, reproduz e desarma o passado, das leituras sortidas do presente, das disputas políticas, est(éticas) e conceituais entre suas instâncias de legitimação.

Quando a identidade deixa de ser um acordo provisório, um elemento de movência e articulação, ela assume ares de camisa de força, certeza impassível que quer encerrar os sujeitos e suas produções em uma fortaleza, pretendendo protegê-los do diálogo com outras formas de criar e existir, livrá-los daquilo que os desassemelha. A diferença é uma presença indesejada porque é perigosa, porque desnaturaliza convenções tácitas e expõe as singularidades do que se afirmava uno, total, coerente. No interior da identidade pulsam

batalhas em torno do aceite e da recusa, choques entre o prescrito e a desobediência, impertinências ameaçadoras. É como se, lendo o cordel “fora” das tradicionais imagens afixadas nele, estivéssemos colocando-o em risco, contrariando sua essência e contribuindo para sua destruição.

Este trabalho busca ser uma experimentação crítica a pressupostos tradicionalistas sobre o cordel, uma tentativa de desregionalizá-lo, de perceber diferentemente do que vem sendo mostrado, explorar o que pode ser mudado no pensamento a partir do contato com saberes que lhe são estranhos⁴². Desejo apresentar fragmentos da cena contemporânea do cordel e, ao mesmo tempo, problematizá-los, discuti-los não como realidade em si, dado coletado, mas como realidade *inventada*, dado *produzido*. Anseio que o respeito ao passado não nos impeça de confrontá-lo nem nos dê falsas esperanças quanto à sua conservação ou recuperação, que nossas simpatias e afetos não constrem o trabalho crítico, central a qualquer pesquisa, e que a literatura de cordel seja lida, estudada, difundida, experienciada e reinventada com ousadia, criatividade, rigor e amorosidade ética, na universidade e fora dela.

⁴² FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*, 1998 [1984], p. 14.

III. “O que em mim sente está pensando”⁴³: *entrenotas teórico-metodológicas*

Neste tópico, priorizei conceitos e procedimentos metodológicos *centrais* na pesquisa, existindo a possibilidade de, ao longo do texto, serem acionados *outros*, em caráter *complementar* e *fugidio*, não expostos aqui, mas discutidos quando de sua aparição.

Tradição reinventada

I – O cordel é uma tradição inventada, que vem, ao longo dos anos, passando por processos de reinvenção. Sua definição como poética tradicional e tipicamente nordestina é parte da criação imagética e discursiva do próprio Nordeste. Esse Nordeste que, além de uma unidade política, geográfica, governamental, é uma invenção feita de enunciados e signos; um conceito construído linguisticamente, narrativa tramada e disputada no interior de relações de saber e poder; um Nordeste ficcionalizado para ser baluarte da antimodernidade, repositório de ruínas, simulacro do medievo europeu, terra de pobreza cíclica⁴⁴.

II – Hobsbawm dirá que uma tradição inventada conforma certas práticas simbólicas ou rituais, reguladas por regras inexplícitas ou abertamente aceitas, que visam impingir padrões, normas, princípios e comportamentos por meio da repetição, implicando uma relação de “continuidade com um passado histórico apropriado”⁴⁵. A literatura de cordel foi uma entre as muitas tradições inventadas para dar forma e conteúdo à ideia emergente de Nordeste. Isto é, embora estejamos falando de uma *poética da modernidade*, que só pôde, inicialmente, se desenvolver em contexto urbano⁴⁶, beneficiando-se das camadas populares citadinas e da popularização da imprensa, seremos confrontados a todo momento com sua ruralização congênita, sua colocação em um decurso historial arcaico, conveniente aos interessados na tradicionalização da região e suas formas e matérias de expressão.

III – As tradições inventadas, como diz o historiador inglês, são reações à mudança, à novidade, àquilo que difere e desidentifica, são ricochetes sob a forma de referência a situações anteriores, respostas à movimentação do presente com as feições de um passado particular

⁴³ Ver o poema “Ela canta, pobre ceifeira”. Cf. PESSOA, Fernando. *Cancioneiro*, 2008 [1930], p. 58.

⁴⁴ Cf. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, 2011 [1999].

⁴⁵ HOBBSAWM, Eric J. “Introdução: A invenção das tradições”, 2018 [1983], p. 8.

⁴⁶ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*, p. 326.

que, para prevalecer, precisa ser repetido à exaustão, até assumir consistência interna. O tradicional é simbolizado como o que sempre esteve lá, o atemporal, o supra-histórico, quando, com efeito, é uma condição criada para rivalizar com as mutações e inovações do mundo moderno, uma tentativa de estruturar, por meio da imutabilidade e da invariabilidade, alguns aspectos da vida social em transformação que se deseja conservar⁴⁷.

IV – Abordar o cordel, já desde o título do trabalho, como *tradição reinventada* enfatiza a opção epistemológica por desnaturalizá-lo e historicizá-lo, realçando sua dimensão genética, pois é produto da experiência humana, e problematizando leituras ontológicas que tendem a estabilizá-lo no centro de um passado resolvido. A reinvenção, aqui, se pretende como contragolpe ao regime de verdade que inventou para o cordel uma essência exótica, estereotipada e inane, é uma afirmação da contemporaneidade dessa tradição poética constantemente reelaborada pelo tráfego das linhas do passado e do presente.

Invenção

I – O termo *invenção* funciona como ferramenta teórica para pensar o cordel em relação à tradição. O verbo inventar advém do substantivo latino *inventio*, que remete à descoberta, ao achado, à criatividade, à inovação sobre o já conhecido, ao destaque para o não observado, à composição com e a partir dos restos arqueológicos. A invenção é parte de toda atividade humana, criação do que não existia como tal, do que vem, daquilo que está a caminho. Inventar, portanto, tem a ver com rompimento e renovação, a suspensão de uma ideia e a aparição de outra, o nascimento de novas redes de sentido, a expansão de significações alternativas, a multiplicação de entradas em um território.

II – Quando falo em invenção, refiro-me à cultura e sua mobilidade imparável, ao cordel e suas variações, a uma tradição poética ágil, incerta e multifacetada que se mantém fértil e contemporânea porque não se conformou à identidade inventada para si e, partindo do prescrito, *reinventa-se* desobedientemente, tomando a tradição como força ao invés de modelo, tomando o passado como lição para se meditar, não para reproduzir⁴⁸. O conceito de invenção expressa uma abordagem teórico-metodológica do evento literário, histórico e

⁴⁷ HOBBSAWM, Eric J. “Introdução: A invenção das tradições”, 2018 [1983], p. 8.

⁴⁸ ANDRADE, Mário. “Prefácio interessantíssimo [à Paulicéia desvairada]”. In: ANDRADE, Mário. *Poesias completas*, 1980, pp. 17-31.

cultural que abre mão de categorias metafísicas, trans-históricas e estruturais, movidas, prioritariamente, pela vontade de ordenar, hierarquizar, condensar.

III – O uso do verbo inventar enfatiza outro tipo de relação com o saber, um diálogo afirmador das alteridades habitantes no conhecimento, uma perspectiva de leitura fundada sobre o espaço arriscado, mas potente, das fissuras, do descontinuado e do inconfundível. A dimensão inventiva dos textos literários e do conhecimento, de modo geral, desapossa objetos e sujeitos de qualquer naturalidade ou abstracionismo, pois nos permite pensá-los como fabricação histórica, “fruto de práticas discursivas ou não, que os instituem, recortam-nos, nomeiam-nos, classificam-nos, dão-nos a ver e a dizer”⁴⁹.

IV – Inventar, como alerta Albuquerque Jr.⁵⁰, não é falsear ou fazer surgir algo do nada, mas uma tarefa de significação do mundo por meio de práticas de dotação semântica e conceituação da realidade. Inventar não é mentir ou fraudar, pois é da ordem da nomeação, do exercício de atribuir sentidos e, assim, “não existe atividade humana que não implique a transformação, a elaboração de recortes, de domínios, de campos específicos a partir da manipulação de empiricidade”. Quando digo que o cordel é uma invenção, quando me reporto a essa poética como tradição reinventada, quero reafirmar que essa textualidade, como qualquer outra, resulta da história feita e contada por certas pessoas, em dado tempo, com interesses específicos e sob formas particulares de enunciação variáveis na mesma proporção em que variam os atores do seu circuito de comunicação e os tempospaços da própria história.

Contemporâneo

I – O contemporâneo é um tempo em processo, que não se confunde com o presente, mas requer uma tomada de posição em relação a ele. Para Giorgio Agamben, a plena identificação com o seu tempo interdita a possibilidade de melhor vê-lo, uma vez que olhar *bem* aquilo diante de nós implica um movimento ambivalente de adesão e distanciamento. Esse vínculo discrônico move-se em direção ao escuro do agora, à não-coincidência, à força dissociativa das trevas do presente, onde caberia ao escritor mergulhar a pena para enunciar não as luzes do século, mas parte das suas sombras. No *Indiccionário do contemporâneo*, os autores

⁴⁹ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado* (ensaios de teoria da história), 2019, p. 22.

⁵⁰ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. “*O morto vestido para um ato inaugural*”: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular, 2013b, p. 28.

ênfaticamente a condição heterocrônica da contemporaneidade, que pode ser entendida como “uma dobra reflexiva sobre o presente, um modo crítico de lidar com o nosso tempo, que nos permita enfrentar a sedução do presentismo – um presente intransitivo, sem diálogo com o passado e o futuro”⁵¹.

II – O que se quer dizer quando se fala em “cordel contemporâneo”? De um ponto de vista estritamente cronológico, trata-se da produção literária, recentíssima e atual (aqui limitada às últimas três décadas), de inúmeros cordelistas espalhados por todo o país, embora apenas uma pequena parcela dela seja mais acessível, pois reconhecida pelas instâncias de legitimação do campo cultural. Diria ainda que, além do período de publicação dos poemas, a contemporaneidade do cordel relaciona-se *necessariamente* às apostas de autores/as e editores/as em estratégias para entrar e sair, inventivamente, das tradições. Por isso, o cordel contemporâneo parece remeter-nos “menos à tradição do novo do que à novidade da tradição”⁵², pois não é uma criação incomunicável e alheia à subjetividade do tempo, mas o resultado, em devir, de uma ética do estranhamento, que interroga o presente, mas também o passado, em busca do singular.

Discurso

I – O discurso é um acontecimento que parte de alguém, sob alguma forma, com alguma intenção e em algum tempo. É uma prática produtiva de verdades e sentidos, com regras de aparecimento e condições de apropriação e utilização⁵³. Embora feito de signos e atos de fala, não é redutível a eles, pois é também uma prática social, um domínio de enunciados configurado de acordo com relações, ordenamentos e materiais discursivos e não discursivos.

II – Nem autônomos nem autojustificáveis, os discursos só dão a ver e a dizer no interior de campos enunciativos, de formações discursivas estruturadas por diretrizes anônimas, históricas, circunscritas no tempo e no espaço, que estabeleceram em épocas específicas, e

⁵¹AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”, 2009; PEDROSA, Célia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÁMARA, Mario (orgs.). *Indicionário do contemporâneo*, 2018, p. 158.

⁵²MIRANDA, Wander. “Pós-crítica e o que vem depois dela”, 2018, p. 12.

⁵³FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*, 2012 [1969], pp. 136-137.

para dadas áreas sociais, econômicas, geográficas ou linguísticas, as condições de exercício da função enunciativa⁵⁴.

III – O discurso está envolto, mais do que em aplicações práticas e blocos de signos, numa atmosfera de poder, pois é objeto de luta política e significação do mundo. O que dizemos sobre as coisas não são as próprias coisas nem tampouco uma representação das coisas; quando falamos sobre um objeto participamos da sua própria constituição, somos parte da maquinaria discursiva que inventa o objeto, que lhe dá existência⁵⁵.

IV – Parte deste texto será dedicada à análise de textos de especialistas em literatura de cordel que foram publicados entre os anos 1990 e a década de 2010, tarefa para a qual a teorização de Michel Foucault sobre o discurso prestou uma importante contribuição. O movimento de leitura crítica, o empreendimento de certo trabalho arqueológico sobre essa massa discursiva diz respeito a um dos argumentos da pesquisa, segundo o qual o discurso especializado sobre o cordel, o *falar sério*, o *dizer institucional*, não serve apenas à sua análise extrínseca, à expressão transparente da sua realidade material ou textual, mas, fundamentalmente, à sua invenção. Isto é, o discurso dos especialistas, os textos de ciência, as pesquisas acadêmicas, participam ativamente da produção do seu próprio objeto de estudo quando o conceituam, o definem, analisam-no a partir das suas escolhas teóricas e metodológicas, fixam-lhe padrões, categorizam seus temas, recortam sua história em fragmentos temporais e elegem certos poetas para ler, homenagear, canonizar, no lugar de outros.

V – Quando pesquisadoras contemporâneas questionam o apagamento das mulheres na história do cordel brasileiro e esforçam-se para dar visibilidade à produção de autoria feminina no gênero, não estão apenas reconhecendo, identificando, pinçando um dado da realidade. Na verdade, é a emergência desse discurso fabricante de símbolos, nomes, conceitos e imagens que nos permite falar em reinvenção generificada do cordel, em uma história feminina e feminista do cordel. Assim, compreendo que cartografar essa literatura nos desafia a ir além dos poemas e manusear também os arquivos do discurso especializado devido à força produtiva que habita o que dizem, às influências e condicionamentos que impõem ao próprio discurso literário e à engenharia mesma dessa poética na cultura brasileira.

⁵⁴ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*, 2012 [1969], pp. 35-45; CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault*, 2016 [2004], pp. 177-180.

⁵⁵ VEIGA-NETO, Alfredo. “Michel Foucault e os estudos culturais”, 2004 [2000], pp. 37-72.

Cartografar

I – Metodologias são modos de caminhar, formas de se movimentar entre os saberes, de experimentar encontros, conexões e perplexidades, são jeitos de conduzir perguntas e se deixar levar por elas, e também de atribuir fisionomia e significado temporários aos problemas e acordos decorrentes delas, são estratégias de sobrevivência e coexistência diante da pulverização, das rachaduras, do irreduzível da vida, um *modus operandi* de trilhar o caos. Neste trabalho, me proponho a escrever uma cartografia do cordel na contemporaneidade, uma narrativa angulosa e acidentada, que abre mão do recurso à temporalidade progressiva, à linearidade historicista e à visão realista do conhecimento para experimentar o pensamento intempestivo, o relato episódico e a escrita rizomática.

II – Na geografia tradicional, o ato de cartografar corresponde à necessidade de mapear um território precisamente, traçando mapas, demarcando fronteiras, escrutinando topologias e caracterizando, demograficamente, a população que o ocupa. Nas humanidades, a cartografia é uma metáfora espacial, uma atividade de espacialização da história e seus textos, uma prática de compreensão sobre relações, jogos de poder, regimes discursivos, articulações multissemióticas e lutas por expressão. Cartografar não é um instrumento metódico a serviço do protocolo, do regramento ou do controle de saberes, uma vez que é figura de pensamento interessada nos entrelugares do território, nas multiplicidades recalcadas sob a superfície planificada, uma “tecnologia de reconsideração das significações dominantes”⁵⁶.

III – Uma cartografia não recai sobre o espaço pré-existente do saber, mas o inventa, alimentando-se de suas potencialidades, dispondo-o em direções díspares e manipulando suas linhas, “elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos”⁵⁷, para suscitar outras geometrias, outras topologias. Cartografar infere a suspensão de princípios e fins para reivindicar o meio, a terceira margem do rio onde as separações estanques são diluídas e os objetos, falas e escritas da ordenação são fundidos em um redemoinho de águas. Gilles Deleuze e Félix Guattari⁵⁸ falam em *linhas de segmentação dura*, *linhas de segmentação maleável* e *linhas de fuga* para salientar a dinamicidade do traçado de cada objeto, ressaltando que elas não param de se misturar e estão, a todo tempo, penetrando e transformando umas às

⁵⁶ GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico*, 1988, p. 175.

⁵⁷ DELEUZE, Gilles. *Conversações*, 2013 [1977], p. 47.

⁵⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 3), 2012 [1980].

outras. As últimas são associadas à ruptura, a incursões de desterritorialização do saber, a uma rota de fuga que permite ao pensamento escapar de formações discursivas estratificadas e territorializadas, aspirantes à definição de itinerários seguros e essencializados, como no caso das linhas duras e maleáveis.

IV – Para ler o cordel em sentido oposto ao das significações dominantes há que se prestar atenção às suas linhas de fuga, aos vetores que o desorganizam e o desterritorializam, levando-o à perda da estanqueidade. Fugir, como explicam Deleuze e Parnet⁵⁹, não é evadir-se, mudar completamente, abandonar a cena – a não ser em contextos de repressão obtusa –, mas trabalhar ativamente pela redistribuição dos possíveis, encetar pequenos deslocamentos e transformações improgramáveis que, na sua imprevisibilidade, favoreçam a criação de novos espaçotempos e agenciamentos institucionais inéditos.

V – O objeto cartografado não está ileso à destruição. Pensá-lo, afirmá-lo na tessitura da vida e sua expansividade, implica o encontro com algo que nos força a pensar, um arrombamento, uma violência. Na cartografia, não importam as necessidades relativas ao que pensa o pensamento, mas retirá-lo da sua letargia natural, expô-lo à paixão do ato de pensar. Destruir a imagem de um pensamento que pressupõe a si mesmo, que se basta e gira em torno do que diz, é condição incontornável ao trabalho de cartografar, pois este depende da crítica e da criação. Na pesquisa, há que se demolir o cordel, aniquilar alguma coisa nele que ceda espaço para sua própria reinvenção, submetendo-o a uma raspagem do inconsciente e ao desmantelamento de crenças e representações, operação da qual poderão resultar o heterogêneo, o singular, forças e fluxos não capturados. Se, para Deleuze, o ato de pensar era a gênese do pensamento, aposto na criação e na inventividade como nascedouros da prática cartográfica⁶⁰.

VI – A cartografia não é da ordem do imutável, pois nasce do movimento entre peças de saber, do ajuntamento e da dispersão de palavras, imagens e afetos inconformados com dados modelos de verdade e, por isso, confunde-se com a indocilidade do devir. O cartógrafo parte das definições atribuídas a um objeto para corrompê-las, enfrentá-las, se apropriar delas e tramar novas composições. O mapa que vemos emergir de uma cartografia, com suas múltiplas

⁵⁹ Cf. DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*, 1998.

⁶⁰ Cf. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, 2018 [1968]; DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo*, 2011 [1972].

entradas e aberturas – uma carta de amor às pessoas, ao conhecimento, à alegria, à vivacidade poética dos textos, dos documentos e das paisagens –, não leva o cartógrafo a um ponto definitivo, ao limite do saber, mas a regiões imprevisíveis habitadas por novos problemas e novas perguntas.

VII – Na condição de cartógrafo, pretendo trabalhar segundo duas linhas de pesquisa-escrita que se cruzam ao longo do texto: crítico-genealógica e experiencial-exploratória⁶¹. A primeira operação parte do reconhecimento do que se tem chamado de cordel, das linhas que o forjaram como conceito e produção cultural, da análise discursiva e material de parte desse arquivo poético. Na segunda, a ênfase recairá sobre o que escapa às regularidades do legislado, ou seja, das linhas que fogem aos signos estabilizados e supostamente permanentes. De um lado, a lida com um acervo de conceitos, imagens e materialidades para compreender as condições discursivas e não discursivas que configuram a literatura de cordel brasileira na contemporaneidade; do outro lado, uma operação de anarquivamento⁶² desse mesmo acervo, de busca interessada pelos elementos de diferença que descaracterizam as diretrizes monológicas do imaginário vigente, de encontro com os traços de criação polilógicos⁶³. No meio, no choque das duas margens, a promessa de outros saberes sobre e a partir do cordel.

Outros quefazeres metodológicos

I – Pode parecer incomum a alguns leitores uma pesquisa na área de literatura brasileira dedicar-se à análise de discursos “extraliterários” (como textos de crítica), preocupar-se com questões demasiadamente “teóricas”, problematizar aspectos “não literários”, voltar-se para domínios disciplinares “alheios” aos estudos literários. Este trabalho não está livre, nem pretende estar, de irresoluções, antinomias e zonas nubladas. No entanto, estas escolhas foram conscientes e se referem a uma opção epistemológica pela enxertia, pelo atravessamento

⁶¹ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, 2018 [1968]. Sobre as relações entre cartografia e genealogia, ver também: ZAMBENEDETTI, Gustavo; SILVA, Rosane Azevedo Neves da. *Cartografia e genealogia: aproximações possíveis para a pesquisa em Psicologia*, 2011; e OLIVEIRA, Thiago Ranniry Moreira de. *Currículo-teatro: uma cartografia com Antonin Artaud*, 2012.

⁶² Sobre os conceitos de anarquivamento/anarquivar e algumas “aplicações”, ver: DUARTE, Constância Lima. *Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história malcontada*, 2009; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin*, 2014; e MARQUES, Reinaldo. *Arquivos Literários: teorias, histórias, desafios*, 2015.

⁶³ Cf. DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*, 2014 [1992].

interdisciplinar, tendo em vista que o objeto estudado assim o pedia, pois ele mesmo é resultado do encontro de múltiplos, da acoplagem de experiências e saberes vários.

II – A teoria não concorre com a prática porque não há prática sem pensamento, não há teoria sem as experiências do mundo. Assumir ou ignorar o papel das nossas predileções teóricas sobre o conhecimento criado é uma outra questão. Aqui, não recorro a uma teoria específica para estudar o cordel, mas a diferentes conceitos que funcionam em diferentes situações, ratificando a condição pós-disciplinar dos saberes teóricos e, de modo específico, da literatura de cordel. A teoria é um discurso com efeitos fora das fronteiras disciplinares que a produziram, pois seu papel analítico e especulativo sinaliza a tentativa de desnaturalizar o mundo e as narrativas que nos dão a vê-lo; daí a teoria ser também um esforço de crítica ao senso comum reacionário e obscurantista, daí a teoria ser uma atividade de reflexão sobre a reflexão, que nos impõe o desconcerto acerca do que fazemos, de como fazemos, de por que fazemos. A teoria intimida na mesma proporção em que abala os monumentos erguidos à consagração dos metaenredos, haja vista seu compromisso com a interrogação das nossas referências, concepções, discursos. Em um trabalho sobre o cordel, ou qualquer outra poética, é imperativo assumir o lugar de onde falamos, já que as escolhas conceituais que fazemos, as chaves teóricas que giramos, atendem a diferentes interesses. Movo-me segundo um pressuposto: o que se tem pensado como natural é um produto histórico, social e cultural e a literatura, irredutível ao abstrato, tem existência e função política nas sociedades⁶⁴.

III – Os discursos críticos ou literários e os elementos materiais, paratextuais e semióticos do cordel não abrigam sua verdade nuclear, mas são parte da sua invenção. Nesse sentido, optei por desierarquizar os documentos na pesquisa, pois todos eles foram produzidos em determinadas condições históricas e exercem função produtiva no cordel, em seu acontecimento poético. Isso significa que os poemas não serão mais ou menos privilegiados que os paratextos editoriais ou o discurso de especialistas, já que todos eles confluem, segundo condições temporais e enunciativas específicas, para a formatação do que entendemos por cordel.

⁶⁴ CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*, 1999.

IV – As poucas aspas e citações textuais diretas e as notas de rodapé em praticamente todos os parágrafos, geralmente ao seu final, conformam uma opção metodológica⁶⁵. As fontes do trabalho não são provas de nada, são materiais de pesquisa diluídos, desmontados, rearranjados para dar acesso a outras entradas de saber. Os textos são desmonumentalizados e suas imagens e enunciados passam a compor a escrita da tese, que movimentada o conhecimento segundo exercícios de bricolagem e torção, apropriando-se delicada e ferozmente das ideias que os habitam. As referências do trabalho devem ser percebidas menos como argumentos de autoridade e mais como complexo de forças forjado antropofagicamente, que coloca os enunciados de outros autores para funcionar de outra maneira e mobilizar outros sentidos. Não há compromisso com a reafirmação de sistemas discursivos dominantes, mas o desejo de implodi-los para inventar algo a partir dos seus pedaços.

V – O uso de metáforas⁶⁶ é igualmente estratégico na escrita deste texto, que não se pretende ser analogia, transparência ou referente do real. As metáforas nos dão a possibilidade de pensar com e por imagens, colocar o discurso acadêmico ávido por identidade e coerência em choque diante da instabilidade dos seus espaços de figuração. A escrita metafórica não se quer sempre precisa e límpida, nem mesmo acredita que isso seja totalmente possível; a escrita que recorre às metáforas para construir conhecimento faz troça de relações deterministas entre dois ou mais objetos e expõe as nuances, as sinuosidades, as dobras do saber. As metáforas permitem a insurgência de outras articulações com a realidade, pois nos desafiam a desassemelhar o semelhante, embaralhar significantes e imaginar, simbolizar, alegorizar a vida.

⁶⁵ As notas III, IV e V apresentam práticas metodológicas que ensaiei durante o mestrado (cf. MELO, 2018) e me foram sugeridas também pela leitura de Albuquerque Jr. (2011 [1999], pp. 40-47) e Meyer e Paraíso (2014 [2012], orgs.). Para uma exposição mais detalhada das noções de torção de enunciados e imagens, bricolagem e antropofagia, bem como seus fundamentos, ver: MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*, 2009; LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*, 1962; DERRIDA, Jacques. *A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas*, 2019 [1967]; CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*; GOMES, Heloisa Toller. *Antropofagia*, pp. 35-53, 2012; e VELOSO, Caetano. *Antropofagia*, 2012.

⁶⁶ Sobre metáforas, discurso e ciência, ver, entre outros: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*, 1990; ANDRADE, Adriano Dias de. *A Metáfora no Discurso das Ciências*, 2010.

IV. Linhas, traços, arcos e curvaturas: a arquitetura da tese

O desenho da tese conta com três excursos, entendidos como linhas de fuga, partes de uma história não linear. Partindo deles, pretendo dar visibilidade à condição singular de cada passagem deste mapa, pois o excuro desvia, estrutura descontinuidades, nutre-se das digressões e dos pormenores, aponta rotas alternativas aos caminhos progressivos e, por isso, fortalece os espaços crítico-criativos do pensamento. Cada parte deste trabalho é uma tentativa de criar zonas de suspensão entre o sabido e o por saber, a certeza e a dúvida, a reta e a curva em questões relacionadas à produção contemporânea de cordel. “Notas sobre as curvas de uma reta” introduz a pesquisa; é, como se viu, um relato seccionado em quatro momentos nos quais abordo aspectos teórico-metodológicos e elementos sobre a formulação do problema que ela pretende discutir. Narro também passagens sobre o contexto de produção desse estudo, na intenção de compartilhar a rotina de pesquisador e refletir sobre as alegrias e dissabores desse ofício.

No excuro I, “Dobras de uma ordem do discurso”, tomo como objeto o discurso especializado sobre o cordel e analiso textos de pesquisadores universitários e poetas estudiosos do gênero com a intenção de rastrear as estratégias de conformação ou desmonte de certos modos de ver e dizer essa literatura, destacando permanências e transformações nas práticas e procedimentos desses trabalhos. Elegi, a partir do contato com essa produção, três tendências mais frequentes: a questão das origens, a historicização do cordel e a relação oralidade-escrita. A partir de uma leitura bricolar, que joga com blocos enunciativos dos textos, observo como as/os pesquisadoras/es contemporâneas/os portam-se diante do cordel e sua rede de conceitos, quais posições assumem ou rechaçam e de que forma empreendem operações de significação sobre ele em suas pesquisas. Priorizei artigos publicados em periódicos indexados, livros, teses e dissertações, tendo em vista sua relevância acadêmica, circulação, periodicidade e impacto nas instâncias legitimadoras do cordel.

No segundo excuro, “As ironias da ordem”, tematizo aspectos da edição e materialidade do cordel contemporâneo, a partir da análise material de 128 folhetos, 3 livretos, 31 livros e 22 poemas publicados em blogs e redes sociais. A intenção é entender o cordel fora de si, isto é, o que extrapola o texto literário e, graficamente, a ele se conecta, condicionando e potencializando sua leitura. Trata-se de um conjunto de reflexões sobre componentes editoriais da literatura de cordel, que passam pelas suas fórmulas, paratextos, recursos tipográficos e

suportes. Da compreensão desses elementos, ensaio algumas aproximações com os/as leitores/as contemporâneos, ainda que “imaginados”, especulando se é possível traçar perfis de leitura dessa poesia com base nas escolhas temáticas e formais dos/as autores/as, e nas intervenções dos/as editores/as e outros/as agentes do circuito de comunicação. É uma parte da tese interessada nas formas por meio das quais o cordel é materializado e sobre os efeitos desses suportes e seus recursos gráficos na disposição dos poemas, suas relações multissemióticas e, conseqüentemente, nos sentidos que possam vir a gerar nos leitores.

O último excurso, “Dicções contemporâneas”, é um espaço para imersão na produção dos cordelistas citados pelas instâncias legitimadoras do gênero (pesquisadores, premiações nacionais, poetas e instituições governamentais ou não). A leitura de quase 300 poemas me levou à percepção de uma variedade densa de temas, irrestringíveis a imaginários [determinados como] “clássicos” no cordel, como o cangaço, a seca e o messianismo. Selecionei, considerando a recorrência e a força enunciativa, dois campos de criação: gênero/sexualidade e raça. Esses tópicos, obviamente, não esgotam o repertório dos cordelistas contemporâneos, nem mesmo podem ser considerados os principais ou mais relevantes – expressam, por outro lado, certa constância entre parte dos poetas e suas obras, além de sinalizarem instigantes movimentos de reinvenção do cordel.

EXCURSO I: DOBRAS DE UMA ORDEM DO DISCURSO

*A literatura de cordel é resistente, predominou,
tem raízes fortes. Não é uma coisa de museu, não
é uma coisa do folclore. Por que não é folclore?
Porque folclore é aquilo que barra no tempo,
que se repete.*

Pedro Nonato da Costa em entrevista concedida a
Éverton Santos, em Teresina⁶⁷.

*Mas, para descobrir um lugar comum é preciso,
antes, ter padecido dele, e, para superá-lo, é
preciso tê-lo empregado.*

Andrés Barba, em *República luminosa*⁶⁸.

Nos anos 1970, houve uma efervescência inédita de estudos sobre o cordel, conduzidos geralmente por estudantes e professores universitários. O que era matéria de trabalho quase exclusiva dos folcloristas e sociólogos caiu nas graças de outros especialistas e gerou uma massa de textos fundadores que condicionou bastante o repertório imagético-discursivo associado ao gênero poético e seu circuito de comunicação. Nessa década, também surgiu o Movimento Armorial, idealizado e dirigido por Ariano Suassuna, com seu projeto de construir uma arte brasileira erudita inspirada na “cultura popular nordestina”. Antônio Nóbrega, convidado pelo próprio Ariano para compor, em 1969, o Quinteto Armorial (depois, Quinteto Romançal) passou, de 1976 em diante, a elaborar seus próprios espetáculos a partir de referências aprendidas com dançarinos, cantadores, rezadeiras e emboladores. Outros projetos político-estéticos, como Cinema Novo, Grupo Opinião, Movimento de Cultura Popular e Centro Popular de Cultura, também se integraram e dialogaram, da década de 60 aos anos 80, com os processos de institucionalização do cordel na cena cultural e acadêmica brasileira. Ao mesmo tempo, Manuel Diégues Jr., Átila Almeida, Manoel Cavalcanti Proença, Orígenes Lessa e Sebastião Nunes Batista dedicavam-se à coleta de folhetos para formar acervos institucionais e organizar antologias e coleções, principalmente para as fundações Casa de Rui Barbosa (FCRB) e Joaquim Nabuco. Em 1973, a FCRB lança o primeiro tomo da coleção *Literatura Popular em Versos: estudos*, dando continuidade à publicação do *Catálogo* (1961), com mil folhetos, e das *antologias* de 1964 e 1980.

⁶⁷ Cf. SANTOS, Éverton. “A reinvenção da tradição: a literatura de cordel no século XXI”, 2011, p. 9.

⁶⁸ BARBA, Andrés. *República luminosa*, 2018 [2017]. p. 89

Os estudos da geração de 70⁶⁹, notadamente os de pesquisadores da FCRB, sedimentaram interpretações sobre o cordel ainda hoje reprisadas no imaginário nacional, a exemplo da suposta correspondência entre os valores veiculados nos poemas e a identidade dos leitores, da sobreposição da escrita na análise dos folhetos, da marginalização dos traços orais e dos aspectos iconográficos, da desistoricização desse objeto cultural e da afirmação do seu caráter popular, vinculando-o sempre a ideias idílicas e estáticas de “povo” e “nordeste”, lembrados pela sua pureza, imobilidade e atraso⁷⁰. Se, por um lado, essa produção marcou, na esteira de outros eventos, a inserção definitiva (de parte) do cordel no panteão dos dizeres oficiais, assegurando-lhe alguma credibilidade entre a intelectualidade brasileira, introduzindo-o na gramática das narrativas de formação nacional e ampliando os espaços de atuação dos poetas e a circulação de suas poéticas; por outro, o fez às expensas da adesão a categorias teóricas atrofiadas, que instituíram um modo homogêneo de ler/ver/ouvir a literatura de cordel, como se desejando *barrá-la no tempo*, na bela metáfora de Pedro Costa. Forjaram uma paisagem humana androcêntrica, exilada da diferença e do contraditório, habitada por arquétipos regionalistas que tomam os signos da espontaneidade, do arcaísmo, da ingenuidade, do bruto, da masculinidade fálica⁷¹ e da a-historicidade por *verdade inata* aos sujeitos e formas de expressão ditos “populares”.

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

Neste excuro, proponho uma *leitura episódica* – portanto, situada, digressiva, não linear, sem pretensões enciclopédicas ou exaustivas – de parte dos estudos publicados, em especial, entre 1990 e 2020 para compreender as coisas que têm sido *ditas* sobre a literatura de cordel e

⁶⁹ Importante lembrar que, segundo Rosilene Melo (2010, p. 95), a formação discursiva que des-historicizou o cordel remonta aos anos 20 do século XX, com o fortalecimento dos estudos folclóricos.

⁷⁰ Cf. GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. “A cultura popular como objeto de estudo: da ‘beleza do morto’ à compreensão de sujeitos e práticas culturais”, 2005, p. 111 e seguintes.

⁷¹ Ver: ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo”* – uma história do gênero masculino (1920-1940), 2013.

explicar, com base em certas regularidades temáticas, como esses dizeres implicam a constituição mesma do objeto que tomam por referente. Além do critério cronológico, considere, na seleção dos trabalhos, o espaço de publicação e a autoria, privilegiando textos coletivos e individuais, de pesquisadores (universitários ou não) com experiência reconhecida publicamente⁷² no estudo do cordel, e veiculados em revistas eletrônicas indexadas, repositórios/catálogos de teses e dissertações *on-line* e livros com ISBN.

I. A alegoria da origem: *rasura, transfiguração e heterogênesse*

As leituras metafísicas da história, ou seja, as interpretações que tendem a buscar uma gênese supra-histórica dos fenômenos, um momento em que “as coisas se encontravam em estado de perfeição”⁷³, costumam velar o passado à procura da “origem matinal” e do “início imaculado”⁷⁴ que explicariam o presente tal como o vivemos. Seus impulsos restaurativo e utópico alinham-se à tentativa de encontrar o imediato das coisas, o “aquilo mesmo” das imagens forjadas para adequarem-se a si mesmas, e parecem partilhar o desejo de tirar todas as máscaras do mundo, quebrar todas as cascas e chegar à identidade primeira, ao segredo essencial e não datado da vida. Mas, e se assumirmos que a suposta essência do objeto, o lugar de verdade erguido para ele e a solenidade de fundação que presidiu seu ato inaugural foram construídos “peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas”⁷⁵

Os pesquisadores contemporâneos não passam ao largo da questão das “origens” do cordel, o que faz dela um tema relativamente frequentado e, muitas vezes, determinante para as perguntas, hipóteses, análises e conclusões lançadas em seus textos. Isso porque os modos como adotam e/ou questionam certas visões dominantes nos estudos clássicos sobre a origem da literatura de folhetos brasileira condicionam suas argumentações e sugerem, em maior ou menor grau, quais concepções de história e cultura orientam seu trabalho crítico e nos deixam entrever se seus gestos de compreensão guardam uma vontade de resgatar e conservar o

⁷² Quando digo “experiência reconhecida publicamente”, refiro-me aos/às pesquisadores/as citados/as frequentemente nos estudos mais recentes sobre o cordel, àqueles/as engajados/as em atividades políticas, culturais, acadêmicas e sociais na área e aos/às que mantêm diálogo com os/as poetas, editores/as, leitores/as, ouvintes e outros atores desse circuito de comunicação.

⁷³ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*, 2021 [1979].

⁷⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*, 1999 [1994].

⁷⁵ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*, 2021 [1979].

passado ou desacreditam práticas de “narração que enumera[m] a sequência dos acontecimentos como as contas de um rosário”⁷⁶.

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

Tem-se atribuído às “folhas volantes” lusitanas a *origem* de nossa literatura de cordel. Diga-se de passagem, e antes de mais nada, que o próprio nome que consagrou entre nós também é usual em Portugal [...]. Estas “folhas volantes” ou “folhas soltas”, decerto em impressão muito rudimentar ou precária, eram vendidas nas feiras, nas romarias, nas praças ou nas ruas; nelas registravam-se fatos históricos ou transcrevia-se igualmente poesia erudita. Gil Vicente, por exemplo, nela aparece. Divulgavam-se, por intermédio das folhas volantes, narrativas tradicionais, como a Imperatriz Porcina, Princesa Magalona, Carlos Magno. Tudo isso, *evidentemente*, e como seria *natural*, se trasladou, com o colono português, para o Brasil; nas naus colonizadoras, com os lavradores, os artífices, a gente do povo, *veio naturalmente* esta tradição de romanceiro, que se fixaria no Nordeste como literatura de cordel⁷⁷.

Sua origem remonta às folhas volantes e aos manuscritos portugueses que, desde os fins do século XVI, percorrem o Nordeste brasileiro. Não se conhece outro documento de igual importância no que concerne à investigação da *permanência da literatura tradicional ibérica*, as transformações por que passa na América e o desdobramento em narrativas novas, brasileiras⁷⁸.

Com sua *origem ibérica incontestável*, a poesia sertaneja do Nordeste adquire feição peculiar, adaptando, recriando (e também criando) novas formas, tão vivas ainda nos dias de hoje⁷⁹.

Em pesquisa realizada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, Abreu consultou os pedidos de autorização para o envio de materiais impressos à colônia portuguesa que constavam no *Catálogo para Exame dos Livros para Saírem do Reino com Destino ao Brasil*, detendo-se em 2.600 solicitações submetidas à Real Mesa Censória, de 1769 a 1886, das quais

⁷⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*, 1999 [1994], p. 15.

⁷⁷ DIÉGUES JR., Manuel. “Ciclos temáticos na literatura de cordel”, 1973. Destaques meus.

⁷⁸ LONDRES, Maria José F. *Cordel, do encantamento às histórias de luta*, 1983. Destaques meus.

⁷⁹ KURY, Adriano da Gama. “Apresentação”, 1982. Destaques meus.

250 levavam títulos da literatura de cordel portuguesa. Ao cotejar as formas literárias lusas e brasileiras, segundo critérios materiais e discursivos, ela concluiu que, embora o cordel português circulasse no Brasil dos oitocentos, não era possível vincular ambas as produções, em função das diferenças significativas quanto às estratégias de textualização, à diagramação, ao tratamento temático e aos modos de produção e circulação⁸⁰.

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

O argumento estende-se à história da literatura brasileira, cujas primeiras manifestações citadas são textos portugueses, como a Carta de Caminha, os relatos de viajantes, a poesia e a dramaturgia de Anchieta⁸¹. De modo semelhante, a organização periódica dos movimentos literários locais enfatiza sua “gênese” europeia, exemplificada à exaustão nos manuais didáticos quando, invariavelmente, cada fase das nossas letras acompanha sua correspondente no “Velho Mundo”. Essas estratégias discursivas reafirmam hierarquias das quais o imaginário colonial se nutre e que só fazem sentido no interior de uma historiografia literária determinada a perseguir ascendências, identificar equivalências e designar oposições em relação à matriz “original”, pressupondo um “desenvolvimento único, linear e homogêneo, estabelecendo uma genealogia de grandes autores e de grandes obras”⁸².

⁸⁰ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*, 2011 [1999].

⁸¹ Ver, entre outros: BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*, 2017 [1970]. Cf. Capítulo I, “A condição colonial”, pp. 11-26.

⁸² ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*, 2011 [1999], p. 126.

Produções realizadas fora do padrão culto europeu são desconsideradas ou relegadas aos estudos folclóricos – mais modernamente, aos estudos de cultura popular. Apropriando-se do modelo interpretativo que vincula a produção intelectual dos países colonizados e periféricos a um original desenvolvido nos grandes centros, os folcloristas e críticos buscam identificar as produções culturais brasileiras a similares europeus. Uma visão eurocêntrica, menos ou mais presente, faz com que só se consiga conceber a criação de novas formas – sejam elas literárias, políticas, de comportamento, ou outras quaisquer – partindo dos grandes centros europeus. Homens pobres, com pouca ou nenhuma instrução formal, vivendo fora dos grandes centros intelectuais, não poderiam ter sido capazes de criar uma forma poética; ela tem que ser fruto de cópia ou de adaptação de um modelo preestabelecido. Confunde-se poder político e econômico com capacidade criadora⁸³.

O eixo central da crítica de Abreu é o que se tem nomeado de *colonialidade do saber*⁸⁴, processo em que povos dominados são submetidos intelectualmente e expostos à manipulação de símbolos, arquivos e signos remanescentes do colonialismo que atualizam relações de poder e autoritarismo, mesmo em contextos políticos aparentemente democráticos. A apologia eurocêntrica perpassa a argumentação de folcloristas e críticos literários interessados em realçar as raízes “nobres” dos folhetos nordestinos, postulando sua dignidade na tradição cultural ibérica. Ressalta-se ainda a precariedade da condição social e o baixo nível de escolaridade dos poetas como fatores estruturantes na hierarquização simbólica à qual suas criações foram sujeitadas.

Essa tese influenciou outros trabalhos, como o de Aderaldo Luciano⁸⁵, que trata o discurso da herança ibérica dos folhetos nordestinos como falacioso. Com a intenção de estudar o cordel filiando-o ao conjunto da poesia brasileira, ele reúne diversos “mitos” sobre essa forma poética e se propõe a refutá-los. O primeiro problema levantado sobre a origem europeia dos folhetos é a expressão “literatura de cordel”, carregada de imagens e sentidos da literatura de cordel portuguesa. Ele sugere que os estudiosos e pesquisadores pareciam interessados em antecipar uma “origem pomposa” para o cordel, o que os teria levado a reproduzir tal informação exaustivamente e à parte dos cuidados necessários à pesquisa.

⁸³ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*, 2011 [1999], pp. 126-127.

⁸⁴ LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*, 2005.

⁸⁵ LUCIANO, Aderaldo. *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*, 2012.

O poeta-pesquisador prossegue:

Os próprios poetas cordelistas sentiram-se enaltecidos em saber dessa ascendência, sem prestar atenção à *originalidade* do cordel como poesia, como *literatura autônoma daquela suposta matriz ibérica*, bem como das modalidades e práticas de cantoria orais de nossos cantadores repentistas. Pesquisadores de nossas universidades foram pelo mesmo atalho, ignorando o caminho por onde o percurso literário do cordel foi deixando suas pegadas⁸⁶.

A crítica à reação deslumbrada dos poetas diante da “história” de sua poesia ladeia a defesa da originalidade e da autonomia do cordel brasileiro. O papel dos intelectuais na repetição desse “erro” é retomado, dessa vez em referência aos pesquisadores universitários, que parecem ignorar as “pegadas” deixadas pelo *verdadeiro* cordel ao longo do seu caminho. Adiante, o autor celebra a pesquisa de Márcia Abreu e lamenta que ela tenha passado despercebida entre os estudiosos da área⁸⁷. O estudo deveria ter alertado a “comunidade amante do cordel” para as “diferenças fundamentais” entre o cordel português e o brasileiro, evitando a “teima em costurar os dois produtos, um como herdeiro do outro”⁸⁸. Luciano ainda diz que “o cordel como tal só existe no Brasil”, além de inferir que ele é, possivelmente, “a única forma original de poesia brasileira”, considerando que não guarda quaisquer semelhanças com o que se chamou de literatura de cordel na Península Ibérica, no resto da Europa ou em outros países da América Latina.

As pesquisas de Abreu e Luciano investem no desenlace das associações deterministas entre a literatura de cordel portuguesa e a brasileira, defendem a desvinculação entre as duas formas literárias e favorecem as singularidades dos “folhetos nordestinos”. Um dos méritos desses trabalhos, especialmente da tese de Márcia, foi descortinar parte das engrenagens discursivas que inventaram um lugar de dependência e subalternidade estéticas para o cordel produzido aqui, um lugar autodemonstrado e óbvio onde pouco se questiona e muito se repete, onde a

⁸⁶ LUCIANO, Aderaldo. *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*, 2012, p. 7. Destaques meus.

⁸⁷ Essa afirmação não me parece fazer sentido, pois pude verificar em muitos dos estudos que consultei para realizar este trabalho que a pesquisa de Márcia Abreu (1999) é bastante citada, embora algumas de suas conclusões não sejam unanimidade entre a comunidade de pesquisadores do cordel. Para termos uma ideia do alcance e da circulação da obra de Márcia, Paulo Iumatti (2012, p. 7) sugere que, devido ao emprego de uma linguagem didática, a pesquisa dela teria ultrapassado o espaço acadêmico e encontrado “grande repercussão nos meios ligados aos cantadores e cordelistas”.

⁸⁸ LUCIANO, Aderaldo. *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*, 2012, p. 81.

razão colonialista impõe relações verticais de saber e subtrai as experiências e sensibilidades dos “herdeiros”, dos “influenciados”, dos “continuadores”.

De outro ângulo, esses estudos reencenam o enredo que pretendiam combater quando recorrem a noções como “originalidade” e “autonomia” para reiterar uma genealogia local dos folhetos, inscrevendo-os em torno de si mesmos, supondo para eles um desenvolvimento interno (quase) imune ao contato com outras culturas – “a *vida nordestina* parece ser o *palco* e a *fonte* dos folhetos”⁸⁹. Muda-se apenas o país de emissão do documento de identidade, mas a nostalgia da origem, a história desenvolvimentista e a totalização da diferença, mais ou menos confessadas, subsistem lá: naquele desejo de “chegar ao ponto de partida”, na defesa acalorada do “verdadeiro cordel”, “única forma original de poesia brasileira”, como diz Aderaldo Luciano – e na controversa “impossibilidade de vinculação” com o cordel português proposta por Márcia Abreu.

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

⁸⁹ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*, 2011 [1999], p. 119. Destaques meus.

que, contendo em si “uma representação do texto dominante e uma resposta a esta representação no próprio nível da fabulação”, exercita-se dentro de um espaço maior, onde os choques das ações de dominação e das reações dos dominados serão intensificados e disputados (ao invés de amenizados ou omitidos, acrescento)⁹⁰.

Dito isso, parece-me que a tentativa de isolar o cordel do tráfego transatlântico⁹¹ como antídoto ao discurso continuísta dissimulado no par “fonte/influência” configura não uma ruptura com imagens mentais da “cultura ocupante”, mas o espelhamento da sua ficção. O lapso bem-intencionado de reclamar a brasilidade dos folhetos, contestando sua relação com Portugal e outros países, pode até inspirar simpatia frente à hierarquização e ao rebaixamento das expressões artísticas das antigas colônias, mas não deixa de ser questionável quando subestima o poder coercitivo da colonialidade do saber – simulando uma duvidosa imunidade/resistência dos colonizados a todos os signos estrangeiros e seus aparelhos ideológicos – ou desconsidera o contato, a paródia, a dispersão e o pastiche comuns ao campo cultural, onde mais do que sobreposição e dependência, predominam mesmo a circularidade, o multidirecionismo, a antropofagia e agudas batalhas por representação.

As narrativas de origem do cordel brasileiro podem ir mais longe do que supomos, localizando-o muito além das terras portuguesas ou nordestinas. O poeta Gonçalo Ferreira da Silva, ex-presidente da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, acredita que o gênero já existia desde a época dos povos conquistadores greco-romanos, fenícios, cartagineses, saxônicos etc., tendo chegado à Península Ibérica por volta do século XVI e sido nomeado de *pliegos sueltos* e *folhas soltas ou volantes*. Ele aposta que, se usarmos o lado esquerdo do hemisfério cerebral, não será difícil perceber sinais claros da literatura de cordel nos *Salmos* de Davi, nos *Cantares* de Salomão, na *Divina Comédia*, de Dante, e no *Paraíso Perdido*, de Milton. O cordel seria parte da eterna cultura popular típica, tanto que estaria na arte dos poetas, nas mensagens dos profetas e na reflexão dos pensadores, vindo desde a Grécia de Homero, da Roma de Virgílio, da Espanha de Cervantes, da Inglaterra de Shakespeare, do Portugal de Camões, da Alemanha de Goethe, da França de Victor Hugo e também do Brasil de Gonçalves Dias, Castro Alves e Rogaciano Leite⁹².

⁹⁰ SANTIAGO, Silvano. “Apesar de dependente, universal”, 1980, pp. 13-24.

⁹¹ Cf. ABREU, Márcia (org.). *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*, 2016.

⁹² SILVA, Gonçalo Ferreira da. *Vertentes e evolução da literatura de cordel*, 2011, pp. 11-13.

Já Francisco Cláudio Alves Marques e Esequiel Gomes da Silva localizam a literatura de folhetos nas “sete partidas do mundo”, confirmando sua ocorrência entre franceses, portugueses, espanhóis e italianos, antes de se reinventar no Brasil de fins do século XIX. Sobre a Itália, recordam os *libretti muriccioli*, folhetos impressos nas recém-instaladas prensas napolitanas e vendidos por ambulantes nas províncias do Sul. Os textos publicados costumavam ser narrativas tanto em prosa como em verso, materializadas em papel ordinário e comercializadas a preços baixos. Os temas variavam, cobrindo desde “vulgarizações” da literatura greco-latina até histórias sobre a vida de santos, “acontecidos”, crimes locais e romances de cavalaria. Embora o estudo não fixe um país como fonte primária do cordel brasileiro, todas as possíveis relações entre o folheto local e os de além-mar retornam ao ocidente europeu. Assim, não surpreende que o raciocínio dos autores leve à seguinte declaração: “o cordel deve ser apresentado ao estudante brasileiro como *continuador da tradição* daquele cordel-crônica difundido por *toda a Europa* a partir do século XVI [...] e que acabou moldando uma visão de mundo que logo seria *transplantada* para o sertão brasileiro”⁹³.

A enumeração de raízes tão longínquas para o cordel brasileiro nos leva à *busca das origens* ou à *imaginação adivinhadora*, nos termos de Marcos Ayala e Maria Ignez Novais Ayala. Estabelecer pretensas contribuições de diferentes raças ou culturas é uma prática frequente entre folcloristas brasileiros e de outros países, influenciados pelos ditames de teorias apriorísticas, como o evolucionismo, o positivismo e o difusionismo⁹⁴. Na década de 1920, Amadeu Amaral já questionava esse procedimento, denominando-o de *teorismo* e *diletantismo erudito*, “dois males” nos estudos folclóricos. Por um lado, ele condenava a imposição de quadros preconcebidos a uma ordem de fatos ainda pouco e mal explorados, condicionados pela pressa e pela facilidade de encontrar explicações gerais; por outro, também criticava a dissolução das ideias de conjunto e laço comum, atribuída ao parcelamento filológico dos estudos, ao exagero de desconfiança e ao reacionismo contra os teóricos efetivados nas pequeninas investigações de gabinete⁹⁵.

Relatos em busca das origens tendem a encontrá-las na temporalidade mais recuada da qual se tem arquivos e documentos, determinada pelo grau de erudição do estudioso e seu

⁹³ Cf. MARQUES, Francisco Cláudio Alves; SILVA, Esequiel Gomes da. A literatura de cordel brasileira: poesia, história e resistência, 2020, pp. 21-48. Ver, no caso da citação direta, a p. 35. Os destaques são meus.

⁹⁴ AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*, 2006, pp. 16-17.

⁹⁵ AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*, 1976 [1948], pp. 4-5.

conhecimento sobre o passado, acredita Durval Muniz de Albuquerque Jr.⁹⁶ Talvez por isso não seja incomum que alguns pesquisadores, para explicar o “povo” e o “popular”, organizem espaços, culturas e civilizações sucessivamente, enfileirando eventos históricos e resolvendo “dialeticamente” as equações em torno do passado e do presente. Essa tática metodológica redundante em uma visão bifocal do cordel e outros objetos culturais “populares”: primeiro, eles são diluídos em uma “experiência coletiva milenar”; segundo, por causa do movimento anterior, suas diferenças histórico-sociais e antropológicas são extirpadas ou submetidas à operação de síntese por analogia, à repetição sem diferença.

O poeta e pesquisador Marco Haurélio escreve que a literatura de cordel, ou seu *substrato*, chegou ao país a bordo das primeiras caravelas, ainda que situe sua existência no Brasil em torno dos últimos 100 anos. Para compreender seus estágios de acomodação, difusão e registro, ele diz ser necessário um retorno aos antecedentes dessa poética, que estariam em um repositório de narrativas remotas: o romanceiro ibérico tradicional. O cordel reaproveitaria temas de uma tradição oral herdada do trovadorismo medieval português, continuadora das canções de gesta, mesmo sendo espelho social do seu tempo. A predominância dos versos de cinco e sete sílabas, inclusive, remeteria a autores clássicos da literatura portuguesa, como Gil Vicente, Diogo Bernardes, Sá de Miranda e Luís de Camões, embora seja compreendida como “ponte”, não origem. O cordelista seria parente do menestrel errante da Idade Média e do rapsodo grego. Tudo estaria conformado sob o emblema da continuidade. Para o autor, o cordel é um *galho* da vicejante e portentosa *árvore* da literatura oral, crescido às bordas da importada cultura livresca, fruto de uma espantosa tradição capaz de, pela voz de um único narrador, exumar civilizações inteiras. Um exemplo disso estaria na contística popular do Nordeste, onde seria possível escutar, em linhas gerais, a mesma história que os povos egípcios, à margem do Nilo, têm repetido há mais de 3.000 anos! A essa literatura oral, ele argumenta, qualquer país que se pretenda sério deverá ser tributário. E, por fim, anuncia: se o cordel dessa árvore se desprender, *perderá o sentido e a razão de existir*⁹⁷.

A metáfora arboreal – e mesmo a imagem do substrato, isto é, aquilo que, em ecologia, refere-se à superfície, ao sedimento-base, ao meio que serve de suporte aos organismos vivos – recupera a posição de Antonio Candido, no prefácio à 1ª edição do seu clássico *Formação da*

⁹⁶ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. “*O morto vestido para um ato inaugural*”: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular, 2013b, pp.156-158.

⁹⁷ Cf. HAURÉLIO, Marco. *Breve história da Literatura de Cordel*, pp. 11-20, 2010.

Literatura Brasileira, em 1957, quando diz que nossa literatura é galho secundário da portuguesa, arbusto de segunda ordem no jardim das Musas. Por ser recente, a literatura do Brasil, gerada a partir das letras lusitanas, teria dependido de mais duas ou três tradições para se constituir. A dependência de outras experiências literárias seria um destino ao qual estaríamos fadados. Provinciano, com frágil senso de proporções, o trabalho literário nacional ainda seria pobre e fraco, se comparado às grandes literaturas, ainda que seja ele, não outro, que nos exprima. Para o autor, devemos amar a literatura brasileira, sob o risco de ela não revelar sua mensagem, mas especialmente porque ninguém, além de nós, poderia amá-la. Ninguém, à nossa exceção, poderia dar vida ao resultado de tentativas geralmente débeis, às vezes fortes e sempre tocantes, dos escritores do passado, a quem coube o desafio de estilizar sentimentos e observações em meio a uma terra inculta, onde a cultura europeia era mal e penosamente aclimatada⁹⁸.

O emprego do termo *formação* não é um acaso, mas conforma a adesão a um paradigma da historiografia brasileira que vigorou entre os anos 1930 e 1950⁹⁹ e a partir do qual o evento histórico era pensado em termos de desdobramento e evolução, sempre retornado à inquirição das origens, das raízes, dos fundamentos determinantes para o desenvolvimento de determinado campo disciplinar. A alegoria arbórea de Candido, construída para explicar nossa dependência cultural, é fruto dessa estrutura de pensamento historicista, devota da razão crítica iluminista, que se volta para o passado em busca de elementos formadores, revelando uma vontade de coerência, classificação hierárquica, segurança e solidez amplamente associadas à imagem da árvore. A formação, como a árvore, espelha a persistência, um centro significativo, uma essência ontológica em torno da qual circundam significações acessórias determinadas por ela.

As metáforas orgânicas mimetizam o que Eneida Maria de Souza, ao avaliar o discurso crítico brasileiro nos estudos literários e culturais, chamou de “ordem causalista e cronológica das influências”, ou seja, a adoção de critérios naturalistas que definiriam nosso vínculo

⁹⁸ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, 2014 [1957], pp. 11-12.

⁹⁹ Além de *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, de Antonio Candido, lançado em 1957, outros clássicos do pensamento brasileiro vieram à luz nesse período, como *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, de Gilberto Freyre, publicado em 1933; *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Jr., publicado em 1942; *Formação histórica do Brasil*, de Nelson Werneck Sodr e, publicado em 1963; e *Formação Econ mica do Brasil*, de Celso Furtado, publicado em 1959.

placentário com as literaturas europeias. Dessa gramática da origem vertical e estratificada, das estruturas paternalistas e filiais, decorreria uma “relação sistêmica capaz de integrar os vários momentos de constituição da grande árvore genealógica da cultura nacional”. Essa rede sígnica, que atravessa a noção de identidade dialética e nos condena a oscilar entre os duplos local/universal, mesmo/outro, civilização/primitivismo, moderno/arcaico, reforça as imagens puristas de início, raiz e fonte¹⁰⁰.

Nesse esquema botânico, tanto o cordel quanto o resto da literatura brasileira necessitam de uma unidade principal, precisam dispor de um pivô que suporte e legitime suas raízes secundárias. O alheamento do pensamento arborescente à multiplicidade funciona biunivocamente: falseando a pluralidade e hierarquizando os centros de significância e subjetivação, cujas relações de troca são clivadas em termos de superioridade e inferioridade. Isso não significa que seus defensores não reconheçam diferenças anatômicas e semânticas entre galhos, arbustos, hastes, folhagens, frutos, mas que as posicionam lateralmente frente à estrutura organizada da árvore¹⁰¹.

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

A retrodição é uma profecia às avessas, pois não mira no futuro, mas no presente, estabelecendo-o como ponto de chegada a partir do qual os momentos do passado serão evocados e perfilados com a finalidade de recuperar a origem para esse agora. A história seria o efeito da dialética causa/reação, resultado do encadeamento sequencial e único de acontecimentos, uma predição para trás que se dará por meio da seleção de objetos e fatos sempre costurados a certo tecido narrativo cujo final é o presente de quem narra – e o nosso. O retrodutor pinça os elementos do passado que servirão à sua retrospectiva ilusoriamente

¹⁰⁰ SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*, 2002, pp. 50-51.

¹⁰¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 1), 2011 [1980].

coerente, de tempos imemoriais ao hoje. Nesse tipo de saga homérica, tudo o mais será desprezado: “as experiências humanas não concluídas, as grandes e pequenas descontinuidades, as hesitações e tateamentos, os desenvolvimentos interrompidos, os atalhos históricos não percorridos”¹⁰².

Na narrativa retroditora, a problematização do presente e do passado é suprimida e cede espaço à homogeneização do tempo humano. O presente é dado imóvel e consensual, em que as contradições são sublimadas e o “acordo” se abate sobre todos, mesmo daqueles que dele discordavam ou que sequer participaram da sua formulação. O passado é uma cadeia de linearidades que levariam inelutavelmente ao presente, amansando dissensos e eventuais desvios. A história seria uma confortável rua de mão única, estreita porém sólida, ao invés de um oceano vacilante, profundo, perigoso¹⁰³.

Parece-me que a contínua reposição imagética de um cordel “atemporal” ou de um Nordeste “medieval”¹⁰⁴ é um indício da empresa retroditora no discurso crítico sobre a literatura de cordel, ainda hoje. Repousa em muitos textos uma concepção monumentalista e antiquária¹⁰⁵ de história, interessada em traçar uma cronologia grandiloquente para esse impresso de larga circulação¹⁰⁶. Nesse tipo de relato, recorre-se à persistência do passado para instituir a “linhagem” clássica do cordel. No entanto, as inúmeras referências à tradição literária da Europa Ocidental nos dizem mais sobre as bibliotecas pessoais e a erudição dos estudiosos do que sobre a história do cordel¹⁰⁷, que segue abstraído no tempo, dissolvido numa espécie de

¹⁰² BARROS, José d’Assunção. *Retrodição - Um problema para a construção do tempo histórico*, 2013, p. 8.

¹⁰³ BARROS, José d’Assunção. *Retrodição - Um problema para a construção do tempo histórico*, 2013, p. 4.

¹⁰⁴ De acordo com Luli Hata, “além da comparação com a estrutura social da Idade Média europeia - engenho e feudo, nobreza ou senhor feudal e senhor de engenho ou fazendeiro, camponês e matuto - e das descrições de vaqueiros como cavaleiros rústicos, conforme demonstra Walnice Nogueira Galvão, e passando pela imagem proposta pelo Movimento Armorial, a medievalização do Nordeste se dá através da religiosidade cristã da Idade Média, enfatizada pelos estudiosos e artistas europeus do século XIX”. Cf. HATA, Luli. *O cordel das feiras às galerias*, 1999, p. 168.

¹⁰⁵ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Consideração Intempestiva sobre a Utilidade e os Inconvenientes da História para a Vida*, 2005, pp. 67-178.

¹⁰⁶ Prefiro, como Ana Galvão (2000, p. 70), considerar o cordel como um impresso de “larga circulação” ao invés de “popular”, opção adotada também por historiadores culturais como Roger Chartier (org., 2011 [1985]).

¹⁰⁷ Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2013a) chegou à mesma conclusão no caso de outras manifestações culturais ditas populares. Ao analisar obras de folcloristas brasileiros, ele observa: “como a maior parte dos estudiosos do folclore conhece mais as tradições culturais do Ocidente e estas, quase sempre, têm como referência de origem a cultura grega e latina antigas, [não] nos surpreendemos como,

história eterna, feita de saudosismo e conservação, onde o vivido é infinitamente ressuscitado, história que nos leva para “o horizonte de uma natureza ou de um paraíso perdido”¹⁰⁸.

É fundamental que nos perguntemos: se tudo é *continuidade*, se cá estamos *reproduzindo* quase inalteradamente narrativas de milhares de anos atrás, se a cultura dita sertaneja é um *insuflamento do medievo*, como dizia Gustavo Barroso, se os cordelistas são *análogos* aos poetas da Antiguidade greco-romana e da Idade Média e se o cordel é *tão antigo* quanto o próprio sopro divino, o que nos resta além de contemplar a vida literária e social das camadas “populares” como uma grande necrópole, um museu de tudo, um inventário não de diferenças¹⁰⁹, mas de memórias imperturbáveis e corpos embalsamados, sentenciados à eterna semelhança? Creio que não podemos perder de vista que a repetição sobrevive em função da diferença, que as aparentes continuidades abrigam descontinuidades e que os pontos de intersecção entre as culturas não as desmancham no ácido das identidades fixas e dos encadeamentos insuspeitos, mas indicam fluxos residuais e disruptivos, sugerem conexões pluridirecionais e assinalam os traços da inventividade, da renovação, do porvir – no cordel e em qualquer artefato cultural.

Outros estudos buscam escapar do cabo de guerra entre os relatos que posicionam a origem do cordel em Portugal *ou* no sertão nordestino. Ana Maria de Oliveira Galvão¹¹⁰ explica que não há consenso entre os estudiosos sobre a origem do cordel, destacando, inclusive, que a questão das origens, na historiografia contemporânea, revela-se, quase sempre, “um falso problema e um esforço inócuo em busca de resolução”. Para a autora, é inegável a “influência” do cordel português na constituição da literatura de folhetos brasileira, assim como é evidente que a essa “fonte” foram associadas outras: “formas de poesia oral”, “hábito de se transmitir o patrimônio cultural através de histórias”, “pregões” e “outros modos de oralidade” comuns

através do trabalho dos folcloristas e suas histórias, descobrimos que a maior parte das matérias e formas de expressão que são nomeadas, no presente, como populares, tem como origem remota as sociedades grega e romana da Antiguidade”. Mais à frente, o historiador lança uma hipótese sobre a recorrência às fontes antigas e eruditas no discurso desses estudiosos, que lhe parece “ter a função, também, de legitimar socialmente não só a empresa do folclore, mas a própria atividade do folclorista, que parece precisar ser sempre justificada, talvez pelo fato de os folcloristas sentirem a fragilidade de sua posição nos enfrentamentos de poder que se travam no campo intelectual, notadamente, no campo do saber acadêmico e científico” (pp. 158-161).

¹⁰⁸ CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique; REVEL, Jacques. A beleza do morto, 2017 [1974], p. 56.

¹⁰⁹ Cf. VEYNE, Paul. *O inventário das diferenças: História e Sociologia*, 1983 [1976].

¹¹⁰ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*, 2000, pp. 23-27.

em uma sociedade pouco letrada. O marco-zero do cordel brasileiro, seja ele lusitano ou local, não parece interessar à pesquisadora, que prefere evitar os lugares pouco produtivos da *origem adâmica*, da *dependência colonial* – embora sua argumentação passe pelas noções de influência e fonte – ou mesmo da *retórica ufanista*. Atenta à circularidade cultural¹¹¹ na Colônia e no Império, Galvão ainda cita as tradições narrativas e o imaginário de sociedades indígenas e africanas (e de outros povos) como partícipes da criação do cordel.

Por sua vez, Vilma Quintela propõe um diálogo com a já citada pesquisa de Márcia Abreu, destacando sua relevância para legitimar o cordel como um sistema literário *relativamente* autônomo, mas também problematizando a ênfase dada às diferenças entre as duas formas literárias, em particular quando a produção portuguesa é situada no âmbito da cultura escrita e a produção brasileira ocupa o espaço da oralidade, redução avaliada como “problemática”.

[...] a abordagem coloca em segundo plano ou oblitera as semelhanças entre os dois sistemas opostos, isto é, os aspectos formais e editoriais que relacionam o folheto nordestino à cultura letrada, bem como os traços da oralidade que ajudaram a fazer do cordel português um fenômeno popular¹¹².

A análise enseja uma aproximação crítica entre as formas literárias, reclamando, por exemplo, o valor dos aspectos editoriais no estudo do cordel brasileiro – questionando sua limitação a uma produção impressa que “reproduz” textos da tradição oral – e o papel da oralidade na popularização do cordel português. Concentrada no trânsito das culturas do oral e do escrito, a autora não antagoniza a matéria discursiva e sua editoração, reforçando as convergências desses domínios e sugerindo não uma relação de concorrência ou exclusão entre eles, mas de transversalidade. A semelhança entre os dois impressos é citada não para restringir a produção brasileira a um simulacro da portuguesa, senão para sustentar o entrecruzamento das culturas e as trocas, empréstimos, apropriações e metamorfismos constituintes da vida simbólica, da memória cultural¹¹³ e dos imaginários coletivos, aqui e lá.

¹¹¹ Sobre o conceito de circularidade cultural, ver, entre outros: BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, 2010 [1965]; GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*, 2003 [1976]; DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa*, 2014 [1984].

¹¹² QUINTELA, Vilma Mota. *O Cordel no Fogo Cruzado da Cultura*, 2005, p. 21.

¹¹³ ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*, 2011 [1992].

Entendimento parecido é o de Maria Alice Amorim, que discorda da tese segundo a qual o cordel brasileiro é uma expressão poética totalmente desvinculada da literatura de cordel portuguesa. Segundo ela, pesquisas como as de Abreu e Luciano desconsideram alguns indícios que aproximam o cordel ibérico do nosso, a exemplo do projeto de edição, dos temas, dos títulos e das formas literárias. Baseada em trabalhos comparativos de Câmara Cascudo e Arnaldo Saraiva, a autora registra a ocorrência de modelos de versificação e esquemas rítmicos comuns em poemas publicados em Portugal e no Brasil. A sextilha setissílaba, estrutura recorrente no cordel brasileiro, é “facilmente verificável” nos versos lusitanos, desde o século XVI, informa a estudiosa, que conclui sua reflexão reconhecendo as várias modalidades textuais do cordel português, mas recordando que, entre elas, estava a poesia de formas fixas, a mesma vertida em impressos trazidos para cá¹¹⁴.

A brasilianista Ria Lemaire estudou a história da palavra *Zeitung* (“notícia”, no passado; “jornal”, hoje) e propôs uma comparação entre o folheto/verso nordestino e o *Flugblatt/Flugschrift* alemão, publicação impressa que marcou a transição de novidades, notícias e narrativas antes cantadas de memória ou declamadas a partir de manuscritos (*schrift*) para o suporte papel. Esses impressos eram lidos coletivamente e comercializados pelos *Zeitungssinger* entre os séculos XV e XVI e, dos setecentos à década de 1950, pelos *Bänkelsänger* e *Moritatensänger*. As transformações das produções discursivas do “povo”, suas formas de circulação e modos de recepção – atreladas aos processos de mudança social – influenciaram diretamente as performances dos (supostos) leitores/ouvintes e dos profissionais que mediavam e recriavam as experiências de leitura/escuta das notícias e outros conteúdos informativos, moralizantes, ficcionais e pedagógicos. Para a autora, o exemplo do *Zeitung* invalida a tese das origens ibéricas do folheto: primeiro, porque os poetas da oralidade inventam seu relacionamento com a tipografia, sem relações de dependência, pureza ou autenticidade; segundo, devido às semelhanças constatadas entre o *Flugblatt/Flugschrift* e o folheto – muito mais que no caso da folha volante portuguesa – quanto à poesia, ao tamanho do papel e às estratégias de venda¹¹⁵.

No estudo de Lemaire, os vínculos subordinativos entre metrópole e colônia são postos sob suspeição cerrada, já que as origens ibéricas do folheto de cordel são logo invalidadas em

¹¹⁴ AMORIM, Maria Alice. *Pelejas em rede: vamos ver quem pode mais*, 2019, pp. 88-89.

¹¹⁵ Cf. LEMAIRE, Ria. *Pensar o suporte – Resgatar o patrimônio*, 2010, pp. 78-89.

virtude da autonomia dos “poetas da oralidade” para inventar suas próprias relações com o mercado tipográfico e das muitas mais parecenças entre os impressos alemães e brasileiros do que com os portugueses. Como várias pesquisas¹¹⁶ têm discutido, é certo que os sujeitos participam ativamente das culturas do escrito, inventando, sim, seus modos de se relacionar com a tecnologia da escrita e outras ligadas a ela. Porém, a autonomia desse relacionamento é relativa, sempre condicionada, interpelada e transpassada por diferentes marcadores sociais, condições históricas e regimes macro/micro de poder.

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

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

¹¹⁶ Uma mostra desses estudos pode ser consultada em: JINZENJI, Mônica Yumi; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; MELO, Juliana Ferreira de (orgs.). *Culturas orais, culturas do escrito: intersecções*, 2017.

No Brasil, esse tipo de literatura foi designado, por seus estudiosos, principalmente a partir dos anos 1960, de literatura de cordel, denominação advinda de Portugal, onde também é encontrada. O nome remete à forma como era vendida, pendurada em barbantes. No Brasil, talvez por esse modo de venda não ter sido o predominante, o seu público, na época de seu apogeu (ano 1920 a 1950), chamava-a de “folhetos”, “romances” ou “livrinhos de feira”, denominações vinculadas ao seu formato, a um de seus subgêneros e ao local de venda, respectivamente. Na Espanha, a denominação literatura de cordel também é encontrada, mas talvez a recorrente seja *pliegos sueltos* (ou *pliegos de cordel*), que remete, por sua vez, ao modo de edição. Na França, é denominada *bibliothèque bleue*, em virtude da cor das capas em que eram impressas na fórmula difundida pelos editores de Troyes, ou de *literatura de colportage*, referência ao modo pelo qual era vendida, por meio de ambulantes. Em Nápoles, de modo semelhante ao que ocorreu na Península Ibérica, é chamada de *literatura muricciolaia*, de *la mura* (paredes), pois os folhetos ou *libretti muriccioli* eram expostos pendurados em barbantes nas paredes e muretas de praças e edifícios. Na Inglaterra, é denominada de *chapbooks*, expressão que remete ao modo como era vendida – pelos *chapman*. Esse tipo de tipo de literatura também é encontrado em diferentes países das Américas, como México, Chile, Argentina e Peru, onde é denominada, genericamente, de *corridos*, uma referência direta a formas de poesia oral encontradas nessas regiões. Em cada um desses países, pode receber uma denominação particular, como no Chile, onde é conhecida como *lira popular*¹¹⁷.

Essa cartografia de nomes atribuídos a textos mais ou menos similares à literatura de cordel brasileira acompanha a afirmação de que as ideias de origem e influência – no singular e em uma única direção, demarca a autora – não cabem em sua análise, uma vez que, aí, teríamos sobretudo circularidade cultural. Isso porque o cordel seria um tipo de impresso situado “entre o oral e o escrito (e entre o escrito e o oral); entre o popular e o erudito (e entre o erudito e o popular); entre o urbano e o rural (e o rural e o urbano); entre os diferentes países europeus; entre países europeus e culturas árabes; entre países ibero-americanos, africanos e europeus”. No verbete em questão, a pesquisadora analisou impressos de quatro países: Brasil, Portugal, Chile e Espanha, e concluiu que há elementos comuns e especificidades em todos os casos. No Brasil e no Chile, para citar exemplos na América Latina, os textos são escritos em versos e a métrica e a rima, mesmo obedecendo a regras distintas entre si, são bastante controladas e centrais para a codificação do gênero.

A análise favorece a compreensão de parte das complexas relações entre espaços e temporalidades diferentes na constituição da fórmula editorial do cordel, além de nos convidar

¹¹⁷ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. “Cordel”. In: *Transatlantic cultures: Cultural Histories of the Atlantic World 18th – 21st Centuries*. 2021.

a repensar supostas hierarquias culturais e romper laços com definições unilaterais de origem e influência. As escolhas lexicais e morfossintáticas acionadas para se referir ao cordel performam sua condição híbrida, alocando-o no incerto território do *entre*. A palavra *entre* pode indicar tanto o lugar intermediário das trocas culturais como uma área de indecidibilidade na qual os polos evocados – oral/escrito, rural/urbano, popular/erudito – chocam-se e combinam-se, borrando seus contornos distintivos. O vírus da duplicidade é inoculado nesses pares, que circulariam de cima para baixo e de baixo para cima, reciprocamente¹¹⁸. Nessa perspectiva, a origem do cordel, seu princípio estático e paralítico, é um “problema” obsoleto, já que ele é tomado como o resultado do contato e do cruzamento entre valores, imaginários e símbolos das classes dominantes e subalternas, do prestigiado e do marginalizado, do nacional e do estrangeiro.

No caso da literatura de cordel, o conceito de circularidade cultural serviu, entre outros propósitos, à relativização do papel “determinante” dos repertórios eruditos na sua produção, à desnaturalização de vínculos históricos continuístas e à legitimação do caráter relacional entre as culturas no mundo colonial e pós-colonial. Isso não significa que os traços híbridos ou circulares de um objeto cultural conformem acordos harmoniosos e trocas simbólicas e econômicas necessariamente justas ou pacíficas. Na verdade, esses processos não são pariformes, mas desiguais, operando pelo desequilíbrio de poderes e impondo perdas, lesões, agressões e fraturas, de modo mais intenso, àqueles que não dispõem de instrumentos de luta dominantes¹¹⁹.

A despeito da importância dessa ferramenta teórica para erodir, ou ao menos suspender, algumas “verdades” sobre o cordel e outras criações, ela ainda endossa uma percepção dualista do campo cultural e simula uma divisão relativamente rígida entre o que se nomeava de alta ou baixa cultura¹²⁰. Mesmo que se verifique a circulação e a influência dos saberes plebeus ou vulgares nos espaços aristocráticos, e vice-versa, esse movimento bipolar, dentro do qual

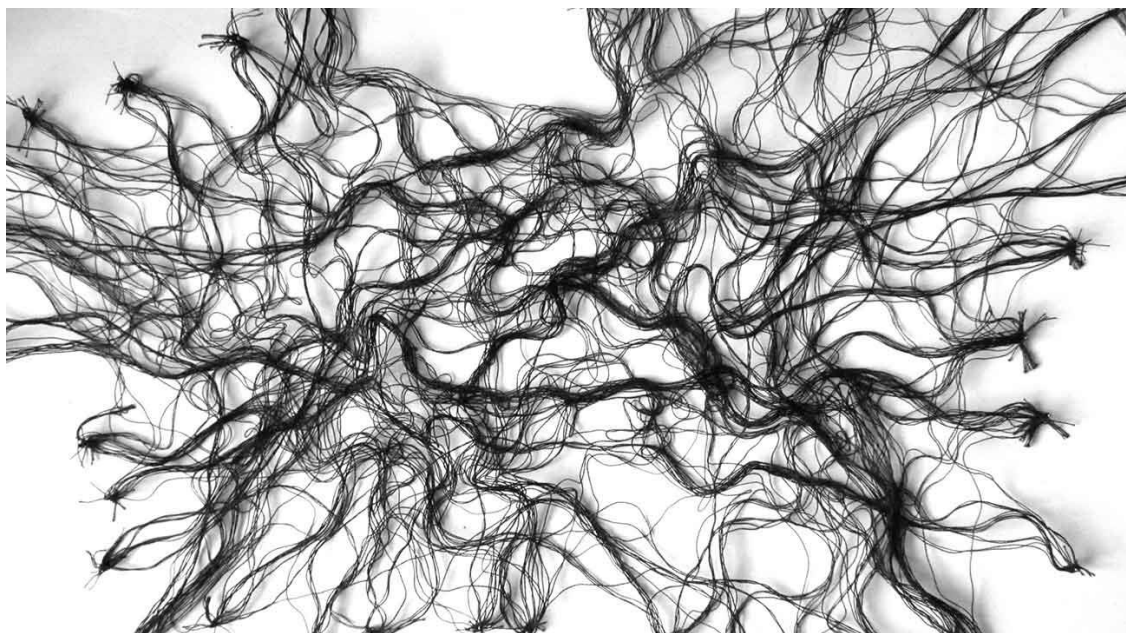
¹¹⁸ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*, 2003 [1976], p. 12.

¹¹⁹ Cf. BURKE, Peter. *Híbridismo cultural*, 2010 [2003].

¹²⁰ Para Rosilene Melo, a produção de novos modos de compreender a literatura de cordel não pode fugir da tarefa de revisar criticamente a dicotomia “erudito” *versus* “popular” e, por fim, abandoná-la. Ela argumenta que a arqueologia desse par opositivo revela o uso da categoria “popular” para reproduzir hierarquias simbólicas e materiais que inferiorizam cordelistas e suas formas de expressão. Daí a importância estratégica de uma nova formação discursiva, capaz de compreender como o cordel é produzido e consumido no século XXI. Cf. MELO, Rosilene Alves de. *Artes de cordel: linguagem, poética e estética no contemporâneo*, 2010, p. 98.

componentes simbólicos alternam-se em mão dupla, não é suficiente para pensar os fluxos multidirecionais das produções semióticas, suas interpenetrações e seus agenciamentos. A cultura é modulada, arbitrada e transfigurada pelas fronteiras de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, mas não se reduz a elas ou aos seus dispositivos de controle e subjetivação. Com isso, não se quer associar o conceito de circularidade a uma separação radical e incomunicável entre o “popular” e o “erudito” – embora muitos usos dessas categorias abriguem pulsões classistas e reacionárias que nada têm de circulares –, mas considerar que a produção de sentidos e o trânsito semiótico não se move apenas de cima para baixo ou ao contrário, mas se dissemina em todas as direções, palmilhando rotas distintas e esfacelando dicotomias aparentes¹²¹.

Figura 1 – Cultura: da circularidade à dispersão multidirecional



Fonte: Revista Hiedra¹²²

¹²¹ Cf. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. “*O morto vestido para um ato inaugural*”: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular, 2013b, p. 163.

¹²² Disponível em: https://revistahiedra.cl/opinion/rizoma-circense-indagaciones-divagaciones-deformaciones-devenires/?fbclid=IwAR1fdb0g9kMX_u3NuNcTdIvzoCx_N39X_FdwwqpV0BTK4P9zr-mjJaoqPgk. Acesso em: 24 dez. 2021.

A partir dos textos comentados, podemos reafirmar o que Ana Galvão já havia constatado há mais de 20 anos: não há consenso entre os estudiosos sobre a origem do cordel brasileiro¹²³. De modo geral, é possível divisar pelo menos três tendências no discurso crítico analisado, com modulações próprias em cada pesquisa: a) a vinculação historicista dos folhetos nordestinos a tradições europeias, sobretudo o romancelheiro ibérico, geralmente marcada pelas ideias de matriz, fonte, influência e dependência; b) a negação de vínculos entre os folhetos nordestinos e produções semelhantes em Portugal e outros países, além da reivindicação de uma identidade autônoma para os impressos locais; e c) o abandono da noção de origem e afins em detrimento de outras, como circularidade cultural, entrecruzamento e hibridismo.

Alguns autores permanecem órfãos, uns mais que outros, da origem miraculosa ligada a um “aquém mítico” ou a um “além utópico”, ambos a serem achados apesar do tempo e apesar da história¹²⁴. Deitam raízes fundas e densas para o cordel, encaram o inventado como natural, são animados pelas permanências, tomam a ruptura por continuidade, confundem movimento com desenvolvimento. Outros apostam na sua emancipação do estrangeiro, na emergência de uma modalidade de poesia originalmente brasileira, infensa ao que vem de fora, portadora de autossuficiência estética. Há, finalmente, quem se apropria das contribuições de ambas as perspectivas, devora-as, nutre-se das suas potências e debilidades para estudar o cordel num entrelugar relacional, interdisciplinar e negociado.

A meu ver, a mirada estrábica lançada por alguns pesquisadores à história do cordel marca o enfraquecimento da obsessão para recompor sua presença originária, pois, sendo a linguagem um jogo de representações, a origem simples e plena torna-se inalcançável. Eles nos convocam a ver que no começo histórico das coisas não repousam identidades virginais, mas a discórdia e o disparate. A origem, esse ponto recuado no tempo, onde se inventam coerências e se agrupam similitudes, é menos acidental e mais astuciosa do que supomos. Por isso, se é preciso retomar o passado para conhecê-lo e desfamiliarizar o presente, que o façamos sem pretensões restaurativas ingênuas, conscientes de que não encontraremos lá o tesouro conservado da verdade à espera do nosso resgate, mas rastros dos arquivos sociais, posto que o passado

¹²³ Ver: GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*, 2000, p. 23.

¹²⁴ GAGNEBIN, Jeane Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*, 1999 [1994], p. 19.

(cindido pela falta, pela ausência) só pode “retornar” desidentificado consigo mesmo, inacabado, rasurado, mediado pela rememoração e aberto para o futuro¹²⁵.

¹²⁵ Cf. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, 2011 [1967]; DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*, 2002 [1995]; FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*, 2021 [1979]; GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*, 1999 [1994].

II. Os cacos da história: inventar o passado, inventariar diferenças

Começo este tópico do excuro com o depoimento do poeta Manoel D’Almeida Filho¹²⁶ em “A verdade sobre a literatura de cordel”, escrito arquivado pelo também poeta Zacarias José e cedido à pesquisadora Luli Hata em entrevista concedida a ela em 13 de julho de 1995 e que consta em sua dissertação de mestrado¹²⁷.

[...] não entendo a razão de alguns pesquisadores atuais, inclusive estrangeiros, afirmarem que o livro de Literatura de Cordel (título dado não sei por quem) só é autêntico com clichê de madeira, erros gráficos e ortográficos. Ora, esquecem estes pesquisadores que João Martins de Athayde, no seu tempo, já primava pela perfeição da escrita, do trabalho gráfico e da roupagem que vestia o folheto. Será que os livros editados por Athayde com clichês zincografados e zincogravurados, não são autênticos? [...]

Será que esses pesquisadores são contra o progresso? Será que não vêem que todas as publicações progrediram? Por que não, a poesia popular brasileira? Ou esses senhores acham que os poetas populares devem ser analfabetos e ignorantes para satisfazê-los? Saibam esses críticos gratuitos da Luzeiro que centenas de grandes obras, em versos, nunca seriam nem escritas se ela não estivesse para pagar bem os direitos autorais aos poetas e publicadores [...].

A declaração de Manoel D’Almeida Filho (1914-1995) é uma resposta emblemática àqueles que criticavam as mudanças na editoração da literatura de cordel levadas a efeito pela antiga editora Prelúdio, hoje Luzeiro, um dos mais notáveis empreendimentos da história editorial brasileira. Novos suportes, modificação nas dimensões dos folhetos, alteração da gramatura do papel e o uso de imagens coloridas nas capas¹²⁸ são indícios do progresso ao qual o poeta se refere e que foram objeto de investidas bastante pessimistas, como a do pesquisador Luiz

¹²⁶ Manoel D’Almeida Filho (1914-1995) nasceu em Alagoa Grande, próximo à Campina Grande (PB). Foi um dos cordelistas mais respeitados entre pares e estudiosos, em especial na década de 1950. Também prestou serviços na Editora Prelúdio (hoje, Luzeiro), tendo sido, até 1995, um dos seus principais colaboradores. Neste mesmo ano, entrou para a Academia Brasileira de Literatura de Cordel. É autor, entre outros, de *Vicente, o rei dos ladrões* (1953), *Josafá e Marieta* (1956), *Os cabras de Lampeão* (1966), *Os três conselhos da sorte* (1970), *Gabriela* (1976) e *A troca das esposas* (1982). Cf. http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/cordel/ManuelDalmeida/manuelDalmeida_biografia.html. Acesso em: 28 mai. 2022.

¹²⁷ HATA, Luli. *O Cordel das feiras às galerias*, 1999, p. 171. O artigo completo de Almeida Filho foi publicado no jornal *Brasil Poético*, disponível para consulta no acervo José Alves Sobrinho, da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).

¹²⁸ Para uma análise da Editora Luzeiro e suas contribuições para a reinvenção da literatura de cordel brasileira, ver: RODRIGUES FILHO, José. *Redefinindo Histórias na Literatura de Cordel: a trajetória da Editora Luzeiro (c. 1920-1995)*, 2021. Trata-se do trabalho mais completo sobre a Luzeiro, até o momento.

Ernesto Kawall, citado pelo jornalista Ricardo de Almeida no artigo “Cordel, presa fácil para a grande indústria”, publicado em 1978, no jornal *O Estado de São Paulo*:

O cordel produzido em termos industriais é *condenável*, assim como é condenável o que a ex-Prelúdio faz e continua fazendo, com a forma *diferente do autêntico* folheto de cordel, com capa colorida e aparência *sofisticada*. O que deixa de ser produzido *artesanamente*, não é autêntico, *não é mais cordel*. [...] Tal lançamento, se concretizado, viria rebentar com a *singularidade, especificidade e beleza gráfica* dos folhetos de cordel, que, de jornal do sertão e literatura de sobrevivência, correm o risco de perder *características nordestinas e de legítima expressão da cultura popular brasileira*¹²⁹.

Jerusa Pires Ferreira, enquanto realizava pesquisas do projeto *Editando o Editor*, observou a repercussão desse debate entre os folcloristas e a registrou no volume dedicado a Arlindo Pinto de Souza, proprietário da Prelúdio/Luzeiro à época:

Quando comecei a trabalhar com literatura popular, me dei conta de que havia uma acirrada discussão entre os folcloristas sobre o assunto. Aqueles apegados à tradição intocável acusavam a Luzeiro de *desvirtuar* a “*verdadeira*” literatura de cordel e o faziam comparando-a com a *antiga tradição artesanal* que trazia nas capas a apreciada xilogravura e/ou os clichês de zinco¹³⁰.

Retomo esses fragmentos porque, além de disputas em torno dos modos de editar os folhetos, eles ilustram concepções de história concorrentes na constituição do cordel como objeto do discurso institucional¹³¹. Enquanto a crítica de Kawall e um segmento dos folcloristas supõe

¹²⁹ Cf. ALMEIDA, Ricardo de. Cordel, presa fácil para a grande indústria. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 99, n. 31.816, p. 44, 03 dez. 1978. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19781203-31816-nac-0044-999-44-not>. Acesso em: 18 de novembro de 2021. Os destaques são meus.

¹³⁰ FERREIRA, Jerusa Pires. *Arlindo Pinto de Souza*, 1995, p. 13. Este depoimento também está citado em: RODRIGUES FILHO, José. Histórias e versos de uma trajetória editorial: o caso da Editora Luzeiro, 2020, p. 75. Os destaques são meus.

¹³¹ Note-se que a querela entre Kawall e Almeida Filho sobre as mudanças na editoração dos folhetos publicados pela Luzeiro ocorreu em espaços de poder discursivo bastante hierarquizados, aspecto determinante para a consolidação de certas ideias em detrimento de outras na ordem do discurso que inventou a literatura de cordel. Enquanto as opiniões do primeiro eram citadas no jornal paulistano *O Estado de São Paulo* – um dos principais do país, em circulação há mais de um século já naquela época (1978) –, as posições do segundo eram veiculadas no jornal da Ordem Brasileira dos Poetas da Literatura de Cordel, o *Brasil Poético*, lançado em 1974, mais difundido, suponho, em Salvador (BA), onde residia Rodolfo Coelho Cavalcante, seu idealizador, e em cidades e estados nos quais o poeta tinha colaboradores e/ou interlocutores. O que se pode dizer é que a circulação, o capital cultural e o poder econômico implicados em ambos os periódicos eram desiguais, conferindo também força produtiva desproporcional sobre o conceito de literatura de cordel. Agradeço à Ana Galvão por sugerir essa importante reflexão.

uma existência a-histórica para essa literatura, como se fosse preciso (ou possível) protegê-la do tempo e seus influxos, escudando-a dos seus “rebentadores”; no testemunho de Manoel D’Almeida Filho, o cordel e os poetas não poderiam estar livres de transformações quando tudo ao redor estava mudando, não poderiam seguir reféns das veleidades aristocráticas daqueles que, alegando defender o povo e sua arte, teimavam em cultivar uma identidade arcaica e etnocêntrica para estes. Depreende-se do depoimento de Almeida Filho que quanto mais excluídos da cultura escrita e ignorantes fossem os poetas, quanto mais resistissem às inovações editoriais, quanto menos revisados fossem seus textos e mais precária fosse a impressão dos folhetos, mais satisfeitos estariam os paladinos da cultura popular cadavérica, os guardiões da nordestinidade legítima e autêntica, essa pobre ficção regionalista¹³².

Esse preâmbulo introduz o que, talvez, seja o traço mais decisivo para a reinvenção da literatura de cordel na contemporaneidade: sua historicização. Na década de 1990, começam a surgir as primeiras dissertações e teses sobre cordel produzidas por historiadores de ofício¹³³, que se somam a uma tradição intelectual formada, especialmente, pelos trabalhos de pesquisadores da Antropologia, da Sociologia, dos Estudos Literários e da Comunicação¹³⁴. A incorporação de procedimentos de análise e interpretação históricos e historiográficos à análise da poética cordelística, seja na História ou em outros redutos disciplinares, responde tanto pela ampliação das questões e temas de investigação relacionados ao cordel, como pela revisão crítica de teorias e métodos empregados nas pesquisas e textos.

Durval Albuquerque Jr., ao analisar a construção da “identidade nordestina” e do próprio conceito de “Nordeste” por meio de múltiplas expressões artísticas, entre elas os folhetos, concebe estes textos literários como documentos basilares à escrita da história, fabricantes

¹³² Sobre a relação entre intelectuais e o conceito de cultura popular, ver, entre outros: ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*, 1992 [1985]; CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*, 1995; ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Invenção da cultura popular: uma história da relação entre eruditos, intelectuais e as matérias e formas de expressão populares na Península Ibérica e Brasil (1870-1940)*, 2003.

¹³³ Cf. MELO, Rosilene Alves de. *Literatura de cordel: conceitos, intelectuais, arquivos*, 2019, pp. 66-67; IUMATTI, Paulo Teixeira. *História e folhetos de cordel no Brasil: caminhos para a continuidade de um diálogo interdisciplinar*, 2012, p. 2. Embora os autores situem a década de 1990 como marco da “entrada” dos historiadores nos estudos sobre folhetos de cordel, é possível localizar, já nos anos 1970, pesquisas acadêmicas sobre o tema na área de História, como a dissertação de mestrado “O passo das águas mortas: cavalaria em cordel”, de Jerusa Pires Ferreira, defendida em 1977 na Universidade Federal da Bahia. Ver a versão em livro, em sua terceira edição: FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em Cordel: O Passo das Águas Mortas*, 2016.

¹³⁴ Ver, entre outros: TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste (1893-1930)*, 1983.

do real que pretendem simbolizar. De acordo com ele, essa poética foi capturada pelo discurso regionalista gestado na década de 1920, que a manipulou a fim de combater a autonomia e a inventividade, apoiar a rotina e a submissão, impedir que as pessoas se apropriassem e fizessem sua história em detrimento da imposição de uma história pronta, inscrita na antiguidade, já planejada desde o passado¹³⁵. O cordel não seria apenas um texto que representa um objeto, mas seu coautor. Dessa perspectiva, a literatura não ofereceria imagens especulares da realidade prévia, dada, natural, mas seria um dos dispositivos que forjaria essa realidade, lhe daria forma e sentido¹³⁶.

Em sua reflexão¹³⁷, o cordel reatualiza uma memória popular que presentifica eventos passados acima do tempo corrosivo da história, característica que interessava a um grupo de intelectuais preocupados com a tradicionalização do Nordeste e a estabilização de espaços e temporalidades a ele relacionados. O primitivismo e o barbarismo associados à fabulação oral, da qual o cordel herda resíduos, fizeram do gênero uma forma literária antimoderna, um armazém dos cacos da colônia e do império, que serviu para representar uma região inventada com base no mito de que, ali, o alpendre da tradição e da saudade não havia sido invadido pelas relações sociais burguesas. Nesse sentido, o cordel seria uma estrutura narrativa cooptada para estrangular o novo e o descontínuo, uma maquinaria discursiva posta em ação para impedir não só a alegada destruição dos saberes populares, como também a derrocada de uma ordem político-econômica escravagista.

Não são os agrupamentos em ciclos temáticos nem a comparação de fundo sociológico entre o conteúdo dos folhetos e o comportamento ora alienado, ora revolucionário, do “povo” que ocupam o estudioso, muito embora estas leituras filológicas e estruturalistas tenham seu valor. A condição de fonte documental do cordel e seus usos simbólicos em um período particular da história são enfatizados, desnaturalizando a falsa perenidade dos sentidos, dos objetos e das práticas sociais nas comunidades empobrecidas economicamente. O confronto do cordel com a história constrange as aparências às quais fomos acostumados, desnudando muitos dos

¹³⁵ Cf. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, 2011 [1999], p. 100.

¹³⁶ Ver, por exemplo, a análise do autor sobre a relação entre os folhetos de cordel e a adesão/produção do discurso da seca no Nordeste. Cf. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Falas de astúcia e de angústia: a seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922)*, 1988.

¹³⁷ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*, 1994, pp. 177-178.

estratagemas operados pelas elites decadentes da região, na passagem do Império à República, para tradicionalizar os folhetos e favorecer seu pleito por poder no novo ordenamento político da nação.

Por outro lado, a argumentação de Albuquerque Jr. pretere, em alguns momentos, a realidade arqueável e plástica da literatura de cordel. Mesmo quando ele a reconhece como “protótipo fabular que pode ser *recoberto* e ‘*deformado*’ por *enxertos* e *acréscimos individuais*”, predominam na sua interpretação analogias à inflexibilidade das estruturas narrativas e à uniformidade temática. Ao dizer que a produção do cordel “se exerce pela prática da variação e reatualização dos *mesmos* enunciados, imagens e temas”, os quais seriam “formas coletivas *enraizadas* numa prática produtiva e material coletiva”, o autor parece desconsiderar a pluralidade semiótica e discursiva desta poética. Igualmente problemática soou-me a comparação do cordel a um “grande texto ou vasto intertexto” onde “os modelos narrativos se reiteram e se imbricam e séries enunciativas remetem umas às outras”, pois o reduz ao exercício de uma repetição improdutiva, ajustada a esquemas pré-definidos que privilegiam o encadeamento, a autorreferência e a remissão entre semelhantes e omitem as rachaduras, os multirreferentes e os diálogos com outras semioses¹³⁸.

Certa literatura de cordel, a exemplo de outras produções artísticas, contribuiu – e, sejamos francos, ainda o faz – para difundir e cristalizar uma feição estereotipada sobre o Nordeste, responsável pela calcificação e durabilidade de dadas formulações sobre este espaço. Em contrapartida, associar o cordel necessariamente aos signos do tradicional, da recapitulação e da antimodernidade termina por também estereotipá-lo, desistoricizá-lo, usá-lo para tapar os buracos da nossa incompreensão sobre sua infixidez, homogeneizando suas particularidades e linhas de fuga; linhas que, ao longo do tempo, têm servido à tecelagem de figurações, materialidades e enredos críticos aos sistemas simbólicos dominantes nas preleções tradicionalistas¹³⁹.

¹³⁸ Cf. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*, 1999, p. 176 e seguintes. Importante dizer que a literatura de cordel, embora citada na tese de Durval, não constitui o objeto central da sua discussão. Entre os gêneros literários analisados por ele, há muitas mais reflexões dedicadas ao chamado “romance de 30”. Certas compreensões sobre os folhetos no seu texto dos anos 90 são revisadas e complexificadas em trabalhos mais recentes dele, como Albuquerque Jr. (2013a e 2013b).

¹³⁹ Um exemplo destes movimentos de ruptura com enunciados, imagens e temas “clássicos” da literatura de cordel, como veremos também em outro momento desta tese, é a fundação da *Sociedade dos Cordelistas Mauditos*, no dia 1º de abril de 2000, em Juazeiro do Norte (CE). O grupo de doze poetas ficou conhecido por sua postura antropofágica frente aos discursos nacionalistas e reacionários,

Rosilene Alves de Melo¹⁴⁰, em sintonia com Durval Muniz, também se refere aos anos 1920 como um período-chave para a história da literatura de cordel no Brasil, década que, segundo ela, consolidou a formação discursiva responsável por tradicionalizar e desistoricizar o cordel, particularmente quando surgem o Movimento Modernista (1922) e o Movimento Regionalista (1926). Apesar dos parâmetros estéticos em muito diferentes e das convicções políticas ambivalentes, a noção de “popular” era central em ambos os projetos: *grosso modo*, os modernistas de São Paulo, embevecidos pelo desvelamento do Brasil autêntico, viam na cultura popular um acervo simbólico em potencial, matéria bruta que reteria as verdadeiras raízes do povo brasileiro, fonte de inspiração a ser lapidada pela arte erudita; já os regionalistas do Recife lançavam-se sobre o popular como seus protetores, alertando para o seu iminente desaparecimento e reafirmando valores, costumes e sensibilidades não modernos e estamentais, advogando pela cultura popular como quem se apegava à última chance de justificar sua autoridade e prestígio em uma nova ordem social¹⁴¹. Nos dois casos, como diz Néstor García Canclini, “o povo é ‘resgatado’, mas não conhecido”¹⁴², seus conflitos, particularidades e produtos culturais são docilizados, tratados como anedotas folclóricas.

A institucionalização do cordel é outra face da sua virada historiográfica e concentra-se, em especial, nos processos de patrimonialização, academização e normatização que, nas últimas décadas, têm sido intensificados no país. No estudo de Helonis Brandão e Solenne Derigond, a criação da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, a promulgação da nova legislação de fomento e salvaguarda do patrimônio (ambas em 1988) e o reconhecimento do cordel como patrimônio imaterial da cultura brasileira (2018) são acontecimentos medulares na apreensão dessa literatura pelo discurso institucional. A partir da fundação da ABLC e outros coletivos na década de 80, começam a surgir novas entidades de poetas, levando a mudanças nos seus espaços de atuação, antes mais associados à informalidade e à rua, agora mais próximos a lugares legitimados pelo campo cultural e pela cultura escrita, como as bibliotecas, os centros de arte e as escolas. A mobilidade dos poetas não deixa de estar relacionada às finalidades

deles se alimentando para produzir uma poesia crítica e comprometida politicamente com questões e grupos laterais na história e nas celebrações dos 500 anos de “descobrimento” do Brasil. Cf. SILVA, Wellington Pedro da. *Literatura de folhetos: uma trajetória enunciativa da Sociedade dos Cordelistas Mauditos*, 2013; SANTOS, Francisca Pereira dos. *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes*, 2009, pp. 225-235.

¹⁴⁰ MELO, Rosilene Alves de. *Artes de cordel: linguagem, poética e estética no contemporâneo*, 2010.

¹⁴¹ Cf. ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*, 1992.

¹⁴² CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, 2011 [1997], p. 210.

políticas das organizações que integram: se entre as décadas de 1950 e 1970, as cooperativas demandavam, prioritariamente, direitos trabalhistas e profissionalização, as associações dos anos 1980 em diante, noutra direção, requisitam a legitimidade do cordel no campo literário, a chancela da sua literariedade¹⁴³.

Os autores dizem que o cordel tem sido institucionalizado por causa das “adaptações” literárias, editoriais e territoriais encampadas pelos próprios poetas, cuja consciência patrimonial tem conduzido à normalização do gênero e à adesão às modalidades de poder dominantes em vista do reconhecimento legal e simbólico. Desde 1990, os poetas estariam operando uma “clarificação semântica” para tornar o cordel mais “acessível e transmissível”, praticando também sua “dialectização”, fenômeno que definem como “uma tentativa de aproximá-lo à literatura convencional”. Em seguida, citam os versos de João Gomes de Sá¹⁴⁴ para exemplificar a sua hipótese:

Quando falamos Cordel,
Mas o Cordel Brasileiro,
Não é qualquer texto impresso
Posto à venda o dia inteiro,
Pendurado num barbante
A dita folha volante,
Como fora no estrangeiro.

Nosso Cordel é o texto,
Impresso, todo rimado,
E ainda tem que ser
Em verso metrificado.
É comumente a sextilha,
Mas pode ser a setilha
O recurso utilizado¹⁴⁵.

Penso que os versos de Gomes de Sá, mais do que exercitarem o didatismo ou revelarem um desejo de aproximação do cordel à literatura dita convencional, lançam mão da autorreferência e da metalinguagem para falar do próprio poema, pensar o cordel por dentro das estruturas discursivas, fazendo o texto regressar a si, convidando o leitor a entrever o que, aparentemente, seria matéria de acesso exclusivo do artista. Trata-se menos de uma explicação e mais de um desvelamento do processo criativo e editorial, menos um pedido de bênção à “alta” literatura

¹⁴³ Cf. BRANDÃO, Helonis; DERIGOND, Solenne. A institucionalização do cordel brasileiro: estudo sobre os processos de patrimonialização, academização e normalização do cordel contemporâneo (1988-2018), 2020, pp. 88-89.

¹⁴⁴ João Gomes de Sá nasceu em Água Branca, sertão de Alagoas, e mora, atualmente, em São Paulo. É licenciado em Letras (Português-Inglês) pela Universidade Federal de Alagoas e, em 1977, trabalhou como bolsista da Funarte no Museu de Antropologia e Folclore Dr. Théo Brandão. Autor de cordéis como *A briga de Zé Valente com a Leide Catapora*, *Ressurreição do Boi*, *Canto Guerreiro* e *Meu bem-querer*, tornou-se conhecido nacionalmente com a publicação de versões em cordel dos textos *O corcunda de Notre-Dame* e *Alice no País das Maravilhas*, ambos pela Nova Alexandria.

¹⁴⁵ SÁ, João Gomes de. *Literatura de cordel*, 2015, p. 4.

e mais uma amostra de enfoques decisivos na imaginação pública contemporânea¹⁴⁶: o giro metaficcional (ficcionalizar a ficção) e o gesto anarquivista (revolver as gavetas da história).

Ou seja: não acredito que os cordelistas, para normatizar seu ofício e sua poética no interior da tradição literária nacional, estão “intelectualizando” a poesia ou usando “vocabulário ortodoxo”, como creem Brandão e Derigond. Essa suposição parece presumir que há uma prática poética não intelectual, como se o pensamento poético existisse à parte de uma consciência metalinguística (artística, social, política etc.) ou fosse atributo de uns e não de outros. Pesquisas como as de July Rianna de Melo desconstruem a ideia de uma poesia feita sem trabalho cognitivo e sem reflexão sobre os usos da língua. A pedagoga, que analisou a consciência metatextual de poetas com idades entre 34 e 81 anos, explica que, mesmo quando eles não são capazes de verbalizar aspectos composicionais dos cordéis estão, inclusive os pouco escolarizados, engajados em um complexo e sofisticado processo de reflexão metalinguística¹⁴⁷.

Assim, se as noções de “clarificação semântica” e “dialectização” não dizem muito sobre o papel dos poetas nas disputas pela afirmação da literariedade do cordel, as observações de Helonis e Solenne acerca da reconfiguração editorial do gênero exploram elementos, além do texto em si, que concorrem efetivamente para *institucionalizá-lo* como objeto literário. Entre eles estão: a publicação pela editora IMEPH dos primeiros “cordelivros” nos anos 2000, as coleções *Biblioteca de cordel* (Hedra) e *Clássicos em cordel* (Nova Alexandria) – formadas por livros com poemas em cordel, acompanhados de prefácios e/ou textos introdutórios sobre os poetas e suas obras –, a seleção de cordelivros pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola do Ministério da Educação (PNBE) e alterações implementadas pela Luzeiro na fórmula editorial dos folhetos.

Ao lado das práticas da comunidade poética, o discurso especializado dos intelectuais também foi primordial à institucionalização do campo de estudos sobre a literatura de cordel no Brasil

¹⁴⁶ LUDMER, Josefina. *Literaturas postautónomas 2.0*, 2007. Uma versão anterior deste texto foi publicada sob o título “Literaturas postautónomas” em dezembro de 2006 no endereço eletrônico: www.loescrito.net.

¹⁴⁷ Ver, além da sua dissertação de mestrado (MELO, 2017), o artigo: MELO, July Rianna de; SILVA, Alexandro da; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. O que dizem os cordelistas sobre o gênero discursivo que produzem? Uma análise a partir de reflexões metalinguísticas sobre aspectos composicionais do cordel, 2020.

– ainda que as posições de ambos os grupos não convergissem absolutamente e fossem pauta de querelas como a de Kawall e Almeida Filho, nos anos 70. Rosilene Melo¹⁴⁸ tem se dedicado à escrita de uma história intelectual apoiada nos conceitos, arquivos e redes de sociabilidade que, desde a década de 1870, participam da monumentalização e da patrimonialização da literatura de cordel. Da vinculação romântica entre a poesia popular e a idealização de uma alma nacional, passando pela proximidade entre modernistas, folcloristas e acadêmicos na busca e preservação do popular, até a crítica das ciências sociais à perspectiva folclórica, a autora desenha um mapa de citações e cotejos. Dessa geografia conceitual, ela conclui que a história da literatura de cordel é inseparável de projetos intelectuais e políticos distintos, sejam as simpatias complacentes do romantismo nacionalista com as “coisas do povo”, os apelos saudosistas que fizeram do cordel um escudo de resistência à modernidade ou os metaenredos que, vendo no cordelista um intelectual orgânico¹⁴⁹, compreendiam os folhetos como produção cultural inversa ao imperialismo capitalista, um libelo revolucionário dos dominados.

Para Rosilene Melo, a reflexão do historiador sobre as temporalidades, as evidências documentais e os mecanismos de conceituação permitem que os textos e as pesquisas sejam examinados como documentação histórica e, portanto, resultante de um processo social de produção. O confronto com as fontes e a desmontagem dos arquivos marca a interdisciplinaridade como traço potencial dessa massa discursiva, ela mesma latejante de semânticas, frestas e desacordos modulados por iniciativas individuais, associações intelectuais e conexões de disciplinas. Dessa leitura do *já dito* não recebemos sua reposição, mas a desconfiança, o olhar de esquelha e a desarmonia sobre o que fora enunciado. A visada vacilante para a historicidade das palavras, dos nomes, dos conceitos e suas associações no tempo desconcerta o monólogo e a unicidade consubstanciados em expressões como *popular*, *tradicional*, *sertaneja*, *folheto* e *cordel*, sugerindo, como Reinhart Koselleck a partir de Epiteto, que “não são os fatos que abalam o homem, mas sim o que se escreve sobre eles”¹⁵⁰.

Nesses trabalhos, deposita-se atenção em problemas pouco explorados pela crítica até os anos 90, como os arranjos institucionais, as práticas científicas, as redes intelectuais, os lugares sociais e os métodos narrativos implicados na operação historiográfica que inventou (e

¹⁴⁸ MELO, Rosilene Alves de. *Literatura de cordel: conceitos, intelectuais, arquivos*, 2019, pp. 66-99.

¹⁴⁹ PORFIRO, José Cláudio Mota. *Literatura de cordel, educação e formação da consciência crítica*, 1999.

¹⁵⁰ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*, 2006, p. 97. Eu diria que, *além dos fatos em si*, as pessoas *também* são abaladas pelo que se escreve sobre eles.

reinventa) a literatura de cordel. Com isso, a condição de atividade humana e prática sociocultural dessa poética torna-se uma questão de primeira ordem para compreender as dinâmicas que lhe dão existência, realçando seus movimentos situacionais – pois é sempre produto de um lugar no tempo, de uma fabricação específica. A pinça da história alavanca o cordel das filosofias e rusticidades pessoais, da ressurgência de uma realidade passada, para nos lembrar que não há relato histórico (nem literário) dissociado de corpos sociais e instituições do saber, que usamos o passado no presente como *meio* para encenar alteridades e não para ressuscitá-las, que é preciso estarmos atentos ao lugar de fala de onde escrevem(os) histórias¹⁵¹.

O principal objetivo da história cultural, diz Roger Chartier, é “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler”. Maria Beatriz Nizza da Silva considera “o livro como um fato social”, irreduzível à escritura ou à leitura individuais, pois é o resultado de atividades coletivas, processos de produção, distribuição e consumo. “O formato de um livro pode ser decisivo para seu significado”, acredita Robert Darnton. Já Ana Elisa Ribeiro lembra que “a materialidade dos livros traz implicações não apenas para sua própria forma de existir, [...] mas para nossa existência humana, profissional, social”. E volto a Chartier, mas em outro texto, quando ele esclarece que “as obras, os discursos, só existem quando se tornam realidades físicas, inscritas sobre as páginas de um livro, transmitidas por uma voz que lê ou narra, declamadas num palco de teatro”¹⁵². Recorro a essas citações para antecipar que, provavelmente, não poderíamos falar em giro historiográfico da literatura de cordel sem as contribuições da História Cultural, tanto no subcampo da história dos conceitos quanto no da história do livro e da leitura, e dos estudos em edição.

Em 2000, Ana Galvão concluía seu doutorado na área de Educação com uma tese sobre a reconstrução da (suposta) audiência leitora/ouvinte de cordel na primeira metade do século

¹⁵¹ Ver: CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica, 2011 [1975], pp. 64-119.

¹⁵² Cf. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*, 1990, pp. 16-17; SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Livro e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*, 1973, p. 442; DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*, 2010 [1989] p. 169; RIBEIRO, Ana Elisa. *Livro: edição e tecnologias no século XXI*, 2018, p. 94; CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*, 1998 [1992], p. 8.

XX, em Pernambuco¹⁵³. Para tentar apreender o polo mais “fugidio e imponderável”¹⁵⁴ de uma história de leitura, ela analisou aspectos materiais e textuais dos folhetos, entrevistou leitores empíricos, consultou documentos (como anuários estatísticos, registros censitários e jornais) e leu romances, memórias e autobiografias publicados e/ou ambientados nos anos 30 a 50 à procura de representações sobre quem lia/ouvia os folhetos e como/por que o faziam. Seu estudo questionou, por exemplo, afirmações sobre o público leitor/auditor dos poemas que o classificavam como “popular”, “nordestino” e “rural”, sobretudo no discurso de leitores autorizados na década de 1970. Uma das suas conclusões foi que o público a quem os folhetos se destinavam, inicialmente, eram as camadas médias da sociedade estudada. Apenas nos anos 1930, com o “progressivo empobrecimento dos folhetos do ponto de vista editorial” e um “processo de desaparecimento de indicadores que permitiam a inserção dessa produção nos padrões do mundo editorial, comuns a outros objetos na época”, é que a literatura de folhetos “popularizou-se”, tornou-se um impresso de larga circulação, adequado a um público pouco exigente e pouco habituado ao universo letrado, formado majoritariamente, supõe a autora, “pelas camadas populares urbanas, por pessoas analfabetas ou com um grau restrito de escolarização”¹⁵⁵.

Nesse estudo, as representações sobre os supostos leitores/ouvintes e as práticas empíricas de leitura somam-se a outros arquivos para rastrear relações entre o ato de ler/ouvir os folhetos e as contingências do tempo histórico¹⁵⁶. A pluralidade das fontes trianguladas denota a complexidade do objeto investigado e sua posição privilegiada no horizonte de interesses da pesquisa histórica em educação. Os relatos dos “leitores reais”, os índices tipográficos dos impressos e as estratégias de edição e comercialização levadas a cabo por poetas e editores contribuíram para mostrar, à semelhança de outras pesquisas na área da história da leitura, que não se pode associar um gênero discursivo a um perfil específico de leitor e, menos ainda, a

¹⁵³ Trata-se da pesquisa mais completa sobre os leitores/ouvintes de cordel no Brasil.

¹⁵⁴ Cf. GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; LOPES, Eliane Marta Teixeira. *Território plural: a pesquisa em história da educação*, 2010 [2001], p. 50.

¹⁵⁵ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*, 2000, pp. 509-510.

¹⁵⁶ Esta compreensão sobre a vinculação intrínseca entre práticas de leitura e tempo histórico, um dos fios condutores da pesquisa de Ana Galvão (2000 e 2001), já era compartilhada por Ruth Terra (1983, p. 36), para quem “a interferência do momento histórico na leitura dos folhetos, questão igualmente relevante, pode ser melhor explicitada se considerarmos os textos publicados ao longo das últimas décadas. Um romance ou poemas sobre cangaceiros ou anti-heróis possivelmente não são lidos do mesmo modo em diferentes épocas. Textos sobre Antônio Silvino não conservariam hoje a mesma significação que possuíam para o público de quando Silvino atuava com o seu bando”.

determinada cultura ou camada social. Isso porque as formas de ler sugeridas pelo texto ou seu suporte não coincidem obrigatoriamente com os usos e apropriações que os leitores/ouvintes fazem de uma obra. Nas palavras da autora, “os textos dos folhetos parecem, a um só tempo, incorporados e rejeitados por seus leitores – cada um deles imerso em uma experiência individual e social diferente”. Isto é, a ideia de que os textos sempre tocaram os leitores e afetaram suas sensibilidades de um mesmo modo – prognóstico um tanto corriqueiro em certas histórias literárias, como insinua Darnton em *O beijo de Lamourette* – não é aceitável diante da diferença que habita cada leitor. Adicionemos à singularidade dos leitores outros vestígios que nos permitem dizer que toda leitura tem uma história, como as transformações que as materialidades textuais, as possibilidades de recepção/reconstrução dos sentidos, os parâmetros de criação e a economia das trocas simbólicas dentro (e fora) do campo cultural sofrem no decurso do tempo.

Após a abertura do novo milênio com a pesquisa de Ana Galvão sobre leitores/ouvintes de folhetos, que considero tão simbólica para a reinvenção da ordem discursiva do cordel quanto as de Márcia Abreu e Ruth Terra, os anos seguintes do século XXI viram emergir importantes estudos acadêmicos na área de História voltados à *edição* da literatura de cordel – a dissertação de mestrado de Rosilene Melo sobre a Tipografia São Francisco, em Juazeiro do Norte (CE), é um desses casos. Logo de início, ela avisa que seu trabalho não se restringirá à “hermenêutica dos textos”, que os folhetos serão tratados como “fonte histórica privilegiada” e que sua intenção é “problematizar as condições históricas particulares de sua produção, os saberes e práticas que transitam em torno desta literatura, bem como as estratégias forjadas para a circulação desta arte entre um número cada vez maior de pessoas”¹⁵⁷. Sobre o ofício de editar, ela o concebe de modo tridimensional, pois efeito de aprendizados diários no chão da tipografia, do olhar cuidadoso para as invenções do cotidiano e da manipulação de técnicas e tecnologias da cultura escrita e impressa. Em um texto que conjuga o discurso historiográfico à narração poética, somos apresentados a uma das tipografias mais famosas na história de edição de folhetos no Brasil, sobretudo no período de 1950 a 1960, quando o editor-poeta José Bernardo da Silva – homem negro¹⁵⁸, alagoano nascido em Palmeira dos Índios – compra os espólios de Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde.

¹⁵⁷ MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*, 2010, p. 24.

¹⁵⁸ É imperativo marcar o lugar racial de José Bernardo porque, como avalia Francisca Pereira dos Santos (2009, p. 50), se as contribuições dos povos negros e seus saberes é lembrada quando se fala na cantoria (ainda que de modo superficial), o mesmo não se observa nos estudos sobre a literatura popular em versos *escrita e publicada*, à exceção de representações pontuais. Diz ela: “José Bernardo da Silva, um

Com os retalhos do passado espalhados em acervos, jornais, cartórios, corpos narradores de si e dos outros, folhetos, almanaques e outras textualidades, a pesquisadora compõe um painel de imagens que dão a ver as trajetórias dessa fábrica de poemas, de seus operários e do próprio José Bernardo, descrito por Gilmar de Carvalho¹⁵⁹ – um dos pioneiros a estudar a edição de cordel – como um “imperador das letras” que, em dado momento, chegou mesmo a determinar o que seria registrado sobre Juazeiro. Da história que Rosilene nos conta, é possível ouvir o “range-range onomatopaico das velhas máquinas impressoras” da São Francisco, hoje Lira Nordestina, e divisar passagens do cotidiano de um negócio familiar vertido em sucesso editorial e comercial que, fechado em 1982, passou seis anos depois à gerência da Universidade Regional do Cariri (URCA), tornando-se a primeira experiência de estatização de uma tipografia de cordel – não sem impasses e controvérsias.

O trabalho de leitura histórica do cordel, parece-me, vem sendo conduzido, em muitos casos, com rigor metodológico e apuro conceitual. O que pode parecer algo previsível é, na verdade, um advento relativamente recente na pesquisa sobre a literatura de cordel, já que em parte significativa dos seus estudos clássicos muitas declarações dos autores pairavam sobre certo “impressionismo”, talvez devido à escassez de fontes, ao tratamento dos documentos como coisa em si, ao invés de coisa produzida, e às próprias condições políticas do seu tempo – como no caso da década de 1970, marcada pelo autoritarismo militar e pela violência estatal. A atenção depositada por pesquisadoras como Melo e Galvão nas *formas, meios e modos* de estudar o cordel, destacando métodos e procedimentos empregados na produção do conhecimento, preenchem lacunas importantes na ordem do discurso especializado sobre o cordel, como a exteriorização, ao menos em parte, de fontes, pressupostos teóricos e concepções políticas.

Aderaldo Luciano propõe apontamentos para uma *história crítica* do cordel brasileiro, partindo da percepção de que o século XXI entrega um cenário totalmente diferente do que

negro alagoano que se tornou um dos maiores editores da área, nunca seria lembrado pela cor, sequer citado enquanto tal, mas pelo empreendimento que o transformou em rico comerciante e editor”. Mesmo concordando em grande medida com Fanka, faço um pequeno e necessário adendo para registrar um desvio significativo na rota de sua análise: na dissertação de mestrado de Rosilene Melo, em 2003, consta na página 32 uma imagem do editor onde o vemos nitidamente como homem preto, seguida de uma breve apresentação, onde se lê: “José Bernardo da Silva nasceu no dia dois de novembro de 1901. De origem humilde, menino pobre, de *cor negra*, teve sua infância marcada por adversidades” (destaques meus).

¹⁵⁹ CARVALHO, Gilmar de. “Editoração de folhetos populares no Ceará”, 1987.

aconteceu com o cordel nos últimos 100 anos. Ele registra que tanto os folhetos como os poetas se modificaram, em particular a formação intelectual e mercadológica. É curioso, porém, que ao citar as gerações de poetas – princesa (fundadora), coroada (atual) e regente (continuadora) –, o autor acredite que o “propósito continua o mesmo”, mesmo que os autores intervenham no cordel, moldem-no ao mundo global e emprestem-lhe acabamento gráfico e visibilidade midiática inéditas, como admite. Parece-me que o reconhecimento das mudanças coexiste com o desejo de conservação, expresso na compreensão linear da história e no esforço de preservação da consciência do passado. Afinal, em uma sociedade que experiencia a crise da razão moderna e o esfacelamento metanarrativo, o referente, o fenômeno e o signo deixam de ser dados fixos e são revelados como produto da invenção social e linguística¹⁶⁰. Isto é, os propósitos – dos poetas, dos editores, dos textos, dos leitores, dos pesquisadores – jamais poderão ser os mesmos porque os próprios agentes e produções desse circuito são outros.

O autor expressa certa consciência sobre o problema quando questiona os procedimentos de estudo que supõem um continuísmo estático entre a realidade da primeira metade do século XX e os primeiros anos do XXI. Ele considera que os novos pesquisadores não demonstram interesse pelas mudanças do cordel por estarem presos aos estudos pioneiros sobre essa poética, ainda preocupados com as classificações em ciclos temáticos, os “problemas” gramaticais, a presença da xilogravura e a ideologia. Esses temas seriam um campo fecundo para a reprodução de equívocos e anacronismos. O impasse entre o passado e o presente estaria perpetuando-se pela ausência de uma abordagem de estudo mais próxima à literariedade dos textos que à materialidade dos impressos¹⁶¹, posição também defendida por Maria Alice Amorim quando considera a *transmissão* e a *persistência* como os processos formadores do cordel brasileiro, no qual o suporte não é fundamental nem incontornável¹⁶².

No entanto, as pesquisas com as quais tive contato não correspondem, totalmente, à caracterização feita por Luciano e nem são unânimes quanto à posição de Amorim. Do ponto de vista teórico, os estudos contemporâneos retornam, em muitos casos, aos textos fundadores da crítica em cordel não para repeti-los e reverenciá-los, mas para desnaturalizá-los, expô-los ao confronto com outras fontes e orientações epistemológicas, situá-los no seu tempo, desfazer sua aura de solenidade e absolutismo; são empreendimentos científicos desinteressados na

¹⁶⁰ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*, 2019 [2007], p. 64.

¹⁶¹ LUCIANO, Aderaldo. *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*, 2012, p. 5.

¹⁶² AMORIM, Maria Alice. *Pelejas em rede: vamos ver quem pode mais*, 2019, p. 110.

conservação da transmissão e da persistência como categorias centrais. É o que fazem Márcia Abreu, ao citar as cansativas repetições sem fontes sobre a origem lusitana do cordel brasileiro; Ana Galvão, quando questiona a atemporalidade com que é tratado o cordel em estudos dos anos 1970, ignorando as transformações pelas quais passou ou avaliando-as como um “risco” à própria existência do gênero; e Rosilene Melo, opondo-se à retórica da morte do cordel e contrariando os intelectuais que, na condição de sentinelas, admiram essa poética como quem admira um morto vestido para um ato inaugural¹⁶³.

Parece-me inadequada também a correlação estabelecida entre temas de pesquisa recorrentes na bibliografia sobre cordel e sua suposta propensão ao anacronismo e à incorreção, como se os objetos, por si só, fossem dotados de uma matriz ontológica original, supra-histórica. Se a preocupação esboçada por Aderaldo é legítima, a forma de externá-la soa controversa, especialmente quando confrontada com trabalhos como o de Everardo Ramos¹⁶⁴, que discute a ilustração em folhetos de cordel no século XX, suas transições, apropriações políticas, tensões ideológicas, mecanismos de consagração e silenciamento; e Luli Hata¹⁶⁵, com sua investigação enfocando a suposta sobrevalorização da xilogravura em detrimento da poesia e as distensões entre intelectuais, artistas e editores no processo de ilustração das capas dos folhetos.

Por sua vez, a defesa de uma perspectiva de análise focada na literariedade dos textos e à parte da sua materialidade é, no mínimo, problemática. Primeiro, porque não há texto desligado da forma que o materializa e cuja leitura prescindia do suporte que o sustém, tendo em vista que a compreensão de qualquer escrito depende também das formas pelas quais ele chega ao leitor.¹⁶⁶ Segundo, porque os estudos literários e culturais contemporâneos, pelo menos desde os anos 1970, questionam vigorosamente a noção de literariedade como condição imanente ao próprio texto e dissociada de injunções históricas, estruturas sociais, diferenças antropológicas e relações de poder que reinventam, em cada tempo e em cada sociedade, os parâmetros institucionais e pactos de leitura que não só convertem o texto em artefato literário, como

¹⁶³ Ver o poema “Duas das festas da morte”. Cf. MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*, 2008 [1966], p. 203.

¹⁶⁴ Cf. RAMOS, Everardo. *Ilustrações de folhetos de cordel: o Romance dos esquecidos ou a Peleja do popular com o moderno*, 2008, pp. 207-238.

¹⁶⁵ HATA, Luli. *O cordel das feiras às galerias*, 1999.

¹⁶⁶ CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história: Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antônio Saborit*, 2001 [1999].

agem diretamente sobre a emergência, consolidação, erosão e enxertia de suas formas e forças. Assim, a inevitável conversa entre discurso e materialidade não minimiza a condição literária do cordel, mas complexifica-a e faz desta poesia um campo expandido para interpretações sortidas e interdisciplinares.

III. A voz e a letra: perlaboração, movimento, entrelugar

As trocas e influências entre a oralidade e a escrita na constituição do cordel como gênero também ocupam os estudiosos. Se há um consenso sobre o trânsito entre elas, o dissenso se instaura quando os argumentos dispõem as questões em termos hierárquicos e unilaterais. Vilma Quintela dedica boa parte da sua tese a problematizar a redução da literatura de cordel a uma manifestação ou produto da oralidade, atendo-se às condições concretas de sua existência como gênero discursivo. Para ela, as tentativas de definir o cordel opondo-o à cultura letrada são anacrônicas, pois ele conforma um sistema literário em trânsito, resultado de embates e interpelações no “fogo cruzado” da cultura. Assim, a autora recusa-se a inventariar resíduos de alguma tradição europeia antiga, ou exaltar um passado imemorial, e concentra-se na participação do cordel nas modernas relações de produção e na sua representação em função das inúmeras linhas que o tecem¹⁶⁷.

Como outros pesquisadores nas últimas décadas, Quintela selecionou cenas da trajetória de edição dos folhetos para historicizá-lo e buscou entender como eles inscreviam-se na cultura escrita, com suas normas e disposições. A autoria, categoria emergente em uma sociedade afetada pelo analfabetismo e onde predominava a pragmática da oralidade, teria sido central ao surgimento do cordel, pois a função autor não diria respeito apenas à criação literária, mas também à editoração e comercialização dos folhetos – o que, não raro, foi permeado por conflitos, desencontros e acirramentos, dados os choques entre os valores socioculturais em ascensão e aqueles em derrocada. Cita-se o caso de Leandro Gomes de Barros, vanguardista no advento do sistema editorial do cordel brasileiro e indicado como o provável primeiro poeta cordelista a assumir uma “posição de autor”, nos termos de Pierre Bourdieu, por reivindicar os direitos de propriedade sobre os folhetos que produzia, já nos idos de 1909.

O direito do autor é um dos pontos de inflexão na problematização da ideia do cordel como lugar privilegiado de uma memória oral coletiva longeva. O cordel traduziria a articulação dos conflitos e diálogos entre forças tradicionais populares e forças urbanas hegemônicas, sublinhando sua dupla dimensão como gênero específico do discurso literário e produto

¹⁶⁷ QUINTELA, Vilma Mota. *O Cordel no Fogo Cruzado da Cultura*, 2005.

mercadológico¹⁶⁸. Outros trabalhos¹⁶⁹, publicados entre a década de 1980 e os anos 2000, já teriam focado aspectos da produção impressa do cordel e, por conseguinte, as particularidades de sua edição e participação na cultura escrita. As posições do cantador rural e do poeta de bancada, acredita Vilma Quintela, correspondem a duas estruturas sociais que não se excluem entre si, mas se encadeiam. O cordel, tomado como objeto elaborado entre os séculos XX e XXI, seria o resultado das novas relações produtivas entre a cidade e o campo, especialmente quando o homem campesino se apropria das tecnologias e códigos citadinos. A função de mediação cultural exercida pelos poetas de ofício entre a cultura escrita e a cultura oral levou, supõe a autora, à própria ampliação do campo de atuação dos cantadores, além de consolidar o cordel como símbolo da imprensa em uma nova fase da sociedade tipográfica brasileira.

Compreensão convergente pode ser notada em Rosilene Melo, para quem o cordel precisa de “uma inscrição, de revisão, de impressão, já que pede corte do papel, dobra de páginas, condução na bagagem, abrigo da chuva, proteção de arquivo, trabalho de pesquisa”¹⁷⁰. Segundo ela, a trajetória da literatura de folhetos teria iniciado ao final do século XIX, quando os cordéis passaram a ser sistematicamente produzidos e consumidos em larga escala¹⁷¹. A afirmação da cantoria como espetáculo popular, o aparecimento de narradores brasileiros que introduzem novas temáticas ao repertório europeu e a circulação dos poemas através dos jornais são fenômenos, de acordo com a historiadora, responsáveis pela consolidação do cordel como texto literário, ao lado de mudanças econômicas e técnicas que levaram à propagação de vários tipos de impressos no país¹⁷².

¹⁶⁸ QUINTELA, Vilma Mota. *O Cordel no Fogo Cruzado da Cultura*, 2005, p. 19.

¹⁶⁹ Os trabalhos citados pela pesquisadora como contribuições significativas à revisão da ideia do cordel como um produto exclusivo da memória oral coletiva, destacando sua inserção na cultura escrita, são os de Liêdo Maranhão de Souza (1981) sobre as capas e ilustrações dos folhetos, no qual ele também discute as fases da produção editorial e as relações do cordel com outros produtos da modernidade, como o cinema e o jornal; Ruth Terra (1983), que caracteriza o sistema editorial da literatura de folhetos como autônomo em relação à cantoria e situa historicamente os poetas de ofício mais notabilizados na primeira metade do século XX; Gilmar de Carvalho (1994), que investiga as relações entre o cordel, a política e a imprensa local no âmbito da história da edição de folhetos em Juazeiro do Norte (Ceará); e Ana Maria de Oliveira Galvão (2000), que buscou reconstruir o suposto público leitor/ouvinte de folhetos em Pernambuco, no período de 1930 a 1950, por meio da análise de sua materialidade e outras fontes.

¹⁷⁰ MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*, 2010, p. 26.

¹⁷¹ Segundo Ruth Terra (1983, p. 17), “entre o final do século XIX e os anos 20, a literatura de folhetos consolida-se: definem-se as características gráficas, o processo de composição, edição e comercialização e constitui-se um público para essa literatura”.

¹⁷² MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*, 2010, pp. 57-59.

A história do cordel confunde-se com a da imprensa brasileira. Graças à implementação e crescimento dos jornais e à publicação de poemas em suas páginas, autores e textos tornaram-se conhecidos dos leitores, o que também levou ao surgimento de tipografias especializadas na produção dos folhetos. Nesse sentido, o trabalho de escrita e edição gráfica conduz à emergência do cordel brasileiro sem, no entanto, antagonizá-lo com narrativas e formas poéticas orais. A relação, na verdade, é de coexistência formal e temática (em alguns casos) entre diferentes modalidades do discurso literário, em contínuo estado de retroalimentação. Márcia Abreu, de forma análoga, também chamou atenção para o fato de que os folhetos não deveriam ser inseridos, totalmente, dentro da tradição escrita ou da tradição oral, pois o que havia ali era uma convivência, às vezes conflituosa¹⁷³.

O trabalho de edição dos folhetos, objeto da pesquisa de Melo, iluminaria uma condição ambígua do cordel brasileiro, resultado de aprendizados cotidianos feitos a partir da observação aos costumes do povo e da apropriação de narrativas orais, como também do emprego de técnicas e conhecimentos tipográficos fundamentais à “passagem” das poéticas orais ao suporte impresso. Além dos procedimentos de criação poética e materialização do texto, ainda seriam necessárias estratégias de divulgação em grande escala e mecanismos de resistência e negociação diante das constantes mutações do capitalismo. Nesse campo de disputa, participam os corpos dos poetas, a quem caberia dar movimento e voz às narrativas¹⁷⁴.

Diferente de Vilma Quintela e Rosilene Melo, autores como Ariano Suassuna idealizavam a edição de folhetos, considerando a tipografia como uma espécie de corporação e seu dono como mestre. O próprio Ariano via na editora de João Martins de Athayde uma oficina coletiva, “no sentido românico ou barroco-primitivo”¹⁷⁵, um espaço onde a escrita dos poemas e a produção de impressos noite adentro não se dava pela necessidade de dinheiro. Não é difícil encontrar, mesmo hoje, estudos que se refiram à edição de cordel como uma atividade artesanal, não lucrativa e rústica. O relato de Sofia Cavalcanti de Athayde, trabalhadora da tipografia de João Martins, e que veio a se tornar sua esposa, não parece corroborar essa visão idílica da produção de folhetos:

¹⁷³ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*, 2011 [1999], p. 3.

¹⁷⁴ MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*, 2010, pp. 173-174.

¹⁷⁵ SUASSUNA, Ariano. Introdução. In: *Antologia: tomo III – Leandro Gomes de Barros - 2*, 1977, p. 4.

Muitas máquinas, tinha uma que ia como daqui lá, a virar dia e noite. Nesse tempo ele estava muito atrasado e usava as moças para dobrar os livros e cada uma fazia 200 ou 300, e tinha outra máquina que serrava pra botar grude e colar (a capa)... Eu entrei nesse serviço. Primeiro dobrava assim e fazia o livro, depois ia pra colar, uma soprava e outra encadernava. Eu fiquei nesse trabalho da encadernação¹⁷⁶.

Vejamos agora o depoimento do poeta Manoel Caboclo, funcionário da Tipografia São Francisco, de José Bernardo da Silva, em Juazeiro do Norte (CE), que consta no trabalho de Rosilene Melo:

Eu entrei como aprendiz. Trabalhei onze anos, dez pra onze anos, não foi onze anos completos, mas foi mais de dez. Quando eu me retirei da Tipografia eu saí com 42 mil réis no bolso, foi o dinheiro que eu salvei durante onze anos de trabalho, sem férias remuneradas, sem repouso, trabalhando todo dia, fazendo 4 horas por dia, 4 horas extras, para poder manter minha família. Porque eu era muito pobre, trabalhava na roça e vim trabalhar com seu Zé Bernardo, e com toda esta dificuldade, eu ainda agradeço muito a ele, porque foi quem me tirou da roça para outras coisas mais importantes¹⁷⁷.

Martine Kunz, em livro dedicado à vida do poeta Expedito Sebastião da Silva, relata que ele abandonou o emprego em um curtume para trabalhar como poeta na tipografia de José Bernardo, de quem passa a receber o mesmo salário de 7 mil e 200 mil réis que recebia na fábrica, para escrever folhetos, e onde perde um dedo polegar em uma impressora. Ao longo de sua estadia na São Francisco, Expedito compôs folhetos, produziu seus famosos almanaques de previsão do ano e também dobrou folhetos, trabalhou na composição e impressão, atendeu no balcão da loja, revisou folhetos e livros, fez xilogravuras e chegou a gerenciar a empresa, encarregado da escrituração nos livros¹⁷⁸.

Para Rosilene Melo¹⁷⁹, o depoimento do poeta Manoel Caboclo é importante “porque ajuda a esclarecer as condições de trabalho dentro das tipografias, colaborando no sentido de desfazer a visão romântica e harmônica presente no universo da chamada ‘cultura popular’”. Já Durval Albuquerque Jr. identifica nas tipografias não só a mais valia monetária, como também a simbólica, tendo em vista a apropriação das atividades semióticas e trabalho intelectual dos

¹⁷⁶ Entrevista de Sofia Cavalcanti de Athayde. In: ATHAYDE, João Martins de. *João Martins de Athayde*, 2000, p. 49.

¹⁷⁷ MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*, 2010 [2003], p. 86.

¹⁷⁸ KUNZ, Martine. *Expedito Sebastião da Silva*, 2001, pp. 11-16.

¹⁷⁹ MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*, 2010, p. 87.

pobres. O autor critica, como Melo, a idealização e a romantização de relações que “não são essencialmente distintas daquelas que se processam no interior de outras fábricas” – e exemplifica: “nada mais simbólico do que a passagem de Expedito do curtume para a tipografia, ganhando o mesmo salário. Na sua passagem do couro ao cordel, podemos dizer que não se deixou de tirar-lhe o couro, inclusive, o próprio dedo”¹⁸⁰.

Essas cenas do cotidiano das tipografias de Athayde e José Bernardo não parecem configurar um espaço puramente artesanal e menos ainda uma entidade ou corporação românica ou barroco-primitiva, como pensava Suassuna¹⁸¹. Os proprietários, embora também fizessem versos, não eram mestres de ofícios e os empregados não estavam lá, prioritariamente, para aprender uma profissão. Sofia, Manoel e Expedito eram trabalhadores assalariados que desenvolviam atividades específicas a partir de determinados saberes técnicos e que dependiam daquela renda para sobreviver e sustentar as suas famílias; não eram meros aprendizes de uma formação profissional. Sua força laboral era explorada em favor da geração de lucro e a partir de relações produtivas capitalistas, nas quais não havia tempo para nenhuma pedagogia medievalizada.

Aderaldo Luciano defende que a vinculação do cordel ao produto oral de cantadores e repentistas, reduzindo-o a uma versão escrita daquelas criações, é equivocada. Cordel e repente seriam opostos em praticamente todos os sentidos, por isso “deve-se deixar claro e bem legível a inexistência de um cordel oral”. São gêneros poéticos irmãos, reconhece, mas diferentes, pois os cordelistas seriam poetas da letra, de bancada, cujos versos viriam do trabalho e da elaboração; já os repentistas fariam a obra de momento, improvisando sua construção oral efêmera. A transposição de categorias orais para os folhetos – como as pelepas entre cantadores, reais ou imaginadas – teria influenciado a ligação direta entre cordel e cantoria. A sextilha do cordel também não seria a mesma da cantoria nem teria sido influenciada por ela, considerando que, antes da literatura de folhetos, as cantorias eram

¹⁸⁰ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*, 2013a, p. 221.

¹⁸¹ A compreensão de Ariano Suassuna sobre a editora de João Martins de Athayde parece ignorar que ele foi o primeiro poeta popular a imprimir seus próprios folhetos e os de outros poetas, tendo se notabilizado como poeta e editor por 40 anos. Converteu sua tipografia em uma pequena empresa, aperfeiçoando a rede mercantil criada por Leandro e favorecendo o emprego de poetas, folheteiros ambulantes, agentes e distribuidores. Lançou mão da modernização técnica e tecnológica, bem como das novas relações de produção e mercantilização capitalistas, para “popularizar” o cordel, já que sua ascensão como editor corresponde ao período de larga circulação desse impresso.

cantadas em quadras¹⁸² e a própria estrofe de seis versos teria origem ibérica. A partir da leitura de Câmara Cascudo, o autor conclui que a sextilha escrita é que teria exercido influência sobre a sextilha oral dos cantadores¹⁸³, levando-o à afirmação de que o cordel não é oral.

Gonçalo Silva fala em uma literatura de cordel oral e outra escrita, que teriam aparecido quase simultaneamente. Os primeiros vates teriam surgido em meados dos setecentos, sem nome, sem forma, sem compromisso com a métrica ou a organização estrófica - embora afirme que a literatura de cordel, por ser lida e cantada, é muito exigente com o metro poético. De todo modo, os chamados “bardos do improviso” seriam os precursores dos poetas da literatura de cordel escrita¹⁸⁴.

O relevo sobre a herança e a permanência da oralidade no cordel é um traço comum em outros textos recentes sobre o gênero. Na coletânea *Cordel nas Gerais*, resultado do 1º Colóquio Internacional sobre Literatura de Cordel, realizado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2008, essa aproximação já é anunciada desde o subtítulo: *oralidade, mídia e produção de sentido* – e será ratificada em parte significativa dos trabalhos publicados. Posicionamento equivalente também é adotado na apresentação e no tema do nº 35 (2010) da revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, da Universidade de Brasília (UnB), dedicado às “poéticas da oralidade”¹⁸⁵, quais sejam “as cantorias, os repentes, os aboios, os cocos, os *cordéis*”.

Em um dos trabalhos dessa coletânea, Andréa Betânia da Silva indaga o leitor sobre a possível relação da cantoria com o cordel: “como separá-los se suas histórias são entrelaçadas? Como não suscitar o passado que os apresenta como frutos de uma mesma vertente?”. E propõe: “se o objetivo é a quebra de paradigmas, que possamos começar justamente por unir essas

¹⁸² De acordo com Luís da Câmara Cascudo, “os mais antigos versos sertanejos eram as ‘quadras’. Diziam-nos ‘versos de quatro’. Subentendia-se ‘pés’ que para o sertanejo não é a acentuação métrica, mas a linha. Essa acepção ainda é portuguesa. ‘Um pé de verso e outro de cantiga’, escrevia Frei Lucas de Santa Catarina (1660) no ‘Anatômico Jocosos’ (p. 54, da edição resumida, da Cia. Nacional Editora. Lisboa, 1889). Em quadras (ABCB) foram todos os velhos desafios”. Cf. CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*, 2005 [1939], p. 22.

¹⁸³ LUCIANO, Aderaldo. *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*, 2012, pp. 28-36.

¹⁸⁴ SILVA, Gonçalo Ferreira da. *Vertentes e evolução da literatura de cordel*, 2011, pp. 16-19.

¹⁸⁵ Chama atenção que, embora a apresentação do dossiê e alguns artigos nele publicados conceituem o cordel como uma “poética da oralidade”, o título do evento de onde resultaram as publicações seja “Colóquio Internacional sobre Poéticas da Oralidade e Cordel”, nomeação que constitui um mecanismo de diferenciação do último em relação às primeiras.

expressões que, por apresentar características tão similares, sequer são diferenciadas por muitos”¹⁸⁶. Marcos Ayala e Maria Ignez Novais Ayala sustentam que a literatura de folhetos e a cantoria configuram-se como sistemas que envolvem tradições literárias e mesmo histórias literárias específicas, ainda que a busca intencional pelos conhecimentos produzidos no interior desses sistemas aproxime-as¹⁸⁷.

Propondo-se a repensar o suporte e “resgatar” o patrimônio do cordel, Ria Lemaire constata a existência de uma ordem do discurso na qual as elites brasileiras inscreveram o folheto/verso, a fim de integrá-lo e controlá-lo. Essa norma discursiva teria surgido do embate entre a Literatura e o Folclore, disciplinas concorrentes na apropriação do cordel. Os estudos literários teriam fornecido critérios para sua classificação, marginalização e exclusão do cânone literário nacional a partir da alcunha de “popular”; e os folcloristas dedicaram-se a recolher textos, temas, motivos e variantes para catalogar, classificar, analisar e interpretar de modo mais “horizontal” e internacional, registrando que não havia hierarquização entre o “erudito” e o “popular”, mas visões de mundo diferentes e concorrentes, baseadas especialmente em saberes advindos da observação e da experiência.¹⁸⁸

O controle ideológico nessa ordem discursiva seria caracterizado pela concepção de povo como “camada baixa” da sociedade (ao invés de comunidade portadora de uma memória secular comum), cuja produção cultural era associada ao primitivismo inculto (em oposição à razão e à civilidade). Ao cordel, e à literatura popular em geral, caberia a marca do anonimato (sem história e sem capacidade criadora), da imobilidade no passado (tesouro arcaico, sem futuro e prestes a desaparecer no presente), da origem europeia (ocultando a contribuição de outras sociedades e culturas, como as africanas e indígenas), da autoria masculina (apagando a participação feminina) e da escrita/impressão (omitindo as aproximações entre o folheto e outras poéticas da voz). A distância entre cantoria e cordel é mencionada como criação teórica dos intelectuais, estratégia convertida em “prova” da ascendência europeia do folheto e que ocultava, propositadamente, a contribuição dos negros e das mulheres para sua arte ao mesmo tempo em que anunciava sua “morte”¹⁸⁹.

¹⁸⁶ SILVA, Andréa Betânia da. A Cantoria e a rota da oralidade na construção dos sentidos, 2010, p. 29.

¹⁸⁷ AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*, 2006, pp. 66-67.

¹⁸⁸ LEMAIRE, Ria. Pensar o suporte – Resgatar o patrimônio, 2010, p. 70.

¹⁸⁹ LEMAIRE, Ria. Pensar o suporte – Resgatar o patrimônio, 2010, pp. 71-72.

Importante notar que o papel da historiografia e da crítica literária brasileiras no contrabando das formas e gêneros literários “populares” nos discursos e instituições oficiais não está tão distante dos métodos empregados pela empresa do folclore. Na verdade, mais do que por contraste, essas áreas parecem atuar sob uma insígnia comum – o que coloca em suspeição o espírito crítico, a cientificidade e a preocupação com a cultura popular que, em geral, são atribuídos aos folcloristas. Lembremos, por exemplo, que o folclore lança mão de mecanismos de dominação usados pelos historiadores e críticos literários, como a escrituração. Se os últimos a utilizam com a finalidade de classificar para excluir, os devotados ao primeiro serão movidos pelo desejo de escrever para conservar, registrar para salvar. Essa operação, entretanto, não ocorre de forma esclarecida e ética, mas atravessada por práticas de violência simbólica, como a seleção, a censura e a domesticação das vozes, memórias e narrativas “populares”¹⁹⁰.

Nesse sentido, a aparente neutralidade da escrituração com o objetivo de salvaguardar o “tesouro” do povo mais assemelha-se à tradução, conforme a pensa Derrida¹⁹¹: intervenção e alteração de sentidos. Os “novos” textos precisavam ser adequados às expectativas linguísticas, aos interesses e às concepções de mundo das elites letradas, que constituíam não só o público-leitor dos estudos folclóricos como também, quase sempre, o grupo social de onde eram oriundos os próprios folcloristas. O trabalho de coleta, análise e arquivamento das matérias populares não era para o povo, nem poderia sê-lo, já que começava, desenvolvia-se e findava em detrimento de códigos e valores que não eram os seus, embora fosse beneficiado, em alguma medida, com o “reconhecimento” de suas produções negociado junto a estratos dominantes¹⁹².

Francisca Pereira dos Santos, poeta-pesquisadora conhecida como Fanka, questiona a centralidade dada nos estudos sobre o cordel à dimensão impressa dos folhetos e à autoria masculina, o que considera como posições escripto e androcêntricas. Segundo ela, não há muita produção sobre os processos de evolução e transição pelos quais passaram uma poesia que era cantada e improvisada e hoje é escrita, tendo em vista a ênfase no estudo de locais e formas de venda, vendedores e aspectos tipográficos. O foco na materialidade dos folhetos,

¹⁹⁰ Ver: ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. “*O morto vestido para um ato inaugural*”: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular, 2013b.

¹⁹¹ DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*, 2006 [1985].

¹⁹² Cf. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*, 2013a, pp. 35-74.

acredita, responde mais às perguntas sobre a divisão social do trabalho poético - surgidas com a fixação da voz no papel - do que às características do texto poético, voz em trânsito configurada como impresso. O lapso das pesquisas levaria à dissociação radical entre cantoria e cordel, mesmo que os poetas cantadores tenham sido, supostamente, cordelistas emergentes e dominem as modalidades do folheto em função dessas advirem da cantoria.

A autora, ainda que admita a diferença entre a prática textual do folheto e da cantoria, ratifica a persistência da memória vocal no folheto, que se não tem o canto como finalidade – a exemplo da cantoria –, o manteria redivivo. Por isso, rejeita análises binárias que oporiam radicalmente voz e escritura, ignorando as dinâmicas relacionais entre repentistas, emboladores, coquistas e cordelistas, que viriam do mesmo lugar de tradição. Além disso, o poeta de cordel também seria capaz de criar seus versos prescindindo da escrita, já que o surgimento do folheto não teria implicado a existência de um poeta culto ou letrado. Assim, o texto escrito, que era sobretudo manuscrito, representava mais a fixação de uma voz que a criação escriturária. O processo criativo do cordel, mesmo mediado por tecnologias gráficas, não dependeria delas, pois ele se daria dentro de outros procedimentos, enquanto a apropriação tecnológica serviria apenas ao registro e à comercialização¹⁹³.

Recursos linguísticos de composição baseados em padrões, como os ritmos equilibrados, as repetições, antíteses, aliterações e assonâncias, expressões epítéticas ou outras fórmulas e conjuntos temáticos referenciais, constituiriam esquemas à parte da escrita nos cordéis brasileiros, pois pertencentes ao mundo oral, à *ars poetica* do improvisado e da memória. O modo de compor os poemas estaria vinculado não ao suporte papel, mas às técnicas de estrutura auditiva, cujo espaço de trabalho seria a “bitola”, a “cabeça”, a “cuca”, a “mente”, a “cachola” e o “pensamento”. A produção dos folhetos, diz Francisca Santos, começa no oral-auditivo, partindo do movimento vocal, a quem as tecnologias da escrita servem para mediatizar. Em função disso, acredita que é preciso pensar e estudar o folheto brasileiro antes da sua história impressa, reabilitando a palavra decorrente da voz¹⁹⁴.

Maria Alice Amorim, citando Jesús Martín-Barbero, explica que os saberes contemporâneos nos últimos cinquenta anos não se organizam mais ao redor de um eixo letrado, pois agora

¹⁹³ Cf. SANTOS, Francisca Pereira dos. Poética das vozes e da memória, 2010, pp. 43-63.

¹⁹⁴ SANTOS, Francisca Pereira dos. Poética das vozes e da memória, 2010, pp. 57-61.

passam pelos espaços virtuais. A pesquisadora também localiza o cordel no campo das poéticas/tradições da oralidade, questionando as distinções muito radicais entre ele e o repente. Sua análise se dá, principalmente, a partir da leitura de pelejas virtuais que ocorrem na internet, por meio de diferentes redes: Facebook, Whatsapp, MSN, Orkut etc. Assim, o cordel seria um grande texto de memórias, provido de profundidade diacrônica, também remetido a influências medievais, surgido como expressão da cultura brasileira a partir do acréscimo de repertórios “nordestinos” a um imaginário em processo, atualizando temas tradicionais que já circulavam entre as recorrências da poesia popular portuguesa¹⁹⁵. Produto das variações e fugas de uma rapsódia, o “novo cordel” operaria em triplicidade: impresso, oral e digital. O modo como, nas conversas online, os poetas discutem a melhor palavra, a melhor rima, a métrica, o aprimoramento dos versos que estão sendo lançados de um para o outro remeteria às tradicionais disputas poéticas de improviso ou cordel – um sintoma de que cordel e repente compartilham não apenas afinidades, como interagem em um mesmo universo cultural: o das poéticas da oralidade peculiares à “cultura nordestina”¹⁹⁶.

Edilene Matos¹⁹⁷ afirma que a verdadeira palavra é a palavra falada, mediadora privilegiada entre o homem e sua experiência. A literatura de cordel, feita pelos sábios poetas populares, seria um gênero narrativo onde a voz e o canto do povo ainda se fariam ouvir, forma poética situada entre a fala e a letra, mas onde a primeira predominaria. Fala-se, então, de uma oralidade mista, coexistindo com a cultura escrita, cuja influência se apresentaria parcialmente frente à imposição da força da voz. Os folhetos, ainda que impressos, conservariam uma oralidade original, pois dela e nela teriam nascido.

De acordo com Matos, a leitura em voz alta, coletiva, feita nos terreiros das fazendas, ao pé da fogueira ou sob a luz quase-amarela dos candeeiros a gás teria chegado aos nossos dias, invadindo até as cidades. Suas rimas, ritmos, repetições e musicalidade provariam que o folheto nasce da/na oralidade, sua *matriz* e *motivação*. A voz ocupante da página estaria imersa no âmbito ilimitado e performático da linguagem oral, puro presente, sem estampilha nem marcas temporais, sem mordanças, solta, livre e nômade, em contraste com a escrita - finita, fixa, sedentária. Essa literatura, vista como ingênua, rude e tosca pela história literária, também seria capaz, como qualquer outra, de criar formas significativas, expressivas e reveladoras da

¹⁹⁵ AMORIM, Maria Alice. *Pelejas em rede: vamos ver quem pode mais*, 2019, pp. 23 e 40.

¹⁹⁶ AMORIM, Maria Alice. *Pelejas em rede: vamos ver quem pode mais*, 2019, pp. 35-36.

¹⁹⁷ MATOS, Edilene. “Literatura de Cordel: Poética, Corpo e Voz, 2010”, pp. 16-18.

experiência humana. A rejeição dos eruditos, inclusive, diz a autora, refletiria um desejo recalçado pela inocência e ignorância que invejam na voz do povo, pois esta resguardaria certa autenticidade e originalidade de raiz, algo ausente nas manifestações literárias das elites¹⁹⁸.

A partir desses estudos, é possível inferir que sua espinha dorsal é a reabilitação das influências orais sobre o que conhecemos, em especial desde os anos 1970, como literatura de cordel. Seus esforços direcionam-se para uma retomada crítica da relação do cordel com outros gêneros discursivos “populares”, em muitos casos inserindo-o e dissolvendo-o nessa tradição “atemporal” da qual a voz é a grande portadora. As pesquisadoras retomam estratégias de exclusão das formas e matérias literárias do “povo”, da história e das instituições oficiais e discutem a ordem do discurso que as fabricou como menores, primitivas e exóticas. No entanto, tendem a idealizar os folcloristas, apresentando-os em oposição às elites letradas acusadas de desvalorizar a literatura popular, quando, com efeito, eles também foram homens de letras, cultos, partícipes ativos e fervorosos das disputas político-culturais que acirraram os abismos, as injustiças e o menosprezo que insistiam em denunciar, unilateralmente, no sentido sul-nordeste.

Nota-se também que parte dessas pesquisas adota, mais ou menos explicitamente, a dicção romântica da “originalidade” do povo, uma gente autêntica, pura, sem história, à prova do tempo. Fala-se na ingenuidade e até na ignorância da voz dos populares. Porém, caracteriza-se todo o campo da oralidade em função de sua movência, rebeldia, liberdade, desterritorialidade, polifonia e sentidos vários, o que não parece se conectar com a noção de identidade insinuada. Em geral, os estudos realçam pontos de tensão e luta que marcaram a expropriação do espaço liso ao estriado¹⁹⁹ na história da escrituração das produções orais “populares”, enfatizando, apesar das tentativas de conter e amansar as vocalidades indisciplinadas, sua persistência no presente, materializada nos folhetos de cordel.

Por outro lado, os trabalhos sugerem que a “sobrevivência” de outras tradições literárias e sistemas semióticos no presente seguiria livre, nômade e até libertas das marcas do tempo, como o eram, supostamente, antes da sua captura e gestão pelas classes dominantes. O próprio Paul Zumthor²⁰⁰, citado em muitos desses trabalhos, observa que a letra e a voz não

¹⁹⁸ MATOS, Edilene. “Literatura de Cordel: Poética, Corpo e Voz, 2010”, pp. 18-19.

¹⁹⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “O liso e o estriado”, 2012 [1980], pp.179-214.

²⁰⁰ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, 1993 [1987].

correspondem entre si, mesmo passíveis de articulação, porque são formas distintas de registro, implicam diferentes liturgias de produção e recepção de sentidos e são sustentadas por diferentes instituições. Então, se é inegável o trânsito de vozes, narrativas, cantos e ditos que se encontram no cordel e foram fundamentais ao seu surgimento, penso que tentar fixá-los no interior de uma tradição única, uma memória secular comum, é insistir na leitura da história como permanência, território da eterna continuidade, onde o tempo é tão sólido e as memórias tão inabaláveis que nada se move.

Quando nomeamos algo também o instituímos no mundo, participamos da sua invenção e, paradoxalmente, enquanto lhe atribuímos sentidos antes inoperantes, soterramos significações anteriores ao ato de nomear²⁰¹. Compreendo que a partir do momento em que as condições históricas, políticas, culturais e econômicas levaram à emergência dos folhetos de cordel (e não apenas a escrita ou a imprensa), nomeados de múltiplas formas do século XIX até hoje, inventa-se uma produção literária, inaugura-se um modo diferente de fazer poesia, de materializá-la, de dar a lê-la, de inseri-la no cotidiano e de participá-la na vida social de pobres e abastados, analfabetos e letrados, camponeses e cidadãos.

Valer-se de repertórios narrativos anteriores, formas poéticas ou mesmo procedimentos de composição que tangenciariam a escrita – como, instigantemente, registram muitas pesquisas – não é suficiente para dispersá-lo à exaustão nas “poéticas da oralidade” ou mesmo remetê-lo indiscriminadamente a cada canto do globo. Nomear é dar a existir o que não existia antes, determinar uma realidade estranha à anterior, produzir e acionar uma maquinaria conceitual; por isso, ainda que o nomeado acomode restos, vozerios e traços do passado, jamais poderá se conectar diretamente a ele, reprisá-lo *ad eternum*. O que passou é inapreensível tal como foi, não pode ser resgatado, e sobrevive no hoje sob a forma de fragmentos, centelhas, lapsos que sugerem não uma identidade comum com o decorrido, mas seu apoderamento antropofágico.

Em vista disso, quando os letrados vão ao encontro das comunidades populares, registram, classificam e nomeiam suas formas e matérias literárias, inserem-nas em um campo de estudos e expõem-nas a uma lógica de produção do conhecimento incomum aos sujeitos criadores e fruidores, não estão simplesmente escolhendo palavras para batizá-las. As palavras não são as próprias coisas, como se a realidade fosse uma transparência inata. As escolhas lexicais

²⁰¹ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, 2016 [1966].

manipuladas pelos estudiosos são teóricas, mesmo quando não assumidas; são conceituais porque implicam a atribuição de certos significados, identificam aquela experiência cultural com dadas tradições e diferenciam-na de outras práticas semióticas. A nomeação elege novas cadeias de sentido, às vezes amalgamadas às precedentes, mas inevitavelmente diferentes²⁰².

Os sentidos primários que aquela comunidade atribuía à sua empiricidade literária são forçados à derrapagem e à ressemantização no processo de fabricação do folclore e invenção das tradições, cedendo lugar a um segundo sentido que, contraditoriamente, se apresentará como original, verídico e real. É exatamente sua pretensão de assumir o lugar do referente nomeado que fará desse novo sentido um mito, uma forma de significação manipulável, um discurso desejoso de ser coisa, de ser realidade por si só. O mito seria um modo de significar, não um conceito ou uma ideia, mas uma mensagem que independe do seu conteúdo e da sua linguagem para ser mítica, pois o que a faz assim é a forma como é enunciada, as estruturas discursivas que permitem sua veiculação²⁰³. Entretanto, o mito nem sempre está contra a história, já que ele pode tanto servir à eterna sustentação de um passado que se quer vivo, reduzindo o presente à sua continuação; como à exaltação de certas discontinuidades entre passado e presente²⁰⁴.

Assim, se o discurso letrado captura o discurso popular e o ressignifica, a passagem da oralidade para a escritura ou outros tipos de registro, essa ordem do discurso secundária e mitificante, não se dará à parte de modificações, desvios e contradições. A escrituração, a atribuição de autoria, a editoração, a difusão, a fixação de sentidos, a perenidade do escrito e a comercialização não podem ser reduzidas a “suporte da voz”, como se em função dela atuassem e sobre ela não exercessem mutações. Pelo contrário, a escrita artificializa a residualidade vocal, à medida que a submete ao controle consciente de certos procedimentos morfossintáticos e estilísticos, introduzindo-a em uma gramática quirográfica/tipográfica. A pragmática da palavra-ação, da palavra em contato e movimento com todo o corpo, da palavra-experiência, sofre uma torção quando convertida em texto escrito, gerando manuscritos e impressos multissemióticos “herdeiros” da oralidade, mas irredutíveis a ela. A herança, bem

²⁰² ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*, 2013a, p. 28.

²⁰³ BARTHES, Roland. *Mitologias*, 2009 [1957].

²⁰⁴ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, 2011 [1999], p. 218.

lembra Derrida, não supõe um processo de simples repetição, uma vez que “um herdeiro não é apenas alguém que recebe, é alguém que escolhe, e que se empenha em decidir”²⁰⁵.

A adoção mesma da expressão *literatura de cordel* para se referir às histórias rimadas manuscritas e, posteriormente, impressas por agentes das camadas populares ilustra o problema da mitificação, tendo em vista que a denominação popularizada a partir da década de 1990 era desconhecida pelos poetas e pelos leitores na primeira metade do século XX, alvo de resistências e discórdias. Com a nova nomenclatura escolhida pelos estudiosos do folclore e da cultura popular, apesar da sua impopularidade entre a audiência dos folhetos, parte dos sentidos que lhe eram atribuídos é solapada para dar lugar a outro imaginário.

O curioso é que mesmo a recente designação sendo uma novidade para os atores do circuito de produção e recepção dessa poética, sua história será remetida imediatamente ao passado, territorializada a centenas de anos e quilômetros deles e atrelada à episteme clássica europeia, oral ou escrita. Sua origem é recolocada no seio de projetos de poder e saber vitoriosos, em uma espécie de “cortejo triunfal dos vencedores” ao qual, em procissão, são arrastados os espólios dos vencidos, não raro sob a forma de capital cultural. Partindo do princípio de que a história segue seu curso natural, apesar das surpresas e dos imprevistos, o presente não é problematizado e o futuro é dado como certo. Walter Benjamin²⁰⁶ observou que esse tipo de relato histórico, do qual não se tem muito mais que bajulações, terminava afirmando uma “empatia com os vencedores”.

O repisar dessa enunciação passadista em torno do cordel também fomenta uma política de estereotipia basilar à interdição da diferença e do trânsito histórico. A romancista e ensaísta Chimamanda Ngozi Adichie, detendo-se sobre a invenção de identidades atribuídas à África, diz que o principal recurso elaborativo de uma história única é a repetição. A violência física e a exploração econômica não são mais importantes que a manipulação de imaginários, a destruição da imaginação e o controle mental. Não se faz uma história única sem poder, inclusive o poder de contar histórias e definir como, quando e quantas serão contadas. “Mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna”, afirma a nigeriana.²⁰⁷

²⁰⁵ DERRIDA, Jacques. “Escolher sua herança”, 2004 [2003], p. 17.

²⁰⁶ BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*, 2012.

²⁰⁷ ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*, 2019, pp. 22-23.

Não seria exagerado afirmar que a insistência em subtrair o cordel de suas especificidades antropológicas, históricas e literárias flerta em grande medida com a miopia do estereótipo, ora definindo-lhe uma origem irrecuperável, ora simplificando as transformações decorrentes da sua inserção nas culturas do escrito e da edição, ora reduzindo-o ao exotismo e à produção de dóceis iletrados, quando muito semianalfabetos. As noções de “evolução”, “transição” e “progressão” na análise das intersecções entre oralidade e escrita criam uma armadilha para a compreensão do cordel e outros gêneros do discurso, uma vez que elas operam com sentidos etapistas. Caí nessa “emboscada” quando, ao longo da pesquisa, acreditei que a escrita tinha *imposto* mudanças à literatura de cordel, sem me dar conta de que esse entendimento supunha reduzir a discussão ao simplismo de afirmar que, no passado, o cordel era oral e hoje é escrito. Entender como elementos da oralidade ou da escrita predominam e/ou coexistem no cordel depende, sobretudo, do tempo histórico em questão, da audiência de leitores(as)/ouvintes, das condições de edição e circulação do discurso, dos conceitos acionados para pensar e (re)inventar essa literatura. Por isso, parece-me que qualquer incursão nesse debate afigura-se fora de propósito se o objetivo for definir a “essência” do cordel, ou seja, qual forma de registro ou suporte melhor define sua “natureza”, qual o estereótipo que nos agrada.

Os estereótipos não são uma mentira, mas instituem uma verdade manipulada, essencializam o que é dispersão e tomam a incompletude por totalidade. Não se trata, pois, de simplesmente negar os contatos do cordel com outras formas e matérias literárias, fazer uma apologia radical à modernidade e ao nacionalismo, confinando-o em um território antirrelacional e tão a-histórico quanto aquele que o localiza em todo canto e em lugar nenhum. Importa reclamar as diferentes histórias que o inventaram no passado e o reinventam no presente, apropriando-se das reminiscências que relampejam em momentos de perigo e reabrindo cada instante como uma possibilidade de compreensão e decisão.

A própria noção de “cultura nordestina”, na qual frequentemente se fixa a literatura de cordel, ampara-se sobre estereótipos e oculta a intensa atividade poética e editorial de cordelistas em outras regiões do país, exilados das muralhas dessa identidade. Mesmo o conceito de *diáspora nordestina*, a princípio abrangente, parece ser acionado para limitar e regionalizar esses sujeitos que migraram para outros espaços. Problematiza-se pouco a interferência dos novos territórios e códigos culturais na “nordestinidade” dos poetas, editores e ilustradores, que seriam capazes de transplantar intacta toda uma cultura e a si mesmos, apesar de toda diferença circundante. Mark Curran, em *História do Brasil em cordel*, ratifica essa mitificação do cordel

como produção feita e consumida prioritariamente no Nordeste, consolidando uma identidade cultural imediata:

Trata-se de crônica popular porque expressa a cosmovisão das massas de origem nordestina e as raízes do Nordeste na linguagem do povo. É história popular que relata os eventos que fizeram a História a partir de uma perspectiva popular. Seus poetas são do povo e o representam nos seus versos. [...] o cordel é o documento popular mais completo do Nordeste brasileiro²⁰⁸.

O texto não apenas territorializa o cordel, como afirma uma correspondência direta entre a “cosmovisão” dos agentes das camadas populares e o conteúdo dos folhetos, além de essencializar os poetas em torno da controversa categoria “povo”, sem qualquer esforço de contextualização histórica. Posicionamentos como os de Curran pressupõem, veladamente, a invariabilidade e a universalidade do fenômeno da leitura. Quando se vinculam texto e recepção do leitor de forma determinista perde-se a compreensão da leitura como atividade geradora de sentidos, ignorando, inclusive, que a relação entre texto e leitor é mediada em vários níveis. Com isso, os efeitos de leitura esperados por autor e editor, e materializados por meio de recursos gráficos, tipográficos etc., não coincidirão, necessariamente, com os modos de ler e significar dos leitores empíricos em suas práticas concretas de leitura, pois os leitores são agentes ativos.

Mesmo Albuquerque Jr., para minha surpresa, reproduz alguns traços da “ontologia” do popular quando sugere, citando o poeta Expedito Sebastião da Silva, que os folhetos de cordel são populares porque são produção “destinada a esse público [o povo], *obedece a suas preferências e gostos*”. Em outro momento, acrescenta: “não podemos negar que os folhetos de feira eram uma produção popular, se levamos em conta o *público* para o qual preferencialmente se dirigiam, o circuito comercial de que participavam, o próprio preço que custava cada obra, *os temas de que tratavam* [...]”²⁰⁹.

Sobre a massificação das camadas populares, o mesmo autor compreende-a como um eixo de grande parte da historiografia sobre a cultura popular, onde o sujeito seria o Povo, “uma espécie de entidade abstrata, que reúne a todos, sem distinções de classe, de etnia, de gênero,

²⁰⁸ CURRAN, Mark. *História do Brasil em Cordel*, 2009 [1998], p. 20.

²⁰⁹ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. “*O morto vestido para um ato inaugural*”: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular, 2013b, pp. 217-220. Os destaques são meus.

de faixa etária”; povo que repousa em um tempo cíclico e infinito. Essa concepção de “povo” e “popular” ainda está presente em muitos estudos, inclusive nos que, em defesa desta ou daquela identidade, fazem do cordel o lugar da manifestação monológica de uma mesma origem, uma mesma cultura, uma mesma linguagem, um mesmo Nordeste, uma mesma história e um mesmo povo. Chega a ser surpreendente a ingenuidade – e certa pretensão – dessas afirmações, no interior das quais habita um povo tão harmônico, igual e uniforme que só pode estar morto.

A divisão da sociedade entre opressores e oprimidos e o alocamento imediato dos últimos entre o “povo” é duramente criticada por Durval Albuquerque Jr., que discute os perigos dessa simplificação. As camadas populares também convergem e dessemelham-se ideologicamente, introjetam os códigos sociais e culturais do seu tempo histórico de maneiras distintas, relacionam-se heterodoxamente com o saber, vivem a disputa, o conflito, a desarmonia e a dúvida, jogam com o poder, apesar da relação de forças desproporcional com os grupos e classes dominantes. Os/as próprios/as cordelistas não podem ser equiparados/as à audiência “popular” dos seus folhetos, considerando que desfrutavam de instrumentos privilegiados de participação na cultura escrita e mercadológica emergentes, além da possibilidade de negociar as visibilidades e dizibilidades atribuídas às suas produções pelos folcloristas – algo que não era possível à população ordinária ou mesmo a outros colegas cordelistas sem o mesmo capital cultural e simbólico.

Consideremos o caso de Leandro Gomes de Barros, talvez imaginado por alguns como um pobre lavrador semianalfabeto, faminto e resignado, que nasceu abençoado com o dom de ser poeta e fez da sua voz um grito de resistência à morte da cultura popular. Nascido na fazenda Melancias, em 1865, no sertão paraibano de Pombal, ficou órfão de pai ainda criança e foi criado pela mãe e um tio materno, o padre Vicente Xavier de Farias, pároco e professor de latim e humanidades na vila de Teixeira, que teria lhe ensinado as primeiras letras. Quando adolescente, fugiu de casa devido aos maus tratos do tio e passou por muitas privações. A vila de Teixeira, onde viveu até os quinze anos, é o mítico berço da cantoria popular nordestina, onde viveram Agostinho Nunes da Costa, Ugolino Nunes da Costa, Nicandro Nunes da Costa, todos da mesma família, Germano Alves de Araújo Leitão (Germano da Lagoa, por ter nascido numa localidade do município de Teixeira chamada Lagoa de Dentro), Francisco Romano

Caluête (conhecido como Romano de Teixeira), seu filho Josué Romano e Bernardo Nogueira²¹⁰.

O gosto pela poesia popular, provavelmente, teve espaço naquela vila, onde conheceu e se apropriou de um arquivo de formas e expressões poéticas transmitidas pela oralidade ou anotadas em cadernos que ele usaria para criar seus próprios folhetos, utilizando-se da escrita – tecnologia supostamente rara entre as pessoas com quem convivia. O talento de Leandro seria, na verdade, resultante em grande parte de uma educação formal e informal que lhe permitiu recriar e ressignificar empiricidades literárias orais em seu trabalho de cordelista. O talento para poesia, portanto, não se fez sem trabalho artístico, elaboração intelectual e domínio dos códigos escritos. Muito bem alfabetizado, Leandro foi possivelmente o primeiro cordelista a imprimir e vender folhetos em verso e um dos primeiros poetas brasileiros a viver do seu ofício, revelando-se tanto um relevante mediador e tradutor cultural entre repertórios e técnicas da oralidade e da cultura escrita como um promissor poeta-editor. Pesquisadores como Marco Haurélio, também poeta-editor atualmente, chegam a declará-lo como poeta brasileiro mais lido de todos os tempos²¹¹.

O “talento” para a poesia somou-se à sua capacidade de manejar formas de expressão orais – como os romances de origem europeia, os desafios, os versos, contos, cantos, lendas, rezas, mitos, cantorias e narrativas -, articulando-as às suas próprias palavras e criações, atribuindo ao seu trabalho poético a noção de autoria. Sua habilidade comercial, bem como as tecnologias tipográficas da época, permitiu que produzisse os folhetos em escala quase industrial e se firmasse como um inovador. “Homem do povo”, ele parece representar valores centrais na sociedade burguesa (alegorizada como “cidade” e amplamente criticada pelo próprio poeta), como a adesão à ideia de autoria/indivíduo, a valorização da propriedade, a mercantilização da arte e a vida na cidade²¹² – aspectos sem os quais dificilmente teria alcançado a notoriedade conhecida. Lembremos ainda que o “poeta popular” em questão foi descrito por Francisco das

²¹⁰ Cf. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*, 2013a, pp. 194-197.

²¹¹ Em sua *Breve história da literatura de cordel* (2010, p. 21, grifos meus), Marco Haurélio escreve, referindo-se a famosos poemas de Leandro: “Estas e muitas outras obras já ultrapassaram com folga a casa dos milhões de exemplares vendidos, e são reeditadas há mais de cem anos, ininterruptamente. Nenhum poeta brasileiro o superou em número de leitores”.

²¹² ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*, 2013a; QUINTELA, Vilma Mota. *O Cordel no Fogo Cruzado da Cultura*, 2005.

Chagas Batista, que o conheceu pessoalmente, como parecendo “mais fazendeiro que um poeta”. Leandro não seria, assim, um homem das camadas populares mais empobrecidas, mas, como acredita Albuquerque Jr., um possível sujeito remanescente de setores sociais em declínio com a erosão de estruturas oligárquicas.

Interessa-me sublinhar que quando o cordel é fracionado e sua dimensão moderna (ou contemporânea) é eviscerada para assegurar sua inserção na tradicionalidade nordestina gestada e manipulada pelas elites agrárias e letradas da região, condenamos ele à inorganicidade, a uma sobrevida, uma existência espectral e fantasmagórica que pretende assombrar sua insurgência como objeto histórico. No meu entendimento, há problemas muito mais fascinantes para a compreensão do cordel brasileiro que sua fixação intemporal, frágil e pouco rigorosa no passado ou sua total desconexão das dinâmicas sociopolíticas e culturais que levaram à emergência da burguesia nacional. Destaco, entre eles, as questões a seguir, deduzidas do contato com a bibliografia em análise e as empiricidades literárias: a) as “novas” relações de produção material e subjetiva capitalistas; b) o fabrico da nação-república como comunidade imaginada, c) a erosão das sociedades agrárias e a decadência de suas hierarquias estamentais e aristocráticas, d) a interiorização e desenvolvimento de uma cultura tipográfica e um pensamento editorial, e) a circularidade e o multidirecionismo cultural, f) as controversas relações entre os folcloristas/pesquisadores e os agentes das camadas “populares”, g) os deslocamentos subjetivos vividos pelas pessoas, as transmutações das suas sensibilidades e seus modos de participação nas culturas escritas e orais.

Essas questões se relacionam à minha desconfiança do panteão de afirmações ritualísticas e repetitivas que laudam um passado sacralizado e enunciam acontecimentos contemporâneos como tradicionais, veiculando acriticamente uma história assujeitada e que não se suspeita nem por um segundo. Recordemos que antes mesmo da chegada da imprensa, do advento da reprodutibilidade técnica e da invenção do conceito de literatura de cordel no Brasil, os agentes das camadas ditas populares já participavam da cultura escrita, manuscendo versos ouvidos ou escrevendo suas próprias criações, cujo reconhecimento e valorização foram condicionados aos interesses de folcloristas e outros letrados e, conseqüentemente, aos seus procedimentos de estudo. Com efeito, o período de larga circulação dos folhetos converge com o da consolidação do conceito de Nordeste, sugerindo sua relevância na formatação da “cultura

nordestina” de fundo senhorial. Também é a partir dos anos 1930²¹³ que os folhetos passam a se apropriar da ideia de “Nordeste”, que vinha sendo gestada pelas elites da região ao menos desde 1910.

Não estou certo de que o cordel contemporâneo é uma “poética da oralidade”, o que não diminui o papel da voz nas suas estruturas de pensamento e composição nem nos modos de lê-lo/performá-lo. Também duvido de afirmações taxativas sobre a exclusividade da escrita na sua configuração. As defesas acirradas de alguns colegas desconsideram o *movimento* entre a voz e a letra, as combinações complexas que se dão entre ambas e entre elas e outras semioses, como as imagens. Na contemporaneidade, o cordel mais parece uma *poética de entrelugar*, fronteira, limítrofe, fruto de negociações, adesões, dissidências, conformações e disputas entre o falado e o escrito, o campo e a cidade, elites e “populares”, expressão material e subjetiva dos arranjos sempre multirreferenciais da cultura, efeito da transitoriedade e da permanência.

No excuro a seguir, me deterei sobre aspectos da materialidade e da edição do cordel, o que pressupõe a relevância (não excludente ou sobrepujante) atribuída, nesta pesquisa, à sua inscrição nas culturas do escrito e aos seus efeitos na reinvenção de uma tradição híbrida e impura. Esta opção também dialoga com os trabalhos que, principalmente na área da História do Livro e da Leitura, têm levado a produção especializada sobre a literatura de cordel a uma “virada historiográfica”, isto é, à refiguração de enunciados e imagens a partir de práticas, métodos e conceitos da historiografia contemporânea.

²¹³ Segundo Albuquerque Jr. (2013a, p. 264): “A progressiva institucionalização do chamado folclore e a emergência da chamada cultura popular ganham fôlego nos anos 1930, notadamente no período do Estado Novo, quando a folclorização e o saber que ela produz, bem como o contato que esta promove entre agentes culturais de distintas classes sociais, passam a interessar diretamente ao Estado e às suas políticas culturais, assentadas em uma visão corporativista do mundo social, onde se aliava a necessidade de se dar representação a todos os grupos sociais no interior do Estado e de sua política, investindo-se para isso na organização e institucionalização de todos os segmentos da sociedade, e no que seria a harmonização de interesses entre as classes sociais, através da intervenção estatal, evitando o que seria a promoção da luta de classes, por agentes deletérios e perniciosos para a ordem social, como os comunistas e anarquistas”.

EXCURSO II: AS IRONIAS DA ORDEM²¹⁴

A rítmica da edição: das formas de uma poética

Em *Tarefas da Edição*, José de Souza Muniz Jr. abre o verbete “Edição” com algumas acepções para o verbo “editar”: “1. Interferir em textos, sons, imagens estáticas, imagens em movimento etc. 2. Trabalhar para que uma materialidade discursiva ganhe adequada circulação. 3. Atribuição profissional do editor e daqueles/as que trabalham sob sua supervisão. 4. Publicar”²¹⁵. Para rastrear os movimentos de reinvenção do cordel na contemporaneidade, precisei estar atento, de um modo ou de outro, a todas elas, mas especialmente à terceira, dado o meu interesse em saber como os poemas encarnam-se materialmente e quais escolhas editoriais são acionadas para possibilitar sua circulação pública.

Materialidades em questão

Entre 2019 e 2020, consultei pessoalmente e via e-mail poetas, editores/as, pesquisadores/as, museus, fundações e academias a fim de identificar os/as cordelistas de maior destaque nas últimas três décadas, sobretudo em relação à implementação de mudanças formais, temáticas, materiais, editoriais e mercadológicas no gênero. Não se tratava de ranquear os/as poetas ou atribuir juízo de valor às suas obras, mas de conhecer os/as artistas mais recorrentes na avaliação de instâncias legitimadoras do cordel no campo cultural contemporâneo. A partir das respostas coletadas, que resultaram em 198 nomes de homens e mulheres de todas as regiões do país, elegi parte da produção dos/as catorze autores/as mais citados/as para analisar alguns componentes de edição e materialidade dos impressos/textos. Os/as poetas com maior número de citações foram: Abraão Batista, Antonio Francisco, Arievaldo Viana, Dalinha Catunda, Gonçalo Ferreira da Silva, Jarid Arraes, Josenir Lacerda, Klévisson Viana, Manoel Monteiro, Marco Haurélio, Moreira de Acopiara, Rouxinol do Rinaré, Salete Maria da Silva e Varnecki Nascimento. O *corpus* principal, que cobriu o período de 1990 a 2020, é composto por 128 folhetos, 31 livros, três livretos²¹⁶ e 22 postagens em blogue e no Facebook. Nesses

²¹⁴ Agradeço a Otávio Duarte Jales pelo seu valioso apoio na organização e tratamento dos dados quantitativos da pesquisa, bem como na produção dos gráficos.

²¹⁵ MUNIZ JR., José de Souza. “Edição”, 2020, p. 68.

²¹⁶ Os livretos podem ser considerados modalidades ampliadas, em relação ao tamanho, dos folhetos, uma vez que, à exceção das dimensões de ambos os impressos, não há diferenças substanciais entre eles.

suportes, há 283 poemas, dos quais 49,5% estão em folhetos, 41,3% em livros, 7,8% na internet e 1,4% nos livretos. Do total de impressos/postagens, 67,9% foram publicados de 2010 a 2020, 20,1% entre 2000 e 2009 e 2,2% no decênio final dos anos 90 (1990-1999). 17 folhetos e um livreto (9,8%) não eram datados, embora seja possível inferir, com base na sua materialidade e em outros aspectos, que foram editados entre 2000 e 2020.

No primeiro grupo, reuni dois folhetos publicados em 1996, um de Abraão Batista (edição do autor) e outro de Arievaldo Viana (Tupynanquim), e dois livros editados em 1994 e 1995, os volumes I e II da *Antologia Brasileira de Literatura de Cordel*, organizados por Gonçalves Ferreira da Silva e lançados pela Academia Brasileira de Literatura de Cordel. É o período com menor número de exemplares analisados, ainda que algumas edições das décadas seguintes sejam, suponho, reedições de títulos dos anos 90. Elas não constam nesse grupo porque, metodologicamente, optei por considerar, para fins de agrupamento dos impressos, a data de publicação das edições com as quais trabalhei. A baixa quantidade de publicações pode estar relacionada ao refreamento da produção, mas também pode ser associada à seletividade da memória dos sujeitos e instituições consultados, que, em geral, indicaram poetas contemporâneos mais recentes, muitos dos/as quais ainda estavam iniciando suas carreiras nos anos 1990. Por essa razão, as considerações sobre os impressos deste período não podem ser generalizadas, do ponto de vista estatístico, restringindo-se ao *corpus* deste trabalho. Não há livretos ou postagens na internet datados desse intervalo.

O segundo grupo contém 37 impressos publicados de 2000 a 2009: 35 folhetos, 1 livreto e 1 livro. 42,86% dos folhetos foram editados pela Tupynanquim (15), 28,58% pela Luzeiro (10), 8,57% pela Queima-Bucha e 2,85% pela Academia de Cordelistas do Crato (1). Os 17,14% restantes são edições dos próprios poetas, portanto, autopublicações sem intermédio de editoras. A maioria dos títulos data de 2005 (10) e 2006 (8). Em 2008 e 2009 identifiquei quatro em cada ano; em 2007, três; já no ano de 2002, dois; e um para os demais anos da década. O livreto, editado pela Tupynanquim, e o livro, lançado pela Nova Alexandria, são de 2008. Quanto à autoria dos poemas, temos os cordelistas Marco Haurélio (10), Abraão Batista (5), Arievaldo Viana (5), Rouxinol do Rinaré (4) e Klévisson Viana (4). Em três folhetos, os irmãos Arievaldo e Klévisson assinam juntos, mesmo caso de *A poética da indiferença*, escrito

Devido à baixa quantidade de livretos localizados, as considerações que se farão sobre este impresso restringem-se ao estudo em questão.

por Josenir Lacerda e Ulisses Germano. Os poetas Varneci do Nascimento, Manoel Monteiro e Gonçalo Ferreira da Silva têm um folheto, cada. Klévisson e Varneci são autores do livreto e do livro do período, respectivamente.

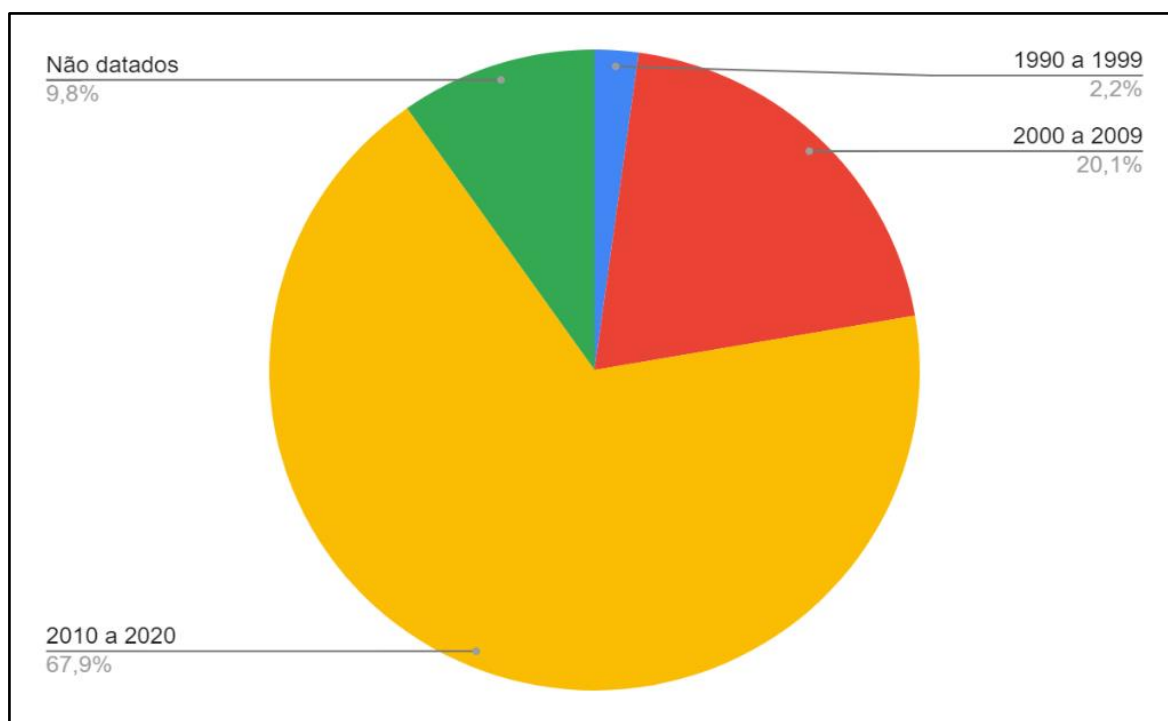
Terceiro grupo, o período de 2010 a 2020 acumula o maior número de impressos/postagens analisados, um total de 125, distribuídos em 74 folhetos, 28 livros, 22 postagens na internet e 1 livreto. A maior parte dos folhetos foi publicada pela IMEPH (31,08%). Além dela, aparecem Rouxinol do Rinaré Edições (18,91%), Luzeiro (14,86%), Academia Brasileira de Literatura de Cordel (8,10%), Tupynanquim (4,05%) e outros 22,97% cuja edição é do autor. Nesse período, os autores são Rouxinol do Rinaré (19), Josenir Lacerda (10), Dalinha Catunda (9), Marco Haurélio (8), Manoel Monteiro (7), Varneci do Nascimento (6), Moreira de Acopiara (5), Antonio Francisco (4), Klévisson Viana (2) e Abraão Batista (1). Há, ainda, três folhetos cuja autoria é coletiva: *Se tem mulher no cordel, você tem que respeitar* (mote de Dalinha Catunda e participação de Rosário Pinto, Anilda Figueiredo, Bastinha Job, Creusa Meira, Lindicássi Nascimento, Nezite Alencar, Josenir Lacerda, Williana Brito, Nelcimá de Moraes, Vânia Freitas, Josy Maria, Francly Freire, Fátima Correia, Rosário Lustosa e Maria Mírian Teles), *O Cordel: sua história, seus valores* (Marco Haurélio e João Gomes de Sá) e *O Raio X do Cordel* (Nando Poeta e Varneci do Nascimento).

Assim como nos folhetos, a IMEPH é a editora responsável pela maioria dos livros desse conjunto, isto é, 14. Tupynanquim e Areia Dourada somam, cada uma, três títulos; a Global, dois e, com um, aparecem: Luzeiro, Amarilys, Panda Books, Centro de Estudos Bíblicos, Adaga e Pólen. Quanto à autoria, figuram os nomes de Antonio Francisco (6), Varneci do Nascimento (5), Klévisson Viana (3), Rouxinol do Rinaré (3), Marco Haurélio (2), Evaristo Geraldo e Rouxinol do Rinaré (2), Jarid Arraes (1), Arievaldo Viana e Jô Oliveira (1), EdiMaria Silva e Varneci do Nascimento (1) e Klévisson Viana e Jorge Guidacci (1). Dois títulos são antologias de poemas organizadas por Marco Haurélio e Rouxinol do Rinaré. O único livreto é de Rouxinol do Rinaré, publicado em parceria com a Tupynanquim, em 2013. Os poemas veiculados no ciberespaço são de Salete Maria e constam em 22 postagens realizadas no seu blogue e perfil no Facebook entre 2014 e 2020.

O quarto e último grupo refere-se aos folhetos/livreto não datados, mas cujas características materiais e outras informações permitem-nos supor que tenham sido publicados nos anos 2000 e 2010. Ao todo são 18 impressos: 17 folhetos e um livreto. Dez deles são autopublicações e

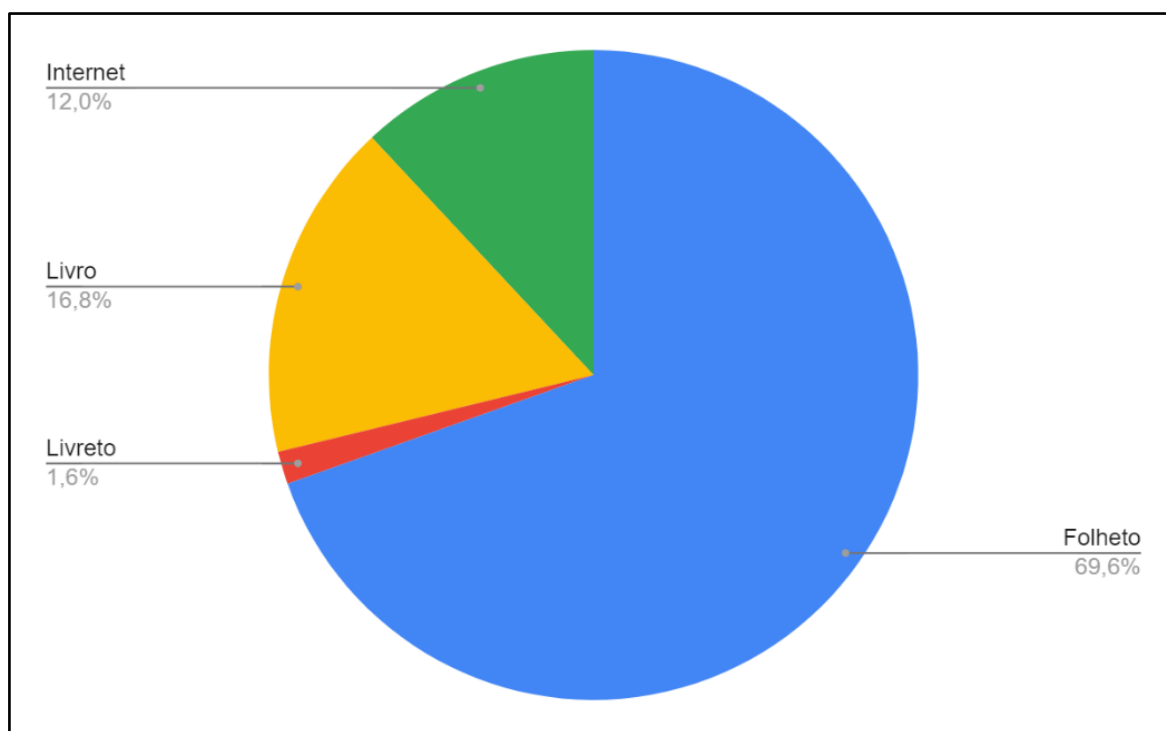
os demais foram editados pela Tupynanquim (3), Queima-Bucha (3) e Luzeiro (1). O livreto, escrito pelos irmãos Viana, também foi lançado pela Tupynanquim. 58,82% são de autoria de Jarid Arraes. Os demais são assinados por Antonio Francisco (1), Arievaldo Viana (1), Arievaldo Viana e Vidal Santos (1), Josenir Lacerda (1), Marco Haurélio (1) e Klévisson Viana (1). Um tem autoria coletiva, *Foi voando nas asas da ASA BRANCA que GONZAGA escreveu a sua História*, e nele colaboraram, sob a direção de Gregório Nicoló: Marco Haurélio, Oliveira de Pannels, Cícero Pedro de Assis, Onildo Barbosa, Valdeck de Garanhuns, Aurea Charpinel, Gonçalo Ferreira da Silva, J. Victor, Arievaldo Viana, Marlos de Herval, Moreira de Acopiara, Paulo Martins Magalhães, José João dos Santos (Mestre Azulão), Gonzaga de Canindé, João Paraibano, Valdir Teles, Rouxinol do Rinaré e Antônio Klévisson Viana.

Gráfico 1 – Período de publicação dos impressos/postagens



Fonte: O Autor (2022)

Gráfico 2 – Distribuição do *corpus* de impressos/postagens por suporte



Fonte: O Autor (2022)

Os gráficos 1 e 2, além de sintetizarem os dados cronológicos e os objetos de leitura anunciados, informam duas características mais explícitas do *corpus* constituído: o período de 2010 a 2020 reúne o maior número de publicações em geral e o folheto, mesmo identificada a presença de outros suportes, como os livros e as plataformas digitais, continua a ser o meio de publicação privilegiado por autores e/ou editores. Ao longo dos tópicos deste excursão, discutirei essas regularidades e suas digressões.

Instâncias de legitimação

“A literatura não é inocente”, diz um dos personagens do chileno Roberto Bolaño em *Os detetives selvagens*²¹⁷, romance em que dispara críticas, com ironia e pessimismo, aos escritores latino-americanos notabilizados pelos cânones e academias e, mais largamente, às leis e ambientes onde compadrios, favoritismos e preconceitos adubam a terra monótona dos que, mediocrementemente, escrevem uns para os outros. Patativa do Assaré, no famoso poema “O poeta da roça”²¹⁸, diz que seu verso “não entra na praça, no rico salão”, mas “no campo e na roça/nas pobre paioça, da serra ao sertão”, de onde não “vê a cidade” e seus cofres luzentes. No cordel autobiográfico “Relato de verso e voz”²¹⁹, Izabel Nascimento narra um fragmento de si nesta setilha: “Ser mulher na poesia/Exigiu muito de mim/A mão do machismo pesa/O seu disfarce é ruim/Carrega na estridência/O joio da incompetência/Ainda hoje é assim”. O que esses enredos têm em comum? Podemos conectá-los em torno de algo? Contra o quê[m] escrevem?

Márcia Abreu argumenta, em *Cultura letrada*, que nas definições de literatura estão implícitos atos de seleção e exclusão interessados em separar – e, quase sempre, hierarquizar – certos autores e certos textos do conjunto de discursos e sujeitos em atividade. Embora a maioria dos críticos, segundo ela, fixe a literariedade como critério-chave para definir o que é ou não literário, na maior parte das vezes, não são parâmetros linguísticos, textuais ou estéticos que sustentam e justificam essa avaliação. A questão do *valor*, ela explica, “tem pouco a ver com os textos e muito a ver com posições políticas e sociais”, o que enfraquece a defesa de uma literariedade inata e desligada de questões externas à obra, a exemplo do “prestígio do autor ou da editora que o publica”²²⁰ – ou, como denuncia Izabel, da identidade de gênero de quem escreve.

Por isso, para que uma obra seja considerada “Grande (ou ‘Alta’, diriam alguns) Literatura”, ela precisa do aval, das declarações públicas, da aprovação de sujeitos e instituições que representam as instâncias de legitimação, como “a universidade, os suplementos culturais dos grandes jornais, as revistas especializadas, os livros didáticos, as histórias literárias”. Quando

²¹⁷ BOLAÑO, Roberto. *Os detetives selvagens*, 2006 [1998].

²¹⁸ ASSARÉ, Patativa do. “O poeta da roça”, 2011 [1978], pp. 20-21.

²¹⁹ NASCIMENTO, Izabel. *Relato de verso e voz*, 2018, p. 12.

²²⁰ ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*, 2008 [2006], p. 39.

afirma que não são as características internas de um texto que o fazem literário, *per si*, mas o espaço que a crítica lhe destina, Márcia Abreu nos auxilia a perceber que, no campo literário, o prestígio social daqueles encarregados de definir o cordel faz das suas ideias e gostos não uma opinião particular, mas uma espécie de verdade, um tipo de padrão a ser seguido, uma realidade que precisamos conhecer bem, e com a qual devemos dialogar, se quisermos confrontá-la, subvertê-la e desconstruí-la²²¹.

Nessa perspectiva, para chegar a uma visão panorâmica da literatura de cordel contemporânea, precisei, além de imergir nos textos críticos, poemas e materialidades dos impressos e postagens, consultar parte das instâncias de legitimação do gênero na cena artístico-cultural brasileira. Procurei, prioritariamente, os/as próprios/as cordelistas, mas também editoras/folheterias, pesquisadores/as, críticos/as literários/as, academias/associações de poetas e centros de pesquisa e arquivo, como museus e fundações. É preciso esclarecer que essa seleção deixou de fora outras instâncias que, de muitas maneiras, condicionam e/ou determinam visibilidades e dizibilidades sobre o cordel na imaginação pública do país, como os leitores não especializados, a escola, os movimentos sociais, os clubes de leitura, as “cordeltecas”, as redações de jornais, a televisão, o rádio, entre outros. Elegi aquelas que, talvez mais diretamente e com mais capital simbólico que outras, catalisam forças produtivas quanto às transformações conceituais, editoriais e estéticas do cordel, atento, ainda, às relações de poder epistemológico, institucional e social que recrudescem sua autoridade política e discursiva.

Ao todo, contabilizei 60 respostas, entre as quais 3,33% vieram de centros de pesquisa e arquivo, 6,67% de academias/associações de poetas, 13,34% de editoras/folheterias, 35% de poetas e 41,66% de pesquisadores e críticos literários vinculados a doze instituições (um instituto federal e onze universidades estaduais e federais), localizadas em pequenas e grandes cidades do Nordeste, Sudeste, Norte e Centro-Oeste brasileiros²²². As editoras e folheterias estão sediadas em Mossoró, Recife, Fortaleza e São Paulo. Das instituições de pesquisa e arquivo, recebi retornos do Museu de Arte Popular da Paraíba, em Campina Grande, e da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Entre os coletivos de poetas, figuram a Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC/RJ), a Academia Norte-Rio-Grandense

²²¹ ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*, 2008 [2006], p. 40.

²²² Optei por agrupar pesquisadores e críticos porque todos os profissionais da área de Estudos Literários que participaram da investigação dedicam-se, simultaneamente, à crítica literária.

de Literatura de Cordel (ANLIC/RN), a Associação de Escritores, Trovadores e Folheteiros do Estado do Ceará (AESTROFE/CE) e a Associação dos Cordelistas e Repentistas de Sergipe (SE). Residentes no Rio Grande do Norte, Ceará, Sergipe, Bahia, Pernambuco, São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, os/as poetas consultados/as são de diferentes gerações, com carreiras artísticas mais ou menos consolidadas, e geralmente envolvidos em projetos editoriais, estatais e pedagógicos de divulgação da literatura de cordel.

Poetas²²³

Dos/as poetas mais mencionados/as pelos sujeitos e instituições consultados, 28,57% são mulheres e 71,43% são homens. A maioria deles/as é branca (57,14%), enquanto os/as outros/as 42,86% são negros/as, aqui somados pretos/as e pardos/as. Quase todos/as nasceram em cidades do Nordeste e, de modo geral, permanecem na região, principalmente em capitais ou metrópoles do sertão. Parte desses/as cordelistas vive, hoje, em cidades do Sudeste, sobretudo São Paulo e Rio de Janeiro. Suas idades variam dos 31 aos 87, e 50% do grupo tem 60 anos ou mais. Apenas 21,42% estão na faixa etária dos 30 aos 49 anos. Aproximadamente um terço tem formação em nível superior e 14,28% são pós-graduados (com mestrado e/ou doutorado), em especial nas áreas de História e Letras. Além de escreverem poemas em cordel, atuam como gestores culturais no poder público, professores, xilógrafos, ilustradores, artesãos, revisores e editores.

Da análise preliminar dessas informações, vemos algumas “imagens” dos/as cordelistas contemporâneos/as. A mais presente é a do *homem urbano, habitante das capitais, supostamente heterossexual, com mais de 45 anos de idade*, que responde por 64,28% dos poetas, e dos quais 66,66% são *brancos*. Se desprezo o critério da idade, temos mais de 70% do grupo representado por poetas do gênero masculino, que também ocupam os cinco primeiros lugares entre os mais citados do *corpus*. Esses homens são sujeitos prestigiados no âmbito do cordel, com carreiras sólidas, alguns já bastante conhecidos antes mesmo dos anos 1990, apesar da maioria dos indicados ter consolidado sua história artística ao longo dos últimos trinta anos. Eles publicam em folhetos, livros, livretos e na internet (sobretudo em

²²³ A quantidade de poetas analisados neste tópico (catorze) é insuficiente, do ponto de vista estatístico, para que possamos generalizar nossas conclusões. Mantive a escrita percentual para dar mais legibilidade ao texto, embora saiba que, a rigor, as estatísticas e considerações levantadas limitam-se a este trabalho e são apenas indícios de possíveis regularidades/diferenças no cordel contemporâneo.

redes sociais e blogues), editam a si mesmos e/ou são editados por outras casas editoriais. Alguns somam premiações nacionais, como o Jabuti e o selo de Altamente Recomendável da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. É possível encontrar artigos científicos, jornalísticos, dissertações e/ou teses sobre suas vidas e obras. Parte deles dedica-se à produção literária e artística em outros gêneros, a exemplo dos contos populares, sonetos e histórias em quadrinhos. Outros lideraram movimentos de renovação estética, editorial e ideológica no cordel, casos do “Novo Cordel” e do “Acorda Cordel na Sala de Aula”. Todos foram/são ocupantes de cadeiras na Academia Brasileira de Literatura de Cordel, alguns, inclusive, com cargos administrativos. 30% deles têm formação em nível superior. 80% dos poetas residem em capitais e 20% vivem em grandes cidades dos seus estados.

As mulheres mencionadas têm entre 31 e 71 anos, a maioria é parda/preta e vivem, à exceção de uma, em grandes cidades do Nordeste e Sudeste. Nascidas, curiosamente, nas décadas de 1950, 1970 e 1990 são de gerações que remetem a momentos importantes na história do cordel, como sua “popularização”, sua “entrada” na ordem do discurso acadêmico e institucional, bem como sua reelaboração em um contexto de mudanças conceituais, políticas e culturais relacionadas ao “popular”. Como a maioria dos poetas citados, elas firmaram sua carreira de cordelistas nos últimos trinta anos, embora as setuagenárias escrevessem e publicassem antes. Metade delas ocupa cadeiras na ABLC, mas todas participam de academias, associações ou outros coletivos de poetas mulheres, inclusive na condição de fundadoras e coordenadoras destes grupos. A maior parte publica seus poemas em folhetos e na internet. Os livros e livretos não são os suportes predominantes, com base no *corpus* e buscas que fiz em catálogos de editoras, mesmo uma das poetas tendo ganhado grande visibilidade nas mídias digitais e no mercado editorial graças ao lançamento de alguns dos seus cordéis em livro. No ciberespaço, mantêm ativas redes sociais, blogues e lojas onde é possível ler poemas delas e de outras cordelistas, encomendar folhetos (e, às vezes, outros objetos) e acompanhar suas participações em eventos. Também são estudadas em trabalhos acadêmicos e alvo de matérias em periódicos impressos e digitais, muito por causa da sua condição de poetas em um meio “masculino”. Apenas uma cursou faculdade e pós-graduação, e ela é a mais escolarizada entre os/as poetas mais citados pelas instâncias.

Embora a maioria dos/as cordelistas sugeridos/as não tenha concluído um curso de graduação, isso não parece privá-los/as de atuar intensamente em espaços privilegiados das culturas do escrito. Nas orelhas dos seus livros, nas quartas capas dos folhetos, em seus blogues, redes

sociais e sites, nas entrevistas que concedem, nos eventos literários dos quais participam, em jornais e outros periódicos, ficamos sabendo que eles/as ministram palestras, oficinas e aulas em escolas, universidades, bibliotecas e centros culturais. São convidados/as a expor e falar do seu trabalho dentro e fora do Brasil, prefaciam/posfaciam livros (literários, não ficcionais, acadêmicos, etc.), editam e revisam cordéis (e outros textos), compõem júris de concursos literários, fazem curadorias artísticas, organizam e participam de antologias/coletâneas. Em que pese a relevância dos diplomas e títulos acadêmicos como índice de capital simbólico nas disputas por consagração na arena da cultura “visível”, pude observar que, para alguns poetas, eles não são imprescindíveis ou determinantes à validação das instâncias de regramento do campo literário. É possível que isso ocorra porque, para parte dessas autoridades, o cordel, diferente de outros gêneros literários, ainda é “naturalmente” vinculado ao popular, à oralidade e à rede de sentidos que os recobre, como a suposta “espontaneidade” ou “talento inato” dos/as poetas, a pretensa escolaridade “mínima” e o papel secundário atribuído à escrita na composição dos poemas.

Ao que parece, um dado relevante para as instâncias de legitimação é o prestígio dos/as poetas (pelo qual elas também são responsáveis). Os/as autores/as mais citados/as são, via de regra, aqueles/as que usufruem de notoriedade nos meios de comunicação, equipamentos culturais e espaços privilegiados de produção do discurso. Não são nomes “desconhecidos” ou “revelações”, ainda que, possivelmente, leitores/as pouco acostumados/as ao cordel assim os considerem. Na verdade, se repararmos na sua caracterização, perceberemos que a escolha desses homens e mulheres para representar as mudanças (e permanências) da literatura de cordel, e não outros e outras, é, em certo sentido, previsível²²⁴. É um grupo formado por proprietários de editoras/folheteria, “imortais” da ABLC, autores/as premiados/as regional e nacionalmente, traduzidos/as e publicados/as no exterior, presentes em livros didáticos, antologias, dicionários, acervos escolares e bibliotecas internacionais, com folhetos/livros/poemas de significativo sucesso, participantes do circuito cultural central e

²²⁴ Inicialmente, me surpreendi ao encontrar, entre os “contemporâneos”, cordelistas consagrados pelos ouvintes/leitores e intelectuais muito antes dos anos 1990, como Manuel Monteiro, Abraão Batista e Gonçalo Ferreira. Se eu havia perguntado às instâncias sobre os poetas da contemporaneidade, o que aqueles “nomes do passado” faziam ali? Essa imagem pré-concebida e restritiva me impediu de entender, naquele momento, que o contemporâneo não é a eterna reposição do novo, sinônimo do “agora”, novidade fetichizada, mas as centelhas que explodem no choque entre temporalidades distintas, a contaminação polifônica do presente pelo outrora e o porvir. A presença de poetas que eu, errônea e ingenuamente, supunha “inadequados” à contemporaneidade simboliza, de fato, a coexistência entre continuidade e ruptura, comunica que em toda reinvenção restará a conexão com formas anteriores do reinventado.

periférico, referências entre seus pares e estudiosos/as, e militantes pela valorização dessa poética. Todavia, as histórias de consagração dos indivíduos têm particularidades que escapam a essa tentativa de generalização, uma vez que nem todos/as os/as poetas, mesmo os/as citados pela crítica, desfrutam de visibilidades equivalentes ou são reconhecidos financeira e simbolicamente em proporções iguais.

A idade, a identidade de gênero e o pertencimento racial dos/as poetas também são marcadores relativamente uniformes, se consideramos que metade dos/as cordelistas indicados/as são sexagenários/as, mais de 70% são homens e quase 60% são brancos/as. Tendência semelhante foi observada por Regina Dalcastagnè²²⁵ em relação aos romancistas brasileiros publicados pelas maiores editoras do país, no período de 1990 a 2004: 72,2% eram homens que tinham, em média, 40 a 59 anos, quando da publicação dos títulos analisados. Em ambos os casos, a predominância de homens de meia idade concorre com a sub-representação de mulheres e autores (independente do gênero) muito novos ou muito velhos, no romance e no cordel. No grupo, só há uma poeta abaixo dos 40 anos e apenas dois acima dos 80. Parece que as instâncias não equiparam juventude à contemporaneidade, mesmo que existam inúmeros cordelistas muito jovens desenvolvendo um trabalho artístico original, mas ainda pouco conhecido. É provável que a idade dos/as poetas/as interfira no julgamento sobre o *valor* deles na cena contemporânea do cordel, mas não como um dado isolado. Aspectos como a quantidade de publicações, a capacidade (oportunidade?) de ocupar segmentos do circuito cultural e do mercado editorial e as solidariedades sociais entre si e com potenciais interlocutores do campo literário certamente são associados à idade, inclusive porque não é comum que poetas jovens, mesmo talentosos, disponham de condições objetivas que lhes permitam atender a esses (e outros) requisitos.

Quanto à categoria raça, quase dois terços dos cordelistas são brancos/as e se me detenho apenas nos homens, maioria do grupo, esse índice chega a 70%, configurando um padrão racializado dominante no conjunto analisado. Apenas uma poeta identifica-se publicamente como preta e seus poemas são os únicos que, com mais consistência, conjugam dinamicamente temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público, constantes discursivas acionadas por Eduardo de Assis Duarte²²⁶ para conceituar a literatura afro-brasileira. Ainda que essa

²²⁵ DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, 2012.

²²⁶ DUARTE, Eduardo de Assis. “Por um conceito de literatura afro-brasileira”, 2010.

homogeneidade racial aparente ser “menos” estereotipada que a observada por Regina entre os romancistas brasileiros (93,9% deles são brancos), ela não o é, sobretudo em um país construído sobre os espólios da desmemória e da violência impostas a povos originários e negros. Como Francisca Santos nos conta em sua tese, as contribuições de pretos e indígenas para o cordel foram subtraídas dos estudos que, nos anos 1970, ocuparam-se dele como objeto da cultura escrita; quando muito, eram assinaladas ligeiramente em notas de rodapé, mas sempre no âmbito tangencial das cantorias e outros gêneros poéticos orais. Vale ressaltar que, nas lutas pelo direito à imaginação, à fala, ao poder de forjar imaginários antirracistas e metaforizar o real a partir de éticas e signos outros, precisamos reivindicar o lugar da diferença étnico-racial exposta no corpo fenotípico, mas irreduzível a ele, pois o que nos difere e nos humaniza também se firma no avesso da pele²²⁷.

Menos de 30% dos nomes selecionados pelas instâncias é de mulheres, ainda que, de acordo com o conjunto analisado, a produção de autoria feminina seja expressiva, especialmente a partir de 2010 – na verdade, praticamente todas as publicações delas, nas edições consultadas, datam da última década, sem ocorrências nos anos 90 e com apenas uma nos anos 2000. Joseph Luyten, um dos mais renomados estudiosos do cordel, acreditava que “se os autores, por uma razão ou por outra, não conseguiram citar uma só autora, uma só trovadora, é que realmente o ‘sexo fraco’ não se interessa pelo cancionero nordestino”. Nessa afirmação, o pesquisador, além de adotar um tom sexista para se referir às mulheres em geral, nega a presença delas na história do cordel e as responsabiliza pela própria inexistência de referências a si e à sua poesia. Trata-se de um dos muitos exemplos de “uma ordem de discursos que não reconhecem e até contestam a existência de mulheres cantadoras e trovadoras”, escreve Fanka na introdução d’*O livro delas*²²⁸, um catálogo onde ela documenta nomes/títulos de 264 cordelistas e cantadoras, a partir de um conjunto de 894 cordéis. Apagamento semelhante, dada a condição estrutural e estruturante da misoginia e do sexismo na sociedade brasileira, é discutido por Constância Lima Duarte²²⁹ em relação à literatura brasileira de modo geral, que, diante da ausência de memórias das mulheres nas páginas da historiografia escrita pelos homens, reitera

²²⁷ SANTOS, Francisca Pereira dos. *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes*, 2009, p. 50. Ao final do parágrafo faço uma referência ao romance *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório.

²²⁸ SANTOS, Francisca Pereira dos. *O livro delas: catálogo de mulheres autoras no cordel e na cantoria nordestina*, 2020, p. 14.

²²⁹ DUARTE, Constância Lima. “Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada”, 2009, pp. 11-17.

a necessidade de anarquizar o discurso crítico hegemônico. Para ela, mais que resgatar autoras e obras do esquecimento e do descaso institucional, essa operação – que chama de “arqueologia literária” – tem o mérito de instituir novos arquivos, ultrapassar a censura e a repressão que pulsam no interior de uma arquivologia androcêntrica. No caso da literatura de cordel, *O livro delas* é o melhor exemplo de releitura anarquivista da história, igualando-se, em abrangência e relevância, aos três volumes da coleção *Escritoras Brasileiras dos Séculos XIX e XX*²³⁰, antologias organizadas por Zahidé Muzart, com o apoio de dezenas de pesquisadoras, e publicadas pela Editora Mulheres.

Recentemente, por ocasião do movimento #cordelsemmachismo²³¹, Paola Tôrres, professora, médica, cordelista, fundadora da Cordelteca Maria das Neves Baptista Pimentel e primeira presidenta da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, relatou à revista *piauí*²³² que os principais eventos do cordel ainda são dominados por homens e, embora muitas mulheres escrevam, elas têm menos folhetos publicados do que eles. Os dados do *corpus* ratificam a fala da autora, considerando que localizei impressos assinados por homens em todo o período sob análise, mas as publicações de mulheres, excetuando-se uma, concentravam-se no interstício de 2010 a 2020. A circulação de poemas em livros também é mais comum entre eles do que elas, alguns acumulando dezenas de títulos publicados nesse formato. Sabemos que, como a literatura que “sustentam”, os suportes não são inofensivos ou neutros, são metáforas espaciais que demarcam lucros, circulação e canonizações, pois valoram simbólica e financeiramente textos e autores, parametrizam a legitimidade dos conhecimentos, expressam hierarquias sociais e mimetizam escalas de prestígio. Nessa economia do mercado artístico, livros e folhetos pesam (e custam) diferente. Por essa razão, quando os nomes a estampar as capas dos primeiros são predominantemente masculinos, temos aí mais um indício da posição lateral ocupada pelas mulheres no cordel contemporâneo.

Os/as poetas estão nas grandes cidades, e isso não é algo novo, já que, ainda no século XX, autores como Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde residiam no Recife, uma das capitais em ascensão do país. Dificilmente encontraremos eles/as declamando em feiras de rua ou mercados públicos, menos ainda viajando e vendendo folhetos com “uma cabaça

²³⁰ MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia, 1999 (v. 1), 2004 (v. 2) e 2009 (v. 3).

²³¹ Voltarei a este assunto no terceiro excurso da tese.

²³² <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-cordel-das-mulheres/>. Acesso em: 04 jan. 2022.

nas costas e uma chinela currulepe”²³³. É mais provável achá-los/as em editoras, escolas, bienais, feiras literárias, programas de rádio e televisão, universidades, *lives*, redes sociais, em suas casas e/ou outros locais de trabalho. Muitíssimo bem letrados/as, têm nome e sobrenome, são leitores de múltiplos textos e grande parte deles/as não só escreve cordel como também o pesquisam. As instâncias optaram unanimemente por cordelistas nascidos/as (ou radicados/as) em estados do Nordeste, um reflexo, creio, da pouca visibilidade dos/as poetas de outras regiões e da persistência do imaginário regionalista e de fundo etnocêntrico que toma o cordel como forma poética “autenticamente” nordestina, ainda que parte dos/as poetas indicados/as viva fora da região há décadas e outros/as, lá e além, não versem sobre temas “regionais”. O autor e editor da Tupynanquim, Klévisson Viana, posiciona-se argutamente sobre esse tipo de reducionismo: “[...] esta não é mais uma literatura nordestina. É uma literatura brasileira e, por extensão, mundial”²³⁴.

²³³ As expressões são usadas por Arievaldo Viana em uma entrevista concedida a Marco Haurélio para o seu blog *Cordel atemporal*. Ver: <https://marcohaurelio.blogspot.com/2011/10/cordel-atemporal-entrevista.html>. Acesso em: 04 jan. 2022.

²³⁴ Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/no-8/1182-entrevista-klevisson-viana-cordel-para-os-intelectuais-e-folheto-para-o-povo>. Acesso em: 05 jan. 2022.

Figura 2 – Antonio Francisco



Foto: Júlia Dolce

Disponível em: <https://papocultura.com.br/premio-antonio-francisco-literatura-de-cordel/>

Figura 3 – Varneci Nascimento



Fonte: <http://banzaebahia.blogspot.com/2011/02/nosso-poeta-varneci-nascimento.html>

Figura 4 – Dalinha Catunda (Maria de Lourdes Aragão Catunda)



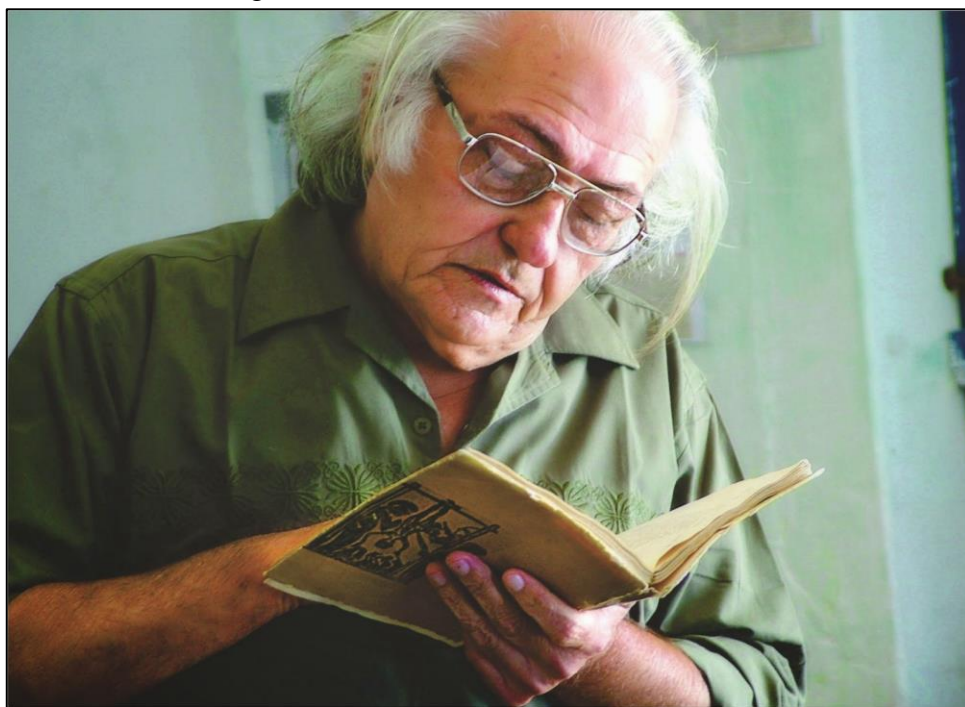
Fonte: Acervo da poeta

Figura 5 – Josenir Lacerda



Fonte: Acervo da poeta

Figura 6 – Manoel Monteiro (1937-2014)



Fonte: <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/manoel-monteiro/>

Figura 7 – Klévisson Viana

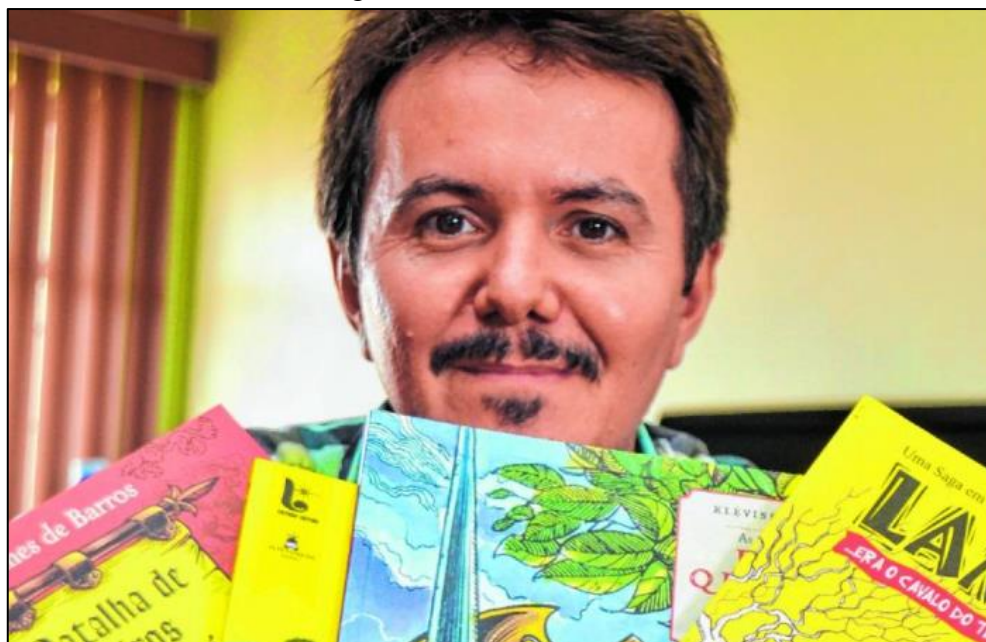


Foto: Érika Fonseca

Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/feira-do-cordel-brasileiro-traz-atracoes-com-programacao-gratuita-1.2161627>

Figura 8 – Rouxinol do Rinaré (Antonio Carlos da Silva)



Foto: Nah Jereissati

Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/cordelista-cearense-publica-coletanea-de-cordeis-em-homenagem-a-raul-seixas-1.2189031>

Figura 9 – Abraão Batista



Fonte: <https://www.projetoartecvdd.com.br/abraao-batista-2/>

Figura 10 – Moreira de Acopiara (Manoel Moreira Júnior)



Fonte: <https://sarauvivanordeste.com.br/team/moreiradeacopiara/>

Figura 11 – Marco Haurélio



Fonte: bocadoceu.com.br

Figura 12 – Salete Maria



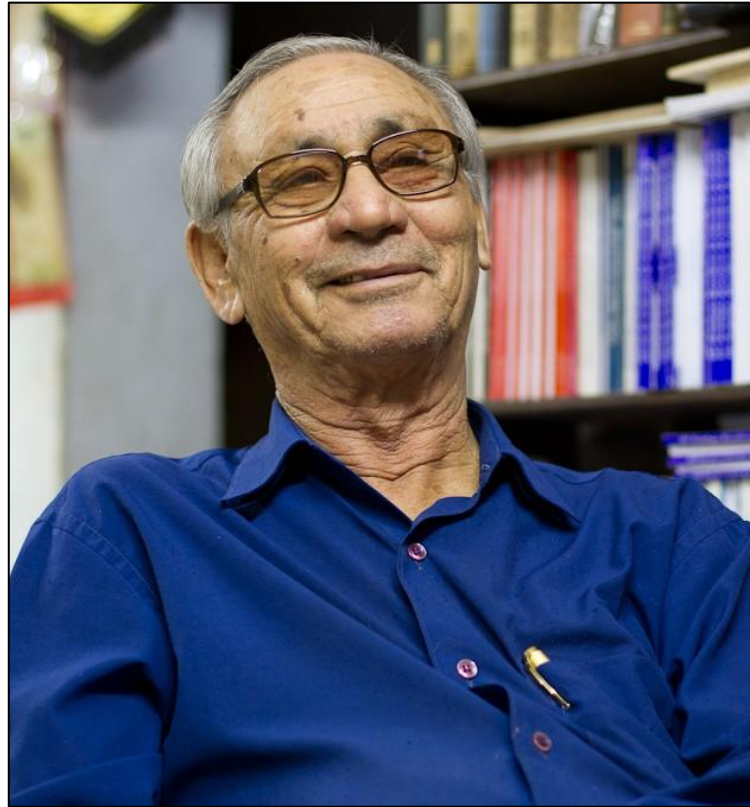
Fonte: <https://mostraliterariassa.com.br/>

Figura 13 – Arievaldo Viana (1967-2020)



Foto: Acervo do poeta

Figura 14 – Gonçalo Ferreira da Silva



Fonte: <https://academiaipuense.com.br/publicacoes/discursos/2134-um-breve-relato-sobre-a-vida-e-a-obra-de-goncalo-ferreira-da-silva>

Figura 15 – Jarid Arraes



Fonte: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=06124>

Formas de editar

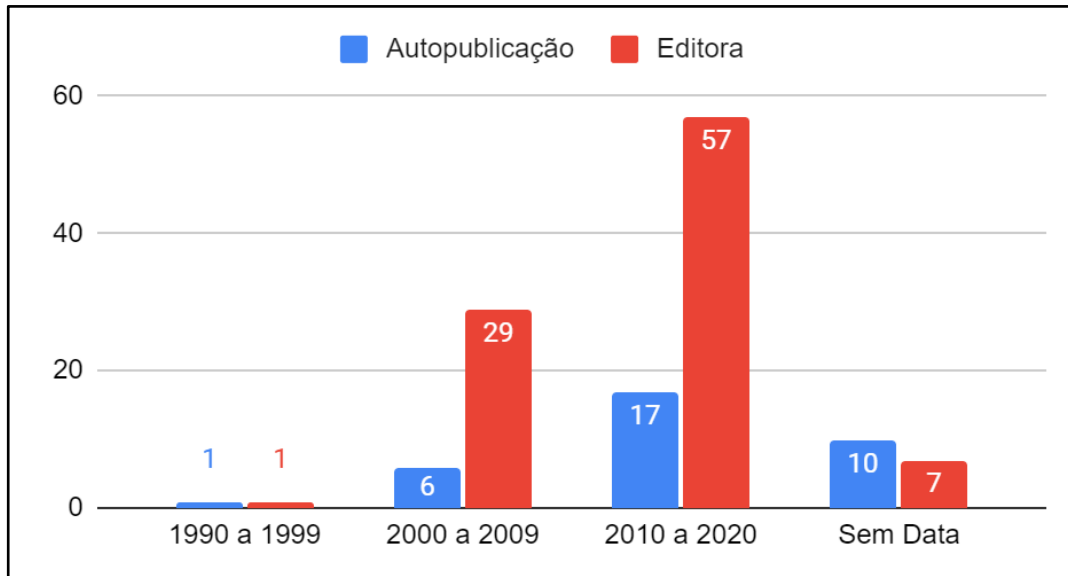
A edição de literatura de cordel no Brasil tem sido considerada como um capítulo da chamada “edição popular”, que se ocuparia da produção de livros e/ou brochuras a baixo custo, com preços acessíveis e destinados principalmente a leitores comuns, pouco letrados e com pequeno poder aquisitivo²³⁵. Concentrados sobre a primeira metade do século XX, que marca a emergência desse gênero e sua transformação em um impresso largamente lido/ouvido, os estudos acerca do ofício de editar o cordel têm enfatizado sua condição relativamente autônoma e independente, apresentando-o ora como um sistema literário concorrente na cidade das letras nacionais, ora como subsistema editorial à margem da imprensa dominante²³⁶. O folheto é o suporte prioritário nessas análises, uma vez que era o formato predominante de publicação dos poemas no corte cronológico em questão. Ocorre que ao longo da segunda metade do século XX e nas décadas iniciais do XXI houve uma significativa diversificação das estruturas materiais do cordel, implicando mudanças nas práticas e relações que atravessam seu processo de edição e, conseqüentemente, nos efeitos de sentido produzidos em seus supostos leitores/ouvintes.

Como veremos no gráfico 3, a edição por intermédio de editora/folheteria, no caso dos folhetos, é o modo de produção mais frequente em todas as décadas, à exceção dos não datados, mas provavelmente editados nos anos 2000 e 2010, quando 58,82% deles foram autopublicados. Nos anos 90, um impresso foi editado pela Tupynanquim enquanto o outro é uma edição do próprio poeta. No período seguinte, 82,85% dos folhetos são publicados por editoras. A partir de 2010, embora a tendência de publicar por meio de casas editoriais mantenha-se (77,02%), há um aumento sensível no percentual de autopublicações (22,97%). No caso dos livretos e livros, as publicações deram-se exclusivamente no âmbito de editoras, algumas delas, inclusive, comerciais.

²³⁵ QUINTELA, Vilma Mota. “A edição popular no Brasil: o caso da literatura de cordel”, 2010, p. 41.

²³⁶ Cf. QUINTELA, Vilma Mota. *O Cordel no Fogo Cruzado da Cultura*, 2005; SOUSA, Maurílio Antonio Dias de. *A Estrela da Poesia: impressões de uma trajetória*, 2009; DIAS, Maurílio Antonio. “A emergência de um sistema dualista: trânsitos e autonomias”, 2010.

Gráfico 3 – Tipo de publicação de folhetos de cordel (1990-2020)



Fonte: O Autor (2022)

Edição independente e autopublicação são conceitos importantes para compreender esses dados. Apesar da sua opacidade e polissemia, ambas as designações estão fortemente associadas às ideias de liberdade e oposição, seja ao mercado industrial, a valores morais e convenções estéticas, a instituições (governamentais ou não) e seus códigos etc. “Autônoma, artesanal, não comercial, disruptiva, ousada, rebelde, vanguardista, socialmente comprometida, socialmente descomprometida, diletante, militante”, a edição independente, assim definida por José Muniz, configura modos de ser e fazer na produção simbólica marcados “pela ousadia e pelo experimentalismo; por uma postura de autonomia intelectual e financeira; pela busca de formas alternativas de produção e circulação dos objetos; e pela escolha de temas, autores/as e abordagens pouco comuns nas editoras do dito *mainstream*”. O autor sugere ainda três caminhos passíveis de maior ou menor identificação com a ideia de independência no campo editorial: a edição do autor, os pequenos empreendimentos editoriais e as editoras sem catálogo²³⁷.

A autopublicação é uma prática sinonímia da edição independente, também conhecida como “edição do autor”. Guy Kawasaki e Shawn Welch, citados por Pollyanna de Mattos Moura Vecchio, definiram uma tríade de premissas centrais nesse modo de editar, quais sejam: “1) democratização, ou seja, qualquer pessoa com acesso a um computador e internet pode

²³⁷ MUNIZ JR., José de Souza. *Girafas e bonsais: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015)*, pp. 64-65.

publicar; 2) determinação, ou seja, autor e leitor são os novos responsáveis por determinar o sucesso e a qualidade de uma obra; e 3) desintermediação, ou seja, redução ou eliminação de intermediários entre autor e leitor”²³⁸. Segundo Vecchio, a autopublicação ainda ocupa um lugar marginal no campo literário e editorial, sendo objeto de preconceitos e ressalvas por parte das instâncias de legitimação, que costumam identificar obras vertidas sob essa forma como uma “literatura feita não só para as massas, mas pelas próprias massas”, enfim “uma literatura desprovida de qualquer caráter artístico”. Entretanto, ela defende que, apesar do elitismo da crítica, o autor que se autoedita está na vanguarda da cena literária e editorial contemporâneas, dada sua força provocativa diante das estruturas e parâmetros convencionados no campo cultural.

Glauco Mattoso, que transitou da poesia marginal dos anos 1970 para o que ele mesmo chamou de “neocordelismo”, assume-se como “livre-pensador e franco-atirador” ao justificar sua opção por autoeditar-se. “Para o poeta, nada mais tirânico e ditatorial do que um editor, ainda quando o editor é ele mesmo. Disso tiro a seguinte conclusão: quando o autor se submete às restrições e conveniências do editor, equipara-se a um cidadão governado por um ditador”, ele declara²³⁹. José Muniz, em sua leitura desse depoimento, lembra que a crítica do poeta aos vícios das editoras brasileiras no período pós-democrático, como a autocensura, o dirigismo político-partidário, a falta de interesse por obras pouco (ou não) convencionais e a submissão dos textos à torção higienizadora, pode ser objeto de leituras que se multiplicam na mesma proporção em que variam “as disposições dos agentes que a avaliam e a posição relativa do artista no espaço simbólico em que atua”. Assim, posicionamentos como o do neocordelista Mattoso (e a autopublicação, de modo geral) podem ser considerados “signo de insubmissão e bravura intelectual” ou “fuga” e “negação” do real, expressos no “desprezo às possibilidades de difusão proporcionadas pelas editoras comerciais” e até no “medo ou aversão à possibilidade de recusa pelos cânones editoriais vigentes”²⁴⁰.

No cordel brasileiro, autopublicar-se não é novidade. Assim procederam os primeiros poetas, desde o final do século XIX, editando a si mesmos e buscando, por conta própria, imprimir seus folhetos em tipografias de jornal/não especializadas e comercializá-los a seu modo. A

²³⁸ VECCHIO, Pollyanna de Mattos Moura. “Autopublicação”, 2020, p. 37.

²³⁹ MATTOSO, Glauco. “Editadura: exclusão versus opressão editorial”, 2004, pp. 60-61.

²⁴⁰ MUNIZ JR., José de Souza. *Girafas e bonsais*: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015), 2016, p. 64.

prática persistiu entre as gerações posteriores, mesmo com o surgimento e consolidação da figura do “editor-proprietário”, sobretudo com João Martins de Athayde, e chegou aos dias atuais, inclusive entre jovens cordelistas. Em entrevista para o coletivo *AzMina*, Jarid Arraes conta como edita seus folhetos e as influências recebidas do avô (Abraão Batista) e do pai (Hamurábi Batista), ambos cordelistas: “Eu cresci vendo o meu pai e meu avô publicando cordel em folheto e de forma independente, sem editoras – até porque muitas editoras queriam tirar proveito de forma desonesta, então eu também decidi seguir por essa linha”. Ainda nas palavras dela, escrever cordel é um exercício de liberdade plena “porque você escreve, monta, publica, vende e espalha por aí sem que ninguém possa interferir, impedir ou modificar o que você quis publicar”²⁴¹. O conjunto dos folhetos é outro indício da permanência e aparente crescimento da autopublicação na contemporaneidade, principalmente entre os não datados e os publicados a partir de 2010.

Os relatos de Mattoso e Arraes, ao lado das reflexões de Muniz Jr. e Vecchio, oferecem pistas interessantes para entendermos até que ponto a fórmula discursiva²⁴² da independência particulariza o estilo de presença da literatura de cordel no mercado editorial. As pequenas editoras especializadas na produção de folhetos e outros impressos ditos “populares” e os grupos editoriais dominantes que passaram, nos últimos anos, a editar cordéis sob a forma de livros ocupam posições diferentes no campo simbólico. Grosso modo, no primeiro caso, temos empreendimentos, geralmente familiares, que não se sustentam do capital transnacional e dedicam-se a um nicho comercial especializado (e, em geral, crítico aos padrões estabelecidos no mercado editorial). Já no segundo, estão as editoras propriamente comerciais, muitas vezes integrantes de conglomerados e *holdings*, e pouco dispostas a investir em produtos fora dos padrões estéticos prevaletentes no campo literário.

Contudo, há nuances nessa distinção; afinal seria inadequado aproximar, como fazem alguns estudiosos, as antigas tipografias ou as atuais editoras e folheterias de cordel a oficinas de artesanato medievais, onde mais do que relações profissionais e interesses comerciais haveria uma solidariedade pedagógica do mestre-artesão (o poeta-editor) para com os aprendizes (trabalhadores). Como afirma Maurílio Sousa, os poetas-editores populares eram pragmáticos

²⁴¹ <https://azmina.com.br/columnas/jarid-arraes-cordel-que-empodera-mulheres/>. Acesso em: 26 jan. 2022.

²⁴² KRIEG-PLANQUE, Alice. “‘Fórmulas’ e ‘lugares discursivos’: propostas para a análise do discurso político”, 2011, pp. 11-40.

e desafeitos a idealismos na sua busca por visibilidade e representação²⁴³. Na verdade, a exploração da mão de obra física e intelectual de crianças, mulheres e homens fazia parte do cotidiano daquelas fábricas de poemas. Não duvido que os funcionários, em especial os poetas, poderiam aprender e aperfeiçoar seu ofício praticando diariamente e observando o dia a dia daquele espaço, mas não estou convencido de que esse era o objetivo primeiro de João Martins de Athayde e José Bernardo da Silva, maiores editores de folhetos na primeira metade do século XX. Ainda que o espaço editorial, na literatura de cordel, possa ser concebido como “uma esfera de diálogos, acordos e interações”, na qual é possível “projetar autores e obras populares” – dada a proximidade e até os laços consanguíneos e afetivos entre proprietário e proletários –, tendo a discordar de que, ali, os sujeitos estariam “livre[s] das amarras e dos constrangimentos de uma relação humana demasiada vertical” ou que aquele era o “lugar da possibilidade de produção comercial” que não se detinha “inteiramente por uma mentalidade mercantilista”²⁴⁴.

Como vimos no excursão anterior, os impérios de palavras de Athayde e Zé Bernardo reproduziam uma divisão do trabalho precária, com impasses, desacordos, cargas horárias exaustivas e outros abusos que desacreditam, ao menos em parte, a imagem da tipografia como “um campo onde se partilha um sentimento de pertencimento comum” marcado pela “interação consensual”. Mesmo hoje, tomar as editoras de cordel (e qualquer outra “independente”) por negócios que colocam o retorno financeiro em segundo plano e os poetas-editores contemporâneos como sujeitos desatentos às regras do mercado parece contestável. É o que se depreende da fala de Arievaldo Viana sobre o irmão e dono da Tupynanquim, Klévisson Viana: “Com relação ao cordel, o que mais nos diferencia é o tino comercial, que nele é bastante apurado e em mim deixa muito a desejar. Ele já entrou no mercado com visão editorial, procurando títulos que tivessem boa vendagem e escrevendo também com esse propósito”²⁴⁵.

Então, se podemos considerar a edição do cordel “independente”, sobretudo no caso dos folhetos, que ainda são impressos exclusivamente por editoras especializadas no ramo ou pelos próprios poetas, não é por causa do suposto desprendimento comercial dos editores, mas

²⁴³ SOUSA, Maurílio Antonio Dias de. *A Estrela da Poesia: impressões de uma trajetória*, 2009, p. 277.

²⁴⁴ SOUSA, Maurílio Antonio Dias de. “Princípios de um sistema editorial”, 2020, p. 42.

²⁴⁵ <https://marcohaurelio.blogspot.com/2011/10/cordel-atemporal-entrevista.html>. Acesso em: 27 jan. 2022.

porque as práticas simbólicas e materiais envolvidas nesse processo estão nas bordas do sistema de imprensa dominante. Não existe categoria nos grandes prêmios literários nacionais, uma das principais instâncias legitimadoras do campo, que contemple as pequenas brochuras com histórias rimadas, por mais cuidadosa que sua edição venha se tornando nas últimas décadas. Diferente do livro, o folheto “não fica de pé, não dispõe de uma bela encadernação, sua materialidade não poderá ser exibida como expoente cultural”²⁴⁶. Ao optar por um formato de impressão marginalizado, os/as editores/as e cordelistas confrontam o cenário estabelecido e asseguram a circulação de um tipo de objeto cultural *outsider* na cadeia produtiva do livro. Ademais, é a esses espaços de luta, trabalho e criação que as centenas de poetas e ilustradores/as postos ao largo dos catálogos hegemônicos recorrem à procura de oportunidades de publicação e profissionalização.

Entretanto, se as pequenas editoras de cordel estão à margem do círculo editorial prestigiado simbólica e economicamente no país, isso não significa que constituam, para toda comunidade cordelística, um espaço de produção independente. É o que podemos inferir do depoimento de Jarid Arraes ao dizer que o pai e o avô autoeditavam-se devido à desonestidade de muitas editoras. Para ela, a independência associada à literatura de cordel está na possibilidade de as próprias poetas manusearem e coordenarem todo o processo de feitura dos folhetos, sem intermediários. Ainda hoje, no Cariri, Abraão Batista e Hamurábi Batista editam e ilustram a si mesmos. Remanescente da geração mimeógrafo, com sua crítica cerrada aos meios de publicação tradicionais, aos valores morais e estéticos em voga nos anos 70 e à ditadura empresarial-civil-militar, Glauco Mattoso também se identifica como neocordelista avesso à figura do editor. Valentina Monteiro, filha do poeta Manoel Monteiro, ainda detém os direitos de comercialização da obra do pai, editados por uma folheteria familiar, e o modo mais fácil de adquirir os folhetos dele é comprando diretamente com ela. Ao que parece, há bordas nas bordas, dobras sobre as margens, pois há poetas veteranos/as e novatos/as que optam pela autopublicação e questionam os procedimentos vigentes no mercado editorial do cordel, inclusive seu caráter “independente”.

O crescente número de autopublicações, de acordo com o *corpus*, permite-nos supor que mesmo poetas prestigiados/as pelas instâncias de legitimação podem enfrentar dificuldades

²⁴⁶ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, 1997 [1987], p. 176.

para firmar contrato com editoras da área devido a divergências conceituais/estéticas, pagamento de direitos autorais etc. A tendência de autoeditar-se foi observada apenas no caso dos folhetos e, como esperado, no das postagens em blogue e rede social, administrados pelos poetas. Todos os livros e livretos foram publicados por editoras, tanto as “independentes” quanto as “comerciais”, com predominância das primeiras, além de instituições como a ABLC e a Academia de Cordelistas do Crato. Fora das unidades do *corpus* principal, pude localizar edições em livro luxuosas, como o premiado *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela, publicado pela Cosac Naify e hoje pela Pequena Zahar, um dos selos infantis da Companhia das Letras. Várias editoras mais ou menos tradicionais no campo literário brasileiro, como Cortez, Vozes, Mazza, Melhoramentos, Nandyala, Editora 34 e Gaivota também editam cordéis em livro, mesmo que o gênero não seja o “carro-chefe” dos seus projetos editoriais.

O que se pode dizer com alguma segurança, hoje, é que há uma dispersão nos modos de editar a literatura de cordel na contemporaneidade, uma vez que, diferente do que ocorria na primeira metade do século XX, as tipografias já não são o principal espaço de edição dos folhetos. Práticas editoriais menos controladas coexistem com regimes mais arbitrários, nublando os sentidos da “independência” e exigindo leituras situadas, inseparáveis dos cenários sociopolíticos. No conjunto analisado, todos os exemplares foram confeccionados em editoras de pequeno e médio porte dedicadas às literaturas ditas populares ou produzidos pelos próprios poetas em “edições do autor”. Nas décadas de 2000 e 2010, 93,10% dos livros foram publicados por editoras independentes de conglomerados transnacionais e nos anos 90 as edições nesse suporte ficaram por conta da Academia Brasileira de Literatura de Cordel. Para 41,66% das editoras identificadas, o cordel é um gênero de destaque nos catálogos; e esses mesmos empreendimentos são os únicos que publicam, paralelamente, folhetos e livros (às vezes, livretos também).

A paisagem editorial do cordel mudou nos últimos 30 anos, o que ampliou suas possibilidades de edição, circulação e recepção entre velhos e novos leitores/ouvintes. A editoração do cordel ainda pode ser considerada “independente”? Certamente, se observarmos que as editoras pequenas e medianas especializadas nesse tipo de impresso sustentam esse mercado e definem, com relativa “liberdade”, parâmetros simbólicos e materiais caracterizadores e legitimadores do gênero e dos poetas. A autopublicação de folhetos é outro fragmento da realidade que nos autoriza a falar da força da edição independente na literatura de cordel contemporânea, em especial porque é uma prática que leva a autonomia e a expertise do cordelista a outro patamar,

colocando em xeque até consensos relativamente cristalizados na editoração, como a conhecida ideia de que autores não fazem livros. Recupero o argumento de Chartier: “Seja o que quer que façam, os autores não escrevem livros. Os livros não são absolutamente escritos. Eles são fabricados por copistas e outros artífices, por operários e outros técnicos, por prensas e outras máquinas”²⁴⁷. Muitos cordelistas, ontem e hoje, que, além de escrever os poemas, diagramam as páginas, ilustram as capas, inserem dados catalográficos, imprimem, grampeiam, divulgam, vendem e enviam seus folhetos aos/às leitores/as decerto não concordariam com o historiador francês.

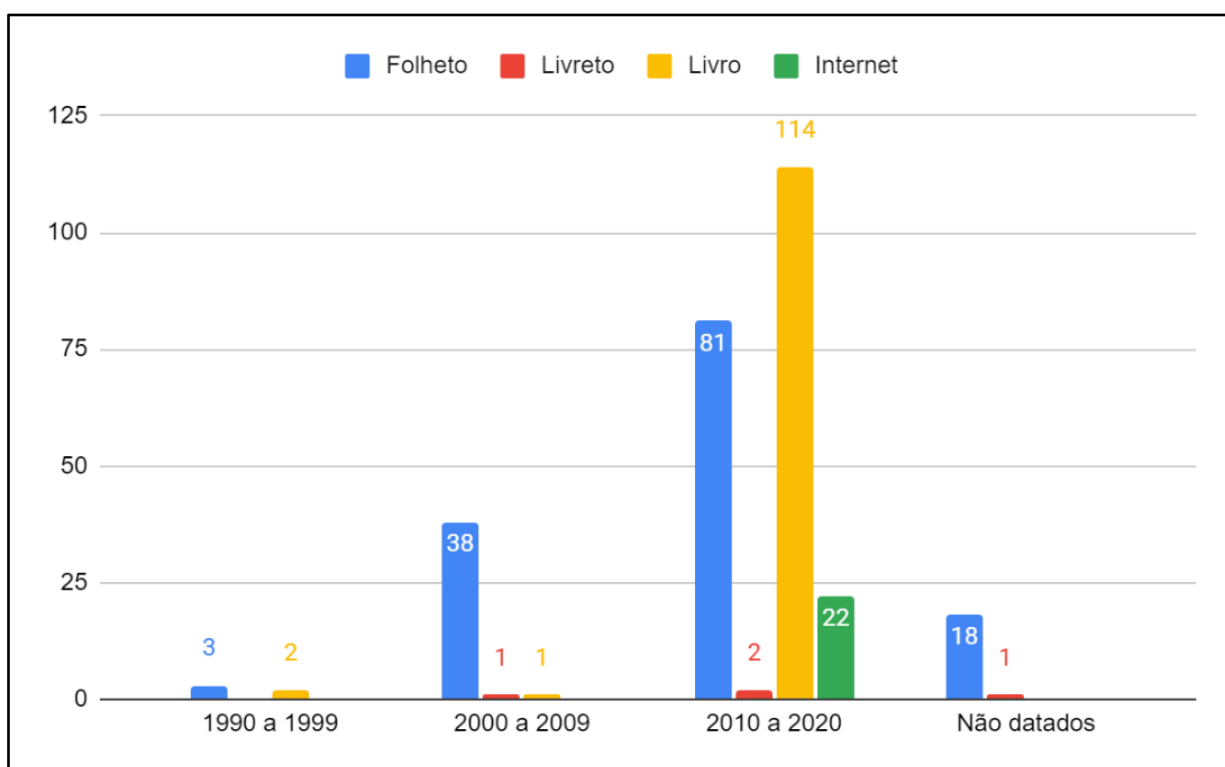
No quadro geral, a independência dos processos editoriais do cordel está dada, mas não sem ranhuras, embaraços, queixas. Ainda é preciso que nos perguntemos sobre os abalos da ordem: independente em qualquer contexto? Podemos falar em total autonomia quando há financiamento público ou privado investido em determinado folheto (os de “encomenda”, por exemplo), como é possível supor a partir das indicações de “apoio” ou “patrocínio” nas quartas capas de muitos impressos? Os livros publicados pelos grandes grupos editoriais cabem nessa equação da independência? O suporte determina o grau de controle e participação do/a poeta na edição? Uma coisa é certa: a compreensão das formas de reinventar uma tradição secular no âmbito editorial passa, necessariamente, por essas e outras questões.

²⁴⁷ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*, 1998 [1992], p. 17.

Suportes

O papel é a superfície predominante sobre a qual os cordéis ganham um “corpo físico”, embora sua presença no espaço hipertextual e virtual da *web* já seja uma realidade. De modo geral, conforme o gráfico 4, os folhetos ainda são o principal suporte dos textos. Do conjunto de 283 poemas analisados, 140 ocupam as páginas desse tipo de publicação. Os livros aparecem logo em seguida, com 117 poemas, e são acompanhados pelos livretos, que contêm quatro textos. Na internet, estão 22 cordéis (1 no Facebook e 21 num blogue). Os folhetos e os livros foram os únicos suportes com ocorrência em todas as décadas do período estudado. Os livretos apareceram a partir dos anos 2000 e as publicações na internet situam-se, apenas, no interstício de 2010 a 2020. Importante lembrar que, mesmo localizados desde os anos noventa, 90,32% dos livros do *corpus* foram publicados na última década.

Gráfico 4 – Distribuição dos poemas por suporte (1990-2020)



Fonte: O Autor (2020)

Luiz Antônio Marcuschi entendia o suporte como um “lócus físico ou virtual”, com “formato específico”, que serve de “base ou ambiente de fixação do gênero materializado como texto”. Para ele, o “suporte de um gênero é uma superfície física em formato específico que suporta, fixa e mostra o texto”. O suporte seria um requisito importante, apesar de insuficiente, para a existência dos próprios gêneros textuais, o que sugere uma relação de interinfluência entre ambos, pois tanto os textos definem aquilo que os abriga como também são determinados, de muitos modos, por essas materialidades. Já Antônio Távora toma o suporte por “entidade de interação, que se realiza graças a uma materialidade formalmente organizada”. Forma e matéria são categorias que convergem, no processo de difusão e atualização de linguagens e gêneros, para a construção de relações e propósitos sociointeracionais. Desse ângulo, ainda que fixar e mostrar um texto sejam atributos do suporte, não se pode reduzi-lo a eles, pois as condições concretas de produção das interações linguísticas marcam e modificam o registro e o acesso aos textos, bem como seus sentidos para o leitor²⁴⁸.

Há em alguns estudos sobre cordel uma tendência a dissociar o texto da sua materialidade e problematizar pouco os nexos entre gêneros do discurso e suportes, além das suas implicações sobre os modos de ler e elaborar cadeias de significação e representação social. De acordo com Aderaldo Luciano, o cordel não é o suporte sobre o qual está impresso, pois sendo a poesia um bem imaterial, que não é feito de máquinas e impressão de papéis, não pertenceria ao mundo físico, tangível. “A impressão, o livro impresso, é tão somente um meio de difusão, assim como hoje as páginas da internet, seus blogs e e-books também o são. O folheto era e é apenas o veículo”, pontua o autor. Para Maria Alice Amorim, no caso do cordel, “o suporte não é o fundamental nem incontornável”, pois essa poética extrapolaria os limites do “fazer técnico-literário”, dada sua complexa condição multissemiótica. Ao comparar cordéis portugueses e brasileiros, Márcia Abreu conclui que não há nada que os unifique além da “questão editorial” e assim explica essa constatação: “se há identidades materiais entre folhetos e cordéis é provavelmente porque, diante de dificuldades sociais e econômicas semelhantes, encontram-se soluções semelhantes”. Já Rosilene Melo supõe que “os elementos mais significativos para os produtores e consumidores do cordel não estão no suporte oral,

²⁴⁸ MARCUSCHI, Luiz Antônio. “A questão do suporte dos gêneros textuais”, 2003, pp. 9-40; TÁVORA, Antônio Duarte Fernandes. *Construção de um conceito de suporte: a matéria, a forma e a função interativa na atualização de gêneros textuais*, 2008.

musical, impresso, imagético ou virtual, mas nas características que conferem uma qualidade de *especificidade* a esse fazer poético”²⁴⁹.

Ainda que, aparentemente, os objetivos (legítimos) desses/as autores/as sejam realçar a qualidade literária dos poemas e evitar a redução do cordel ao folheto, como se ao falar de um estivéssemos falando do outro, suas observações tratam a relação gênero/suporte de um modo que, em minha avaliação, redundava em uma separação improfícua entre texto e materialidade. Esses argumentos tendem a ignorar a interdependência entre ambos os domínios e seus efeitos de sentido na interação dos/as leitores/as com os poemas e na criação/circulação dos discursos e objetos culturais na sociedade. Segundo Bruna Paiva de Lucena, o suporte onde se publica o cordel lhe dá significados diferentes, tanto materiais como sociais. Isso porque “enquanto o livro atrela-se a uma estética erudita, socialmente valorada e legítima”, ao folheto parece caber “uma representação negativa, partindo do ponto de vista hegemônico”. A imagem social, no sentido bourdieusiano, “marca uma distinção entre o cordel sob o suporte livro e sob o suporte folheto”, entende a autora²⁵⁰.

Ler o poema “Eva Maria do Bonsucesso”, de Jarid Arraes, em um folheto produzido de forma independente, provavelmente em sua casa ou em alguma gráfica de pequeno porte, não é o mesmo que ler esse poema no livro *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, publicado pelo selo Seguinte do grupo Companhia das Letras, maior conglomerado editorial do país. Os folhetos sobre personalidades femininas negras não estão na lista de mais procurados da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) de 2019, quando Jarid tornou-se, salvo engano, a primeira cordelista de ofício a participar da programação oficial do evento. Foi seu *Heroínas* (à época, publicado pela Pólen) que ficou entre os livros mais vendidos da festa, ao lado de nomes como Grada Kilomba, Ayobami Adebayo, Ailton Krenak, Lilia Schwarcz e Djamilia Ribeiro²⁵¹. A própria autora reconhece essa distinção quando declara que “existe uma diferença entre aquelas histórias nos folhetos e no livro. É quase como se eu tivesse pegado um animal e tirado da selva e botado num zoológico”, apesar de compreender que “a causa

²⁴⁹ Cf. LUCIANO, Aderaldo. *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*, 2012, pp. 54-55; AMORIM, Maria Alice. *Pelejas em rede: vamos ver quem pode mais*, 2019, p. 110; ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*, 2011 [1999], p. 134; MELO, Rosilene Alves de. “Artes de cordel: linguagem, poética e estética no contemporâneo”, 2010, p. 97.

²⁵⁰ LUCENA, Bruna Paiva de. “É fácil ver a chuva quando você não se molha”: os gabinetes da historiografia literária e do cordel e as poéticas a céu aberto, 2016, pp. 96-97.

²⁵¹ Ver: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/livro-da-escritora-cearense-jarid-arraes-integra-lista-de-mais-vendidos-da-flip-2019-1.2123585>. Acesso em: 05 jan. 2022.

que está dentro dessas histórias merece alcançar mais públicos e ter um material mais resistente para durar nas escolas”²⁵².

Além de requererem protocolos de leitura distintos e mobilizarem experiências estéticas particulares, esses impressos também são editados, produzidos, divulgados, precificados, comercializados e distribuídos com base em diferentes procedimentos e critérios. Suas redes de comunicação, a despeito de eventuais pontos de contato e intersecção, são díspares. Por isso, parecem-me frágeis, quando não ingênuas, as interpretações que secundarizam a realidade material dos textos, suas formas de inscrição (no corpo, no papel, na *web*) e, conseqüentemente, os aspectos econômicos, simbólicos e semânticos inerentes aos suportes que nos dão a ver e a ler/ouvir os poemas. De fato, o cordel não equivale às materialidades através das quais o acessamos, mas as maneiras de criá-lo, editá-lo e lê-lo são *afetadas* e *condicionadas*, em grande medida, por elas.

É possível afirmar, a partir da análise dos dados (ver o gráfico 4), que os folhetos não são, há algumas décadas, o único suporte da poesia de cordel. Identifiquei, ainda no primeiro quinquênio dos anos 1990, poemas publicados em livros, como as antologias organizadas pelo então presidente da ABLIC, Gonçalo Ferreira da Silva, em 1994 e 1995. A presença de cordéis em livros é anterior ao corte temporal desta pesquisa, pois já entre os anos 1960 e 1970 a Fundação Casa de Rui Barbosa coordenou a publicação de alguns volumes que reuniam parte da “literatura popular em versos” datada do final do século XIX até a primeira metade do XX. Ainda nas décadas de 1920 a 1950, quando os estudos folclóricos e de cultura popular se consolidaram no Brasil, folcloristas como Luís da Câmara Cascudo e Leonardo Mota incluíam em suas obras alguns poemas (ou fragmentos deles) acessados em folhetos ou por meio da voz de narradores que os recitavam. Se encontrar cordéis nas páginas de livros não é algo específico do período investigado, por que esse dado nos interessa?

Diferente do que ocorria principalmente na segunda metade do século XX, os cordéis publicados em livros, nas últimas décadas, não têm necessariamente a forma de antologias e os/as poetas/editores(as) parecem visar um público leitor mais amplo que o de pesquisadores, intelectuais, estudantes universitários e turistas, audiência supostamente dominante a partir

²⁵²ARRAES, Jarid. “Por uma *herstory* do cordel (entrevista concedida a Bianca Mafra Gonçalves)”, 2018.

dos anos 1970. Mais de 90% dos livros analisados foram lançados entre 2010 e 2020. Nesse período, constam apenas dois títulos semelhantes às antologias dos anos 1990, com cordéis de vários autores/as. Nas demais obras, predominam a autoria individual e a presença de um único poema por livro. Ressalto que em 22,58% desses impressos, embora atribuídos a um só poeta, estão reunidos inúmeros poemas. Pelo visto, é a partir da segunda década do século XXI que a publicação de cordéis em livros, ao lado da internet, é expandida; e a convivência entre os folhetos e outros suportes, que já existia antes, torna-se um dado cada vez mais incontornável para compreendermos como a literatura de cordel contemporânea é reinventada, hoje.

De acordo com Helonis Brandão e Solene Derigond²⁵³, os primeiros “cordelivros” aparecem em 2007, com a publicação de *A Raposa e o Cancão* (IMEPH), de Arievaldo Viana e Arlene Holanda, e a coleção *Clássicos em Cordel*, da editora Nova Alexandria, projetos editoriais selecionados e adquiridos pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola naquele mesmo ano e que marcam o início de um trabalho colaborativo entre cordelistas e “profissionais da edição do circuito convencional”. O PNBE foi um programa governamental criado em 1997 com o objetivo de “promover o acesso à cultura e o incentivo à leitura nos alunos e professores por meio da distribuição de acervos de obras de literatura, de pesquisa e de referência”²⁵⁴. Entre 2016 e 2017, foi encerrado às vésperas de completar 20 anos de existência, quando foi fundido ao Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD), apesar das críticas de pesquisadores, entidades, instituições e profissionais da área de políticas públicas para o livro, a leitura, a literatura e as bibliotecas²⁵⁵.

É plausível supor que a concentração de cordéis em livros no intervalo de 2010 a 2020 seja explicada, a princípio, pelo número total de publicações datadas dessa época que compõem o *corpus*, afinal 67,6% dos impressos/postagens são desse período. Se voltarmos ao gráfico 4, veremos que a última década acumula os maiores percentuais de folhetos, livros e postagens na internet, mantendo-se equivalente à década anterior apenas quanto ao número de livretos. Daí, podemos inferir que esses dez anos são decisivos para a edição do cordel no quadro geral

²⁵³ BRANDÃO, Helonis; DERIGOND, Solenne. “A institucionalização do cordel brasileiro: estudo sobre os processos de patrimonialização, academização e normalização do cordel contemporâneo (1988-2018)”, 2020, p. 97.

²⁵⁴ Ver: <http://portal.mec.gov.br/programa-nacional-biblioteca-da-escola>. Acesso em: 17 dez. 2021.

²⁵⁵ Discuti algumas questões referentes à dissolução do PNBE, entre outras decisões do governo antidemocrático de Michel Temer, e suas implicações para a formação de leitores, sobretudo literários, em: MELO, André Magri Ribeiro de. “Sobre asfalto e flores: livro, leitura, literatura e biblioteca no Brasil pós-golpe de 2016”, 2018.

dos suportes, e não exclusivamente no caso dos livros. Por outro lado, políticas públicas para a formação de leitores e acervos de bibliotecas, como o PNBE, certamente favoreceram a entrada, a permanência e o êxito dos chamados “cordelivros” no mercado editorial brasileiro, notadamente a partir dos anos 2010.

Com a ampliação da faixa de atendimento do programa, todas as etapas da educação básica passaram a receber livros e outros impressos a partir de 2008/2009, o que aumentou sensivelmente a quantidade de escolas, profissionais, estudantes, municípios e comunidades cobertos pelo PNBE. Obviamente, essa expansão demandou um grande volume de exemplares e novos títulos, uma vez que as particularidades formativas de crianças da educação infantil e jovens do ensino médio precisavam ser contempladas nos kits. Destaco ainda que os editais de compras governamentais de livros não são meros encargos burocráticos. Na condição de instrumentos que servem à construção de legitimidades nas artes, ainda que uma legitimação periférica, pois associada à escolarização e à didatização, essas chamadas públicas também condicionam – e, em certas situações, podem mesmo determinar – os movimentos da cadeia produtiva do livro, balizando escolhas temáticas e estilísticas, fórmulas editoriais e projetos gráficos e de design, em atendimento às normas do édito. As obras selecionadas, normalmente por grupos de especialistas em educação e literatura, costumam representar experiências exitosas de edição/comercialização, nos termos requeridos pelo programa, e tendem a orientar os passos desse mercado.

Portanto, a seleção dos livros de cordel da IMEPH e da Nova Alexandria pelo PNBE, nos fins dos anos 2000, simboliza mais do que uma conquista individual das editoras e autores/as. É, com efeito, um acontecimento decisivo para a edição dessa literatura, tanto que não passou despercebido aos olhos de outras casas editoriais e, menos ainda, aos dos poetas. Presumo que, para aquelas, muitas das quais não haviam publicado cordel antes, era uma oportunidade de diversificar seus catálogos, amparadas pelo reconhecimento do gênero por leitores autorizados, e apostar na possibilidade de lucrar com o montante de exemplares adquiridos pelo governo. Para parte dos cordelistas, suponho, tratava-se de um momento favorável para expandir o alcance dos seus textos, inclusive por meio de outras formas de materialização e estratégias de divulgação, ocupar espaços (físicos e simbólicos) aos quais, talvez, não estivessem familiarizados e, é claro, serem pagos pelos direitos autorais oriundos da sua poesia. Esses fatores, ao lado de outros, podem nos ajudar a entender por que a década de 2010 a 2020 concentra quase todos os livros analisados.

Os cordéis publicados na *web* aparecem na terceira década do período investigado: um deles está no Facebook da autora e os demais em seu blogue, cuja postagem mais antiga é de 2008. Das 125 postagens feitas entre 2008 e 2020, 62,4% foram de 2010 a 2020. Muitos poemas são acompanhados de imagens das capas de folhetos com os mesmos títulos, o que indica, além da convivência entre diferentes modalidades de edição e suporte, a interinfluência entre cultura impressa e cultura digital. Observada também na produção de outros cordelistas, a publicação paralela dos cordéis, ora vertidos em papel ora em *pixels*, parece confirmar o que Ana Elisa Ribeiro²⁵⁶ denominou de “fusões e sobreposições transparentes”, em oposição às ideias de concorrência ou exclusividade, entre formas de registro textual e interação discursiva. Nesse sentido, creio que as especulações sobre a “descaracterização” do “verdadeiro” cordel no mundo virtual e os necrológios devotados aos folhetos são, a exemplo das “ameaças” de substituição do códex pela tela, um devaneio.

Para John Gadzekpo²⁵⁷, o cordel vive sua “era revolucionária”, pois nenhuma das transformações anteriores teria tido a “radicalidade” e a “envergadura” daquela que começa no final dos anos 1990: a “internetização”. Exageros à parte, a década de 90 realmente marca o início do diálogo da poesia de cordel com as interfaces digitais e os *devices* eletrônicos, muito embora os/as poetas nunca tenham deixado de imprimir seus textos, mesmo aqueles nascidos originalmente no “ciberparnaso”²⁵⁸. De acordo com Ana Elisa, 1995 é um ano convencionalizado como símbolo da popularização das tecnologias digitais no Brasil, “mesmo que [contássemos] apenas com o computador pessoal e a internet discada (já com as interfaces gráficas e a navegação via Explorer)”. Nesse mesmo ano, o poeta José Honório da Silva publicava o folheto *O marco cibernético construído em Timbaúba*²⁵⁹, texto que reconfigurou conexões entre saberes tradicionais e contemporâneos a partir de imagens pós-analógicas. Pouco tempo depois, em 1997, junto com Américo Gomes, Honório inaugura a modalidade das *pelejas virtuais*, isto é, “disputas poéticas via e-mail ou bate-papo na rede das redes”, cujos versos são posteriormente publicados²⁶⁰.

²⁵⁶ RIBEIRO, Ana Elisa. *Livro: edição e tecnologia no século XXI*, 2018, p. 21.

²⁵⁷ GADZEKPO, John Rex Amuzu. “Do folheto à tela cibernética: histórico, cotidiano e sobrevivência do cordel”, 2004, p. 3.

²⁵⁸ A expressão é de Maria Alice Amorim e aparece em vários trabalhos seus, como o já citado *Pelejas em rede: vamos ver quem pode mais* (2019).

²⁵⁹ SILVA, José Honório da. *O marco cibernético construído em Timbaúba: (das redes de Mocós à internet)*, 1998 [1995], pp. 1-5.

²⁶⁰ AMORIM, Maria Alice. *No visgo do improvisado ou a peleja virtual entre cibercultura e tradição: comunicação e mídia digital nas poéticas de oralidade*, 2007, p. 7.

Analisei meu sistema
de construir poesia
explicitarei variáveis
e debugando a teoria
nesse meu fazer poético
fiz uma reengenharia.

Sou vate moderno pois
uso a tecnologia
mas procuro ficar fiel
à minha filosofia
de manter toda a estética
secular da poesia.

Musa minha, por favor
não se sinta desprezada
somente por minha lira
ficar informatizada
pois rendi-me à high-tech
pra vê-la ressuscitada.

Os/as cordelistas, em geral, consideram a internet uma aliada do seu trabalho artístico. É o que se pode depreender dos depoimentos de alguns deles para a matéria “Cordel digital”, no portal *O Xereta*²⁶¹. Para Mundim do Vale, “a internet é um espaço amplo” e “o cordelista passa a não depender de gráfica nem nada”. Continua ele: “Você fica à vontade ali. No meu caso, tenho 800 amigos no Facebook que estendem os comentários sobre a minha literatura. Minha obra ganhou o mundo. É uma vaidade que tenho já ter recebido até comentários internacionais”. Marco Haurélio esclarece que “a própria internet tornou-se assunto corriqueiro dos poetas” e que se há estranhamento por causa do encontro dessa literatura com as tecnologias digitais isso se deve à “imagem antiquada que se tem do cordel e de seus criadores”, o que ele considera “quase uma ficção”. Na esteira dos colegas, Klévisson Viana afirma que “a tecnologia está a serviço da tradição” e a internet tem beneficiado o cordel e aberto portas para os poetas, que hoje apresentam-se em todo o país e até no exterior. Sobre sua experiência, ele relata: “Recebo comentários do mundo todo, até daquele escritor Valter Hugo Mãe²⁶², esse ‘caba’ que é ovacionado pela crítica literária, achou minha obra interessante. Botou no Instagram e tudo. Então acho que [a internet] é um caminho interessante para divulgar o cordel”.

A recepção positiva da internet e outras tecnologias contemporâneas na literatura de cordel também pode ser observada em poemas publicados desde meados dos anos 1990, como vemos nos versos abaixo, compilados pelas cordelistas Dalinha Catunda e Rosário Pinto, no blogue *Cordel de Saia*. As estrofes enviadas por autores/as de várias cidades, a pedido delas, integram as *Cirandas*, organizadas com o objetivo de “agregar poetas cordelistas e firmar o valor da internet como fonte de informação, tema e ferramenta de trabalho de grande parte dos poetas de cordel nos dias atuais”²⁶³.

²⁶¹ <https://www.oxereta.com/noticia-1461875271-transformacoes-em-cordel>. Acesso em: 06 jan. 2022.

²⁶² Nascido em 1971 na Vila Henrique de Carvalho (atual Saurimo), em Angola, Valter Hugo Mãe, nome artístico de Valter Hugo Lemos, é um dos mais celebrados autores portugueses contemporâneos. Entre outros prêmios, já foi laureado com o prestigiado Portugal Telecom (hoje, Prêmio Oceanos), em 2012, pelo romance *A máquina de fazer espanhóis*. Além de romancista, é poeta, contista, ilustrador e músico.

²⁶³ <http://cordeldesaia.blogspot.com/2011/02/ciranda-cordel-na-internet.html>. Acesso: 07 jan. 2022.

A internet chegou
Como grande aliada
Pro cordel abriu estrada,
E o cordelista gostou
No virtual apostou
E com tecnologia
Espalhou sua poesia
Por este mundo global
Onde o cordel tem aval
Nesta metodologia.

(Dalinha Catunda)

O cordel hoje é manchete
Está na mídia virtual.
Antes, ele foi oral.
Passou pelo offset.
Namora com a internet.
Hoje, com tranquilidade,
Mostra versatilidade,
Dela tira seu proveito,
Tem com ela laço estreito.
Brinca, qual marionete.

(Rosário Pinto)

Pra quem procura por perto
Morada pra poesia,
Pode dizer com alegria
Que encontrou lugar certo:
A net é espaço aberto
Pra o poeta versejar
E em verso desafiar
Os quatro cantos do mundo,
Numa fração de segundo,
Sem sair do seu lugar.

(Nezite Alencar)

O cordel na internet
Ganhou vez, voz e espaço
Internautas num abraço
Fizeram dele, vedete
Nos sites virou manchete
Nos blogs ganhou mais fama
Feliz, não mais se reclama
Nem teme o anonimato
Reconhecido de fato
Toda a rede lhe proclama.

(Josenir Lacerda)

Quem pensa que folhetos de papel
E impressão com rasteira qualidade
É a forma, com exclusividade,
De se ver publicado o cordel
Não percebe que o grande carrossel
Deste mundo não para de girar.
O cordel, para se modernizar,
A mudança do mundo ele reflete,
Foi assim que o cordel na internet
Começou, de repente, a se espalhar.

(Marcos Mairton)

Com a inclusão digital,
Um novo leque se abriu
E dentro dele surgiu
O poeta virtual.
Acessando esse portal,
O poeta usa um teclado.
Que corrige o verso errado,
Lapida, cola e copia.
Salve a tecnologia
E o Cordel modernizado!

(Damião Metamorfose)

A mudança na “paisagem comunicacional”²⁶⁴ do cordel, como sugerem os poemas e os comentários dos/as poetas, não está associada apenas à difusão dos textos, pois impacta os métodos de composição, o conteúdo temático, os modos de lê-los (e ouvi-los), as práticas de edição e as formas de interação com outros/as escritores/as e o público em geral. Maria Alice Amorim, em sua pesquisa sobre pelepas virtuais, tem uma percepção similar ao defender que “a

²⁶⁴ Cf. KRESS, Gunter. *Literacy in the new media age*, 2003.

internet não só é terreno para divulgação”, mas “monte parnaso e ribeira, onde os poetas se encontram para emulação e exercício de jogos poéticos, para debate de ideias e troca de opiniões acerca da vida e do ofício do verso”²⁶⁵. Uma breve navegação nos blogues de alguns poetas, como o *Cordel atemporal*²⁶⁶, de Marco Haurélio, já nos permite visualizar complexas redes de interatividade que ganham forma naquele suporte por meio de entrevistas a outros cordelistas, indicação de material biobibliográfico, escrita de artigos de opinião e comentários dos/as leitores/as nas postagens. Em suma, não temos ali um mero depósito ou vitrine para poemas, mas um espaço propulsor de interações sociais e discursivas.

Quase a totalidade dos poemas publicados na internet estão em um blogue, ferramenta que se populariza no Brasil entre os anos de 2000 e 2001²⁶⁷ e consiste, de acordo com Sale Mário Gaudêncio²⁶⁸, na plataforma digital mais utilizada pelos cordelistas, devido ao seu ambiente mutável, adaptável, personalizado, de fácil acesso, dinâmico e agradável para a comunicação. Em um levantamento realizado de julho a agosto de 2013, ele identificou 86 páginas de cordelistas e 34 de instituições e editoras relacionadas à literatura de cordel, muitas delas voltadas para a autopublicação dos poetas e a constituição de acervos virtuais a partir da digitalização de folhetos. Na última década, perfis pessoais e profissionais em redes como Facebook, Instagram e YouTube também têm sido usados pelos/as poetas, editoras e coletivos para, entre outras ações, produzir, divulgar e comercializar obras.

Contudo, a adesão às novas tecnologias, bem como sua generalização, não é um processo natural e livre de hesitações, dúvidas e incertezas. Mesmo poetas entusiastas da sua utilização, a exemplo de Mundim do Vale, têm suas questões em aberto, e até algumas ressalvas. Segundo ele, com o uso da internet para publicar e fazer circular os cordéis perdem-se elementos importantes da tradição, como a capa ilustrada. Prossegue: “Não sei se posso chamar o que publico na internet de ‘cordel’, mas é literatura de cordel porque traz a métrica. Se for considerar só o que está escrito, é o cordel. Tem gente hoje que reproduz lá [na internet] cordéis antigos, mas não é a mesma coisa de pegar o folheto, é diferente”. E conclui seu depoimento dizendo para quem o entrevista: “Essa sua pergunta me deixou embaraçado”.

²⁶⁵ AMORIM, Maria Alice. *Pelejas em rede: vamos ver quem pode mais*, 2019, p. 68.

²⁶⁶ Ver: <https://marcohaurelio.blogspot.com/>. Acesso em: 07 jan. 2022.

²⁶⁷ Cf. DI LUCCIO, Flavia; NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria. “Escritores de blogs: interagindo com os leitores ou apenas ouvindo ecos?”, 2007.

²⁶⁸ Cf. GAUDÊNCIO, Sale Mário. *Representação da informação de cibercordéis em blogs: uma análise sob a luz da semântica discursiva*, 2014.

É muito instigante ver como os poetas tocam em problemas seculares da história do livro e da leitura a partir das suas experiências de autor-leitor-editor. Quando Mundim se questiona sobre o que pode ou não chamar de cordel ao mesmo tempo em que propõe respostas baseadas, por um lado, na forma do texto, e, por outro, na sua materialidade, ele levanta pontos que vão desde a relação suporte/gênero às implicações desse duplo para a produção de conceitos funcionais. Lendo seu depoimento, lembrei-me imediatamente de uma clássica citação de Roger Chartier: “Os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são veículos. [...] O ‘mesmo’ texto, fixado em letras, não é o ‘mesmo’ caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação”²⁶⁹. O “embaraço” alegado pelo cordelista não sugere, a meu ver, constrangimento ou timidez, mas a constatação indecisa e perplexa das múltiplas faces de um conceito aparentemente dominado e estável, mas que, na realidade, é estranho e arredo. Consciente de que não havia resposta fácil ou definitiva para o que lhe foi perguntado, oferta reflexões engenhosas ao invés de um discurso pronto sobre a “verdade” do cordel.

Ao lado de livros, da blogosfera e das redes sociais, o cordel continua sendo editado sob a forma dos tradicionais folhetos. Eles constituem praticamente 70% do *corpus* e abrigam mais da metade dos poemas levantados. Aparecem ao longo das três décadas e, contrariando possíveis prognósticos sobre seu desuso na contemporaneidade, ainda são o principal suporte do cordel, com larga vantagem quantitativa em relação aos outros. Impressos em papel de baixa gramatura (mas não só), normalmente no formato *in-quarto* ou *in-octavo* e vendidos a preços acessíveis (de R\$ 2,00 a R\$ 12,00, em média), os folhetos analisados seguem, com algumas variações, a fórmula editorial que consagrou a literatura de cordel entre leitores/ouvintes, autores, editores, vendedores e pesquisadores. No entanto, não se pode falar em permanências estáticas, pois, como mostram outras pesquisas, os folhetos mudam com o passar dos anos, ajustando-se às contingências históricas de cada tempo e seus circuitos de comunicação.

Eles já não medem invariavelmente 11 cm por 15 a 17 cm ou são impressos em papel pardo e de má qualidade, como identificou Ruth Terra em relação aos publicados entre 1904 e 1930. Nas unidades analisadas, predomina o uso do papel jornal no miolo de 60% dos folhetos, especialmente nas décadas de 1990 e 2000, mas com aparições também nos anos 2010. Outros tipos de papel, como o reciclado, o *offset* e o *couché* começam a se tornar mais frequentes no

²⁶⁹ CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*, 2002, pp. 61-62.

interior da brochura desde 2010, indicando o incremento de materiais mais refinados e resistentes para confeccionar os folhetos. As capas e quartas capas são majoritariamente impressas em *offset* colorido ao longo de todo o período estudado, mas com gramatura superior à das páginas internas. O progressivo empobrecimento de elementos gráficos e paratextuais em folhetos dos anos 1930 a 1950²⁷⁰ está sendo revertido nas últimas décadas, uma vez que a ocorrência de recursos gráfico-visuais e paratextos cada vez mais bem cuidados é uma regularidade do *corpus*, como discutirei em outro momento. É importante lembrar que, mesmo o conjunto analisado sugerindo uma intensificação do refinamento editorial dos folhetos no intervalo de 2010 a 2020, foi sobretudo a partir dos anos 1970 que eles começaram a ser impressos em papel de melhor qualidade, tamanho maior e com capas coloridas, principalmente pela antiga editora Prelúdio, hoje Luzeiro²⁷¹.

Esses dados nos auxiliam a ver que a permanência dos folhetos no presente não se explica com discursos vagos sobre a “resistência” ou a “atemporalidade” das tradições. A consagração dessa fórmula editorial deve-se, sim, à persistência das feições transatlânticas de impressos semelhantes em outros países, mas não menos às modificações levadas a cabo por poetas e editores brasileiros que têm contribuído para atualizar e reinventar esse suporte, atentos aos movimentos do público leitor/auditor e às mudanças da sociedade como um todo. Se no passado mais recuado, o folheto foi uma solução para a escassez de recursos, associada ao aproveitamento racional do papel, à redução de gastos e a escolhas editoriais menos sofisticadas, parece-me que seus usos, nos últimos anos, estão relacionados à manutenção de uma identidade material do cordel (aberta a negociações) e à certa independência do mercado editorial dominante. Porém, não se pode ignorar que para muitos poetas com capital social e simbólico inferior ao dos citados pelas instâncias de legitimação, publicar em folhetos certamente exprima uma escolha determinada pelo baixo custo envolvido nesse processo, mais ainda quando os computadores podem assumir as funções dos antigos maquinários das tipografias de cordel.

²⁷⁰ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. “Um impresso se populariza: o caso dos folhetos de cordel”, 2010, pp. 567-584.

²⁷¹ RODRIGUES FILHO, José. *Redefinindo Histórias na Literatura de Cordel: a trajetória da Editora Luzeiro (c. 1920-1995)*, 2021.

Em entrevista concedida à revista *Crioula*, publicação eletrônica dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, Jarid Arraes comenta:

O que me incomoda profundamente é o fato de que existem cordelistas hoje que nem publicam mais em folhetos, só em livros. E aí aos meus olhos entram mil questões de desvalorização do cordel, de realmente tratarem os folhetos como uma literatura inferior, de falta de compromisso com a preservação de algo tão importante e rico. [...] Penso que publicar em livros também é bom e importante, mas não que os folhetos devem ser substituídos e abandonados. Porque o folheto que é liberdade, é independência, autonomia, é enfrentamento ao mercado editorial²⁷².

No depoimento, a cordelista destaca a publicação de cordel em folhetos como estratégia de preservação e enfrentamento às hegemonias editoriais, uma vez que, com esse suporte, o poeta teria autonomia sobre sua produção e liberdade para mover-se, independente, na cena cultural. Ela não hierarquiza os suportes, mas expressa descontentamento quanto aos colegas de ofício que preferem publicar apenas em livro, pois vê aí a desvalorização dos folhetos atrelada à inferiorização da literatura editada sob essa forma. Em outras entrevistas, ela tem insistido na defesa do folheto por causa do seu lugar na tradição do cordel brasileiro, mas sempre ressaltando o quão decisiva é a independência econômica e ideológica viabilizada pela autopublicação. Alegoria que identifica e difere em simultâneo, o folheto parece representar para a autora um território de encontro com a tradição, mas ao mesmo tempo sua reinvenção, que é forma de memória e, fundamentalmente, forma de luta.

Finalmente, o livreto corresponde a 1,6% do *corpus* e aparece nos anos 2000 e 2010. São impressos com dimensões aproximadas de 15x20 cm, semelhantes a um livro, publicados apenas pela editora Tupynanquim, à exceção de um exemplar coeditado em parceria com a Rouxinol do Rinaré Edições. Segundo Klévisson Viana, em diálogo por telefone²⁷³, trata-se de uma modalidade editorial adotada pela Tupynanquim para atender textos mais longos, que não compensaria imprimir nos folhetos convencionais de 11x16 cm. Têm aspecto mais resistente, pois são confeccionados com papel *offset* de alta gramatura, tanto nas capas e quartas capas, como no miolo.

²⁷² ARRAES, Jarid. “Por uma *herstory* do cordel (entrevista concedida a Bianca Mafra Gonçalves)”, 2018.

²⁷³ A conversa se deu no Whatsapp, em 5 de dezembro de 2021.

Armando Petrucci²⁷⁴ afirma em suas pesquisas sobre a escrita manual e mecânica a partir do século XIII que quando os suportes textuais mudam podemos localizar a preservação de características passadas ao lado de novas possibilidades de ler e escrever. Do alcance da obra à intervenção do corpo na técnica da escrita, essas alterações agem ativamente sobre textos, autores e públicos. Penso que, com base na descrição feita, é possível assumir a mudança e a permanência como *condições orgânicas* dos suportes da literatura de cordel, manifestas na vitalidade dos folhetos – os mesmos, mas outros –, na reconfiguração dos livros, no mundo “imaterial” da internet e nos recentes livretos. Recebidos no campo literário de modos distintos, às vezes barrados na porta dos grandes salões antes mesmo de se apresentarem, eles espelham desigualdades sociais e estratificação de saberes, projetam experiências literárias singulares e tanto exercem como sofrem influência dos textos que carregam. Para leitores/ouvintes, nunca são idênticos entre si.

Embora estudiosos como Gadzekpo optem por discutir o cordel em termos etapistas e declarem que ele abandonou o papel para entrar “na onda virtual da tela do computador”²⁷⁵ como resultado de sua “evolução”, a análise dos objetos de leitura nesta tese oferece imagens menos deterministas. A mais evidente é que mesmo publicando no ciberespaço, os cordelistas não abandonaram os impressos em papel. No *corpus* principal, por exemplo, consta o livro *Diálogo de Santa Rosa com Varneci pelo WhatsApp*²⁷⁶ (Areia Dourada), resultado de conversas que ocorreram originalmente via aplicativo de mensagens instantâneas, de 22/11/2016 a 30/05/2018. De acordo com Ribeiro, “o livro impresso ainda é hegemônico no cenário da produção literária brasileira”, razão pela qual mesmo para autores que se autopublicam na internet ou dela fazem uso para elaborar seus textos é comum que venham a lançar livros de papel posteriormente, “como que a selar o reconhecimento como escritores, inclusive e principalmente para si mesmos”. A despeito das múltiplas tecnologias e dos vários ambientes de circulação, um livro impresso ainda é uma “espécie de patrimônio a ser alcançado nas redes editoriais”²⁷⁷.

²⁷⁴ PETRUCCI, Armando. *La ciencia de la escritura: primera lección de Paleografía*, 2003 [2002].

²⁷⁵ GADZEKPO, John Rex Amuzu. “Do folheto à tela cibernética: histórico, cotidiano e sobrevivência do cordel”, 2004, p. 3.

²⁷⁶ Cf. ROSA, Isaias Eduardo Santa; NASCIMENTO, Varneci. *Diálogo de Santa Rosa com Varneci pelo Whatsapp*, 2018.

²⁷⁷ RIBEIRO, Ana Elisa. *Livro: edição e tecnologias no século XXI*, 2018, pp. 111-112.

Em entrevistas, palestra e poemas, é bastante fácil encontrar os/as poetas falando muito mais na convivência entre os suportes que em substituição de um por outro. Além de conviver, eu diria que eles, há muito, *interpenetram-se*. O projeto gráfico da coleção *Biblioteca de cordel*, da Hedra – assim como o das antologias da Fundação Casa de Rui Barbosa –, foi inspirado nos folhetos mais antigos de que se tem notícia no Brasil, pois as dimensões dos livros são de aproximadamente 11x16 cm. O tamanho dos livretos, 15x20 cm, é bastante próximo a uma das medidas mais convencionais no mercado editorial de livros, 14x21 cm. Já os folhetos, notadamente os da Luzeiro, trazem fichas catalográficas que nada devem às de obras publicadas pelas grandes editoras, portando, inclusive, número de ISBN e código de barras. Poemas postados na internet estão, não raro, acompanhados de imagens escaneadas das capas de suas versões impressas ou, em outros casos, criam-se páginas e acervos virtuais onde se encontram centenas de folhetos digitalizados. E o que dizer das redes sociais? Lá, mais que escrever e postar arquivos, os cordelistas podem aparecer, pelejar e ler/declamar poemas ao vivo e em *Full HD*, o que alarga sobremaneira o horizonte de variáveis em jogo quando falamos de literatura de cordel na contemporaneidade. Enfim, mesmo que a correspondência entre folheto e cordel seja inevitável²⁷⁸ – sobretudo porque a fórmula editorial serviu à definição do gênero, inicialmente –, a realidade tem suas frestas porque quase nunca é possível somar todas as partes e fechar a conta do todo. O cordel, há muito, não tem morada fixa no folheto – “e será que já teve?” perguntariam os cadernos, as folhas manuscritas, as vozes-memória dos poetas –, mesmo que a esta casa pareça sempre retornar.

²⁷⁸ Um exemplo interessante da força desta associação é o fato da n-1 edições publicar textos ensaísticos de diversos intelectuais (mas nenhum deles cordelista, friso) sob o formato de folhetos e chamá-los de “cordéis”. Ver: <https://www.n-1edicoes.org/cordeis>. Acesso em: 18 de jan. 2022.

As capas

O que as capas dos folhetos, livros e livretos podem nos dizer sobre as transformações do cordel na contemporaneidade? Com o objetivo de averiguar vestígios de mudanças e permanências em sua edição, detive-me também na análise de recursos gráficos e outras informações presentes naquela que pode ser considerada a porta de entrada dos textos para, senão todos, a maioria dos/as leitores/as. A princípio, pode-se dizer que as capas dos folhetos publicados de 1990 a 2020 mesclam elementos editoriais comuns nas primeiras décadas do século XX, sobretudo até 1930, a outros incluídos por autores e editores (e poetas-editores) do período de sua “popularização” à atualidade. No caso dos livros, as ilustrações e a qualidade do papel de impressão sobressaem-se, especialmente a partir dos anos 2000, em comparação a volumes lançados de 1970 a 1990. As capas dos livretos não diferem significativamente das dos folhetos, salvo pela gramatura superior e tamanho maior. De modo geral, a análise revelou a progressiva sofisticação editorial das capas dos impressos onde os cordéis são publicados.

Nos folhetos analisados, o nome do cordelista, o título do poema principal e a ilustração são elementos universais às capas em todas as décadas. No grupo dos anos 1990, além dessas informações, constam o número da edição, local e data de publicação e nome do ilustrador. Tiragem e número de páginas aparecem ocasionalmente. Há vinhetas, mas simples, de traço único, que servem para “emoldurar” a capa ou destacar o título – o mesmo sucederá nas demais décadas. Xilogravura e desenho a lápis são as técnicas de ilustração utilizadas nas gravuras. Os folhetos publicados de 2000 a 2009 passam a estampar, frequentemente, outros dados em suas capas, como gênero discursivo, títulos das coleções e número do folheto. As expressões “Literatura de Cordel” ou “Cordel” estão em 45,71% dos exemplares desse grupo. Em menor quantidade, começam a surgir referências às vinculações institucionais dos/as poetas, especialmente daqueles/as que fazem parte de alguma academia. A capa de um folheto traz uma recomendação sobre a faixa etária dos/as eventuais leitores/as (“folheto desaconselhável para menores de 14 anos”) e em outra, abaixo da ilustração, consta o significado de uma palavra usada no título do poema (“Barrão: Porco reprodutor, pai-de-chiqueiro”). O nome do capista, que não é necessariamente o autor da ilustração, aparece em 28,57% dos folhetos. Em um deles, o editor distingue as autorias da “xilogravura” e do “desenho”. 40% das capas são ilustradas com xilogravuras enquanto nas demais notam-se outras técnicas, como o desenho a lápis e o uso de fotografias e imagens digitais. As ilustrações pretas sobre papel branco ou de outra cor são mais recorrentes, embora 37,14% das capas sejam coloridas. No conjunto de

2010 a 2020, cerca de 35% dos impressos trazem referências ao gênero dos textos nos folhetos (“literatura de cordel” ou “cordel”). As capas coloridas foram observadas em 27,02% dos casos, enquanto as ilustrações em xilogravura ocorreram em pouco mais da metade (52,70%) dos folhetos. As outras técnicas de ilustrar não diferem das identificadas na década anterior. O local e/ou a data de publicação são informados em quase 80% do *corpus* (79,72%). Seguindo a tendência do período estudado, o nome do ilustrador, capista ou desenhista é cada vez mais comum, tendo sido verificado em aproximadamente três quartos dos folhetos (74,32%).

A exemplo dos folhetos, o nome do(s) autor(es), o título e a ilustração são elementos presentes em todas as capas de livros. O logotipo da editora está em 83,87% dos casos, seguido do nome de quem ilustrou a obra (54,83%) e outros índices menos frequentes, como o gênero discursivo (12,90%), informações sobre adaptação (9,67%) e adequação do texto ao acordo ortográfico de 1990 (6,45%). As capas dos livros de cordel são impressas predominantemente em papel de alta qualidade (em geral, *couché* fosco ou com brilho) e 41,93% delas têm orelhas que abrigam comentários sobre textos e autores. As ilustrações integram diferentes projetos gráfico-visuais e resultam de múltiplas técnicas, como pintura, desenho, fotografia, caricaturas, colagens, digitalizações e xilogravuras, que estão em apenas 16,12% das capas. Quanto às capas dos livretos, não identifiquei diferenças substanciais em relação às dos folhetos. Nome(s) do(s) cordelista(s), título do poema e ilustração são unanimidades, enquanto o gênero discursivo é informado em dois terços do *corpus* e em apenas um livreto localizei dados de publicação, como o nome da editora, capista e ano/local de edição. Desenho a lápis e fotografia são as técnicas de ilustração presentes nas capas coloridas com tons de amarelo, branco, preto e laranja.

Tanto nos folhetos como nos livros e livretos, as capas expressam o refinamento editorial da literatura de cordel nos últimos 30 anos. A presença de informações sobre o local e/ou a data de publicação, em grande parte do *corpus*, exemplifica isso, sobretudo quando a ausência de datação nos folhetos editados na primeira metade do século XX era comum²⁷⁹. Ainda que 9,4% dos impressos analisados (17 folhetos e um livreto) não informem a data de publicação nas capas ou em qualquer outro lugar, a importância atribuída por editoras e poetas contemporâneos a esse dado é evidente. Com a formação de um público leitor de cordel mais

²⁷⁹ Ver: GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*, 2000, p. 75 e seguintes.

letrado e familiarizado com objetos das culturas escritas, especialmente a partir dos anos 1970, é aceitável supor que essa nova audiência influenciou, em alguma medida, as escolhas editoriais desde então. No conjunto, a maioria dos folhetos não datados (58,82%) foi autopublicada, isto é, sem intermédio de nenhuma editora, um indício de que poetas sem vínculo comercial com casas editoriais, folheterias, academias, entre outras organizações, tenham mais dificuldade para diversificar os paratextos das suas publicações. Nos livros, esse tipo de informação (data e local de edição) não costuma ocupar as capas, pois consta na ficha catalográfica.

A predominância de ilustrações nas capas de todos os impressos consolida uma tendência já esboçada entre os anos 1920 e 1930, quando os clichês de zinco, as fotografias e os cartões-postais passaram a substituir progressivamente as vinhetas e/ou ornamentos como recurso ilustrador das capas de folhetos²⁸⁰. Dividindo atenção com outras técnicas de ilustrar, principalmente desde os anos 70, a xilogravura ainda está presente em muitas capas do conjunto de folhetos analisado, estampando também algumas de livros. De acordo com Liêdo Souza²⁸¹, foi nos anos 1940 que a xilogravura começou a ser usada para ilustrar o cordel, embora sua generalização como técnica para confeccionar as capas de folhetos tenha se dado, em especial, quando turistas e intelectuais passaram a compor a audiência de leitores/ouvintes. Assim como o folheto, esse tipo de gravura está fortemente vinculado à literatura de cordel no imaginário coletivo brasileiro, associação que, como indicam alguns estudos, foi uma “construção *a posteriori* feita sobretudo pelos intelectuais que veem na gravura em madeira uma expressão mais próxima da ‘alma popular’, do rural e, portanto, do Nordeste”²⁸². Entretanto, se considerarmos a variedade de técnicas de ilustração identificadas nas capas de livros, livretos e folhetos, notaremos que as editoras e os poetas não restringem os projetos gráfico-visuais das publicações a uma única modalidade ilustrativa, o que certamente amplia nossos modos de ver e imaginar a poesia de cordel.

A centralidade dada às ilustrações na edição da literatura de cordel, intensificada nas últimas décadas, também se articula a outros elementos bastante frequentes nas capas dos folhetos publicados nos anos 2000 e 2010, como o nome do ilustrador/desenhista/capista. Se produzir

²⁸⁰ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*, 2000, p. 96.

²⁸¹ SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*, 1981.

²⁸² GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*, 2000, p. 98.

capas ilustradas para o cordel é uma prática editorial secular, reconhecer o trabalho artístico dos profissionais da imagem, inclusive citando-os nos impressos, é algo muito recente. No conjunto, não há referências a quem ilustrou, desenhou ou elaborou a capa em nenhum folheto ou livro dos anos 90. Na década seguinte, elas surgem, mas timidamente, em menos de 30% dos impressos. A partir de 2010, esse percentual chega a quase 80%. O que explica essa atenção inédita para os artistas da imagem e/ou design na história do cordel? No caso dos livros, grande parte do *corpus* principal são edições endereçadas à infância e, portanto, seguem padrões e consensos editoriais comuns a esse tipo de objeto, como a autoria compartilhada (e expressa na capa) entre autor de texto escrito e autor de imagem. Suponho ainda que à medida que as ilustrações se tornaram item “obrigatório” das capas e as técnicas de ilustrar e os suportes foram se diversificando, a condição autoral dos ilustradores despontava como dado constitutivo da editoração do cordel. Além disso, a autonomia das xilogravuras em relação ao folheto, manifesta na comercialização individual de peças e matrizes, também contribuiu para individuar os ilustradores e legitimá-los como agentes produtores da materialidade dessa poética. Outros profissionais, a exemplo do capista (que pode ou não ter ilustrado a capa, mas a quem cabe, sobretudo, a concepção visual desta) e do desenhista (que nem sempre coincide com o ilustrador, a depender da técnica empregada), têm aparecido significativamente nas capas de folhetos.

As capas policromadas dos folhetos seguem um padrão inaugurado pela Prelúdio e atualmente são encontradas em outras editoras/cordelarias, como a Queima-Bucha, a Flor da Serra e a Rouxinol do Rinaré Edições, além de adotadas até em autopublicações, caso dos poetas Moreira de Acopiara, Leila Freitas e Rosa Régis. Ainda que não sejam as mais constantes no *corpus*, a ocorrência delas em diferentes casas editoriais é um indício da sua propagação no mercado. O uso de paletas multicores na confecção das capas também sugere o investimento de cordelistas e editores no aprimoramento dos impressos a partir de concepções artísticas e dispositivos técnicos associados pelo público leitor/auditor dos folhetos à “modernidade”. Em entrevista concedida à pesquisadora Ana Raquel Motta de Souza, Arlindo Pinto de Souza, fundador da Prelúdio e seu dono até 1995, comenta:

E eu tenho assim, já aconteceu com o Manoel D’Almeida, na banca, lá em Aracaju, procurarem, por exemplo, *Pavão Misterioso*. Então ele [o leitor] olha aquele colorido e o que publicavam no Nordeste. Que publicavam, não publicam mais. Ele perguntava qual era o... ele não falava autêntico... qual era o verdadeiro. O Manoel D’Almeida dizia: “os dois são verdadeiros”. “Então eu quero este, de capa colorida”. Que era mais bonitinha, atraía mais, etc., era um pouco mais caro, mas atraía mais²⁸³.

Ainda no artigo “Editora Luzeiro: um estudo de caso”, publicado em 1994, Ana Raquel Souza registrou o depoimento do poeta João Firmino Cabral, que via na Luzeiro “a única razão da literatura de cordel continuar viva” e exemplificou sua afirmação citando as novas ilustrações e o tipo de papel empregados na impressão das capas dos folhetos.

Porque sem ela [Luzeiro] a literatura de cordel já tinha morrido há muito tempo. Pelo seguinte: uma coisa que você lê e todo público sabe, que nós não estamos mais no tempo do... só do carro de boi. Lá no sertão temos o carro de boi, lá no sertão já temos alguma coisa que mantém tradição, mas você chega hoje no sertão, no alto sertão, você já encontra casa com televisão, com vídeo. [...] Antena parabólica, você vê muito. Então, jovem, por este motivo as coisas vão evoluindo. E a Luzeiro fez com que os seus trabalhos também evoluíssem, porque você veja: muitas vezes eu mostro um livro desses aqui ao freguês, com a capa em xilogravura, e mostro um desses aqui [com a capa em policromia], aí o freguês... É claro que o freguês se interessa mais pelo que é mais bonito, mais acabado, material melhor. Porque nós passamos do tempo do atraso pro tempo do adiantamento. Nós não estamos mais num país atrasado, nosso país é um país superdesenvolvido.

As imagens de adiantamento, progresso e evolução atrelam-se às de sofisticação: folhetos mais bonitos, com melhor papel, acabamento bem-feito, atraentes, embora um pouco mais caros. Outras estudiosas documentaram a preferência dos leitores/ouvintes pelas capas coloridas ou de “estórias em quadrinhos”, como Marlyse Meyer²⁸⁴ e Luli Hata²⁸⁵. Além delas, a antropóloga Candace Slater²⁸⁶ também observou que a preferência do público pelas novas capas podia estar relacionada à ideia de que elas eram mais “modernas” ou “elegantes” do que as estampadas com xilogravuras e fotografias. Segundo ela, a durabilidade dos folhetos mais recentes também parecia interessar aos leitores, pois o papel era mais resistente que o usado nas tipografias do Norte e Nordeste, mais fino e suscetível à rápida deterioração. Em sua pesquisa sobre a Luzeiro, José Rodrigues Filho argumenta que as mudanças levadas a efeito

²⁸³ SOUZA, Ana Raquel Motta de. “Editora Luzeiro: um estudo de caso”. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/raquel.html>. Acesso em: 21 de jan. 2022.

²⁸⁴ MEYER, Marlyse. *Autores de Cordel*, 1980.

²⁸⁵ HATA, Luli. *O cordel das feiras às galerias*, 1999.

²⁸⁶ SLATER, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*, 1984 [1982].

pela Prelúdio configuram um novo padrão editorial na literatura de cordel brasileira, que “altera não apenas a produção do cordel, mas também as relações das pessoas com esse produto, com sua cultura”²⁸⁷.

A designação “Literatura de Cordel” ou “Cordel” é outro dado recorrente nas capas de folhetos e livros ao longo dos últimos 30 anos. Parece-me que se trata de uma estratégia editorial para ratificar o lugar privilegiado do folheto como suporte das conhecidas narrativas em verso, principalmente quando as plataformas virtuais e os livros têm se popularizado como espaços de publicação destes poemas. Podemos supor também que o uso dessas expressões, sobretudo “Literatura de Cordel” (mais frequente que “Cordel”, inclusive), constitua um instrumento de reafirmação da literariedade dos textos, luta encampada por coletivos de poetas e intelectuais, com mais ênfase, desde fins de 1980. Ademais, vale ressaltar que o uso desse designativo nos folhetos começa a ser generalizado a partir da década de 1970, quando um novo público se configura e, simultaneamente, o conceito de “literatura de cordel” é estabilizado e difundido por pesquisadores e instituições como a Fundação Casa de Rui Barbosa. Com isso, pode-se admitir que o uso dessa expressão na capa (ou em outras partes do folheto), há pelos menos 60 anos, conecta-se à necessidade de editores e poetas ajustarem-se a uma audiência consumidora não apenas mais escolarizada e letrada do que os leitores/ouvintes do apogeu do cordel, como também desfamiliarizada com nomeações comuns nos impressos editados na primeira metade do século XX, a exemplo de “livros”, “histórias”, “folhetos” e “romances”.

Nos livros, é usual o termo “cordel” aparecer nos títulos das obras, como em *Cordéis de arrepiar – América*²⁸⁸, de Evaristo Geraldo e Rouxinol do Rinaré (IMEPH) ou *Memórias Póstumas de Brás Cubas em cordel*²⁸⁹, de Varnecki do Nascimento (Nova Alexandria). Provavelmente, essa escolha editorial intenciona tanto informar aos supostos leitores qual o gênero dos textos abrigados nos livros como também validar um tipo de suporte aparentemente incomum para leitores/ouvintes de cordel habituados ao folheto. De forma “isolada”, como nos folhetos e livretos, só localizei indicações do gênero discursivo em dois livros, ambos publicados pela Luzeiro.

²⁸⁷ RODRIGUES FILHO, José. *Redefinindo Histórias na Literatura de Cordel: a trajetória da Editora Luzeiro (c. 1920-1995)*, 2021, p. 141; SLATER, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*, 1984 [1982], p. 209.

²⁸⁸ GERALDO, Evaristo; RINARÉ, Rouxinol do. *Cordéis de arrepiar – América*, 2015.

²⁸⁹ NASCIMENTO, Varnecki do. *Memórias Póstumas de Brás Cubas em cordel*, 2008.

O número de tipos gráficos na composição das capas é outro aspecto relevante para a análise, pois tende a revelar padrões editoriais mais ou menos refinados, imagens dos “leitores ideais” antecipados por autores e editores, além de movimentos de reinvenção das formas de materializar o cordel. Os folhetos publicados nos anos 90 têm de três a quatro caracteres gráficos diferentes. Na década seguinte, esse número sofre aumento sensível, com 68,57% das capas apresentando entre quatro e sete tipos distintos. De 2010 a 2020, as capas com quatro a oito tipos gráficos respondem por 44,59% do conjunto, contra 45,94% das que foram compostas por apenas três caracteres. No *corpus* como um todo, a disposição desses caracteres nas capas é harmoniosa, aparentando uma coerência informacional e visual quanto à diagramação. O nome do autor e o título do poema geralmente vêm na parte superior, a ilustração ocupa o centro e a maior parte da capa e, embaixo, seguem outras informações, como data e local de publicação, logotipo/nome da editora, gênero literário, nome do ilustrador/capista, entre outros. Ao analisar capas de folhetos publicados supostamente na primeira metade do século XX, Ana Galvão²⁹⁰ observou que aqueles editados de 1900 a 1929 tinham qualidade gráfica superior se comparados aos das décadas de 30, 40 e 50, pois, entre outras características, apresentavam maior número de tipos nas capas. Ela concluiu que à medida que os folhetos se tornam um impresso de larga circulação a variedade de caracteres diminui. No primeiro extrato de tempo, a média de tipos oscilava entre cinco e nove; já no segundo, a regra era de dois a quatro. Com base nesses dados e nos impressos que analisei, é possível depreender que, em relação às publicações do apogeu inicial da literatura de cordel, os folhetos editados nos últimos anos têm retomado, progressivamente, o cuidado editorial com a confecção das capas, diversificando arranjos visuais e elementos do estilo tipográfico.

Ao lado dos caracteres gráficos, também verifiquei o uso de orlas/bordas nas capas dos folhetos e livretos. Apenas um folheto da década de 90 tinha bordas simples e outro recorria a traços finos para destacar o título do poema. Nos anos 2000, 57,13% do *corpus* apresentava algum tipo de ornamento na capa, como orlas/bordas simples (22,85%), rebuscadas (20%) e vinhetas (14,28%). A partir de 2010, 44,59% das capas têm orlas ou bordas (13,51% delas com traços mais finos). Entre os não datados, mas supostamente editados nos anos 2000 e 2010, predominam bordas simples, com um só traço, emoldurando a capa (88,23%). Quanto aos livretos, apenas um da década de 2010 expõe bordas. Seguindo a tendência observada no aumento de tipos gráficos na composição das capas, esses dados revelam a utilização gradativa

²⁹⁰ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*, 2010 [2001].

de soluções editoriais que concorrem para o enriquecimento da materialidade dos folhetos e livretos.

Nos livros, além da evidente qualidade do papel em volta do miolo, as capas também se destacam pela utilização de recursos de impressão e encadernação sofisticadíssimos, como a estampa quente (*hot-stamping*), o alto relevo, a laminação envernizada, a metalização e a capa dura. No caso desses objetos, a concisão nos índices informacionais (autoria, título, ilustração e logotipo da editora, geralmente) não sugere a falta de cuidado editorial, como nos folhetos ou livretos, uma vez que os dados sobre a edição constam nas suas fichas catalográficas. O que, de fato, parece decisivo para ratificar o aperfeiçoamento da publicação de cordéis em livros, a partir das capas analisadas, são aspectos correlacionados à estética gráfico-visual e a técnicas e materiais mobilizados no processo de impressão.

Como vimos, a análise das capas dos folhetos, livretos e livros indica o incremento gradual de estratégias requintadas na edição da literatura de cordel contemporânea, vinculadas tanto à quantidade de informações sobre a publicação, à variedade de tipos gráficos e ornamentos, como aos modos de imprimir e encadernar. Essas mudanças, no caso das pequenas brochuras in-4° ou in-8°, ocorrem quase sempre quando os impressos são publicados por editoras, principalmente as tradicionais no ramo, como a Luzeiro. Naqueles produzidos pelos próprios poetas, de modo independente, a tendência identificada é de retração do refinamento editorial das capas. No entanto, é possível encontrar autopublicações muito bem cuidadas e folhetos, confeccionados por editoras/cordelarias, menos esmerados. O que se nota, panoramicamente, é a confluência de índices editoriais comuns nas capas dos primeiros folhetos brasileiros – como orlas/bordas elegantes, buriladas, e abundância de caracteres gráficos – e outros popularizados durante o apogeu do cordel, entre as décadas de 30 e 50, a exemplo das ilustrações, graças em especial ao trabalho do poeta-editor João Martins de Athayde²⁹¹. Há

²⁹¹ De acordo com Roberto Benjamin (2004, p. 55-58), o editor Athayde “muito contribuiu para consolidar esse veículo, não apenas sistematizando as edições, estabelecendo agentes vendedores nas principais cidades, como também através da reformulação da apresentação gráfica do produto. [...] Antes dele, as edições eram sempre tiragens do autor, isto é, os serviços gráficos eram contratados para impressão de um determinado número de exemplares. Com Athayde, surgem verdadeiramente os contratos de edição. [...] Foi João Martins de Athayde quem utilizou sistematicamente a zincogravura para a capa do folheto, dando-lhe importância devida, como chamada para o conteúdo. Utilizou serviços de ilustradores de categoria para confeccionar os desenhos de capa adequados aos folhetos... [...]. Para os romances, Athayde, acompanhando o gosto da moda, usava reproduções de cartões-postais românticos da *belle époque*... [...]. Foi também com Athayde que se deu a sujeição da criação poética ao

ainda o surgimento de outros traços de edição que vêm se estabelecendo nas últimas décadas, caso da designação “Literatura de Cordel/Cordel” e do nome do ilustrador/capista/desenhista.

espaço disponível, fixando-se os padrões de folhetos pelo número de páginas, sempre em múltiplos de 4: romances de 24 a 56 páginas; folhetos de 8 a 16 páginas, classificação ainda hoje utilizada.”

Figura 16²⁹² – Capa do folheto *Um pagode no inferno ou A nova loura do cão* (VIANA, 1999)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral da capa, a indicação da tiragem e do ilustrador.)

²⁹² Não será feita uma análise profunda das capas e quartas capas dos impressos, uma vez que o foco, aqui, é realçar componentes de edição e materialidade concorrentes para a reinvenção do cordel na contemporaneidade.

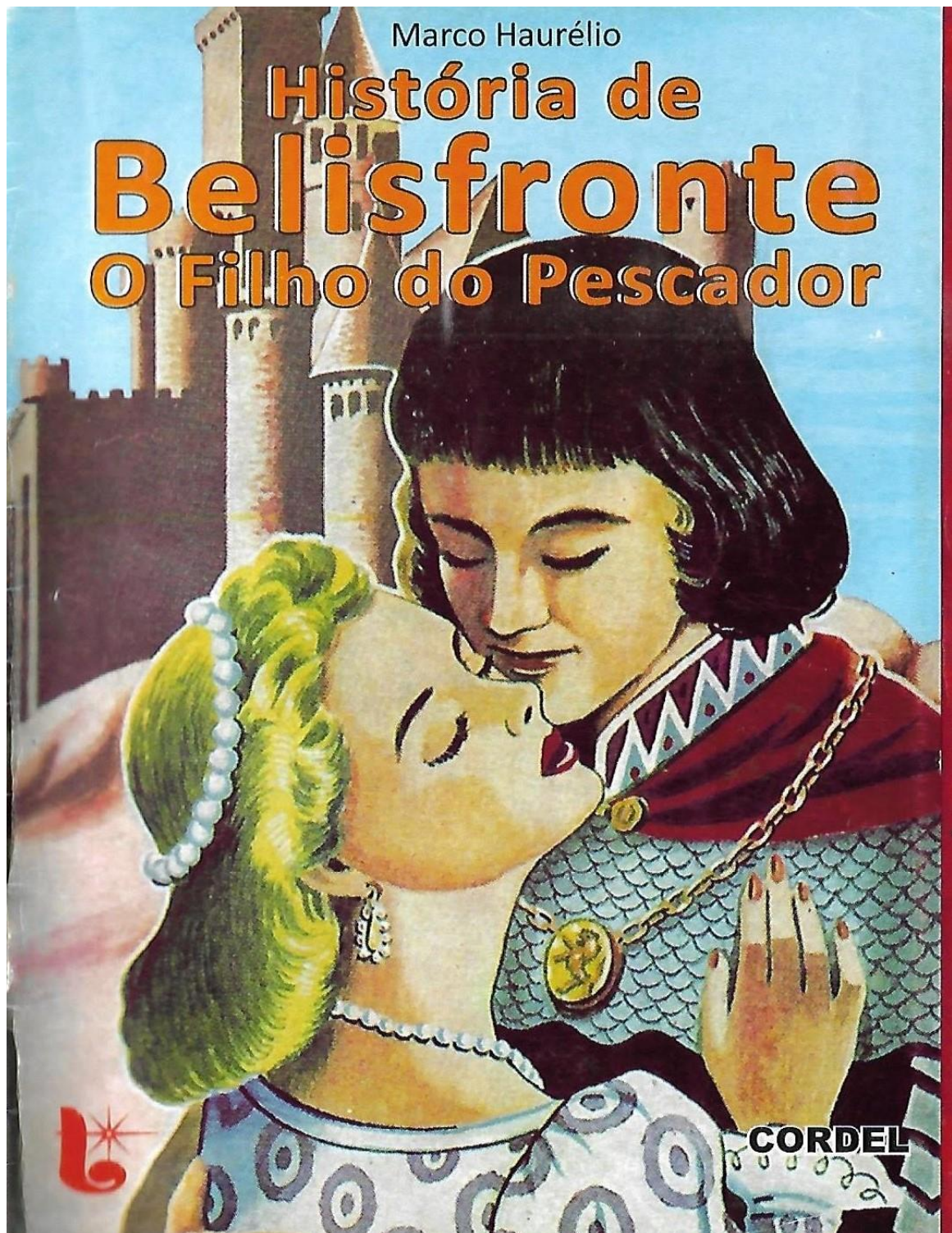
Figura 17 – Capa do folheto *O rapaz que virou barrão* ou *O porco endiabrado* (VIANA; LIMA, 2002)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral da capa, as vinhetas, o verbete abaixo da ilustração e os dados de publicação.)

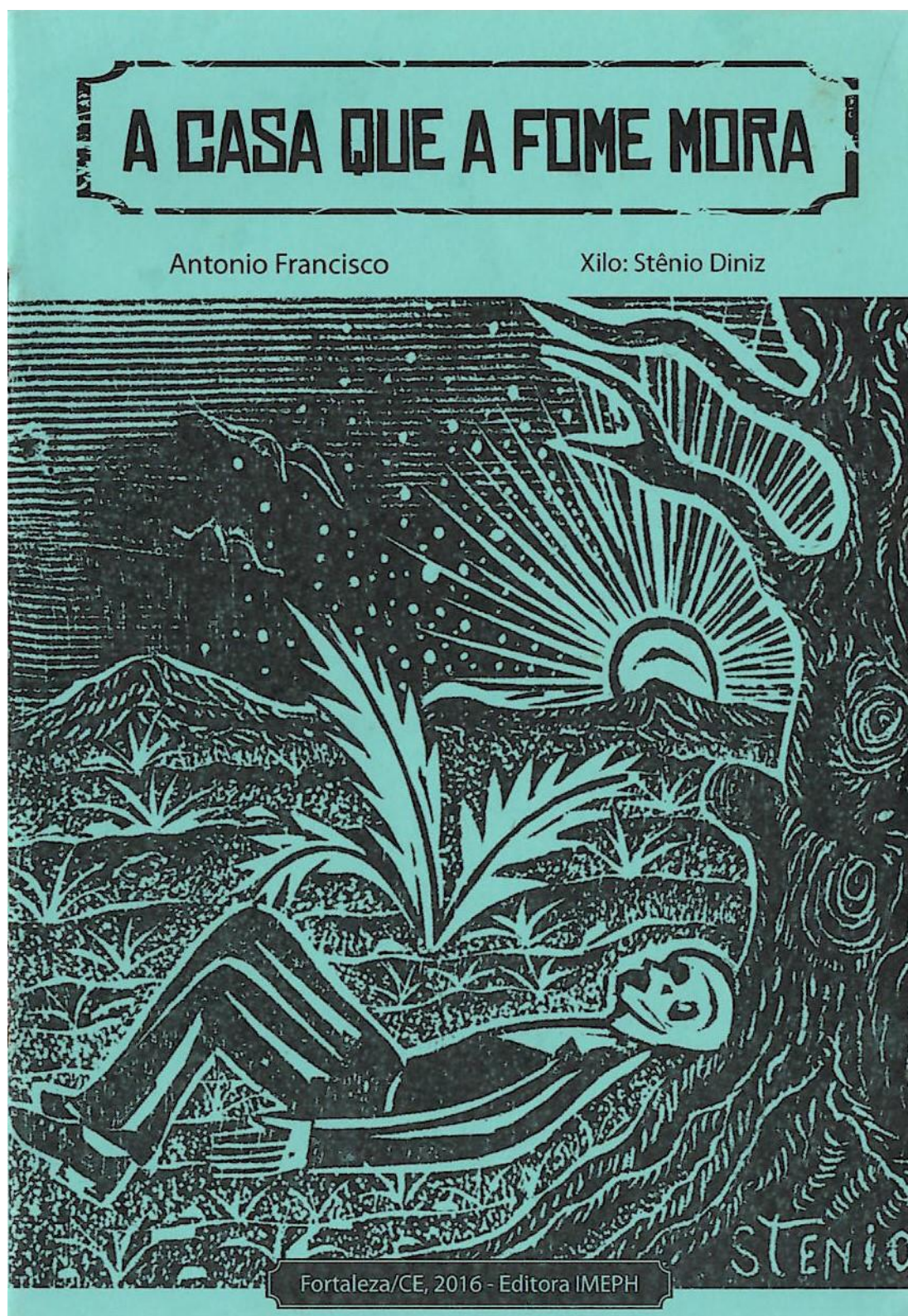
Figura 18 – Capa do folheto *História de Belisfronte – O Filho do Pescador* (HAURÉLIO, 2010)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar que a capa deste folheto é policrômica e assemelha-se, quanto à composição, aos livros de literatura em geral: autor, título, ilustração – parecida com as capas de fotonovelas –, símbolo da editora e indicação do gênero textual.)

Figura 19 – Capa do folheto *A casa que a fome mora* (FRANCISCO, 2016)



Fonte: Acervo pessoal

(Observa, além da composição geral da capa, a indicação do nome do ilustrador ao lado do nome do cordelista.)

Figura 20 – Capa do livreto *Grande duelo de Lampião com Zé do Telhado* (RINARÉ, 2013)

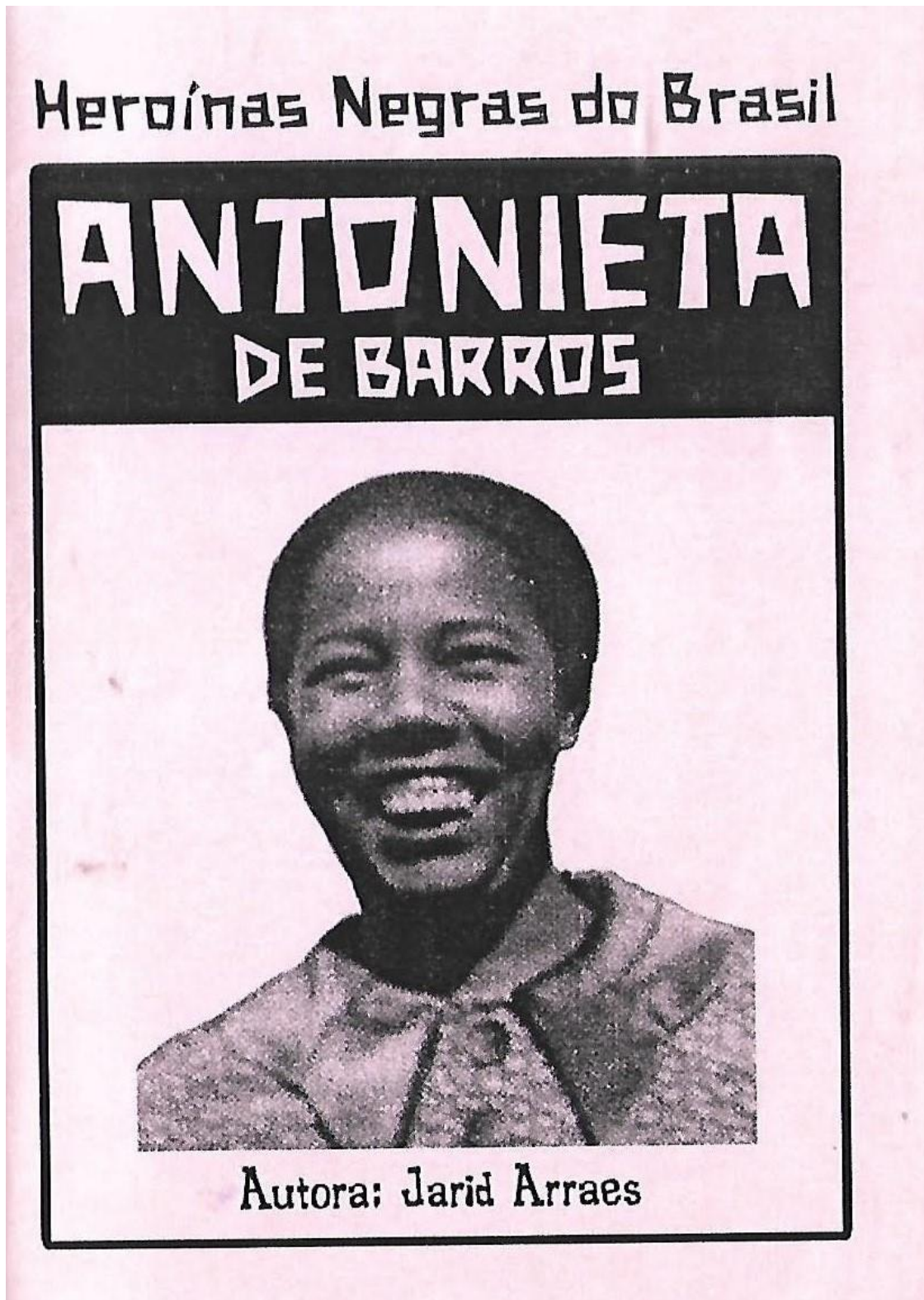


TUPYANQUIM EDITORA/ ROUXINOL DO RINARÉ EDIÇÕES | Capa: Klévisson Viana | Setembro de 2013 | Fortaleza - CE

Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral da capa, o uso de cores além do preto e do branco e a indicação do gênero literário e do nome do capista.)

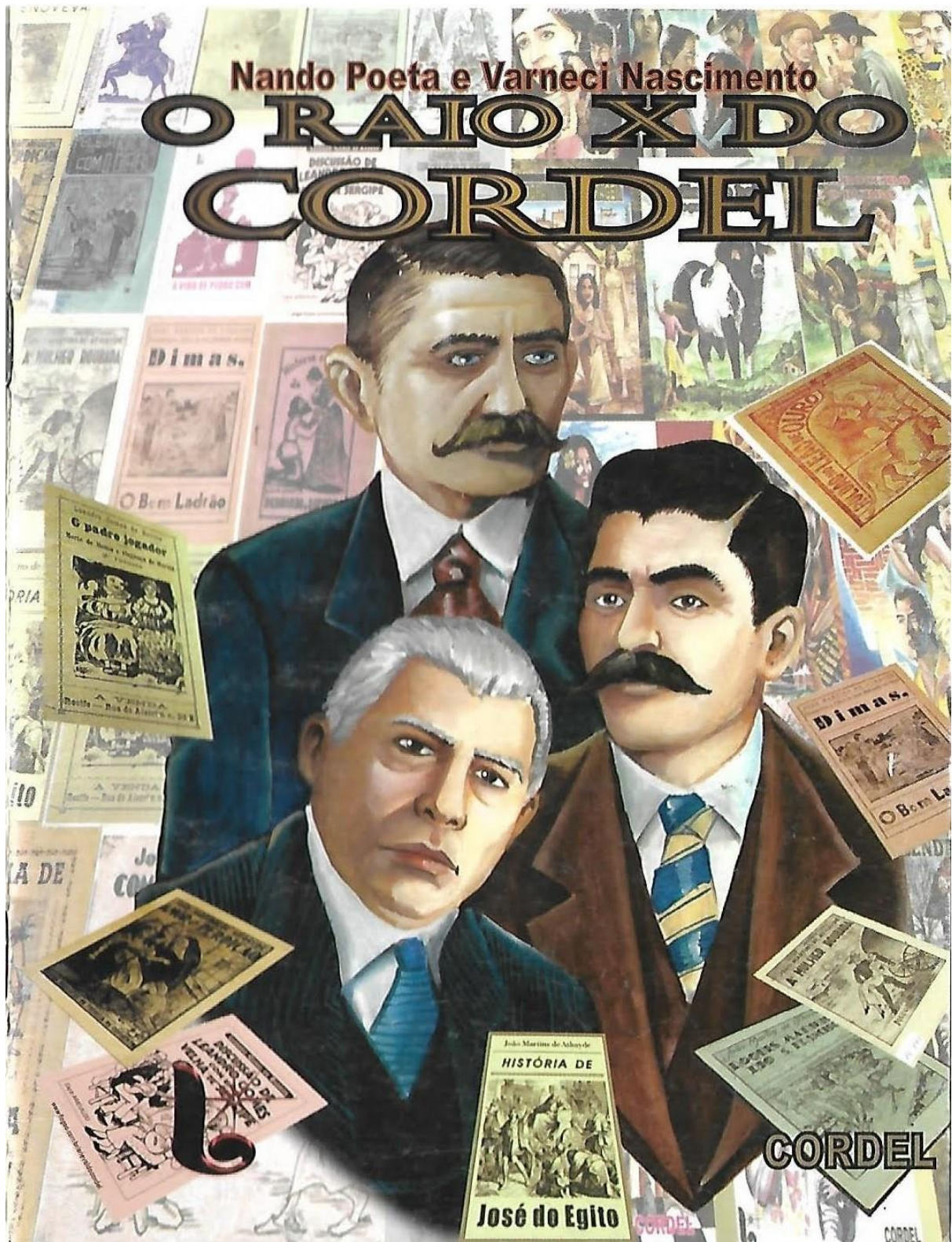
Figura 21 – Capa do folheto *Antonieta de Barros* (ARRAES, sem data)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral da capa, a escassez de informações editoriais e o uso da fotografia como recurso ilustrativo.)

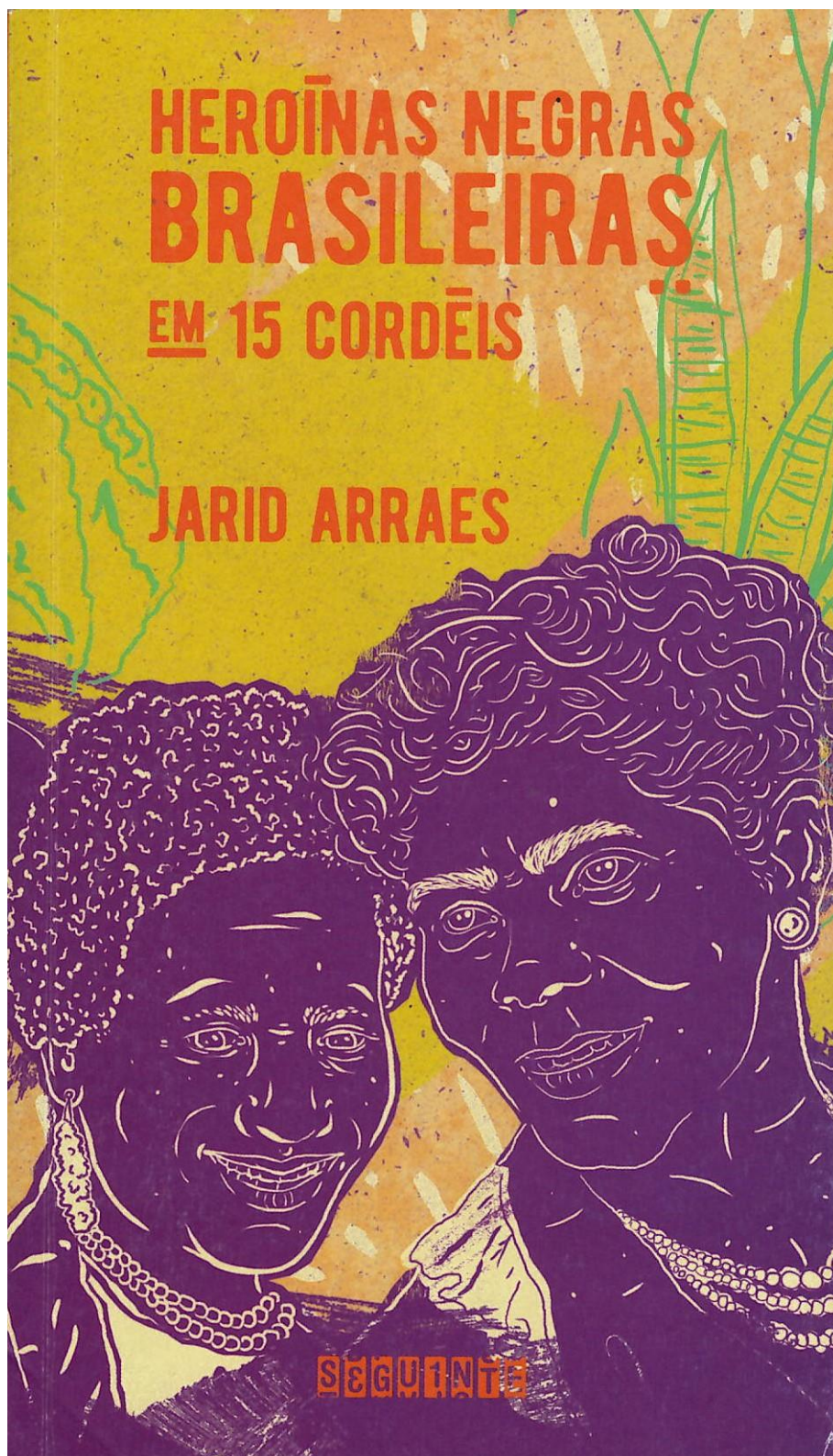
Figura 22 – Capa do folheto *O Raio X do Cordel* (POETA; NASCIMENTO, 2013)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar que se trata de um folheto com medidas aproximadas de 13,5x18 cm e sua diagramação parece atender às convenções das capas de livros literários em geral.)

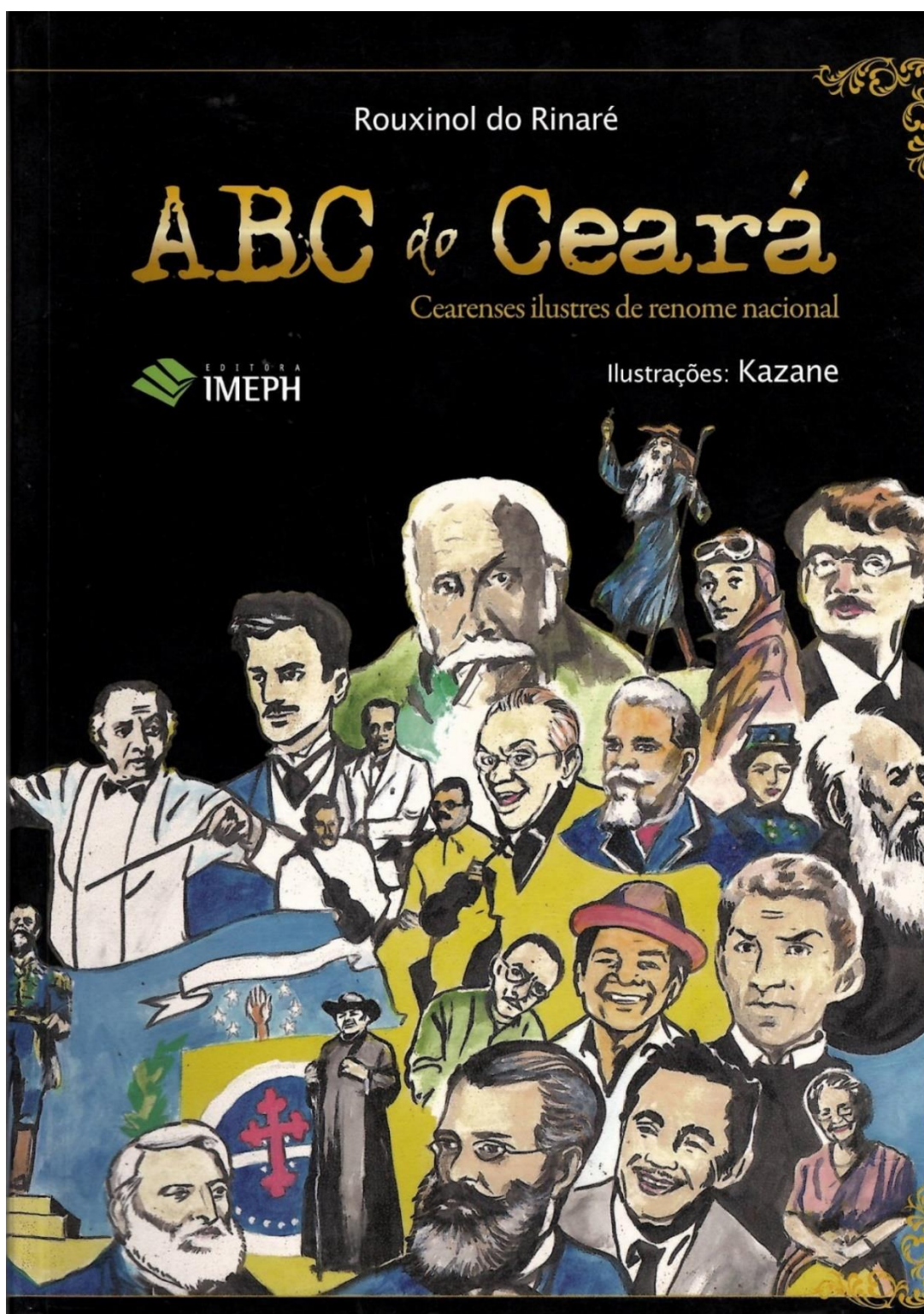
Figura 23 – Capa do livro *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis* (ARRAES, 2019)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar a composição da capa, especialmente as ilustrações.)

Figura 24 – Capa do livro *ABC do Ceará: Cearenses ilustres de renome nacional* (RINARÉ, 2010)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral da capa, a impressão da ilustração em *hot-stamping*.)

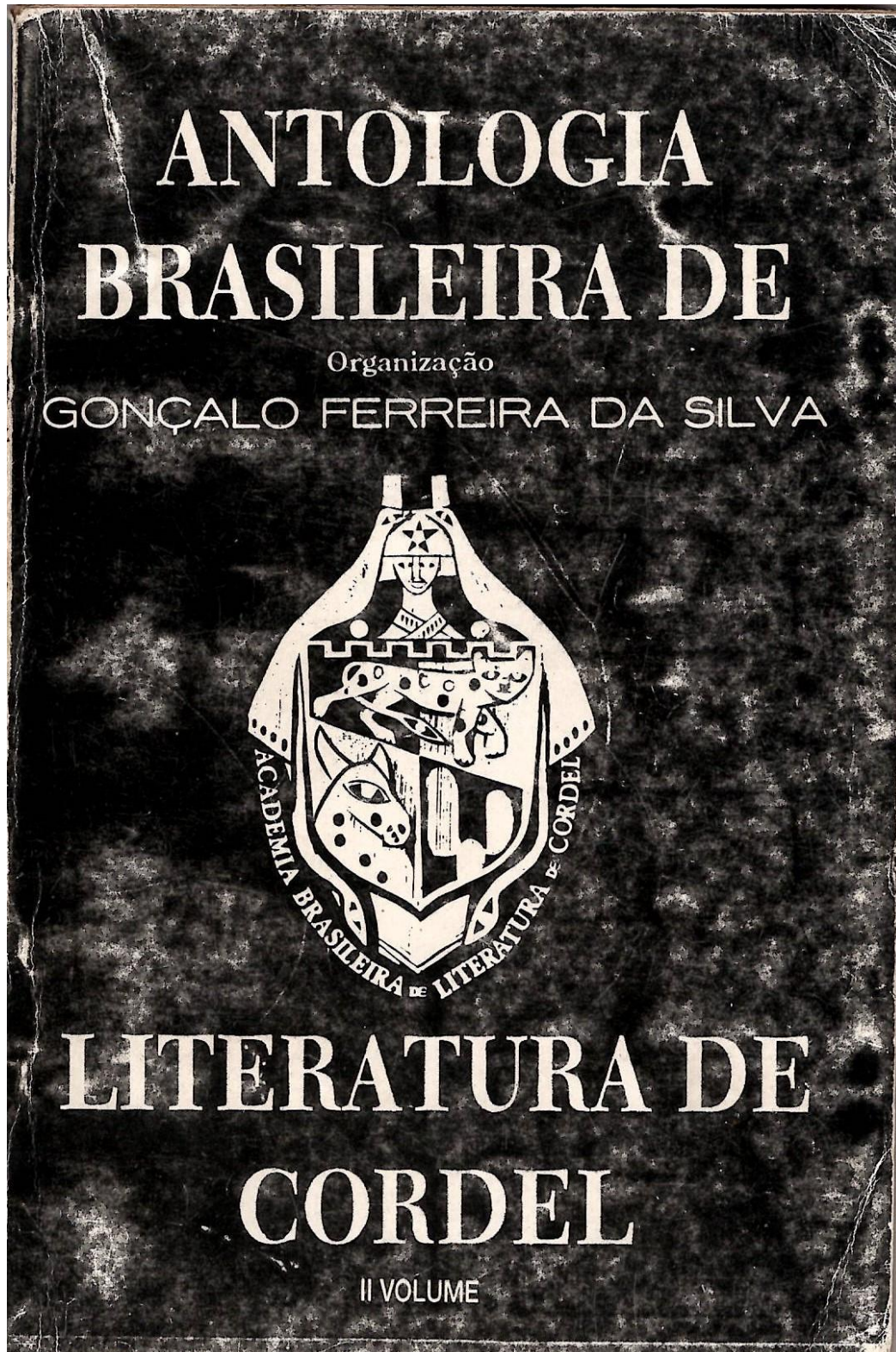
Figura 25 – Capa do livro *Ela tem olhos de céu* (ACIOLI; RIOS, 2012)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral, o selo de livro premiado pelo Jabuti, que funciona como símbolo de distinção da obra. Veja-se também que a capa não apresenta nenhum elemento tradicionalmente associado ao cordel, aproximando-se mais dos projetos gráfico-visuais e editoriais dos livros contemporâneos de literatura para crianças.)

Figura 26 – Capa do livro *Antologia Brasileira de Literatura de Cordel* (SILVA, org., 1995)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral da capa, a limitação das ilustrações ao brasão da Academia Brasileira de Literatura de Cordel.)

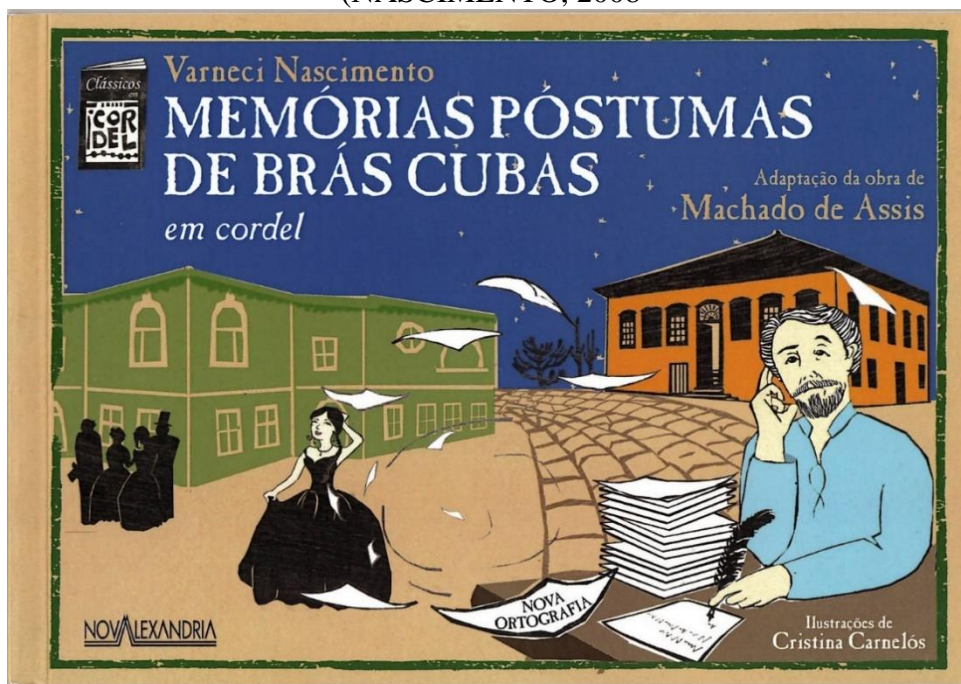
Figura 27 – Capa do livro *Lampião & Lancelote* (VILELA, 2006)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar o trabalho de diagramação gráfico-visual, com destaque para as ilustrações laminadas e a capa dura.)

Figura 28 – Capa do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas em cordel* (NASCIMENTO, 2008)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral da capa, as ilustrações e a informação sobre a adaptação da obra original de Machado de Assis.)

Figura 29 – Ficha catalográfica do folheto *Joãozinho na escola* (NASCIMENTO, 2013)

Joãozinho na escola
de Varneci Nascimento
Coleção Luzeiro

©2013 Todos os direitos reservados à
Editora Luzeiro Ltda

Diretor Geral
Gregório Nicoló

Coordenador Editorial
Varneci Nascimento

Capa
Walfredo de Brito

Revisão
Marli Novais

Colaboração
Marciano Medeiros
Josué Gonçalves de Araújo

CIP-BRASIL. DADOS PARA CATALOGAÇÃO

Nascimento, Varneci, 1978-
Joãozinho na escola / Varneci Nascimento ; São Paulo : Luzeiro,
2013. 1ª ed. 16 p. 11x15 cm.

Contem dados biográficos
ISBN 978-85-7410-166-8

1. Literatura de cordel. 2. Poesia brasileira: I. Título. Série.

CDD B869.1

Editora Luzeiro Ltda
Rua Dr. Nogueira Martins, 538
CEP. 04143-020 - Saúde
São Paulo – SP
Tel/Fax: (11) 5585-1800/5589-4342
www.editoraluzeiro.com.br
editoraluzeiro@ig.com.br

Fonte: Acervo pessoal

(Observar a diversidade de informações editoriais e a catalogação do impresso como “poesia brasileira”, dado relativamente incomum na edição de literatura de cordel. Ver semelhança entre esta ficha catalográfica/técnica e a de outros impressos, como os livros.)

Figura 30 – Ficha técnica do folheto *Relato de Verso e Voz* (NASCIMENTO, 2018)

Ficha técnica

Título

Relato de verso e voz

Autora

Izabel Nascimento

Estrutura

32 estrofes de 7 versos (septilhas)

Esquema de rimas

xaxabba

Capa / Xilogravura

Jefferson Campos

Diagramação

Renilson Lima

Impressão

DATAGRAPH

(79) 3222-4769

Fonte: Acervo pessoal

(Observar que se trata de um folheto editado pela própria cordelista, mas que traz dados editoriais e técnicos raros em impressos autopublicados, como a estrutura estrófica e rítmica do poema.)

Quartas capas

Quais informações são privilegiadas por cordelistas e editoras nas quartas capas dos impressos ao longo dos últimos 30 anos e de que forma elas contribuem para falarmos na reinvenção da literatura de cordel? Em primeiro lugar, é preciso dizer que este é um espaço bastante utilizado em todos os folhetos, livros e livretos durante todo o período analisado, com diferentes finalidades, mas geralmente a serviço da divulgação de outras obras, dados biográficos dos poetas, contatos das editoras/gráficas e comentários e/ou sinopses dos textos.

Nos anos 90, um dos folhetos traz um aforismo do ex-deputado federal José Arnon (CE) sobre o tema principal do texto; no outro, são anunciados folhetos da editora pertencentes à mesma coleção. A partir dos anos 2000, observaremos uma diversificação dos elementos presentes nas quartas capas dos folhetos, com destaque para o nome e o endereço de editoras ou gráficas (88,57%) e anúncios em geral (62,85%). Nesse período, a maioria dos produtos anunciados são outros folhetos (50% dos impressos com algum tipo de anúncio). Os demais propagandeam a coleção à qual o folheto pertence (dois), oficinas/palestras de xilogravura e cordel (dois), sebos e bancas de revistas (um), convites a anunciantes (um), laboratório de análises clínicas (um), restaurante (um), lojas de móveis e eletrodomésticos (dois), colégios (um), projetos de uso escolar do cordel (dois) e catálogo da editora (um). Outros aspectos menos frequentes nas quartas capas, mas significativos, foram a biografia do autor (20%), informações sobre como encomendar folhetos (20%), o contato do autor (11,42%) e dados da edição (como data e local de publicação, 11,42%). Também identifiquei ocorrências de outros usos, como informar o leitor acerca da obra original adaptada no folheto, desejar boas festas de fim de ano a amigos e patrocinadores, definir o que é cordel, colocar a foto do poeta, apresentar uma estrofe do poema ou mesmo ressaltar a importância do cordel por meio de frases como “Literatura de Cordel: contribuindo com a formação cultural do Brasil”.

A partir dos anos 2010, os principais elementos das quartas capas dos folhetos são o nome e/ou endereço da editora/gráfica (55,40%) e a biografia do autor (54,05%). Além deles, aparecem com alguma frequência o contato do poeta (37,83%), a coleção na qual o folheto está incluído (31,08%), a foto do cordelista (24,32%) e alguma ilustração (24,32%). As sinopses dos poemas aparecem nesse período (14,86%), notadamente nos folhetos da Luzeiro, que também concentra todas as unidades do *corpus* com código de barras magnético e ISBN (13,51%). Em apenas três folhetos existem dados da edição, como a data e o local de

publicação (recordemos que esse tipo de informação aparece predominantemente nas capas). Uma pequena parcela desse grupo (6,75%), formada por folhetos de Manoel Monteiro, traz frases que realçam a dimensão educativa (familiar/escolar) do cordel: “Senhores Pais, em vez de uma arma de brinquedo, ofereçam um cordel ao seu filho”, “O cordel facilita o trabalho do professor em sala de aula”, “Para criar no aluno o hábito da leitura, o melhor artifício é oferecer-lhe um cordel”. Os anúncios, que na década anterior eram muito recorrentes nas quartas capas dos folhetos, sofrem uma drástica redução aqui, ocupando apenas dez impressos em 74. Nesse caso, são anunciados blogues dos poetas (nove), projetos escolares com cordel (um), instituições de apoio (dois), escolas (um), escritórios de advocacia (um), lojas de presentes e lembranças (dois), programas de rádio (dois), bancas de revistas e outros impressos (três), lojas de artesanato (um), lojas de móveis (um), supermercados (um), gráficas (um), escritórios de contabilidade (um) e outros folhetos (três).

De modo semelhante ao que ocorre nos anos 2010, são mais recorrentes nas quartas capas dos folhetos não datados o contato do autor (64,70%), o nome e/ou endereço da editora/gráfica (41,17%) e a biografia do poeta (29,41%). Além dessas informações, aparecem a coleção na qual o folheto está incluso (17,64%), dados sobre a obra adaptada no folheto (17,64%), fotografia do poeta (dois) e ilustrações (dois). Em grandes linhas, as quartas capas dos livretos datados e não datados são usadas para anunciar outros folhetos da editora ou o texto do próprio impresso (por meio da reprodução de uma estrofe do poema), divulgar o nome da editora e seus contatos, além de abrigar alguma ilustração. Na unidade sem data, há uma foto do Papa João Paulo II, cuja história de vida é objeto do livreto.

Em relação aos livros da década de 1990, ambos publicados pela ABLC, um traz a biografia do organizador (Gonçalo Ferreira da Silva) e o outro contém uma lista com os nomes e cargos dos membros da diretoria da Academia Brasileira de Literatura de Cordel e do seu conselho de beneméritos. O exemplar dos anos 2000 apresenta a sinopse do poema, que vem acompanhada de uma estrofe, ilustração, código de barras magnético e ISBN. Nos anos 2010, 100% dos impressos têm ISBN e código de barras na quarta capa. Outros elementos significativos são as ilustrações (75%), sinopses/comentários sobre o texto e/ou o poeta (71,42%), logotipo da editora (67,85%), estrofes dos poemas (21,42%), bem como código QR, coleção à qual pertence o livro e indicação de “autor premiado pelo Jabuti” (todos com uma ocorrência).

Passo agora a algumas considerações que julgo relevantes para compreendermos o que esses números sugerem e, em primeiro lugar, destaco o mais óbvio: nos últimos anos, a quarta capa tem se tornado um espaço central para divulgar a produção poética em cordel, seus autores e editoras. O caso dos folhetos, especificamente, chama atenção, pois em exemplares supostamente publicados entre 1900 e 1950, esse lugar altamente estratégico do ponto de vista editorial não era sequer usado²⁹³. No presente estudo, ao contrário, todas as quartas capas de todos os folhetos traziam algum tipo de informação, inclusive os autopublicados. Ao que parece, a compreensão da relevância e alcance da contracapa foi generalizada e incorporada à rede de produção dos folhetos – e, por extensão, dos livretos.

Ao lado dos anúncios de outros títulos, a predominância do nome da editora/gráfica e seu endereço na maioria dos impressos é um indício de que a “universalização” do uso das contracapas está associada a fins comerciais, especialmente porque as editoras são alguns dos principais locais de venda dos folhetos. A propaganda de produtos e serviços estranhos ao mundo editorial também corrobora essa hipótese, uma vez que podemos conectá-la à venda do espaço na quarta capa para divulgar/ofertar mercadorias diversas ou ainda como “moeda de troca” em casos de patrocínio/benefício cedido pelos anunciantes ao editor ou poeta.

A diminuição considerável na presença de anúncios nas quartas capas, observada na passagem da primeira para a segunda década do século XXI, pode estar relacionada à emergência de outras prioridades na renovação da fórmula editorial do cordel e nas próprias dinâmicas da subjetividade contemporânea, como as notas biográficas, imagens e contatos dos poetas. Conforme discutirei à frente, a função autoral e a figura do autor no cordel ganham visibilidade nos últimos anos, tanto que a prática de elipsar ou adulterar a autoria dos poemas, difundida sobretudo com a invenção do “editor-proprietário” por Athayde, já não é aceita ou normalizada entre poetas e editores, hoje. Os antigos avisos sobre direitos autorais que ocupavam as contracapas de folhetos das primeiras décadas do século XX cedem espaço, ao longo do tempo, para a apresentação dos autores, em muitos casos com direito à foto²⁹⁴, número de telefone e endereço de e-mail, numa operação editorial de capitalização biográfica interessada em vender não apenas o folheto, mas a *persona* que o assina, projetando-a e performando-a,

²⁹³ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*, 2010 [2001].

²⁹⁴ Ana Galvão já havia localizado esse tipo de informação em folhetos publicados nas primeiras décadas do século XX (cf. GALVÃO, 2000, p. 146). Por outro lado, é apenas nos últimos anos que esse recurso editorial parece se generalizar.

especialmente se falamos de poetas prestigiados pelas instâncias de legitimação do discurso literário.

Embora restritos a poucos folhetos de um só autor, os conselhos para pais sobre o caráter educativo do cordel ou mesmo sua indicação como instrumento “facilitador” do trabalho docente e objeto privilegiado para formar leitores são vestígios do estreitamento de relações entre a literatura de cordel e a escola. A proximidade entre domínios tomados por oposição até pouco tempo, quando só textos do cânone “erudito” chegavam aos acervos escolares, é um dado fundamental para compreendermos a inscrição dessa poética nas tramas do contemporâneo. O diálogo da educação com a literatura, resultado de reivindicações e lutas políticas de cordelistas, pesquisadores, instituições e outras instâncias, é o pano de fundo de mudanças paradigmáticas na estética, na materialidade e na ética de criação e leitura do cordel. Prova disso são os livros acadêmicos²⁹⁵ pensados para professores da educação básica, obras didáticas elaboradas pelos cordelistas, a exemplo do livro *Cordel: criar, rimar e letrar*²⁹⁶, de Arlene Holanda e Rouxinol do Rinaré (IMEPH), ou até folhetos específicos que intencionam ensinar como produzir poemas bem “orados”, rimados e metrificados, *Quer escrever um cordel? – Aprenda a fazer fazendo...*²⁹⁷, de Manoel Monteiro.

Observei ainda que as notas biográficas em muitas quartas capas tendem a enfatizar o uso escolar do cordel, mais ou menos explicitamente, quando enumeram cenas da história do poeta que sugerem sua consagração (ou aceitação) entre os sujeitos da escola, como premiações, convites para palestras, títulos em acervos de bibliotecas etc. Em outros folhetos, anunciam-se projetos pedagógicos, como o “Cordel Educativo” (no impresso *Pelejas virtuais*, de Dalinha Catunda, edição da autora) e o “Acorda Cordel na Sala de Aula” (no impresso *Os 3 conselhos Sagrados*, de Marco Haurélio, pela Luzeiro).

O padrão das quartas capas dos livros não é diferente do que se vê em objetos semelhantes. Há ilustrações, geralmente compondo o projeto gráfico-visual da capa, código de barras e número de ISBN, e textos com sinopses das histórias ou testemunhos sobre a obra e, eventualmente, o autor – as chamadas “provas sociais”, como dizem os marqueteiros, que

²⁹⁵ Ver, entre outros: MARINHO, Ana Cristina; PINHEIRO, Hélder. *O cordel no cotidiano escolar*, 2012; HAURÉLIO, Marco. *Literatura de cordel: do sertão à sala de aula*, 2013.

²⁹⁶ HOLANDA, Arlene; RINARÉ, Rouxinol do. *Cordel: criar, rimar e letras*, 2009.

²⁹⁷ MONTEIRO, Manoel. *Quer escrever um cordel? – Aprenda a fazer fazendo*, 5ª edição, 2012.


atestam a “credibilidade” do “produto livro” para o leitor. Nas contracapas dos folhetos e livretos, mesmo que seja possível divisar algumas regularidades, existe uma grande variedade de elementos presentes nelas (alguns deles até “inesperados” para certos leitores), o que não ocorre nos livros. Penso que isso se dá porque trata-se de um objeto mais controlado e arbitrado pelas regras do mercado editorial dominante, em especial quando publicado por casas comerciais. Segundo Rubens Lima, capista e professor de design, o objetivo da quarta capa é apresentar o livro comercialmente, tendo em vista que costuma ser o primeiro texto lido pelo interessado na obra após ter sua atenção captada pela capa frontal²⁹⁸. Importante destacar que o modelo editorial das contracapas de livros vem sendo adotado pela Luzeiro para parte dos seus folhetos, esboçando um movimento de padronização com vistas, suponho, à sua inserção no sistema de imprensa hegemônico e consequente aumento do número de vendas.

²⁹⁸ Ver: <https://capista.com.br/o-que-escrever-em-uma-capa-de-livro/>. Acesso em: 07 fev. 2022.

Figura 31 – Quarta capa do folheto *Um pagode no inferno ou A nova loura do cão* (Arievaldo Viana, 1999)


Adquira também os 10 folhetos da:

**COLEÇÃO
CANÇÃO
DE FOGO**



LITERATURA DE CORDEL

Discussão de Zé Limeira com os Profetas do Fim do Mundo - A Peleja de Pedro Tatu com Franciné Calixto - Luiz Gonzaga, o Rei do Baião - História da Moça que Namorou com um Pai de Chiqueiro - Se o Clone for Aprovado, Vou Mandar Fazer o Dela - Os novos Mamadores da Negra D'um Peito Só - Encontro de FHC com Pedro Álvares Cabral - A Vida de Gangão de Rabo e seu Defloramento - Visita de Poetas a Laurismundo no Céu - A Grande Revolta dos Bichos na Contravenção do Jogo.



D I S T R I B U I D O R

Tupynanquim Aldeia Mídia & Tal
Rua Silva Jatahy, No. 15 - 3o. andar, Sala 304
Meireles - Tel/Fax: (085) 248-4675 - 990-1745.

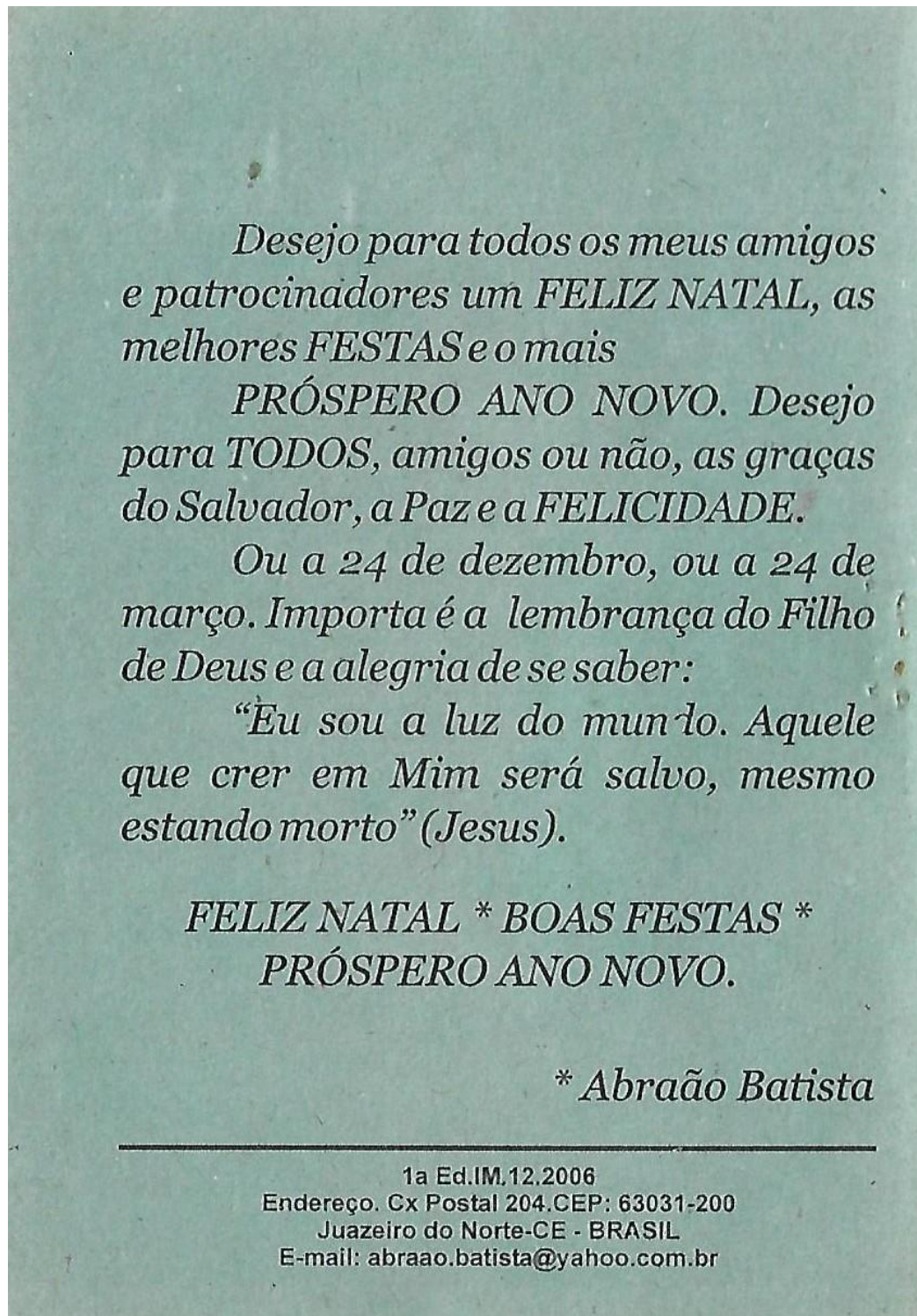
TUPYNANQUIM

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral, a propaganda da coleção à qual o folheto pertence – citando, inclusive, outros títulos –, o endereço e contato da editora – que é um potencial local de venda – e a informação sobre a reserva de direitos autorais.)

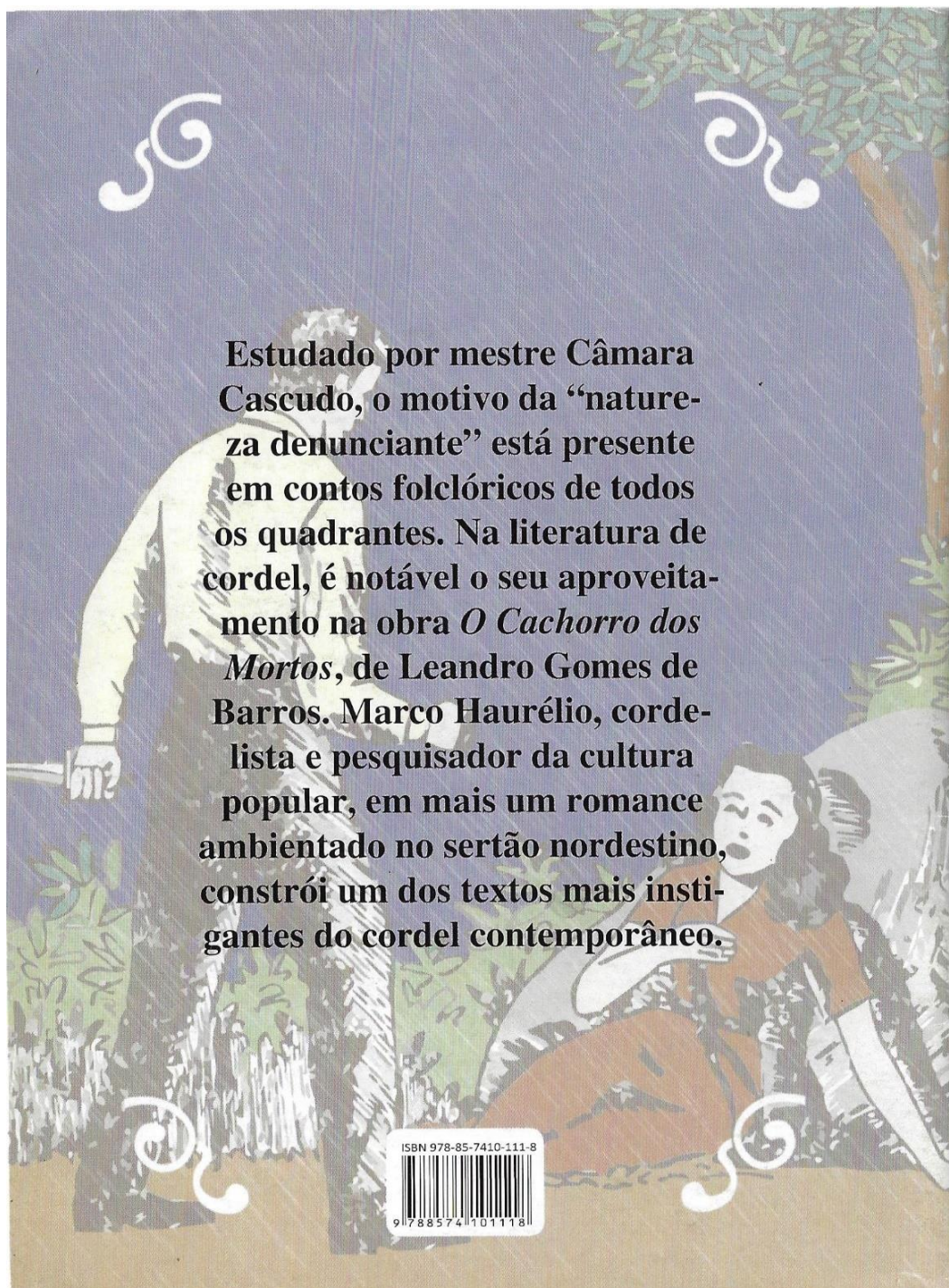
Figura 32– Quarta capa do folheto *O Nascimento de Jesus* (BATISTA, 2006)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição em si, a mensagem dirigida a “amigos” e “patrocinadores”, a citação de versículo bíblico e, mais abaixo, o endereço e o contato eletrônico do poeta. Ver também a escassez de vinhetas, bordas ou orlas).

Figura 33 – Quarta capa do folheto *Florentino e Mariquinha no tribunal do destino* (HAURÉLIO, 2012)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral da quarta capa, a marca d’água que reproduz a ilustração da capa, a sinopse do poema e o ISBN acompanhado do código de barras magnético. Ver que, diferente das contracapas dos folhetos em geral, esta adota padrões editoriais convencionados na indústria do livro.)

Figura 34 – Quarta capa do folheto *Zé Lins do Rego: um menino de engenho* (MONTEIRO, 2011)

Revistalândia

Livros, Jornais, Cordéis, Recargas Telefônicas Etc.



**PRAÇA DA BANDEIRA, 36 - CENTRO
FONE: (83) 3342-1076
CAMPINA GRANDE - PB**

*Para criar no aluno o hábito da leitura,
o melhor artifício é oferecer-lhe um cordel.*

CORDELARIA POETA MANOEL MONTEIRO

*Dispõe de um variado sortimento de cordéis.
Envia para todo Brasil, sob pedido.*

Rua Vigário Virgínio, 52 - Santo Antonio
CEP 58406-030 - Campina Grande - PB
FONE: (83) 3341-6536 - E-mail: montvat@hotmail.com



**GRÁFICA
MARTINS**
(83) 3322-5647

✦ *Talões Fiscais, Adesivos, Brindes,
✦ Panfletos e Fotos Coloridas, etc.*

Rua Padre Ibiapina, 130 - Centro
CEP: 58400-048 - Campina Grande - PB
(Antigo Beco do Açúcar)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral, o anúncio de um estabelecimento que comercializa impressos semelhantes aos da cordelaria editora do folheto e o “conselho” dado, supostamente, a uma audiência leitora formada por sujeitos da educação e da escola.)

Figura 35 – Quarta capa do folheto *O Homem do pinto grande* (MONTEIRO, 2014)



RICARDO PEREIRA KÁTIA MONTEIRO
Advocacia e Assessoria Jurídica

Av. Assis Chateaubriand, nº 300 – Sl. 118
Liberdade – Campina Grande – PB
CEP 58414-060
Fone: (83) 9619-1109(Tim)/ 8859-5552(Oi)
E-mail: advocacia@ricardoekatia.adv.br

**O CORDEL FACILITA O TRABALHO
DO PROFESSOR EM SALA DE AULA**

CORDELARIA POETA MANOEL MONTEIRO

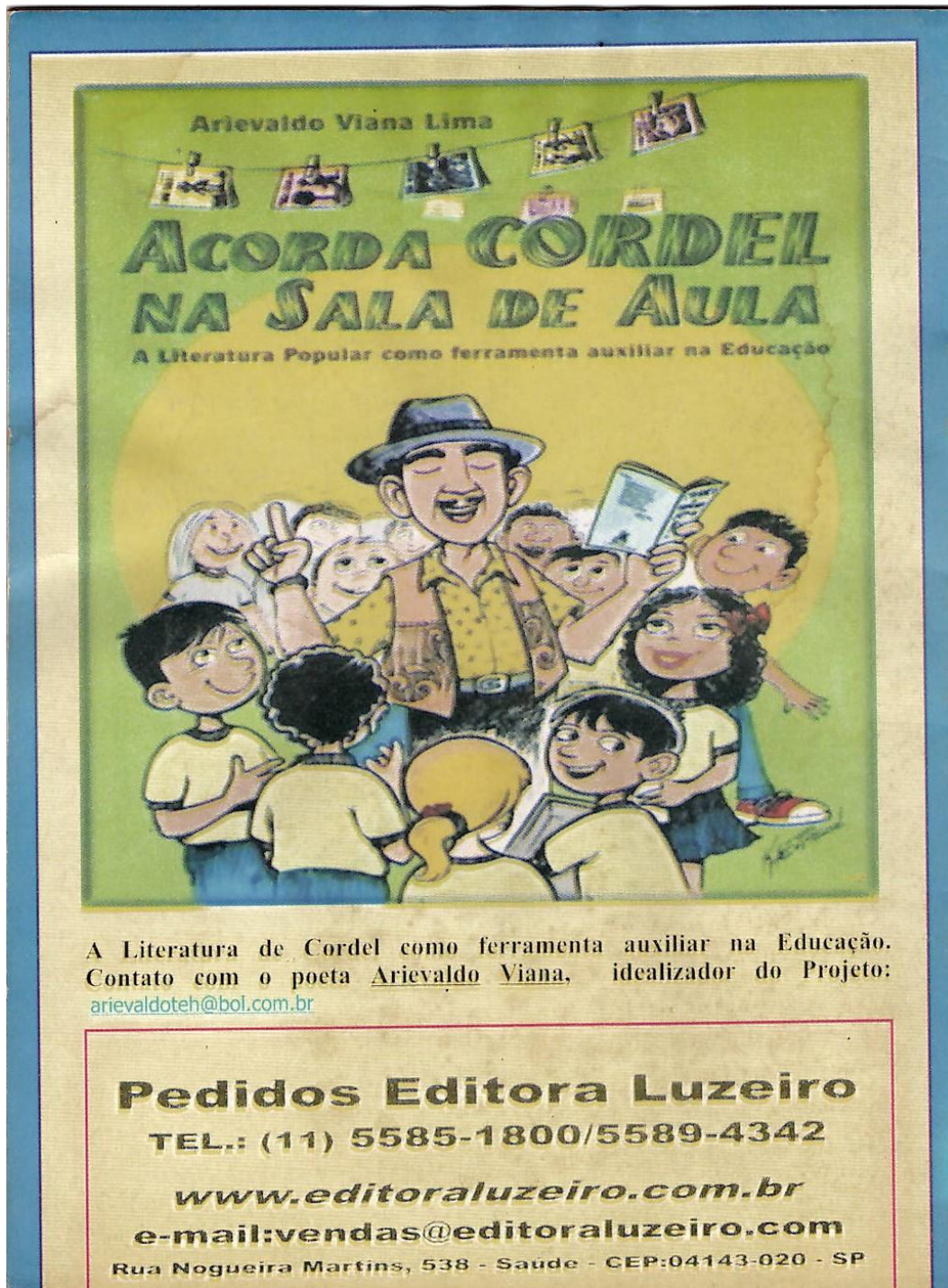
Dispõe de um variado sortimento de cordéis.
Envia para todo Brasil, sob pedido.
Rua Vigário Virgínio, 52 - Santo Antonio
CEP 58406-030 - Campina Grande, - PB
Fones: (83) 3341-6536 / 8729-7990
E-mail: montvat@hotmail.com

CAMPGRAF
Impressos em Off-Set e Carimbos
Rua Augusto Severo, 16 (Próxima a Cagepa)
Centro - CEP 58400-050 - Campina Grande - PB
FONE: (83) 3321-3141
E-mail: campgraf@bol.com.br

Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral, o anúncio de serviços “estranhos” ao universo de impressos e a ratificação dos potenciais pedagógicos do cordel para os professores.)

Figura 36 – Quarta capa do folheto *Os 3 conselhos sagrados* (HAURÉLIO, 2006)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, na composição geral da capa, a reprodução da capa da 1ª edição do livro *Acorda cordel na sala de aula*, de Arievaldo Viana, publicado pela Tupynanquim em 2006. Considerar que este é mais um indício, na contemporaneidade, do estreitamento de relações entre a escola e cordel.)

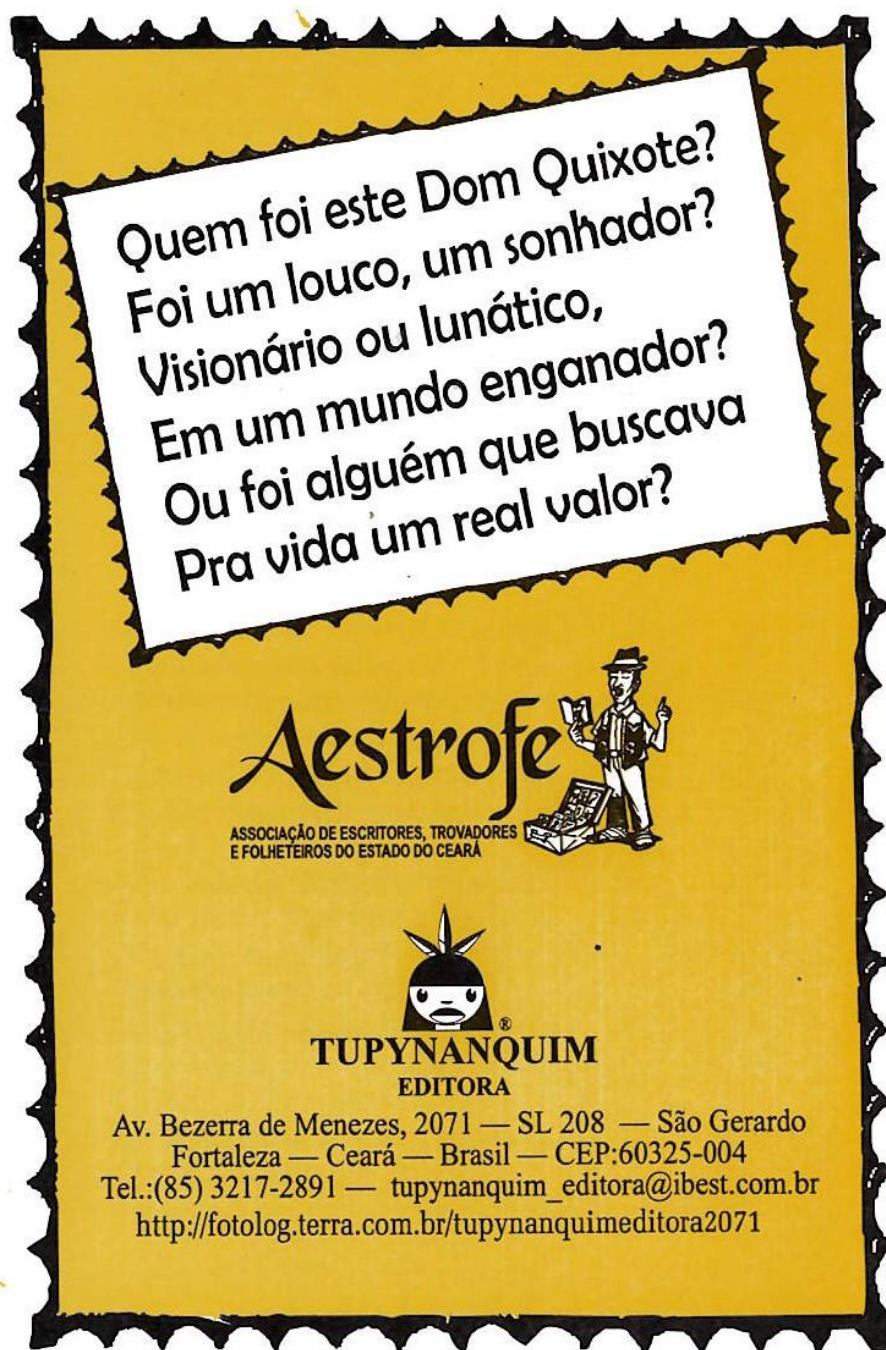
Figura 37 – Quarta capa do folheto *O martírio de uma mãe pelo filho drogado* (NASCIMENTO, 2011)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral, a logomarca do governo federal por se tratar de obra contemplada com o Prêmio Mais Cultura de Literatura de Cordel 2010. Ver também a substituição dos “tradicionais” anúncios de serviços e produtos pela sinopse do poema.)

Figura 38 – Quarta capa do folheto *A história de Dom Quixote em cordel* (Klévisson Viana, 2006)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral, o uso de uma estrofe do poema como estratégia comercial, supunho, e o endereço e contatos da editora.)

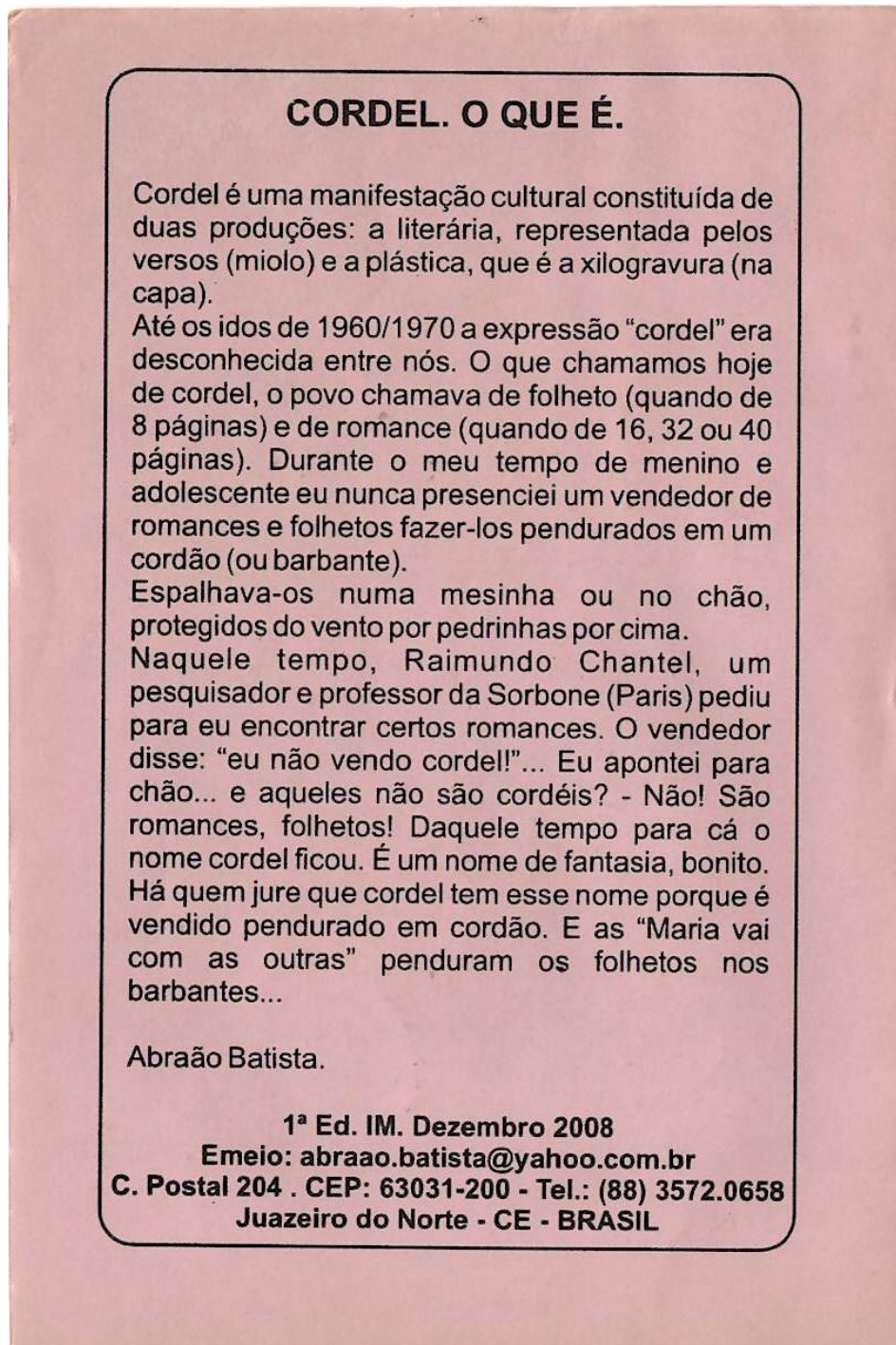
Figura 39 – Quarta capa do folheto *Saite de Satanás para Buxe filho, Binlade e outros mais* (BATISTA, 2005)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral da quarta capa, o anúncio de serviços “estranhos” ao universo da cultura escrita e impressa, e a ausência de ornamentos, como orlas e bordas.)

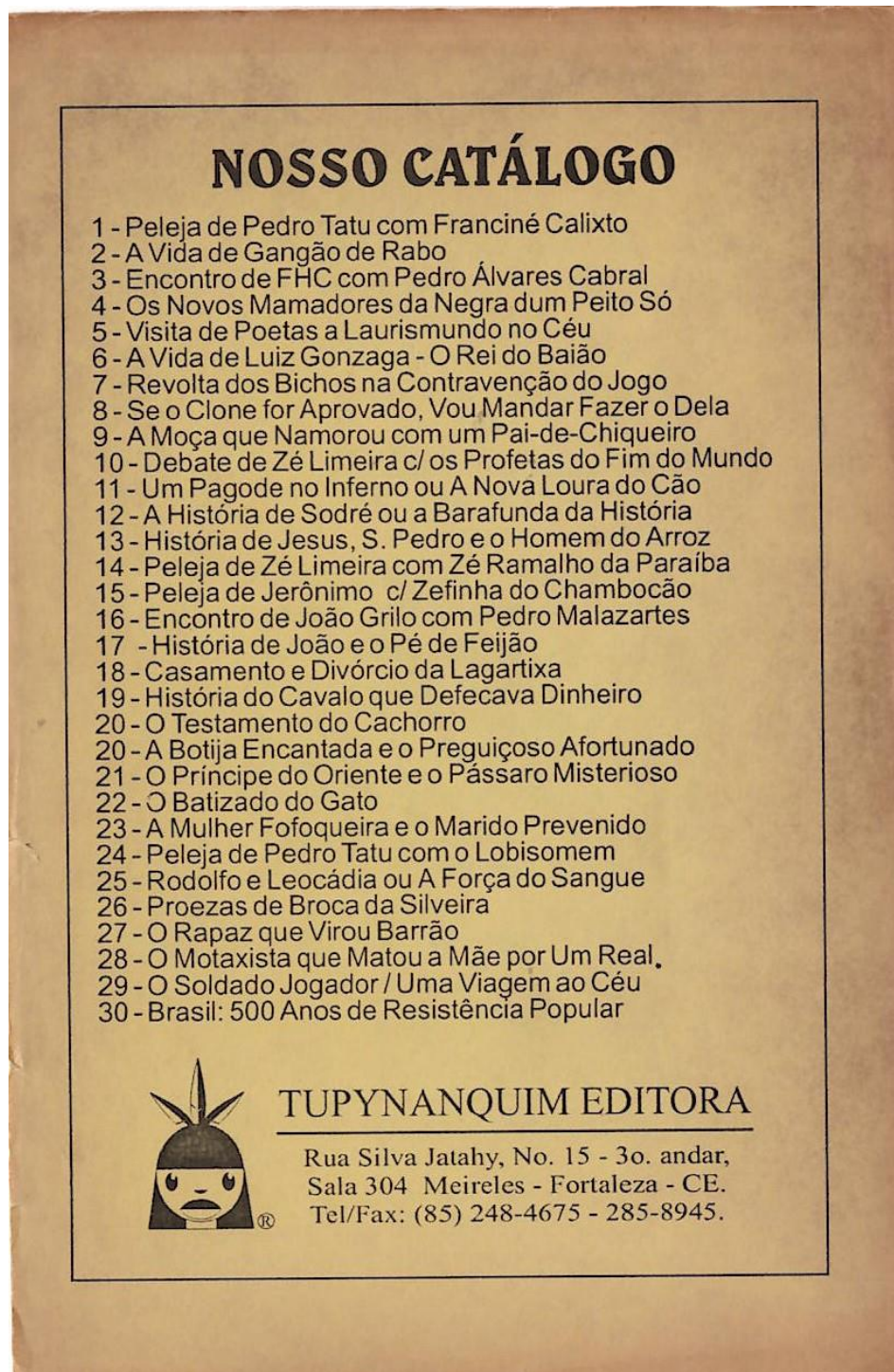
Figura 40 – Quarta capa do folheto *A portuguesa que cozinhou os peitos da escrava negra e os deu para o marido comer* – MG (BATISTA, 2008)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral da quarta capa, sua utilização para publicizar a visão do poeta sobre o cordel. Trata-se de um uso incomum da contracapa, que geralmente serve a anúncios e informações da editora e/ou do/a cordelista. Ver ainda que o texto toca em questões centrais à reinvenção do cordel, como a historicidade de conceitos e práticas.)

Figura 41 – Quarta capa do folheto *Martírios de um alemão ou 'O conto da Cinderela'* (Arievaldo Viana e Klévisson Viana, 2000)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral da quarta capa, o uso comercial que dela se faz para divulgar outros títulos da editora por meio da reprodução do seu catálogo, que inclui, entre outros, poemas com motivos fabulares, noticiosos, políticos, biográficos e jocosos.)

Figura 42 – Quarta capa do folheto *História da Moura Torta*
(HAURÉLIO, 2006)

AMIGO ANUNCIANTE!

A Editora Luzeiro, que há mais de 50 anos vem investindo na literatura popular, está desenvolvendo novos projetos, para atrair a atenção dos empresários brasileiros e estrangeiros

Estamos com uma nova proposta e convidamos vocês para que juntos possamos continuar divulgando a cultura popular brasileira

Use este espaço para divulgar seus produtos, que assim sua empresa estará contribuindo para enriquecer a cultura do nosso país.

PEDIDOS EDITORA LUZEIRO LTDA
Rua Dr. Nogueira Martins, 538 - Saúde
CEP: 04143-020 - SP
Telefax: (11) 5585-1800 / 5589-4342
E-mail: vendas@editoraluzeiro.com.br

www.editoraluzeiro.com.br

Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral, o convite do editor a possíveis anunciantes interessados em divulgar seus produtos e serviços na quarta capa do folheto. Apela-se à relação entre o anúncio e o enriquecimento da cultura do país, o que ratifica o papel comercial das contracapas deste impresso.)

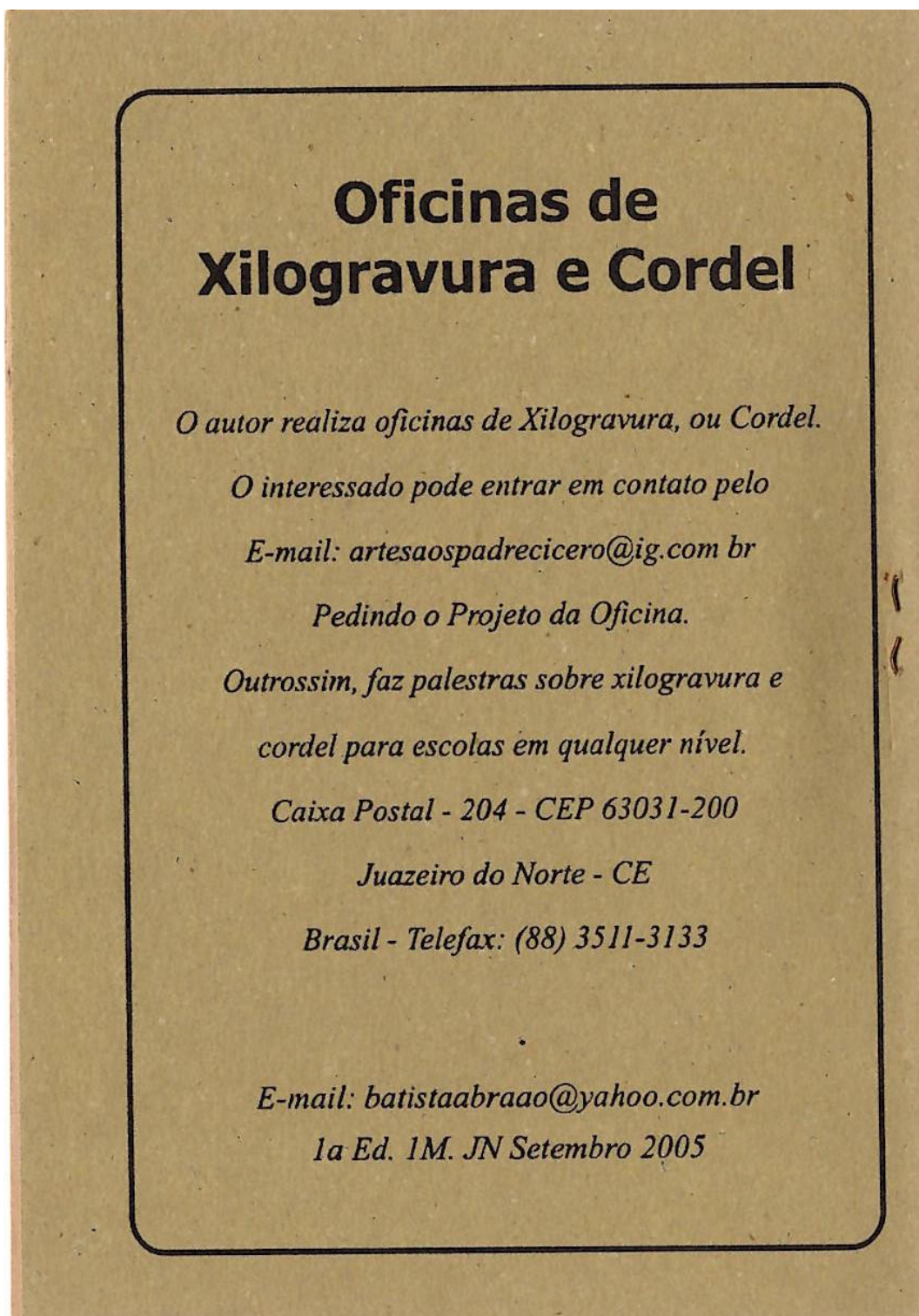
Figura 43 – Quarta capa do livro *Dez cordéis num cordel só* (FRANCISCO, 2012)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, entre outros aspectos, o uso do comentário de uma leitora especializada, a escritora e cordelista Clotilde Tavares, como “prova social” da relevância da poesia e da *persona* autoral de Antonio Francisco.)

Figura 44 – Quarta capa do folheto *Futebol no congresso* (BATISTA, 2005)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral, o uso da quarta capa para anunciar oficinas de xilogravura e cordel ministradas pelo próprio poeta, que, como muitos/as cordelistas nos últimos anos, tem se dedicado a outras atividades profissionais no campo cultural, além da de escritor.)

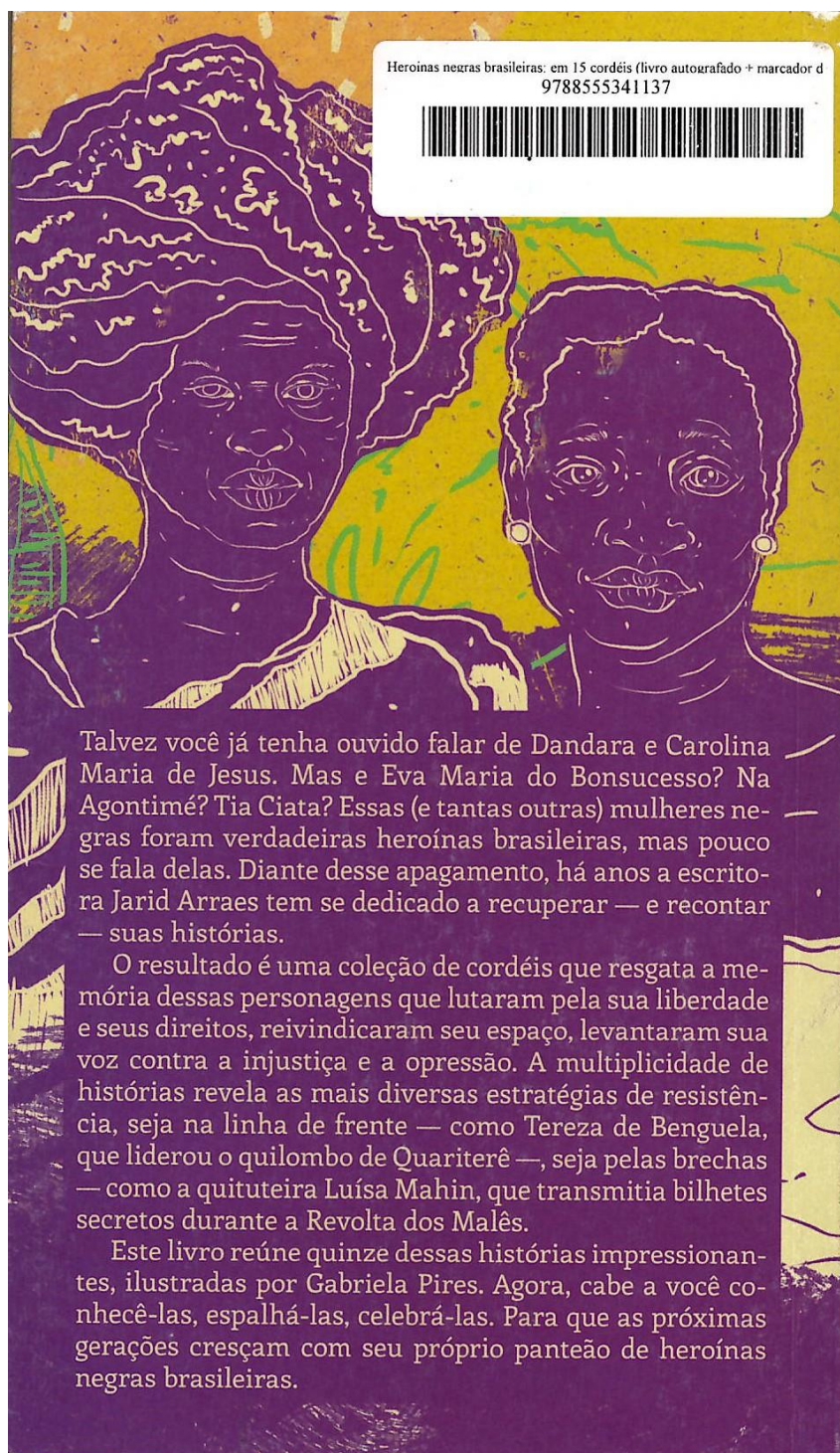
Figura 45 – Quarta capa do folheto *Poética da Indiferença*
(LACERDA; GERMANO, 2007)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral, a diversidade de anúncios presentes na quarta capa, o que reforça suas finalidades comerciais.)

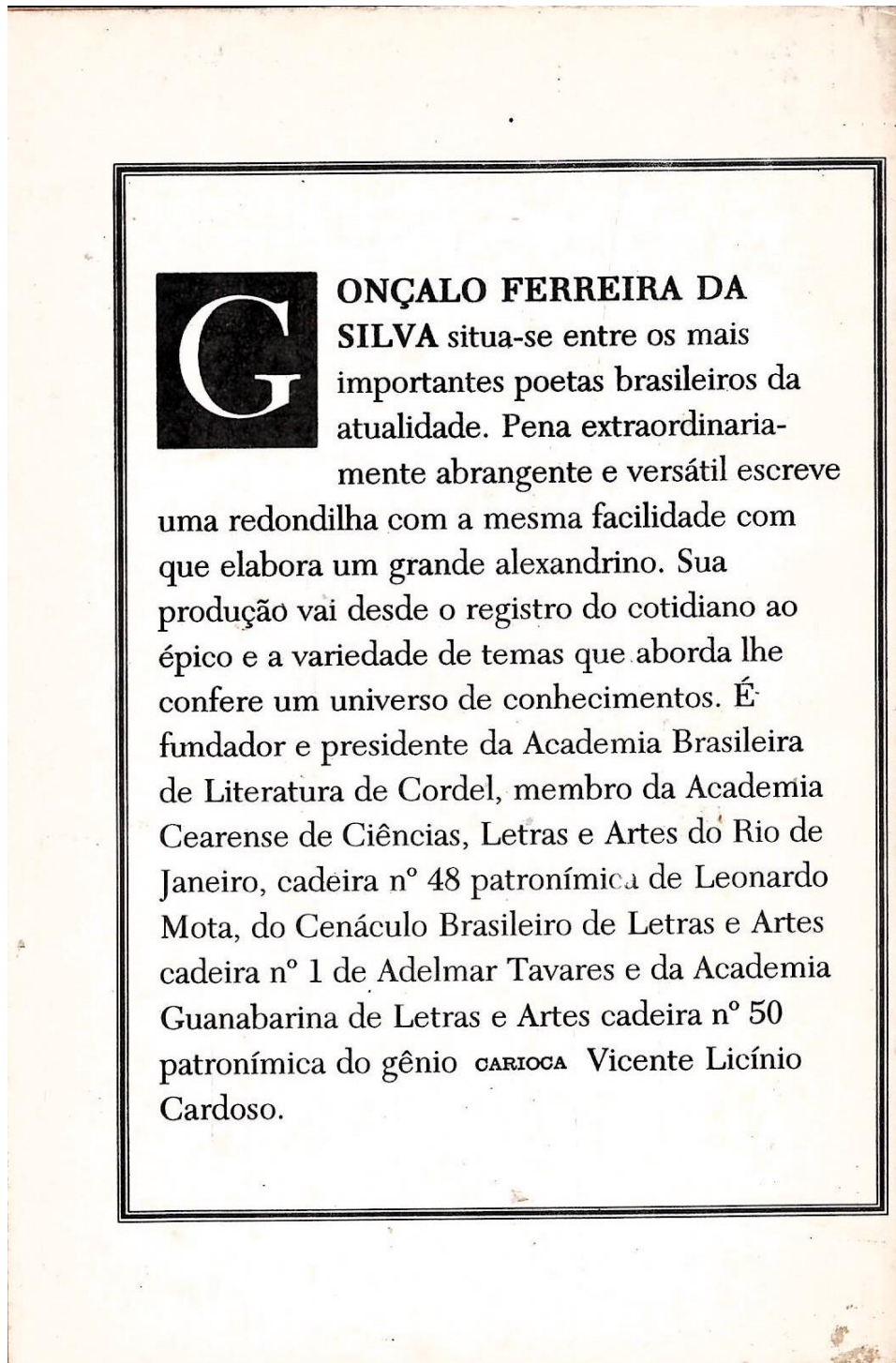
Figura 46 – Quarta capa do livro *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis* (ARRAES, 2019)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral da quarta capa, o texto que serve, ao mesmo tempo, de introdução à matéria dos poemas e convite aos supostos leitores para conhecer as histórias ali narradas. Ver, ainda, a ausência de informações editoriais, uma vez que estas ocupam a ficha catalográfica, diferente da maior parte dos folhetos.)

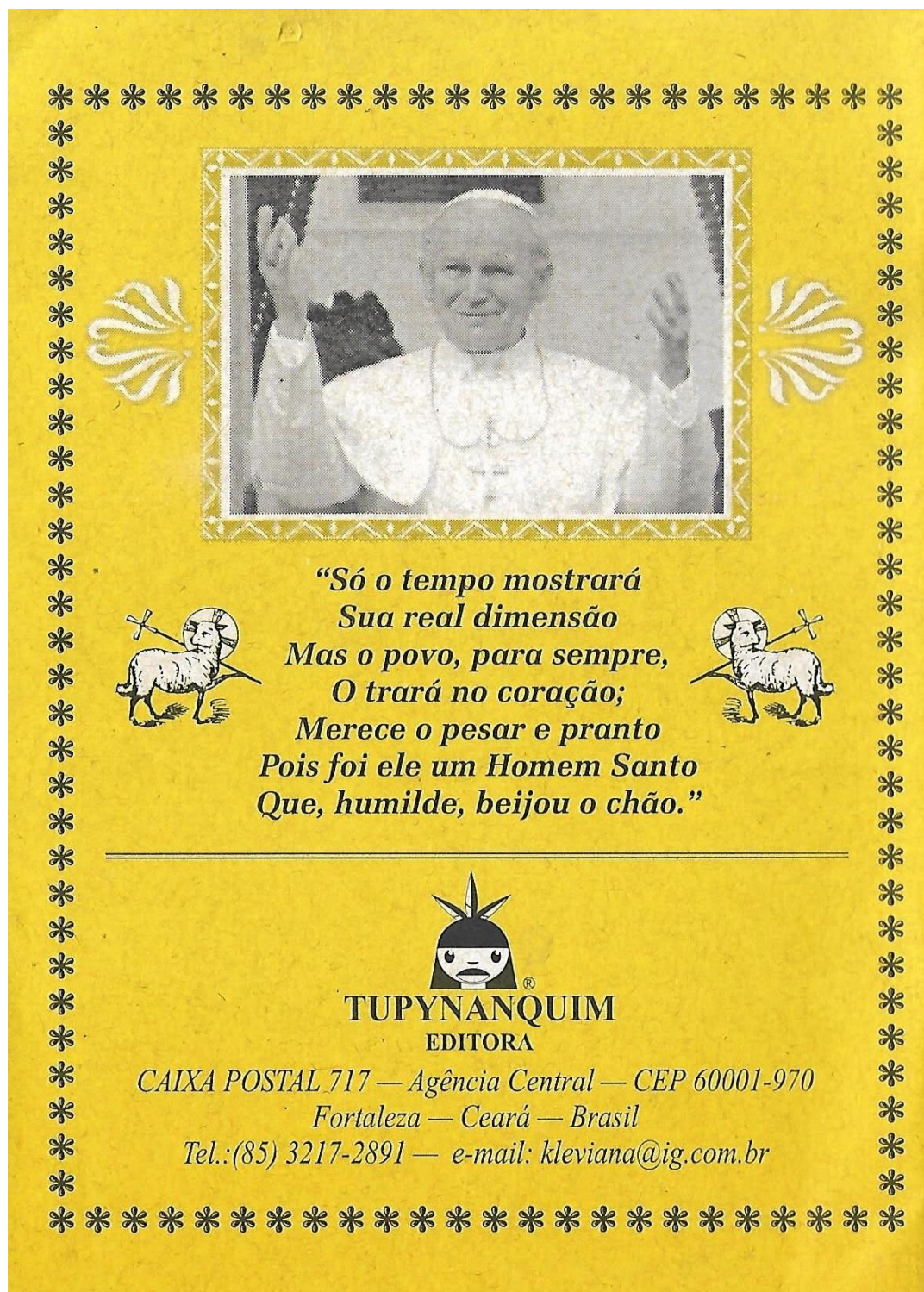
Figura 47 – Quarta capa do livro *Antologia Brasileira de Literatura de Cordel*, v. 1 (SILVA, org., 1994)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, entre outros aspectos, a nota biográfica sobre o organizador da antologia. Chama atenção o uso deste recurso de projeção e capitalização autoral em uma produção do início dos anos 1990, uma vez que sua popularização se dá ao longo do século XXI. Note-se ainda a ausência de qualquer tipo de ilustração, salvo pelas vinhetas simples).

Figura 48 – Quarta capa do livreto *Papa João Paulo II: nascimento, vida e morte* (Klévisson Viana e Arievaldo Viana, sem data)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar, além da composição geral, o uso de uma estrofe do poema e da foto do Papa como, suponho, estratégia comercial para chamar a atenção dos prováveis leitores. Ver as bordas rebuscadas e outros recursos gráficos que servem à sofisticação do projeto editorial.)

Figura 49 – Quarta capa do folheto *Antonieta de Barros* (ARRAES, sem data)



Fonte: Acervo pessoal

(Observar a escassez de informações sobre a edição do folheto, bem como a ausência de ilustrações ou outros recursos gráfico-visuais. Lembrar que se trata de um impresso autopublicado, condição que, de modo geral, esta pesquisa sugere estar relacionada à simplificação do processo editorial.)

Número de páginas

O número de páginas dos impressos publicados nos últimos 30 anos também é um elemento que pode adensar nossa compreensão sobre a materialidade do cordel na contemporaneidade. Observei que, em grandes linhas, a numeração múltipla de oito predomina no *corpus*. Os folhetos datados dos anos 90 apresentam 16 páginas e os livros, 136 e 144, respectivamente. Nos anos 2000, os folhetos variam de 8 a 32 páginas. Livro e livreto têm 56 e 32, nessa ordem. Porém, a partir de 2010, ocorrem casos de paginação irregular, ou seja, não múltipla de oito, entre livros e folhetos, excetuando-se um único livreto de 24 páginas.

O número irregular de páginas é um dado relativamente frequente nos folhetos editados nas duas primeiras décadas do século XX, quando se sobressaíam os de 16 a 80 páginas²⁹⁹. É a partir dos anos 1940, com a “popularização” dessa literatura e sua progressiva simplificação editorial, que os folhetos de oito páginas se tornam mais comuns, pois são mais fáceis de manusear, memorizar e ler em voz alta³⁰⁰. Nessa pesquisa, identifiquei esse tipo de impresso, sobretudo, no período de 2010 a 2020 e no grupo dos não datados, embora também ocorra nos anos 2000. Isso pode indicar, por um lado, a existência de um público leitor/ouvinte de cordel que, mesmo em um contexto de evidente aumento dos índices de escolarização e letramento, ainda se vale da memorização e da leitura em voz alta e coletiva para fruir e interagir com e a partir desses textos. Por outro, pode ser um indício da estabilização de padrões editoriais atribuídos a Athayde, como a associação direta do subgênero das pequenas brochuras à quantidade de páginas comumente múltiplas de quatro: *folhetos*, de oito a 16, e *romances*, para os de 24 a 56. Nos primeiros, fatos diversos, biografias, causos cotidianos, “acontecidos” e pelejas; e nos demais, via de regra, as narrativas de encantamento locais ou adaptadas de outras tradições literárias³⁰¹. Outro dado a se considerar é que 64,70% dos folhetos autopublicados têm oito páginas, o que pode estar atrelado, ainda, à necessidade dos autores de simplificar e baratear o processo de edição, uma vez que, sem mediação de editoras ou instituições afins,

²⁹⁹ Cf. TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste (1893-1930)*, 1983.

³⁰⁰ Segundo alguns leitores/ouvintes de folhetos em Pernambuco, entrevistados por Ana Galvão (2000, p. 91). Rouxinol do Rinaré também sugere a relação entre folhetos com menos páginas e a declamação ou leitura oral ao comentar a produção de Antonio Francisco: “[...] gosto também de Antonio Francisco de Mossoró, pela poética rica em enredo e figuras de linguagem, embora ache que ele escreve mais pra recitar (poemas curtos)”. Cf.: <https://marcohaurelio.blogspot.com/2011/08/cordel-atemporal-entrevista.html>. Acesso em: 30 jan. 2022.

³⁰¹ BENJAMIN, Roberto. *Folkcomunicação na sociedade contemporânea*, 2004, pp. 55-58.

nem apoio financeiro externo, dependem exclusivamente dos seus próprios recursos materiais e simbólicos para confeccionar e imprimir os folhetos.

A sujeição do subgênero literário ao número de páginas instituída para os folhetos também foi observada, em alguma medida, nos livretos. Dois deles, com 32 páginas, trazem histórias “tradicionais” sobre personagens clássicos em muitas narrativas de cordel: Os Três Mosqueteiros e Lampião; enquanto um outro, com 24 páginas, tematiza a vida do Papa João Paulo II. Como se trata de uma modalidade de suporte recente, não identifiquei estudos detidos sobre esse tipo de classificação, baseada na relação gênero/suporte, para os poemas publicados em livretos. O que se pode afirmar é que o livreto parece ser uma forma de impresso destinada a textos mais longos, que talvez não conseguissem ser editados sob o formato de folhetos devido à impossibilidade de agrupá-los em páginas múltiplas de quatro ou oito, levando ao “mal aproveitamento” do papel.

Os livros, em sua maior parte, também apresentam um número de páginas múltiplo de oito. No entanto, essa distribuição do texto não parece, como os folhetos, ser influenciada por práticas de leitura oralizadas e coletivas, mas pelo tipo de montagem do livro através de cadernos, que atende à diagramação e às conveniências do impressor, além de ser o formato mais econômico para imprimi-lo. Como explica Emanuel Araújo, “quanto maior a folha, maior o número de páginas que comportará, mas quase sempre se imprimem folhas completas ou cortadas em unidades de oito, 16 e 32 páginas” e, com isso, “cada folha dobrada com seu número correspondente de páginas constitui um caderno, [...] e a reunião de todos os cadernos, por sua vez, constitui o livro”³⁰². O autor ainda esclarece que, no caso dos livros, “as designações tradicionais permanecem somente para indicar o número de páginas por caderno (*in- 4º* = oito páginas, *in- 8º* = 16 páginas, *in- 16º* = 32 páginas etc.)”, pois “o formato bibliográfico já não corresponde, há muito, ao formato tipográfico”³⁰³. Contudo, o aproveitamento racional do papel na produção dos livros tende a ser um critério menos importante no caso de projetos gráficos mais arrojados e sofisticados, cuja relação entre a mancha tipográfica e o número de páginas costuma ser mais dispendiosa e influenciada por outros aspectos, como design e ilustrações.

³⁰² ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*, 2012 [1986], p. 551.

³⁰³ ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*, 2012 [1986], p. 352.

Em linhas gerais, a análise aponta a predominância, entre todos os impressos, de paginação múltipla de oito, com algumas exceções em folhetos e livros publicados desde 2010. Folhetos autopublicados têm necessariamente menos páginas, se comparados aos produzidos por editoras e folheterias. Folhetos com mais páginas, como os de 56 a 80, não integram o *corpus* principal, embora estejam presentes na produção contemporânea de cordelistas como o professor Stélio Torquato Lima, que recria clássicos da literatura brasileira e estrangeira valendo-se da fórmula editorial e discursiva do cordel. Em geral, há pouca variação na quantidade de páginas dos folhetos. Aliás, se comparados aos da primeira metade do século XX (em especial até o final da década de 1930), é possível observar nos mais recentes uma tendência à produção de poemas curtos e voltados, recorrentemente, a temas biográficos, à crônica cotidiana, ao comentário político, à crítica social e a ficções concisas.

Um dado curioso é que a ocorrência de mais folhetos de oito páginas se dá, fora dos não datados, no período de 2010 a 2020, quando os “cordelivros” parecem se consolidar no mercado editorial. Não estou certo de que isso seja uma coincidência, pois o tipo de narrativa predominante em livros (e livretos) de cordel é exatamente aquele que, de acordo com o *corpus*, tem ocupado menos as páginas dos folhetos: as histórias de encantamento, os enredos mais longos, as criações fabulosas locais, os contos fantásticos etc. O número de páginas dos livretos segue a regra dos múltiplos de oito e ratifica o aproveitamento racional do papel, enquanto a paginação dos livros está mais relacionada à construção dos cadernos, ao uso das modernas bobinas de papel, às diferenças tecnológicas entre a imprensa bibliográfica e a tipográfica, mas também à diversificação de projetos gráfico-visuais e concepções artísticas no campo da edição do cordel.

ISBN

O ISBN (International Standard Book Number/Padrão Internacional de Numeração de Livro) é um padrão numérico criado para identificar publicações, facilitando sua difusão global por redes de varejo, bibliotecas e sistemas de catalogação. A sequência de treze números que indicam o título, o autor, o país, a editora e a edição das obras é reconhecida por mais de 200 países e utilizada pelo mercado editorial e livreiro de todo o mundo. Com essa combinação, é possível individualizar e catalogar informações particulares e específicas de cada publicação e, a partir dela, compartilhar metadados das obras em vários sistemas. Trata-se de um marco no mercado editorial que melhorou os processos de produção, distribuição, análise de vendas e armazenamento de dados bibliográficos³⁰⁴.

Na matéria “Cordel invisível”, publicada em 03 de maio de 2017 no PublishNews, portal especializado em notícias e informações sobre a indústria do livro, o colunista Bernardo Gurbanov comentou sobre o cordel: “Não sendo livro, não tem ISBN e, portanto, fica excluído de qualquer contagem”³⁰⁵. Será isso mesmo? A maioria dos impressos realmente não apresenta número de ISBN, incluindo todas as publicações feitas na internet. Entretanto, há ocorrências desse índice editorial. Num conjunto de 128 folhetos, quatro deles (3,1%) têm esse padrão numérico. Entre os 31 livros, 29 deles apresentam ISBN (93,54%) e não há menção a esse dado em nenhum dos três livretos. Em grandes linhas, esse “RG” bibliográfico está em pouco mais de um quinto do *corpus* (20,2%).

A presença do ISBN nos livros já era esperada por causa da generalização e, em diversos contextos, obrigatoriedade desse dado editorial. Os únicos títulos sem o número foram os dois volumes da *Antologia Brasileira de Literatura de Cordel*, publicados pela ABLC em meados dos anos 90. A surpresa, ao menos para mim, ficou por conta de oito folhetos editados pela Luzeiro entre 2010 e 2020, que continham fichas catalográficas primorosas, informando não apenas o padrão numérico da norma ISO 2108, mas, entre outros, minibiografia do autor e esquemas de ritmo e estrofação dos poemas. Ao que parece, a inserção do ISBN nos folhetos é uma decisão editorial inédita da Luzeiro, que coloca um tipo de impresso não convencional na rota dos “escritos visíveis”, no espaço que “conta” dentro do mercado brasileiro de livros e

³⁰⁴ Ver: <https://www.cblservicos.org.br/isbn/o-que-e-isbn/>. Acesso em: 30 jan. 2022.

³⁰⁵ Ver: <https://www.publishnews.com.br/materias/2017/05/03/o-cordel-invisivel>. Acesso em: 30 jan. 2022.

outros objetos de leitura. É difícil afirmar algo sobre o impacto dessa mudança na literatura de cordel contemporânea porque, a princípio, ela ainda é incipiente e não alcançou outras editoras do ramo, mesmo aquelas que publicam simultaneamente livros e folhetos, como a IMEPH, e provavelmente teriam mais facilidade para solicitar o número à Câmara Brasileira do Livro (CBL). No entanto, é inegável que o registro dos folhetos de cordel em bases e sistemas de metadados globais amplia suas possibilidades de acesso e reconhecimento nacional e estrangeiro, oficializa autorias, assegura a veracidade das informações sobre a obra publicada, além de ser um recurso de legitimação dessa materialidade no sistema editorial dominante. A forma de se referir ao ISBN na própria página oficial da CBL – “RG” do livro, ou seja, seu documento de identidade, a numeração que autoriza sua existência num dado mundo e retire-lhe da “indigência” – é bastante sintomática do poder simbólico investido nessa sequência de treze números e, por consequência, nos impressos que a contêm.

Tamanho dos impressos

O tamanho dos impressos também é um indício de como o cordel tem sido reinventado na contemporaneidade, em especial se relacionado a outros aspectos, como a diversificação dos suportes e o número de páginas dos objetos. No caso dos folhetos, o formato oito com grande para³⁰⁶, que mede aproximadamente 11x16 cm, é o predominante no conjunto analisado, sobretudo nas duas primeiras décadas do século XXI. Com pequenas diferenças, esse tamanho já havia sido documentado em pesquisas cujo *corpus* era constituído pelos folhetos publicados entre o final do século XIX e a primeira metade do XX³⁰⁷. Assim, sua ocorrência e predominância no presente denotam a permanência de uma fórmula editorial secular e, como visto, ainda intimamente associada à literatura de cordel.

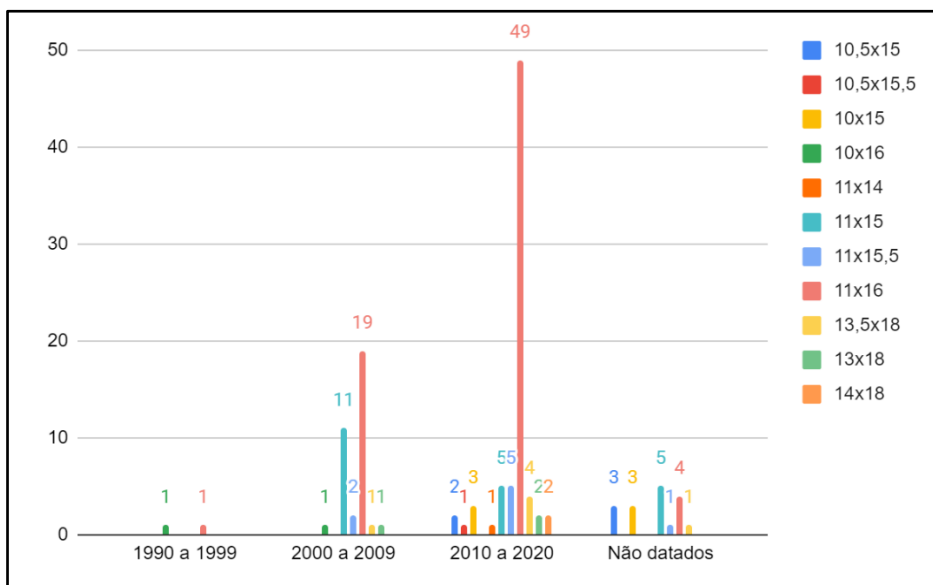
Entretanto, há variação nas medidas mesmo quando, à primeira vista, os folhetos parecem todos iguais. Pude verificar isso durante a medição de cada folheto, livro e livreto, centímetro a centímetro, o que me permitiu ver que por trás da suposta uniformidade há pequenas instabilidades. Alguns folhetos editados pela Luzeiro nos anos 2000 e 2010 são maiores que os do *corpus* em geral, medindo cerca de 13,5x18 cm. Este é um formato que, segundo o poeta

³⁰⁶ Cf. SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*, 1981, p. 29.

³⁰⁷ Cf. MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte (1926-1982)*, 2003; SOUSA, Maurílio Antonio Dias de. *A Estrela da Poesia: impressões de uma trajetória*, 2009; MENEZES NETO, Geraldo Magella de. *Por uma história do livro e da leitura no Pará: o caso da Guajarina, editora de folhetos de cordel (1922-1949)*, 2012.

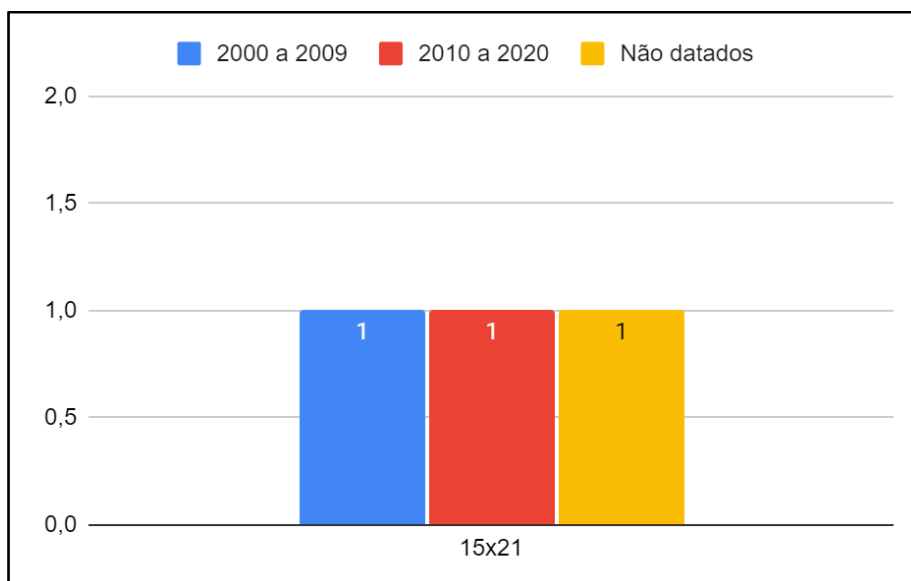
Klévisson Viana³⁰⁸, foi importado pela Prelúdio do cordel português e vem sendo utilizado ao menos desde 1950³⁰⁹. Vejamos os gráficos 5 a 7 que sintetizam essas informações por suporte e de acordo com cada década:

Gráfico 5 – Dimensões aproximadas dos folhetos de cordel (1990-2020)



Fonte: O Autor (2022)

Gráfico 6 – Dimensões aproximadas dos livretos de cordel (2000-2010)

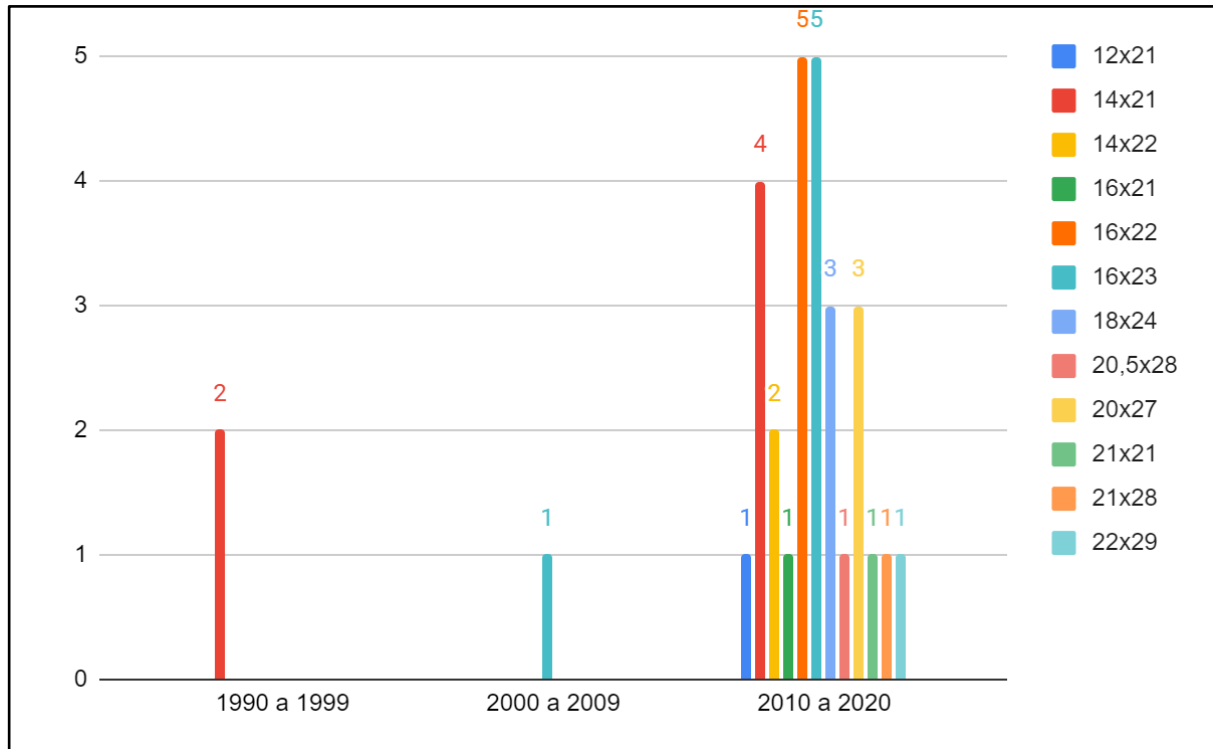


Fonte: O Autor (2022)

³⁰⁸ Depoimento concedido em conversa por WhatsApp em 5 de dezembro de 2021.

³⁰⁹ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*, 2000, p. 152.

Gráfico 7 – Dimensões aproximadas dos livros de cordel (1990-2020)



Fonte: O Autor (2022)

De acordo com os gráficos, a maior mutação fica por conta dos livros e livretos, que apresentam dimensões bastante diversas das que têm sido observadas e registradas ao longo do século XX para os folhetos. Se estes, em geral, têm mantido um tamanho relativamente padronizado e vinculado ao barateamento do processo editorial e, nas últimas décadas, à afirmação de uma “identidade impressa” para o cordel, podemos vincular aqueles à ressignificação das formas consagradas de editar esse gênero poético. De acordo com Emanuel Araújo, a máquina contínua substituiu a produção manual de papel folha por folha pelas bobinas de quilômetros de papel, o que possibilitou a fabricação de folhas nos mais diversos tamanhos, ocasionando “um verdadeiro transtorno” na padronização dos formatos dos livros³¹⁰. Mesmo que a maioria dos livros tenha um número de páginas múltiplo de oito, dado vinculado ao melhor aproveitamento do papel e à organização dos cadernos que compõem a brochura, seus tamanhos variam conforme os projetos gráfico-visuais e os leitores imaginados pelos poetas/editores, por exemplo. Já os livretos parecem espelhar um formato comum entre os livros, pois todas as edições consultadas medem 15x21 cm.

³¹⁰ ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*, 2012 [1986], p. 350.

Assim, pode-se afirmar que, ao lado da persistência do formato clássico dos folhetos (não sem rasuras, como o modelo “português” da Luzeiro), o cordel “cresceu” nos últimos 30 anos, migrando para suportes impressos cada vez mais moldados pela industrialização do mercado editorial e distantes do universo das prensas manuais que foram tão essenciais à sua popularização a partir dos anos 1940. O tamanho dos objetos de leitura, é importante lembrar, relaciona-se com a própria legibilidade dos textos e os modos de ler acionados pelos leitores, uma vez que o formato do folheto, livro ou livreto é inseparável de outras escolhas editoriais, como o tipo de papel para impressão, o espaço das margens e das entrelinhas, o desenho da fonte e o número de palavras por verso e de versos/estrofes por página. Portanto, na medida em que variam os suportes de publicação da literatura de cordel também variam as formas de encarná-la no papel (ou em *pixels*, decibéis) e as respostas dos leitores a essas materialidades.

Estrofação, ritmo e métrica

[...] não adianta labutar no lodaçal. Se o poeta não consegue construir um poema em cordel, com mais de 30 sextilhas, é bom repensar seu intento. *Se consegue escrever 28 apenas, tem uma luz, mas só.* O cordel requer fôlego. Da mesma forma, o poeta que escreve cinco sextilhas e diz que escreveu cordel, delira. Escreveu tão somente cinco sextilhas, *utilizou apenas a técnica do cordel, não escreveu um cordel.* Lembremos que uma sextilha solitária extraída de um poema de cordel perde sua *aura cordelística*. É unicamente uma sextilha, um pintainho de acauã que do ninho caiu. E morreu³¹¹.

A passagem acima, postada por Aderaldo Luciano em seu blogue, fixa critérios bastante discricionários e ortodoxos sobre a quantidade e o tipo de estrofes que caracterizariam o cordel, apesar da carência de fontes primárias e/ou estudos que os fundamentem. Na esteira de outras investigações, as empiricidades literárias analisadas neste trabalho contradizem a tese de um “piso estrófico” para os poemas e, ainda, o exclusivismo da sextilha como forma de composição. Em sua pesquisa, Ruth Terra³¹² constatou que, na primeira fase dos folhetos de cordel, 70% dos poemas tinham entre 7 e 29 estrofes; e, de modo semelhante, Ana Galvão³¹³ concluiu que até 1919 os poemas costumavam ser curtos, considerando que 81,6% dos folhetos editados nos anos iniciais do século XX apresentavam de 3 a 55 estrofes. Curiosamente, é nesse período que se concentra grande parte das criações de dois cordelistas emblemáticos, Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista. Terão eles labutado no lodaçal, vítimas de fôlego insuficiente, quando escreveram poemas com menos de 30 estrofes? Izabel Nascimento, cordelista sergipana que tem se notabilizado em canais digitais, desacredita essa “norma”, pois, como me explicou em conversa via WhatsApp, as redes sociais demandam intervenções mais rápidas e poemas muito longos podem não atrair o olhar do leitor de imediato. Exemplifica seu ponto de vista com o poema “Zap-Zap” (em dez setilhas) e as estrofes isoladas (que chama de “doses poéticas”).

Na produção contemporânea publicada em folhetos, livretos, livros e internet (blogue e Facebook), localizei poemas com menos de 30 estrofes ao longo das três últimas décadas. Entre os publicados em folhetos, identifiquei um nos anos 1990, sete nos anos 2000 (18,42%), 28 nos anos 2010 (35%) e 11 no grupo dos não datados (61,11%). A organização estrófica dos

³¹¹ <https://adercego.wordpress.com/category/1/page/2/>. Acesso em: 07 fev. 2022. Destaques meus.

³¹² TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste (1893-1930)*, 1983.

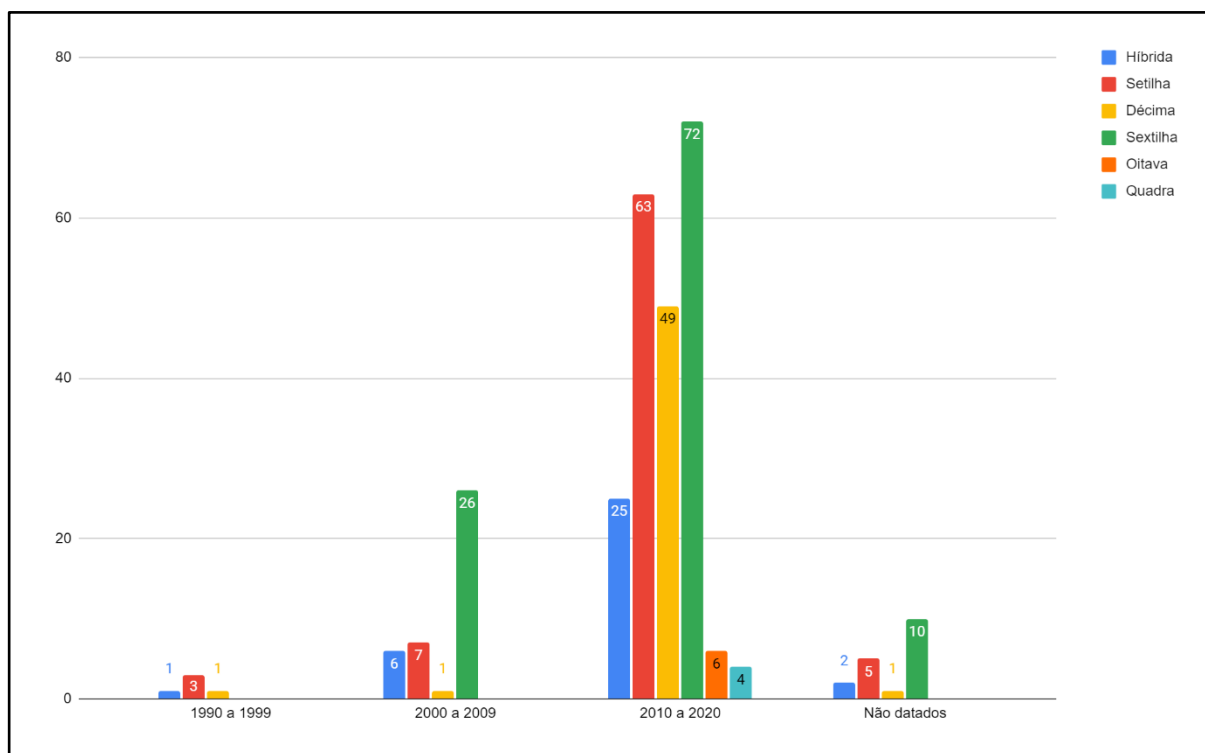
³¹³ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*, 2010 [2001].

textos varia muito, uma vez que há desde cordéis com duas estrofes até aqueles com 166, por exemplo. Nos livretos, predominaram poemas mais longos, embora conste um com dez estrofes. Nos livros, resalto os lançados a partir de 2010, cujos poemas fora dos padrões apontados por Luciano somam 60,52% (duas a 28 estrofes). Esse percentual aumenta consideravelmente na *web*, onde 19 dos 22 cordéis publicados em blogue e Facebook têm menos de 30 estrofes (86,36%).

Note-se que, desde os primeiros folhetos até os poemas que orbitam no ciberespaço, a suposta homogeneidade formal do cordel é uma hipótese insustentável. Com isso, parece-me que o número de estrofes dos textos não é um critério significativo para as instâncias legitimadoras do cordel, especialmente a categoria dos/as cordelistas. Entendo que a definição e a validade desse gênero dependem muito mais da capacidade do/a artista para manipular criativamente o clássico tripé rima/métrica/oração que da extensão dos textos. O próprio Aderaldo postou o seguinte comentário no seu perfil do Facebook, em resposta aos cordelistas que questionavam o resultado do Prêmio Nísia Floresta de Literatura alegando erros de composição da vencedora: “Pobre do poeta que resume o cordel à métrica e à rima. Não entende, não alcança a complexidade da poesia. Para ele, o cordel é apenas o eco, um boneco”³¹⁴. A maioria dos poemas com menos de 30 estrofes ocupar as páginas em celulose dos livros ou as páginas em *pixels* da internet tem a ver com o fato desses suportes, diferentemente dos folhetos e livretos, serem menos (ou nada) dependentes do uso “racional” do papel.

³¹⁴ <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10158527407163564&set=a.102704703563>. Acesso em: 26 fev. 2022.

Gráfico 8 – Distribuição dos poemas de acordo com o tipo de estrofe (1990-2020)



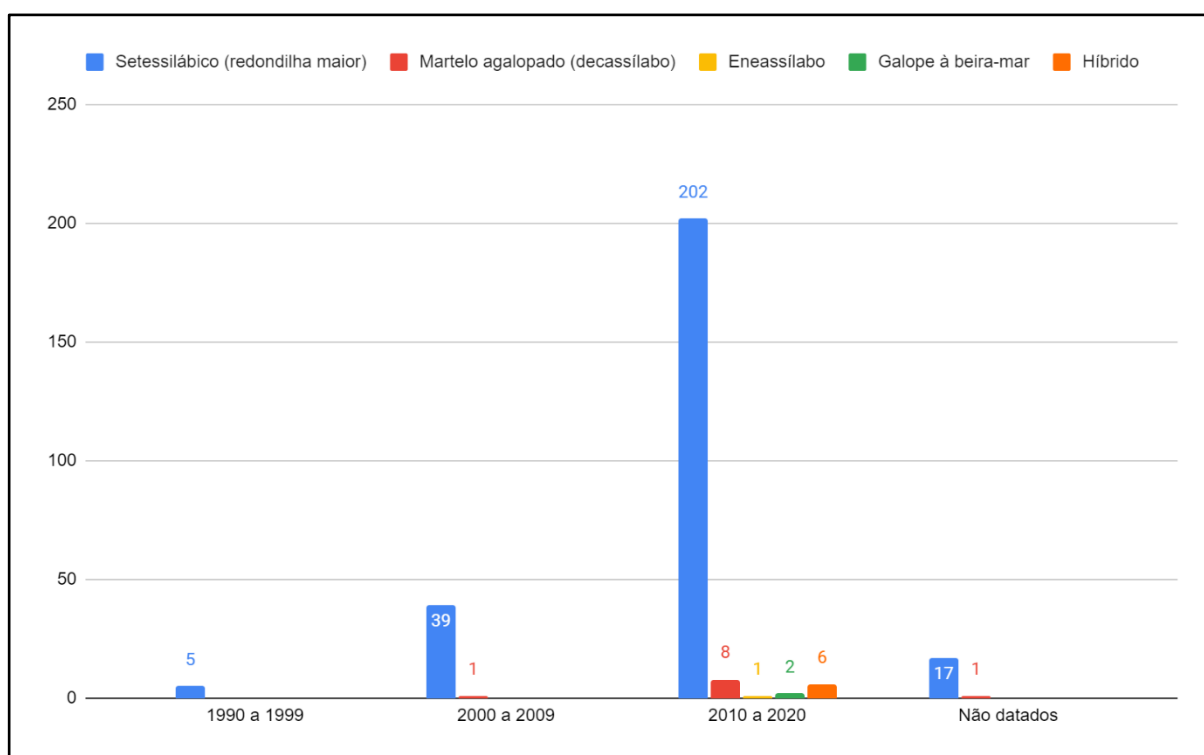
Fonte: O Autor (2022)

Com base no gráfico 8, vê-se que a “unanimidade” da estrofe de seis versos como critério definidor do cordel é igualmente questionável. De acordo com Galvão³¹⁵, as sextilhas eram o padrão mais utilizado pelos poetas desde os tempos iniciais, mas ao lado de outros, como as décimas (que foram perdendo espaço entre 1940 e 1959) e as setilhas (que se tornaram mais frequentes na mesma época). A partir da análise estrutural dos poemas, em todos os suportes e décadas, observei não a predominância de uma única identidade formal, mas diferentes estratégias de composição da arquitetura do discurso poético. Além das populares sextilhas, os cordelistas seguem moldando sua poesia à engenharia de quadras, quintilhas, setilhas, oitavas e décimas. Há também poemas híbridos, mesclando pelo menos dois tipos distintos de estrofes, o que vai na contramão das imagens de uma literatura de cordel inflexível e uniforme. Na década de 1990, dois textos foram escritos em setilhas, com ocorrências de sextilhas, décimas e poemas “mistos”. Nos anos 2000, as sextilhas são o padrão empregado em 66,66% dos poemas, seguidas pelas setilhas, composições híbridas e décimas. Entre 2010 e 2020, as estrofes de seis versos ainda aparecem na maioria dos poemas (38,14%), mas crescem os percentuais de híbridos (10,82%), setilhas (20,61%) e, em especial, das décimas (24,22%).

³¹⁵ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*, 2000. Cf. nota de rodapé 22, na página 31.

Na medida em que varia a estrofação dos cordéis, também se multiplicam os esquemas rítmicos, diretamente dependentes do tipo de estrutura acionada pelos poetas. Porém, os modelos de rima abundam em pluralidade, uma vez que uma setilha não necessariamente rimará em ABCBDDDB, podendo, como evidencia o *corpus*, aparecer sob a forma ABABCCB. De 1990 a 2009, e entre os poemas não datados, ocorrem, geralmente, quatro a cinco ritmos diferentes, com predominância da sextilha em ABCBDB (67,18% desse grupo). Na década de 2010, registrei 21 tipos de rima, entre os quais a sextilha em ABCBDB destaca-se em 91 dos 219 cordéis publicados no período. Ainda que esse arranjo rítmico (e estrófico) prevaleça no conjunto estudado e constitua uma regularidade na literatura de cordel contemporânea, enfatizo a profusão de jogos sonoros, e as fricções semânticas e lexicais latentes nos poemas, como um traço da sua capacidade de reinvenção no tempo.

Gráfico 9 – Distribuição dos poemas de acordo com o tipo de verso (1990-2020)



Fonte: O Autor (2022)

A análise dos poemas a partir da escansão dos versos, na qual se baseia o gráfico 9, também me permitiu enxergar outras “irregularidades” na fisionomia do cordel, ratificando a força da diferença em textos lembrados quase sempre pela sua invariabilidade. O verso heptassílabo (redondilha maior) apareceu em 93,28% do conjunto, unificando todas as décadas e suportes de publicação. Esse metro é considerado o mais popular na poesia em língua portuguesa,

presente em obras como *Os Lusíadas*, de Camões, “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, e “A banda”, de Chico Buarque³¹⁶. Entretanto, em especial nos anos 2010, os versos com sete sílabas poéticas ocorrem ao lado de outros padrões: eneassílabo, martelo agalopado, martelo (ou galope) alagoano e galope à beira-mar. Alguns poemas exibem métricas híbridas, articulando diferentes tipos de versos ao longo da narrativa. Entre esses cordéis, me deparei com outros modelos, a exemplo da redondilha menor (cinco sílabas poéticas) e do octossílabo. Segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel, a literatura de cordel, atualmente, é escrita em composições que vão desde os versos de quatro ou cinco sílabas ao grande alexandrino³¹⁷.

Recordo que em uma conversa com Marco Haurélio na XIII Bienal Internacional do Livro do Ceará, em 2019, perguntei o que ele achava de certos regramentos impostos ao cordel. Sua resposta foi instigante: “quanto mais tentam aprisionar o cordel nesta ou naquela definição, mais ele recusa e foge das amarras”. Noutro diálogo, Izabel Nascimento³¹⁸ relatava seu desconforto com “muita gente dentro do Cordel ditando regra”, pessoas tentando “enquadrar os poetas, a escrita, as histórias, tudo”. Oportunamente, a poeta disse que “a cultura tem uma dinâmica independente de quem fica segurando a corda do tempo”. A análise dos dados tende a corroborar as afirmativas dos autores, uma vez que, se as sextilhas heptassílabas permanecem sendo um dos modelos bastante adotados pelos cordelistas, isso não sugere qualquer exclusividade em termos de escrita e estilo. Existe significativa variedade de padrões e, ainda, poemas que jogam com esquemas multiestróficos e plurirítmicos. Essa complexidade não configura um problema a ser resolvido com prescrições infundamentadas e excludentes. Antes, é um indício da potência linguística e discursiva do cordel, das possibilidades estilísticas e criativas à disposição dos poetas, que as reinventam aqui e acolá, ontem e hoje, esgarçando as fibras da unicidade em favor das linhas da diferença.

³¹⁶ Cf. CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*, 2016, [1572]; DIAS, Gonçalves. *Primeiros cantos*, 1998 [1846]; BUARQUE, Chico. *A banda*, 1966.

³¹⁷ Ver conteúdo sobre métrica na página oficial da Academia Brasileira de Literatura de Cordel: <http://www.ablc.com.br/o-cordel/metricas-2/>. Acesso em: 27 fev. 2022.

³¹⁸ Conversa via Whatsapp, em 12 abril de 2020.

Autoria e direito autorial

No rastreamento de elementos vinculados à reinvenção do cordel na contemporaneidade, também me detive nas informações sobre autoria presentes nos suportes onde os poemas foram publicados. Diversos estudos têm apontado controvérsias em questões de propriedade intelectual referentes à literatura de cordel. Para as primeiras gerações de pesquisadores, identificar, corrigir ou atribuir autorias configurava um problema difícil de lidar em virtude dos apagamentos, lacunas e adulterações existentes nos arquivos. Sabe-se que quanto mais “popular” o cordel se tornava, menos importância a ideia de “autor” parecia ter para os atores do seu circuito de comunicação, hipótese amparada pelo rareamento de referências a direitos autorais ao longo da primeira metade do século XX. Segundo análises de Ana Galvão, 76,5% dos folhetos publicados de 1910 a 1919 fazem alguma menção ao direito do autor, enquanto nas décadas de 40 e 50 esse índice cai para apenas 8,3%. Nessa mesma época, muitos folhetos estampam o nome do “editor-proprietário” e outros trazem acrósticos do autor ao final do poema³¹⁹.

Quando, em meados dos anos 30, o cordel consolida-se como um impresso de larga circulação, vários poetas passam a vender seus direitos autorais à folheteria ou tipografia em troca de uma cota (ou “conga”, como descreve Galvão) de impressão dos folhetos. Ao comprar os direitos de uma obra, o “editor-proprietário” podia, em face do acordo firmado, suprimir ou modificar a autoria do folheto – em alguns casos, até reescrevendo a última estrofe do poema para rasurar o acróstico deixado pelo autor como “assinatura”. Antônio Arantes explica que, através dessa transação, o cordelista transferia os direitos autorais sobre seu texto para o editor por meio de documentos (às vezes) e acordos verbais (frequentemente). No entanto, alguns editores violavam esse “código” e publicavam poemas sem consentimento dos autores. Na verdade, um proprietário de editora em São Paulo relatou para Arantes, em entrevista concedida nos anos 70, que publicar as histórias rimadas sem autorização era a prática usual, ao invés de comprar direitos de propriedade. Mesmo nos casos em que o editor mantinha o acróstico no final dos cordéis, isso não resultava em qualquer pagamento de direito autorial³²⁰. Leia-se o relato do poeta Franklin Maxado:

³¹⁹ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*, 2000, p. 119.

³²⁰ ARANTES, Antônio Augusto. *O Trabalho e a Fala (estudo antropológico sobre os folhetos de cordel)*, 1982, p. 28.

Quando havia fatos de grande repercussão, dava ensejo de se escrever o folheto rapidamente. Reuniam-se os poetas da folheteria e era dado o tema. A melhor estória era a publicada. Mas, às vezes, o dono-mestre fazia uma espécie de compilação e acrescentava seus versos, publicando o folheto em seu nome. O mestre também escrevia versões de estórias tradicionais, como a de João de Calais, ou de romances e livros famosos. Outras vezes, ele comprava os direitos de publicação de um poeta popular e a publicava em seu nome. O pagamento era quase sempre os folhetos. Entendia que os direitos autorais eram os mesmos dos direitos de propriedade. Pagou, é autor. João Martins d’Athayde, apesar de bom poeta, fez muito isso. Daí ter os quase 4.000 títulos publicados. Outro editor e poeta, Olegário Pereira Neto, de Fortaleza, chegou a colocar este aviso na contracapa do romance ‘O Amor de Emília e a Ingratidão de Eduardo’ por ele publicado: “Ninguém se admire da minha firma nos livros de Luis da Costa Pinheiro porque comprei e registrei”³²¹.

Com base nas prerrogativas da Lei de Direitos Autorais nº 9.610/98, Sale Gaudêncio, Guilherme Dias e Elizabeth Albuquerque argumentam que, no passado e ainda hoje, os cordelistas enfrentam desafios para assegurar a propriedade intelectual sobre seus poemas, tanto em relação aos direitos morais quanto aos patrimoniais, pois algumas tipografias, gráficas, folheterias e editoras (em especial no caso dos folhetos) descumprem as disposições legais de proteção ao direito autoral³²² e muitos poetas sequer as conhecem. Na avaliação dos pesquisadores, o plágio, o não depósito de exemplares na Biblioteca Nacional e os contratos de cessão dos direitos de autor são problemas que ensejam a “vulnerabilidade do texto em cordel”. Porém, o aumento do número de folhetos publicados, a ampliação e diversidade do público leitor e a consolidação das diretrizes jurídicas de proteção ao direito autoral e à divulgação das obras têm amplificado a discussão na cadeia produtiva do cordel e enfatizado a necessidade de mecanismos, inclusive estatais, para apoiar e formar os cordelistas.

Nos folhetos analisados nesta tese, as indicações de direitos reservados ao autor ou à editora aparecem nas publicações dos anos 2000 e 2010. No primeiro grupo, representam 31,42% do conjunto; e no segundo, 14,86%. Não identifiquei esse tipo de índice informativo nos folhetos da década de 90 ou entre os não datados, mesma situação dos livretos e das postagens em blogue/Facebook. Nos livros, o cenário muda substancialmente, pois 70,96% dos títulos, ao longo dos últimos 30 anos, contêm alusões ao direito autoral ou editorial em suas fichas catalográficas. Dos 128 títulos de folhetos, apenas dois citam a “editora-proprietária” nas

³²¹ MAXADO, Franklin. *O que é cordel na literatura popular?*, 2012 [1980], p. 55.

³²² Para uma introdução à história do direito autoral no Brasil, ver: PIZZOL, Ricardo Dal. “Evolução histórica dos direitos autorais no Brasil: do privilégio conferido pela Lei de 11/08/1827, que criou os cursos jurídicos, à Lei n. 9.610/98”, 2018, pp. 309-330.

páginas internas (nas capas está o nome do “autor real”), confirmando o (quase) desaparecimento dessa *persona* editorial. Diferente do que ocorreu nos anos 1940, o problema do direito moral – quando o nome do autor era substituído pelo de quem imprimia ou pagava pela obra – parece superado (ou atenuado) no cordel contemporâneo, ao menos em relação aos/às poetas sugeridos pelas instâncias legitimadoras, cujos nomes sempre são informados nas publicações impressas e virtuais.

Mesmo em um cenário de reconhecimento autoral, alguns poemas ainda têm acrósticos, um recurso linguístico historicamente usado pelos cordelistas para criptografar seus textos e diminuir a vulnerabilidade deles a intervenções editoriais externas. Braulio Tavares acredita que deixaram de ser úteis no cordel quando foram descobertos por “todo mundo”, já que bastava alterar os versos ou eliminar aquela estrofe para nublar a autoria³²³. Identifiquei essas assinaturas camufladas em pelo menos 30 poemas (25 em folhetos, 4 em livros e um em livreto) no conjunto total. Se, de um ângulo, é correto dizer que essa estratégia perdeu a aura de “segredo”, talvez seja precipitado afirmar que já não tem utilidade, afinal alguns poetas contemporâneos seguem valendo-se dela para reafirmar a autoria das suas próprias criações e, supõe-se, empregando-a com finalidades estilísticas.

É provável que as poucas referências explícitas à reserva de direitos nos folhetos, livretos e blogues/redes sociais guardem relação com certa estabilidade e transparência das autorias no cordel mais recente. A prática corriqueira, anos atrás, de apropriar-se das produções alheias e publicá-las sem autorização é, nos dias atuais, não apenas antiética, mas criminosa. Não descarto a possibilidade de que isso ocorra hoje, mas é evidentemente menos provável que há 80 anos. Além dos nomes nas capas dos impressos ou citados nas postagens digitais, a preservação da autoria é fortalecida com as frequentes notas biográficas publicadas nos folhetos, os acervos e catálogos institucionais, os repositórios online, as pesquisas acadêmicas e os arquivos dos/as poetas. No entanto, se houve avanço na garantia do direito moral, restam percalços no âmbito do direito patrimonial, que contempla a distribuição e venda das obras, sua reprodução integral ou parcial e o pagamento de direitos ao/à artista ou seus herdeiros enquanto os títulos não entram no domínio público. Como ressaltam Gaudêncio, Dias e

³²³ http://mundofantasma.blogspot.com/2010_02_02_archive.html. Acesso em: 04 mar. 2022.

Albuquerque, há poetas que não chegam a receber nem 10% da produção (em dinheiro ou exemplares)³²⁴.

Com base em outras pesquisas e nos impressos analisados, percebe-se que as noções de autoria e propriedade têm sofrido mutações no curso da literatura de cordel, associadas a modos de editar, práticas de leitores/ouvintes, experiências criativas, mas também ao grau de profissionalização e instrução dos/as poetas, às leis de direito autoral vigentes e às conotações da “função autor” em cada época. Isso porque, como descreve Michel Foucault, a ideia mesma de autor, que nos parece tão natural e familiar, é uma invenção emergente na história ocidental, situada entre os séculos XVIII e XIX, quando o regime de propriedade para os textos e as regras de editoração baseadas no direito autoral colocaram determinados discursos sob vigilância, tratando-os como transgressores e passíveis de controle e punição. Ao mesmo tempo em que se busca responsabilizar o autor pelo dito, também se oferece a ele a “recompensa” monetária decorrente do texto-propriedade. É o campo bipolar do discurso cindido pelo perigo transgressor da escrita, mas pago com os benefícios da posse. Momento crucial na história de individualização de saberes literários, históricos, filosóficos e científicos, o “surgimento” do autor tal qual o conhecemos hoje exemplifica como a função autoral, na condição de objeto de apropriação, não se exerce de modo universal e constante em todos os discursos e não se restringe à atribuição de dado discurso a um indivíduo³²⁵.

A pouca importância atribuída à figura do cordelista enquanto “autor” e, conseqüentemente, à sua “posse” sobre os poemas, em especial da década de 1940 à de 1970, tem sido considerada como um possível efeito da reconstituição do cordel em torno de aspectos comuns nas narrativas orais³²⁶. Nessas tradições, o conceito individual de originalidade, tão caro à cultura escrita canônica, não tem lógica, uma vez que a singularidade resultaria não do texto em si, ou da mente do autor, mas das performances vocais, únicas e irrepetíveis em cada partilha, cada conjunto de movimentos sonoros, mas também corpóreos, visuais. Percebam que não se trata de opor escrita e oralidade, como se a primeira fosse o lugar da invenção e a segunda o repositório da repetição, mas de compreender que na poesia oral o ato de criar reside na capacidade de narrar o poema para um público ouvinte a partir da articulação de memórias,

³²⁴ GAUDÊNCIO, Sale Mário; DIAS, Guilherme Ataíde; ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de. “Direito do poeta na literatura de cordel”, 2015.

³²⁵ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”, 2001 [1969].

³²⁶ GALVÃO, Ana M. de Oliveira. “Oralidade, memória e a mediação do outro: práticas de letramento entre sujeitos com baixos níveis de escolarização – o caso do cordel (1930-1950)”, 2002, pp. 115-142.

fórmulas feitas, improvisações e recriações. Por isso, as transações entre editores e poetas que ocorreram naquele período, a despeito do caráter de ilegalidade à luz de éticas e códigos sociais e jurídicos contemporâneos, podem estar vinculadas aos conceitos de autor e autoria presentes nas culturas orais. Assim, noções como as de direito autoral, plágio e propriedade intelectual – e suas prerrogativas legais – precisam ser historicizadas, sob o risco de parecerem anacrônicas se transplantadas para contextos em que talvez fizessem pouco (ou nenhum) sentido³²⁷.

Quanto à autoria na literatura de cordel, e a partir das materialidades do gênero, observo em nosso tempo um expressivo interesse da cadeia produtiva e consumidora na figura público-privada dos autores, movimento divergente daquele observado no apogeu dos folhetos. Seria esse um indício de reinvenção da função autor no cordel? Presumo que sim. Nas culturas do escrito, principalmente as prestigiadas socialmente, estabelecer a autoria dos textos que circulam é um pressuposto das práticas de leitura, em especial as mais monitoradas. O anonimato literário nos é insuportável, salvo na qualidade de enigma, adverte Foucault. O fato de todas as publicações estarem acompanhadas dos nomes dos/as poetas, das notas biográficas serem cada vez mais presentes nos impressos (inclusive no caso dos/as ilustradores/as) e das referências explícitas à reserva de direitos ocorrerem em folhetos e livros sugere a predominância de valores simbólicos e econômicos vigentes em sociedades altamente letradas, nas quais o acesso à (certo tipo de) escrita mimetiza poderes, imaginários e visibilidades.

O/a cordelista reaparece na contemporaneidade e recebe atenção inédita (às vezes, mais que sua própria obra). Sua aparição não é prova da existência de uma instância profunda, de um poder/projeto criador ou de um lugar originário na literatura de cordel. O/a autor/a não é uma entidade etérea e autoinspirada. Antes, é uma projeção do tratamento dado aos textos, das aproximações operadas, dos traços estabelecidos como pertinentes, das continuidades admitidas ou das exclusões praticadas³²⁸. Esse deslocamento da função autoral no cordel,

³²⁷ Cf. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, 1987 [1993]; HAVELOCK, Eric A. “A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna”, 1991 [1995], pp. 27-34; MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*, 1996;; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; BATISTA, Antônio Augusto Gomes. “Oralidade e escrita: uma revisão”, 2006, pp. 403-432.

³²⁸ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”, 2001 [1969], p. 270.

representado pela derrapagem de convenções orais em detrimento de preceitos do registro escrito, vai além da mera impressão de nomes e eventos biográficos nas capas e quartas capas. O nome próprio nunca é uma referência pura e simples. Parece-me que estamos diante de mudanças nas sensibilidades e sociabilidades de uma poética que nasceu do choque entre oralidades e escritas, e reinventa-se nos paradoxos e acordos derivados de ambas.

Figura 50 – Quarta capa do folheto *O Linguajar Cearense* (LACERDA, sem data)

Josenir Amorim Alves de Lacerda nasceu em Crato (CE) no dia 16 de Janeiro de 1953. Profunda admiradora do folclore, da cultura regional e da poesia popular; tem vários cordéis publicados, entre eles "O Matuto e o Oreilhão", trabalho que integra a coletânea "A Primeira Vez" do projeto Livro de Graça na Praça- Belo Horizonte (MG).

Recentemente o "O Linguajar Cearense" foi focado em livros didáticos de várias editoras. Já publicou mais de trinta cordéis, entre os quais destacam-se: "De Volta ao Passado", "A Fábula do Peru", "O Menino que Nasceu Falando", "As Danação de Julita", entre outros.

Josenir Lacerda é uma das fundadoras da Academia de Cordelistas do Crato, ocupando a cadeira nº 03.

TUPYNANQUIM
EDITORA


Aestrofe
ASSOCIAÇÃO DE ESCRITORES, TRONALZADORES
E FOLHETEIROS DO ESTADO DO CEARÁ

Av. Bezerra de Menezes, 2071 — SL 208 — São Gerardo
Fortaleza — Ceará — Brasil — CEP:60325-004
Tel.:(85) 3217-2891 — tupynanquim_editora@ibest.com.br
<http://fotolog.terra.com.br/tupynanquimeditora2071>

Fonte: Acervo pessoal

(Observar, em especial, a segunda estrofe da biografia da autora, onde se destaca o uso pedagógico do folheto em questão, enfatizando inclusive sua inclusão em livros didáticos.)


Figura 51 – Quarta capa do folheto *A lenda de Ananse ou Como nasceram as histórias* (RINARÉ, 2018)



Rouxinol do Rinaré, nome artístico de Antonio Carlos da Silva, natural de Rinaré, Quixadá, Ceará. Tem mais de 80 cordéis publicados e 20 livros (Infantil e Juvenil), por várias editoras do país. Seu livro *O Alienista em Cordel* (Nova Alexandria) foi selecionado para as escolas de Belo Horizonte (MG), duas vezes para projetos da Biblioteca Nacional (RJ) e fez parte do catálogo de literatura da feira de Frankfurt na Alemanha (2013). É coautor de *Cordel: criar, rimar e letrar* (Editora IMEPH), livro selecionado pela Secretaria da Educação do Estado de São Paulo para o projeto *Livros na Sala de Aula* (2013).

Rouxinol ganhou os Prêmios: 1º lugar no I Concurso Paulista de Literatura de Cordel (2002); Prêmio Mais Cultura de Cordel – 2010 (MinC); Prêmio Manoel Coelho Raposo (categoria Selo Editorial) do Edital do Prêmio Literário Para Autor Cearense – SECULT (2010); PAIC, Prosa & Poesia (2012). Em 2006 foi homenageado pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, nos 40 anos dessa Secretaria. Tem seu trabalho citado na França, em revistas como a *Quadrant*, *Latitudes* e *Infos Brèsil*. Sua obra é estudada no meio acadêmico, onde já foi citado em mais de dez trabalhos, entre teses e monografias. Atua como revisor de textos e ministrante de oficinas de Literatura de Cordel, em formações de professores.

CONTATO:
(85) 9 8827-6833 / 9 9604-9374
rouxinoldorinare@gmail.com



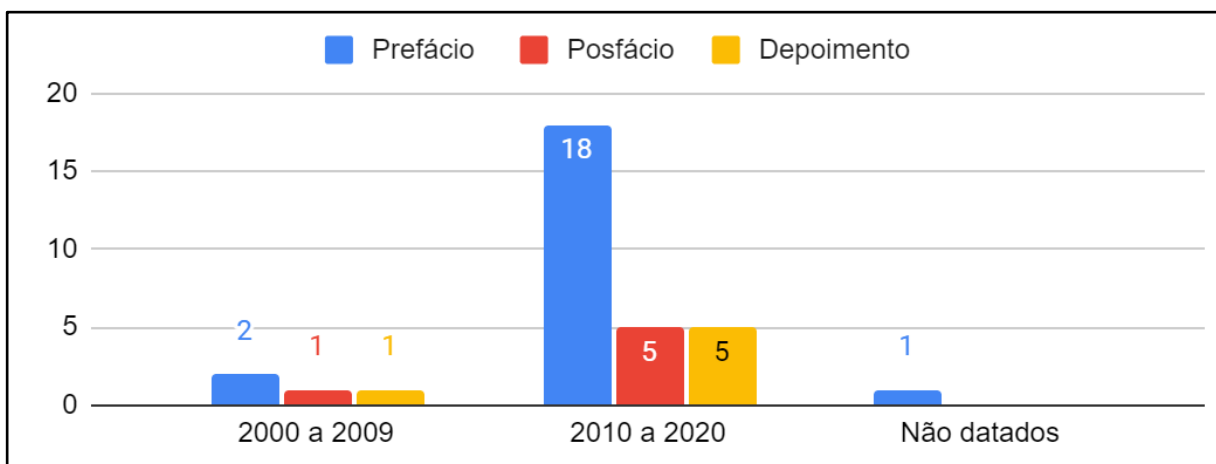
Fonte: Acervo pessoal

(Observar, especialmente, como a construção do perfil biográfico do autor e sua consagração giram em torno do espaço escolar e/ou outros a ele relacionados.)

Instância prefacial e outros dizeres

A instância prefacial, nos termos de Gérard Genette³²⁹, contempla tanto os prefácios quanto os posfácios. Como outros elementos paratextuais, ela contorna o texto e reside no seu limiar, conectando-se à sua materialidade peritextual. É um discurso funcional e auxiliar sobre os textos que antecede ou precede. Dispositivo de legitimação, também demarca espaços e promove não só autores e ideias, mas os próprios objetos em que é dado a ler. Embora desempenhem variadas funções, prefácios e posfácios almejam, via de regra, preparar (ou conduzir?) o leitor para o que está por vir ou ainda “esclarecê-lo” acerca de interpretações sobre o que leu. Além do relativo controle dos sentidos da leitura, essas peças retóricas produzem valor social e endossam consagrações/distinções no campo simbólico, a depender de *quem* as assina, *como* são escritas e *onde* são publicadas. Vejamos como esses textos ocorrem, quantitativamente, no *corpus*:

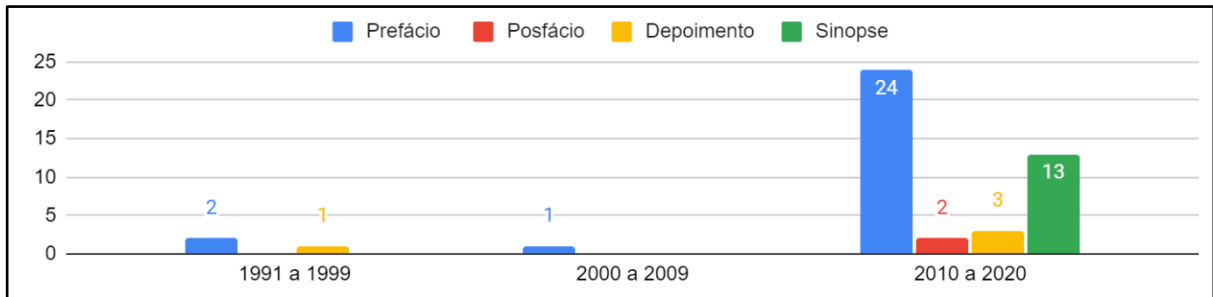
Gráfico 10 – Presença de prefácios/posfácios/depoimentos em folhetos de cordel (1990-2020)



Fonte: O Autor (2022)

³²⁹ GENNETE, Gérard. *Paratextos Editoriais*, 2018 [1987], pp. 145-173.

Gráfico 11 – Presença de prefácios/posfácios/depoimentos/sinopses em livros de cordel (1990-2020)



Fonte: O Autor (2022)

A análise dos folhetos, materializada nos gráficos, indica que esse paratexto, incomum nos cordéis editados ao longo do século XX (à exceção das antologias publicadas por fundações, bancos, universidades etc.), passa por um processo de generalização desde os anos 2000, quando começa a aparecer usualmente nas segundas e terceiras capas (8,57%). Na década de 2010, aumentam os impressos contendo textos prefaciais (31,08%), mas entre os não datados apenas um título traz esse elemento. O depoimento, que é um comentário geralmente breve de algum leitor prestigiado, é menos frequente, com uma ocorrência isolada, de 2000 a 2009, e cinco no período seguinte. Nos folhetos dos anos 90 e postagens na *web*, não houve registros. No conjunto dos livros, além da presença marcante de prefácios (87,09%) e dos poucos depoimentos e posfácios, me deparei com a significativa quantidade de sinopses (41,93%). Quanto aos livretos, identifiquei um prefácio no título publicado nos anos 2010.

Na maioria dos folhetos e livretos, os prefácios ocupam-se da crítica literária, realçando aspectos formais e estilísticos dos poemas, influências estéticas, conexões sócio-históricas subentendidas ou pressupostas no discurso poético e as qualidades artísticas do/a cordelista. É o que se passa no posfácio “Tocaia em versos”, de Ribamar Lopes, para *A astúcia do Jagunço Sabino*³³⁰ (IMEPH), de Rouxinol do Rinaré, como vemos no fragmento abaixo:

A narrativa no cordel dispensa certos pormenores, não pratica a repetição enfática e, ao invés de explorar o clima de suspense, constitui um discurso direto, quase sempre linear, raramente permeado de considerações, mas sempre fluindo clara e objetivamente, sem rodeios, rumo ao final da história, cujo desfecho nem sempre é preparado com propósitos semelhantes ao do conto. Rouxinol do Rinaré, conhecedor dos segredos da estruturação da narrativa em versos, faz, nesta versão rimada do conto *Tocaia*, uma adaptação/recriação do caso protagonizado pelo jagunço Sabino. Neste

³³⁰ LOPES, Ribamar. “Tocaia de versos”. In: RINARÉ, Rouxinol do. *A astúcia do Jagunço Sabino*, 2016, p. 15.

exercício literário, submete o conto a um processo de decupagem, despojando-o de elementos que não interessam ao folheto popular e acrescentando-lhe outros, indispensáveis a uma boa narrativa de cordel.

É o que ocorre também no prefácio de *A mulher na linha do cordel*³³¹, de Dalinha Catunda (edições ABLIC), assinado pela poeta Bastinha Job:

Cordel de alto grau de criatividade sem cerceamentos. A musa inspiradora é a palavra LINHA em suas polissêmicas conotações e antimerias, num folheto lúdico e catártico, de sextilhas isométricas, num ritmo com pausas regulares coincidentes e harmônicas. Na tela autobiográfica há a construção de versos da realidade, voltados para aquele seu universo de objetos, pais, pessoas, famílias, folgedos, fatos individuais, religiosos, sempre no apelo do prazer estético. Sua linguagem se alia ao valor simbólico, às vezes, com uma ponta de ironia, pitadas de humor aliadas a uma velada crítica social. Enfim, Dalinha se alinha, se enlinha, e desalinha alinhavando com agulhas, rocando e costurando uma linda colcha de retalhos. E cada pedacinho colorido resume um pouco da vida desta grande e fértil cordelista.

Em outros títulos, a atenção recai sobre eventos biográficos dos autores, com destaque para suas carreiras profissionais e/ou acadêmicas, projetos em desenvolvimento e participação em coletivos de poetas. Observemos partes do texto de apresentação do folheto *Se tem mulher no cordel, você tem que respeitar*³³², criação coletiva (edição independente), e do prefácio “Duas palavras antes do início”, elaborado por Aderaldo Luciano para *O Cordel: sua história, seus valores*³³³, de Marco Haurélio e João Gomes de Sá (Luzeiro):

Facebook, WhatsApp e e-mail têm sido os novos pontos de Encontros Culturais. A literatura de cordel que ao longo dos anos acompanha as novas mídias tem se valido dessa condição para deslanchar os seus projetos. Nós, poetas de cordel, mulheres curiosas que apostam no novo e são desbravadoras, ocupamos com nossa capacidade de renovação os ciberespaços, abraçando vários tipos de interações: as cirandas, as peijas virtuais, os cordéis coletivos ou a simples troca momentânea de versos. Ocupamos, assim, a lacuna que nos cabia por direito. O Blog CORDEL DE SAIA (2009), um sonho de Dalinha Catunda, compartilhado com Rosário Pinto, que juntas levam adiante a ideia de abrir espaços para a publicação do texto feminino, tem como intuito maior reunir as Mulheres do Cordel. É o principal espaço a receber as edições impressas, mas que brotam e crescem nos canteiros das redes sociais. [...].

³³¹ JOB, Bastinha. “Prefácio”. In: CATUNDA, Dalinha. *A mulher na linha do cordel*, 2013, segunda capa.

³³² CATUNDA, Dalinha. et. al. *Se tem mulher no cordel, você tem que respeitar*, 2019. Cf. “Apresentação”, sem autoria, na segunda capa.

³³³ LUCIANO, Aderaldo. “Duas palavras antes do início”. In: HAURÉLIO, Marco; SÁ, João Gomes de. *O Cordel: sua história, seus valores*, 2011, p. 3.

[...] Você que vai ler este *Cordel: sua história, seus valores* terá um apanhado historiográfico resultado da pesquisa e da vivência dos autores, ambos envolvidos com o cordel desde a mais tenra idade. Ambos envolvidos no processo criativo e editorial cordelístico, apesar de jovens, respirando as rimas e as tintas da impressão. Marco Haurélio é poeta-pesquisador, autor magistral de versos preciosos, e também descobridor de talentos, conhecedor de minúcias poéticas. Tendo chegado a São Paulo, veio direto para a Luzeiro estruturar as publicações e estudar o acervo e os poetas. Transformou-se no editor de sucesso responsável pela difusão do cordel na metrópole paulistana. João Gomes de Sá é o poeta, professor, xilógrafo e folheteiro. Autor de histórias bem trabalhadas com versos nada rústicos. Veio de Alagoas desafiar os arranha-céus com sua pauta poética, carregando centenas de imagens e promovendo o cordel. Conhecedor dos clássicos literários, arrastou-os pelo pescoço para o sertão, dando-lhes novas cores. [...].

Outros paratextos investem em informações adicionais referentes aos temas nucleares nas narrativas, caso do posfácio de *Serra do Ramalho: um Brasil que o Brasil precisa conhecer*³³⁴, de Marco Haurélio (Luzeiro), onde está um “breve histórico” sobre o município baiano localizado entre o Rio São Francisco e a serra que lhe batiza. Em *Asa-Branca – 70 anos de sucesso!*³³⁵, de Rouxinol do Rinaré (Rouxinol do Rinaré Edições), o prefácio também volta-se para acontecimentos em torno das comemorações do septuagenário da famosa canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Alguns discursos prefaciais esfumam as fronteiras do gênero, guardando uma curiosa proximidade com textos de opinião, como faz Manoel Monteiro no folheto *Vamos protestar? – Mas protestar contra o quê?*³³⁶ (edição independente), no qual questiona as “reais” motivações da agenda de protestos de 2013 e os perigos que representavam para o estado democrático de direito.

Nos livros, os prefácios e posfácios tendem a entrecruzar exercícios de crítica literária à apresentação dos poetas ou à contextualização da obra comentada. Publicações sem fins lucrativos, como as antologias lançadas pela Academia Brasileira de Literatura de Cordel nos anos 1990, direcionam um bom espaço desses textos limiares para enfatizar a importância da instituição, o pioneirismo dos membros associados e alguns eventos da história do cordel. Poemas e autores são citados, mas de forma pontual. No título *Veredas de sombras*³³⁷, de

³³⁴ HAURÉLIO, Marco. *Serra do Ramalho: um Brasil que o Brasil precisa conhecer*, 2005. Cf. “Breve histórico”, p. 16.

³³⁵ ÂNGELO, Assis. “Asa-Branca, uma história”. In: RINARÉ, Rouxinol do. *Asa-Branca – 70 anos de sucesso!*, 2017, p. 1.

³³⁶ MONTEIRO, Manoel. “Protestos & cia.”. In: MONTEIRO, Manoel. *Vamos protestar? – Mas protestar contra o quê?*, 2013. Cf. segunda e terceira capas.

³³⁷ Cf. LIMA, Fernando. “A cortina da vida”, pp. 7-8; MARIA, João. “O apanhador de sonhos”, pp. 9-16; FERREIRA, Gonçalo. “O perfeccionista Antonio Francisco Teixeira de Melo”, pp. 17-18; FILHO,

Antonio Francisco (IMEPH), existe não um, mas quatro textos prefaciais que cumprem diferentes objetivos editoriais, desde a menção a patrocinadores (em “A cortina da vida”, de Fernando Lima) até o inventário de memórias do prefaciador (em “Oração para Antonio Francisco”, assinado por Ferreira Filho). Moreira de Acopiara, na coletânea *Atitudes que constroem*³³⁸ (Areia Dourada), escreve um poema-prefácio onde sobrevoa parte dos temas que aguardam o leitor nas dezenas de cordéis dispostas em mais de 200 páginas.

Em grandes linhas, os dados sugerem que editores e poetas, nos últimos anos, têm recorrido à instância prefacial e à “prova social” manifesta na opinião de certos leitores para agregar valor simbólico aos poemas e *personas* autorais, bem como aos folhetos e livretos, cuja edição tem sido sofisticada e aproximada de princípios e técnicas usuais na imprensa do livro. Apesar de ser um paratexto inconstante e recente nas pequenas brochuras, é certo que sua presença implica transformações não só materiais, mas também nas sociabilidades em torno da difusão, recepção pública e crítica de textos, autores e projetos estéticos. Conforme descrevi, nos livros trata-se de uma regularidade que, além de produzir valor para o objeto livro, projetar os poetas e apresentar/analisar as obras, serve à circulação do discurso especializado sobre o cordel (uma vez que grande parte dos prefácios/posfácios/depoimentos é assinada por pesquisadores) e ao fortalecimento do seu estatuto literário no campo cultural. Por sua vez, as sinopses das histórias, comumente publicadas nas quartas capas, parecem se articular aos textos prefaciais para chamar a atenção do leitor acerca dos enredos apresentados. Esses *releases* ainda cumprem uma importante tarefa mercadológica, tendo em vista que ocupam o lugar da apresentação comercial do livro.

Da análise de alguns componentes da edição e materialidade pode-se notar que a reinvenção do cordel na contemporaneidade é indissociável do seu processo de sofisticação editorial. A variedade de suportes, as diversas linguagens, as permanências e diferenças nas formas de editar, os sentidos mobilizados pelos paratextos, entre outros aspectos, parecem ratificar as hipóteses levantadas ao longo do trabalho. No excerto a seguir, veremos indícios das transformações pelas quais o cordel vem passando nos últimos 30 anos a partir do estudo de alguns poemas escritos por autores/as contemporâneos.

Ferreira. “Oração para Antonio Francisco”, pp. 19-20. In: FRANCISCO, Antonio. *Veredas de sombras*, 2012.

³³⁸ ACOPIARA, Moreira de. “Apresentação”. In: ACOPIARA, Moreira de. *Atitudes que constroem*, 2018, p. 7.

EXCURSO III: DICÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Não estamos interessados em resgatar um passado opressor e discriminador, ao contrário, somos a crítica deste passado onde o cordel esteve situado e foi palco de grandes sagas e pedaços da história, vista através das lentes dos poetas que em muitos casos reforçavam uma memória dominante reacionária.

Pensando o Movimento dos Mauditos, Fanka Santos e Salete Maria da Silva³³⁹.

Neste excurso, passo à leitura de alguns poemas de autores/as indicados/as pelas instâncias de legitimação do cordel brasileiro com a intenção de sublinhar traços do contemporâneo no discurso literário. Não limitei a escolha dos textos ao grupo dos/as catorze poetas mais citados, como na análise da materialidade dos impressos/postagens, uma vez que entre as quase duas centenas de nomes levantados/as havia cordelistas cujas obras considero incontornáveis à compreensão da contemporaneidade. São textos que, além de escritos em tempos recentes, *estranham* o discurso tradicionalista e empenham-se na reelaboração crítica do passado, sem intenção de resgatar ou preservar arquétipos de uma história antiquária, regional, feita de “grandes sagas”, memórias de dominação e narrativas discriminatórias.

I. Desenredando gêneros e sexualidades

Era 27 de junho de 2020 e em uma das mesas virtuais do Terceiro Encontro Paraibano de Cordelistas, que tratava do cordel como instrumento de transformação social, Izabel Nascimento questionava seus colegas poetas sobre a necessidade de romper com imaginários sexistas, racistas e homofóbicos na literatura: “A vida está nos pedindo isso a passos largos”³⁴⁰. Ela, que é licenciada em pedagogia e fundadora da Academia Sergipana de Cordel, foi incisiva ao denunciar o machismo: “Se formos falar do cordel feminino, cordelistas ficam achando que queremos tacar fogo nos livros deles. Se formos falar em literatura feminista, acham que queremos tacar fogo neles”. Sua posição foi acolhida com solidariedade, mas também com ataques nas redes sociais, que a acusavam de fomentar discórdias e rivalidades. Em apoio à

³³⁹ SANTOS, Fanka; SILVA, Salete Maria da. *Pensando o Movimento dos Mauditos*, 2000.

³⁴⁰ As falas de Izabel Nascimento e outros poetas constam na matéria “O cordel das mulheres: uma nova geração reage ao machismo de um gênero poético”, de Fernanda da Escóssia, publicada na revista *piauí* (edição 168, setembro de 2020). Cf. <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-cordel-das-mulheres/>. Acesso em: 18 mar. 2022.

Izabel, as cordelistas criaram o movimento #cordelsemmachismo e inundaram o webespaço com vídeos e fotos de mulheres de todo o país exibindo cartazes e declarando apoio à causa, endossada por outros coletivos, como os grupos Rede Mnemosine de Mulheres Cordelistas, Cantadoras e Repentistas, Cordel de Mulher, Teodoras do Cordel, Ser Tão Mulher, Casa do Cordel Mulheres Cordelistas, Cordel de Peito, Cordel de Salto e a cordelteca Maria das Neves Baptista Pimentel.

Poetas como Iranildo Marques, da Academia Literária Virtual do Clube da Poesia Nordestina, de Serra Talhada, em Pernambuco, reagiram à mobilização das cordelistas. No dia 7 de agosto de 2020, ele reuniu vários/as poetas em uma *live*³⁴¹ cuja chamada dispensa explicações: “Tema: Machismo? A mulher não é mais discriminada. No cordel não existe esse machismo!”. Na ocasião, os/as convidados/as insistiam em negar qualquer sinal de desigualdade de gênero no cordel. Em depoimento para a revista *piauí*, Iranildo disse que o movimento “está trazendo o tempo de Maria das Neves”, considerada a primeira mulher a publicar folhetos de cordel no Brasil, e indagou: “quer chegar aonde, dizendo que o cordelista é machista?”. Ele vê a iniciativa como “política” e “radical”, pensada para dividir homens e mulheres com base em condições sociais e históricas superadas. Gonçalo Ferreira da Silva, que presidiu a Academia Brasileira de Literatura de Cordel por mais de 30 anos, tem uma opinião semelhante à de Marques, pois acredita que o machismo é coisa de outrora, inclusive porque a ABLC tem seis mulheres no rol de acadêmicos, o equivalente a 15% do total de 40 cadeiras da instituição.

O visível incômodo dos senhores é indicativo da legitimidade do #cordelsemmachismo, que é político e radical, a meu ver, não por afastar poetas, mas por, entre outros motivos, provocar a comunidade cordelista a *estranhar* a composição de sua principal academia, formada por 75% de homens e presidida de 1988 a 2021 por um deles, e a *perguntar* não onde se quer chegar falando que existe machismo no cordel, mas por que alguns poetas decidiram expor e atacar virtualmente uma colega, julgando sua vida, formação e atuação como cordelista. Na avaliação de Izabel, “quando falamos em feminismo, a falta de entendimento conceitual de muitos, aliada à cômoda posição de privilégio que os poetas homens possuem, faz com que

³⁴¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QX78DIGCg_o. Acesso em: 18 mar. 2022.

eles, na maioria das vezes, neguem a sua condição de machista, no conceito estrutural da palavra”³⁴².

Como afirma Fernanda da Escóssia, repórter da *piauí*, mesmo transcorridas oito décadas desde quando a paraibana Maria das Neves publicou o cordel *O violino do diabo ou o valor da honestidade* em 1938 (usando o nome do seu marido, Altino Alagoano), “a literatura de cordel segue pródiga em histórias enredadas pelo machismo”. É inegável que a conquista de espaços antes inacessíveis, a auto-organização e a participação pública das mulheres na produção artística e acadêmica subvertem as lógicas objetificantes e dominadoras que tentam impedi-las de assumir alteridades, enunciar a diversidade de suas experiências, fazer e publicar poesia assinando o próprio nome. Mas os *nichos patriarcais de resistência*³⁴³ persistem quando, no relato de Nascimento à *piauí*, “somos assediadas, quando os espaços e as referências têm predominância masculina. Quando há uma falsa concepção de que somos poucas”.

No poema *As herdeiras de Maria*, Dalinha Catunda (Maria de Lourdes Aragão Catunda) retoma fragmentos da biografia de Maria das Neves Baptista Pimentel e enxerta-os em uma narrativa ágil sobre o cordel de autoria feminina. Nas doze primeiras setilhas, conta os impedimentos tramados por um “patriarcado vil” para traçar arditosamente o destino das mulheres e como uma delas “editou” e “plantou” o folheto feminino “para o futuro”. A partir da estrofe 14, ela data o momento em que “a mulher entra em ação” e “tira o verso da gaveta”, além de evocar a história recente das “herdeiras” de Maria – a própria Dalinha uma delas – com referências às mudanças que trouxeram ao cordel e à permanência do desequilíbrio de poderes entre homens e mulheres.

[14] Isso só aconteceu
Entre sessenta e setenta
A mulher com liberdade
Depressa se reinventa
Ela muda de postura
Garante a assinatura
No cordel que apresenta.

³⁴² BARBOSA, Diego. Mulheres se mobilizam contra o machismo na literatura de cordel. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 19 de jul. de 2020. Disponível em: <https://url.gratis/pGtKKg>. Acesso em: 20 mar. 2022.

³⁴³ A expressão é de Constância Lima Duarte. Cf. *Feminismo e literatura no Brasil*, 2003, p. 168.

No ensaio “Literatura feminina e crítica literária”, Constância Lima Duarte atribui a ênfase no enfoque sobre a mulher em diferentes áreas de estudo, observada nas últimas décadas, ao movimento feminista dos anos 1960 e 1970, que pretendia “destruir os mitos da inferioridade ‘natural’, resgatar a história das mulheres, reivindicar a condição de sujeito na investigação da própria história, além de rever, criticamente, o que os homens até então tinham escrito a respeito”³⁴⁴. Dalinha também situa a reinvenção das cordelistas nesse período, quando, em adição à demanda pelo direito a assinarem suas criações, confrontam os modos como vinham sendo representadas pelos poetas, desafiam os papéis e expectativas de gênero e manifestam-se publicamente sobre os obstáculos enfrentados pelas mulheres, dentro e fora do cordel.

[15] **Chega de só propagar,
Saberes da tradição.**

Chega de contar histórias,
Fazer adivinhação.
Com tanto conhecimento,
Afinal chega o momento,
De mudar de posição.

[16] Já cansada de engolir,
O que tinha na garganta,
**Cansada de ser a musa,
Às vezes, puta ou santa,
Cansada de ser podada,**
Encara nova jornada,
Assume seu verso e canta.

[17] Uma luz no fim do túnel,
A mulher chega a avistar.
Mas a estrada a seguir,
Ela tem que desbravar.
**Porque é pura ilusão,
Sua ampla aceitação,
Não vamos nos enganar.**

[18] No mundo cordeliano,
Inda mora o preconceito.
**Na produção feminina,
Muita gente põe defeito,**
E perde a oportunidade,
De conhecer na verdade,
Cordéis com outro Conceito.

[19] **Do jeito que tem mulher
Escrevendo sem cuidado,
Tem homem que faz cordel
Sem entender do riscado,**
Não venham com zombaria,
O dom da sabedoria,
Floresceu assexuado.

[20] **O mercado é escasso
Para a mulher cordelista.**
Com o corporativismo
Nós somos poucas na lista.
Nos bancos de academia
Inda somos minoria,
Mas nos postamos na pista.

Os versos acima, metrificados em redondilha maior e rimados segundo a fórmula ABCBDDDB, tocam em pontos vitais de parte da literatura de cordel escrita, hoje, por mulheres. Mulheres que, como reforçam Fanka e Salete na epígrafe deste excurso, não querem atualizar valores e moralidades de uma tradição que as submeteu à exclusão e ao apagamento tácitos. Para inventar outra ordem discursiva, dentro da qual não precisassem engolir suas palavras nem fazer das próprias gargantas um depósito de vontades reprimidas, elas haveriam de

³⁴⁴ DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária, 1990, p. 15.

interromper a propagação de um saber tradicionalista, abandonar os enredos que as tomavam por objeto, esvaziando-as de complexidade, e forjar “cordéis com outro conceito”. A mudança de posição referida no poema relaciona-se a novos modos de enunciar as alteridades femininas, muitas vezes restritas a figurações da mulher ideal, dócil ou condenável.

Letícia Oliveira, ao analisar cordéis publicados entre 1900 e 1930, concluiu que, em geral, os poetas limitavam-se a representar a mulher como modelo a ser seguido ou evitado, de acordo com os códigos sociais da época e a doutrina católica. As personagens moldadas à semelhança da Virgem Maria seriam “protagonistas exemplares”, descritas positivamente e com nome próprio, representantes da Igreja e do patriarcalismo, mães e esposas servis, conformadas com o destino que lhes foi designado. Do outro lado, as “protagonistas figurantes”, inominadas e caracterizadas em negativo, diriam respeito às mulheres que afirmam seus desejos e individualidades; por isso, condenadas, reprovadas e reduzidas a pretexto para prescrições moralizantes. O principal valor veiculado nos poemas, comum às duas categorias propostas pela autora, seria a submissão feminina, uma vez que os folhetos de cordel, particularmente no início do século XX, funcionavam como “uma espécie de cartilha didático-moralizante na qual a comunidade devia buscar modelos de conduta que deviam ou não ser seguidos”. Ainda, a revitalização de arquétipos remanescentes de narrativas “tradicionais”, povoadas por estereótipos de virtude e resignação, teria sido uma estratégia adotada pelos cordelistas para atender seus preceitos morais³⁴⁵.

A jovem cordelista Julie Oliveira explica que a associação das mulheres às imagens de mães perfeitas, companheiras fiéis, solteironas fegosas ou sensíveis, assexuadas e interesseiras, está inscrita no cordel, mas também nas demais tradições e gêneros do discurso, considerando que era/é “uma tentativa de repressão, rotulação, dominação, domesticação e diminuição do feminino”. Para Izabel Nascimento, os textos que, nos dias atuais, insistem em reatualizar protótipos discursivos que “desqualificam, xingam, ofendem e envergonham as mulheres e tudo o que faz parte do universo feminino” são “expressão perversa” de um repertório de enunciados e práticas sexistas que “muitos poetas insistem em validar”. Por isso, “refletir e dialogar, colaborativamente, sobre comportamentos que foram cultivados ao longo de séculos e que precisam ser rediscutidos” é uma tarefa inadiável, na visão de Paola Tôres,

³⁴⁵ OLIVEIRA, Letícia Fernanda da Silva. *De mártir a meretriz: Figurações da mulher na Literatura de Cordel (1900-1930)*, 2017, pp. 179-180.

principalmente para que “todos reconheçam que somos muitas, que o nosso trabalho tem consistência, que estamos espalhadas não só pelo Brasil, mas pelo mundo; que somos poetas, pesquisadoras, artistas, repentistas, emboladoras [...] querendo o que é nosso por direito”.³⁴⁶

Cansadas de serem musas, as poetas contemporâneas apresentam-se como artistas que cantam e assumem seu verso em uma “nova jornada”, versos insubmissos e antagônicos ao cenário histórico-literário reconstruído por Catunda, onde “tanto conhecimento” era mutilado para que vida e poesia restassem abreviadas a dogmas. O tempo das herdeiras difere dos experimentados por Maria Pimentel, mas isso não quer dizer que o tratamento desigual dispensado às mulheres no campo simbólico esteja resolvido. A crença de Iranildo Marques, Gonçalo Ferreira e outros/as em um cordel sem machismo, onde inexisteriam poetas machistas e prevaleceria a plena igualdade de oportunidades para todos, esbarra nas palavras de Dalinha e na realidade que elas dão a ver quando anunciam que “no mundo cordeliano, inda mora o preconceito”, que a “luz no fim do túnel” avistada pelas poetas não é sinal de destino alcançado, mas de “estrada a seguir”, caminho que precisam “desbravar”. Por isso, a ampla aceitação da mulher no cordel não passa, para ela (e tantas/os), de “pura ilusão”.

As estrofes 18 a 20 exemplificam a persistência das hierarquias de gênero atualmente, estabelecendo uma conexão com as setilhas iniciais, onde narram-se os impedimentos do passado. No poema, a suspeição lançada sobre a qualidade estética e técnica das composições femininas é uma forma de “zombaria” dos poetas que, parecendo ler os cordéis das mulheres com uma lupa à procura dos mínimos desvios de métrica e rima, ignoram os homens “que faz[em] cordel/sem entender do riscado”. Causo exemplar desse tipo de desqualificação aconteceu em 2020, quando Anne Karolynne Santos de Negreiros, enfermeira especialista em saúde mental e membra da Academia de Cordel do Vale da Paraíba, venceu o Prêmio Nísia Floresta de Literatura com o texto “Uma carta em cordel”. O resultado não agradou alguns participantes do concurso, que questionaram o uso da décima para estruturar o poema (pois a sextilha seria a forma “legítima” de versar em cordel), as habilidades rítmicas e métricas da vencedora (“erros de técnica” seriam inaceitáveis) e até a composição do júri (onde deveriam estar apenas pessoas “aptas” a avaliar o cordel, ou seja, outros cordelistas)³⁴⁷.

³⁴⁶ BARBOSA, Diego. Mulheres se mobilizam contra o machismo na literatura de cordel. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 19 de jul. de 2020. Disponível em: <https://url.gratis/pGtKKg>. Acesso em: 20 mar. 2022.

³⁴⁷ Em meu perfil pessoal no Facebook, sigo dezenas de cordelistas e, especialmente durante a pesquisa, tentei acompanhar suas publicações e interagir com eles e elas sobre questões relacionadas ao cordel.

Na vigésima estrofe, a autora costura o descrédito na escrita das mulheres às interdições forçadas pelo “corporativismo” masculino, que dificulta a entrada e mobilidade delas no mercado do cordel (“O mercado é escasso/Para a mulher cordelista”), apaga-as dos registros da história pública (“Nós somos poucas na lista”) e restringe sua presença em instituições determinantes ao reconhecimento e à consagração entre pares (“Nos bancos da academia/Inda somos minoria”). Os vícios decorrentes de certo pacto da masculinidade tendem a fazer do cordel um “Clube do Bolinha”, como diz a própria Catunda³⁴⁸, formado por homens solidários entre si, colegas que talvez até celebrem o fato de haver mulheres escrevendo cordéis, mas que não costumam incluí-las nas antologias e coleções sob sua responsabilidade ou convidá-las para eventos e projetos financiados. “Nossas participações são como ‘cota’ e muitas vezes ouvimos [...] que ‘somos poucas’”, exemplifica Julie Oliveira³⁴⁹. Em depoimento à revista *Desvario*, Jarid Arraes comenta:

[...] até hoje, nunca fui convidada para um evento de cordel e nunca fiz parte de um estande de cordel em nenhuma Bienal do Livro. *Porque as curadorias são feitas por homens, pelos mesmos homens de sempre, e eles sempre convidam as mesmas pessoas, os mesmos amigos e talvez não queiram convidar uma mulher que está o tempo inteiro questionando problemas como o machismo, o racismo e a homofobia da Literatura de Cordel.* Se eu fosse a mulher dócil, que se encaixa no papel que eles querem que uma mulher cordelista faça, talvez eu fosse convidada. Mas eu existo muito independente deles [...]³⁵⁰.

O relato de Arraes mostra como as pactuações corporativistas objetadas por Dalinha reforçam o território da identidade masculina no cordel e repudiam corpos, performances e discursos que tensionam a *tradição do mesmo*. Ao contrário, as poetisas desajustadas, disformes e *muito independentes deles* podem ser punidas com o afastamento, a restrição, o corte, a indiferença. O poema de Catunda ilumina as trevas do presente, cotejando memórias e experiências dela e outras cordelistas em favor de uma literatura incompatível com as assimetrias de gênero. Não

Quando o Centro de Documentação e Comunicação Popular e o Museu Nísia Floresta divulgaram o resultado do prêmio, alguns poetas manifestaram-se, direta ou indiretamente, desaprovando o parecer do júri e alegando, geralmente, os motivos que expus aqui.

³⁴⁸ CARVALHO, Thainá. O Cordel é delas. *Desvario*, Aracaju, 9 dez. 2019. Disponível em: <https://medium.com/desvario/o-cordel-%C3%A9-delas-16546a733928>. Acesso em: 21 mar. 2022.

³⁴⁹ BARBOSA, Diego. Mulheres se mobilizam contra o machismo na literatura de cordel. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 19 de jul. de 2020. Disponível em: <https://url.gratis/pGtKKg>. Acesso em: 20 mar. 2022. Acesso em: 21 mar. 2022.

³⁵⁰ CARVALHO, Thainá. O Cordel é delas. *Desvario*, Aracaju, 9 de dez. de 2019. Disponível em: <https://medium.com/desvario/o-cordel-%C3%A9-delas-16546a733928>. Acesso em: 21 mar. 2022. Os destaques são meus.

são as princesas medievais ou as santas católicas que habitam seu texto, mas as mulheres de carne, osso e palavras – como Izabel, Julie, Jarid, Paola e Anne –, que herdaram de Maria das Neves e suas antecessoras a tarefa de versar mundos “reais” e “ficcionais” onde possam habitar e se expressar *livremente*.

Versejar como prática de liberdade³⁵¹ é a base, a fundação do projeto político-estético de Salete Maria da Silva. O poema *Minha livre expressão*, publicado no blogue *Cordelirando*, em 24 de abril de 2020, exemplifica este ímpeto:

[1] **Meu cordel não é refém**
De nenhuma igrejinha
Não vive dizendo amém
A nenhuma ladainha
De partido ou guru
Seja do norte ou do sul
Da sua terra ou da minha

[2] **Meu cordel nasceu liberto**
Afoito e desembestado
Esteja longe ou perto
Da cepa em que foi gerado
Não perde ocasião
Fura a boca do balão
Solta o que tá engasgado

[3] São anos de cordelírio
Sobre temas variados
Há rimas que são colírio
Para olhos embaçados
Outras causam mal-estar
Porque não quero rimar
Em favor dos potentados

[4] **Tampouco a minha lira**
Reforça briga de galo
Ou faz coro com quem pira
Metido até o talo
Em disputas de poder
Entre dois modos de ser
Que nos levam pelo ralo

[5] Faço minha poesia
Em folheto de cordel
Seja noite ou seja dia
Rabisco o meu papel
Do meu ‘lugar de mulher’
Eu vou metendo a colher
E afrontando o bedel

[6] Exerço a livre expressão
Do pensamento que brota
Em qualquer ocasião
Independente da rota
Escrevo para animar
Outro modo de pensar
Longe da velha lorota

Do seu lugar de mulher, a autora elabora um texto “liberto”, “afoito” e “desembestado”, que não arroteia muito para dizer a que veio, inclusive porque nada deve a partidos ou gurus e não precisa dizer amém às cantilenas monológicas das “igrejinhas” do cordel. Podemos lê-lo como um poema-manifesto, que, com linguagem insubordinada, imperativa e posicionada, carrega argumentos estéticos, mas também éticos e políticos, pois está a falar, simultaneamente, da liberdade de expressão de *enunciadoras* e *enunciados*. Um poema-pirilampo, cujas rimas

³⁵¹ Referência ao conceito freiriano de liberdade. Cf. FREIRE, Paulo. *Educação como prática de liberdade*, 2019 [1967].

talvez iluminem a escuridão dos “olhos embaçados” de quem versa “em favor dos potentados”, dos partidários de velhas lorotas, de ardis binaristas que reduzem tudo a “dois modos de ser”. Como sua criadora, que escreve para “animar outro modo de pensar”, o poema se posta contra as ideias que sequestram e limam o heterogêneo, na contramão de um tempo que pede “mistura”, “movimento” e “ruptura”, signos do contemporâneo.

[7] Exponho desigualdade
Injustiça e violência
Não tolero iniquidade
Falácia e prepotência
Nem culto personalista
A um só ponto de vista
Cheio de incongruência

[9] Quem pensa que a poesia
É boneco de ventríloquo
E quem deseja alforria
Deve se manter longínquo
Para não incomodar
Ou mesmo dismantelar
O tal discurso ubíquo

[10] Não faço rima pra ser
Modelo para ninguém
Pois só desejo viver
Entre noventa ou cem
Anos de inspiração
Luta, amor e paixão
Que a muitos não convém

[11] Por isso o meu folheto
Nem sempre vai agradar
Pois ele não leva jeito
Pra discursos ressonar
**Pois tudo que é hegemônico
Icônico ou histriônico
Costuma me incomodar**

[12] Meu verso ninguém tutela
Domina ou enclausura
Não cabe em nenhuma cela
Caixinha ou ditadura
Porque nasceu no sertão
Onde estaca é mourão
E doce é rapadura

[13] Eis porque decepçiono
Quem espera adesão
À campanha do patrono
Patriarca ou patrão
De esquerda ou direita
Que na esquina espreita
Minha livre expressão!

Os versos de Salete, hostis a qualquer ventriloquismo que pretenda tutelar seu pensamento-poesia, cartografam um espaço de resistência às injustiças e violações, um território sensível, infenso a pontos de vista unilaterais ou cultos personalistas, estes sempre à espera da adesão, do decalque, da representação imitativa. O uso da primeira pessoa do singular confunde as tradicionais fronteiras entre “autora” e “eu lírico”, marcando, no texto, tanto um signo performático da cordelista, que dramatiza sua experiência no poema, como a presença de um sujeito poético, uma enunciadora capaz de metaforizar vidas e versos. A todo tempo, lemos um *cordel em negativo*, que não quer reafirmar discursos universais, mas dismantelar práticas simbólicas identificadas com qualquer tipo de autoritarismo. Penso que, quando, no poema, recusa-se a dominação e o enclausuramento do cordel, temos aí uma recusa à assimilação acrítica dos imaginários regionalistas que, por décadas e ainda hoje, teimam em arbitrar o

trabalho poético, fixando temas, perfis autorais, espécimes, modelos – embora a autora atribua essa insubmissão à sua identidade “sertaneja”. As imagens de “cela”, “caixinha” e “ditadura”, onde a poeta diz que seus versos não caberiam, são indícios do modo como a voz narrativa do texto percebe aqueles que se desagradariam da matéria poética ali dada, aqueles a quem um cordel anti-hegemônico não conviria. À esquerda ou à direita, entre patriarcas ou patrões, e mesmo na comunidade de cordelistas, Salete Maria escolhe sua livre expressão, a despeito dos eventuais incômodos e desagradados que seu corpo e suas palavras, seu modo de fazer cordel, gerem.

Questionadores da ordem estabelecida, palco de vozes e personagens geralmente excluídos dos domínios de poder político, comprometidos com as lutas por liberdade e justiça social, os cordéis de Salete incorporam o estilo que ela mesma chama de *artevismo feminista e libertário*. Poemas como *Habeas bocas, companheiras!*, *Mulheres (invisíveis) de Juazeiro*, *Mulheres do Cariri: mortes e perseguição* e *O que é ser mulher?* demarcam o espaço ocupado pelas histórias e problemas das mulheres na literatura de cordel que escreve. Sem reparos, o político e o literário clivam-se na sua poesia, uma vez que, no papel de artevista, a poeta sabe que não existe conhecimento desinteressado³⁵², desencarnado das posições sociais dos seus produtores. O *artevismo*, mais que um neologismo resultante da mera junção das palavras “arte” e “ativismo”, é conceito, práxis artística com função social, a serviço de uma poesia que possa vir em um panfleto, ser aquecida pelas mãos das trabalhadoras, ser colada nos postes como cartazes, poesia “[...] que na ventania das seis horas da tarde/Voe sobre a Estação do Metrô/A ponto de o maquinista perguntar/Quando foi que libertaram os pássaros”³⁵³.

Os adjetivos *militante* e *panfletária*, bastante usados por muitos de nós, pesquisadores/as e críticos literários em especial, para desqualificar artisticamente literaturas que não se querem “inúteis” ou “sublimes”, ao gosto dos estetas neokantianos, assumem outros sentidos no cordel, discurso poético no qual as pretensões estéticas podem coexistir, sim, com as didáticas, morais e políticas. Nada que já não tenha ocorrido, mais ou menos disfarçado, nos folhetins românticos, na prosa alencarina, nos textos lobatianos, no romance de 30, na poesia modernista ou nas centenas de narrativas brasileiras contemporâneas, ambientadas no Rio de

³⁵² SCHMIDT, Rita Teresinha. O papel do profissional de Letras: compromisso com a realidade, 1997, p. 43.

³⁵³ Versos do poema “Panfletária”, de Adriane Garcia. Disponível em: <https://redesina.com.br/10-poemas-de-adriane-garcia/>. Acesso em: 6 abr. 2022.

Janeiro ou em São Paulo, que giram em torno das mentalidades e vivências da classe média branca do país. Com ou sem “verniz”, a arte nunca deixa de sugerir, impor, omitir, mostrar, negar, ratificar, relativizar certos moldes de vazar o mundo, certas lentes com as quais podemos escolher (ou não) enxergar o que vemos e o que nos olha³⁵⁴ – muito embora não se limite a isso. Neste sentido, a ideia de que “a literatura não visa ao conhecimento, à informação, ao ensinamento”³⁵⁵, como propõe, entre muitos, Afrânio Coutinho, parece-me insuficiente para pensar o objeto literário (como o cordel de Salete Maria) e suas múltiplas entradas, critérios de recepção e modos de leitura, hoje.

Em *O que é ser mulher?*, publicado em março de 2001, Salete Maria põe em prática seu artevismo para confrontar visões essencialistas sobre as mulheres, que tendem a definir esta identidade em função de categorias genéticas/anatômicas e papéis sociais de gênero. Através de afiadas interrogações, ela nos provoca a repensar possíveis imagens pré-definidas por tudo que sobre a mulher já se disse, das “tolices” ao que “faz pensar”.

[3] Responda: o que é mulher?
Para que eu compreenda?
É alguém que dança balé?
E tem no sexo uma fenda?
É a noiva de Tarzan?
Ou é a loira do “Tchan”
Cujos corpos estão à venda?

[4] É uma triste donzela
Que mora no interior?
Ou a balzaquiana bela
Que na Playboy se mostrou?
Mulher é filha do cão?
Ou é de Deus criação
Que o diabo cooptou?

[5] Afinal, que é mulher?
Este ser tão contemplado?
Que tão bem faz cafuné
Deixa o homem estimulado
Será alguém que menstrua?
Que não raro fica nua?
Que inventou o pecado?

[7] É mulher quem é omissa
Frente à exploração?
Ou é mulher quem cobiça
Ser amante do patrão?
É mulher quem não resiste
Acha normal e admite
Viver sob a opressão?

[8] Mulher é aquele ser
Que vive para um varão?
Ou mulher pode viver
Com outra mulher, então?
Quem afinal é mulher
Aquele que bate o pé
Ou a que nunca diz não?

[9] Alguém já nasce mulher?
Ou em mulher se transforma?
E se um homem quiser
Então mudar sua forma?
Quem poderá impedir?
Se a alma consentir
Quem pode ditar a norma?

³⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, 2010 [1992].

³⁵⁵ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*, v. 1, 2003 [1955], p. 87.

[10] Alguém nesta condição
Terá então que usar saia?
Ou fazer depilação
Sempre que sair à praia?
Combater a celulite
Nunca recusar convite
Antes que o seio caia?

[12] Será mulher a gordinha
Que se ama e se respeita?
A negra, baixa, a magrinha
Que como é se aceita?
Ou somente é mulher
Quem o “mercado” disser
Ou por ele for eleita?

As respostas inferidas pela poeta à sua indagação estão pressupostas nos versos, que registram, ironicamente, estereótipos associados às mulheres. Em geral, as perguntas agem no poema não para representar dúvidas legítimas da narradora, mas para convocar o leitor a duvidar dos discursos naturalizados, a se interrogar sobre as estruturas econômicas e culturais que fazem do gênero uma ficção³⁵⁶ onde os papéis designados às mulheres são, quase sempre, limitados a caricaturas, lugares comuns e posições sociais desprestigiadas. As referências a filmes (“noiva do Tarzan”), escritores/personagens (“balzaquiana bela”) e grupos musicais (“loira do Tchan”) simbolizam algumas das “características femininas” que são objeto de crítica no cordel, como a subserviência, a retidão, juventude e beleza eternas, e a hipersexualização. Mesmo a definição de mulher associada ao corpo “que tem no sexo uma fenda” e pertence a “alguém que menstrua” é interpelada no texto, que parece não crer na força desta relação biologicista para explicar, de fato, o que é ser mulher. Esta suposição ampara-se também na nona setilha do poema, que recupera intertextualmente a clássica afirmação de Simone de Beauvoir na abertura do volume II de *O Segundo Sexo* – “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”³⁵⁷ – ao questionar se “alguém já nasce mulher” ou “em mulher se transforma”.

Desestabilizar as normas de gênero e sexualidade no cordel é também uma das propostas ético-estéticas de Jarid Arraes, que no seu *Travesti não é bagunça* reconstitui parte das experiências sociais de travestis brasileiras, alvo prioritário da transfobia civil e institucional. As quatro primeiras estrofes, nas usuais sextilhas heptassílabas, contextualizam a matéria do poema e apresentam os intolerantes a “quem sabe transgredir”.

[1] Quase todo mundo sabe
O que é uma travesti
Mas se faz de ignorante
Pra xingar e pra agredir
Porque sente intolerância
Por quem sabe transgredir.

[2] Travesti não é uma coisa
Nem um bicho anormal
É somente uma pessoa
Com força fenomenal
Que se assume como é
E que vive tal e qual.

³⁵⁶ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*, 2015 [1990].

³⁵⁷ BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*, v. 2, 2020 [1949], p. 9.

[3] Muita gente vai pensando
 Que é dona da verdade
 Sai julgando a vida alheia
 Com muita facilidade
 Com nóia de pode-tudo
 Em toda oportunidade.

[4] Essa gente amargurada
 Desconhece a realidade
 Não sabe que a travesti
 Enfrenta a dificuldade
 Passando por violência
 Sem receber caridade.

A suposta ignorância de quem agride travestis, mas também transexuais e outros sujeitos, é logo desacreditada no poema. Os xingamentos e demais violências resultariam de posturas intolerantes daqueles que não aceitam a derrapagem das performances corpóreas, a desnaturalização das normas de gênero. Talvez por isso, já nos versos iniciais, seja preciso esclarecer que não se falará de uma “coisa” ou um “bicho anormal”, mas de uma “pessoa”. Humanizar as travestis parece ser o primeiro desejo da voz narrativa, que as toma por detentoras de uma “força fenomenal” expressa na coragem de externar, assumir e viver identidades lidas como abjetas, exiladas de humanidade, expostas à violência e à miséria. Uma vez que a travesti existe à revelia de imagens corporais e simbólicas dissonantes das convenções em relação às quais se estabelece o que pode ser e o que pode fazer um corpo humano, sua existência constitui, a rigor, um domínio do desumanizado³⁵⁸. As estrofes seguintes do cordel alertam o leitor sobre essa realidade.

[5] Muitas não podem estudar
 Pois na escola vão sofrer
 Com deboche e exclusão
 De pequena até crescer
 Porque a tal educação
 Só uns poucos podem ter.

[8] O estigma é criado
 Faz-se o dito popular:
 Travesti é tudo puta
 Não se pode respeitar
 E o povo pra agredir
 Chega até a espancar.

[6] As famílias não aceitam
 E as expulsam de casa
 Muitas que vão para a rua
 Foram antes deserdadas
 Sem saída e sem carinho
 Acabaram abandonadas.

[9] Muitas são assassinadas
 Sem a chance de viver
 Só porque não são iguais
 Aos que querem prescrever
 Um jeito certo pra tudo
 Sem a nada compreender.

[7] Tantas ficam sem escolha
 Vão pra prostituição
 Pois só assim têm dinheiro
 Pra comprar a refeição
 Não que isso seja errado
 Mas não há muita opção.

[10] Isso tudo é lamentável
 É tão triste e revoltante
 Travesti também é gente
 Ser humano e importante
 Quem não pensa desse jeito
 É que é intolerante.

³⁵⁸ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*, 2003 [1990], pp. 193-194.

Sem sua humanidade reconhecida, as travestis tornam-se corpos que não importam³⁵⁹, a quem podem ser negados, sem grandes oposições, direitos fundamentais, inclusive à vida. Tratadas como aberrações à normalidade dominante e às expectativas sociopolíticas de gênero, costumam ser violentadas desde cedo e, não raro, terminam expulsas de casa após anos de abusos físicos e psíquicos. Na escola, um espaço que pode ser muito hostil às diferenças, àquilo e àqueles que não se adequam aos consensos sociais, o “deboche” e a “exclusão” ainda são a regra na trajetória educacional das travestis e outras pessoas LGBTQ+³⁶⁰. “Deserdadas”, sem apoio familiar e educação básica/superior, também são preteridas no mercado formal de trabalho. Isto é, a situação de marginalidade posta no poema está dada na vida das travestis, vida cuja expectativa é de apenas 35 anos no Brasil³⁶¹, líder no ranking dos países que mais mata pessoas transexuais e travestis no mundo³⁶².

Porém, o cordel de Jarid não pretende “imitar”, “transcrever” o real, pois enquanto a condição social das travestis é narrada, com base em dados e experiências concretas, também ouvimos a “voz” da poeta ou do “eu poético” se posicionar diante dos fatos sociais lapidados em poesia. Vemos isso mais claramente na sétima estrofe, quando se fala da prostituição como destino de muitas travestis, e na décima, onde se lamenta o quadro descrito. No primeiro caso, o verso “Não que isso seja errado” sugere que a autora não condena o ato de se prostituir, embora associe-o à escassez de oportunidades e às contingências do sobreviver (mais à frente, na estrofe 16, refere-se à questão também como uma escolha). Já no segundo exemplo, toda a estrofe parece ser dedicada à opinião da narradora sobre o que acabou de contar ao leitor, pois além de qualificar o contexto (“Isso tudo é lamentável/É tão triste e revoltante”), ainda reforça a posição assumida nos versos de abertura do poema acerca da humanidade da travesti (“Travesti também é gente/Ser humano e importante”) e retoma certo juízo de valor sobre os eventuais opositores aos seus argumentos (“Quem não pensa desse jeito/É que é intolerante”).

³⁵⁹ Cf. BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*, 200 [1996].

³⁶⁰ De acordo com a Pesquisa Nacional sobre o Ambiente Educacional no Brasil, realizada em 2016 pela Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, aproximadamente 60,2% das/os estudantes LGBTQ se sentem inseguras/os na escola por causa da sua orientação sexual e 42,8% em razão da sua identidade/expressão de gênero.

³⁶¹ Em 2020, a expectativa de vida dos brasileiros, segundo o IBGE, era de 76,8 anos. Cf. Nota Técnica n. 01/2021 – Tábuas completas de Mortalidade para o Brasil. Disponível em: <https://static.poder360.com.br/2021/11/nota-tecnica-tabuas-de-mortalidade.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2022.

³⁶² Conforme o dossiê da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), publicado em janeiro de 2020. Cf. BENEVIDES; NOGUEIRA (orgs.). *Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2019*.

A partir deste momento, o texto privilegiará a manifestação pública da *persona* autoral, valendo-se de certo tom dissertativo/injuntivo que tanto marca uma perspectiva sociodiscursiva, um lugar de fala³⁶³, como uma tentativa de aproximação do público leitor.

[11] Não há nada nesse mundo
Que possa justificar
A falta de sentimento
De quem deseja matar
Seja o corpo que se toca
Ou a gana de sonhar.

[12] Não tem nada horroroso
Em querer ser diferente
No mundo tem muita regra
Que não se faz coerente
Ser homem ou ser mulher
Não é marca com patente.

[13] E por isso as travestis
Podem ser como quiserem
São livres desimpedidas
Onde quer que estiverem
Para mim são bem mulheres
Se isso também proferem.

[14] O que temos que fazer
Para paz proporcionar
É ensinar nas escolas
Que se deve respeitar
E acolher com afeto
A travesti que estudar.

[15] Pois não há nada melhor
Do que a pura educação
Para despertar carinho
E passar informação
Além de proporcionar
Caminho pra profissão.

[16] Com acesso ao ensino
Travestis podem escolher
O que desejam da vida
Qual emprego querem ter
Se for prostituição
Então também pode ser.

[17] O que importa é gerar
Várias possibilidades
Não apenas para poucos
Que tem mais facilidade
Mas pra todas as pessoas
Lá no campo ou na cidade.

[18] Travesti também merece
Uma digna existência
Pois os direitos humanos
Não são de ambivalência
Valem para todo mundo
Com muita polivalência.

[19] Se você abrir os olhos
Na internet pesquisar
Acabará encontrando
Muitos fatos de assustar
E verá por conta própria
Tanto pra se lamentar.

[20] É espancamento e morte
Preconceito e exclusão
É um ódio muito extremo
Chega dói no coração
Isso tudo é crueldade
Essa é minha conclusão.

[21] Se você não compreende
Não consegue aceitar
Vou te dar alguma dica
Para então facilitar
O seu puro raciocínio
Que deve se iniciar.

[22] Travestis são como eu
Também são como você
Gostam de felicidade
Nisso você pode crer
Vivem procurando paz
Para enfim sobreviver.

³⁶³ Cf. RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*, 2019 [2017]. Sobre a noção de “perspectiva social” do discurso, ver também: YOUNG, Iris Marion. *Inclusion and democracy*, 2000.

[23] Travestis são talentosas
Alegres e inteligentes
Criativas e esforçadas
Com espírito insurgente
Sabem vencer a batalha
Contra o ódio incoerente.

[24] Não há nada de errado
Não há nada de anormal
Cada um deve ser livre
De sua vida o maioral
Porque liberdade plena
Sempre é primordial.

[25] Quando vir uma travesti
Tenha muita gentileza
Ponha-se em seu lugar
Aja assim com esperteza
Só quem sabe respeitar
É que vive com grandeza.

[26] Também vou lhe convocar
Para se juntar à luta
E falar aos sete ventos
Provocando essa escuta
Pelo bem, pela igualdade
Pelo fim dessa labuta.

[27] Quando tiver uma chance
Fale em prol da travesti
Diga que aprendeu comigo
E sem medo de insistir
Não aceite preconceito
Que não deve coexistir.

[28] Pra acabar o meu cordel
Uso uma chave de ouro
Pois nessa literatura
Travesti é um tesouro
Pra nossa diversidade
Trazem muito bom agouro.

Como Salete Maria, Jarid Arraes não compreende homens e mulheres em termos essencialistas e binários – “Ser homem ou ser mulher/Não é marca com patente” [...] “E por isso as travestis/Podem ser como quiserem [...] “Para mim, são bem mulheres/Se isso também proferem”–, uma decisão que subverte a *ordem de gênero* em vigor na sociedade, mas também em grande parte da literatura de cordel. Nas estrofes 11 a 13, condenam-se as agressões ao corpo ou aos sonhos das travestis e afirma-se o direito a ser diferente em um mundo cheio de “regras incoerentes” baseadas numa concepção de gênero que toma a diferença sexual como princípio estruturante das performances de gênero³⁶⁴. A partir da sextilha 14, a narradora do poema assume a segunda pessoa do plural e convoca os leitores a *intervir* na sociedade criticada ao longo do cordel. Com o verso “O que temos que fazer”, o poema transborda o *pensar a realidade* e se espalha em direção a formas de *transformá-la*, de nela *modificar algo*, ainda que apenas nosso modo de percebê-la. Aqui, o espaço literário excede a vontade de representar a realidade e percebe-se como *parte* daquilo que supostamente deveria narrar, simbolizar. O cordel não quer apenas documentar peças do real, mas jogar com elas, removê-las, reposicioná-las, dispô-las de maneiras impensadas e, às vezes, levar o leitor a erguer a cabeça, como no gesto barthesiano³⁶⁵, e perguntar: o que este poema me pede; o que, afinal, posso fazer sobre (ou com) o que acabo de ler?

³⁶⁴ BENTO, Berenice. *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*, 2017, p. 152 e seguintes.

³⁶⁵ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*, 2012 [1984], p. 26.

Uma das respostas possíveis, em *Travesti não é bagunça*, é apostar na educação. Ensinar novas éticas de respeito e afeto, acolher as diferenças com carinho, informar e formar para o trabalho são saídas vinculadas, no poema, à garantia de “uma digna existência”, com atenção aos direitos humanos. Embora desacredite qualquer projeto de transformação social que prescindia de uma educação emancipatória, não tenho certeza de que “Com acesso ao ensino/Travestis podem escolher/O que desejam da vida/Qual emprego querem ter”, uma vez que mesmo aquelas com maior grau de escolaridade sofrem interdições no campo profissional quando assumem abertamente suas identidades, quando se movem e transitam entre ou para longe dos lugares pré-fixados pela cisheteronormatividade. A instabilidade das suas formas de habitar o gênero e seus corpos indóceis perturbam o território da normatização, dramatizam outros modos de viver; e isso já é o suficiente para desconfiar que nem o melhor currículo dará plenas oportunidades à travesti em uma sociedade capitalista e patriarcal³⁶⁶.

Na estrofe 19 e seguintes, a narradora fala diretamente ao leitor, em especial àquele que a esta altura do poema ainda não tenha compreendido (ou aceitado) a matéria do cordel. A esse suposto interlocutor, ela explica que, como todos, as travestis desejam ser felizes e sobreviver em paz. Depois de descrever a precariedade das suas vidas, agora refere-se a elas lembrando atributos positivos, mesmo diante do ódio – são talentosas, alegres, inteligentes, criativas, esforçadas e insurgentes. As últimas estrofes do poema são praticamente uma convocatória (“Também vou lhe convocar/Para se juntar à luta”), tendo em vista que chegam a solicitar, a requerer do leitor determinadas posturas dali à frente. Os verbos no imperativo, o tom categórico e a enunciação persuasiva marcam, no plano textual, a intenção de orientar, de demandar um comportamento ativo dentro do poema e da vida além dele. Não deixa de ser curioso – e sintomático da centralidade do discurso nas disputas de poder e representação – que parte das possibilidades de participar da luta contra a transfobia seja permeada pela linguagem: “E *falar* aos sete ventos/Provocando essa *escuta*” [...] “Quando tiver uma chance/*Fale* em prol da travesti”.

O cordel encerra-se colocando a travesti em um lugar de privilégio neste gênero literário, tratando-a por “tesouro da diversidade”, emissária de “bons agouros”. A última estrofe volta a se reportar ao pretense leitor discordante, uma figura que, devido à recorrência no poema,

³⁶⁶ Sobre outras formas de habitar o gênero, corpos indóceis e suas configurações na contemporaneidade, ver, entre outros: LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*, 2018 [2003]; PRECIADO, Paul B. *Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”*, 2011.

parece mesmo ser o/um leitor idealizado pela autora enquanto escrevia. Na verdade, não seria inviável supor que o texto, mais que atingir um público consciente das questões nele tratadas, tenha sido pensado, em grande medida, visando aqueles que são lembrados como os intolerantes, os donos da verdade, aqueles que podem tudo, juízes da vida alheia, gente amargurada e cruel. Nos versos finais, a poeta, com certa irritação, exige que se “deixe logo de furdunça”, pois já não tem paciência “pra trepeça, nem jagunça”, posto que seu recado foi dado.

A história de Joca e Juarez, cordel de Salete Maria e Fanka Santos ambientado no início do século XX (1906) e publicado em 2001, narra um caso de amor entre dois homens no Cariri cearense. No início do poema, as autoras introduzem os protagonistas e o drama em torno do qual o texto se dará:

[1] Juarez era um senhor
Devoto do meu padim
Trabalhava com ardor
Cultivando seu jardim
“um dia o cão atentô”
E Juarez se apaixonou
Por Joca de Manezim!

[2] Isso se deu em meados
De mil novecentos e seis
Naquele tempo veado
Era bicho que Deus fez
“home não ama ôtro home
Senão vira Lobisomem”
Disse o padre, certa vez.

[3] O tal Joca era um rapaz
Zabumbeiro de primeira
Era um tocador capaz
De agradar moça solteira
Mas também ele gamou
Por Juarez se apaixonou
Quando o viu na ribanceira.

[4] O Juarez, que moço bom!
Honesto e temente a Deus
Tinha mesmo aquele dom
De estar junto dos seus
Porém Joca despertava
Algo que o incomodava
Mais profano que os ateus.

Juarez, devoto fiel de Padre Cícero, apaixonou-se pelo zabumbeiro Joca em um tempo em que veado “era bicho que Deus fez” e a possibilidade de amar outro homem era mistificada e condenada pela Igreja. Fruto de uma suposta tentação diabólica, os sentimentos do homem honesto e temente a Deus pelo tocador que agradava as moças solteiras incomodavam o primeiro, pois tal comportamento lhe parecia mais profano que o próprio ateísmo. De modo semelhante às travestis, os homossexuais, em virtude da sua sexualidade, também terão sua humanidade contestada, serão tidos por monstros cuja existência afronta não apenas as leis da sociedade, mas as da natureza em si³⁶⁷. Já que “home não ama ôtro home/Se não vira Lobisomem”, resta aos violadores desta regra o lugar de assombração, de monstruosidade, um

³⁶⁷ FOUCAULT, Michel. *Os Anormais*, 2010 [1975], p. 28.

lugar de *desvio* que tende a desencadear medo e sofrimento. Nas estrofes a seguir, o desespero e a angústia de Juarez aparecem mais nitidamente:

[5] Orava dias a fio
Pedindo a Deus proteção
Não chiava nem um pio
Sobre a sua condição
Sentia até arrepio
Um sentimento sombrio
Domava seu coração

[6] Dizia: “Deus me ilumine
Não sei o que há comigo
Creio que já imagine
Que amo o meu amigo
Por favor me examine
Preciso que me vacine
Me livre deste castigo!”

Sob as rédeas da ordem, da contenção e do punitivismo religioso, Juarez quer acreditar que sua “condição” é reversível, que com a devida intervenção divina poderia ver aquele sentimento sombrio e inexplicável banido do seu coração. Na sexta setilha, ouvimos ele confessando a Deus o amor pelo amigo Joca, mas apelando à misericórdia da divindade cristã para que o libertasse do “castigo”. Os versos “Por favor me examine/Preciso que me vacine” podem se referir à patologização da homossexualidade vigente na época em que se passa a história, já que foi apenas em 1990 que ela foi removida, pela Organização Mundial da Saúde, da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde (CID).

Quando a experiência sexual se tornou objeto do discurso científico, entre os séculos XIX e XX, abundaram tentativas de normatização de identidades de gênero e orientações sexuais. O esforço de profissionais do Direito, da Medicina, da Pedagogia, da Psicologia e outros campos do saber para sistematizar e classificar tais experiências não se dava fora do enquadramento moral de corpos e subjetividades, bem como da sua condução, em muitos casos, para técnicas disciplinares e espaços de exclusão social³⁶⁸. Embora Juarez pareça crer que está doente, ele não procura ajuda médica, mas “espiritual”, o que talvez se justifique pela posição dominante dos códigos e princípios religiosos naquela sociedade em detrimento do jargão das ciências (ou, ainda, por causa da precariedade do acesso aos serviços de saúde).

³⁶⁸ FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na Idade Clássica*, 2019 [1961].

[7] Foi um dia à sacristia
Querendo se confessar
Mas o pobre não sabia
Que o padre ia viajar
Falar com os fazendeiros
Combinar com os cangaceiros
Franco Rabelo expulsar.

[8] Pra você vou lembrar:
Romão era conselheiro
Vivendo a orientar
Beatos e bandoleiros.
Apesar da seca forte
O milagre fez suporte
Que atraía os romeiros.

[9] Disse ele: “Meu padim
O senhor tá avexado?
Mas me dê cá um tempim
P’eu lhe contar um babado
Sabe Joca Manezim?
Despertou algo em mim
E por ele estou gamado.”

[10] Padim Ciço extasiado
Ficou teso, branco e mudo
Olhou o seu afilhado
Comentando o absurdo
“meu filho esqueça disso
Largue logo desse viço
Saia já desse chafurdo!”

[11] “Isso é a tentação
Você precisa rezar
Peça logo a Deus perdão
Tire moça pra casar
Veja Sodoma e Gomorra
O castigo contra a zorra
Outra vez pode se dar”.

[12] “Ademais eu advirto
E esclareço a você
Em assunto desse tipo
Nada posso lhe dizer
É tema que não me meto
E com o devido respeito
Eu não me deixo meter.”

[13] “Reverendo acredite
Meu amor é tão sincero
Pela deusa Afrodite
Joca é tudo que mais quero
Tenho padecido tanto
Por viver esse encanto
Pelo homem que eu paquero”.

[14] O vigário apressado
Disse: “Estou de saída
Nesse papo endiabrado
Não encontrarás guarida
Vá plantar o seu roçado
Deixe essa história de lado
Que eu já estou de partida”

Aflito, Juarez confessa seu amor por Joca a um estarecido Padre Cícero, que logo o repreende. O aconselhamento do padre passa pelo seu juízo sobre o caso, tratado como “viço”, “chafurdo”, “zorra” e “absurdo”, e por prescrições comportamentais que vão desde rezar e pedir perdão a Deus até casar com uma mulher e “plantar o seu roçado”. Edson Soares Martins, ao analisar este mesmo poema, observou que a legitimação de valores se dá em dois planos: o religioso, onde “o homossexual será tido por objeto da ação demoníaca” e o sócio-histórico, no qual “o trabalho é a estratégia purgativa que reinsere o homossexual na malha das relações sociais, absorvendo-lhe o tempo e a energia que, de outro modo, fluiriam para a perversão”³⁶⁹. Além destes planos, as normas de gênero também cumprem um papel importante na

³⁶⁹ MARTINS, Edson Soares. O cordel, o homossexual e o poeta “maudito”: novelo de discursos no folheto de Salete Maria e Fanka Santos, 2003, p. 131.

argumentação do pároco, considerando que recomenda a Juarez um matrimônio heterossexual, sob a ameaça de uma reprise da mítica destruição de Sodoma e Gomorra, evento bíblico largamente associado pelo cristianismo à condenação das relações homoafetivas. Veja-se ainda que as prescrições do padre ocorrem no ato da confissão, um dos principais meios de policiar a subjetividade e estabilizar regimes de verdade indissociáveis dos regimes de poder em vigor. No poema, é possível notar que a confissão é tanto um dispositivo de segurança como uma prática de governo, tanto um instrumento de autocontrole individual a partir de processos e convenções sociais como um modelo autorreflexivo de obediência, isto é, de veridicção de si³⁷⁰.

Curiosamente, na estrofe 12, o reverendo que parecia tão acertado e incisivo adverte o fiel de que em assuntos daquele tipo nada poderia lhe dizer e, num trocadilho sobre sua suposta heterossexualidade, insiste: “É tema que não me meto/E com o devido respeito/Eu não me deixo meter”. O caráter dramático da situação não impede que Salete e Fanka recorram à irreverência para versá-la. As escolhas linguísticas coloquiais, inclusas aí as marcas de oralidade, gírias e outras expressões idiomáticas nas palavras de Juarez e Padre Cícero, em um contexto como o da confissão, marcam o humor crítico peculiar às poetas. Falar sério entre risos parece ser uma tarefa do poema; iconoclasta, ele dessacraliza um dos grandes mitos do cordel e do Nordeste, Romão Batista, enquanto expõe os mecanismos de dominação da sexualidade pela Igreja, cujo poder pastoral (cuidar/controlar) ilustra a hierarquização entre quem governa (clero) e quem deve obedientemente se deixar governar (leigos)³⁷¹. Chama atenção que, mesmo conhecido por parte da audiência “clássica” do cordel, “Padim Ciço” seja brevemente biografado na oitava estrofe, um indício, suponho, da ampliação e diversidade do atual público leitor/ouvinte, onde há quem, talvez, desconheça textos e repertórios temáticos tradicionalizados e mais recuados no tempo.

Após confessar-se, Juarez vê sua tentativa de aceitação pelo Padre Cícero frustrada. O proibicionismo daquele “parecer” interditou qualquer possibilidade de acolhida do que sentia pelo músico, uma relação descrita como endiabrada, fadada ao fracasso diante da desaprovação do vigário. Porém, o encontro com Joca e Meretriz, uma amiga de ambos, levará o enredo para outros caminhos:

³⁷⁰ Cf. FOUCAULT, Michel. *Do governo dos vivos*, 2014 [1980].

³⁷¹ Cf. FOUCAULT, Michel. *Segurança, Território, População*, 2008 [1977-1978].

[15] Juarez desapontado
Dirigiu-se à Matriz
Avistou Joca sentado
Ao lado de Meretriz,
Uma amiga rapariga
Que amava outra amiga
Que no circo era atriz.

[16] Disse ele: “Caro Joca
Venho do confessionário
Procurei sair da toca
Contei tudo ao vigário
Sobre a nossa condição
Nosso amor, nossa paixão
É triste nosso calvário.

[17] Padim Ciço condenou
Esse ‘amor entre iguais’
Ele me aconselhou
A trabalhar muito mais
Esquecer tal relação
Procurar outra união
Pois esta não me apraz.”

[18] Meretriz falou e disse,
Se metendo na questão:
“tudo isso é tolice
Esse padre é um machão
Pois ordena a Escritura
Para cada criatura
Amar semelhante irmão.”

[19] “O padre tá atrasado
Na sua concepção
Para casos de viado
Tem atualização
Que tal fazer um mestrado
Homossexualizado
Com o São Sebastião?”

[20] "Meretriz é isso aí
-disse Joca veemente-
Vejo que no Cariri
Você lançou a semente
Vou falar com este padre
Chamar ele de ‘cumadre’
P’rele respeitar a gente."

Meretriz aparece no cordel exatamente quando os esforços individuais de Juarez para ter sua relação aceita se mostram ineficazes. Trata-se de um dado estratégico ao movimento interno do poema, inspirado, a meu ver, na dinâmica das lutas coletivas, pois se alguns versos atrás tínhamos um homem isolado, lidando com dúvidas e angústias sozinho, a partir da setilha 18 a questão ganha foro comunitário com o envolvimento da amiga do casal e do próprio Joca. A condenação de Padre Cícero ao “amor entre iguais” é criticada por Meretriz, que vê naquele sermão um engodo machista, datado e distorcido. Mas, propõe ela, nada que um bom “mestrado homossexualizado” não resolva, principalmente se orientado por São Sebastião. A referência ao santo soldado torturado com flechas não é gratuita, uma vez que o culto implícito à sua sensualidade na pintura renascentista e barroca é apropriado explicitamente na iconografia homoerótica do século XX³⁷². “Protetor” da comunidade LGBTQ+, São Sebastião é associado, no presente, às pessoas que, mesmo violentadas e desumanizadas, negam-se a ser reduzidas à dor e ao sofrimento – como Juarez, Joca e Meretriz. Prostituta, lésbica, amante de uma circense, semeadora de liberdade no Cariri, Meretriz carrega várias insígnias do

³⁷² SANTOS, Alexandre. Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião, 2016.

proibitivo, que fazem de si mais uma “perigosa” às leis divinas e terrenas. Sua postura dá a ver que onde vigoram poderes, emergem resistências³⁷³, forças relacionais e não excludentes, capilarizadas no campo social.

[22] Envolto neste cenário
 Joca fitou o Juarez
 Um sentimento lendário
 Instalou-se de uma vez
 E tudo ficou sagrado
 Como algo consagrado
 Qual um anjo que se fez.

[23] Naquela apoteose
 Tudo, então, se revelou
 Fez-se a metamorfose
 Deste proibido amor
 Do casulo à borboleta
 Emanou d’uma trombeta
 Um som que glorificou.

[24] O amor é grande laço
 O amor é armadilha
 O amor não tem compasso
 O amor não segue trilhas
 O amor não se condena.
 Todo amor vale a pena
 Salve quem ama e brilha!

As estrofes 22-24 parecem referir a aceitação por Joca e Juarez daquilo que sentiam um pelo outro. Por meio do diálogo intertextual com a canção *Faltando um pedaço*³⁷⁴, de Djavan, avivam-se os paradoxos deste amor que, mesmo armadilha, os salva. Palavras do universo lexical “religioso” são usadas pelas poetas para narrar a relação e o amor dos dois – “sagrado”, “consagrado”, “anjo”, “trombeta”, “glorificou” – em mais uma demonstração da veia satírica do cordel. A sociedade cariense, por sua vez, reage ao casal protagonista de um amor que “não convinha” à “fé cega e segura” do entorno, iniciando um embate entre modos de subjetivação inconciliáveis para os romeiros, que vão exigir do Padre Cícero uma posição:

[21] Enquanto isso na feira
 Pote, cabaça, quartinha
 Chinelo, terço, peneira,
 Cordel, reisado, lapinha
 Entorno toda cultura
 P’ruma fé cega e segura
 Aquele amor não convinha.

[25] O povo de Juazeiro
 Comentava, maldizendo
 Foi, então, cada romeiro
 Procurar o reverendo
 Para que interviesse
 E fizesse uma prece
 P’ro que tava acontecendo.

Antes da missa começar e Romão Batista dar seu sermão, Meretriz procura Floro Bartolomeu, amigo dela e parceiro político do padre, e pede apoio em nome de Juarez e Joca, ambos acuados e adoecidos pela perseguição local:

³⁷³ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, 1999 [1976], p. 105.

³⁷⁴ <https://www.lettras.mus.br/djavan/45524/>. Acesso em: 10 mai. 2022.

[28] “Floro, ouça este pedido
Que tenho a lhe fazer
O Joca está fudido
Juarez pensa em morrer
Suba lá e diga ao padre
Que faça sua vontade
Deixe o amor acontecer...

[29] Além disso é dever
Dos que proclamam a fé
Nenhum ser desmerecer
Seja homem ou mulher
O amor é unissex
Dura Lex, sede Lex
Mais tarde dirá Tom Zé.”

[30] Assombrado e relutante
Floro disse: “tenho medo”
Meretriz disse gritante:
"Pois contarei seu segredo"
Ele disse: "sendo assim
Deixe isso para mim
Resolvo tudo, tão cedo!"

[31] Pressionado e sem saída
Subiu Floro no altar
Com sua saia comprida
O padre veio de lá
A multidão moralista
Falsa como uma ametista
Ansiosa a esperar.

[32] Floro foi ao reverendo
Cochichou ao seu ouvido
O padre enrubescendo
Disse: “atendo ao pedido!”
E a missa começou
Mas o padre não falou
Sobre o tema pretendido.

[33] Falava ele de tudo
Menos sobre o coito gay
Juarez assistia mudo
Joca parecia um rei
Sentiam-se justificados
Com Floro e o Padre acudados
Meretriz fazia a lei.

Floro reluta ao pedido de Meretriz, que precisa chantageá-lo para que o favor seja concedido. Seu ultimato questiona a incoerência dos que proclamam a fé enquanto julgam os demais e sustenta, com referências a Tom Zé e à memória linguística latina³⁷⁵, o “uso” indistinto do amor. Na missa, nada se diz sobre Juarez e Joca, que parecem experimentar uma espécie de “final feliz”. Porém, mais que aceitação, o desfecho do poema sugere uma tolerância velada da Igreja e da sociedade. O silêncio é a pedra colocada no assunto, que não será comentado publicamente no púlpito, mas certamente estará na ordem do cotidiano. Parece implícito que a felicidade de Juarez e Joca se relaciona à tutela das suas vidas e afetos públicos, pois aquilo que ninguém vê não precisa ser falado (ou melhor, combatido), inclusive pela Igreja. Assim, quando “Padim Ciço” fala sobre tudo, “menos sobre o coito gay”, não está acolhendo a diferença, mas tentando domesticá-la, impedi-la de ser vista, ouvida e vivida.

Nestes poemas, Dalinha Catunda, Jarid Arraes, Salete Maria e Fanka Santos fazem das identidades de gênero e orientações sexuais uma força político-discursiva que tensiona representações reducionistas e discriminatórias estabilizadas em parte da literatura de cordel.

³⁷⁵ *Dura lex sed lex* é uma expressão em latim que significa “a lei é dura, mas é a lei”.

Elas desenredam papéis sociais e modos de subjetivação dominantes quando performam suas próprias histórias na poesia que escrevem, quando trazem aos seus versos experiências e sujeitos invisibilizados (ou estereotipados) na imaginação pública e quando assumem um ponto de vista narrativo fundado sobre éticas críticas. Não quero dizer que sejam as primeiras ou as únicas a versar sobre mulheres, travestis e homossexuais, mas realçar a singularidade da sua poesia e dos seus projetos estético-políticos, compreendendo-os como parte da reinvenção da literatura de cordel na contemporaneidade. Pesquisas como as de Doralice Alves de Queiroz³⁷⁶, que estudou percepções do universo feminino no cordel, e Francisco Leandro de Assis Neto³⁷⁷, que investigou a presença de sujeitos e performances *queer* nos poemas, mostram como esses temas interessavam aos/às cordelistas e aos leitores/ouvintes em diferentes tempos e espaços, e sob abordagens ora “conservadoras”, ora “progressistas”.

O que me parece mais importante destacar no conjunto de textos deste tópico é a intenção das autoras de escrever desordenando consensos sobre quem pode fazer cordel e sobre o que esses cordéis podem falar. Em *Diálogos*, Gilles Deleuze e Claire Parnet dizem que “bem diferentes são os devires contidos na escritura quando ela não se alia a palavras de ordem estabelecidas, mas traça linhas de fuga”³⁷⁸, observação que julgo adequada aos poemas desta seção. As poetas, cada uma à sua maneira, elegeram pontos de inflexão no debate contemporâneo sobre gênero e sexualidade, inclusive situando-os no campo literário, e propuseram aos leitores outras perspectivas de lidar com os deslizamentos da norma cisgênera e heterossexual. O recurso ao riso satírico, irônico, às vezes debochado, não estava, como de costume, a serviço da discriminação recreativa dos subalternos, mas direcionado aos representantes (sujeitos ou instâncias) de algum tipo de poder ou regime de verdade. A inclusão das experiências de si no poema, ao ponto de podermos ouvir ali a voz de quem o escreveu, os jogos intertextuais com metáforas ficcionais e históricas, e a responsividade enunciativa das narradoras que não deixavam dúvidas sobre qual sua posição nos conflitos são outros traços da força literária, mas não menos política, desses cordéis.

³⁷⁶ QUEIROZ, Doralice Alves de. *Mulheres cordelistas: percepções do universo feminino na literatura de cordel*, 2006.

³⁷⁷ ASSIS NETO, Francisco Leandro de. *Da lógica binária aos estudos Queer: sujeitos e performatividade em revista no cordel*, 2014.

³⁷⁸ DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*, 1998, p. 56.

Se cabe sugerir algum rastro de diferença nestas produções, eu diria, com todas as limitações deste dizer, que elas não conformam tentativas esparsas e individualistas de questionar realidades arbitradas pelas normas de gênero, mas guardam relativa coerência e unidade no sentido de integrarem *modos coletivos de habitar e transformar poeticamente o mundo*. Por isso, a atividade poética de Dalinha, Salete, Fanka e Jarid, como a de muitas outras cordelistas, parece-me inseparável das lutas que travam, no cordel e fora dele, para inventar outras possibilidades de existir e criar; e longe de escamotear essa contaminação da vida pela poesia, e vice-versa, elas a anunciam corajosamente em versos povoados por sujeitos abjetos³⁷⁹, que perturbam identidades, ordens, sistemas, que não respeitam os limites, os lugares, as regras, e bagunçam as verdades naturalizadas.

II. O giro das alteridades negras

As representações dos negros no cordel, principalmente entre os séculos XIX e XX, expressavam uma “tendência discriminadora” que conferia a “escravos, libertos, cantadores, demônios e heróis” características “positivas ou negativas por vezes tão exacerbadas quanto desumanizadoras”³⁸⁰. Além do estudo de Olga de Jesus e Marilena Vianna, publicado em 1989, os trabalhos de Clóvis Moura, *O Preconceito de cor na literatura de cordel* (1976), e Teófilo de Queiroz Júnior, *Preconceito de cor e a Mulata na Literatura Brasileira* (1982), também registraram, no cordel e em outros textos literários, a predominância de estereótipos e estigmas raciais que dessubjetivam negros/as, associando-os/as ao mal, à criminalidade, à incompetência, à debilidade e à incapacidade de pensar, reduzindo-os à condição de objeto. Regina Dalcastagnè, partindo de mapeamento estatístico e leitura extensiva de romances brasileiros contemporâneos publicados de 1990 a 2004, concluiu que os personagens negros estão quase ausentes da nossa literatura, aparecendo, geralmente, em posições secundárias e situações subalternas³⁸¹. Estas pesquisas oferecem, a partir de diferentes métodos e enfoques teóricos, interpretações sobre os efeitos do racismo estrutural nos espaços de poder e produção do discurso literário, entre eles a precarização³⁸² da alteridade de pessoas negras.

³⁷⁹ KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an essay on abjection*, 1982.

³⁸⁰ SANTOS, Olga de Jesus; VIANNA, Marilena Viana. *O Negro na Literatura de Cordel*, 1989, p. 78.

³⁸¹ DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea, 2008, pp. 106-107.

³⁸² A ideia de precarização das alteridades negras aqui empregada é inspirada no trabalho de Judith Butler. Cf. BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*, 2019 [2004].

A alteridade relaciona-se à forma como interpretamos e lidamos com as diferenças e, em simultâneo, aos modos como reconfiguramos as identidades em função do contato com o outro, este outro que é uma imagem de nós mesmos³⁸³. Os cordéis desta seção, como tentarei mostrar, parecem sinalizar o que chamo de *giro das alteridades negras*, isto é, um redirecionamento da ética de representação racial na literatura, uma mudança de foco autoral e narrativo que posiciona o sujeito no lugar de enunciador de si. Deste movimento, resultam poemas que reagem ao essencialismo e à descrição pejorativa das personagens negras por meio de um discurso poético antirracista e, sobretudo, criador de paisagens humanas espelhadas no valor da experiência social e cultural de grupos subalternizados. Portanto, ao falar em giro das alteridades negras, quero enfatizar como, a partir de práticas socrônicas que reconstruem histórias e memórias sob um ponto de vista afirmativo e emancipatório, o cordel contemporâneo descontinua uma tradição discursiva identificada com a hierarquização racial.

Desde 2015, Jarid Arraes publica os cordéis da coleção *Heroínas Negras do Brasil* sob o formato de folhetos. Quinze deles foram reunidos no livro *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis*, lançado em 2017 pela Pólen e reeditado pela Seguinte, selo da Companhia das Letras, em 2019. Nestes poemas, ela se propõe a apresentar trajetórias de mulheres negras que “sofreram sistemáticos exercícios de apagamento”³⁸⁴ dos aparelhos culturais e espaços de memória legitimados. As duas estrofes iniciais de *Maria Felipa*, cordel dedicado à pescadora e marisqueira que participou da luta pela independência da Bahia liderando mulheres e povos originários, parecem explicar as escolhas temáticas da autora:

[1] **Nos registros brasileiros**
A injustiça predomina
E o danado **esquecimento**
Na injustiça se culmina
Pois **ainda não se acha**
Tudo o que se examina.

[2] **Esquecidas da História**
As mulheres inda estão
Sendo negras, só piora
Esse quadro de exclusão
Sobre elas **não se grava**
Nem se faz uma menção³⁸⁵.

³⁸³ PATERSON, Janet M. Pensando o conceito de alteridade hoje (entrevista concedida a Sandra Regina Goulart Almeida), 2007.

³⁸⁴ SANTANA, Jiliane Movio. *Heroínas Negras Brasileiras, de Jarid Arraes: perspectivas dos feminismos descoloniais na construção da narrativa de cordel*, 2021, p. 14.

³⁸⁵ ARRAES, Jarid. *Maria Felipa*, 2017, p. 97.

O esquecimento e a exclusão das mulheres, em especial as negras, dos registros ditos oficiais são formas de violência remanescentes do sistema colonial e escravagista que se amparou em relações de dominação masculina e racial para difundir parâmetros ontológicos e racionais eurocentrados. A proposta de metaforizar as biografias daquelas a quem o racismo e o sexismo impuseram uma “morte-em-vida”³⁸⁶, ou seja, a negação da sua humanidade e dos seus conhecimentos, é uma resposta, no campo simbólico, à colonialidade das relações de poder e saber ainda vigentes, inclusive na produção literária. A escritora e compositora Carolina Maria de Jesus, mais conhecida pelo livro *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*, publicado em 1960, é uma das heroínas versadas por Jarid Arraes.

[8] O que mais ela gostava
Era ler, era escrever
Sendo maior passatempo
E registro do viver
Nas palavras mergulhava
Para assim sobreviver.

[9] Como era catadora
Pelos lixos encontrava
O papel e o caderno
Que por fim utilizava
Como o famoso Diário
Onde tudo registrava.

[10] Tudo que assucedida
Na favela onde vivia
Carolina prontamente
Em relatos escrevia
Irritando seus vizinhos
E causando agonia.

[11] Nem por isso ela parava
Precisava escrever
E sonhava com sucesso
Com dinheiro pra comer
Pois a vida da favela
Ela não queria ter.

Nas sextilhas acima³⁸⁷, Carolina é lembrada pelo modo como se relacionava com a leitura e a escrita e pelos sentidos que tais práticas assumiam para ela. O cotidiano de miséria e violência da antiga favela do Canindé, em São Paulo, era matéria dos seus escritos, onde não lemos apenas descrições da vida de uma catadora de papel, mas um testemunho singular e visceral da experiência de uma mulher preta que nunca aceitou as privações de bom grado e, escrevendo, ousou subverter o destino traçado para os habitantes do quintal onde jogam os lixos e sonhar com palácios e jardins³⁸⁸. Carolina “precisava escrever”, bem lembra Arraes, porque na escrita encontrava-se consigo, refugiava-se do quarto onde fora despejada, ao

³⁸⁶ MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*, 2020 [2003].

³⁸⁷ ARRAES, Jarid. *Carolina Maria de Jesus*, 2017, pp. 37-42.

³⁸⁸ Referência a trecho de: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, 2004 [1960], p. 28.

mesmo tempo em que depositava nas palavras a esperança de ser reconhecida escritora e escapar das armadilhas da pobreza e da invisibilidade social.

Nas estrofes 10 e 11, os conflitos entre Carolina e os moradores sugerem que a escrita era um atributo de diferenciação naquele espaço, em especial se consideramos que 50,5% da população brasileira de 15 anos ou mais era analfabeta na década de 50³⁸⁹, época em que se passa o *Quarto de despejo*. Sua condição de letrada é ainda mais excepcional neste contexto se tivermos em conta que, segundo o censo de 1950, o grupo das mulheres negras destacava-se pelos níveis de educação muito baixos (geralmente, dois a quatro anos do ensino fundamental) e, de forma dominante, pelo analfabetismo³⁹⁰. A irritação e a agonia da vizinhança parecem relacionar-se tanto à documentação do seu cotidiano em um “livro” quanto às aspirações de Carolina, que nunca omitiu o desejo de sair da favela e autodenominava-se escritora mesmo antes da publicação do seu diário mais famoso. Indesejada onde vivia, ela e seus filhos eram alvos de insultos e até de agressões físicas, ao que a autora respondia com ameaças de escrever e publicar os crimes e nomes daqueles que a importunavam. Como diz na entrada do dia 1º de junho de 1958 do *Quarto*, “[...] minhas palavras ferem mais do que espada. E as feridas são incicatrizáveis”. Em outro momento do diário, 19 de julho de 1955, ao explicar a reação dos filhos à invasão das “mulheres feras” a seu barraco, diz: “Meus filhos estão defendendo-me. Vocês são incultas, não podem compreender. Vou escrever um livro referente à favela. Ei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornecem os argumentos”. Destes trechos, percebe-se que, para Carolina de Jesus, além da ascensão social e da dimensão terapêutica, a escrita cumpria um papel “bélico” no seu dia a dia, uma vez que funcionava como arma contra as violências diárias, artilharia que a singularizava e distinguia dos demais (“No momento, Carolina/Com a escrita ameaçava/‘Vou botar no meu diário’/Carolina assim gritava [...]).

A abordagem das relações humanas na obra de Carolina Maria de Jesus, relida no cordel de Arraes, desarma suposições idealistas de que haveria algum tipo de solidariedade imediata entre os “oprimidos”, uma equivalência de mentalidades que faria da escritora a representante de toda uma classe irmanada e homogênea. Ainda que no *Quarto de despejo*, a autora

³⁸⁹ Cf. Anuário Estatístico do Brasil – Ano XI, 1950, Rio de Janeiro, 1951. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1950.pdf. Acesso em: 2 fev. 2022.

³⁹⁰ GONZALEZ, Lélia. *Primaveras para as rosas negras*, 2018, p. 43.

reconheça-se entre os que “lutam com dificuldade para viver”, e se manifeste em prol deles, reservando “palavras suaves” para os “escravos da miséria”, os conflitos com os moradores do Canindé, além do estranhamento e do desconforto que marcaram sua experiência ali, são indícios não de pertencimentos absolutos e convivências harmoniosas, mas da complexidade da narradora e dos sujeitos narrados. A humanidade de Carolina, irrestrita à imagem da favelada que relata a suposta verdade comum de todos os pobres e pretos, tem muitas faces e vincula-se a diversas possibilidades de existir, seja como “leitora ávida”, “mãe – ora diligente, ora irritada e impaciente, esgotada pelo dia de trabalho árduo”, “vizinha solidária ou hostil”, mulher “esperançosa ou resignada”³⁹¹. No entanto, veremos nas estrofes a seguir o emparedamento³⁹² de Carolina num outro tipo de quarto, o da referencialidade implícita³⁹³, que exigirá dela a performance de arquivista e relatora da pobreza.

[16] Sua obra era importante
 Pela vil realidade
 Que ali estava exposta
 Tal ferida da cidade
 A favela e a pobreza
 De Carolina a verdade.

[17] Por causa do sucesso
 Do dinheiro que ganhou
 Carolina finalmente
 Da favela se mudou
 Numa casa de tijolos
 Com seus filhos habitou.

[18] O problema, no entanto,
 Era a grande exploração
 Carolina se sentia
 Como fosse na prisão
 Pois bem mais ela queria
 Enfrentando impedição.

[19] Desejava até cantar
 Mais um livro ela escreveu:
Casa de Alvenaria
 Cheio de relatos seus
 Sobre a vida que mudava
 E o que mais lhe aconteceu.

[20] Mais aí já não gostaram
 Por imensa hipocrisia
 Pois Carolina contava
 Os males da burguesia
 E o amargo esquecimento
 Logo mais se chegaria.

[21] Carolina até tentou
 Publicou material
 No ano de sessenta e três
 Mais dois livros afinal
 Mas estava ignorada
 Novamente marginal.

³⁹¹ NASCIMENTO, Daniela de Almeida. *Carolina Maria de Jesus e a escrita de si como lugar de memória e resistência*, 2020, p. 36.

³⁹² Referência ao poema em prosa “O emparedado”, de Cruz e Sousa, para representar as interdições e constrangimentos impostos à Carolina Maria de Jesus e a outros/as escritores/as negros/as em diferentes espaços sociais, entre eles o campo literário. Cf. CRUZ E SOUSA, João da. *Evocações*, 1898, pp. 356-391.

³⁹³ MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada*, 2019, p. 121.

O sucesso de *Quarto de despejo* levou Carolina e os filhos para a “sala de visitas”, mas a história sobre a “ferida da cidade”, feita verdade inescapável, tornou-se uma prisão para a escritora, que enfrentou dificuldades para lançar outros textos, especialmente quando eles transbordavam o lugar de documento da miséria sua e dos “seus”. Em *Cinderela negra*, José Carlos Meihy e Robert Levine afirmam que a publicação de *Provérbios* (1963), um pequeno livro de aforismos, foi um “ato de teimosia”, pois nenhum editor investiu no projeto. Segundo eles, “*Provérbios* vendeu ainda menos que *Casa*, e além de tudo não gerou lucro”, o que só piorou as condições financeiras já precárias de Carolina. O único benefício do livro editado, supõem, teria sido satisfazer o ego da autora, que queria ser reconhecida como escritora de literatura e estava angustiada com a possibilidade de deixar de circular³⁹⁴.

As sextilhas 18-21 referem-se a alguns aspectos desta “impedição” e à insistência de Carolina de Jesus em quebrar as paredes monotemáticas onde tentarem encerrá-la, apesar do “amargo esquecimento” daqueles que, “por imensa hipocrisia”, passaram a ignorar seu trabalho literário. Na vigésima estrofe, a poeta, recorrendo a uma estratégia discursiva frequente nos seus cordéis, incorpora sua avaliação pessoal ao poema, posicionando-se diante do narrado. Entretanto, o que se atribui, no cordel, à reação de uma burguesia que via seus “males” contados por uma “ex-favelada”, parece-me também um efeito dos modos de editar Carolina, de paramentá-la para a recepção de um público supostamente interessado no “realismo” e na “autenticidade” da sua escrita. Redigida por Audálio Dantas, a apresentação de *Casa de alvenaria - diário de uma ex-favelada* (1961), segundo livro de Carolina Maria de Jesus, é uma das estratégias editoriais (como o subtítulo de *Casa*) mobilizadas para fixá-la na periferia do discurso literário ou no “quarto de despejo da palavra”³⁹⁵.

Finalmente, uma palavrinha à Carolina, revolucionária que saiu do monturo e veio para o meio da gente de alvenaria: você contribuiu poderosamente para a gente ver melhor a desarrumação do quarto de despejo. Agora você está na sala de visitas e continua a contribuir com este novo livro, com o qual você pode dar por encerrada a sua missão. Conserve aquela humildade, ou melhor, recupere aquela humildade que você perdeu um pouco – não por sua culpa – no deslumbramento das luzes da cidade. Guarde aquelas “poesias”, aqueles “contos” e aqueles “romances” que você escreveu. A verdade que você gritou é muito forte, mais forte do que você imagina, Carolina [...] ³⁹⁶.

³⁹⁴ MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, 1994, p. 35.

³⁹⁵ MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada*, 2019, p. 119.

³⁹⁶ DANTAS, Audálio. *Casa de Alvenaria – história de uma ascensão social*, 1961.

Audálio parecia acreditar que a força da escrita de Carolina residia na transcrição da vida no monturo ou entre a gente de alvenaria, não restando o que dizer após narrada a saga da favela à cidade iluminada. As aspas nas palavras associadas à literatura sugerem tanto a descrença no valor literário daqueles textos como uma postura receosa, talvez irônica, em relação a eles, julgados incompatíveis com a “missão” de Carolina, uma mulher capaz de relatar seu cotidiano, mas desacreditada no âmbito da ficção. Guardar poemas, contos e romances também é guardar silêncio sobre a versatilidade da *autora* Carolina, sobre sua capacidade de transitar em meio a diferentes gêneros do discurso e ocupar o lugar de escritora no campo literário brasileiro sem os epítetos de “favelada” ou “ex-favelada”.

Naquele contexto, a aceitação de Carolina na sala de visitas das letras nacionais dependia da dramatização de estereótipos que faziam da cena racial “um espaço de estigmatização sistemática”³⁹⁷. Cuti³⁹⁸ afirma que das regras de legitimação de Carolina Maria de Jesus resultou também um horizonte estreito para o negro na literatura brasileira: “Escrever como se fala, cometer erros de ortografia e fazer do naturalismo jornalístico a razão de ser da nossa arte”. Ele recorda que a própria Carolina reclamava de quem acusava sua escrita de ser pouco “autêntica” devido ao uso de palavras consideradas “difíceis”. Por isso, ele conclui que “nenhuma legitimação é apenas estética”, pois “no mais das vezes é ideológica”.

As estrofes finais do poema combinam sugestões ao leitor, referências à Carolina Maria de Jesus e a opinião da autora-narradora sobre sua importância:

[23] Recomendo que pesquise
Muito mais dessa escritora
Que era mãe, era poeta
Era forte, inspiradora
E ainda era uma artista
Com talento de cantora.

[24] Por racismo e elitismo
Pouco dela hoje se fala
Mas tamanho preconceito
Seu legado jamais cala
É por isso que eu lembro
E meu grito não entala.

[25] Carolina é um tesouro
Para o povo brasileiro
É orgulho pras mulheres
Para o povo negro inteiro
Referência como exemplo
De valor testamentário.

[26] Muito mais há publicado
Sobre a vida da escritora
Os seus livros de poemas
De provérbios pensadora
Abra o seu conhecimento
Que ela é merecedora.

³⁹⁷ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*, 2019 [2013], p. 70.

³⁹⁸ CUTI (Luiz Silva). *Fundo de Quintal nas Umbigadas*, 1986, pp. 155-156.

[27] E por fim, com muito orgulho
 O cordel já vou fechando
 Com sinceridade, espero
 Que termine interessando
 Se você não conhecia
 O que estive aqui contando.

[28] Carolina eternamente
 Uma imensa inspiração
 Uma força grandiosa
 E também validação
 A mulher negra escritora
 Que despeja o coração.

Aqui, as várias identidades de Carolina são retomadas, complexificando-a e humanizando-a, um dos méritos da perspectiva discursiva do cordel de Jarid Arraes, catalisador de “sensibilidades descolonizadas”³⁹⁹. O poema é um território de denúncia (“Por racismo e elitismo/Pouco dela hoje se fala”) e memória (“É por isso que eu lembro/E meu grito não entala”) que reivindica a alteridade e a relevância histórica de uma escritora paradigmática. Embora afirme-se na estrofe 24 que na época em que o poema foi escrito pouco se falava de Carolina, os versos posteriores lembrarão que “muito mais há publicado” sobre ela. O diálogo com o leitor se materializa nos convites à pesquisa e à abertura para o conhecimento, sugerindo que, possivelmente, a autora tenha em mente uma audiência pouco informada sobre a vida e a obra da biografada, hipótese reforçada na estrofe 27. A última sextilha sela o cordel ratificando a força inspiradora de Carolina de Jesus e seu projeto literário para outras mulheres negras que escrevem, em um belo aceno à persistência das lutas e dos sonhos fundados sobre papéis e palavras.

No cordel *Carolina Maria de Jesus*, mas também nos poemas dedicados a outras personagens, é perceptível a intenção de elaborar imagens afirmativas da protagonista, destacando as opressões de raça e gênero contra as quais se rebelou e as estratégias de luta acionadas. Adjetivá-la como “referência”, “orgulho” e “tesouro” é parte da ressignificação semântica e política do lugar de subalternidade designado às mulheres negras nos lugares da memória nacional⁴⁰⁰. A própria apresentação das biografadas como *heroínas* sugere que se adotará uma dicção positivada para falar destas figuras e dos seus feitos, embora seu heroísmo não decorra de poderes semidivinos ou sagas independentes, mas de resistências e cumplicidades inscritas em projetos coletivos de emancipação sociorracial.

Talvez por isso a cordelista tenha se preocupado em conectar a narrativa de fragmentos do passado aos problemas do presente e ao futuro em devir, fazendo da história uma personagem

³⁹⁹ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, 2003 [2018], p. 318.

⁴⁰⁰ Cf. NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire* (Tome I – La République), 1984.

sempre em movimento. Em outros poemas dela, dos quais reproduzirei apenas algumas estrofes para fins demonstrativos, nota-se esta manipulação de temporalidades quando, a exemplo de Carolina, outras mulheres são versadas no entrelugar do contemporâneo e lembradas, principalmente, pelas batalhas travadas contra o racismo e a misoginia.

Antonieta de Barros⁴⁰¹, política e jornalista catarinense considerada a primeira mulher negra a assumir o cargo de deputada estadual no país, também fundadora do periódico *A Semana* (1922-1927), é recordada pelos caminhos abertos para as mulheres trilharem atualmente:

[23] É por isso que eu digo:
Antonieta é exemplar
E além de inspiradora
Pode muito desbravar
Foi abrindo os caminhos
Pra gente também passar.

[24] Pras mulheres brasileiras
Ela é grande liderança
Deve ser muito lembrada
De adulto até criança
Pela sua honestidade
Por sua perseverança.

[28] Eu e todas as mulheres
Neste verso agradecemos
E esperamos que em frente
Sempre juntas caminhemos
E lembrando Antonieta
Certo que nós venceremos.

A princesa congoleza Aqaltune, guerreira e estrategista traficada para o Brasil, também é destacada por causa do envolvimento nas lutas antiescravagistas, e sua história chega ao presente como força e referência antirracista⁴⁰²:

[13] Aqaltune se empolgou
Do seu povo quis a luta
E pensou em se juntar
Pra somar nessa labuta
Mesmo estando em gravidez
Ela estava resoluta.

⁴⁰¹ ARRAES, Jarid. *Antonieta de Barros*, 2017, pp. 21-22.

⁴⁰² ARRAES, Jarid. *Aqaltune*, 2017, pp. 29-32.

[15] Junto com outras pessoas
Negras de muita coragem
Aqaltune fez a fuga
Mesmo com toda voragem
Foi parar em um quilombo
E falou de sua linhagem.

[27] Quando penso em Aqaltune
Sinto esse encorajamento
A vontade de enfrentar
De mudar neste momento
Tudo aquilo que é racismo
E plantar conhecimento.

Henrique Marques Samyn⁴⁰³, um dos primeiros pesquisadores a estudar os cordéis de Jarid Arraes, atribui a ênfase, na construção das personagens, em “habilidades e competências que desafiam os parâmetros patriarcais”, como capacidade de liderar, consciência política e disposição para resistir, a um “esforço autoral” para criar um discurso literário empenhado no “empoderamento de mulheres negras”. Para ele, o mérito dos poemas de Arraes está na crítica a concepções e práticas historiográficas assentadas em estruturas de dominação racial e patriarcal que negaram qualquer relevância às personalidades narradas nos cordéis. Os versos dela contariam uma história alternativa, “revelando silhuetas até então encobertas pelas hierarquias de raça e gênero”⁴⁰⁴, mas sem a pretensão de encenar “um mero reverso da historiografia convencional”. Ao contrário, em oposição às narrativas sobre as conquistas de grandes homens, lemos poemas que ao destacarem a “dimensão coletiva” das heroínas negras valorizam a “representatividade e a importância da luta coletiva para a efetiva conquista de objetivos políticos”.

A visibilidade do legado feminino negro nos cordéis de Jarid Arraes é, para Jiliane Movio Santana⁴⁰⁵, uma ferramenta política a serviço da “descolonização cultural” e da “descolonização dos currículos marcadamente coloniais”, uma vez que, ao representar sujeitas subalternizadas, os poemas dão a ver saberes e experiências não hegemônicos e confrontam regimes de opressão sustentados pelo par colonialidade/modernidade. “Produções literárias feministas descoloniais”, os cordéis enfocam a dialética entre “opressão e ativismo” nas

⁴⁰³ SAMYN, Henrique Marques. Negritude e gênero no cordel: ensaio sobre as “heroínas negras” de Jarid Arraes, 2016, pp. 94-95.

⁴⁰⁴ XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio (orgs.). *Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*, 2012, p. 10.

⁴⁰⁵ SANTANA, Jiliane Movio. *Heroínas Negras Brasileiras, de Jarid Arraes: perspectivas dos feminismos descoloniais na construção da narrativa de cordel*, 2021, pp. 149-150.

respostas dadas pelas biografadas às violências sofridas e “dão centralidade às [suas] formas de resistência e aos produtos culturais ou ações políticas”. Observamos isso no poema *Carolina Maria de Jesus*, que narra parte dos obstáculos impostos à escritora, mas sem deixar de mencionar suas contribuições para a literatura brasileira e os movimentos contemporâneos de mulheres negras.

A leitura acadêmica dos cordéis de Jarid Arraes dedicados às questões raciais, tanto a coleção *Heroínas Negras Brasileiras* quanto poemas como *Não me chame de mulata* e *Quem tem crespo é rainha*, tem sido feita, em grande parte, à luz dos feminismos negros e do pensamento descolonial⁴⁰⁶. A própria cordelista, leitora de textos destes campos de conhecimento, tem um ponto de vista identificado com essa episteme, que se mostra no conjunto de valores e imagens vigentes na sua poesia, mas também no léxico e nas referências eleitos para enunciá-los. Em *Feminismo negro*, por exemplo, ela cita Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro como militantes e intelectuais exemplares, que, com outras, “Se puseram a produzir/Vários textos e artigos/Sempre assim a discutir/Como era a mulher negra/Pras demandas garantir”⁴⁰⁷. Algumas sextilhas de *Dandara dos Palmares* exemplificam a bricolagem entre arte e teoria, da qual nos chega um discurso fronteiroço, que não é apenas um poema narrativo sobre a capoeirista e combatente de Palmares, mas uma releitura da história a partir de experiências sociais e conceitos contemporâneos.

Quem escreve a história
Lá nos livros registrada
É a branquitude cega
Do racismo idolatrada
E pra completar o quadro
A mulher é rejeitada.

Para o Feminismo Negro
É Dandara um expoente
De mulher inspiradora
E de preta como a gente
Que nos serve como gás
Pra botar o fogo quente

Vou estender minha fala
Criticando Feminismo
Por também não se lembrar
Da luta contra o racismo
Só com norte-americana
Não se derruba o machismo

Pois é muito lamentável
Ter só heroína branca
Como ficarão as negras
Se representação franca
É a base da autoestima
Que o racismo atravanca?⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Ver, entre outros: SILVA, Bruna Gabriella Santiago. *Erguer a voz: as representações das mulheres negras na literatura de cordel de Jarid Arraes*, 2022.

⁴⁰⁷ ARRAES, Jarid. *Feminismo Negro*, p. 3.

⁴⁰⁸ ARRAES, Jarid. *Dandara dos Palmares*, pp. 4-6.

No entanto, é bastante comum encontrar nestes estudos, ao lado de sofisticadas reflexões sobre epistemologias anticoloniais, a reiteração da ideia de “resgate” para se referir às trajetórias das mulheres negras biografadas ou às supostas intenções da poeta. Na verdade, o prefácio de *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis*⁴⁰⁹, assinado por Jaqueline Gomes de Jesus, estampa o título “Resgatar nossa memória”, assim como Jarid Arraes, na orelha do livro, relaciona a escrita dos cordéis à tentativa de “resgatar [suas] origens afro-brasileiras”. É provável que esses paratextos tenham induzido certos efeitos de sentido sobre os leitores, levando-os a ver, nos poemas, um portal imediato para o passado, uma forma de recuperar memórias perdidas, de exumar corpos aparentemente inalterados. Por outro lado, associar a cultura, em especial a dita popular, à operação de resgate não é prática corrente apenas no caso em pauta, mas trata-se de uma constante no discurso cultural.

De acordo com Lílian de Oliveira Rodrigues⁴¹⁰, os folcloristas fizeram da noção de resgate o emblema do seu trabalho de coleta, classificação e preservação dos saberes do povo, consagrando “um tipo de análise da cultura popular realizada sob o alcance do positivismo”. Para eles, a tradição residia no passado, por isso esforçavam-se para resgatá-la antes que acabasse, lutavam contra o tempo para “recuperar os traços de uma sobrevivência passada, no presente, através da descoberta de reminiscências”. O cordel seria uma dessas produções primitivas que desapareceriam com os avanços tecnológicos da modernidade, embora ele mesmo tenha resultado das condições históricas que, supostamente, o extinguiriam. Esse procedimento indica não só um método de trabalho, mas também “uma postura frente às classes que se pretende preservar”, uma vez que o “olhar exótico e distante” lançado às práticas que pretendiam descrever reduzia-as a “restos de uma estrutura social que se apaga”, “coleção de objetos”, desconsiderando “o contexto e as tensões que permitiram a existência desses costumes”.

Em *A feira dos mitos*⁴¹¹, Durval Muniz chama de “síndrome do resgate” esse quase mantra recitado por folcloristas, mas também por historiadores, antropólogos, críticos literários, jornalistas, gestores públicos, museólogos, professores e, inclusive, pelos próprios agentes de atividades culturais identificadas como “populares” ou “folclóricas”. Ele argumenta que a

⁴⁰⁹ ARRAES, Jarid. *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis*, 2020 [2017].

⁴¹⁰ RODRIGUES, Lílian de Oliveira. *A voz em canto: de Militana a Maria José, uma história de vida*, 2006, pp. 22-37.

⁴¹¹ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste – 1920-1950)*, 2013a, pp. 225-234.

ideia de “resgate” tem implicações epistemológicas e políticas, tendo em vista que conforma tanto uma forma de conceber a produção do conhecimento quanto uma maneira de compreender o papel social das atividades culturais. Resgatar seria mitificar o passado, “transformando o que já é um significado em um pretense significativo”, ignorando que os objetos não são evidências a capturar, mas resultado do modo como direcionamos nosso olhar para eles. O discurso que anuncia o desejo de resgatar geralmente esquece das suas condições de existência, omite que a “tradição resgatada” não repõe o passado no presente como decalque, cópia, pois ela é sempre uma “elaboração parcial e interessada do mundo”, atividade que ocorre em condições históricas, espaciais e temporais específicas.

Os cordéis de Jarid Arraes não me parecem resgatar as memórias das personagens narradas, e menos ainda contribuir “para que resgatemos nossa memória” como “pessoas negras”, tal qual afirma o prefácio de Jaqueline de Jesus. As memórias delas, ou as nossas, não estão guardadas em um relicário à espera de pesquisador ou poeta que lhes retire a poeira e revele-as tal como foram/são, como se o ato mesmo de contá-las já não as fabricasse de outro modo, já não as inscrevesse em outra gramática do tempo. Ao entrecruzar história e ficção, sobrepondo-as reciprocamente, a poesia de Arraes *reconstrói* memórias e dá aos leitores a oportunidade de *refigurarem* as suas próprias, de *reelaborarem* sua experiência temporal e sociorracial a partir de narrativas inventadas, não resgatadas. Supor que os poemas resgatem trajetórias, legados, lembranças e identidades é recair no mito da racionalidade transparente, na crença de fundo iluminista de que, com método e regras, é possível acessar um passado originário, conhecer sua verdade e dizê-la com isenção. O discurso do resgate faz da literatura, da cultura e da história realidades naturais e independentes, anteriores e apartadas dos sujeitos e da vida social, além de idealizar a relação entre passado e presente, contemplando-a de um ângulo conservador e anacrônico.

Os próprios poemas frustram a “obsessão do resgate” e seu desejo de retorno no tempo quando lançam mão de realidades e conceitos contemporâneos para recriar memórias do passado, perfis biográficos cujos referenciais são inevitavelmente deslocados e irredutíveis à verdade factual. É o caso do cordel *Dandara dos Palmares*⁴¹²:

⁴¹² ARRAES, Jarid. *Dandara dos Palmares*, p. 52, 2020 [2017].

[19] **Há quem diga que Dandara**
É um símbolo lendário
Que está representando
Um poder imaginário
Heroína para a gente
Como deusa que ardente
Traz o revolucionário.

[20] **Se existiu como se conta**
Ou se lenda representa
Para mim tudo resume
Essa luta que apresenta
Baluarte feminina
A guerreira palmarina
Na memória se sustenta.

No poema, não importa se Dandara existiu de fato ou se é uma lenda, pois sua representação sustenta-se na memória, ilha de edição⁴¹³ feita de acontecidos e esquecimentos, contiguidades e rupturas. Portanto, o narrado e o vivido, embora guardem pontos de contato, não são equivalentes, uma vez que os acontecimentos burilados no cordel não convertem o ficcional em real, pois são “moeda de troca da ficção”⁴¹⁴. Eneida Maria de Souza argumenta que a interpretação do “fato ficcional como repetição do vivido” carece de formalização e reencena “os erros cometidos pela crítica biográfica praticada pelos antigos defensores do método positivista e psicológico” predominantes no século XIX e início do XX. Com base nas suas reflexões, pode-se sugerir que no cordel, especialmente o (auto)biográfico, os episódios narrados não atingirão o nível da escrita sem boas doses de distanciamento e inventividade.

Henrique Samyn chegou à conclusão semelhante quando sugeriu que a posição de escritora concedia à Jarid Arraes a possibilidade de criar protagonistas “não como figuras históricas que precisam ser retratadas de forma rigorosa”, mas como “personagens literárias que podem ser construídas livremente”, apesar de crer que o propósito dos poemas é “resgatar a trajetória biográfica de mulheres negras [...] desde o período colonial até a contemporaneidade”⁴¹⁵. Gosto, particularmente, da forma como Serge Doubrovsky, referindo-se às escritas autoficcionais pós-holocausto, analisa o trânsito multidirecional entre história e literatura: “mesmo que todos os detalhes sejam exatos, o relato é sempre reinvenção do vivido”, tendo em vista que “não se lê uma vida, lê-se um texto”, ele mesmo “literalmente e literariamente uma invenção”⁴¹⁶. É isso que, a meu ver, fazem os cordéis de Arraes: reinventar a história, metaforizar o passado e ressignificar o presente.

⁴¹³ Referência ao poema “W.S.: Carta aberta a John Ashbery”. Cf. SALOMÃO, Waly. *Poesia total*, 2014.

⁴¹⁴ SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica biográfica*, ainda, 2010, pp. 54-55.

⁴¹⁵ SAMYN, Henrique Marques. *Negritude e gênero no cordel: ensaio sobre as “heroínas negras” de Jarid Arraes*, 2016, pp. 93-94.

⁴¹⁶ DOUBROVSKY, Serge. *Les points sur les “i”*, 2007, pp. 63-64, citado e traduzido por Eneida Maria de Souza em: *Crítica biográfica*, ainda, 2010, p. 55.

O poeta Antonio Francisco também busca na história referências para elaborar uma literatura de cordel crítica à desigualdade racial. *Preconceito* não é exatamente uma narrativa biográfica, mas recorre às *personas* públicas de Zumbi dos Palmares e Domingos Jorge Velho para opinar sobre as ideias de igualdade e preconceito:

[1] Todo ser humano tem
Um Zumbi dentro do peito,
E um Domingos Jorge Velho
Batendo do mesmo jeito
Um respirando igualdade
E o outro preconceito.

[2] Cabe a cada um de nós
Saber dos dois qual usar,
O sábio abre o seu peito
Deixa o seu Zumbi voar
Pra se balançar na rede
Da liberdade e sonhar.

[3] Só os tolos continuam
Levando tudo de eito
Com Domingos Jorge Velho
Quebrando dentro do peito
O ninho da liberdade
Com os pés do preconceito.

[4] E preciso mais que tolo
Pra guardar no coração
A sombra da ignorância
Com uma pena na mão
Riscando no peito esquerdo
O nome de escravidão.

[5] Vamos parar de uma vez
O carro do preconceito,
Partir seu motor no meio
Despedaçá-lo de um jeito
Que nem o tolo mais tolo
Do mundo tire o defeito.

[6] Só assim Zumbi virá
Nas asas da liberdade,
Botar um céu de estrelas
Nos ombros da igualdade
E tirar com arte e jeito
A palavra preconceito
Dos lábios da humanidade.

O breve cordel⁴¹⁷ não conta a trajetória de Zumbi ou Domingos, mas associa o primeiro à igualdade, à liberdade, ao sonho, e o segundo ao preconceito, à ignorância, à escravidão. Zumbi é provavelmente uma referência mais óbvia para os leitores, com maior penetração na memória cultural brasileira, considerando tanto a significativa produção artística e acadêmica sobre o líder palmarino quanto a promulgação, pela presidenta Dilma Rousseff, da Lei nº 12.519/2011, que instituiu a data de 20 de novembro como Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra. Por outro lado, Domingos Jorge Velho, menos conhecido, foi o bandeirante paulista a liderar as tropas que destruíram Palmares, entre outros genocídios negro-indígenas. Essas identidades sustentam a narrativa de Antonio Francisco, que mesmo renunciando à informação de dados biográficos mais precisos sobre os personagens, deixa

⁴¹⁷ FRANCISCO, Antonio. Preconceito. In: *Veredas de Sombras*, 2012, pp. 33-34. Observar, por exemplo, que o cordel foi escrito em sextilhas e setilha, o que relativiza ideias muito ortodoxas de rigor e forma poética neste gênero do discurso.

rastros de sua leitura da história nas representações deles: Zumbi, o protagonista, alegoria da libertação; Domingos, antagonista, signo do escravagismo e seus preconceitos remanescentes.

O poema parece uma releitura da “fábula dos dois lobos”, atribuída aos povos Lenape ou Cherokee, ambos nativos dos Estados Unidos, segundo a qual um jovem cheio de raiva e rancor, por causa de uma grande injustiça que acabara de sofrer, procura seu avô em busca de orientação. Este lhe conta que dentro de si vivem dois lobos: um é harmonioso, justo, correto, evita se ofender com qualquer coisa e ofender aos outros, escolhe sabiamente as batalhas que lutará; o outro mune-se de ódios e ressentimentos que não o ajudam a transformar nada, inclusive ele mesmo, pois a fúria, a irreflexão e animosidade o tornam hostil à vida. O velho ainda fala de como é difícil lidar com esses lobos, que estão em constante duelo para dominar seu espírito. Intrigado, o jovem pergunta qual deles costuma vencer e o avô lhe responde que é o mais alimentado, isto é, aquele de quem melhor cuidamos.

As duas primeiras estrofes do cordel emulam enredo semelhante, mas, ao invés de lobos, apresentam Zumbi e Domingos Jorge Velho, “um respirando igualdade e outro preconceito”. Como na fábula, a presença dos dois é inevitável, cabendo-nos decidir quem priorizar. O poeta, como de praxe no cordel, não deixa o problema em suspenso e partilha com o leitor a sua preferência, alertando sobre o que representa cada escolha e aconselhando-nos a deixar nosso Zumbi voar, se balançar na rede da liberdade e sonhar, ao contrário dos tolos que, como Domingos, levam tudo de eito com os pés do preconceito. Marcada pelas habituais força metafórica e empatia com os “oprimidos”, a poesia de Antonio Francisco, em *Preconceito*, positiva o discurso sobre o negro e, simultaneamente, questiona a imagem de herói desbravador atribuída por certos historiadores aos bandeirantes.

Os poemas biográficos são fonte privilegiada da posituação negra no cordel, empenhados, na maioria das vezes, em contar e exaltar as vidas e realizações de sujeitos eclipsados ou caricaturizados pela historiografia dominante. Em alguns casos, as narrativas, ainda que ficcionais, remetem-se diretamente a fatos históricos, usando datas, descrevendo espaços, citando documentos; em outros, esse tipo de referência ocorre de modo mais diluído, com nomes e representações que exigirão dos leitores certo esforço de contextualização. O que a mim parece importante, na leitura de ambas as abordagens, é o compromisso estético e político na rememoração das experiências negro e afro-brasileiras a partir da enxertia recíproca entre realidade e ficção. O foco não deve recair na veracidade do que diz o cordel, uma vez que

nessas incursões biográficas o acontecimento recriado despreza, ou secundariza, critérios de julgamento especulares.

A revisão de perspectivas raciais na literatura de cordel também é operada pelas chamadas histórias de “acontecidos”, que costumam se basear em notícias veiculadas nos meios de comunicação convencionais e conter, além da narração do ocorrido, o comentário do poeta a respeito. Mesmo configurando um impresso pouco rentável e menos reeditado⁴¹⁸, os cordéis jornalísticos são, hoje em dia, “mais produzidos do que em qualquer outra época anterior”, segundo o editor Klévisson Viana⁴¹⁹. Hamurábi Batista, cordelista e xilogravurista de Juazeiro do Norte (CE), é um dos muitos autores contemporâneos dedicados à releitura do cotidiano em sua poesia. Um dos seus trabalhos recentes é a antologia poética *O Golpe de 2016*⁴²⁰, que reúne 19 cordéis sobre vários eventos relacionados ao impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff. Pertence à coleção o poema *Os Protestos de junho de 2013 e a prisão de Rafael Braga*, onde o recorte sociorracial é indissociável da narrativa dos fatos:

[11] Foi num protesto daqueles
Rafael Braga ser preso
Sem nenhum envolvimento
Todo inocente e indefeso
Porque se for negro e pobre
Não pode escapar ileso.

[12] Rafael ia trabalhando
Na atividade que tinha
Coletor de recicláveis
E catador de latinha
Mas um bode expiatório
Naquela hora convinha.

[14] Dois tubos de “pinho sol”
Lacrado o recipiente
Mas o que disse a polícia
De uma forma veemente
É que seria uma bomba
E era o suficiente.

[19] Em 2016
Estava em regime aberto
Usava tornozeleira
Um mês e pouco decerto
Quando chegaram os policiais
E o abordaram de perto.

⁴¹⁸ Uma exceção é o poeta e ilustrador pernambucano Marcelo Soares, filho do famoso “poeta-repórter” José Soares. Em suas palavras, “os poetas cordelistas não fazem reedições de cordéis de época e acontecimento, mas eu prefiro agir assim, pois mantenho um catálogo com minhas obras completas em dia para venda”. A título de exemplo, seu cordel *O cruel assassinato da atriz Daniella Perez*, escrito em 1999, foi revisado em 2011 e republicado em 2004. Cf. MENDES, Simone de Paula dos Santos. *Um estudo da argumentação em cordéis midiaticizados: da enunciação performática à construção discursiva da opinião*, 2011, p. 152.

⁴¹⁹ Entrevista concedida a Simone Mendes (2011, p. 152).

⁴²⁰ Os cordéis da antologia *O Golpe de 2016* podem ser lidos aqui: <https://psicanalisedemocracia.com.br/2018/07/antologia-do-golpe-19-cordeis-de-hamurabi-batista/>. Acesso em: 04 mai. 2022.

[20] Resultou da abordagem
Que foi levado à prisão
Baseado unicamente
Na policial versão:
Associação pra o tráfico
E tráfico na acusação.

[26] Rafael foi condenado
Do jeito mais truculento
Enquanto solto um empresário
Com munição e armamento
E cem quilos de maconha
Num paradoxo nojento.

[27] Como Rafael é pobre
Sem provas foi combatido
Enquanto isso, o empresário
Com armamento bandido
E com cem quilos da erva
Na justa deu um perdido.

[28] Pois um branco de alta classe
Com mãe desembargadora
Pruma justiça burguesa
É sempre a lei protetora
Num laudo psiquiátrico
A terapia é tutora.

[29] Milhões de Rafael Braga
Nem advogado têm
Tratados como ameaças
Pelo cidadão de bem
Com novo golpe tramado
A cada hora que vem.

No cordel⁴²¹, os fragmentos de noticiários sobre Rafael Braga são intercalados ao julgamento do poeta, que não pretende apenas contar os fatos, mas interpretá-los e posicionar-se perante o leitor, sem ilusões de imparcialidade. O cordelista sabe que a audiência não espera dele uma narrativa ponderada e minuciosa dos acontecimentos, mas sua recomposição literária e singular. Na estrofe 16, lemos que a condenação de Rafael “gerou protesto e poesia”, uma boa síntese da função sociocultural dessa modalidade poética. Repare-se que o fundamental no texto é precisamente a tônica crítica do autor e sua apresentação como discurso literário. Embora muitos estudiosos⁴²² vejam na literatura de cordel um sistema paralelo de jornalismo, é importante dizer que as regras de enunciação do cordel e da notícia não são as mesmas, uma vez que cada gênero se orienta segundo determinados pressupostos e posições de leitura, e é lido de acordo com pactos de credibilidade específicos.

⁴²¹ BATISTA, Hamurábi. *Os protestos de junho de 2013 e a prisão de Rafael Braga*, 2018, pp. 1-8.

⁴²² Cf.: SLATER, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*, 1984, pp. 139-152; LUYTEN, Joseph. *A notícia na literatura de cordel*, 1992, p. 38.

Conforme Simone Mendes, o *cordel midiaticizado*, designação aplicada aos cordéis noticiosos ou de época, elabora a informação, no nível do relato e do comentário, de um modo particular. Entretanto, esse conceito não se aplica apenas aos poemas baseados em notícias divulgadas em canais impressos, digitais, televisivos ou radiofônicos, mas também a cordéis que tematizam o cotidiano, os assuntos de amplo alcance e as múltiplas práticas de comunicação. A ideia de *mediatização* apoia-se, segundo a linguista, na constituição discursiva da poesia de cordel. Por isso, interessam, de um lado, escolhas temáticas, estratégias de subjetivação e projeção da *persona* autoral do cordelista; e de outro, as informações e fontes consultadas pelo poeta para construir sua versão dos “acontecidos”⁴²³. Em outras palavras, estes cordéis são criações mistas que acionam recursos jornalísticos e literários para escoar impressões e releituras da realidade noticiada e/ou poetizada.

O racismo, o preconceito de classe, a violência da polícia e a seletividade penal comparecem aos versos de Hamurábi para interpretar uma história determinada por essas armações de poder. Trata-se de um gesto hermenêutico que já demarca uma fronteira bastante nítida entre a perspectiva político-discursiva do poeta e a de algumas redações que noticiaram as prisões de Rafael Braga. Diferem os espaços e as técnicas de produção discursiva, mas especialmente os ângulos narrativos. Aqui, a questão racial não aparece sob a forma de um discurso virtuoso e positivado, que eleva vidas e legados negros a patamares heroicos, mas como elemento antitético, negativo, pessimista, símbolo de sistemas opressores. Rafael é um dos milhões de brasileiros açoitados pelos aparatos policiais e jurídicos do Estado, um dos muitos corpos negros e pobres bestializados, tornados modelos de agressividade, culpados até que se prove o contrário, como denunciam, entre outras, as estrofes 11, 20 e 29. As 32 sextilhas do poema reportam um cenário sem otimismo ou redensões, elegendo o caso de Braga para falar das estruturas crônicas do autoritarismo brasileiro.

Ao comparar o folheto *O barbaro crime das mattas da Varzea* e as notícias veiculadas no *Jornal do Commercio* do Recife sobre o mesmo crime, ocorrido no bairro da Várzea em 1928, Ana Galvão⁴²⁴ concluiu que, no poema, a reconstituição do fato, a correção das informações ou a necessidade de comunicar parecem menos relevantes para o suposto público

⁴²³ MENDES, Simone de Paula dos Santos. *Um estudo da argumentação em cordéis midiaticizados: da enunciação performática à construção discursiva da opinião*, 2011, pp. 149-152.

⁴²⁴ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Folhetos e jornais: uma análise comparativa do ponto de vista do leitor*, 2010, pp. 107-129.

leitor/ouvinte do que a opinião do poeta emitida no formato literário do cordel. Penso ser esta a mesma situação de *Os protestos de junho de 2013 e a prisão de Rafael Braga*, onde prevalece a escrita de protesto do autor, que às vezes contorna a “notícia-base” para reforçar seu parecer. Isso fica visível nas estrofes 27-28, quando, a fim de ratificar sua interpretação sobre a seletividade do sistema judiciário, cita o caso de um “branco de alta classe com mãe desembargadora”⁴²⁵, pego “com armamento bandido” e “cem quilos de erva”, que sob alegação de problemas psiquiátricos, “deu um perdido” na justiça. Batista não busca contar a saga individual de Rafael Braga, mas elaborar uma narrativa poética que o localiza no centro de dramas sociais coletivos, entre eles o racismo.

No ensaio “Tradições que se refazem”⁴²⁶, Ria Lemaire questiona se o cordel é uma tradição literária ou jornalística e, citando os cantadores de notícias alemães (*Zeitungssinger*), responde que os poetas nômades eram, na verdade e de fato, os “jornalistas” das civilizações da oralidade. No caso do cordel brasileiro, a pergunta parece-me antinômica, tendo em vista a heterogeneidade dos poemas e papéis socioculturais que desempenham em situações de leitura/audição individuais e comunitárias. Esta quadra de José Soares, notabilizado “poeta-repórter”, sugere como as tradições amalgamam-se, ao invés de concorrerem entre si: “Se isso não for verdade/Das rimas peço perdão/No mais, eu li nos jornais/E vi na televisão”⁴²⁷. Veja-se que mesmo os cordéis-notícia não antagonizam as dimensões artística e informacional, mas as manipulam a fim de verter textos que registram espectros do cotidiano sem abrir mão de componentes ético-estéticos, indispensáveis a qualquer tentativa de simbolizar o real. O diálogo intertextual com diferentes notícias, dados censitários, legislações e referências históricas, o trabalho de comparação e bricolagem de informações e argumentos, a engenharia métrica, rítmica e estrófica do discurso, e o recurso à adjetivação para dramatizar a narrativa conformam as feições “jornalísticas” e “literárias” de *Os protestos de junho de 2013 e a prisão de Rafael Braga*.

⁴²⁵ Com base nos indícios do texto, suponho que esta seja uma referência ao caso de Breno Fernando Solo Borges, homem branco de 37 anos, que foi detido em abril de 2017 portando 130 quilos de maconha, centenas de munições de fuzil e uma pistola nove milímetros. Durante os autos do processo, Tânia Garcia, desembargadora e, à época, presidente do Tribunal Regional Eleitoral do Mato Grosso do Sul, solicitou interdição do filho dizendo-se responsável por ele, que sofria da síndrome de borderline e não poderia responder pelos seus atos. Cf.: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/07/filho-de-desembargadora-presos-por-trafico-de-drogas-e-solto-no-ms.html>. Acesso em: 04 mai. 2022.

⁴²⁶ LEMAIRE, Ria. Tradições que se refazem, 2017, p. 23.

⁴²⁷ Os versos de José Soares são citados por Simone Mendes (2011, p. 162), mas sem a referência completa.

As cosmovisões e práticas culturais afro e negro-brasileiras também formam linhas de fuga no cordel, desenham rotas antagônicas à automaticidade dos estereótipos e, graças à traição da tradição racista, reinventam e deslocam diferenças e alteridades. *Orixás em cordel*, de Antônio Ribeiro da Conceição (o mestre Bule-Bule) visibiliza experiências religiosas e ontológicas depreciadas em grande parte da literatura de cordel, onde a apologia ao catolicismo e a crítica cerrada a outros credos são dado corriqueiro, desde os protestantes (os “nova seita”) às religiões de matrizes africanas.

Em consulta a 27 acervos de cordel brasileiros, e com base na leitura de 95.346 folhetos, Lourival Andrade Jr. identificou que os termos “feitiço”, “feitiçaria”, “feiticeiro (a)”, “catimbó”, “catimbozeiro (a)”, “Xangô”, “xangozeiro (a)”, “macumba” e “macumbeiro (a)” são, via de regra, associados a praticantes de cultos afro-brasileiros, redundando na generalização de doutrinas e atividades completamente diversas. A exceção coube à umbanda, fundada em 1908 e tematizada nos poemas a partir da década de 1970, cuja tentativa de legitimar-se afirmando maior proximidade do catolicismo/kardecismo que do candomblé resultou em cordéis “bastante respeitosos”, que a distinguiam da “macumba” e do “catimbó”, por exemplo. O menosprezo à gnose dos Orixás não restringia-se aos cordelistas católicos, pois kardecistas como Rodolfo Coelho Cavalcante davam estatuto “científico” à sua crença, considerando-a superior (e combatente) aos rituais de magia e sacrifícios animais e repudiando, inclusive, o uso de atabaques, xequerês e maracás em suas reuniões⁴²⁸.

Nos poemas de Bule-Bule reunidos em *Orixás em cordel*, essa leitura pejorativa do panteão mitológico de deuses iorubás é confrontada com narrativas protagonizadas por eles, nas quais destacam-se sua conexão às forças da natureza, o peso do axé sobre os poderes de cada um, a complexidade das relações familiares e sua irresolúvel condição de divinos humanos. Com virtudes e defeitos, feitas de energia, dinamismo e movimento, tais entidades negras diferem do deus judaico-cristão branco, absoluto, estático e indiferente às pulsões da vida. Consideremos a representação de Iemanjá, senhora das águas, que pode ser tanto uma deusa solitária e triste, como uma líder estrategista ou mesmo uma figura vingativa. Em *Iemanjá pare as estrelas, as nuvens e os orixás*, realça-se sua solidão, ora por causa da ausência de

⁴²⁸ ANDRADE JR., Lourival. As religiões afro-brasileiras no Cordel: a escrita de Franklin Maxado Nordeste, 2017, n.p.

filhos e, às vezes, mesmo após o nascimento deles. Ao final do poema, a rainha de Aiocá é acolhida pela última prole, os orixás:

- [4] Iemanjá vivia só
No Orum sem companhia;
Dormia, tomava banho,
Fazia o prato e comia,
Dava um passeio e voltava
E assim terminava o dia.
- [5] A noite era um tormento
Sem nada de direção,
Sem ter um ponto no céu
Que demonstrasse um clarão,
Sem referência no espaço,
Sem nenhum sinal no chão.
- [6] Não tinha com quem andar,
Com quem comer, nem dormir,
Com quem dividir o pão,
Com quem chorar, nem sorrir.
Tudo tinha, mas não tinha
Com quem nada dividir.
- [8] Lhe faltava uma família
Pra dar afago e calor,
Dar colo, receber colo,
Receber e dar amor,
Brincar, comer, dormir junto
Ter aconchego e favor.
- [13] Dela nasceram as estrelas,
Mas não ficaram com ela.
Foram pra abóbada celeste
Com grande distância dela.
Antes sem filhos, hoje tem,
Mas não tem ninguém por ela.
- [14] Iemanjá continuou
Solitária, com tristeza,
As filhas moravam longe,
Mostrando brilho e grandeza,
E a mãe lá no Orum
Sem ter ninguém por defesa.
- [16] E ela pariu as nuvens
Na segunda gestação,
Mas as nuvens foram embora
Perambular na amplidão,
Unir-se ao céu, virar chuva,
Vendo a mãe na solidão.
- [17] Iemanjá, depois das nuvens,
Continuou solitária,
Triste, sozinha, isolada,
Sem ação comunitária,
Indo pra terceira cria
Como se fosse primária.
- [18] Tinha filhos, mas não tinha
Ninguém pra lhe dar carinho.
Sozinha passava a noite,
O seu dia era curtinho.
Filho sem mãe sofre muito;
Mas sem filho é um desalinho.
- [19] Olodumaré agiu
Sobre Iemanjá outra vez:
Tinha tido duas crias,
Com essa, fazia três,
Deu à luz aos orixás
Nasceu um número de seis.
- [21] Parou naquele momento
A busca por companhia.
Nunca mais ficou sozinha
Aquele ser que vivia
Em busca de um ombro amigo,
Desejando parceria.
- [22] Os orixás nunca mais
Deixaram Iemanjá sozinha.
Hoje ela tem companhia
Que no passado não tinha.
A união dela e deles
É para a vida todinha.

O mito convertido em cordel⁴²⁹ alude à maternidade e à fertilidade, dois traços distintivos de Iemanjá entre o povo de santo e na cultura iorubá. De acordo com Oyèrónké Oyěwùmí⁴³⁰, *Ìyá* é uma categoria basilar na epistemologia iorubá e relaciona-se à matripotência, ou seja, aos poderes espiritual e material derivados do seu papel procriador e da sua vivência com a prole. A estudiosa alerta que a tradução ocidental do termo como “mãe” é problemática, pois esse conceito, lido de modo generificado na tradição de pensamento euro-estadunidense, costuma ser vinculado a mulheres de quem se espera a performance de esposas subordinadas, impotentes, fracas e marginalizadas socialmente. Falar em *Ìyá*, por outro lado, é movimentar um princípio sócio-espiritual, remeter-se a uma identidade mística incomparável no iorubá, tratar, sim, daquela que procria, mas sobretudo da que protege, nutre e preserva a humanidade. Sua imprescindibilidade ao bem-estar da prole é metafísica, emocional e prática, tanto que pessoas devotas aos orixás rogam às divindades que olhem pelos seus filhos, o que me parece explicar, ao menos parcialmente, a centralidade não só da gestação, mas de uma relação matrepotente em *Iemanjá pare as estrelas, as nuvens e os orixás*. Iemanjá deseja ser uma *Ìyá* para, como narra a oitava estrofe do cordel, dar afago e calor, dar e receber colo, compartilhar amor, viver junto, isto é, construir vínculos pré-terrenos, pré-gestacionais, vitalícios e persistentes mesmo no pós-morte.

No poema *Iemanjá salva o sol de extinguir-se*, a solidão e sofrimento dão espaço à altivez e à liderança de uma *Ìyá* que, investida de “poder feminino”, se empenha para salvar o Sol e as vidas terrenas.

[1] Orum, o sol, estava exausto,
Cansado de trabalhar.
Já quase para exaurir,
Sem ânimo para lutar,
Quase uma força sem força,
Sem se mover do lugar.

[2] Desde a criação do mundo
Ele não tinha dormido;
Brilhava ao dia e à noite
Como um espelho exibido,
Que a luz é como um foco
Que não pode ser detido.

[4] Tudo na terra tem fim
Se o sol não colaborar.
Se não houver uma trégua,
Se Orum não apagar,
Seu raio de fogo ardente
Tudo vai incendiar.

[5] Os homens estão morrendo,
As aguadas estão secando,
Os animais estão magros,
Vegetação se acabando,
Os orixás preocupados,
Por um sossego esperando.

⁴²⁹ BULE-BULE. *Iemanjá pare as estrelas, as nuvens e os orixás*, 2018 [2021], pp. 33-35.

⁴³⁰ OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *Matripotência: Ìyá nos conceitos filosóficos e instituições sociopolíticas [iorubás]*, 2016, pp. 57-92.

[6] Os orixás reunidos,
Procurando uma saída,
Iemanjá abriu o verbo:
– A solução em seguida,
Eu trago embaixo das vestes,
Seguramente escondida.

[8] Iemanjá disse a Orum:
– Precisamos vida manda,
Todos merecem repouso,
Quem luta direto cansa,
Diminui a produção,
O serviço não avança.

[9] Com minha ideia eu espero
Que o senhor se conforme.
Desde que o mundo é mundo
Que a sua luta é enorme,
Seca rio, murcha floresta,
Castiga a terra e não dorme.

[10] Você precisa descanso
Para não se extinguir.
O ser se torna mais forte
Quando aprende a dividir.
Acho bom que aprenda logo
Para não se exaurir.

[11] Confie em mim, vá dormir.
Amanhã será mais forte
Ou terá a mesma força;
Isso não será por sorte.
O ferro que não se amola
Termina perdendo o corte.

[7] Eu trago um punhado de raios
Guardados embaixo da saia;
Escondo pra que não vejam,
Seguro pra que não caia,
Pois, sendo visto, é um susto
Que o mais sisudo desmaia.

[12] Orum foi dormir um pouco,
Iemanjá foi se instalando.
Com o poder feminino
Colocou um raio brando.
A brandura agiu depressa,
A terra foi esfriando.

[13] Isso formou outro astro,
Que de Oxu foi chamado.
Hoje lhe chamam de lua,
O seu brilho moderado
Tem influência no mar,
Na criação e roçado.

[15] Assim, graças a Iemanjá,
O sol pode descansar;
Dormir seu sono tranquilo
Para a lua trabalhar,
A terra ganhar vigor
E a vida continuar

[17] O sol abre os olhos e diz:
– Hoje o raio vai ser quente.
Obrigado, Iemanjá!
Você foi eficiente,
Trabalhar sem repousar,
Noite e dia sem parar,
Não tem astro que aguentel!

Cabe à Iemanjá reger os ciclos da natureza conectados às águas, por isso também é conhecida como deusa lunar. À semelhança da água, a lua encena movimento e mudança, guarda fases distintas e conecta-se à ordem dos viventes. O mito de criação da lua, pela soberana dos mares e oceanos, ratifica esse elo. Na sua resposta ao problema de Orum habita a alegoria da troca, da mutação, da circularidade, uma vez que a existência do mundo físico-espiritual passa a depender da reorganização do trabalho de iluminar a terra e o céu. O fim da exaustão solar é atrelado à necessária divisão laboral, o que se pode associar ao cuidado de Iemanjá com os seus ou ainda a práticas e relações profissionais específicas da sociedade iorubá. Já o tratamento dado por Bule-Bule a esse aspecto, além de descrever traços do axé das águas, parece-me ensejar uma crítica a sistemas econômicos predatórios, nos quais os trabalhadores

são expostos a lógicas extenuantes de produtividade e dessubjetivação. As justificativas de Iemanjá para permutar turnos entre Orum e Oxu, nas sextilhas 8-11, ilustram a hipótese. A estrutura discursiva adotada pelo cordelista nesse poema também muda se a comparamos à anterior, quando os desejos e frustrações de Iemanjá são narrados “de fora”. Neste cordel, os travessões e o uso da primeira pessoa do singular no presente marcam a “voz” da orixá, que se dirige à sua família e ao próprio Orum para explicar seus planos, e sinalizam o giro de perspectiva e representação sobre a protagonista.

De solitária à realizada, de tristonha à líder sábia, perspicaz e poderosa, veremos no poema *Os homens sujando o mar deixaram Iemanjá nervosa* outra faceta da deusa das águas, já antecipada no título. As seis estrofes iniciais contextualizam o motivo do nervosismo de Iemanjá, principalmente da quarta à sexta, posto que se referem às águas, domínio da entidade e núcleo de onde emana seu poder:

[1] No começo era o nada,
Do nada tudo foi feito.
Quem tudo fez deu ao homem
Para tratar com respeito,
Se servir e preservar,
Mas ele não fez direito.

[2] Se o homem quer fazer roça,
Esquece de calcular
E fazer depois da sombra
Que a árvore tem pra dar,
Derruba tudo e depois
Faz o plantio no lugar.

[3] Sem consciência faz fogo,
Deixando estéril seu chão,
Não replanta, só derruba;
Vai causando destruição.
Vem um dia a falta d'água
Junto com a falta de pão.

[4] Da mesma forma acontece
Com a água de beber,
De cozinhar e lavar,
De pescar para comer.
Tudo isso o homem faz,
Mas não devia fazer.

[5] Tudo que o homem utiliza
Na hora de descartar,
Se for pequeno, é na fonte
Que ele pensa em jogar,
Se for maior, é no rio,
E se for grande, vai pro mar.

[6] O mar se tornou para o lixo
Um paraíso completo
Tição, caldeirão, panela,
Penico, todo objeto,
Ossada, couro de bicho,
Lavagem, esgoto e dejetos.

A rainha de Aiocá, aborrecida com a situação, pede que Olodumaré, deus supremo criador do Orum e do Alê, intervenha diante da crescente poluição do mar:

[7] Iemanjá, não suportando
Tanta sujeira no mar,
No banho era incomodada
Quando ia passear.
Se comparasse a um chiqueiro,
Quem ganharia era o mar.

[8] Quanto mais o homem suja,
Mais seu desejo é sujar.
Iemanjá não tinha mais
Condição de suportar.
Botou a boca no mundo
Para alguém a ajudar.

[9] Iemanjá foi logo ao pai
Chorosa, triste, abatida:
– Olodumaré, me ajude!
Minha vida não é vida.
A água do meu reinado
Está toda poluída.

[10] Tudo que não é de lá
Lá está me consumindo.
Quanto mais eu me preocupo,
Mais vejo diminuindo.
Está tudo poluído,
Meu sossego está sumindo.

[11] Foi tanta lamentação
Que Iemanjá dizia:
– O Senhor, que tudo fez
E controla o dia a dia,
Dê um jeito para o mar
Não ter tanta porcaria.

[12] Olodumaré tranquilo
Disse para Iemanjá:
– Você, a partir de agora,
Empurre de lá pra cá
Toda a sujeita que o povo
Empurra daqui pra lá.

[13] Iemanjá disse: – Por quê?
Olodumaré falou:
– Tudo de bom que lhe deram
Você com zelo guardou.
Se lhe derem o que não presta,
Devolva pra quem mandou.

[14] Receba o poder das ondas,
Controle se precisar
Para tirar coisas leves,
A pequena, a regular,
Mas, para sujeira grande,
Revolucione o mar.

[15] A partir daquele dia,
Ela ganhou mais poder.
Começou a limpar a casa
Para não acontecer
O que via acontecendo:
Do lixo a aborrecer.

[16] Ficou com esse puxa-encolhe,
Como vive até agora.
Tome lixo mar adentro,
Tome lixo mar afora!
As mãos deles, as ondas dela:
As ruínas e a melhora.

[17] Iemanjá, com o poder
De pôr o lixo pra fora,
Se incomodava, mas tinha
Razão pra sorrir agora,
Mas outro aborrecimento
Chegaria a qualquer hora.

[18] Os humanos resolveram
Convidar cada orixá
Para prestar homenagem:
Xangô, Oxum, Ôxalá
Exu, Olodumaré,
E esqueceram Iemanjá.

Como diz a 19ª estrofe do cordel, naquelas homenagens havia tudo que Iemanjá gostava, do louvor à saudação, do canto à batucada, palmas, sapateado, umbigada, um ambiente festivo e agregador. Se desde a sétima sextilha já não víamos a Iemanjá de amor incondicional, sempre pronta a tudo perdoar, tal qual não raro é descrita (bastante semelhante ao modelo cristão de mulher associado à Virgem Maria), é a partir da vigésima estrofe que o leitor é confrontado com a ira da *Iyá* governadora das águas:

[20] Ela se sentiu pequena,
Mas sabia o seu poder.
Zangou e jurou vingança,
Foi só jurar para ver
O fundo do mar rugir
E a corrente ferver.

[21] Maleleo se equipou
Para início de batalha:
Esse é o nome de Iemanjá
Quando o vento esfarfalha.
Seus cabelos e a matéria,
Mostrando que Ofá trabalha.

[22] Mostrando que o abebé
Mostra beleza e bravura,
Ela cavalgava a onda
Que tinha a maior altura,
Dizendo para os humanos:
- Hoje ninguém me segura.

[23] Baseada na vingança,
Iemanjá, querendo guerra,
Mexia o mar obrigando
Que ele engolisse a terra;
Só sobrava a parte alta
Do cocuruto da serra.

[24] Os humanos não sabiam
Como agir dali pra frente;
Comparação não havia,
Pois um espírito valente,
Se ele estiver zangado,
Não há humano que aguente.

[25] Iemanjá passava o rodo
Em tudo que via à frente,
Se via um rio, ela enchia;
Usava para matar gente.
Ela se sentiu traída,
E de ira ficou doente.

Juliana Letícia da Silva Oliveira e Isabela Saraiva de Queiroz⁴³¹, em estudo sobre a maternidade a partir da mitologia iorubá, reconhecem Iemanjá como mãe primordial acolhedora e cuidadosa, apesar de advertirem que “tamanho cuidado não pode ser supervalorizado, pois a orixá pode voltar toda essa energia de forma destrutiva”. É o que ocorre no poema acima, quando a insatisfação com os dejetos jogados ao mar soma-se ao ego ferido pela desconsideração das pessoas que não lhe renderam homenagem. As emoções guiam o fluxo e a força das suas águas, canalizadas em marolas hipnóticas, ondas suaves, mas também nos violentos tsunamis. As imagens poéticas desenhadas por Bule-Bule são imponentes e expressam os contornos da zanga de Iemanjá, da cólera capaz de fazer rugir o fundo do mar e ferver as correntes marítimas. Narra-se uma batalha onde a deidade áquea é descrita em termos belicistas, com referências ao seu nome de guerreira, Maleleo, e a armas de luta, caso do ofá e do abebé. A *Ìyá* feliz na companhia dos filhos orixás, liderança criativa e solidária, também pode ser uma aniquiladora mordaz, se provocada. Oliveira e Queiroz nos lembram que a capacidade de acolher, tão plasmada à identidade de Iemanjá, não redunde em ingenuidade ou submissão, pois é um tipo de cuidado ativo e recíproco, balizado pelo desejo e, portanto, condicional.

⁴³¹ OLIVEIRA, Juliana Letícia da Silva; QUEIROZ, Isabela Saraiva de. Maternidade a partir da mitologia iorubá: Nanã, Iemanjá, Oxum e Iansã, 2019, n.p.

Os poemas do Mestre Bule-Bule dedicados à mitologia de Iemanjá, mas também aos demais orixás, reconstróem cosmovisões, religiosidades e léxicos negro-brasileiros na literatura de cordel a partir de um ponto de vista afrocentrado. Trazer as histórias de Xangô, Exu, Oxum, Iansã, entre outros, ao “reduto” de Padre Cícero, Papa João Paulo II, Frei Damião e Antônio Conselheiro alarga as possibilidades de compreender e interpretar culturas, conhecer outros valores, heróis⁴³² e simbologias, além de confrontar o racismo e a intolerância religiosa ainda presentes nos modos de enunciar vivências espirituais e credos não católicos e/ou não cristãos. Diria ainda que as várias faces dos deuses iorubás narrados, a exemplo de Iemanjá, alegorizam as fraturas, negociações e transitoriedades inerentes a qualquer identidade, rasurando não só imaginários hegemônicos no campo das religiões como também concepções homogeneizantes de “negro”/“negritude”. O *cordel ritualístico* de Bule-Bule, na expressão de Mateus Aleluia no prefácio à segunda edição de *Orixás em cordel*, parece-me, finalmente, uma experiência de *literatura-terreiro*, que, nas palavras de Henrique Freitas, “se produz desde o corpo negro e orienta-se por princípios éticos, cosmogônicos e estéticos legados por matrizes epistemológicas africanas presentes majoritariamente nos terreiros”.

Para Grada Kilomba, a escrita torna-se ato político e descolonizador quando leva quem escreve à passagem da condição de objeto à de sujeito. Creio ser este o caso dos cordelistas apresentados neste tópico, cujos cordéis colocam corpos e experiências racializadas em perspectiva antirracista. Seus poemas constroem oposições e resistências, mas, em particular, inventam maneiras próprias de mimetizar o real, de aderir e questionar a identidade, simultaneamente. Os bioversos de Jarid Arraes, no entrelugar do histórico-ficcional, exaltam as vidas e as contribuições de mulheres negras em múltiplas esferas sociais; contrapondo as figuras de Zumbi dos Palmares e Domingos Jorge Velho, Antonio Francisco faz uma defesa apaixonada da igualdade em detrimento do preconceito; Hamurábi Batista, ao noticiar-poetizar os protestos de junho de 2013 e as prisões do jovem Rafael Braga, denuncia a violência policial e a seletividade penal do judiciário; e, contando os mitos dos orixás, Bule-Bule visibiliza tradições religiosas e imaginários afro e negro-brasileiros.

⁴³² Para uma leitura dos orixás como heróis, ver: CERQUEIRA, João Vitor Bispo. *Orixás em cordel: a obra de Bule-Bule entre o épico e o romanesco*, 2020.

Esses cordéis, ao lado de tantos outros, orientam-se segundo uma ética de representação racial crítica às descrições estereotipadas e discriminatórias de pessoas negras e/ou suas práticas culturais. São textos onde lemos/vemos (nas ilustrações, inclusive) os *negros em movimento*⁴³³ e nisso reside sua força primordial: a capacidade de instaurar, por meio do discurso poético, relações de alteridade desierarquizadas, afinal, como diz Fanon, “falar é existir absolutamente para o outro”⁴³⁴. Quanto mais diversos os grupos sociais que produzem discursivamente a realidade, mais complexas tenderão a ser as representações coletivas que forjam o mundo social e suas identidades. Esta é uma relação, explica Chartier, de resistências e forças frente às imposturas da hegemonia e a criação, pelos marginalizados, de saberes sobre si mesmos e os outros⁴³⁵. Assim, a presença de corpos negros escrevendo e povoando efetivamente o cordel é um dado indispensável ao que tenho compreendido por reinvenção deste gênero discursivo na contemporaneidade.

⁴³³ GOMES, Nilma Lino. Movimento negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos, 2019, p. 217.

⁴³⁴ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*, 2008 [1952], p. 33.

⁴³⁵ CHARTIER, Roger. O mundo como representação, 1991 [1989], pp. 173-191.

CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS: *transitoriedade e devir*

Nesta tese, desejei ler o cordel brasileiro, com ênfase na produção crítica e literária de 1990 a 2020, como efeito não apenas dos acordos de identidade, mas também dos jogos de diferença e dessemelhança. Busquei problematizar essa poética que é, ao mesmo tempo, um arquivo de formas, expressões e imaginários seculares, e um território das forças do contemporâneo e sua intempestividade. Tentei evitar o impulso de “revelar” a realidade, de falar do cordel como um objeto refratário ao tempo e à história. Não pretendia “descobrir” ou “resgatar” nada, mas compreender, assumindo meu lugar de *intérprete* e, necessariamente, de *inventor* daquilo que me propus a estudar. Por isso, confrontar a naturalização, a regionalização do cordel e desconstruir certos consensos e determinações em torno dele foram preocupações seminais deste trabalho, tarefas que me exigiram a convivência quase diária com os poemas e suas materialidades, e ainda com pesquisas, depoimentos, reportagens, entrevistas e outros documentos. Disso, resultou a cartografia-panorama apresentada, em trânsito e devir, sobre a qual passo a algumas considerações.

Inicialmente, quero destacar que, devido ao seu lugar privilegiado no campo simbólico, o discurso elaborado por sujeitos autorizados exerce força produtiva sobre o cordel, condicionando, e às vezes determinando, como ele será escrito, ilustrado, editado, lido/ouvido e comentado. Nomenclaturas, descrições, categorias e classificações não são meros decalques *in natura* dos objetos analisados, mas resultados de escolhas teórico-metodológicas, perspectivas de representação e políticas de escrita que capturam e configuram o cordel sob dados contornos, inventando-o e reinventando-o a cada gesto interpretativo. Como vimos, os estudos publicados na década de 1970, sobretudo os de pesquisadores da Fundação Casa de Rui Barbosa, fabricaram o conceito de literatura de cordel e, em geral, estabeleceram para ele uma identidade folclórica e regionalista, balizada por um entendimento a-histórico e conservador das experiências socioculturais. Produziram-se imagens e enunciados ainda hoje reprisados e, para alguns, inquestionáveis, a exemplo da condição *naturalmente* “popular”, “medieval”, “nordestina”, “sertaneja” e “rural” das narrativas em verso, dos/as poetas e leitores/as. Dito isso, não me parecia possível cartografar o cordel, hoje, sem rastrear, ao menos em parte, os trabalhos que, desde os anos 1990, têm se ocupado dele, uma vez que sua suposta reinvenção dificilmente estaria ocorrendo fora da ordem dos dizeres institucionais.

Observei que os textos consultados dialogam com a produção teórica dos anos 70, ora ratificando-a, ora questionando-a. Pode-se dizer que são menos homogêneos e repetitivos que seus predecessores, dada a diversidade de enfoques conceituais, métodos/técnicas de pesquisa e abordagens (inter)disciplinares. A crítica à mitologia passadista que fossiliza o cordel, tornando-o um fazer alheio à vida, é mais recorrente nos trabalhos de historiadores ou de estudiosos que empregam procedimentos de análise e interpretação históricos e historiográficos em seus trabalhos. A reiteração de velhos clichês tradicionalistas começa a ceder espaço para interrogações que duvidam da perenidade dos discursos e se lançam a arquivos, indivíduos, documentos, acervos, bibliotecas reais e metafóricas, imagens e objetos à procura, também, do irregular, do casual, do imprevisível. Parece-me ser aí, nesse exercício de pôr em questão as palavras e as coisas, de historicizar sujeitos e temporalidades, que o cordel é reinventado com termos e sentidos antes desautorizados.

Problemas como a “origem” do cordel ou sua relação com a oralidade e a escrita são bons termômetros da diversidade de concepções epistemológicas na área. Há quem aposte na reposição de uma descendência clássica e europeia para o cordel, ou na sua suposta autenticidade brasileira (e “nordestina”); e temos quem insinue (ou afirme) a predominância da escrita sobre o falado, ou da voz sobre o impresso, nos poemas e nos processos de criação dos poetas. Embora pareçam diferir entre si, essas visões ambicionam uma identidade comum para a literatura de cordel a partir da seleção de elementos específicos que passam a funcionar de modo hierárquico e antirrelacional. O que, para alguns, se explica demarcando pontos fixos no passado, encadeando eventos em progressão ou por meio de oposições estratificantes é, para outros, um produto do descontínuo e do singular, do movimento em lugar da evolução, da história que se faz com retalhos, ao invés de rolos de tecido.

A meu ver, a contemporaneidade do cordel está atrelada à capacidade de autores, editores e leitores bricolarem as peças do tempo e da linguagem em multidireções e sem anseios puristas, uma vez que nada existe no campo cultural fora do encontro, da mistura, do entrecruzamento. A odisseia da origem sempre redundará na heterogênese provisória e lacunar, caso semelhante ao do par oralidade/escrita, que se torna um tópico inócuo quando tratado de maneira concorrente e etapista. As leituras antirregionais, o rigor na elaboração/tratamento dos dados e o uso criativo e heterodoxo de teorias e métodos têm prestado contribuições valiosas ao amadurecimento dos estudos sobre literatura de cordel e sua ressemantização. Sentidos outrora estranhos a esse gênero poético passam a ativar novas possibilidades de significá-lo e

representá-lo, desequilibrando a identidade em favor da diferença e nos alertando sobre o que escapa à enunciação “clássica” do cordel.

As pesquisas com foco nos leitores/ouvintes e na edição dos poemas, baseadas, em sua maioria, nos pressupostos da História Cultural, particularmente da História do Livro e da Leitura, desessencializaram parte da liturgia que prega a uniformidade do cordel e dos atores do seu circuito de comunicação. A partir desses estudos, procedi à análise material e textual dos impressos para mapear as regularidades editoriais da literatura de cordel contemporânea, mas também para rastrear as suas linhas de fuga, as ironias da alegada ordem. Creio que esta foi a parte do trabalho mais exigente e desafiadora para mim, uma vez que tive de manejar quantitativa e qualitativamente diferentes materialidades do cordel, transitar cuidadosamente entre o registro de padrões e a captura de discontinuidades, e compreender que permanências e mutações, cada uma à sua maneira, podem nos dizer muito sobre os fluxos da vida cultural de uma sociedade. Apesar das dificuldades com a quantificação dos dados e da desconfiança dos discursos que perseguem a “unidade” das coisas, aprendi que as palavras e os números, o contínuo e a ruptura, o igual e o dissemelhante, não são incompatíveis. Ao contrário, saberes e perspectivas talvez “não convencionais” nos estudos literários oportunizam a pesquisas como esta o contato com questões, conceitos e materiais que complexificam os modos de compreender os objetos investigados, além de perturbarem nossas próprias ignorâncias e ingenuidades.

Nessa lida com a materialidade dos impressos, concluí que, na contramão do que ocorreu de 1930 a 1950, com a “popularização” e apogeu dos folhetos, temos acompanhado, desde os anos 1970 e especialmente a partir dos anos 1990, um processo de sofisticação editorial da literatura de cordel contemporânea. A análise de folhetos, livretos, livros e postagens no espaço virtual, datados de 1990 a 2020, indicou a diversidade de territórios de edição ocupados pelo cordel e de estratégias acionadas pelos/as cordelistas, editores/as e poetas-editores/as para editar, publicar e divulgar os textos. Não há sobreposição, concorrência ou superação entre os suportes, mas relações de convivência e interpenetração: livros com o formato de folhetos e livretos com medidas de livros, folhetos escaneados e hospedados na internet, poemas tradicionalmente lançados em folhetos ganhando versões em livros de papel ou *pixels* e folhetos adotando disposições gráfico-visuais comuns em livros. Estes são alguns exemplos de como os suportes de publicação dialogam entre si e estabelecem uma rede multimodal de conexões, apropriações e reelaborações do trabalho editorial.

O folheto ainda é o suporte mais frequente, embora coexista, sobretudo desde os anos 2000, com o livro e as plataformas digitais. Os folhetos lançados por editoras e cordelarias costumam ser mais refinados, do ponto de vista editorial, que as “edições de autor”, pois apresentam, em geral, quantidade maior de caracteres tipográficos, vinhetas rebuscadas, informações sobre a publicação e o poema, dados biográficos de poetas e ilustradores/as, papel de gramatura superior, impressão colorida, número de ISBN, código de barras magnético, e paratextos críticos, como prefácios, posfácios e relatos de leitores. Os livretos seguem, via de regra, o mesmo padrão, enquanto os livros não se distanciam das convenções do sistema editorial dominante. Os cibercordéis orbitam em redes sociais, sites, mas especialmente nos blogues, recurso da *web* bastante utilizado por muitos/as cordelistas. Cada um desses suportes gera implicações nos modos como nós, leitores(as)/ouvintes de cordel, nos relacionamos com os poemas e os objetos de leitura, por isso não podem ser considerados como mero “abrigo” para os textos, uma vez que os afetam e são afetados por eles, além de exercerem poder de legitimação sobre os autores/as.

Note-se que as regularidades são ladeadas pelo desassossego. Mesmo predominante no *corpus*, o folheto não é o único, o exclusivo, ou o mais “autêntico” meio de publicar o cordel. Aliás, falar em um modelo fixo de folheto pode ser problemático, pois há variações entre as editoras e autores que vão desde as medidas do impresso ao tipo de papel e à diagramação dos elementos gráfico-visuais. Raciocínio semelhante também se aplica às capas, quartas capas, formas de editar e ilustrar, e aos padrões estróficos, rítmicos e métricos, que, como vimos, guardam singularidades e incongruências, a exemplo da discussão sobre a quantidade/modalidade de estrofes “legítima” no cordel, da variedade dos anúncios nas contracapas e das técnicas de ilustração irrestritas à xilogravura. Os/as poetas indicados pelas instâncias de legitimação no campo literário não formam um grupo totalmente coeso, dadas as diferenças etárias, de raça, gênero e escolaridade, e de alcance e visibilidade de si e suas obras na arena cultural. Se os homens adultos, de meia idade, brancos e residentes em grandes cidades/capitais prevalecem entre os cordelistas mais citados, foi uma jovem poeta negra contando as histórias de outras mulheres negras que se tornou, aos 28 anos, a primeira cordelista a integrar a programação oficial da maior festa literária do país e emplacar a literatura de cordel na lista de livros mais vendidos do evento. Portanto, a homogeneidade e o consenso absoluto não foram observados em nenhuma categoria analisada, todas elas, por um lado, representando a existência de traços relativamente comuns nos impressos e postagens estudados, e, por outro, a impossibilidade de cimentar o cordel, de moldá-lo a imagens, materialidades e enunciados restritivos e excludentes.

O cordel contemporâneo também é reinventado nas dicções político-poéticas que levam aos poemas vozes, personagens, experiências e paisagens humanas diversas. Frente às muitas possibilidades de situar essa renovação temática, destaquei textos que problematizassem representações estereotipadas e discriminatórias relacionadas às identidades de gênero, às orientações sexuais e às questões raciais. Esses assuntos não são estranhos à poesia de cordel nem começaram a ser tratados agora, pois os pretos, as mulheres e os “veados” ou “travecos” já apareciam nos primeiros folhetos brasileiros. O que se tem visto nas últimas décadas, e mais nitidamente a partir dos anos 2010, é a mudança da ética de representação desses corpos e suas subjetividades. As práticas e pontos de vista de uma tradição literária inventora e reprodutora de imaginários racistas, misóginos, homofóbicos e transfóbicos são confrontados, em especial, pelas novas gerações de cordelistas, que não interrogam apenas os textos, mas também a composição de curadorias e comissões organizadoras, os critérios de seleção em concursos, a pouca presença de mulheres e negros/as nas academias e nos catálogos de editoras e os pactos de solidariedade masculina que costumam privilegiar uns em detrimento de outras.

Os cordéis de Dalinha Catunda, Jarid Arraes, Fanka Santos, Salete Maria, Bule-Bule e Hamurábi Batista falam de mulheres, homossexuais, travestis, pessoas e divindades negras com criatividade, ironia, humor e crítica social. Estabelecem articulações intertextuais entre enredos literários, canções, acontecimentos do cotidiano, fatos e personalidades históricas a fim de reconfigurar o lugar de subalternidade designado, por muito tempo, a sujeitos, modos de vida e culturas não masculinos, não brancos, não católicos e não cisgêneros/heterossexuais. Quando humanizam aqueles seres tomados por bestas, anormais, monstros e incapazes estão redesenhando os trânsitos de alteridade, as formas de contato e relação que leitores/ouvintes podem estabelecer consigo e com o outro. Mesmo nos poemas dedicados a personagens individuais, como os cordéis biográficos de Jarid ou os ritualísticos de Bule-Bule, discutem-se questões de foro coletivo; as violências, os dramas, as vicissitudes, as conquistas e os legados, embora inscritos num corpo singular, tornam-se matéria, memória e experiência comunitária. Dessas narrativas emergem heróis e heroínas antes impensáveis, a exemplo de Carolina Maria de Jesus e Iemanjá – e mitos de carreira no cordel, como Padre Cícero, são satirizados e vertidos em caricaturas dos regimes de poder hegemônicos.

Escolhi apresentar e comentar esses poemas, ainda, porque eles frustram as expectativas inventadas para a literatura de cordel, da autoria ao conteúdo, do suporte às escolhas linguísticas. É o caso de *A história de Joca e Juarez*, poema sobre dois homens apaixonados no

Cariri cearense do início do século XX, escrito por Salete Maria e Fanka Santos, duas professoras universitárias, e publicado em folheto e no blogue *Cordelirando*. Neste e em outros cordéis, os ditos repertórios “regionais” são contornados ou criticados, restando pouco ou nenhum espaço para as elegias a Lampião e ao cangaço, à seca e ao sertão em brasas, aos coronéis e demais oligarcas, à miséria perene dos nordestinos ou aos valores morais do catolicismo. Não quero dizer que esses temas inexistam no cordel contemporâneo, inclusive porque os identifiquei em grande parte do que li. Quis, na verdade, realçar o que se escreve e quem escreve *diferente* disso; enfatizar os lugares de enunciação onde me parecia haver não o desejo de reabilitar (ou romantizar) um passado estamental e opressor, mas de desconstruí-lo ativamente no presente; frisar as produções poéticas críticas da unanimidade, do cânone, do institucionalizado. O cordel contemporâneo, arrisco dizer, está nessa zona de embaralhamento e clivagem das temporalidades, nessa paragem onde se faz poesia com os fragmentos de ontem e hoje, em devir.

Para cartografar o cordel e traçar um panorama de sua reinvenção na contemporaneidade recorri aos discursos autorizados, às materialidades dos impressos e aos poemas. Essa opção me permitiu conhecer diferentes faces do meu objeto de estudo, embora tenha limitado o aprofundamento de algumas questões levantadas, como a invenção do conceito de literatura de cordel. A própria ideia de que o discurso sobre o cordel também o fabrica se tornaria mais palpável se vinculada à análise do papel desempenhado pelas redes intelectuais, instituições e outros coletivos na configuração dos significados atribuídos a ele. Um estudo mais concentrado na postura vanguardista da Sociedade dos Poetas Mauditos, por exemplo, reforçaria a hipótese de reinvenção do cordel contemporâneo. Avaliar as incursões metaliterárias dos/as poetas que fazem do cordel o assunto de sua poesia seria outra forma de compreender mais densamente a força produtiva das imagens e enunciados na estabilização, ou perturbação, dos sentidos. No cotejo da materialidade e dos aspectos editoriais, a baixa quantidade de impressos datados dos anos 1990 e de poetas utilizados no *corpus* principal comprometeu, do ponto de vista estatístico, a generalização de algumas conclusões sobre o perfil dos cordelistas e da produção poética do primeiro decênio do período estudado. Já a atenção insuficiente dada às editoras, às ilustrações e às biografias dos poetas e ilustradores limitou a compreensão das nuances do trabalho editorial e criativo. Creio, ainda, que, mesmo cumprindo o objetivo de apresentar uma mostra das dicções contemporâneas no cordel, o terceiro excuro ganharia com mais heterogeneidade de autores, poemas e assuntos, inclusive dialogando, em perspectiva comparada, com textos de outras épocas.

Em algum lugar, no início desta investigação, eu quis escrever uma tese que celebrasse e defendesse o cordel e a nordestinidade. Ao longo do percurso, fui me dando conta de que eu não deveria apenas defender o cordel, mas afirmá-lo, e afirmá-lo não só como identidade, mas como força criativa⁴³⁶ nos nordestes e além deles. Percebo que, mesmo após concluída a pesquisa, com todas as considerações aqui relatadas, restam muitas questões em aberto e pontos que, como indiquei no parágrafo anterior, merecem ser aprofundados. A reinvenção do cordel não está explicada em definitivo e as observações feitas oferecem, mais do que respostas fechadas, conclusões transitórias. Talvez a relevância deste trabalho esteja no que deixou de ser dito (ou foi dito precariamente), nas pontas soltas e arestas não aparadas, pois são elas que apontam caminhos para outros estudos, inquietam pesquisadores os mais diversos e movimentam a produção de conhecimento.

⁴³⁶ FOUCAULT, Michel. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade, 2004, p. 262.

REFERÊNCIAS:

Folhetos do *corpus principal*

Não datados:

ARRAES, Jarid. *Acotirene*. 8 p. (Coleção Heroínas Negras do Brasil).

ARRAES, Jarid. *Antonieta de Barros*. 8 p. (Coleção Heroínas Negras do Brasil).

ARRAES, Jarid. *Aqualtune*. 8 p. (Coleção Heroínas Negras do Brasil).

ARRAES, Jarid. *Carolina Maria de Jesus*. 8 p. (Coleção Heroínas Negras do Brasil).

ARRAES, Jarid. *Dandara dos Palmares*. 8 p. (Coleção Heroínas Negras do Brasil).

ARRAES, Jarid. *Esperança Garcia*. 8 p. (Coleção Heroínas Negras do Brasil).

ARRAES, Jarid. *Eva Maria do Bonsucesso*. 8 p. (Coleção Heroínas Negras do Brasil).

ARRAES, Jarid. *Laudelina de Campos*. 8 p. (Coleção Heroínas Negras do Brasil).

ARRAES, Jarid. *Luisa Mahin*. 8 p. (Coleção Heroínas Negras do Brasil).

ARRAES, Jarid. *Zeferina*. 8 p. (Coleção Heroínas Negras do Brasil).

FRANCISCO, Antonio. *A sorte do preguiçoso e o peixinho encantado*. Ilustração: Jô Oliveira. Mossoró: Queima-Bucha. 16 p. (Coleção 12 Contos de Cascudo em Folhetos de Cordel).

HAURÉLIO, Marco. *A maldição das sandálias do pão-duro Abu Kasem* (adaptado de *As mil e uma noites*). Capa: Klévisson Viana. Fortaleza: Tupynanquim. 16 p.

HAURÉLIO, Marco. et. al. *Foi voando nas asas da Asa Branca que Gonzaga escreveu a sua história* (criação coletiva). Capa: Jô Oliveira. São Paulo: Luzeiro. 32 p.

LACERDA, Josenir. *O linguajar cearense: o dicionário de cearensês em cordel*. Capa: Klévisson Viana. Fortaleza: Tupynanquim. 16 p.

SANTOS, Vidal; VIANA, Arievaldo. *O Príncipe das Sete Capas*. Ilustração: Jô Oliveira. Mossoró: Queima-Bucha. 20 p. (Coleção 12 Contos de Cascudo em Folhetos de Cordel).

VIANA, Antônio Klévisson. *As aventuras de Pedro Malazartes e o urubu adivinhão*. Ilustração: Jô Oliveira. Mossoró: Queima-Bucha. 16 p. (Coleção 12 Contos de Cascudo em Folhetos de Cordel).

VIANA, Arievaldo. *O batizado do gato*. Capa: Arievaldo Viana e Klévisson Viana. 4ª ed. Fortaleza: Tupynanquim; Aestrofe. 8 p.

1990-1999:

BATISTA, Abraão. *A Terra é uma nave e você é o passageiro*. Xilogravura do autor. 2ª ed. Juazeiro do Norte: Edição do autor, 5 de junho de 1996. 16 p.

VIANA, Arievaldo. *Um pagode no inferno ou A nova loura do cão*. Ilustração: Klévisson Viana. 1ª ed. Tir.: 1000 exemplares. Caucaia: Tupynanquim, dezembro de 1999. 16 p.

2000-2009:

ACOPIARA, Moreira de. *Meu pai, meu filho e eu*. Xilogravura: Marina Januzzi. São Paulo: Edição do autor, 2018. 12 p.

BATISTA, Abraão. *A portuguesa que cozinhou os peitos da escrava negra e os deu para o marido comer – MG*. Xilogravura do autor. 1ª ed. Juazeiro do Norte: Edição do autor, dezembro de 2008. 8 p.

BATISTA, Abraão. *Futebol no congresso*. Xilogravura do autor. Juazeiro do Norte: Edição do autor, setembro de 2005. 8 p.

BATISTA, Abraão. *O Nascimento de Jesus*. Xilogravura do autor. 1ª ed. Juazeiro do Norte: Edição do autor, dezembro de 2006. 12 p.

BATISTA, Abraão. *Os metrossexuais do mensalão*. Xilogravura do autor. 2ª ed. Juazeiro do Norte: Edição do autor, 2005. 8 p.

BATISTA, Abraão. *Saite de Satanás para Buxe filho, Binlade e outros mais*. Xilogravura do autor. Juazeiro do Norte: Edição do autor, 2005. 8 p.

HAURÉLIO, Marco. *A briga do Major Ramiro com o Diabo*. São Paulo: Luzeiro, 2008. 16 p. (Coleção Popular de Literatura de Cordel, v. 4).

HAURÉLIO, Marco. *A idade do diabo*. Ilustração: Nireuda Longobardi. São Paulo: Luzeiro, 2008. 16 p. (Coleção Popular de Literatura de Cordel, v. 1).

HAURÉLIO, Marco. *As três folhas da serpente*. São Paulo: Luzeiro, 2005. 16 p. (Coleção Popular de Literatura de Cordel, v. 12).

HAURÉLIO, Marco. *História da Moura Torta*. Capa: Jô Oliveira. Edição Especial. Mossoró: Queima-Bucha, 2007. 24 p. (12 Contos de Cascudo em Folhetos de Cordel).

HAURÉLIO, Marco. *História da Moura Torta*. Capa: Nireuda Longobardi. São Paulo: Luzeiro, 2006. 17 p. (Coleção Popular de Literatura de Cordel, v. 26).

HAURÉLIO, Marco. *Nordeste, terra de bravos*. São Paulo: Luzeiro, 2005. 17 p. (Coleção Popular de Literatura de Cordel, v. 10).

HAURÉLIO, Marco. *O herói da montanha negra*. Capa: Klévisson Viana. São Paulo: Luzeiro, 2009. 32 p. (Coleção Luzeiro de Literatura de Cordel, v. 20).

HAURÉLIO, Marco. *O romance do Reino do Limo Verde*. São Paulo: Luzeiro, 2005. 17 p. (Coleção Popular de Literatura de Cordel, v. 20).

HAURÉLIO, Marco. *Os 3 conselhos sagrados*. São Paulo: Luzeiro, 2006. 32 p. (Coleção Luzeiro de Literatura de Cordel, v. 73).

HAURÉLIO, Marco. *Serra do Ramalho, um Brasil que o Brasil precisa conhecer*. São Paulo: Luzeiro, 2005. 16 p. (Coleção Popular de Literatura de Cordel, v. 23).

LACERDA, Josenir; GERMANO, Ulisses. *Poética da Indiferença*. Xilogravura: Lulu Lacerda; Desenho: Ulisses Germano. Crato: Academia de Cordelistas do Crato, novembro de 2007. 8 p.

LIMA, Arievaldo Viana. *História completa do navegador João de Calais*. Capa: Jô Oliveira. Edição Especial. Mossoró: Queima-Bucha, 2007. 32 p. (Coleção 12 Contos de Cascudo em Folhetos de Cordel).

MONTEIRO, Manoel. *Nova história da Paraíba recontada em cordel: suas principais cidades, seu folclore, seus atributos turísticos, sua gente...* Capa: Fred Ozanan. 7ª ed. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, junho de 2015. 32 p.

MONTEIRO, Manoel. *O Brasil idoso: um país de cabelos brancos*. Capa: Joel Pereira. 1ª ed. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, junho de 2005. 8 p.

NASCIMENTO, Varneci. *Cangaço, um movimento social*. Capa: Klévisson Viana. São Paulo: Luzeiro, 2008. 16 p. (Coleção Popular de Literatura de Cordel, v. 38).

RINARÉ, Rouxinol do. *As bravuras de Donnar, o matados de dragões*. Xilogravura: Klévisson Viana. Fortaleza: Tupynanquim, julho de 2001. 32 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *História de Ali Babá e os quarente ladrões*. Capa: Klévisson Viana. 1ª ed. Fortaleza: Tupynanquim, março de 2006. 16 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *O justiceiro do Norte*. Desenho: Arievaldo Viana. 4ª ed. Mossoró: Queima-Bucha, janeiro de 2009. 32 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *O ladrão de Bagdá*. Capa: Klévisson Viana. 2ª ed. Fortaleza: Tupynanquim, outubro de 2006. 16 p.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. *As bravuras de Justino pelo amor de Terezinha*. Xilogravura: Klévisson Viana. Fortaleza: Tupynanquim, outubro de 2003. 16 p.

VIANA, Antônio Klévisson. *A genial trajetória do Demônios da Garoa*. Capa do autor. 1ª ed. Fortaleza: Tupynanquim, fevereiro de 2004. 16 p.

VIANA, Antônio Klévisson. *A Malassombhada Peleja de Pedro Tatu com o Lobisomem*. Xilogravura do autor. 2ª ed. Fortaleza: Tupynanquim, agosto de 2002. 16 p.

VIANA, Arievaldo. *A professora indecente e as respostas de João Grilo*. Capa: Klévisson Viana. Fortaleza: Tupynanquim, dezembro de 2005. 16 p.

VIANA, Arievaldo. *O marco cibernético do Reino dos Três Irmãos*. Capa: Klévisson Viana. Fortaleza: Tupynanquim, março de 2009. 16 p.

VIANA, Arievaldo. *O rico ganancioso e o pobre abestalhado*. Capa: Klévisson Viana. 1ª ed. Fortaleza: Tupynanquim, dezembro de 2006. 16 p.

VIANA, Arievaldo; PAULINO, Pedro Paulo. *A caveira do ET encontrada em Quixadá*. Capa: Arievaldo Viana e Klévisson Viana. Fortaleza: Tupynanquim, dezembro de 2005. 16 p.

VIANA, Arievaldo; VIANA, Klévisson. *Martírios de um alemão ou 'O conto da Cinderela'*. Capa: Klévisson Viana. Fortaleza: Tupynanquim, abril de 2000. 16 p.

VIANA, Klévisson. *A história de Dom Quixote em cordel*. Fortaleza: Tupynanquim; Aestrofe, 2006. 32 p.

VIANA, Klévisson. *Aldemir Martins: o gênio das Ingazeiras*. Capa: Aldemir Martins, Klévisson Viana e Audifax Rios. 1ª ed. Fortaleza: Tupynanquim, novembro de 2006. 16 p.

VIANA, Klévisson. *O casamento do besouro rola-bosta com a barata francesa*. Capa do autor. Fortaleza: Tupynanquim, abril de 2017. 24 p.

VIANA, Klévisson; LIMA, Arievaldo. *O rapaz que virou barrão ou O porco endiabrado*. Xilogravura: José Lourenço. 3ª ed. Fortaleza: Tupynanquim, novembro de 2002. 16 p.

VIANA, Klévisson; VIANA, Arievaldo. *Descaminhos das Índias ou O indiano que casou com uma cachorra*. Capa: Klévisson Viana. Fortaleza: Tupynanquim; Aestrofe, novembro de 2009. 16 p.

2010-2020:

ACOPIARA, Moreira de. *O mundo deve orgulhar-se dos filhos negros que tem*. Capa: Erivaldo. 2ª ed. São Paulo: Edição do autor, 2018. 12 p.

ACOPIARA, Moreira de. *O Pequeno Príncipe*. Capa: Arievaldo Viana. São Paulo: Edição do autor, 2019. 12 p.

ACOPIARA, Moreira de. *Quanto mais livres, mais belos*. São Paulo: Edição do autor, 2018. 12 p.

ACOPIARA, Moreira de. *Vale de Lama*. São Paulo: Edição do autor, 2019. 8 p.

BATISTA, Abraão. *Dilma e a conspiração dos meliantes*. Xilogravura do autor. Juazeiro do Norte: Edição do autor, 2018. 8 p.

CATUNDA, Dalinha. *A mulher na linha do cordel*. Juazeiro do Norte: Edição da autora (impresso na HB Gráfica), 11 de junho de 2013. 12 p.

CATUNDA, Dalinha. *Arrolada*. Xilogravura: Maércio Siqueira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel, fevereiro de 2018. 8 p.

CATUNDA, Dalinha. *As herdeiras de Maria*. Xilogravura: Maércio Siqueira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel, maio de 2017. 8 p.

CATUNDA, Dalinha. *Cidade maravilhosa: quatrocentos e cinquenta anos*. Xilogravura: Maércio Siqueira. Juazeiro do Norte: Edição da autora, 30 de janeiro de 2015. 12 p.

CATUNDA, Dalinha. et. al. *Se tem mulher no cordel, você tem que respeitar*. Xilogravura: Maércio Siqueira. Rio de Janeiro: Cordel de Saia, janeiro de 2019. 8 p.

CATUNDA, Dalinha. *Maria sem véu*. Rio de Janeiro: Edição da autora, maio de 2019. 8 p.

CATUNDA, Dalinha. *Mulher na panela do repente*. Xilogravura: Cícero Lourenço. Juazeiro do Norte: Edição da autora, 23 de novembro de 2014. 8 p.

CATUNDA, Dalinha. *Mulher tem que ter peito*. Xilogravura: Maércio Siqueira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel, novembro de 2016. 8 p.

CATUNDA, Dalinha. *O voo da retirante*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel, agosto de 2019. 8 p.

CATUNDA, Dalinha. *Pelejas virtuais*. Xilogravura: Maércio Siqueira. Carriáçu: Projeto Cordel Educativo, 28 de abril de 2018. 12 p.

FRANCISCO, Antonio. *A casa que a fome mora*. Xilogravura: Stênio Diniz. Fortaleza: IMEPH, 2016. 8 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

FRANCISCO, Antonio. *A lenda da ilha amarela*. Xilogravura: Stênio Diniz. Fortaleza: IMEPH, 2016. 8 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

FRANCISCO, Antonio. *A oitava maravilha*. Xilogravura: Stênio Diniz. Fortaleza: IMEPH, 2016. 8 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

FRANCISCO, Antonio. *A saga de um prefeito e o bando de Lampião*. Xilogravura: Stênio Diniz. Fortaleza: IMEPH, 2016. 12 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

HAURÉLIO, Marco. *A briga do Major Ramiro com o Diabo*. Xilo: Maércio Siqueira. Fortaleza: IMEPH, 2016. 16 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

HAURÉLIO, Marco. *Cavalgando o cavalo pensamento*. Xilogravura: Maércio Siqueira. Fortaleza: IMEPH, 2016. 8 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

HAURÉLIO, Marco. *Florentino e Mariquinha no tribunal do destino*. Capa: Valquíria Santos sobre arte de Smaga (Salvador Magalon). São Paulo: Luzeiro, 2012. 32 p.

HAURÉLIO, Marco. *História da Moura Torta*. Xilogravura: Maércio Siqueira. Fortaleza: IMEPH, 2016. 20 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

HAURÉLIO, Marco. *História de Belisfronte, o filho do pescador*. Capa: Viviane Santos, arte sobre ilustração de Smaga (Salvador Magalon). São Paulo: Luzeiro, 2010. 32 p.

HAURÉLIO, Marco. *O herói da montanha negra*. Xilogravura: Maércio Siqueira. Fortaleza: IMEPH, 2016. 36 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

HAURÉLIO, Marco. *O pobre que trouxe a sorte de casar com uma princesa*. Xilo: Maércio Siqueira. Fortaleza: IMEPH, 2016. 20 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

HAURÉLIO, Marco. *Os três conselhos sagrados*. Xilogravura: Maércio Siqueira. Fortaleza: IMEPH, 2016. 32 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

HAURÉLIO, Marco. *Presepadas de Chicó e Astúcias de João Grilo*. Capa: André Mantoano sobre arte de Arievaldo Viana. 3ª ed. São Paulo: Luzeiro, 2016. 32 p. (Coleção Luzeiro).

HAURÉLIO, Marco; SÁ, João Gomes de. *O Cordel: sua história, seus valores*. Capa: Viviane Santos. São Paulo: Luzeiro, 2011. 32 p. (Coleção Luzeiro).

LACERDA, Josenir. *A brincadeira vai começar*. Xilogravura: João Pedro. Fortaleza: IMEPH, 2016. 8 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

LACERDA, Josenir. *A triste sina de José*. Xilogravura: João Pedro. Fortaleza: IMEPH, 2016. 8 p.

LACERDA, Josenir. *Briga de cegos*. Xilogravura: João Pedro. Fortaleza: IMEPH, 2016. 8 p.

LACERDA, Josenir. *O linguajar cearense*. Xilogravura: João Pedro. Fortaleza: IMEPH, 2016. 8 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

LACERDA, Josenir. *O matuto e o orelhão*. Xilogravura: João Pedro. Fortaleza: IMEPH, 2016. 8 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

LACERDA, Josenir. *O menino que nasceu falando*. Xilogravura: João Pedro. Fortaleza: IMEPH, 2016. 8 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

LACERDA, Josenir. *O pulo do santo: a história de São Longuinho*. Xilogravura: João Pedro. Fortaleza: IMEPH, 2016. 8 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

LACERDA, Josenir. *O segredo de Marina*. Xilogravura: João Pedro. Fortaleza: IMEPH, 2016. 8 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

LACERDA, Josenir. *Padre Cícero e o homem com o diabo no corpo*. Xilogravura: João Pedro. Fortaleza: IMEPH, 2016. 8 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

LACERDA, Josenir. *Tranquilino Ripuxado*. Xilogravura: João Pedro. Fortaleza: IMEPH, 2016. 8 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

MONTEIRO, Manoel. *A dança das 12 princesas: um cordel contando contos*. Ilustração: Joel Pereira. 2ª ed. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, agosto de 2012. 16 p.

MONTEIRO, Manoel. *A revolta dos pretos, das putas, dos gays, dos pobres....* Xilogravura: A. Lucena. 4ª ed. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, 2011. 16 p.

MONTEIRO, Manoel. *O homem do pinto grande*. Xilogravura: Robinson Monteiro. 7ª ed. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, outubro de 2014. 16 p.

MONTEIRO, Manoel. *O poder das plantas na cura das doenças*. Xilogravura: Lucena. 3ª ed. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, agosto de 2012. 20 p. [1ª ed. de 2004].

MONTEIRO, Manoel. *Quer escrever um cordel – Aprenda a fazer fazendo....* 5ª ed. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, junho de 2012. 16 p.

MONTEIRO, Manoel. *Vamos protestar? – Mas protestar contra o quê?*. Capa: charge APPE. 1ª ed. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, setembro de 2013. 12 p.

MONTEIRO, Manoel. *Zé Lins do Rego: um menino de engenho*. Capa: Josafá de Orós. 5ª ed. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, janeiro de 2011. 16 p.

NASCIMENTO, Varnei. *Joãozinho na escola*. Capa: Walfredo de Brito. 1ª ed. São Paulo: Luzeiro, 2013. 16 p. (Coleção Luzeiro).

NASCIMENTO, Varnei. *O amigo e o suicídio*. Capa: Anderson Siqueira. São Paulo: Luzeiro, 2011. 16 p. (Coleção Luzeiro).

NASCIMENTO, Varnei. *O martírio de uma mãe pelo filho drogado*. Capa e ilustrações: Severino Ramos. São Paulo: Luzeiro, 2011. 32 p.

NASCIMENTO, Varnei. *Pergunta idiota, tolerância zero*. Capa: Anderson Siqueira. 3ª ed. São Paulo: Luzeiro, 2015. 16 p. (Coleção Luzeiro).

NASCIMENTO, Varnei. *Simeão e Madalena entre o sangue e o desejo*. Capa: André Mantoano sobre arte de S. Ramos. São Paulo: Luzeiro, 2011. 32 p. (Coleção Luzeiro).b

NASCIMENTO, Varnei. *Visita de Lampião a Padre Cícero no céu*. Capa: André Mantoano sobre desenho de Eduardo Azevedo. São Paulo: Luzeiro, 2010. 32 p. (Coleção Luzeiro).

POETA, Nando; NASCIMENTO, Varnei. *O raio X do cordel*. Capa: Walfredo de Brito. 1ª ed. São Paulo: Luzeiro, 2013. 32 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *A astúcia do Jagunço Sabino* (baseado num conto de Ribamar Lopes). Capa: A. Moreira. Fortaleza: Edições Flor da Serra; Rouxinol do Rinaré Edições, abril de 2016. 16 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *A astúcia do Jagunço Sabino*. Xilogravura: Marcelo Soares. Fortaleza: IMEPH, 2016. 16 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

RINARÉ, Rouxinol do. *A lenda de Ananse ou Como nasceram as histórias* (conto da tradição africana). Capa: Valdério Costa. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré Edições, maio de 2018. 12 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *ABC do peido*. Capa: João Pedro. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré Edições, setembro de 2016. 8 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *Asa-Branca – 70 anos de sucesso!*. Ilustrações: Jô Oliveira. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré Edições, 2017. 16 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *Centenário do poeta Patativa do Assaré*. Capa: Kazane. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré Edições, agosto de 2015. 16 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *Estatuto da Criança e do Adolescente e os Onze Direitos Fundamentais*. Capa: Eduardo Azevedo. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré Edições, 2017. 16 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *Grande duelo de Lampião com Zé do Telhado*. Capa: Dila e Klévisson Viana. Fortaleza: Tupynanquim; Rouxinol do Rinaré Edições, abril de 2017. 16 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *O esperado encontro de Coxinha com Seu Lunga*. Xilogravura: Maércio Siqueira. Fortaleza: Cordelaria Flor da Serra; Rouxinol do Rinaré Edições, janeiro de 2017. 12 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *O justiceiro do Norte*. Xilogravura: Marcelo Soares. Fortaleza: IMEPH, 2016. 32 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

RINARÉ, Rouxinol do. *O ladrão de Bagdá*. Xilogravura: Marcelo Soares. Fortaleza: IMEPH, 2016. 20 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

RINARÉ, Rouxinol do. *O monstro que engolia vidas*. Capa: Anilton Freires. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré Edições, outubro de 2015. 16 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *O Pequeno Príncipe em Cordel*. Ilustrações: Jô Oliveira. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré Edições, setembro de 2019. 24 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *O valentão Chico Tromba*. Capa: Eduardo Azevedo. 2ª ed. ampl. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré Edições, outubro de 2015. 20 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *Os brinquedos do meu tempo de criança*. Capa: Valdério Costa. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré Edições, dezembro de 2016. 8 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *Raul Seixas e Paulo Coelho buscando sonho e magia*. Capa: Carlus Campos. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré Edições, março de 2016. 20 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *Zé Charada e o mistério da princesa*. Capa: Jim Halley. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré Edições, janeiro de 2016. 16 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *Zé Charada e o mistério da princesa*. Xilogravura: Marcelo Soares. Fortaleza: IMEPH, 2016. 16 p. (Coleção 10 Cordéis Nota 10).

VIANA, Klévisson. *Bié, o rei da preguiça*. Capa: Dila. Fortaleza: Tupynanquim, junho de 2016. 8 p.

Livretos:

2000-2009:

VIANA, Klévisson. *Os três mosqueteiros ou Os valentões da França* (adaptado da obra de Alexandre Dumas). Capa do autor. Fortaleza: Tupynanquim, janeiro de 2008. 32 p.

2010-2020:

RINARÉ, Rouxinol do. *Grande duelo de Lampião com Zé do Telhado*. Capa: Klévisson Viana. Fortaleza: Tupynanquim; Rouxinol do Rinaré Edições, setembro de 2013. 32 p.

Não datado:

VIANA, Antônio Klévisson; VIANA, Arievaldo. *João Paulo II: nascimento, vida e morte*. Fortaleza: Tupynanquim. 24 p.

Livros:

1990-1999:

SILVA, Gonçalo Ferreira da (org.). *Antologia Brasileira de Literatura de Cordel* (vol. 1). 1ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel, 1994. 144 p.

SILVA, Gonçalo Ferreira da (org.). *Antologia Brasileira de Literatura de Cordel* (vol. 2). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel, 1995. 136 p.

2000-2009:

NASCIMENTO, Varneci. *Memórias póstumas de Brás Cubas em cordel*. Ilustrações: Cristina Carnelós. 1ª ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2008. 56 p.

2010-2020:

ACOPIARA, Moreira de. *Atitudes que constroem*. Capa: xilogravura de Jefferson Campos baseada em desenho de Jô Oliveira. 2ª ed. São Paulo: Areia Dourada, 2018. 232 p.

ARRAES, Jarid. *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*. 1ª ed. 4ª reimpr. São Paulo: Pólen, 2018. 176 p. [2017].

FRANCISCO, Antonio. *Dez cordéis num cordel só*. Ilustrações: Eduardo Azevedo, Kazane e Rafael Limaverde. 11ª ed. Fortaleza: IMEPH, 2012. 144 p. [2003]. (Coleção Minha Obra é um Cordel).

FRANCISCO, Antonio. *O olho torto do rei*. Ilustrações: Eduardo Azevedo e Marcelo Moraes. 1ª ed. Fortaleza: IMEPH, 2011. 144 p. (Coleção Minha Obra é um Cordel).

FRANCISCO, Antonio. *Os animais têm razão*. Ilustrações: Rafael Limaverde. 2ª ed. Fortaleza: IMEPH, 2010. 48 p.

FRANCISCO, Antonio. *Por motivos de versos*. Ilustrações: Eduardo Azevedo. 7ª ed. Fortaleza: IMEPH, 2012. 120 p.

FRANCISCO, Antonio. *Sete contos de Maria*. Ilustrações: Eduardo Azevedo. 3ª ed. Fortaleza: IMEPH, 2012. 88 p. (Coleção Minha Obra é um Cordel).

FRANCISCO, Antonio. *Veredas de sombras*. Ilustrações: Eduardo Azevedo. 4ª ed. Fortaleza: IMEPH, 2012. 120 p. (Coleção Minha Obra é um Cordel).

GERALDO, Evaristo; RINARÉ, Rouxinol do. *Cordéis de arrepiar – América*. Ilustrações: Edusá (Eduardo Antônio Sá Souza da Silva). 1ª ed. Fortaleza: IMEPH, 2015. 40 p.

HAURÉLIO, Marco (seleção e apresentação). *Antologia do cordel brasileiro*. Xilogravuras: Erivaldo. 1ª ed. São Paulo: Global, 2012. 256 p.

HAURÉLIO, Marco. *Cordéis de arrepiar – Europa*. Ilustrações: Edusá (Eduardo Antônio Sá Souza da Silva). 1ª ed. Fortaleza: IMEPH, 2016. 40 p.

HAURÉLIO, Marco. *Meus romances de cordel*. Ilustrações: Luciano Tasso. São Paulo: Global, 2011. 192 p.

NASCIMENTO, Varneci (poema); EBERT, Andrea (ilustrações). *Branca de Neve*. 2ª ed. 3ª reimpr. São Paulo: Panda Books, 2020. 40 p.

NASCIMENTO, Varneci. *O massacre de Canudos*. Ilustrações: Severino Ramos. 1ª ed. São Paulo: Luzeiro, 2014. 48 p. (Coleção Luzeiro Especial).

NASCIMENTO, Varneci. *Os exemplos de Jonas e Eleazar e outras histórias em cordel*. 1ª ed. São Leopoldo: Centro de Estudos Bíblicos, 2010. 44 p. (Série A Palavra na Vida).

NASCIMENTO, Varneci. *Para refletir e gargalhar*. Capa: Walfredo de Brito. São Paulo: Areia Dourada, 2018. 152 p.

RINARÉ, Rouxinol do (org.). *Sete fábulas em cordel*. Ilustrações: Eduardo Azevedo. 1ª ed. Fortaleza: IMEPH, 2013. 72 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *ABC do Ceará: cearenses ilustres de renome nacional*. Ilustrações: Kazane. 1ª ed. Fortaleza: IMEPH, 2010. 124 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *O preço da liberdade*. Ilustrações: Kazane. 1ª ed. Fortaleza: IMEPH, 2011. 40 p.

RINARÉ, Rouxinol do. *Rachel de Queiroz: do Nordeste para o mundo*. Ilustrações: Jabson Rodrigues. 1ª ed. Fortaleza: IMEPH, 2015. 24 p.

RINARÉ, Rouxinol do; GERALDO, Evaristo. *Cordéis de arrepiar – África*. Ilustrações: Edusá (Eduardo Antônio Sá Souza da Silva). 1ª ed. Fortaleza: IMEPH, 2015. 40 p.

ROSA, Isaias Eduardo Santa; NASCIMENTO, Varneci. *Diálogo de Santa Rosa com Varneci pelo WhatsApp*. São Paulo: Areia Dourada, 2018. 104 p.

SILVA, EdiMaria; NASCIMENTO, Varneci. *A peleja Alzheimer vs. Juízo*. São Paulo: Adaga, 2017. 20 p.

VIANA, Klévisson. *Miolo da rapadura*. Fortaleza: Tupynanquim; Premius, 2017. 168 p.

VIANA, Klévisson. *O caçador João Mendonça e o tribunal da floresta*. Ilustrações: Maércio Siqueira. Fortaleza: Premius, 2017. 32 p.

VIANA, Klévisson. *O guarani em cordel* (baseado na obra de José de Alencar). Ilustrações: Luís Matuto. Barueri: Amarilys, 2014. 92 p.

VIANA, Klévisson; GUIDACCI, Jorge. *O cangaceiro do futuro e o jumento espacial*. Fortaleza: Tupynanquim; Premius, 2017. 32 p.

Cordéis publicados na internet (2010-2020):

SILVA, Salete Maria da. 20 anos dos mauditos. *Cordelirando*, 1 de abril de 2020. Disponível em: <https://cordelirando.blogspot.com/2020/04/20-anos-dos-mauditos.html>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Afeto feminista. *Cordelirando*, 15 de janeiro de 2018. Disponível em: http://cordelirando.blogspot.com/2018/01/blog-post_15.html. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Autobiografia poética. *Cordelirando*, 20 de outubro de 2019. Disponível em: http://cordelirando.blogspot.com/2019/10/autobiografia-poetica.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+SaleteMaria-Cordelirando+%28Salete+Maria+-+Cordelirando...%29. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Autonomia e respeito: eu também apoio. *Cordelirando*, 8 de abril de 2015. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2015/04/autonomia-e-respeito-eu-tambem-apoio.html>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Basta de feminicídio. *Cordelirando*, 3 de julho de 2014. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2014/07/basta-de-femicidio.html>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Eu vou eleger Marina Presidenta do Brasil. *Cordelirando*, 5 de setembro de 2018. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2018/09/blog-post.html>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Faustino, um vencedor!. *Cordelirando*, 21 de abril de 2015. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2015/04/faustino-um-vencedor.html>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Feminismo em cordel: como foi que começou?. *Cordelirando*, 25 de abril de 2015. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2015/04/feminismo-em-cordel-como-foi-que-comecou.html>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Mais mulheres no poder. *Cordelirando*, 27 de agosto de 2018. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2018/08/mais-mulheres-no-poder.html>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Maria da Penha: 12 anos de uma lei original. *Cordelirando*, 27 de agosto de 2018. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2018/08/maria-da-penha-12-anos-de-uma-lei.html>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Minha livre expressão. *Cordelirando*, 24 de abril de 2020. Disponível em: <https://cordelirando.blogspot.com/2020/04/minha-livre-expressao.html>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Minha preta, vem pra marcha!. *Cordelirando*, 8 de abril de 2015. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2015/04/minha-preta-vem-para-marcha.html>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Mulheres advogadas (habeas bocas, companheiras!). *Cordelirando*, 28 de março de 2016. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2016/03/mulheres-advogadas-habeas-bocas.html>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Não à cultura do estupro. *Cordelirando*, 27 de maio de 2016. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2016/05/nao-cultura-do-estupro.html>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Outras pessoas. *Cordelirando*, 25 de março de 2014. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2014/03/>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Por amor, cuidem das vidas!. *Cordelirando*, 25 de março de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/583340638365960/posts/3127285147304817/>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Porque não sou obrigada. *Cordelirando*, 1 de março de 2015. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2015/03/porquenao-sou-obrigada-porquenao-sou.html>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Porque todo não é não. *Cordelirando*, 24 de fevereiro de 2019. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2019/02/porque-todo-nao-e-nao.html>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Respeitem a Presidenta. *Cordelirando*, 4 de julho de 2015. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2015/07/?m=1>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Rupturas políticas. *Cordelirando*, 24 de abril de 2020. Disponível em: <https://cordelirando.blogspot.com/2020/04/>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Terceirizados ficam. *Cordelirando*, 10 de julho de 2019. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2019/07/>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SILVA, Salete Maria da. Vamos pra rua a mil (pois prejudica um Brasil a copa do capital). *Cordelirando*, 6 de junho de 2014. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2014/06/vamos-pra-rua-mil-pois-prejudica-um.html>. Acesso em: 30 mai. 2021.

Outros títulos de cordel utilizados além do *corpus* principal:

ACIOLI, Socorro; RIOS, Mateus. *Ela tem olhos de céu*. 1ª ed. 3ª reimpr. São Paulo: Gaiivota, 2019. 34 p. [2012].

ARRAES, Jarid. *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis*. Ilustrações: Gabriela Pires. São Paulo: Seguinte, 2020. 173 p. [2017].

ARRAES, Jarid. *Travesti não é bagunça*. Xilogravura: Hamurábi Batista. Juazeiro do Norte: Cordel Expresso, 2014.

BATISTA, Hamurábi. *Os protestos de junho de 2013 e a prisão de Rafael Braga*. 1ª ed. Juazeiro do Norte: Cordel Expresso, 2018. 8 p. (Coleção O golpe de 2016).

BULE-BULE, Mestre. *Orixás em cordel*. Ilustrações: Klévisson Viana. 2ª ed. ampl. Fortaleza: Tupynanquim, 2021. 96 p. [2018].

SÃ, João Gomes de. *Literatura de cordel*, São Paulo: Edicon, 2015.

SILVA, Salete Maria da. A história de Joca e Juarez. *Cordelirando*, 9 de julho de 2008. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2008/07/histria-de-joca-e-juarez.html>. Acesso em: 30 mai. 2021.

VILELA, Fernando. *Lampião & Lancelote*. 1ª ed. 3ª reimpr. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2019. 55 p. [2006].

Referências gerais:

ABREU, Márcia (org.). *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2016. 440 p.

ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. 1ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: UNESP, 2008. 128 p. [2006]. (Coleção Paradidáticos/Série Cultura).

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. 1ª ed. 4ª reimpr. Campinas: Mercado de Letras, 2011. 152 p. [1999]. (Coleção Histórias de Leitura).

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 61 p.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 92 p. [2008].

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. “*O morto vestido para um ato inaugural*”: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. 1ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013b. 288 p.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. 1ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013a. 246 p.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011. 376 p. [1999].

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado (ensaios de teoria da história)*. 2ª ed. Curitiba: Appris, 2019. 292 p. [2007].

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Invenção da cultura popular: uma história da relação entre eruditos, intelectuais e as matérias e formas de expressão populares na Península Ibérica e Brasil (1870-1940). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. *Anais eletrônicos do XXII Simpósio Nacional de História: História, acontecimento e narrativa*. João Pessoa: ANPUH, 2003. CD-ROM. p. 1-6.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940)*. 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013. 254 p. [2013].

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*. 1994. 507 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *O tecelão dos tempos (novos ensaios de teoria da história)*. São Paulo: Intermeios, 2019. 276 p.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *Falas de astúcia e de angústia: a seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922)*. 1988. 449 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ALMEIDA, Ricardo de. Cordel, presa fácil para a grande indústria. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 99, n. 31.816, p. 44, 03 dez. 1978. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19781203-31816-nac-0044-999-44-not>. Acesso em: 18 nov. 2021.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart Almeida. Pensando o conceito de alteridade hoje (entrevista concedida por Janet M. Paterson). *Aletria*, Belo Horizonte, v. 16, n. 2, p. 12-19. 2007.

ALVES, Elder Patrick Maia. Diversidade Cultural, Patrimônio Cultural Material e Cultura Popular: a Unesco e a Construção de um Universalismo Global. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 25, n. 3, p. 539-560, set/dez. 2010.

AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1976. 418 p. [1948].

AMORIM, Maria Alice. *No visgo do improvisado ou a peleja virtual entre cibercultura e tradição: comunicação e mídia digital nas poéticas da oralidade*. 2007. 118 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

AMORIM, Maria Alice. *Pelejas em rede: vamos ver quem pode mais*. Recife: Zanzar Edições, 2019. 320 p.

ANDRADE JR., Lourival. As religiões afro-brasileiras no Cordel: a escrita de Franklin Maxado Nordeste. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 29., 2017, Brasília. *Anais eletrônicos do XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia*, Brasília, ANPUH, n.p.

ANDRADE, Adriano Dias de. *A Metáfora no Discurso das Ciências*. 2010. 174 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

ANDRADE, Mário. Prefácio interessantíssimo [à Paulicéia desvairada]. In: ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, pp. 17-31.

ANJOS, Augusto dos. *Eu*. São Paulo: Hedra, 2012. 188 p. [1912].

ARANTES, Antônio Augusto. *O Trabalho e a Fala (estudo antropológico sobre os folhetos de cordel)*. São Paulo: Kairós; Campinas: FUNCAMP, 1982. 191 p.

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. 2ª ed. revista e atualizada com o novo acordo ortográfico. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2012. 635 p. [1986]. (Coleção Obras de referência).

ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino*. 16ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011. 355 p. [1978].

- ASSIS NETO, Francisco Leandro de. *Da lógica binária aos estudos Queer: sujeitos e performatividade em revista nos cordéis*. 2014. 249 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Centro de Educação, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe (coord.). Campinas: Editora da UNICAMP, 2011. 453 p. [1992].
- ATHAYDE, João Martins de. *João Martins de Athayde*. Introdução e seleção: Mário Souto Maior. São Paulo: Hedra, 2000. 216 p. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2006. 77 p.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010. 419 p. [1965].
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2016. 174 p. [1950-1960].
- BARBA, Andrés. *República luminosa*. Tradução: Antônio Xerxenesky. São Paulo: Todavia, 2018. 160 p. [2017].
- BARROS, José d'Assunção. *Retrodição – Um problema para a construção do tempo histórico*. *Ler História* [Online], Lisboa, v. 65, p. 129-155. 2013.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução: Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 4ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2009. 258 p. [1957].
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 284 p.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. 488 p. [1984].
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo II: a experiência vivida*. Tradução: Sérgio Milliet. 2ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. 499 p. [1949].
- BENJAMIN, Roberto. *Folkcomunicação na sociedade contemporânea*. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Organização e tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 264 p. (Coleção FILObenjamin).
- BENTO, Berenice. *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. Salvador: EDUFBA, 2017. 329 p.

BEZERRA, Jocastra; BARBALHO, Alexandre. As culturas populares nas políticas culturais: Uma disputa de sentidos. *PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói, ano 5, n. 8, p. 67-81, out/2014 a mar/2015.

BOLAÑO, Roberto. *Os detetives selvagens*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 624 p. [1998].

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 51ª ed. São Paulo: Cultrix, 2017. 567 p. [1970].

BRANDÃO, Helonis; DERIGOND, Solenne. A institucionalização do cordel brasileiro: estudo sobre os processos de patrimonialização, academização e normalização do cordel contemporâneo (1988-2018). In: MELO, Rosilene Alves de (org.). *Literatura de cordel: conceitos, pesquisas, abordagens*. 1ª ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2020. p. 83-104.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Tradução: Leila Souza Mendes. 3ª reimpr. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2010. 116 p. [2003]. (Coleção Aldus, 18).

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. Tradução: Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo, 2019. 400 p. [1996].

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 288 p. [1990].

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Tradução: Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. 189 p. [2004].

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa (texto) e Gênese Andrade (introdução). 4ª ed. 5ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. 416 p. [1997]. (Coleção Ensaio Latino-americanos, 1).

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos (1750-1880)*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014. 800 p. [1957].

CARVALHO, Gilmar de. Editoração de folhetos populares no Ceará. *Revista de Comunicação Social*, Fortaleza, v. 17, n. 1 e 2. 1987.

CARVALHO, Gilmar de. *Publicidade em cordel: o mote do consumo*. São Paulo: Annablume, 2002. 176 p. [1994].

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005. 368 p. [1939].

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault*. Tradução: Ingrid Müller Xavier. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. 480 p. [2004].

CERQUEIRA, João Vitor Bispo. *Orixás em cordel: a obra de Bule-Bule entre o épico e o romanesco*. 2020. 44 f. Monografia (Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa) – Instituto de Humanidades e Letras dos Malês, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde.

- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. 7ª ed. 5ª reimpr. Campinas: Papirus, 2017. 253 p. [1993]. (Coleção Travessia do Século).
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução: Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. 22ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014. 320 p. [1980].
- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. *A Escrita da história*. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011 [1975], pp. 64-119.
- CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique; REVEL, Jacques. A beleza do morto. In: *A cultura no plural*. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. 7ª ed. 5ª reimpr. Campinas: Papirus, 2017 [1974], pp. 55-85.
- CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. Tradução: Cristiane Nascimento. 5ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. 266 p. [1985].
- CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192. 1995.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1988. 244 p. (Coleção Memória e Sociedade).
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução: Mary Del Priore. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. 111 p. [1992].
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 11, n. 5, p. 173-191. 1991. [1989].
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Tradução: Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002. 150 p.
- CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história: Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antônio Saborit*. Porto Alegre: Artmed, 2001. 189 p.
- CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 34, p. 147-165. 2012.
- COSER, Stelamaris. Híbrido, Hibridismo, Hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de Literatura e Cultura*. 2ª ed. Niterói, EdUFF; Juiz de Fora, EdUFJF, 2012. p. 163-178.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2003, v.1. 470 p. [1955].
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. 1ª ed. São Paulo: Beca, 1999. 144 p. [1997].

- CURRAN, Mark. *História do Brasil em Cordel*. 2ª ed. 2ª reimpr. São Paulo: EDUSP, 2009. 288 p. [1998].
- CUTI (Luiz Silva). Fundo de Quintal nas Umbigadas. In: XAVIER, Arnaldo; CUTI; ALVES, Miriam (orgs.). *Criação crioula, nu elefante branco: I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros* (São Paulo – 7 e 8 de setembro de 1985). São Paulo: Imprensa Oficial/IMESP, 1986, p. 151-157.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 87-110, jan./jun. 2008.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro, Vinhedo: Editora da UERJ, 2012. 208 p.
- DARNTON, Robert. *Censores em ação: como os estados influenciaram a literatura*. Tradução: Rubens Figueiredo. Companhia das Letras: São Paulo, 2016. 371 p. [2014].
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. Tradução: Denise Bottmann. Companhia das Letras: São Paulo, 1990. 330 p. [1989].
- DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução: Sônia Coutinho. 6ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2014. 380 p. [1984].
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2013. 240 p. [1977].
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Paz & Terra, 2018. 420 p. [1968].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1996. 144 p. [1980].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 1). Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Célia Pinto Costa. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2011. [1980].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 4). Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2012. 200 p. [1980].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O liso e o estriado. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 5). Tradução: Peter Pál Perbart e Janice Caiafa. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2012, p.179-214. [1980].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo*. Tradução: Luiz Orlandi. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2011. 560 p. [1972].

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998. 180 p.

DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. In: DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Tradução: Maria Beatriz Nizza da Silva. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 229-249. [1967].

DERRIDA, Jacques. Escolher sua herança: entrevista concedida a Elisabeth Roudinesco. In: DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. *De que amanhã: diálogo*. Tradução: André Telles e Antonio Carlos dos Santos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 240 p. [2003].

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução: Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014. 118 p. [1992]. (Coleção Babel).

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução: Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 400 p. [1967].

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. 130 p. [1995].

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução: Junia Barreto. 1ª reimpr. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 74 p. [1985].

DI LUCCIO, Flavia; NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria. Escritores de blogs: interagindo com os leitores ou apenas ouvindo ecos?. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, v. 27, n. 4., p. 664-679. 2007.

DIAS, Maurílio Antonio. A emergência de um sistema dualista: trânsitos e autonomias. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 35, p. 31-39, jan./jun. 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 264 p. [1992]. (Coleção Trans).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. 1ª ed. 1ª reimpr. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 160 p. [2009]. (Coleção Babel).

DIÉGUES JR., Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel. In: *Literatura Popular em Verso: Estudos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Fundação Casa de Rui Barbosa, tomo I, 1973.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada. *Gênero*, Niterói, v. 9, n. 2, p. 11-17, 1º sem. 2009.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172. 2003.

DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. *Travessia*, Florianópolis, n. 21, p. 15-23. 1990.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 113-138, jul./dez. 2010.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. 194. [1952].

FERREIRA, Eliane Ap. Galvão Ribeiro; MARQUES, Francisco Cláudio Alves; BULHÕES, Ricardo Magalhães (orgs.). *Literatura de cordel contemporânea: voz, memória e formação de leitor*. Campinas: Mercado de Letras, 2020. 272 p.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Arlindo Pinto de Souza*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. 64 p. (Coleção Editando o editor, 4).

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em Cordel: O Passo das Águas Mortas*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. 216 p. [1979].

FONSECA, Maria Gislene Carvalho. *Novelo de verso: fios de memória, tradição e performance tecendo a poesia de cordel*. 2019. 229 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução: Felipe B. Neves. 8ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. 264 p. [1969].

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 19ª ed. São Paulo: Loyola, 2009. 79 p. [1971]. (Coleção Leituras Filosóficas).

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. 10ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016. 564 p. [1966].

FOUCAULT, Michel. *Do governo dos vivos*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. 362 p. [1979-1980].

FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na Idade Clássica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. Edição rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2019. 688 p. [1961]. (Coleção Estudos, 61).

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhaon Albuquerque. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999. 152 p. [1976].

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998. 320 p. [1984]. (Coleção Biblioteca de Filosofia e História das Ciências, v. 15).

FOUCAULT, Michel. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. *Verve*, São Paulo, n. 5, 2004, p. 260-277.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução: Roberto Machado. 11ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2021. 432 p. [1979].

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. 3). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. [1969].

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Forense Universitária, 1995. p. 231-249. [1982].

FOUCAULT, Michel. *Os Anormais*. Tradução: Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. 344 p. [1975].

FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 590 p. [1977-1998].

FREIRE, Paulo. *Educação como prática de liberdade*. 52ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2019. 192 p. [1967].

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2019. 639 p. [1933].

FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 352 p. [1959].

GADZEKPO, John Rex Amuzu. Do folheto à tela cibernética: histórico, cotidiano e sobrevivência do cordel. In: MARTINS, Clerton (org.). *Antropologia das coisas do povo*. São Paulo: Roca, 2004. 216 p.

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

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. 2020. Cordel. In: *Transatlantic cultures: Cultural Histories of the Atlantic World 18th – 21st Centuries*. 2021. Paris: Université Paris-Saclay; Paris: Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3); São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.transatlantic-cultures.org/pt/catalog/cordel>.

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

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 240 p. [2001]. (Coleção Historial, 9).

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930- 1950)*. 2000. 529 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. Oralidade, memória e a mediação do outro: práticas de letramento entre sujeitos com baixos níveis de escolarização – o caso do cordel (1930-1950). *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 23, n. 81, p. 115-142, dez. 2002.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. Um impresso se populariza: o caso dos folhetos de cordel. In: BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (orgs.). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 567-584.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; BATISTA, Antônio Augusto Gomes. Oralidade e escrita: uma revisão. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 36, n. 128, p. 403-432, mai./ago. 2006.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; LOPES, Eliane Marta Teixeira. *Território plural: a pesquisa em história da educação*. 1ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Ática, 2010. 112 p. [2001]. (Série Educação).

GAUDÊNCIO, Sale Mário. *Representação da informação de cibercordéis em blogs: uma análise sob a luz da semântica discursiva*. 2014. 232 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

GAUDÊNCIO, Sale Mário; DIAS, Guilherme Ataíde; ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de. Direito do poeta na literatura de cordel. *TransInformação*, Campinas, v. 27, n. 1, p. 97-104. 2015.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução: Álvaro Faleiros. 2ª ed. revista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. 376 p. [1987].

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. 3ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 271 p. [1976].

GOMES, Heloisa Toller. Antropofagia. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de Literatura e Cultura*. 2ª ed. Niterói, EdUFF; Juiz de Fora, EdUFJF, 2012. p. 35-53.

GOMES, Nilma Lino. O movimento negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 [2018], p. 223-246.

GONÇALVES, Bianca Mafra. Por uma *herstory* de Cordel: entrevista com Jarid Arraes. *Crioula*, São Paulo, n. 21, p. 497-508, 1º semestre. 2018.

GONÇALVES, Marco Antonio. Cordel híbrido, contemporâneo e cosmopolita. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 21-38. 2007.

GOULART, Bruno. A redescoberta das culturas populares: novos conceitos, atores sociais, políticas e circuitos. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 32., 2020, online. *Anais: 32ª Reunião Brasileira de Antropologia – RBA*, Rio de Janeiro, p. 1-16.

GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise*. Tradução: Constança Marcondes César e Lucy Moreira César. Campinas: Papyrus, 1988. 320 p.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização: Liv Sovik. Tradução: Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonaram Amaral. 2ª ed. 1ª reimpr. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 480 p. [2003]. (Coleção Humanitas).

HATA, Luli. *O cordel das feiras às galerias*. 1999. 224 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

HAURÉLIO, Marco. *Breve história da Literatura de Cordel*. São Paulo: Claridade, 2010. 112 p. (Coleção Saber de tudo).

HAURÉLIO, Marco. *Literatura de cordel: do sertão à sala de aula*. São Paulo: Paulus, 2013. 163 p. (Coleção Ler+mais).

HAVELOCK, Eric A. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy (orgs.). *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995. p. 27-34. [1991].

HELDER, Herberto. *Ou o Poema Contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001. 568 p.

HISSA, Cássio E. Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. 197 p.

HOBBSAWM, Eric J. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das Tradições*. 12ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018 [1983], pp. 7-24.

HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das Tradições*. 12ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018. 392 p. [1983].

HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010. [1991].

IUMATTI, Paulo Teixeira. História e folhetos de cordel no Brasil: caminhos para a continuidade de um diálogo interdisciplinar. *Escritural - Écritures d'Amérique Latine*, Poitiers (França), n. 6, p. 1-18, dez. 2012.

JINZENJI, Mônica Yumi; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; MELO, Juliana Ferreira de (orgs.). *Culturas orais, culturas do escrito: intersecções*. Campinas: Mercado de Letras, 2017. 476 p. (Coleção Histórias de Leitura).

KAFKA, Franz. *Diários (1909-1923)*. Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021. 576 p. [1948].

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006. 368 p.

KRESS, Gunter. *Literacy in the new media age*. London: Routledge, 2003. 208 p.

KRIEG-PLANQUE, Alice. ‘Fórmulas’ e ‘lugares discursivos’: propostas para a análise do discurso político. In: Motta, Ana Raquel; SALGADO, Luciana Salazar (orgs.). *Fórmulas discursivas*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 11-40.

KRISTEVA. KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. 219 p. [1980].

KUNZ, Martine. *Expedito Sebastião da Silva*. São Paulo: Hedra, 2001. 176 p. (Coleção Biblioteca de Cordel).

KURY, Adriano da Gama. Apresentação. In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

LANDER, Edgardo. (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Cidade Autônoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO, 2005. 130 p. (Colección Sur-Sur).

LEMAIRE, Ria. Pensar o suporte - Resgatar o patrimônio. In: MENDES, Simone (org.). *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010. p. 67-93.

LEMAIRE, Ria. Tradições que se refazem. In: EBLE, Laeticia Jensen; DALCASTAGNÈ, Regina (orgs.). *Literatura e exclusão*. Porto Alegre: Zouk, 2017, pp. 15-27.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução: Tânia Pellegrini. 8ª reimpr. Campinas: Papirus, 2020. 336 p. [1962].

LONDRES, Maria José F. *Cordel, do encantamento às histórias de luta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 3ª ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. 112 p. [2003]. (Coleção Argos).

LUCENA, Bruna Paiva de. “É fácil ver a chuva quando você não se molha”: os gabinetes da historiografia literária e do cordel e as poéticas a céu aberto. 2016. 180 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília.

LUCIANO, Aderaldo. *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*. Rio de Janeiro: Adaga; São Paulo: Luzeiro, 2012. 96 p.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautônomas 2.0. *Z Cultural*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 1. 2007 [2006].

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 348 p.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. São Paulo: Zahar, 2009. 344 p.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. A questão do suporte dos gêneros textuais (partes 1 e 2). *DLCV – Língua, Linguística & Literatura*, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 9-40, out. 2003.

MARINHO, Ana Cristina; PINHEIRO, Hélder. *O cordel no cotidiano escolar*. São Paulo: Cortez, 2012. 168 p. (Coleção Trabalhando com... na escola, v. 5).

MARQUES, Francisco Cláudio Alves; SILVA, Esequiel Gomes da. A literatura de cordel brasileira: poesia, história e resistência. In: *Literatura de cordel contemporânea: voz, memória e formação de leitor*. Campinas: Mercado de Letras, 2020, p. 21-48.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos Literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015. 228 p. (Coleção Humanitas).

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução: Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997. 360 p. [1987].

MARTINS, Edson. O cordel, o homossexual e o poeta “maudito”: novelo de discursos no folheto de Salete Maria e Fanka Santos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* Brasília, n. 22, p. 125-136, jul./dez. 2003.

MASSCHELEIN, Jan. E-ducando o olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre. *Educação & Realidade*, Porto Alegre: Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 33, n. 1, p. 35-48. 2008.

MATOS, Edilene. Literatura de Cordel: Poética, Corpo e Voz. In: MENDES, Simone (org.). *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010. p. 15-28.

MATTOSO, Glauco. Editadura: exclusão versus opressão editorial. In: BUSATO, Jonathan; MOREIRA, Laura; NAKANISHI, Milton (orgs.). *A versão do autor*. São Paulo: Com-Arte, 2004. p. 60-61.

MAXADO, Franklin. *O que é cordel na literatura popular?*. 3ª ed. Mossoró: Queima-Bucha, 2012. 160 p. [1980].

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução: Sebastião Nascimento. 3ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2019. 320 p. [2013].

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução: Renata Santini. 8ª reimpr. São Paulo: n-1 edições, 2020. 80 p. [2003].

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 386 p.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 165-166. [1966].

MELO, André Magri Ribeiro de. *Caleidoscópios da memória: os jovens e a literatura no sertão potiguar*. 2018. 272 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MELO, André Magri Ribeiro de. Sobre asfalto e flores: livro, leitura, literatura e biblioteca no Brasil pós-golpe de 2016. *Investigações*, Recife, v. 31, n. 2, p. 459-483, dez. 2018.

MELO, July Rianna de. *A consciência metatextual do gênero discursivo cordel: entre o saber e o fazer saber poético, com a palavra, os cordelistas*. 2017. 255 f. Dissertação (Mestrado em Educação Contemporânea) – Centro Acadêmico do Agreste, Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru.

MELO, July Rianna de; SILVA, Alexsandro da; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. O que dizem cordelistas sobre o gênero discursivo que produzem? Uma análise a partir de reflexões metalinguísticas sobre aspectos composicionais do cordel. *Alfa*, São Paulo, v. 64, p. 1-26. 2020.

MELO, Rosilene Alves de (org.). *Literatura de cordel: conceitos, pesquisas, abordagens*. 1ª ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2020. 176 p. (Série Estudos Reunidos, v. 84).

MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. 204 p.

MELO, Rosilene Alves de. Artes de cordel: linguagem, poética e estética no contemporâneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 35, p. 93-102, jan./jun. 2010.

MELO, Rosilene Alves de. Do rapa ao registro: a literatura de cordel como patrimônio cultural do Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 72, p. 245-261, abr. 2019.

MELO, Rosilene Alves de. Literatura de cordel: conceitos, intelectuais, arquivos. *Projeto História*, São Paulo, v. 65, p. 66-99, mai./ago. 2019.

MENDES, Simone (org.). *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010. 224 p.

MENDES, Simone de Paula dos Santos. *Um estudo da argumentação em cordéis midiáticos: da enunciação performática à construção discursiva da opinião*. 2011. 277 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MENEZES NETO, Geraldo Magella de. *Por uma história do livro e da leitura no Pará: o caso da Guajarina, editora de folhetos de cordel (1922-1949)*. 2012. 165 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém.

MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (orgs.). *Metodologias de Pesquisas Pós-Críticas em Educação*. Belo Horizonte: Mazza, 2014. 312 p. [2012].

MEYER, Marlyse. *Autores de Cordel*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 107 p.

MIRANDA, Wander Melo. Pós-crítica e o que vem depois dela. *Revista da ANPOLL*, Florianópolis, v. 1, n. 47, p. 9-17, set./dez. 2018.

MUNIZ JR., José de Souza. Edição independente. In: RIBEIRO, Ana Elisa; CABRAL, Cleber Araújo (orgs.). *Tarefas da edição: pequena mediapédia*. 1ª ed. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020. p. 73-76.

MUNIZ JR., José de Souza. Edição. In: RIBEIRO, Ana Elisa; CABRAL, Cleber Araújo (orgs.). *Tarefas da edição: pequena mediapédia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020. p. 68-72.

MUNIZ JR., José de Souza. *Girafas e bonsais: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015)*. 2016. 335 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia* (v. 1). Florianópolis: Editora Mulheres, 1999. 960 p.

MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia* (v. 3). Florianópolis: Editora Mulheres, 2009. 1144 p.

MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia* (v. 2). Florianópolis: Editora Mulheres, 2004. 1184 p.

NEMER, Sylvia (org.). *Recortes contemporâneos sobre o cordel*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008. 304 p. (Coleção FCRB Aconteceu, 8).

NIETZSCHE, Friedrich. Considerações Intempestivas sobre a Utilidade e os Inconvenientes da História para a Vida. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. Tradução, apresentação e notas: Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005, pp. 67-178.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire* (Tome I – La République). Paris: Gallimard, 1984. 720 p.

OLIVEIRA, Juliana Letícia da Silva; QUEIROZ, Isabela Saraiva de. Maternidade a partir da mitologia iorubá: Nanã, Iemanjá, Oxum e Iansã. *África e Africanidades*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 32, n.p., nov. 2019.

OLIVEIRA, Letícia Fernanda da Silva. *De mártir a meretriz: Figurações da mulher na Literatura de Cordel (1900-1930)*. 2017. 192 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis.

OLIVEIRA, Letícia Fernanda da Silva. *Representações da mulher negra na poesia narrativa nordestina – 1896-1970: Fatores históricos e socioculturais*. 2022. 223 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis.

OLIVEIRA, Thiago Ranniery Moreira de. *Currículo-teatro: uma cartografia com Antonin Artaud*. 2012. 248 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'água, 1992. 102 p. [1985].

ORWELL, George. 1984. Tradução: Heloisa Jahn e Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 408 p. [1949].

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. Matripotência: Ìyá nos conceitos filosóficos e instituições sociopolíticas [iorubás]. Tradução para uso didático, por Wanderson Flor do Nascimento, de: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. In: OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. *What Gender is Motherhood?*. New York: Palgrave Macmillan, p. 57-92. 2016.

PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÁMARA, Mario (orgs.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 263 p.

PERET, Eduardo (Editoria – Estatísticas Sociais). Desocupação cai para 12,3% no ano com recorde de pessoas na informalidade. *Agência de Notícias IBGE*, 2019. Disponível em: <https://url.gratis/N7B2Mf>. Acesso em: 20 de fev. de 2021.

PESSOA, Fernando. *Cancioneiro*. São Paulo: Martin Claret, 2008. 208 p. [1930]. (Coleção A obra-prima de cada autor).

PETRUCCI, Armando. *La ciencia de la escritura: primera lección de Paleografía*. Tradução: Luciano Padilla López. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. 157 p. [2002]. (Sección Obras de Lengua y Estudios Literarios).

PIZZOL, Ricardo Dal. Evolução histórica dos direitos autorais no Brasil: do privilégio conferido pela Lei de 11/08/1827, que criou os cursos jurídicos, à Lei n. 9.610/98. *Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo*, São Paulo, v. 113, p. 309-330. 2018.

PORFIRO, José Cláudio Mota. *Literatura de cordel, educação e formação da consciência crítica*. 1999. 245 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 464 p. [1942].

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan./abr. 2011.

QUEIROZ, Doralice Alves de. *Mulheres cordelistas: percepções do universo-feminino na Literatura de Cordel*. 2006. 121 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

QUINTELA, Vilma Mota. A edição popular no Brasil: o caso da literatura de cordel. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 35, p. 41-50, jan./jun. 2010.

- QUINTELA, Vilma Mota. *O Cordel no Fogo Cruzado da Cultura*. 2005. 226 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Tradução: Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015. 159 p. [1983]. (Coleção Marxismo e Literatura).
- RAMOS, Everardo. Ilustrações de folhetos de cordel: o Romance dos esquecidos ou a Peleja do popular com o moderno. In: NEMER, Sylvia (org.). *Recortes contemporâneos sobre o cordel*. Rio de Janeiro: Edições Cada de Rui Barbosa, 2008. p. 207-238. (Coleção FCRB Aconteceu, 8).
- RIBEIRO, Ana Elisa; CABRAL, Cleber Araújo (orgs.). *Tarefas da edição: pequena mediapédia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020. 143 p.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 112 p. [2017]. (Coleção Feminismos Plurais).
- RODRIGUES FILHO, José. Histórias e versos de uma trajetória editorial: o caso da Editora Luzeiro. In: MELO, Rosilene Alves de (org.). *Literatura de cordel: conceitos, pesquisas, abordagens*. Jundiaí: Paco Editorial, 2020. p. 67-81.
- RODRIGUES FILHO, José. *Redefinindo Histórias na Literatura de Cordel: a trajetória da Editora Luzeiro (c. 1920-1995)*. 2021. 228 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- RODRIGUES, Lílian de Oliveira. *A voz em canto: de Militana a Maria José, uma história de vida*. 2006. 289 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
- SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 552 p.
- SAMYN, Henrique Marques. Negritude e gênero no cordel: ensaio sobre as “heroínas negras” de Jarid Arraes. *Macabéa*, Crato, v. 5, n. 2, p. 92-102, jul./dez. 2016.
- SANTANA, Jiliane Movio. *Heroínas Negras Brasileiras, de Jarid Arraes: perspectivas dos feminismos descoloniais na construção da narrativa de cordel*. 2021. 162 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba.
- SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1982, pp. 13-24.
- SANTOS, Alexandre. Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 21, n. 35, p. 7-18, mai. 2016.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2018. 109 p. [1987].
- SANTOS, Éverton Diego S. R. A reinvenção da tradição: a literatura de cordel no século XXI. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais eletrônicos do XXVI Simpósio Nacional de História: ANPUH 50 anos*, São Paulo, ANPUH-SP, p. 1-15.

SANTOS, Fanka; SILVA, Salete Maria da. *Pensando o Movimento dos Mauditos*. Juazeiro do Norte: edição autopublicada, 2000.

SANTOS, Francisca Pereira dos. *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes*. 2009. 313 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

SANTOS, Francisca Pereira dos. *O livro delas: catálogo de mulheres autoras no cordel e na cantoria nordestina*. Fortaleza: IMEPH, 2020. 212 p.

SANTOS, Francisca Pereira dos. Poética das vozes e da memória. In: MENDES, Simone (org.). *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010. p. 43-63.

SANTOS, Olga de Jesus; VIANNA, Marilena. *O Negro na Literatura de Cordel*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989. 166 p. (Coleção Literatura Popular em Verso: Estudos/Nova Série, v. 7).

SCHMIDT, Rita Teresinha. O papel do profissional de Letras: compromisso com a realidade. *Cadernos do Instituto de Letras*, Porto Alegre (UFRGS), v. 1, n. 18, p. 139-144, dez. 1989.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o *anarquívamento* – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Poiésis*, Niterói, n. 24, p. 35-58, dez. 2014.

SILVA, Andréa Betânia da. A Cantoria e a rota da oralidade na construção dos sentidos. In: MENDES, Simone (org.). *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010. p. 29-41.

SILVA, Bruna Gabriella Santiago. *Erguer a voz: as representações das mulheres negras na literatura de cordel de Jarid Arraes*. 2022. 191 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal do Sergipe, São Cristóvão.

SILVA, Bruno Goulart Machado. *Trânsitos da cultura popular: Política Pública, Produção, Difusão e Salvaguarda nos Encontros de Culturas Tradicionais*. 2018. 368 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. *Vertentes e evolução da literatura de cordel*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rovel, 2011. 64 p.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. Livro e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821). *Revista de História*, São Paulo, v. 46, n. 94, p. 441-457. 1973.

SILVA, Wellington Pedro da. *Literatura de folhetos: uma trajetória enunciativa da Sociedade dos Cordelistas Mauditos*. 2013. 251 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto.

SLATER, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Tradução: Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. 321 p. [1982].

- SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação Histórica do Brasil*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 422 p. [1963].
- SOUSA, Francinete Fernandes de. *A mulher negra mapeada: trajeto do imaginário popular nos folhetos de cordel*. 2009. 254 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
- SOUSA, Maurílio Antonio Dias de. *A Estrela da Poesia: impressões de uma trajetória*. 2009. 498 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- SOUSA, Maurílio Antonio Dias de. Princípios de um sistema editorial. *Boitatá*, Londrina, v. 15, n. 30, p. 34-46, jul./dez. 2020.
- SOUZA, Eneida Maria de. Crítica biográfica, ainda. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, v. 2, n. 4, p. 35-50, jul./dez. 2010.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. 177 p. (Coleção Humanitas).
- SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife: Massangana, 1981. 91 p.
- SUASSUNA, Ariano. Introdução. In: *Antologia*: tomo III – Leandro Gomes de Barros 2. Rio Brasília: Ministério da Educação e Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1977, pp. 1-7. (Coleção Literatura Popular em Verso).
- TAVARES, Leonardo Pereira; OLIVEIRA JR., Francisco Lima de; MAGALHÃES, Marina. Análise dos discursos do Presidente Jair Bolsonaro em meio à pandemia: o coronavírus é só “uma gripezinha?”. *Research, Society and Development*, São Paulo, v. 9, n. 7, p. 1-19, 2020.
- TÁVORA, Antônio Duarte Fernandes. *Construção de um conceito de suporte: a matéria, a forma e a função interativa na atualização de gêneros textuais*. 2008. 183 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Departamento de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
- TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. 3ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 189 p.
- TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste (1893-1930)*. São Paulo: Global, 1983. 190 p. (Coleção Teses, 13).
- VECCHIO, Pollyanna de Mattos Moura. Autopublicação. In: RIBEIRO, Ana Elisa; CABRAL, Cleber Araújo (orgs.). *Tarefas da edição: pequena mediapédia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020. p. 35-39.

VEIGA-NETO, Alfredo. Michel Foucault e os estudos culturais. In: COSTA, Marisa Vorraber (org.). *Estudos culturais em educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema...* 2ª ed. Porto Alegre: UFRGS, 2004, pp. 37-72. [2000].

VELOSO, Caetano. *Antropofagia*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012. 70 p. (Coleção Grandes Ideias).

VEYNE, Paul. *O inventário das diferenças: História e Sociologia*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 55 p. [1976]. (Coleção Primeiros Voos, v. 16).

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Sousa (ensaio) e Glauco Mattoso (poemas). São Paulo: Tordesilhas, 2014. 192 p. [1929].

XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio (orgs.). *Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012. 320 p.

YOUNG, Iris Marion. *Inclusion and democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 320 p.

ZAMBENEDETTI, Gustavo; SILVA, Rosane Azevedo Neves da. Cartografia e genealogia: aproximações possíveis para a pesquisa em Psicologia Social. *Psicologia & Sociedade*, Recife, v. 23, n. 3, p. 454-463. 2011.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. [1987].