

CORDEL: ORALIDADE E ESCRITA EM FLUXO

SANTOS, Vanusa Mascarenhas¹

RESUMO: O texto apresenta uma reflexão sobre os efeitos de um padrão teórico-crítico dicotômico a atuar nos estudos do cordel no Brasil. De acordo com esse modelo, a originalidade e autenticidade dessa poética devem-se ao seu pertencimento unilateral à tradição oral ou à cultura escrita e suas tecnologias de impressão, sem tensionar as linhas de força que atravessam a coexistência oral/escrito, com suas complexas temporalidades. A pesquisa de abordagem qualitativa, delineada como estudo bibliográfico, orienta-se por uma perspectiva teórico-metodológica de inspiração decolonial, aproximando-se de autores, como Santos (2007), Quijano (2005) e Mignolo (2003, 2008). Visualiza-se, portanto, abordagens que problematizam um padrão interpretativo excludente e constroem significações mais holísticas ao considerarem o cordel em suas teias culturais. Destaco essa dimensão nos trabalhos de Francisca Pereira dos Santos, pesquisadora que apresenta uma compreensão das dinâmicas organizacionais e dos elementos constitutivos do cordel, acionando reflexões teóricas produzidas por mulheres cordelistas. Pretendo com essa escrita conectar-me ao esforço de pesquisadores que assumem uma postura dialógica com os/as poetas e o risco de produzirem uma escrita com esses textos e não apenas sobre eles.

PALAVRAS-CHAVE: Folheto de cordel; oralidade; escrita; decolonialidade.

CORDEL: ORALITY AND WRITING IN FLOW

ABSTRACT : The text presents one reflection on the effects of a dichotomous theoretical-critical pattern to act in cordel studies in Brazil. According to this model, the originality and authenticity of this poetics are due to its unilateral belonging to the oral tradition or to the written culture and its printing technologies, without tensioning the lines of force that cross the oral/written coexistence with its complex temporalities. The research with a qualitative approach, outlined as a bibliographical study, is guided by a theoretical-methodological perspective of decolonial inspiration, coming close to authors

¹ Doutora em Letras. Docente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), *Campus XIII – Itaberaba*. E-mail: vmascarenhas@uneb.br

such as Santos (2007), Quijano (2005), and Mignolo (2003, 2008). Therefore, it is possible to visualize approaches that problematize an excluding interpretative pattern and build more holistic meanings when considering the cordel in its cultural webs. I highlight this dimension in Francisca Pereira dos Santos's works, a researcher who presents an understanding of the organizational dynamics and constitutive elements of cordel, triggering theoretical reflection produced by *cordelistas*. With this writing, I intend to connect with the efforts of researchers who assume a dialogic posture with the poets and the risk of producing a writing with these texts and not just about them.

KEYWORDS: Cordel leaflet; orality; writing; decoloniality.

Oral/escrito: complexas temporalidades

Toda leitura que pretende se pautar por uma revisão histórica dos procedimentos artísticos deveria ter em mente duas premissas não excludentes: a descrição contextualizada dos acontecimentos e a sua reconstrução pelo olhar contemporâneo (SOUZA, 2002, p. 95).

As abordagens contemporâneas sobre as culturas populares têm sido marcadas por operações discursivas que trazem à cena lacunas, impasses e silenciamentos encobertos nas tessituras produzidas na/pela modernidade/colonialidade (MIGNOLO, 2003). Deparamo-nos, nessas escritas com o questionamento das sínteses, das ausências, das adaptações teóricas de base eurocêntrica e também com um cuidado em desativar as armadilhas de um pensar que se constrói com base em verdades opositivas. O esforço é imaginar como crível uma lógica diferente, a partir de saberes que foram subalternizados nesse processo. O movimento feito é no sentido de considerar essas práticas em suas emergências e circulação, visibilizando as inventivas que possibilitaram sua (re)criação e permanência.

Valho-me do pensamento de Eneida Maria de Souza (2002) para marcar o traçado que gostaria de fazer nessa escrita: contextualizar e discutir a consolidação de um padrão teórico-crítico para o estudo do cordel brasileiro, dialogando com abordagens epistemológicas contemporâneas que problematizam esse padrão interpretativo e sugerem significações mais inclusivas e dialógicas. Destaco, dentre os mecanismos articulados pelos pesquisadores na construção e regulação desse padrão discursivo, a dicotomia oral/escrito utilizada como marcador de autenticidade do cordel e pertencimento cultural de seus autores, ora ao universo da oralidade, ora ao da escrita e suas tecnologias de impressão. Lógica interpretativa que não

consegue tensionar as linhas de força que atravessam a coexistência oral/escrito, com suas complexas temporalidades e feições.

A discussão dessa unilateralidade tem sido um esforço de pesquisadores contemporâneos que denunciam ausências autorais nas antologias e historiografias nacionais do cordel e problematizam os princípios epistemológicos de um arcabouço teórico pouco ou nada interessado “[...] na larga e complicada franja de interseções” (POLAR, 2000, p. 219) existente entre oralidade e escrita quando nos referimos a essa produção poética. Algumas pistas para compreender essa formação teórica podem ser encontradas quando rastreamos os estudos do cordel no Brasil. Observando-os numa perspectiva mais ampliada das culturas populares², identificamos ter sido esse território disputado por dois grupos de estudiosos que se tornaram hegemônicos no Brasil: folcloristas e acadêmicos. Os folcloristas, reunidos em torno da Comissão Nacional de Folclore (CNF)³, constituíram um grupo de intelectuais de diversas áreas de conhecimento que, dinamizando saberes dispersos, organiza-os a fim de garantir a significação e redistribuição dos mesmos a partir de um *locus* de enunciação oficial.

Embora tenhamos registros de uma produção dos folhetos de cordel em curso no Nordeste desde final do século XIX, quando lemos a primeira Carta de Folclore⁴ redigida em 1951, não encontramos nenhuma referência ou recomendação explícita a essa poética. Uma leitura possível para esse silêncio seria o foco do documento nas pesquisas de campo para mapeamento, coleta e divulgação das manifestações folclóricas orais e um entendimento do cordel como pertencente à cultura escrita. Corroboramos com esse entendimento o fato de, na Carta de Folclore de 1995, releitura do documento anterior, a referência aos folhetos de cordel ser apenas em relação ao direito do autor, indicando o registro nos órgãos competentes para impedir apropriação por terceiros.

² Entendo a cultura popular como a produção semiótica das pessoas pobres, agenciamento poético que materializa e significa existências e relações. Entretanto, como alerta Hall (2003, p. 257), não podemos “[...] pensar as formas culturais como algo inteiro e coerente: ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, [...] elas são profundamente contraditórias, jogam com as contradições, em especial quando funcionam no domínio do ‘popular’”.

³ A Comissão Nacional de Folclore foi instituída em 1947, como uma das comissões temáticas do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e cultura (IBEEC), órgão do Ministério das relações exteriores. Com a sua criação, inicia-se um movimento de articulação intelectual e política para instalação das Comissões Estaduais de Folclore e realização de pesquisas para levantamento, registro, estudo e divulgação do folclore brasileiro. (VILHENA, 1997).

⁴ A primeira Carta de Folclore foi redigida e aprovada pelos membros da Comissão Nacional de Folclore, durante o I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro (22 a 31.08.1951), sendo publicada nos Anais do referido Evento. O documento estabelece “[...] os princípios fundamentais, as normas de trabalho e as diretrizes para a pesquisa folclórica no país.” (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 1999, p. 223).

Assim, no que pese à carta de 1951, síntese dos princípios, das normas de trabalho e das diretrizes para a pesquisa folclórica no país, aprovada no I Congresso Nacional de Folclore, podemos inferir que não houve por parte dos folcloristas dessa primeira hora uma preocupação em definir o cordel como uma das áreas prioritárias. A carta menciona o necessário levantamento das romarias, do cancionero infantil, do folclore musical, das danças dramáticas, dos contos populares, lendas, poesias, enigmas e a instituição de formas de proteção ao artesanato (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 1999). De igual modo, essa poética não figura entre as tematizações desenvolvidas pelos intelectuais que publicaram no primeiro número da *Revista Brasileira de Folclore*, v. 01, n. 01 setembro/dezembro de 1961.

Em um movimento paralelo ao empreendido pelas Comissões de Folclore nos diversos Estados do Brasil, a Fundação Casa de Rui Barbosa, a partir da década de 1960, organiza, com a colaboração de acadêmicos como Manuel Cavalcanti Proença, Orígenes Lessa, Antônio Houaiss e Manuel Diegues Júnior, o primeiro plano de catalogação, estudo e divulgação dos folhetos, denominados pelo órgão como Literatura Popular em Verso⁵.

De acordo com Ria Lemaire (2020, p. 47), esses estudos instituem “a separação teórica dos dois campos – o da cantoria como produto de uma oralidade ancestral e o do cordel como originário do mundo da escrita” e, de certa maneira, instauram também uma divisão dos trabalhos entre os intelectuais brasileiros, inclusive em relação ao *locus* de enunciação científica e as áreas de conhecimento, que parece definir-se pela condição escrita concebida como prova contundente da originalidade e garantia de permanência do cordel. Essa separação de que nos fala Lemaire, nos faz pensar em quão sofisticado e violento é o exercício de cindir agenciamentos semióticos marcados por fluxos e conectividades provisórias e relacioná-los a um determinado princípio organizador de modo a constituir agrupamentos discursivos aparentemente soberanos e naturais.

No campo das realizações poéticas populares, essa divisão é insustentável e os discursos teóricos que forjam essa verdade só são possíveis por terem sido formulados a partir de um processo de catalogação, registro e estudo que as retirou do domínio de seus produtores, alijando-os do processo de construção de conhecimento e tomando-os como repositórios da tradição. É a “ação não confessada” de que nos fala Certeau (2012, p. 55), ao referir-se à emergência dos estudos da literatura de *colportage* na França. Nesse entendimento, os folhetos

⁵ De acordo com Márcia Abreu (1999, p. 17), os autores e consumidores dessa produção no Nordeste a nomeavam “[...] como ‘literatura de folhetos’ ou, simplesmente, ‘folhetos’ a expressão ‘literatura de cordel nordestina’ passa a ser empregada pelos estudiosos a partir da década de 1970.”

de cordel são concebidos como experimento estético, natural, instintivo, desprovido de um conhecimento teórico-crítico a modular as escolhas de seus fazedores. Nessa concepção, a sua inteligibilidade literária estaria condicionada aos conhecimentos formulados por outros sujeitos em textos escritos que obedeciam a regras específicas de cientificidade.

Em concordância com o posicionamento de Lemaire (2020), acredito que as ações dos estudiosos organizados em torno da Casa de Rui Barbosa foram orientadas pelos “interesses políticos da cultura dominante daquela elite branca e de origem portuguesa que, nos anos sessenta e setenta do século passado, na época da Ditadura Militar, ‘reabilitou’ o cordel – tão desprezado e marginalizado até lá! – como expressão literária da alma nacional brasileira” (LEMAIRE, 2020, p. 47-48). Mas não entendo essa constatação como acusativa, na verdade ela nos localiza enquanto estudiosos, em alguma medida, afetados por essa tradição. Pensamos dessa forma porque as nossas bases epistemológicas são etnocêntricas, eurocêntricas e escriptocêntricas.

Do ponto de vista das áreas de conhecimento, os estudos literários foram o *locus* enunciativo mais pujante dos estudos de cordel no Brasil. A partir de um movimento de marcação identitária sustentado pelas “especificidades” que autorizavam a filiação dessa poética à literatura de cordel portuguesa, esses trabalhos buscaram subsídios nas correntes teórico-metodológicas legitimadas na Europa, operação compreendida como necessária para o reconhecimento científico das pesquisas e da condição de estudioso no Brasil (ABREU, 1999). Na esfera acadêmica prevaleceu o cotejamento de suas formas composicionais com a poesia escrita e busca das similitudes e diferenças entre ambas. Outra marca desses estudos era o caráter descritivo e classificatório, pouco afeitos a incursões investigativas que não partissem de categorias analíticas e teorias apriorísticas para examinar os folhetos em sua dimensão impressa.

Essa tangencialidade e imprecisão dos especialistas, acrescidas a um discurso elogioso, em grande medida, dissimulavam a desconfiança quanto ao estatuto desse texto como literário e a sua capacidade de provocar e engendrar, a partir de si, reflexões teóricas. Essa mudança de paradigma inevitavelmente mostraria a impossibilidade de tomar o código escrito e a materialidade do papel como suficientes para compreender essa produção. Cabe mencionar que essa eleição certamente é mais confortável para o estudioso, é só observar como a transcrição é uma operação imprescindível em nossas análises da poética oral. A questão é que não expomos essa condição a partir de nossos limites em compreender as composições vocais

como elas se apresentam, em performance. Pelo contrário, reiteramos o discurso de ser o registro por escrito condição *sine qua non* para o estudo literário.

Quando nos referimos a uma poética que dinamiza elementos composicionais da cultura oral e escrita em suportes impressos as dificuldades são ainda maiores e, paradoxalmente, o conforto em subtrair o universo oral que a integra, também. Assim, equivalências e adaptações de sentidos foram/são gestadas num esforço de alojar esses textos nos limites discursivos do literário ou mesmo justificar sua recusa. Inegavelmente, estamos lidando com (re)conceituações formuladas a partir de paradigmas da escrita, *locus* de fala de quem tradicionalmente vem se ocupando de tais estudos. Dessa forma, em conformidade com os modelos hierárquicos vigentes, estabelece-se a tradição elitista do país: aos poetas integrantes das classes populares, cabe a produção e manutenção de um imaginário importante para a composição da identidade nacional; aos intelectuais, a construção de modelos interpretativos sobre tais práticas, de modo a controlar suas significações.

Assim, as antologias instituem um cânone para o cordel, definindo os aspectos identitários de seus autores, estabelecendo um padrão formal e deliberando sobre as experimentações estéticas aceitáveis. Tomando como objeto de estudo tais antologias e os folhetos que podiam ser reconhecidos com base em critérios estabelecidos para as coletâneas, os estudiosos se tornam imunes à babélica comunicabilidade que atravessa o contexto de produção e circulação do cordel. Como nos alerta Certeau (1998, p. 42), ao se referir às artes culturais, “[e]ssas práticas colocam em jogo uma *ratio* ‘popular’, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar”. Assim, o cordel, bem como as demais práticas artísticas dos sujeitos das classes populares, é indissociável das experiências cotidianas de seus autores.

Dessa forma, as abstrações dicotômicas, que indiciam um padrão no modo de pensar as poéticas populares que fizeram e ainda nos fazem operar em torno das mesmas categorizações: oralidade/escrita; impresso/vocal; popular/erudito; popular/massivo; tradicional/moderno, autenticidade/desvirtuação, para citar algumas, não encontram amparo nessas ambiências intersemióticas. A questão é como desaprender esse jeito de pensar, como aceitar a jinga poética, que só é possível na franja oral/escrito, (POLAR, 2000) como potência? Creio que isso implica um exercício contínuo de “desobediência epistêmica”, sem o qual, como nos ensina Mignolo (2008, p. 288) “[...] permaneceremos no domínio da oposição interna aos conceitos modernos e eurocentrados, enraizados nas categorias de conceitos gregos e latinos e nas experiências e subjetividades formadas dessas bases, tanto teológicas quanto seculares”. Os

fazedores de cultura popular produzem seus agenciamentos em espaços fronteiriços, marcados por negociações, embates e amorosidades. É saber que se move para e com o outro, poética de sujeitos que, criativamente, subvertem sintaxes e (re)inventam linguagens e formas de narrar a si, seu entorno e suas relações.

Romaria de Versos

E se nossos intelectuais, em seus gestos imitativos, não tivessem sido tão avessos às sabedorias locais? Certamente a carta de Pero Vaz de Caminha não seria uma referência inaugural em nosso imaginário literário, mas a poética oral do universo indígena. De igual modo, esse par mínimo literatura/escrita não teria sido tão determinante em nossas elaborações teóricas, nem a origem da literatura de folhetos nordestina seria tão fortemente atribuída ao cordel português e apartada de um complexo poético oral diversificado e em intensa atividade. Em territórios que passaram pelo processo de colonização, como é o caso do Brasil, a compreensão das poéticas populares fora matizada pelas forças discriminatórias da colonialidade que institui uma “[...] perspectiva de conhecimento que se torna mundialmente hegemônica colonizando e sobrepondo-se a todas as demais, prévias ou diferentes, e a seus respectivos saberes concretos, tanto na Europa como no resto do mundo” (QUIJANO, 2005, p. 10). Tais produções são identificadas como “primitivas”, signos do exotismo e do caráter subversivo de uma “não gente”, uma vez que “[...] ‘gente’ vai ser o ‘europeu’”, entendido como “[...] o lugar e a fonte histórica da concepção culturalmente determinada de ser humano que vai ser cristalizada [...]” (SOUZA, 2003, p. 181). Não são apenas práticas das classes menos favorecidas economicamente, mas também o território simbólico no qual se materializa a “barbárie” dos povos colonizados.

Assim, o que tratamos, muitas vezes, como nossas teorias, por serem reformulações agenciadas por sujeitos locais e, em alguma medida, partícipes dessa realidade, talvez, não sejam formulações efetivamente comprometidas com nossas demandas culturais, sejam apenas, superficialmente, por elas mobilizadas. Sofisticadamente, atualizam a dominação epistemológica eurocêntrica que, sorratamente, camufla seus rastros geopolíticos e históricos, quando produzidas em outras territorialidades. Muitos conhecimentos foram desfocados por essas lentes depreciativas da colonialidade. É preciso, pois, buscar uma compreensão das dinâmicas organizacionais e dos elementos constitutivos do cordel que

considere as reflexões teóricas produzidas pelos próprios poetas, entretanto, como pontua Márcia Abreu (1999, p. 126-127), a

[...] 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.

Os estudos das produções poéticas dos pobres se estabeleceram, a partir de uma perspectiva de inferiorização dos conhecimentos teórico-críticos de seus autores. Essa contradição gerou estudos das poéticas populares que contemplam apenas seu aspecto estético, desperdiçando uma construção teórica e crítica, cujo entendimento pressupõe aceitar que, diferente do campo literário escrito, que estabelece espaços discursivos diferenciados para o poético, o teórico e o crítico, as poéticas populares se materializam de modo a não dissociar essas instâncias. Felizmente já são muitos os experimentos em curso que fraturam, nesse nosso tempo, essas fronteiras e criam lógicas interpretativas decoloniais, compreendendo que “[...] sem as falas dos que fazem a cultura popular e encontram nela um sentido para suas vidas, não avançamos no entendimento do que vem a ser essa cultura ou essas culturas populares” (AYALA, 1997, p. 36). Percepção que tenho quando leio textos de Francisca Pereira dos Santos, a exemplo do livro *RoMaria* de versos: mulheres cearenses autoras de cordel (2008).

Comprometida com o enfrentamento dos discursos que produziram a ausência de mulheres autoras de folhetos, Santos (2009, p. 16) identifica e problematiza um padrão teórico-crítico de base “etnocêntrica, androcêntrica, escriptocêntrica e eurocêntrica” regulando os estudos do cordel. Destaco desse padrão, considerando ao que me proponho nesse texto, o fato desse modelo investigativo, historicamente, polarizar tradição oral à cultura escrita, quase sempre elegendo esta última como imprescindível para a existência dessa poética.

Francisca Pereira dos Santos, “poetisa, mulher e pesquisadora” (SANTOS, 2009, p. 17), apresenta-nos uma compreensão das relações oral/escrito na constituição do folheto de cordel, numa perspectiva histórica e pluridimensional. Em sua tese de doutorado “Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes”,

Santos (2009) empreende um movimento interessante quando discute o folheto do cordel enquanto uma poética das vozes, sem que isso remeta a uma oralidade essencial, intocada pela cultura escrita, reivindicada para estabelecer um pertencimento genuíno dessa arte ao universo popular. A autora nos fala de “uma voz em trânsito que veio a se configurar em texto impresso antes mesmo dele ser ‘escrito’ no sentido moderno do termo” (SANTOS, 2009, p. 33, grifo da autora). São vozes que se constituem e circulam em múltiplas espacialidades e temporalidades, não podendo, portanto, serem simplificadas a partir de uma noção de continuidade oral-escrito.

Ao referir-se à ausência de mulheres poetas nas historiografias de cordel, Santos (2008) aponta para os limites da crítica escriptocêntrica, que restringia como *corpus* para análise o material impresso. Como muitas mulheres não tinham as condições de publicar seus poemas orais como folhetos, foram excluídas das antologias, das historiografias e das reflexões críticas dos estudiosos. Entretanto, a condição oral da poética produzida por mulheres é, paradoxalmente, pontual e recorrente. Refere-se a um tempo originário: a emergência do cordel numa cultura predominantemente oral, e também às múltiplas temporalidades orais que se seguem até o contemporâneo, quando mulheres “[...] cantam e lançam seus CDs de cantorias, escrevem e publicam seus folhetos [...] criando no ciberespaço lugares de inserção para a difusão de seus folhetos” (SANTOS, 2008, p. 15). Talvez, uma forma de compreender essa dinâmica seja considerando a potência de uma oralidade estilhaçada no cordel, que, por essa condição, possibilitaria a inscrição em variados suportes.

O cordel não é um artefato literário escrito, no sentido moderno do termo, nem a sua circulação se atém ao suporte impresso. Desde os primeiros cordelistas no Nordeste no final do século XIX, quando “as vendas de folhetos geralmente se faziam a partir da leitura oral de trechos dos poemas, a fim de despertar o interesse e atrair a curiosidade do público para a continuação da história” (ABREU, 1999, p. 95), até as recitações mais contemporâneas nas ruas ou em outros espaços, como universidades, centros culturais, para citar alguns, destaca-se o envolvimento da plateia que, assim como nos momentos de contação de histórias, nas cantorias e outros festejos populares, vibra, questiona, sugere, explicitando o caráter coletivo da performance. Como afirma Zumthor,

O ouvinte “faz parte” da performance. O papel que ele ocupa na sua constituição é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua percepção é um ato único, fugaz, irreversível... e individual, porque se pode duvidar que a mesma performance seja vivida de maneira idêntica (exceto, talvez, em ritualização rigorosa ou transe coletivo) por dois

ouvintes; e o recurso posterior ao texto (se há texto) não a recria (ZUMTHOR, 1997b, p. 241).

Dessa forma, os presentes, embora saibam que não podem modificar o texto escrito envolvem-se ativamente em sua performance oral, de modo que atitudes exclusivamente contemplativas não são adotadas pelos participantes.

Acredito que só conseguimos perceber esses aspectos quando desmobilizarmos o modo como pensamos o folheto, e, de modo geral, as demais poéticas populares. Na esteira de Boaventura de Souza Santos (2007), ao referir-se às ciências sociais, penso que este não seja um problema das teorias em si, mas da racionalidade que as engendra. Há um padrão no modo de pensar as poéticas populares constituído a partir de uma “racionalidade que domina no Norte, [...] razão indolente, preguiçosa, que se considera única, exclusiva, e que não se exercita o suficiente para poder ver a riqueza inesgotável do mundo” (SANTOS, 2007, p. 25). Assim, predomina a razão metonímica, “racionalidade que facilmente toma a parte pelo todo, porque tem um conceito de totalidade feito de partes homogêneas, e nada do que fica fora dessa totalidade interessa” (SANTOS, 2007, p. 25). Uma perspectiva crítica desse modo de pensar considera essas práticas em suas emergências e circulação, sem tomar a parte (folheto) pelo todo (a densidade dos contextos socioculturais de compositoras e ouvintes/leitores). Como nos diz Maria Rosimar Araújo no folheto *o que é folclore*:

Contando estórias e cantando
Na debulha de feijão
Ouvindo boas piadas
Dizendo adivinhação
Não fica ninguém de fora
Se é morador do sertão
Se é da terra é do povo
Isso ninguém vai negar
(ARAÚJO, 2008, p. 118)

Nesses contextos, se compõe “de cabeça”, se “aprecia de ouvido”, se dita para alguém escrever, mas também se escreve quando se sabe escrever e se lê o escrito em voz alta para sentir, de ouvido, se a rima e a métrica estão apropriadas. Acredito que há uma sonoridade no cordel que não possa ser explicada como uma mera referência aos códigos da oralidade, é um registro de que somos voz, ou melhor somos vozes comunicantes. Por serem essas inventivas poéticas indissociáveis das experiências cotidianas de seus autores e da forma como significam

sua existência, operar um recorte preciso entre oralidade e escrita é, em qualquer tempo histórico, uma violência e um “desperdício de experiências” (SANTOS, 2007). O cordel materializa a imprevisibilidade estética e de suportes daqueles que produzem uma cultura das bordas (FERREIRA, 2010). Razão pela qual apresenta-se como uma expressão incômoda às significações e fixações delineadas historicamente por muitos estudiosos.

Sua existência encena e perturba dicotomias como oral/escrito; leitor/ouvinte. Nesse universo quem conta nem sempre é quem escreve, de igual modo, a leitura se inicia pelos olhos de quem consegue decifrar a escrita, mas alcança os ouvidos atentos daqueles que não veem o desconhecimento dessa tecnologia como um empecilho para a fruição estética. A palavra ritmada é sentida, saboreada e, assim, a história, como que por encanto, entra nos corpos que irão guardá-las para contar a outros interessados, seja em prosa ou em verso. Esse processo, já descrito por muitos autores, sinaliza a complexidade de produções semióticas que se recusam a dinâmica do isto ou aquilo e instauram o “e” como chave de entendimento.

O folheto de cordel é, portanto, um fenômeno cultural que se constrói a partir de regras poéticas inscritas na memória coletiva de grupos sociais que comunicam os saberes sobre esse fazer poético através da oralidade e nos próprios textos poéticos, mesmo porque “[...] uma tradição poética só existe durável e fecunda, se mantida pela reminiscência, pelo costume e pelo esquecimento” (ZUMTHOR, 1997a, p. 17). Inegavelmente, foram as tecnologias de impressão que possibilitaram a materialização do cordel no suporte físico que acessamos hoje, mas sem elas a poesia, imaginada e (re)criada na mente do poeta, também continuaria a ser vocalizada, obviamente tendo o corpo como suporte. É uma manifestação artística cuja produção implica, além de um conhecimento estético específico, a conexão com códigos e dinâmicas socioculturais que assegurem a comunicabilidade com os receptores, para os quais ele precisa fazer sentido. Como bem nos descreve Josenir Amorim Alves de Lacerda,

Todo poeta de fato
É grande observador
Seja da rua ou do mato
Seja leigo ou professor
Faz verdadeira pesquisa
Vasto estudo realiza
Buscando essência e teor

Por esse nato talento
Na hora de versejar
Busca o leitor agradar

Não se sente conformado
Se não passa a emoção
Que dentro do peito está
(LACERDA, 2008, p. 41)

Dessa forma os estudos dessa poética devem primar pela compreensão de seus contextos de emergência, considerados responsáveis por sua modalização (ZUMTHOR, 1997a). Nessa perspectiva, compreendemos o cordel como movência cultural indissociável das experiências cotidianas de seus autores. Uma plataforma simbólica a partir da qual seus agentes interpretam a realidade e onde encenam essa compreensão para si e para os outros.

Para continuar a prosa...

Em linhas gerais, os estudos sobre as poéticas dos sujeitos desfavorecidos economicamente, as quais costumeiramente denominamos populares, não contemplam a fluidez que as caracteriza, minimizando o potencial criativo de seus autores. Significamos resistência como força retrativa, afirmando que as culturas populares resistem às investidas da cultura de massa e da escrita, por exemplo. Entretanto, resistência nesses espaços também é uma força propulsora, pois os sujeitos, antropofagicamente, produzem a partir de um desejo de afrontar à exclusão e subverter a invisibilidade arquitetada pela indústria cultural aos destituídos dos recursos financeiros para dela fazer parte. Essas mudanças contaminam o projeto estético e cultural que instituiu um único modo de ver e decodificar as mensagens culturais. Ação possível por se aproximarem da indústria cultural reescrevendo-a em seus contextos comunitários.

Sem minimizar a importância de uma rede de estudos sobre o cordel, a autocrítica às bases teóricas e metodológicas eurocêntricas, amplamente utilizadas, é um dos desafios dos estudiosos contemporâneos dessa poética. Estamos reaprendendo a aprender, a problematizar discursos rotuladores e definições exclusivistas e a assumir uma postura dialógica com os conhecimentos produzidos por atores/autores de cultura popular. Trata-se de uma “opção descolonial que alimenta o pensamento descolonial ao imaginar um mundo no qual muitos mundos podem co-existir” (MIGNOLO, 2008, p. 296) e tenta construir interpretações colaborativas com saberes historicamente excluídos dos processos que compuseram as diretrizes e as epistemologias críveis da modernidade

Os trabalhos de Francisca Pereira dos Santos nos apresentam uma compreensão nesse sentido. A partir da escuta de vozes historicamente subalternizadas a autora apresenta as

dinâmicas organizacionais, os elementos constitutivos do cordel, acionando reflexões teóricas de mulheres cordelistas, ampliando, dessa forma, a compreensão dessa arte poética e redimensionando a forma de produzir conhecimento sobre ela. Perspectiva na qual se assume como premissa de trabalho a pluridimensionalidade, ou seja, o foco não é apenas a textualidade poética em si, contempla as condições socioculturais e interessa-se pelas percepções de mundo dos envolvidos nesse labor artístico. Questiona-se também a exclusividade da cultura escrita como força geradora do cordel, mudança de paradigma necessária e que nos convida a tensionar as redes de relações que envolvem a convivência oral/escrito quando consideramos suas dinâmicas temporais e sociais em nosso país.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Histórias de Cordéis e Folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Por uma abordagem crítica do popular. In: *Graphos - Revista da Pós-Graduação em Letras/UFPB*, João Pessoa, ano II, n. 04, p. 36-45, 1997. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/9204>. Acesso em: 10 nov. 2022.
- ARAÚJO, Maria Rosimar. Folheto: O que é folclore. In: SANTOS, Francisca Pereira dos Santos. *Romaria de versos: mulheres cearenses autoras de cordel*. Cariri: SESC, 2008. p. 114-120.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. 7.ed. Campinas: Papirus, 2012.
- CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1995, Salvador. Anais... Rio de Janeiro: UNESCO; Comissão Nacional de Folclore, 1999.
- FERREIRA, Jerusa Pires Ferreira. *Cultura das Bordas: Edição, Comunicação, Leitura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.
- LACERDA, Josenir Amorim Alves de. Folheto: O linguajar cearense. In: SANTOS, Francisca Pereira dos Santos. *Romaria de versos: mulheres cearenses autoras de cordel*. Cariri: SESC, 2008. p. 41-48.
- LEMAIRE, R. Vozes de mulheres no território do cordel e da cantoria. In: *Boitató*, [S. l.], v. 15, n. 30, p. 47-60, 2020. DOI: 10.5433/boitata.2020v15.e44069. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/44069>. Acesso em: 20 nov. 2022.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*. n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/34/traducao.pdf>. Acesso em: 10 set. 2017.
- POLAR, Antonio Cornejo. O começo da heterogeneidade nas literaturas andinas: voz e letra no “Diálogo” de Cajamarca. In: VALDÉS, Mário J. (org.). *O condor voa: Literatura e Cultura*

- Latino-Americanas. Tradução Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p. 209-285.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/ Quijano.rtf>. Acesso em: 4. mar. 2011.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. Tradução Mouzar Benedito. São Paulo: Boitempo, 2007.
- SANTOS, Francisca Pereira dos Santos. *Romaria de versos: mulheres cearenses autoras de cordel*. Cariri: SESC, 2008.
- SANTOS, Francisca Pereira dos Santos. *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas orais*. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/browse?type=author&value=Santos%2C+Francisca+Pereira+dos&locale=pt_BR. Acesso em: 01 nov. 2022.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- SOUZA, Jessé. *A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003.
- VILHENA, Luis Rodolfo da Paixão. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas. 1997.
- ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997a.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997b.