

# O CORDEL BRASILEIRO COMO ALTERIDADE: DA MARGINALIZAÇÃO A UMA POÉTICA UNIVERSAL

THE BRAZILIAN STRING AS OTHERNESS: FROM MARGINALIZATION TO A  
UNIVERSAL POETICS

Edcarla Melissa Barboza<sup>1</sup>

Cleyton Andrade<sup>2</sup>

**Resumo:** Censurado como literatura periférica e popular, o cordel brasileiro sofre marcas de marginalização e exclusão que evidencia o típico processo ininterrupto de segregação, marcado política, social e geograficamente. Neste estudo, pretende-se discutir elementos que apontam o lugar subjugado sofrido pelo cordel no mundo literário, abordando a ligação íntima que esta poesia estabelece com o povo. Aspiramos demonstrar problemáticas em torno de sua origem e consolidação no Nordeste brasileiro. É possível identificar que a poesia de cordel imprime uma memória coletiva e sertaneja, consistindo, muitas vezes, em um recurso de elaboração crítica política e social de um povo. Apostamos que é o elo indivisível com o povo que eleva o cordel a uma categoria poética universal.

**Palavras-chave:** Poesia; cordel; povo.

**Abstract:** Censored as peripheral and popular literature, the Brazilian string suffers marks of marginalization and exclusion than evidences the typical uninterrupted process of segregation, marked politically, socially and geographically. In this study, we intend to discuss elements that point to the subdued place suffered by the string in the literary world, addressing the intimate connection that this poetry establishes with the people. We aspire to demonstrate problems around its origin and consolidation in the Brazilian Northeast. It is possible to identify that the poetry of string imprints a collective and backcountry memory, often consisting of a resource of critical political and social elaboration of a people. We bet that it is the indivisible link with the people that elevates the string to a universal poetic category.

---

<sup>1</sup> Mestra em Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas – Brasil. Doutoranda em Letras e Linguística na Universidade Federal de Alagoas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9621-8906>. E-mail: [edcarlamelissa@hotmail.com](mailto:edcarlamelissa@hotmail.com).

<sup>2</sup> Doutor em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Professor Adjunto da Universidade Federal de Alagoas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1515-6959>. E-mail: [cleyton.andrade@ip.ufal.br](mailto:cleyton.andrade@ip.ufal.br).

**Keywords:** Poetry; string; people.

## 1. INTRODUÇÃO

Em *A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização* Fernando Baéz denuncia a catástrofe sofrida pela América Latina com o processo de invasão e colonização europeia, de modo que a maior parte do patrimônio nativo material e imaterial fora perdido, o que inclui a memória de uma cultura oral.

Báez (2010) cita exemplos de construções e patrimônios culturais indígenas em toda a América Latina que foram apropriadas ou serviram de base para construções europeias, assim como milhares de idiomas nativos que foram dissipados através de um processo de transculturação e substituição da memória da América Latina. O autor define esse processo em três etapas: “1) estilhaçamento da memória subjugada, evidente nas perdas e nostalgias; 2) incorporação forçada da cultura dominante; 3) elaboração, por parte da sobrevivência, de estratégias de resistência e interação assinaladas pelo grau de contato” (BÁEZ, 2010, p. 37).

O sequestro ou etnocídio das memórias e vozes coletivas da América Latina aconteceu de forma feroz e mesquinha, através do processo de anulação e aniquilação de uma cultura, que se concretiza ao tentar eliminar a história, a arte, a religião, bens materiais e conhecimentos nativos. Além da destruição da memória, denominado memoricídio, a América Latina foi vítima de um saque econômico, de genocídio e do roubo de matérias-primas.

As canções populares não ficaram ilesas, foram perdidas e desestimuladas em detrimento da importação de expressões musicais europeias. Músicas e rituais indígenas foram profundamente proibidos, o que favoreceu o esquecimento de milhares de cantos e o desaparecimento de instrumentos musicais. Centenas de comunidades foram alteradas, dialetos e

expressões únicas extintas, fazendo desaparecer as tradições e impondo aos poucos novas e estranhas culturas (BÁEZ, 2010).

Logo, os nativos foram forçados a aprender danças e cantos europeus, a cultura musical negra também fora depreciada e excluída, expressando que a supremacia não se sustenta apenas com a força das armas, mas também através da imposição de modelos de cultura sobre os povos vencidos. Uma vez que a memória coletiva consiste no registro mais importante de uma comunidade, é aquilo que a vincula, é a primeira a ser ameaçada ou atacada durante uma invasão (BÁEZ, 2010).

Nesse sentido, Báez (2010) argumenta que o etnocídio gerou como consequência graves problemas de identidade que afetam ainda hoje os latino-americanos, pois não há como sustentar uma cultura e uma identidade sem memória, esta configura o eixo ontológico de uma comunidade. “Só se pode ser aquilo que se recorda do que é; e se as recordações estão mutiladas, a identidade aparece vulnerável, confusa, intimidada” (BÁEZ, 2010, p. 49).

Uma vez destituída a memória coletiva de um povo, resta a submissão a uma herança que não é sua, algo que parece acontecer com a origem do cordel produzido no Brasil. Segundo o poeta e teórico Aderaldo Luciano (2012), na década de 60, no Nordeste, o termo *literatura de cordel* fora destinado aos folhetos em verso vendidos nas feiras, em referência imediata à literatura de cordel produzida em Portugal. A partir de então ambas as denominações, a portuguesa e brasileira, foram disseminadas como correlatas e este termo foi consagrado de maneira corrente pelos brasileiros daquela época e região, sem maiores preocupações com a origem e história que circunda ambas as poesias. Ou seja, “o termo fincou pé no arsenal cultural, dependurou-se no cabedal linguístico e consagrou-se como verdadeiro. Não se sabe quem o cunhou pela primeira vez, ao se referir àquele corpus literário, nem como se deu o fato” (LUCIANO, 2012, p. 10).

Vítimas de um memoricídio, alienados à necessidade de embranquecer o cordel e atribuí-lo a uma origem europeia, os brasileiros, incluindo pesquisadores do cordel, desconsideraram não só profundas diferenças entre ambas as poesias, como a própria originalidade de uma poética nordestina (LUCIANO, 2012). De acordo com Marcia Abreu (1999), quase nada no processo de consolidação do cordel no Nordeste se aproxima da literatura de cordel portuguesa, na primeira, os autores viviam de compor e vender os versos, pertencem às camadas populares, tematizando o cotidiano nordestino e sertanejo, versando tanto sobre o imaginário daquela gente, quanto sobre sua realidade. Mais tarde, veremos que o cordel se pluraliza no que diz respeito às temáticas abordadas.

Já em Portugal, os textos se endereçavam aos vários segmentos da sociedade, abordando temáticas de vidas dos nobres e cavaleiros, e desde muito tempo já pertenciam à cultura escrita. Por sua vez, o cordel de origem lusa apresenta alguns impasses no que diz respeito à própria conceituação, sobretudo do ponto de vista do gênero e da forma em que os versos se apresentam. Neles estão inclusos autos, novelas, contos com teor fantástico ou moralizantes, peças teatrais, sátiras, notícias, etc., além de poder ser escrita tanto em verso quanto em prosa.

Ou seja, a literatura de cordel portuguesa parece não possuir padronização no que diz respeito à exigência de aspectos estruturais e literários, algo que interferiu no processo de transposição dos versos de cordéis portugueses para a forma nordestina, prática comum no início do século XIX. Ao se transpor o cordel escrito em Portugal para a forma nordestina muitos dados eram suprimidos, em razão de que o cordel português tende a ser prolixo, com dados supérfluos e alongamentos verbais desnecessários.

Nesse sentido, o interesse dos poetas e editores portugueses estava direcionado mais para a ampla divulgação e comercialização, a partir de um

estilo editorial acessível financeiramente, que conseguisse alcançar o grande público, do que para a preocupação com uma forma literária fixa. Esse interesse pela ampla e fácil divulgação fez com que se adotasse a típica qualidade do material barato para os folhetos, que eram produzidos em menor número de páginas e vendidos nas feiras livres, demonstrando-se como uma literatura que se distinguia, mais uma vez, não pelo seu gênero literário, mas pelo seu caráter editorial e bibliográfico (ABREU, 1999).

Isso não significa dizer que se tratava de uma literatura popular destinada ao povo. Não há nenhuma relação ligação direta e unívoca com a cultura popular, uma vez que nem a produção do folheto se limitava à poetas e editores de baixo poder aquisitivo, nem o seu destinatário era o povo, ela alcançava todas as camadas sociais (ABREU, 1999). O cordelista Rodolfo Coelho Cavalcante em seu folheto *Origem da literatura de folheto e a sua expressão de cultura nas letras de nosso país*, de 1984, escreve que o cordel nordestino, o qual ele nomeia como cordel-literatura, é a poesia pura dos poetas do Sertão, exige uniformidade textual, forma e estrutura rígida:

No Brasil é diferente/O cordel-literatura/Tem que ser/todo rimado/Versificado em sextilhas/Ou senão em septilhas/Com a métrica mais pura/Neste estilo o vate escreve/Em forma de narração/Fatos, romances, histórias/De realismo, ficção;/Não vale cordel em prosa/E em décima na glosa/Se verseja no sertão.

É preciso destacar que a realidade sertaneja é um dos temas mais frequentes nos cordéis, isto se deve aos pioneiros nesta poesia como Silvino Pirauá, na Serra do Teixeira e Leandro, em Pombal. É, portanto, através da realidade do Sertão que o poeta cordelista pôde elaborar um crítica política e social que chegasse não só àquele povo, mas que sua potência pudesse ultrapassar este espaço geográfico e fazer do cordel uma poesia universal, tal como Leandro Gomes de Barros. Através de uma poesia que versa sobre o social, as pelejas e o satírico, Leandro atravessa o espaço sertanejo até às ruas da

cidade do Recife estabelecendo na criação dos seus versos a união entre as veredas do Sertão e as “máquinas e prelos da infante indústria gráfica pernambucana no alvorecer do séc. XX” (LUCIANO, 2012, p.6).

Os sucessores de Leandro foram Francisco das Chagas Batista e João Martins de Ataíde, este último resguarda uma marca importante no cordel, embora não lhe seja favorável. Conta-se que João Martins de Ataíde, assim como muitos editores, comprava os cordéis de outros autores e se apropriava da autoria, suprimindo o verdadeiro criador do verso, de tal maneira que até hoje muitos erros de autoria são disseminados. Mediante esse dano, os poetas passaram a instituir o uso do acróstico, prática que identifica a autoria do cordel, trata-se da apresentação do autor disposta no verso onde cada inicial do seu nome aparecerá como a primeira letra do verso da última estrofe de seu folheto (LUCIANO, 2012). Um exemplo de acróstico em cordel é o de Leandro Gomes de Barros, intitulado *O boi misterioso*:

**L** á inda hoje se vê  
**E** m noites de trovoadas  
**A** vaca misteriosa  
**N** aquelas duas estradas,  
**D** uas mulheres falando,  
**R** angindo os dentes, chorando  
**O** nde as cenas foram dadas.

Leandro Gomes de Barros foi o primeiro a adotar a prática, muito embora seu acróstico também tenha sido adulterado, por ninguém menos que João Martins de Ataíde, que modificou as letras iniciais, alterando também a forma do poema, que ficara atrofiado. Embora o erro tenha continuado por muito tempo, foi o trabalho do pesquisador Sebastião Nunes Batista, publicado em 1973 sobre a restituição da autoria aos seus verdadeiros autores, pela Casa de Rui Barbosa, que pôs fim a essa prática (LUCIANO, 2012).

Outro elemento identificador do cordel, que o destaca das demais poesias consiste na forma rígida e estrutural do verso, que obedece a um esquema de rimas estabelecido, qual seja, as sextilhas, e algumas vezes setilhas, dispostas da seguinte forma: **a b c b d b** ou **a b c b d d b**: Exemplo 1: Admirou todo mundo/O saber dessa donzela/Tudo que era em ciência/Podia se encontrar nela/O professor que ensinou-a/Depois aprendeu com ela (BARROS, 1981). Exemplo 2: Leitores esse cordel/De importância se veste/Pois fala dos cinco mitos/Do nosso caro Nordeste/É um verso impressionante/Didático e interessante/Como um cabra da peste (FALCÃO, 2022).

Essa rigidez na forma, fator de identificação do cordel, foi sendo ampliada, incluindo outros elementos, como a presença de um padrão tipográfico específico, próximo àquele produzido em Portugal, que se tornou regra, de tal forma que a poesia que não correspondesse a essa padronização, não era considerada cordel. Por exemplo, o número de páginas deveria ser entre 8 e 64, dependendo do conteúdo do poema, o tamanho do folheto também não deveria ultrapassar 11-16 centímetros, em cada página devem caber cinco estrofes, com exceção da primeira, que precisa deixar em destaque o título e o nome do autor (ABREU, 1993; CAVALCANTE, 1982).

Contudo, foi constatado que não é o tipo de impressão da folha que caracteriza o cordel. Tais padrões exigidos, apresentados no parágrafo acima, correspondem a um recurso que serve apenas para divulgação dessa poesia, o recurso mais acessível para disseminar o cordel no século XX. A insuficiência desses padrões tipográficos fica clara nos dias de hoje, por exemplo, quando os cordéis se fazem presentes nas páginas da internet, em blogs e e-books, assim como com os cordéis que ao longo do tempo foram escritos em tamanhos de folhas diferentes bem como sem exigência no número de páginas (LUCIANO, 2012).

Ou seja, o que caracteriza o cordel não é o seu veículo de circulação, em

termos literários, o cordel se impõe pelo modo como o poeta interpreta o mundo e expressa em seus versos uma visão única (LUCIANO, 2012), imprimindo uma memória coletiva, lançando mão da realidade, do imaginário do povo e da potência que ele carrega, caracterizada como um recurso poético que o próprio povo se dá (LUCENA, 2016).

Nem remotamente encontram-se registros semelhantes na literatura de cordel portuguesa, confirmando que a influência dos cordéis portugueses nos folhetos brasileiros se presentifica apenas em seu aspecto gráfico específico da época e não estrutural, ou seja, apenas a configuração material de brochuras, onde eram impressos os versos no início do século passado, consiste no elemento que pode aproximar ambas as poesias.

Dessa maneira, ressalta-se o traço diferenciador do cordel brasileiro como uma narrativa e eco da opinião e experiência de um povo, o nordestino. Nas palavras de Maya (2012), a “voz rústica” do poeta do Sertão protesta, bravejando a consciência que o povo tinha de sua condição de fosso profundo, aquela que demarca e escancara seu lugar de marginalidade, de ausência enquanto uma negatividade. Logo, se os versos presentes no cordel representam um jeito de olhar o mundo, conforme apontara Carvalho (2002), é do olhar do povo que se trata, mais especificamente do nordestino, considerando o contexto geográfico e político que envolvem esses sujeitos.

Seria, portanto, o berço nordestino e o lugar que ele representa na sociedade brasileira, qual seja, território esquecido e negligenciado social e politicamente, o elemento que justifica a marginalização do cordel no campo literário? O presente artigo propõe identificar fatores implicados nesse processo de subjugação do cordel, compreendendo, para tanto, como se constitui essa poesia no Nordeste e como se estabelece a forte ligação com esse povo.

## 2. POESIA DO POVO

De início, lançaremos mão dos estudos de Bakhtin sobre o carnaval de Rabelais, na busca de um panorama de uma arte atravessada pela vida cotidiana do povo, algo favorável para pensar o mundo do cordel e os aspectos que envolvem a criação artística dessa poesia. Diferente de Shakespeare e Cervantes, que apenas se limitaram a evitar os cânones clássicos de sua época, Rabelais não só recusou firmemente tais moldes e toda formalidade limitada, como também fez de sua arte uma subversão, criação transgressora, se recusando a adotar o dogmatismo e a formalidade unilateral, denotando uma posição de resistência não oficial diante da literatura de base erudita.

Rabelais foi o grande porta-voz do riso carnavalesco popular, fez do humor do povo na praça pública seu objeto de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico e literário, pôde expressar em sua obra como o cômico na sociedade medieval, através dos espetáculos e ritos que aconteciam em praça pública, se diferenciava em relação às formas cultas e oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal, oferecendo uma visão do mundo e das relações humanas totalmente diferente em relação ao mundo oficial. Tratava-se de um segundo mundo e uma segunda vida do povo (BAKHTIN, 1987).

Enquanto nas festas oficiais as relações se estabeleciam de maneira hierárquica, no carnaval se criava um tipo peculiar de relação nas praças públicas, marcada por um vocabulário específico, uma linguagem carnavalesca típica, a linguagem do povo, assim como pela presença dos gestos dos indivíduos em comunicação, desprovidos das normas correntes da etiqueta e da decência exigida formalmente.

Bakhtin (1987) chama atenção para essa experiência coletiva, de caráter democrático que aconteciam nas praças públicas, um cenário em que vida e arte se misturam. Diferentemente da festa oficial, “o carnaval era o triunfo de uma

espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 1987, p. 8).

Consideramos que, tal como Rabelais recolheu sabedoria do povo e de seu cotidiano, o poeta cordelista se inspira nos personagens e na realidade do Sertão, construindo sua poesia como produto e reflexo do cenário nordestino, tendo não só o berço na arte popular como também o seu destinatário é o povo, tal como argumentou Claude Roy (1975), a popularidade do folheto de cordel se deve ao seu destino, é ao povo que ele é endereçado.

Contudo, cabe uma ressalva, diferentemente de Rabelais, que optou por se dedicar à arte popular, ao cordelista, esse lugar de poeta “popular” nem sempre se trata de uma escolha ou mesmo lhe é favorável. Conforme aponta Luciano (2012), “em países como o Brasil cuja história e política estão baseadas no conceito de classes sociais, ser do povo é ser das classes mais baixas, quanto mais baixa, mais povo. E o popular é o sem valor” (p. 21). Para as elites literárias, o termo “popular” destina-se àquela poesia sem atributos, sejam eles estéticos, literários ou materiais, onde ao poeta é reservado um lugar esquecido, aquém da literatura canônica, não é à toa a ausência dos principais nomes da poesia de cordel nos manuais de literatura brasileira. “Os autores de cordel formam desse lado, do lado chamado “popular”. Formam desse lado não porque queiram, tão somente porque lhes foi reservado esse lugar. Reservado, é claro, por quem está do outro lado” (LUCIANO, 2012, p. 20).

É a marca pejorativa do termo “popular” atribuído ao cordel que faz com que muitos poetas se apoderem do sentimento de incultura, testemunhando a marginalização de sua produção artística e cultural, que passa a ser reduzida a uma poesia atrasada ou mesmo a uma espécie de dom, vulgar e comum, espontâneo e ingênuo, fora do padrão intelectual formalmente exigido. Longe dos centros urbanos e alheio a uma formação preestabelecida, não era de se

esperar que homens sem instrução e sem poder aquisitivo pudessem produzir poesia, a essa arte era preciso dar outro nome (LUCENA, 2016; ABREU, 1993).

Logo, as antologias de literatura brasileira fecharam as portas para o cordel, renegando-o a um lugar segregado, periférico. Lemaire (2010) aponta que desde que o folheto de cordel foi apropriado enquanto objeto de estudo no mundo literário, ainda no século XIX, apesar de sua profunda circulação, já era alvo de ataques e sua morte já era anunciada. “Produto simples de um povo atrasado, analfabeto e inculto!” (LEMAIRE, 2010, p. 19). Era como o caracterizavam dentro das academias, oxalá essa narrativa fosse exclusiva daquele século. A narrativa que insiste em matar o cordel se faz presente ainda hoje, ela parece retratar o medo que o discurso erudito tem da voz do povo, uma voz que, a partir do cordel, ressoa em forma de poesia.

Nessa direção, aqui é preciso destacar a relação que o cordelista tem com o povo, estando ele inserido nesta classe. No início de sua circulação, os temas do cordel variavam de histórias de cavalaria e da família Real, cangaceiros, seca nordestina e temáticas religiosas. Ruth Terra (1983) identifica divisões temáticas nos folhetos publicados entre 1904 e 1930, por exemplo. O primeiro grupo, segundo a autora, versava sobre acontecimentos marcantes e descrições geográficas; o segundo grupo era constituído por versos que contavam romances e histórias; e o terceiro, que seria o mais numeroso, subdivide-se em dois: poemas sobre movimentos sociais e políticos, como cangaço e versos sobre protestos e críticas àquela realidade e ao cotidiano sertanejo, estas permanecem até os dias atuais (TERRA, 1983).

Outra categoria de cordel comum no início do século XX eram os de cunho jornalístico, em que se destacava a relação de compromisso do cordelista com o povo, não só de informar a verdade, como também de se posicionar diante das notícias. O poeta assume ora o lugar do próprio cidadão, ora o lugar do repórter: O cordel foi o jornal/Do povo de antigamente/De tudo o que se

passava/Escreviam no repente/Andava de feira em feira/Em cidade diferente  
(*Maria do Rosário Lustosa*).

Segundo o poeta Mestre Azulão, em entrevista concedida ao jornalista Eugênio Viola, o cordel tem um poder de comunicação tão forte quanto os meios oficiais. “Basta dizer que o homem foi à lua, muitos vieram até mim perguntar se era realmente verdade ou truque de televisão, e tive que escrever um folheto para que meus conterrâneos acreditassem” (MENDES, 2011, p. 135-136).

Enquanto jornal do sertão, o cordel é também *crônica popular*, afirma Curran (2001) ao teorizar o gênero crônico, configuração textual-discursiva que envolve tanto fatos cotidianos, opinião e imaginação, quanto também faz do verso um veículo jornalístico. O cordelista informava sobre notícias e acontecimentos do mundo em forma de poesia de cordel, se intitulado, inclusive, como repórter do sertão. Marcelo Soares em seu folheto *A crise do ‘MENSALÃO’ e o caso da cueca* salienta: Pra mim, a grande missão/Do poeta-cordelista/É de ser, por vocação,/Um repórter-jornalista./A ele cabe informar,/Ver, ouvir, investigar/E dar seu ponto de vista.

O poeta passa, então, a se apropriar da potência ética e catártica da transmissibilidade da informação e adapta ao ritmo e tom por ele adotado, fazendo do cordel um espaço de denúncia e de protesto, onde a voz do povo marginalizado passa a fazer eco. “O que aparentemente é apenas uma adaptação de uma notícia publicada pela mídia ganha elementos originais que extrapolam o que foi noticiado” (MENDES, 2011, p. 171), expressando a capacidade criativa do poeta.

Contudo, a ligação estabelecida com o povo também implica uma espécie de interdependência, uma vez que, segundo Mendes (2011), o cordel precisa passar por uma aprovação, ou seja, a autoridade do poeta, assim como a popularidade do folheto, dependem da recepção por parte do público, passam por um crivo popular, que legitima ou não aquela arte. Conforme o público

recepção bem a declamação do folheto, este era impresso e vendido nas feiras. Mesmo esse poeta sendo considerado o porta-voz da verdade, respaldado por uma tradição, era necessária a acreditação do público.

Lemaire (2010) confirma que a mensagem do poeta, para poder existir como verdade e se solidificar na memória e na tradição do povo, depende da aprovação popular ou do destino que darão os ouvintes. Por exemplo, Raimundo Santa Helena foi altamente rejeitado quando publicou o folheto *Duelo do Padim Ciço com o Papa*. O poema versa sobre uma peleja, disputa verbal, onde os dois personagens se agridem. O Papa acusa o Padre de “Ex-Padim Ciço”, remetendo ao fato de a Igreja Católica ter excomungado o padre de seu exercício profissional, o chamando de “mentiroso” e “trapaceiro”, de modo que este se defende com mais agressões ao outro. Devido à revolta popular, Santa Helena teve de se retratar, queimando publicamente os cordéis.

Sob aprovação popular ou sob uma poética livre, o que o cordel guarda é uma estreita ligação com o povo, há algo transmitido pelo poeta de cordel que captura o leitor/ouvinte sertanejo e nordestino, em sua grande maioria privado de uma formação intelectual. Esse elo é demonstrado pela cordelista Salete Maria da Silva em seu folheto *Feminismo em cordel: como foi que começou?*

Como já disse outras vezes/em entrevistas que dei/eu nasci numa família/onde o cordel era rei/pois meu clã analfabeto/tinha um baú repleto/e declamar era a lei/meu avô ia pra feira/comprar farinha e feijão/levava um saco de pano/e um dinheirinho na mão/trazia o fumo e o folheto/e voltava satisfeito/nas quebradas do sertão.

Salete conta que sua história e inserção na poesia de cordel é atravessada por sua avó, que sempre os declamava, ou pedia para a neta lê-los em voz alta. Capturada pelo cordel no seio familiar, Salete passou a escrever cordéis de cunho feminista, denunciando o lugar subjugado da mulher nessa poesia e na sociedade de maneira geral. Sua avó foi a figura feminina que a inspirou:

E quem mais apreciava/Era minha vovozinha/Que sempre me convidava/Para ler lá na cozinha/E ao debulhar o feijão/Ou ao socar o pilão/Um verso sempre convinha/Ela sabia de cor/Todo folheto que eu lia/E ao varrer o terreiro/Uns versos ela fazia/Falava sempre de amor/De fome, fé e calor/Filhos, roça e romaria

O que seria, portanto, o elemento presente na poesia de cordel que permite essa ligação fecunda com este povo? É preciso levar em conta que, embora o poeta escreva para o povo, e muitos autores confirmem que esse elo implica uma espécie de consentimento popular, é a capacidade de criação artística e o posicionamento do poeta no verso que captura e afeta o leitor/ouvinte. Cordéis de cunho denunciativos, que elaboram uma crítica ao cenário social e político, que “clama a justiça, pensa a ética, critica a política” (LUCIANO, 2012, p. 57) são aclamados pelo público e podem ser escritos sem qualquer deslocamento da experiência de vida desse povo.

O animismo, por exemplo, tema frequente nos cordéis, retrata a relação do homem com os animais, cenários de fuga dos animais ou de resistência destes às tentativas de capturas por parte de seus donos vaqueiros. Segundo Abreu (1999), em geral, nesses cordéis, o boi fazia papel de narrador onisciente, conhecedor do que se passa nas fazendas, e dos preparativos para o seu destino. Essa era uma realidade do Sertão do Nordeste dos séculos XVIII e XIX.

Curiosamente, o herói não era o homem, mas o animal. (...) Os homens presentes nas narrativas representavam a ordem, a organização, o respeito às regras, enquanto os bois fugitivos simbolizavam a liberdade, a impossibilidade de se deixar subjugar, a valentia, a habilidade de fugir ao adestramento. A identificação do poeta e, provavelmente, do público convergia para os bichos, mesmo que seu fim fosse a morte (ABREU, 1999, p. 82).

A liberdade parece constituir a marca identificatória e de desejo desse povo, que aponta uma posição de resistência frente ao lugar subjugado na sociedade. É nesse sentido que o cordel pode transcender a expressão de uma

realidade local, ou seja, embora a maior parte dos temas versem sobre a realidade sertaneja, é do universal que se trata.

Até aqui, tentamos demarcar a captura do cordel por parte de um povo, que se deixa envolver e se afetar pelas temáticas e por aquilo que é transmitido pelo próprio poeta. Porém além disso, apostamos em outro elemento substancial, que atravessa esse elo trata-se do que Zumthor (1993) vai classificar como *performance*, diz do processo concomitante entre a comunicação e a recepção no canto ou recitação da poesia na voz do poeta, em que a comunicação das palavras implica também os afetos que podem ser transmitidos. Embora o autor esteja voltado para a dimensão da voz, arriscamos aproximar este conceito do folheto de cordel, entendendo que o verso envolve elementos como o tom, ritmo e melodia, não cabendo uma leitura que os desconsiderem.

### **3. TRANSFORMAR A PRONÚNCIA EM ATO – A PERFORMANCE QUE EMANA DO CORDEL NORDESTINO**

O cordel envolve elementos artísticos diversificados e plurais, bem como fatores determinantes, significações e códigos indispensáveis que permitem sua transmissão e compreensão. O lugar, o momento, o gesto, as expressões corporais e elementos artísticos como o ritmo, a melodia, a voz de quem canta ou declama, energia/empatia, são elementos que também indicam a potência daquilo que é transmitido pelo poeta ao público. A harmonia e a sonoridade na melodia e no ritmo permitem a preservação do texto pela memória, possibilita que a palavra rítmica se inscreva na memória individual e coletiva de um povo, essa palavra age, legitima, funda e refunda a comunidade. É no ritmo que reside a verdade, declara Lemaire (2002).

Há uma potência no ritmo e no tom atribuído pelo poeta, algo que se faz ouvir para além do sentido da frase, para além do dito, tanto que o autor, ao falar de seus versos, chama atenção para o ritmo mais que para a significação

das palavras, embora o trabalho criativo seja árduo, em função de manter a coerência do texto (FONSECA, 2019).

Nesse sentido, consideramos que se a herança do cordel produzido no Brasil não corresponde à literatura de cordel de origem lusa, qual seu precedente? Alguns pesquisadores apostam em uma herança das civilizações da oralidade, da cultura das vozes, que remonta à Idade Média e, sobretudo, ao trovadorismo dos canceiros, dado as semelhanças com as modalidades de cantorias existentes no Sertão do Nordeste, que carregam aspectos como rima, ritmo e melodia, resguardando suas especificidades.

Abreu (1999), comunga desta herança ao considerar que o cordel captura formas tradicionais do canceiro Ibérico e temas medievais, adaptando-os ao seu contexto regional, sobretudo na modalidade jornalística, prática assumida pelos trovadores, que saíam pelas cidades cantando notícias sobre o mundo. Nesse sentido, a presença da oralidade ou mesmo da dimensão da voz parece se manifestar não só na leitura do verso, quando somos conduzidos pelo ritmo e rima, quanto também aparece no processo de escrita do cordelista, que sente como se estivesse contando uma história em voz alta. Para além de ser portadora da linguagem, a voz é lugar de articulação significativa, seu exercício de poder fisiológico produz a fonia e organiza a substância (ZUMTHOR, 1993).

Lançaremos mão da denominação *corpo vocal* proposta por Zumthor (1993), que envolve várias funções na produção poética, como a função mnemônica, que possibilita a transmissibilidade da poesia a partir da repetição e preservação do texto na memória; e a função social, que abrange a forma de comunicação através de conteúdos que retratam experiências cotidianas, ensinamentos, notícias, crítica social e política, valores morais, espirituais, etc. (MENDES, 2011).

Além disso, na declamação do cordel está em jogo o próprio corpo posto

em ato, em uma dança que acompanha a narrativa dos versos conferindo potência à palavra – “A voz do poeta, viva na garganta, presente e até vibrante no silêncio ruidoso de seus poemas, fala a linguagem do corpo. Voz é também corpo” (MATOS, 2007, p. 9). Nesse sentido, o corpo parece estar implicado na narrativa, envolvendo respiração, músculos e nervos, continuamente em tensão e distensão. Os gestos e movimentos das mãos que seguram o folheto aberto produzem um efeito encantatório sobre o público ouvinte, na troca significativa de olhares, que presencia a transmissão da palavra viva, grafada no folheto, mas esculpida pela voz (MATOS, 2007).

Esse movimento é denominado como *performance*, caracteriza-se por uma espécie de estratégia pedagógica e didática das civilizações da oralidade, uma arte teatral e dramática, em que o público tem função de coator e coautor, “testemunha ocular e auricular da performance que vai, em seguida, transmitir, por sua vez, o conhecimento: criar inúmeras testemunhas auriculares que vão repeti-lo, divulgá-lo e, fazendo assim, contribuir para que o conhecimento seja salvaguardado” (LEMAIRE, 2010, p. 20). Logo, essa memória e sua circulação dependem da decisão de todos esses coatores e coautores, que optam ou não por manter viva essa arte (ZUMTHOR, 1993; LEMAIRES, 2010).

Podemos encontrar marcas da potência da oralidade performática nos próprios cordéis impressos, muitos trazem nos versos o verbo “falar” no lugar de “escrever”, ressaltando a necessidade de serem declamados e não lidos. Em *As aventuras de Andrade e Jucelina*, Joaquim Casimiro de Lima verseja: Só peço os amigos/escutem bem eu narrar/trate de terem silêncio/para não prejudicar/e depois levem o romance se a história prestar.

Muitos poetas, por sua vez, por opção ou por inacessibilidade à leitura e escrita, constroem seus poemas na cabeça, memorizam os versos e depois, com ajuda, os mesmos são transcritos.

Muita gente num sabe como é que eu componho os meus poemas. Não é escrevendo! É... faço a primeira estrofe, deixo retida na memória. A segunda, do mesmo jeito; a terceira e assim por diante. Pode ser um poema de trinta estrofes! Quando eu termino, eu estou com todas elas retidas na memória, aí é que passo para o papel” (CARVALHO, 2022, pp. 17-18).

Contudo, essa aproximação do cordel com a poesia oral é refutada por muitos pesquisadores, como Aderaldo Luciano (2012). Para este autor, o cordel é eminentemente uma poesia de letra, tendo sua escrita, inclusive, influenciado as cantorias e os repentos. Estes últimos, por sua vez, caracterizam-se por uma arte do improviso, pelos desafios e pelejas, onde dois poetas colocam à prova, no imediatismo da palavra, suas capacidades criativas. Nessas cantorias de improviso, o verso nunca será decorado, a arte ali é imediatista, o que se caracteriza como completamente oposta ao nosso cordel, afirma Luciano (2012).

O verso do cordel é fruto de um árduo trabalho escrito, que contém elementos fixos não encontrados nessas cantorias, além disso, se fixássemos equivocadamente o cordel à poesia oral, este não estaria vivo e acompanhando a evolução dos meios de comunicação. Da feira ao jornal e depois ao rádio, televisão e internet, os poetas cordelistas acompanham as necessidades de cada época, mantendo viva, através da poesia escrita, a voz do povo: Até chegada o presente/De letra e evolução/Esta cultura passou/Por uma lapidação/Rádios, jornais e revistas/Onde os grandes repentistas/Fazem dela profissão (*Mestre Azulão*).

José Honório, no cordel intitulado *Marco cibernético*, argumenta sobre o lugar da poesia de cordel na evolução das tecnologias de comunicação: Se pena, lápis, caneta/Cumpriram sua missão/E a máquina de escrever/Deu sua contribuição/Que mal há em nos valermos/Da nova computação/Não importa por qual via/O verso chegue ao leitor/Se impresso em tipos móveis/Fax ou computador/Importa sim, que traduza/Um

espírito criador.

O que se discute até aqui, ainda coloca em questão a origem do cordel, se não oral, se não lusa, não apenas sertaneja, não dos centros urbanos, não dirigida somente ao nordestino, visto a universalidade de Leandro Gomes de Barros, não de um povo específico, mas do Povo, não submetida enquanto produto mítico de um Estado-Nação, tampouco limitado a um testemunho local e regional da realidade da vida nordestina.

Qual sua real definição e origem, portanto? Seria essa inespecificidade, ausência de identidade e inexatidão conceitual que conduz o cordel a um lugar de alteridade e, portanto, de marginalidade dentro do campo literário e erudito? O que sabemos até aqui é que o cordel versa sobre o universal, sobre a experiência humana e sobre formas de existir e resistir.

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Identificamos uma dificuldade no que diz respeito à conceitualização da poesia de cordel na literatura, revelada na multiplicidade de vozes, tanto no sentido de teorizá-la quanto na tentativa de defini-la, inclusive historicamente. Ou seja, autores e teóricos, assim como cordelistas em seus versos revelam uma pluralidade e considerável liberdade de opinião a respeito desta poesia. Para alguns, o cordel é sertanejo, oral, depende da opinião popular, é de origem lusa e marcado por uma estrutura versificada rígida; ressaltando que não necessariamente tais elementos coexistam em um pensamento, seja teórico ou em verso. Para outros teóricos e cordelistas, tais elementos estão longe de definir esta poesia, de modo que suas apostas caminham na direção de uma poética universal.

A polifonia que envolve a origem do cordel e sua estrutura literária nos impõe não só um desafio diante desta poesia, mas revela uma problemática que tanto pode fortalecer e alimentar processos de subjugação, que diz respeito à

ausência de uma concepção punica, quanto pode elevar o cordel a uma poética subversiva, que resiste a todo formalismo limitado pré concebido.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia Azevedo de. Cordel Português / Folhetos Nordestinos: confrontos - um estudo histórico comparativo. *Tese*. UNICAMP, 1993.

BÁEZ, Fernando. *A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira - São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARROS, Lenadro Gomes. O boi misterioso. In: *Literatura Popular em Verso - antologia*. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1964.

BARROS, Leandro Gomes. *Estória da Donzela Teodora*. Ceará: Catavento, 1981.

CARVALHO, Gilmar de. *Patativa poeta pássaro do Assaré*. Fortaleza: Omni, 2002, p. 46.

CAVALCANTE, Rodrigo. *Como fazer versos*. Correio popular: Campinas, 1982.

CLAUDE ROY. *Trésor de la poésie populaire*, 1975.

CURRAN, Mark. *História do Brasil em Cordel*. São Paulo: Edusp, 2001. (Coleção primeiros passos-317).

FALCÃO. *Os cinco mitos do Nordeste*. 2022

FONSECA, Maria. Gislene. *Novelo de verso: fios de memória, tradição e performance tecendo a poesia de cordel*. *Tese*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2019.

GONÇALVES, Marco. Cordel Híbrido, Contemporâneo e cosmopolita. In: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2007, p. 34.

LEMAIRE, Ria. Gravador?... Que estás gravando? In: CARVALHO, Gilmar de. *Patativa poeta passado do Assaré*. 2ª. Ed. Fortaleza: Omni, 2002.

LEMAIRE, Ria. Pensar o suporte – Resgatar o patrimônio. In: MENDES, Simone (Org). *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Gráfica Expressão, 2010.

LUCENA, Bruna Paiva. “É fácil ver a chuva quando você não se molha”: os gabinetes da historiografia literária e do cordel e as poéticas a céu aberto. *Tese*. Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Brasília, 2016.

LUCIANO, Aderaldo. *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições. Adaga - São Paulo: Editora Luzeiro, 2012.

MATOS, Edilene. Literatura de cordel: a escuta de uma voz poética. *Habitus*. Goiania, v , pp. 149-167. Disponível: [\(96\) LITERATURA DE CORDEL: A ESCUTA DE UMA VOZ POÉTICA - por EDILENE MATOS | Helena Borges - Academia.edu](#)

MAYA, Ivone da Silva Ramos. *O povo de papel: A sátira política na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

MENDES, Simone de Paula Santos. Um estudo da argumentação em cordéis midiáticos: da enunciação performática à construção discursiva da opinião. *Tese*. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais. 277f. 2011.

TERRA, Ruth. *Memórias de lutas: literatura de folhetos no Nordeste*. São Paulo: Global Editora, 1983.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A 'literatura' medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Recebido em 22/08/2022.

Aceito em 15/11/2022.