



Cante lá que eu canto cá: poéticas populares dentro e fora da moldura

Bruna Paiva de Lucena

*Gravador que estás gravando
aqui no nosso ambiente?
Tu gravas a minha voz,
o meu verso e o meu repente,
mas, gravador, tu não gravas
a dor que o meu peito sente!
Tu gravas em tua fita
com a maior perfeição
o timbre da minha voz
e a minha fraca expressão.
Mas não gravas a dor grave
gravada em meu coração.
Gravador, tu és feliz
e, ai de mim, o que será?
Bem só ser desgravado
o que em tua fita está
e a dor do meu coração
jamais se desgravará!*

Patativa do Assaré

O cordel e os seus suportes: do corpo ao papel

Roberto Benjamin, em “Literatura de cordel: produção e edição no nordeste brasileiro”, provoca alguns pesquisadores da área com a seguinte afirmação:

Um dos apelos da literatura de cordel tem sido certamente a possibilidade de ao mesmo tempo trabalhar sobre cultura popular e não sair dos gabinetes, sem renunciar às comodidades oferecidas pela moradia nas grandes cidades. A distância, que separa os gabinetes de Brasília, Rio ou São Paulo dos poetas populares, dos gráficos que compõem e imprimem, do público consumidor tradicional, vem permitindo generalização e abstrações sobre os poetas e sua obra, seu público, como se essa manifestação da cultura popular se manifestasse uniforme e sem variações dignas de análise, sem dinâmica, dentro daquelas características gerais que

lhes são inerentes e a tornam identificável materialmente (Benjamin, 1980, p. 105).

Dentro desses gabinetes que Roberto Benjamin critica, muitas pesquisas a respeito do cordel são empreendidas. Pela facilidade de acesso que os folhetos e livros possibilitam – se comparado o acesso à voz do poeta –, alguns pesquisadores estão cada vez mais distantes da realidade sobre a qual se debruçam. As vivas vozes estão trans(es)critas em folhetos expostos em bancadas, ou em livros, exibidos em estantes. E é por meio dessas materialidades pelas quais as vozes de poetas se fixam e se proliferam, que pesquisadores tiram suas conclusões e teses. Como afirma Paul Zumthor, a crítica literária ainda não dissocia da “ideia de poesia a de escritura” (Zumthor, 1993, p. 8).

A voz, cantada ou declamada, que tem o corpo como único suporte, não é considerada, na historiografia, um meio de produção de obras literárias. Eric Havelock, argumentando a respeito da subalternidade da voz enquanto suporte de literatura e do preconceito epistemológico que a cultura da escritura instituiu, diz:

[nos festivais], os versos de uma sociedade oral descobrem os seus meios de “publicação”, um termo exato para o processo, embora hoje se pense nela apenas em termos letrados, visto que a imprensa e a editora suplantam as situações orais do passado, ao ocasionarem uma circulação documentada entre leitores. (Havelock, 1996, p. 96)

A criação da imprensa e de editoras, por questões de mudanças dos tempos, mas também pela postulação de meios mais legítimos de publicação, apagou a existência de outras formas de expressão – os festivais como rituais de sociedades orais, por exemplo. Dessa forma, o surgimento de sistemas de editoração, como, no caso do Brasil, as gráficas de folhetos, ao mesmo tempo em que ampliaram as formas de publicação, criaram a divisão, nem sempre condizente com a realidade, de práticas poéticas orais e escritas (submetendo a primeira à segunda). Esse fato pode ser visto na separação da cantoria e do folheto de cordel que, ao contrário do postulado por muitos estudiosos, são poéticas muitas vezes convergentes em suas práticas de criação.

Essa convergência pode ser vista de diferentes formas – segundo Paul Zumthor (1993) – na oralidade primária, em que a poesia ocorre somente a partir da voz, como com os cantadores, emboladores, entre outros, e na intersecção da oralidade primária e da secundária, como ocorre com os produtores de folhetos de cordel que somam ao seu repertório a cantoria

e a embolada, sendo a voz e a escrita os meios de produção¹. E não só os produtores de cordel viveram a oralidade e a escritura como formas de acesso a essa poética, ouvintes/leitores participaram desse processo, visto que o folheto, antes de ser lido (no sentido estrito do termo) individualmente e silenciosamente por seu público, foi declamado e contado a um público coletivo (Galvão, 2001). Assim, houve um processo, uma transição (que é permanente) da oralidade para a escritura, mediada, no Nordeste brasileiro, pelos folhetos de cordel².

Como afirma Francisca Pereira dos Santos, os folhetos de cordel só se fixaram como um sistema produtivo de editoração e consumo no Nordeste brasileiro por três fatores:

- a) a existência, já amadurecida, de uma poética cantada; b) a presença das máquinas tipográficas no Nordeste, responsáveis pelo impulso das condições concretas para o estabelecimento de focos de produção de folhetos populares; e c) a apropriação, por parte dos poetas cantadores – emergentes poetas de cordel –, dessas novas tecnologias de informação e comunicação. (Santos, 2009, p. 19)

Os folhetos, dessa forma, emergem de um processo de evolução (da oralidade para a escritura, nos termos de Eric Havelock), de apropriação (apoderamento pelos poetas das tecnologias, seja da escritura ou da tipografia) e de criação (uma nova poética é criada com bases na oralidade). Como defende Maurílio Antonio Dias de Sousa, a poesia oral e a poesia escrita, no campo estético, se entrecruzam, de modo que a segunda se apresenta como continuidade da primeira. Já no campo mercadológico, há um distanciamento entre as duas práticas, de modo que a poesia de folhetos tem suas regras próprias de produção, circulação e comercialização, diferentes das da poesia oral (Sousa, 2009).

As tipografias e os seus folhetos

A poesia oral, que circulava apenas por meio da voz de seus autores, pôde ultrapassar os limites do corpo e mover-se através do folheto. Esta mudança de suporte – da voz para o folheto – só foi possível a partir da

¹ Atualmente, por haver maior alfabetização da população, entre outros fatores, o cordel é uma produção majoritariamente advinda da prática escrita, apesar de a oralidade se apresentar em muitos poetas como um procedimento de composição.

² É importante fazer uma ressalva a respeito das produções manuscritas, que estão entre a voz e o folheto. Em *Cantadores, repentistas e poetas populares*, José Alves Sobrinho ressalta a existência de uma grande produção manuscrita, em formato de folhas volantes que eram afixadas em paredes de casas e espaços públicos em geral e que continham glosas.

invenção da imprensa, que chegou ao Brasil com a Família Real e com a criação da Imprensa Régia, em 1908. Antes disso, a publicação de documentos era censurada pela Corte portuguesa, que trazia os impressos de Portugal (Alves Filho, 1999).

Dessa forma, logo os jornais da *terra brasílis* nasceram e, com eles, suas tipografias. Nessas tipografias, os primeiros folhetos foram impressos (Sodré, 2001). Sob encomenda dos autores de folhetos, as tipografias dos jornais, ou mesmo as destinadas à produção literária local, realizavam o serviço, como era o caso da Imprensa Industrial e da Livraria Francesa, que publicaram folhetos de Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista.

Nesse sentido, a invenção da tipografia trouxe outra possibilidade de divulgação da poesia produzida por esses poetas. Como afirma Lemaire, a folha de papel permitiu aos poetas da oralidade criar uma nova fonte de renda importante, que recebeu, tanto na Europa dos inícios dos tempos modernos quanto no Brasil de finais do século XIX, o nome do próprio material: folheto, folha volante, *pliego* (folha dobrada) *suelto*, *feuille*, *vliegblad* (folha que voa, em flamengo), *broad-sheet* em inglês. (Lemaire, 2007)

Os poetas, munidos de seus folhetos³ impressos, partiam pelas cidades vendendo seu trabalho. Quando findados os exemplares, imprimiam-se outros nas tipografias locais. Todavia, com o rápido desenvolvimento da imprensa no Brasil, as máquinas tipográficas foram deixando os jornais e destinando-se a pequenos e autônomos editores, que iniciaram a impressão exclusiva e regular de folhetos em suas próprias tipografias. Ruth Brito Lemos Terra afirma que apenas em meados de 1909 ou 1913 é que as tipografias passaram às mãos de editores e poetas populares e, em 1918, a atividade tipográfica do cordel passou a ser feita quase exclusivamente por elas (Terra, 1983, p. 24).

A produção de folhetos nessas tipografias seguia, em sua maioria, um processo comum. Primeiramente, realizava-se a revisão dos originais, quase todos manuscritos, por meio da correção orográfica e métrica. Como afirma Rosilene Alves de Melo,

é importante destacar que a maior parte dos poetas de bancada buscava, e ainda busca, a excelência no que se refere ao uso da língua portuguesa e quanto às regras de metrificação. Na poesia de bancada não há lugar para o improvisado. (Melo, 2003, p. 83-4)

³ Os folhetos eram feitos em pequenas brochuras e com papel barato para depois serem vendidos a preços populares.

Na maioria das tipografias, quem revisava os originais era o proprietário, autor, editor, tipógrafo e administrador. Após a revisão, há o “catacata”, processo pelo qual o tipógrafo seleciona os tipos⁴ para preparação das matrizes. Para isso, requeria-se do tipógrafo o conhecimento do alfabeto. Assim, os tipos eram dispostos no interior da matriz que era levada para a máquina de impressão; nela, os tipos são cobertos de tinta e impressos em papel. As máquinas mais antigas funcionavam manualmente. Após impresso, o folheto passava pelo processo de acabamento, em que as folhas eram cortadas, ou por tesoura ou por cortador de papel, e, por fim, dobradas (Sousa, 2009).

Apoderando-se dessa tecnologia de impressão tipográfica, os poetas ampliaram suas fontes de renda e suas manifestações artísticas, que agora poderiam tanto ser cantadas e declamadas como vendidas impressas. Os poetas do mundo do folheto incluíram-se no processo de desenvolvimento das tecnologias da comunicação e com isso erigiram um sistema editorial de folhetos com produção, divulgação e distribuição próprias, como fizeram Leandro Gomes de Barros (Terra, s.d.), Francisco das Chagas Batista (Batista, 1997), Francisco Rodrigues Lopes (Salles, 1971), José Bernardo da Silva (Melo, 2003), entre outros.

Contradizendo Adorno e todos os fatalistas frankfurtianos que postulam que “o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade”, de modo que “a racionalidade técnica é a racionalidade da própria dominação” (Adorno, 2002, p. 114), o apoderamento dessas tecnologias da comunicação, como a tipografia, significa que os instrumentos utilizados pelos poderes e pelas elites intelectuais e econômicas para firmar sua dominação podem ser também utilizados pelos poetas populares para manifestar sua existência e afirmar seus projetos e protestos. Em outras palavras, o que é aparentemente dependência e dominação pode tornar-se resistência, refuncionalização e redefinição (Martín-Barbero, 2003).

Além dessas conquistas, o folheto de cordel também ampliou as formas de divulgação e de renda de poetas, bem como foi responsável pela fixação de

normas e procedimentos até então estranhos à oralidade [...]; passou a propiciar, no suporte, estudos que envolvem determinados aspectos literários, como a análise tipológica de gênero e as com-

⁴ Tipos são peças de chumbo saliente com a forma de uma letra do alfabeto. São de variados tamanhos e estilos. No Brasil, o maior fornecedor de tipos era o Funtimod, do Recife.

parações estilísticas. [...]; e permitiu também a formação de coleções, acervos de obras impressas no passado. (Sousa, 2009, p. 38-9)

O movimento da oralidade para a escrita, sendo permeado pelo folheto, é, inegavelmente, uma grande abertura de portas, pois, como afirma Martín-Barbero (2003, p. 265), “dizer sim ou não às tecnologias é dizer sim ou não ao desenvolvimento”. Contudo, a sobreposição da oralidade pelo folheto, apesar de cumprir a tarefa de presentificar essa poética por meio de tempos e espaços diversos e concomitantes, também originou, em quem a estudava, uma série de limites à compreensão dessa manifestação artística. O desaparecimento da dimensão da oralidade nos estudos do cordel deu margem ao entendimento dessa poética como marginal, algo menor – porque o folheto era (e muitas vezes ainda é) analisado com as lentes de uma cultura escrita⁵. Somados à marginalização⁶ da poética do cordel nos estudos literários, tem-se a marginalização de seus produtores, de seu suporte e de seu público.

A marginalização de seus produtores deve-se muito ao mito do “poeta popular” como um homem pobre, analfabeto ou semiescolarizado, que escreve versos simples⁷, em um suporte material simples, destinados a gente simples. A simplicidade, como o avesso da complexidade – característica da literatura –, é, de um modo geral, a palavra e o pensamento que traduz a posição de marginalização do cordel no campo literário. A valoração, na maioria das vezes pejorativa ou condescendente, atribuída à materialidade (o suporte folheto, entendido como simples), à poética (o cordel, como uma poética da oralidade, entendida como simples), aos autores (poetas simples) e ao público (gente simples) forma a concepção que a crítica literária tem a respeito do cordel.

As generalizações, e muitas vezes abstrações, sobre essa poética ocorrem não só por conta da distância geográfica entre poetas e pesquisadores, mas, e creio que principalmente, pela utilização de bases críticas e teóricas

⁵ Vale ressaltar que importantes trabalhos foram realizados por meio da utilização de uma teoria essencialmente *scriptocêntrica*, como o da pesquisadora Vilma Mota Quintela, denominado *O cordel no fogo cruzado da cultura* (2005), em que a teoria de sistema literário construída por Antonio Candido é transposta para o estudo do cordel.

⁶ Arnaldo Saraiva, em seu livro *Literatura marginalizada* (1975), é quem primeiro define o cordel como uma literatura marginalizada, ou seja, posta a margem por um campo e um sistema literários que a desprezam e apenas repetem a mesma história literária dos cânones oficiais.

⁷ A pesquisadora Jerusa Pires Ferreira, ao propor aos seus alunos do curso de Comunicação Popular da USP que estudassem editoras populares do Brás, em São Paulo, defrontou-se com a seguinte conclusão de um dos estudantes: “Os produtos são simples para pessoas simples” (Ferreira, 1997, p. 104).

construídas no passado e apenas repetidas reiteradas vezes sem se olhar para a realidade de produção dessa poética, e somente repisando o que já se escreveu sobre ela. Como afirma Ana Maria Galvão a respeito de pesquisas sobre cordel, “um estudo repete o outro, complexificando e aprofundando pouco as informações exaustivamente repetidas” (Galvão, 2001, p. 21). E assim se forma a história e historiografia do cordel.

Como se escreve (e se inventa) uma história: a construção de um cânone

*Somente o rico na Terra
tem o seu nome na história
quando o pobre vence a guerra
o rico alcança a vitória.*

Patativa do Assaré

Construir uma narrativa histórica e querer que ela seja definitiva e perpétua é o mote seguido pelos cânones oficiais, sejam eles da História (com “h” maiúsculo e no singular), ou da Literatura (com sua inicial também maiúscula e o mesmo insistente singular). Construídos, em sua maioria, por intelectuais e suas instituições, os cânones historiográficos carregam em sua constituição uma “vontade de verdade e poder” (Foucault, 2005), em termos foucaultianos, que se estabelece por meio de discursos sobre o que é (e deve ser) parte constitutiva de uma determinada historiografia.

No folheto de cordel, como aponta Francisca Pereira dos Santos (Santos, 2009), o discurso historiográfico responsável pela construção do cânone dessa poética foi construído a partir de três eixos: os estudos da Fundação Casa de Rui Barbosa, o trabalho do estudioso francês Raymond Cantel e as pesquisas de Átila de Almeida e José Alves Sobrinho, que deram origem ao *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*.

É importante ressaltar que, antes dessas três investidas em meados de 1960, a legitimação de poetas era feita por vias exteriores ao mundo da intelectualidade erudita oficial, pelo reconhecimento dos poetas pelos próprios poetas. A esse respeito, Maurílio Antonio Dias de Sousa afirma que:

o reconhecimento do poeta (poeta de bancada), como exercício profissional, inicia-se na publicação do folheto e legitima-se no reconhecimento por parte de um poeta reconhecido. Primeiro, o poeta escreve e publica os seus folhetos. E essa nova posição se fortalecerá se vier coroada de reedições. Era a escrita do folheto que

traçava a linha divisória de uma a outra função. Em segundo lugar, como a escrita do folheto corresponde a um rito de passagem, é por ela que o poeta será reconhecido pelo outro. Mediante a confirmação de um poeta já gabaritado, a categoria do novo poeta é confirmada e ele, enfim, pode vir a ser canonizado, em gesto de reconhecimento que serão espontaneamente repassados a todos os níveis envolvidos. (Sousa, 2009, p. 168)

Nesse momento, o campo do cordel e seu sistema eram independentes da crítica literária e da academia de uma forma geral – o que transbordava para o distanciamento do folheto no ensino escolar e para a formação de acervos –, que se encarregaram, a partir das iniciativas de formação e sedimentação de um cânone, de selecionar, avaliar e legitimar determinados cordéis e autores em detrimento de outros.

A centralidade da voz de uma intelectualidade dentro de diversas sociedades, nesse caso na brasileira, toma a palavra para si, sendo “a” responsável pelos discursos oficiais e legítimos. E isso é o que acontece no contexto do cordel, o poder de fixação de sua historiografia (não que a construída pelos poetas também não seja, em certos pontos, excludente) passa às mãos dos três eixos enumerados acima.

A Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), localizada no Rio de Janeiro e composta por um Centro de Pesquisa, um Centro de Estudos Históricos, um Centro de Documentação e um Arquivo Museu de Literatura, é uma instituição vinculada ao Ministério da Cultura, nascida em 1928, que tem por objetivo “promover a preservação e a pesquisa da memória e da produção literária e humanística, bem como congregar iniciativas de reflexão e debate acerca da cultura brasileira”⁸.

A fim de consolidar essa missão, a FCRB, a partir da década de 1960, começou um projeto editorial voltado para a publicação de estudos sobre o folheto de cordel brasileiro, denominado *Literatura popular em verso*. Esse projeto foi coordenado por Thiers Martins Moreira e contou com os estudiosos M. Cavalcanti Proença, Orígenes Lessa, Manuel Diegues Jr. e Antônio Houaiss, além da participação de Sebastião Nunes Batista (filho do poeta e editor Francisco das Chagas Batista), com o objetivo de desenvolver

um conjunto de medidas para a promoção da literatura de cordel, que compreendem desde levantamentos bibliográficos e organização de coleções à preservação de documentos preciosos na iminência

⁸ Disponível em: www.casaruibarbosa.gov.br/template_01/default.asp?VID_Secao=10.

de se perderem e publicação de uma extensa bibliografia, composta por catálogos, antologias e estudos especializados.⁹

O projeto foi iniciado com a publicação de um *Catálogo*, seguido de *Antologias* e outros *Estudos*¹⁰. Em todas essas publicações, e subjacente aos objetivos evidenciados explicitamente pela FCRB, o norte de construção desse discurso historiográfico foi o folheto enquanto uma narrativa da nação, como defende Francisca Pereira dos Santos. Dessa forma, a historiografia do cordel obedece aos mesmos preceitos de construção que a historiografia literária brasileira hegemônica¹¹ obedeceu, e, por vezes, ainda parece obedecer. A preponderância da nação na base desses cânones, seja da literatura hegemônica, seja do cordel, passa a estabelecer os parâmetros teóricos, o conceito e os limites dessas manifestações artísticas, bem como seus autores e seus meios legítimos de publicação, entre outros tantos aspectos.

Nessa direção, assim como a FCRB tentou estabelecer uma historiografia e um cânone do cordel, o repentista e pesquisador José Alves Sobrinho, sob a coordenação do professor Átila de Almeida, da Universidade Federal da Paraíba, o fez com as pesquisas que culminaram com a publicação do *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada* e também com a de outros estudos (Almeida e Sobrinho, 1981; Sobrinho, 1975, 1982, 1994, 2003). Com o objetivo de resgatar e reabilitar essas poéticas da oralidade, José Alves Sobrinho dá visibilidade a muitos repentistas e poetas apagados, até então, da historiografia. Como homem de dentro dessas poéticas, sendo um dos mais conhecidos cantadores de repente no Estado da Paraíba, Sobrinho coletou no mundo e nos livros sobre poesia popular mais de três mil folhetos, entre tantas outras referências.

A presença de José Alves Sobrinho e sua relação com o professor Átila de Almeida é outra questão interessante na construção desse cânone. O ganho maior do *Dicionário* é, com certeza, a presença de Sobrinho, com todo seu conhecimento sobre o universo da poética das vozes em território nordestino. O próprio professor da Universidade da Paraíba

⁹Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/template_01/default.asp?VID_Secao=99.

¹⁰ As referências às obras publicadas pela Fundação Casa de Rui Barbosa constam das referências bibliográficas.

¹¹ O Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, da UnB, do qual faço parte, está desenvolvendo uma pesquisa, intitulada “O space-off na literatura brasileira contemporânea, ou o que não cabe na alegoria nacional”, em que o discurso sobre as bases de formação da literatura brasileira — ou seja, a centralidade da nação como elemento norteador da formação de nossa história literária — está sendo questionado e colocado em xeque, uma vez que foi responsável pela exclusão de inúmeras outras manifestações literárias.

reconhece a importância de Sobrinho, que, em suas palavras, fazia “ombro pr’eu trepar e lá de cima escrever em parceria com ele um dicionário” (Sobrinho, 1982).

Joseilda de Sousa Diniz, uma das mais importantes pesquisadoras da obra de José Alves Sobrinho, disse-me certa vez que seu José, como ela chama o poeta, falando a respeito da amizade compartilhada entre ele e Átila de Almeida, disse-lhe que havia

uma relação de respeito e, de certo modo, de igualdade. O Átila era muito irônico e brincalhão, dizia ao Sobrinho o que achava. Nem sempre estavam de acordo, prova é que tiveram muitos desentendimentos no final, como me deixou entender o poeta. Igualdade? O nome do Átila saiu na frente do de Sobrinho. Uma das razões era o fato de o Átila ser um intelectual, como me disse o Sobrinho, “não ficava bem o meu nome sair primeiro”.

Essa relação entre poetas e intelectuais, sempre presente no contexto de poéticas não hegemônicas, como o cordel, evidencia o outro lado da moeda a qual Átila de Almeida declara em seu agradecimento a Sobrinho: o pensamento de que os poetas necessitam de ajuda de intelectuais que são os responsáveis, em primeiro lugar, pela preservação da cultura. O que, de alguma forma, calca essa concepção é o significado que os intelectuais dão a poéticas que julgam inferiores e que, por isso, precisam de ajuda para sua permanência e preservação.

Os olhares intelectuais sobre o cordel vieram não só de dentro de nosso país, mas também de fora. Entre os pesquisadores do exterior¹², o que teve maior influência nos estudos sobre o cordel foi o professor Raymond Cantel, da Universidade de Poitiers e da Sorbonne, em Paris, que, a partir de 1959, iniciou suas pesquisas sobre o cordel brasileiro. Essas pesquisas hoje podem ser lidas numa coletânea das publicações de Cantel, *Raymond Cantel: la littérature populaire brésilienne* (Clément e Lemaire, 2005), e no grande acervo de folhetos, correspondências, gravações e outros materiais que compõem o *Fonds Raymond Cantel*, na Universidade de Poitiers.

Se a FCRB deu o pontapé inicial para a definição do que é o cordel e o que, nesse sentido, deve ser preservado para que a história seja construída, Raymond Cantel, com sua posição de intelectual francês renomado de uma importante universidade europeia, foi o responsável, em grande medida, pela mudança de perspectiva de parte da intelectualidade sobre o cordel. Mas, vale ressaltar, essa mudança de perspectiva não originou

¹² Mark Curran, Ronald Dauss, Candance Slater, entre outros, também promoveram o cordel no exterior.

uma mudança de paradigma para o estudo dessa poética. O cordel poderia até ser digno de estudos, entretanto, apenas um tipo de cordel.

Essas iniciativas de preservação e valorização do cordel foram vias de mão dupla, pois, na demarcação de fronteiras, deixou-se muito de fora e prescreveu-se uma cartilha para o controle de uma arte poética que sempre fez parte da vida do povo de várias partes do Nordeste e até mesmo do Brasil. A tentativa de controle dessa produção por instituições intelectuais e por intelectuais propriamente ditos, revelam uma antiga e tão recente vontade de controle dos saberes e artes do povo por parte das elites.

O pensamento de Roger Chartier sobre o processo de mediação editorial na Europa nos inícios das atividades editoriais aplica-se ao posicionamento dos intelectuais e suas instituições no processo de construção do cânone do cordel. Entre “o receio da perda e o medo do excesso”, esses discursos construtores do cânone do cordel foram responsáveis pela salvaguarda do patrimônio, com a coleta de textos e com “a organização dessas bibliotecas sem paredes que são os catálogos”, e também pelas ações de dominação do excesso, com seus instrumentos de seleção, classificação e hierarquização dessa poética (Chartier, 2002, p. 75-6). Esse fenômeno de mediação editorial também, pode ser visto na publicação de poéticas populares por editoras hegemônicas, em contrapartida às tipografias de folhetos.

Dentro e fora da moldura

Depois os meus colegas viram aquilo [publicação de Inspiração nordestina, em 1956], também começaram a fazer livro, viu? Livreto, livro, viu? Parece que eles achavam que o cantador de viola não podia fazer... publicar assim um livro e tal.

Patativa do Assaré

Patativa do Assaré (1909-2002), um dos mais conhecidos e aclamados poetas do universo das poéticas das vozes, foi reconhecido desde muito cedo por um grande público, composto por gente de cá e de lá – pobres e ricos, alfabetizados e analfabetos, intelectuais da academia e intelectuais do povo –, metaforizando as palavras do próprio poeta. Sua primeira obra publicada, *Inspiração nordestina*, de 1956, teve, em sua primeira edição, o prefácio escrito pelo latinista José Arraes de Alencar, que, em visita à cidade do Crato, no Cariri cearense, conheceu Patativa. O prefaciador também foi o responsável por apresentar a obra de Patativa à editora

Borsoi. José Arraes de Alencar diz, no prefácio, que ele entrega “uma preciosa obra que iria fatalmente desaparecer com seu autor”. Nessa declaração do prefaciador, pode-se perceber sua perspectiva sobre essa poética, que, para permanecer, precisaria de um meio de preservação, que não poderia ser conseguido pelo próprio poeta.

A publicação da obra de Patativa foi marcada pela mediação de intelectuais e de suas instituições. E, como um dos símbolos da presença da intelectualidade, o suporte livro se fez presente. Mantedor da palavra expressa, com toda sua força legitimadora, o livro, com *status* de produto erudito e portador de prestígio e distinção cultural, para os poetas da oralidade significou, muitas vezes, uma forma de legitimação e valorização de sua obra. Nos termos de Pierre Bourdieu, esse suporte atribui ao que carrega uma série de valores: capital cultural (conhecimentos legítimos), social (representa relações sociais valorizadas) e simbólico (símbolo de prestígio social) (Bourdieu, 2006).

Apoderando-se de todos esses capitais, os poetas que publicaram suas obras em editoras hegemônicas tiveram outro tipo de inserção nesse campo poético, uma vez que o folheto – suporte por excelência do cordel – não chegou a ter *status* cultural de obra literária pelo sistema e pelo campo literários brasileiros. Como ironicamente afirma Martín-Barbero, “o folheto não fica de pé, não dispõe de uma bela encadernação, sua materialidade não poderá ser exibida como expoente cultural” (Martín-Barbero, 2003, p. 188). Por esse e outros motivos, não vemos folhetos em livrarias. Eles estão em ruas, feiras, bancas e hoje na internet. Possuem outros meios de circulação e divulgação.

Dentro da moldura que são os livros, Patativa inscreveu sua obra nas estantes. Recusando-se a ser conhecido como poeta de bancada, teve, em toda sua vida, poucos cordéis publicados. É clara a distinção feita pelo poeta de quem publica livros e quem publica cordéis em seus folhetos. Mas vale ressaltar que, imbuída na legitimação e na valorização positivas que o livro concede ao que carrega, ele significa, ao mesmo tempo, o acesso ao conhecimento e a sua interdição. Barreiras econômicas e sociais, que andam juntas, muitas vezes dão origem a esses dois movimentos.

Ao mesmo tempo em que o folheto possibilita o consumo e a publicação de públicos e produtores de várias classes econômicas e sociais, o livro os restringe a uma pequena parcela, uma vez que mantém, e mesmo reforça, alguma segregação cultural. Se o folheto de cordel não é um suporte que é dado ao povo, mas que o próprio povo se dá, o livro é um suporte feito por meios hegemônicos de produção e divulgação para quem têm acesso a eles.

Dentro ou fora da moldura, o cordel nos mostra que o apoderamento

dos poetas pela feitura de seus folhetos em tipografias e/ou pela publicação de sua poética em editoras hegemônicas (como acontece com Patativa) são diferentes estratégias de inserção. Todavia, não se pode perder de vista as implicações que os diversos suportes desencadeiam. Como afirma Chartier,

os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. (Chartier, 2002, p. 61-2)

Os diferentes suportes, no caso o folheto e o livro, constituem tanto o objeto quanto o que eles têm dentro de si como conteúdo. Um cordel estar escrito em um folheto ou estar escrito em um livro têm significações distintas, e sua materialidade marca uma distinção: enquanto o livro se atrela a uma estética erudita, socialmente valorada e legítima, o folheto, por sua vez, parece possuir uma representação negativa, partindo-se do ponto de vista hegemônico. A “imagem social” (Bourdieu, 2007, p. 24), como conceitua Bourdieu, marca uma distinção entre o cordel sob o suporte livro e sob o suporte folheto.

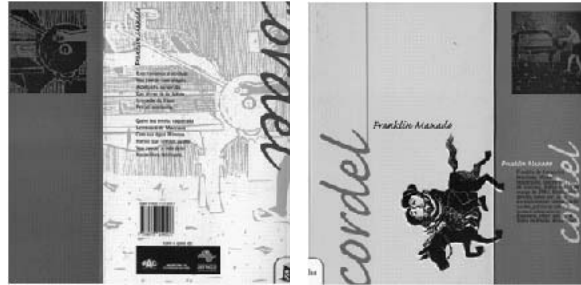
Nesse sentido, a Coleção Biblioteca de Cordel da editora Hedra é exemplar para a discussão. Em 2000, a editora Hedra, localizada em São Paulo, lançou a Coleção Biblioteca de Cordel, idealizada e dirigida pelo professor e pesquisador holandês Joseph Luyten (1941-2006). O projeto editorial previa 50 livros, sendo cada um destes dedicado a um poeta e prefaciado por um estudioso da área. Até o presente momento, dos 50 livros previstos, foram lançados apenas 22, sendo as últimas publicações do ano de 2007¹³. A tabela abaixo apresenta alguns dados da coleção.

¹³ Com o falecimento do idealizador da coleção, Joseph Luyten, as publicações pararam. Em entrevista, a editora Hedra afirmou que a coleção, como um todo, também não teve o sucesso editorial esperado, apesar de só o livro de Patativa do Assaré ter vendido 80 mil exemplares. Todavia, esses dados devem ser relativizados, pois o livro de Patativa fez parte da lista de livros do vestibular da Universidade Federal do Ceará (UFC) em 2005 e do vestibular da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2006. Das seis publicações do ano de 2007, cinco tiveram o apoio do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), da Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Estado de São Paulo.

Relação de cordelistas, prefaciadores e ano de lançamento da coleção

AUTOR	PREFACIADOR	ANO
Cuíca do Santo Amaro	Mark J. Curran	2000
Expedito Sebastião da Silva	Martine Kunz	2000
Francisco das Chagas Batista	Altimar de Alencar Pimentel	2007
Franklin Maxado	Antônio Amaury Corrêa de Araújo	2007
J. Borges	Jeová Franklin	2007
João Martins de Athayde	Mário Souto Maior	2000
José Soares	Mark Dinneen	2007
Klévisson Viana	José Neumanne	2007
Manoel Caboclo	Gilmar de Carvalho	2000
Minelvino Francisco da Silva	Edilene Matos	2000
Neco Martins	Gilmar de Carvalho	2002
Oliveira de Panelas	Maurice Van Woensel	2001
Patativa do Assaré	Sylvie Debs	2000
Paulo Nunes Batista	Maria do Socorro Gomes Barbosa	2005
Raimundo Santa Helena	Bráulio Tavares	2003
Rodolfo Coelho Cavalcante	Eno Theodoro Wanke	2003
Rouxinol do Rinaré	Ribamar Lopes	2007
Severino José	Luiz de Assis Monteiro	2001
Téo Azevedo	Sebastião Geraldo Breguez	2003
Zé Melancia	Martine Kunz	2005
Zé Saldanha	Gutenberg Costa	2001
Zé Vicente	Vicente Salles	2000

Os livros da coleção têm extensão variável de 70 a 234 páginas, das quais os prefácios ocupam de 14 a 77 páginas. Como se pode ver, a coleção tem um cuidadoso projeto gráfico.



Capa aberta e orelhas do livro *Franklin Maxado*, Coleção Biblioteca de Cordel.

Nas capas há uma xilogravura sob cores vivas, com o nome do cordelista e o título *cordel*. Na contracapa, uma parte da xilogravura ampliada em cores também vivas e o trecho de um cordel. Nas orelhas, há mais xilogravuras e uma pequena apresentação do poeta.

Essa coleção, com um seguimento editorial, gráfico e ideológico, identifica a poética (o cordel) antes de seus autores, que também são autores pertencentes ao cânone historiográfico construído pela FCRB, pelo *Dicionário* de Sobrinho e pelos estudos de Cantel. O que parece importar, desde o projeto gráfico, é o cordel como tradição única e homogênea. A inovação de seu suporte e editoração tanto constrói um novo *status* para essa poética como a afirmam como uma obra que, antes de qualquer coisa, narra uma tradição coletiva.

Não é à toa que os cordéis publicados nessa coleção estão sob o formato de livro, pois, ao mesmo tempo em que alude ao suporte do folheto em seu projeto gráfico, também dele se distancia o suficiente para fazer-se diferente. Sua proposta gráfica e editorial compreende um conjunto de livros destinado ao público leitor acadêmico e universitário, de uma forma geral. Exatamente por ser dirigido a esse público, o cordel é publicado nesse formato. Pelos processos de distinção, esse projeto editorial supre o gosto “cultivado” de leitores que reconhecem nessas publicações um claro marcador de classe que torna o livro diferente do folheto.

Portanto, assim como os poetas se apoderaram do livro como estratégia de legitimação de seu trabalho, também as editoras e os pesquisadores, com seus valores e concepções, utilizaram o suporte livro como forma de introdução dessa poética no mercado editorial hegemônico e no campo

acadêmico. Luyten, o idealizador da coleção, em sua apresentação, argumenta:

ao contrário de outros países, como o México e a Argentina, onde esse tipo de produção literária é normalmente aceita e incluída nos estudos oficiais de literatura [...], as vertentes brasileiras passaram por um longo período de desconhecimento e desprezo, devido a problemas históricos locais, como a introdução tardia da imprensa no Brasil (o último país das Américas a dispor de uma imprensa) e a excessiva imitação de modelos estrangeiros pela intelectualidade. Apesar da maciça bibliografia crítica e da vasta produção de folhetos (mais de 30 mil folhetos de 2 mil autores classificados), a literatura de cordel – cujo início remonta ao fim do século XIX – continua ainda em boa parte desconhecida do grande público, principalmente por causa da distribuição efêmera dos folhetos. E é por isso que a editora Hedra se propôs a selecionar cinquenta estudiosos do Brasil e do exterior que, por sua vez, escolheram cinquenta poetas populares de destaque e prepararam um estudo introdutório para cada um, seguido por uma antologia dos poemas mais representativos. (apresentação da Coleção Biblioteca de Cordel)

Os argumentos levantados pelo idealizador da Coleção dizem muito a respeito das posições do campo literário acadêmico em relação ao cordel. A construção de uma visão sobre o cordel e, conseqüentemente, de sua historiografia e cânone, nos mostram o papel que os intelectuais e suas instituições exerceram nesse contexto. A FCRB, o pesquisador Raymond Cantel e o *Dicionário* de José Alves Sobrinho e Átila de Almeida, como visto, construíram uma história definindo não apenas o que é o folheto, mas quais são os que o escreveram e “merecem” ser lembrados. Como esses construtores de *uma* história sobre o folheto, a Coleção Biblioteca de Cordel tem o objetivo de preservação, manutenção, salvaguarda e valorização dessa poética.

As palavras de Luyten, afirmando a chegada tardia da imprensa, a cópia de modelos estrangeiros pela intelectualidade brasileira e a importância de haver estudiosos que apresentem e legitimem essa poética, constroem também *uma* história (um tanto quanto oportuna) sobre o cordel.

As grandes tipografias nas regiões Norte, Nordeste e Sudeste do Brasil são a primeira contraprova ao argumento levantado por Luyten de que a imprensa chegou tardiamente ao Brasil. Levando-se em conta a história europeia, pode-se até dizer que essa afirmação carrega alguma verdade, mas a existência de folhetos e de sua distribuição, que nada tem

de efêmera em nosso país, ocorreu concomitantemente à popularização (que é um tanto questionável) de livros. Se a imprensa chegou atrasada, chegou assim para pobres e ricos que habitavam solo tupiniquim, de modo que o argumento de ter havido uma imprensa tardia apresenta-se como forma de colocar o cordel como uma poética que precisa de ajuda para sua perpetuação. O que Luyten está chamando de “introdução tardia da imprensa no Brasil” pode ter outro nome: a distância entre intelectuais e poéticas que têm uma forma de publicação independente da hegemônica, ou seja, a presença do folheto, e não do livro, como suporte.

O apego da intelectualidade a modelos estrangeiros como forma de subalternizar o cordel é outro argumento enumerado por Luyten. A literatura brasileira, de fato, nos inícios de sua formação, como o estudioso Antonio Candido nos mostra em toda sua obra, foi construída por meio de modelos da tradição europeia literária. Todavia, com a formação de um sistema literário autônomo em relação à Europa, artistas como Ariano Suassuna, que já faz parte da história literária brasileira, dizem escrever amancebando formas e temas eruditos e populares. Mário de Andrade, antes do dramaturgo Suassuna, utilizou-se dessa estratégia de composição, só para citar exemplos do uso, muitas vezes ingrato e autoritário, de temáticas e estruturas textuais não hegemônicas por intelectuais.

O cânone do cordel também nos diz muito a esse respeito. A FCRB, imbuída de uma ideologia calcada na nação, utilizou-se do cordel para construir uma narrativa sobre a sociedade brasileira, seus costumes, conceitos, preconceitos, formação social e racial, entre outros aspectos. De modo que foram aspectos da nacionalidade, e não o apego a modelos estrangeiros, que participaram do processo de construção do cânone do cordel e, como contrapartida, de seu apartamento da historiografia literária brasileira oficial e hegemônica, pois, sempre atrelado à região Nordeste, o cordel, na historiografia brasileira, teve uma dupla exclusão. Em sentido amplo, como uma manifestação artística considerada regionalista e por isso marginalizada da grande Literatura Brasileira, uma vez que o adjetivo *regionalista* está aá para marcar uma distinção dessa literatura em relação à sem adjetivo¹⁴. E em sentido estrito, o cordel, como uma manifestação daspoéticas das vozes, em meio a uma tradição literária firmada pelo escrito e por regras, classificações e gêneros, como a brasi-

¹⁴ Vale lembrar a classificação atribuída por Antonio Candido a respeito de obras regionalistas. A obra de Guimarães Rosa, por sua grande qualidade literária, para não se misturar com as demais obras regionalistas, foi classificada por Candido como *super-regionalista* (Candido, 2006).

leira, foi também, por isso, marginalizado. Dessa forma, seja por ser considerado regional (visto como o afunilamento do nacional e sua presença em abundância), seja por ser de bases orais (a nação vista em suas diversas manifestações culturais, oral e escrita), o cordel foi subalternizado. Foi justamente a mão pesada de intelectuais, esforçados em classificar, disciplinar, preservar e registrar essa poética movediça das vozes, tendo sempre com o pano fundo a constituição da nação, que a cerceou numa posição marginal dentro dos estudos literários. E a Coleção Biblioteca de Cordel, ao contrário do que Luyten diz, parece fazer o mesmo com todos os prefácios que afirmam uma mesma história ao cordel: uma narrativa estática e que assim deve permanecer, como toda boa tradição e patrimônio popular.

A tentativa anunciada por Luyten de inserir o cordel nos estudos oficiais de literatura e de fazê-lo presente ao grande público – o que é uma falácia, pois o público leitor de cordel (Galvão, 2001) é infinitamente maior que o público leitor acadêmico, por questões de acesso linguístico e econômico que intermedeiam o acesso a determinados bens simbólicos – ocorre por meio de várias estratégias editoriais, como a utilização de prefácios escritos por intelectuais que apresentam e legitimam o texto.

A intervenção de mediadores (a partir dos prefácios) exerce forte influência na recepção de poéticas não hegemônicas (Lucena, 2009), como o cordel, em meios hegemônicos (o suporte livro). Junto com isso, podemos perceber que os prefaciadores são os que têm o “privilegio de definir” (Bourdieu, 2007, p. 88) um discurso sobre o que é o cordel, seus valores e limites.

Acerca do prefácio como tipologia textual e de seus significados na composição de obras, há poucos estudos. Um importante texto para a compreensão de seus significados é o de Ria Lemaire a respeito dos vários prefácios à *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre. Para Lemaire,

todos esses relatos fora do texto [...] têm por objetivo, cada um a sua maneira, guiar ou manipular o leitor, a fim de que ele leia “bem” a obra, quer dizer, que ele aceite ou faça sua a mensagem, a verdade que o autor quis transmitir a seus contemporâneos e às gerações futuras. (Lemaire, 2002, p. 734)

No caso da coleção da editora Hedra, esses “relatos fora do texto”, que não estão tão fora do texto assim, têm o objetivo claro de guiar o leitor a uma determinada leitura da obra, bem como o de criar, com o conjunto de obras que formam a coleção, uma história sobre o cordel. Para “tornar familiar o não familiar” (White, 2001, p. 102), uma vez que o cordel se aproxima de um leitor atrelado aos “estudos oficiais de literatura”

e ao “grande público”, nas palavras de Luyten, distantes (cultural e economicamente) da realidade da poética do folheto de cordel.

Nesses livros, estudiosos do Brasil (15) e do exterior (5) apresentam os cordelistas e seus cordéis como uma forma de atribuir-lhes validade e legitimidade, como afirma o próprio diretor da coleção. Adentrando nas narrativas dos prefácios, muitas constantes são percebidas; a principal diz respeito à crença dos prefaciadores em uma mesma e única tradição do cordel como legítima. Essa crença é, ao mesmo tempo, reforçada, afirmada e definida por esses estudiosos. Como podemos ver na citação abaixo, em que Raimundo Santa Helena nos conta sobre a advertência que Raymond Cantel lhe fez um dia, há regras tradicionais que não devem ser infringidas, tanto segundo a visão do pesquisador Cantel como a do prefaciador Bráulio Tavares.

Cantel sugeriu que eu não descaracterizasse os estilos e as rimas, o que eu fizera, tentando oferecer o cordel nas metrópoles ao sabor de novos leitores. Mudei e me submeti à força da tradição, a partir do folheto n. 13, de 21/12/1980, *Discussão de São Pedro com Nelson Rodrigues*. (Helena, 2003, p. 13)

Por meio do que Cantel disse a Raimundo Santa Helena, podemos perceber que os prefácios são formas de dominação dessa poética que precisa ter sua produção controlada por mentes inteligentes e postas como superiores e detentoras do saber. Nos prefácios feitos pelos estudiosos do cordel, ao invés de se plantar uma visão viva do cordel, como uma tradição que se refaz com o girar do mundo, enterra-se a possibilidade de florescimento a cada estação dessa poética. As antigas e atacadas medidas discriminatórias que Luyten critica na apresentação da coleção, nos prefácios de sua mesma coleção tornam-se limites bem definidos de contenção. As mudanças são interditas, sejam elas formais ou temáticas, por especialistas autorizados.

Assim, os prefácios funcionam como locais de perpetuação de uma história que é justificada e harmonizada pela coerência das vozes que falam. Os discursos alinhados dos prefaciadores criam, contam e reforçam uma só história sobre o cordel e, ao mesmo tempo, abafam a polifonia das vozes que essa rica poética possui.

Afastando a possibilidade de ruptura, como fez Cantel com Santa Helena, condena-se a poética à estagnação e, conseqüentemente, a sua morte, visto que a vontade de permanência que os prefaciadores defendem, destituída de mudança, acaba tirando do cordel sua força de movência e de transformação. O desejo do tradicional como espaço de permanência pode ser visto no seguinte trecho do prefácio de Martine

Kunz à obra de Expedito Sebastião da Silva:

A forma rígida, dogmática, é também resistente, mineral. Uma imensa rede de versos e palavras, de rimas e vozes que prende e protege na sua forma imóvel, retém e exalta, ao mesmo tempo, uma arte ameaçada. (Silva, 2001, p. 14)

O prefaciador da obra de Rouxinol do Rinaré, Ribamar Lopes, também defende a tradição como uma vontade de permanência e fixidez:

consciente da verdadeira natureza da literatura de cordel, consolidada ao longo de tantas décadas de ocorrência, em sua forma e conteúdo, através do folheto popular, entende que essa forma de manifestação não comporta inovações, quer na linguagem quer na feição do folheto, entendendo também, em seu conhecimento sobre o assunto, que tentativas de inovações só descaracterizam o que já se acha consagrado na memória do povo. Na verdade, pretender-se fazer inovações que violentam a natureza da literatura de cordel é o mesmo que querer introduzir números de rock'n'roll numa apresentação de pastoril ou reisado. Quanto a mudanças, no sentido de evolução, estas poderão ocorrer (que nada é imutável), mas calma, lenta e gradualmente, sem traumas, sem choques, certamente não por movimentos dirigidos nesse propósito, mas pela dinâmica natural das coisas, através de sua manifestação espontânea. (Rinaré, 2007, p. 24)

O que não dá para saber é o que Ribamar Lopes entende como uma mudança natural e espontânea! Quer dizer, bem se pode imaginar que o que ele atribui a essa significação seja o que as vozes e os discursos dos intelectuais atribuírem como natural e espontâneo: o velho e tão novo discurso reiterado pelo cânone do qual o próprio pesquisador ecoa a voz.

Essas e outras estratégias discursivas são utilizadas nos prefácios para se contar a história responsável pela fixação de um discurso historiográfico e de um cânone do cordel. Esses discursos presentes nessa coleção parecem não querer olhar para o outro processo de exclusão que produzem. Divulgar o que alguns entendem por cordel, em suporte livro e com a utilização de mediações como prefácios de intelectuais autorizados, nem sempre é a melhor maneira de divulgar essa arte (selecionada previamente por intelectuais e por eles canonizadas e controladas). Ao mesmo tempo em que é uma ação de divulgação, é um procedimento para assegurar a distinção entre os cabem e os que não cabem dentro dessa tradição controlada.

O suporte livro, o projeto gráfico da coleção e os prefácios que apresentam os cordelistas e seus cordéis são espaços em que essa poética é legitimada. Depois que Duchamp revelou o poder da instituição museu colocando um objeto destituído de valor artístico como o mictório dentro dele e, assim, consagrando-o como arte, é clara a tentativa de consagração do cordel no campo literário e para um público de livrarias por meio da instituição *livro*. Também podemos perceber o “feito do nome do mestre”, sobre o qual falava Walter Benjamin, através da colocação de prefácios de estudiosos que apresentam e legitimam uma poética não hegemônica como a do cordel.

Há muito se sabe que não é possível haver tradição sem a sua contraparte, a inovação, sendo as tensões entre essas duas instâncias as responsáveis por sua permanência. O nascimento de novos cordelistas, com suas inovações formais e temáticas, ao contrário do que postulam os prefaciadores, tem contribuído muito para que as obras do passado sejam reavivadas e revalorizadas. Quando, por exemplo, duas cordelistas *mauditas*¹⁵, Francisca Fanka Pereira da Silva e Salete Maria da Silva, escrevem *Dimas, o bom ladrão?*, dando novo significado ao cordel de Francisco das Chagas Batista, *Dimas, o bom ladrão* (Santos e Silva, 2004), elas transformam uma narrativa de um homem injustiçado pela maldade dos que matam seu pai – por uma dívida também injusta, e que por isso se torna assassino – em uma história de desigualdade social e corrupção, desnaturalizando a violência e seus resultados e politizando-a. Assim, as cordelistas não só estão fazendo girar a roda do cordel, como também estão lembrando que outros já a rodaram.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max (2002). “A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas”. In: *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra.

ALMEIDA, Átila Augusto F. de e SOBRINHO, José Alves (1981). *Romanceiro popular nordestino: marcos e vantagens*. Paraíba: UFPB.

¹⁵ A *Sociedade dos Cordelistas Mauditos* é um grupo composto por doze cordelistas, formado em Juazeiro no Norte, no ano 2000. Por meio do cordel, e conscientes das inevitáveis e necessárias transformações, inovam tanto em questões formais quanto ideológicas. No que diz respeito à questão formal, o mote é a intertextualidade e o hibridismo entre linguagens. Já no que tange ao conteúdo, o objetivo do grupo é desconstruir as visões discriminadoras, como a perspectiva sobre as mulheres e sobre os negros, imbuídas em grande parte do cordel do passado, e também em alguns do presente.

- ALMEIDA, Átila Augusto F. de e SOBRINHO, José Alves (1978). *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. Tomo I e II. Campina Grande/ João Pessoa: Universitária/Centro de Ciências e Tecnologia.
- ALVES FILHO, Ivan (1999). *500 anos em documentos*. Rio de Janeiro: Mauad.
- AMARO, Cuíca do Santo [José Gomes] (2000). *Cuíca do Santo Amaro: controvérsia no cordel*. Introdução e seleção de Mark J. Curran. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- ASSARÉ, Patativa [Antônio Gonçalves da Silva] (2005). *Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste*. 2. ed. Introdução e seleção de Sylvie Debs. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- ATHAYDE, João Martins de (2005). *João Martins de Athayde*. Introdução e seleção de Mário Souto Maior. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- AZEVEDO, Téo (2003). *Téo Azevedo*. Introdução e seleção de Sebastião Geraldo Breguez. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- BATISTA, Francisco das Chagas (1997). *Cantadores e poetas populares*. 2. ed. João Pessoa: UFPB - Editora Universitária.
- (2007). *Francisco das Chagas Batista*. Introdução e seleção de Altimar de Alencar Pimentel. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- BATISTA, Sebastião Nunes (1982). *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: FCRB. Literatura popular em verso. Estudos. Nova série.
- BATISTA, Paulo Nunes (2005). *Paulo Nunes Batista*. Introdução e seleção de Maria do Socorro Gomes Barbosa. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara (1980). "Literatura de cordel: produção e edição no Nordeste brasileiro". In: MELO, José Marques de; EPSTEIN, Isaac; FRANCO, Maria Silvia Carvalho. *Comunicação e classes subalternas*. São Paulo: Cortez. p. 105-19.
- BORGES, J. [José Francisco Borges] (2007). *J. Borges*. Introdução e seleção de Jeová Franklin. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- BOURDIEU, Pierre (2007). *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk.
- BOURDIEU, Pierre (2006). *O poder simbólico*. Trad. de Fernando Tomaz. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BRADESCO-GOUDEMAND, Yvone (1982). *O ciclo dos animais na literatura popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: FCRB. Literatura popular em verso.
- CANDIDO, Antonio (2006). "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. p. 169-96.
- CAVALCANTE, Rodolfo Coelho (2003). *Rodolfo Coelho Cavalcanti*. Introdução de Eno Theodoro Wanke. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- CHARTIER, Roger (2002). *Os desafios da escrita*. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp.

- CLÉMENT, Jean-Pierre e LEMAIRE, Ria (2005). *Raymond Cantel: la littérature populaire brésilienne*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines.
- CURRAN, Mark (1987). *A presença de Rodolfo Coelho Cavalcanti na moderna literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- DAUS, Ronald (1982). *O ciclo dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: FCRB. Literatura popular em verso. Estudos. Nova série 1.
- FERREIRA, Jerusa Pires (1997). "Livros e editoras populares". In: FERREIRA, Jerusa Pires et al. (org.). *Livros, editoras e projetos*. São Paulo/São Bernardo do Campo: Ateliê Editorial/Com- Arte/Bartira. p. 103-15.
- FOUCAULT, Michel (2005). *Ordem do discurso*. 16. ed. Trad. de Aura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola.
- FREIRE, José da Rocha [Zé Melancia] (2005). *Zé Melancia*. Introdução e seleção de Martine Kunz. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Disponível em: www.casaruiubarbosa.gov.br/template_01/default.asp?VID_Secao=10. Acessado em: 10 abr. 2010.
- _____ (1962). *Literatura popular em verso*. Rio de Janeiro: MEC/FCRB. Catálogo.
- _____ (1964). *Literatura popular em verso*. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC/FCRB/UFPB. Antologia.
- _____ (1976). *Literatura popular em verso*. Tomo II. Leandro Gomes de Barros 1. Rio de Janeiro: MEC/FCRB/FURN. Antologia.
- _____ (1977). *Literatura popular em verso*. Tomo III. Leandro Gomes de Barros 2. Rio de Janeiro: MEC/FCRB/UFPB. Antologia.
- _____ (1977). *Literatura popular em verso*. Tomo IV. Francisco das Chagas Batista. Rio de Janeiro: MEC/FCRB. Antologia.
- _____ (1983). *O cordel e os desmantelos do mundo*. Rio Janeiro: Nova série. Antologia.
- _____ (1983). *O cordel e os desmantelos do mundo*. LESSA, Orígenes e SILVA, Vera Lúcia Luna da. Rio de Janeiro: FCRB. Literatura popular em verso. Antologia. Nova série 1.
- _____ (1987). *O cordel, testemunha da história do Brasil*. Rio Janeiro: FCRB. Antologia. Nova série.
- _____ (1989). *O negro na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: FCRB. Estudos, 7.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira (2001). *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica.
- HAVELOCK, Eric A. (1996). *A musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente*. Trad. de Maria Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Gradiva.
- HELENA, Raimundo Santa [Raimundo Luiz do Nascimento] (2003). *Raimundo Santa Helena*. Introdução e seleção de Bráulio Tavares. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)

- JOSÉ, Severino [Zacarias José dos Santos] (2001). *Severino José*. Introdução e seleção de Luiz de Assis Monteiro. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- LEMAIRE, Ria (2007). “Folheto ou literatura de cordel: uma questão de vida ou morte”. In: *Anais do XII Congresso de Folclore*. Natal, Comissão Nacional de Folclore.
- _____ (2002). “Herói literário e historiador: caminhos cruzados nos prefácios de *Casa-grande & senzala*”. GIUCCI, Guillermo *et al.* (orgs.). *Casa grande e senzala*: edição crítica. Paris: Edições Unesco. pp. 733-46. (Coleção Archivos 55.)
- LESSA, Orígenes (1984). *A voz dos poetas*. Rio de Janeiro: FCRB. Literatura popular em verso.
- LUCENA, Bruna Paiva de (2009). “Novas dicções no campo literário brasileiro: Patativa do Assaré e Carolina Maria de Jesus”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 34, jul./dez. p. 73-93.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2003). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- MARTINS, Neco [Manoel Martins de Oliveira]. *Neco Martins*. Introdução e seleção de Gilmar de Carvalho. São Paulo: Hedra, 2004. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- MAXADO, Franklin. *Franklin Maxado*. Introdução e seleção de Antônio Amaury Corrêa de Araújo. São Paulo: Hedra, 2007. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- MELO, Rosilene Alves de (2003). *Arcanos do verso: trajetórias da tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982*. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
- PANELAS, Oliveira [Oliveira Francisco de Melo] (2001). *Oliveira das Panelas*. Introdução e seleção de Maurive Van Woensel. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- QUINTELA, Vilma Mota (2005). *O cordel no fogo cruzado da cultura*. 2005. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- RINARÉ, Rouxinol do [Antonio Carlos da Silva]. *Rouxinol do Rinaré*. Introdução e seleção de Ribamar Lopes. São Paulo: Hedra, 2007. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- SALDANHA, Zé (2001). *Zé Saldanha*. Introdução e seleção de Gutenberg Costa. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- SALLES, Vicente (1971). “Guajarina, folhetaria de Francisco Lopes”. *Revista brasileira de cultura*. Rio de Janeiro, ano III, v. 9, p. 87-102. jul-set. 1971.
- SANTOS, Francisca Pereira dos (2009). *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes*. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

- SANTOS, Francisca Pereira e SILVA, Saete Maria (2004). "Dimas, o bom ladrão?". In: HOLANDA, Arlene (org.). *Cor de cordel*. Fortaleza: Premium. p. 81-9.
- SARAIVA, Arnaldo (1975). *Literatura marginalizada*. Porto: s.ed.
- SILVA, Expedito Sebastião da (2001). *Expedito Sebastião da Silva*. Introdução e seleção de Martine Kunz. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- SILVA, Manoel Caboclo (2000). *Manoel Caboclo*. Introdução e seleção de Gilmar de Carvalho. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- SILVA, Minelvino Francisco (2005). *Minelvino Francisco Silva*. Introdução e seleção de Edilene Matos. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- SOARES, José (2007). *José Soares*. Introdução e seleção de Mark Dinneen. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- SOBRINHO, José Alves (1975). *Sabedoria de caboco*. Campina Grande: Gráfica Baiana.
- (1982). *Glossário da poesia popular*. Campina Grande: Editel.
- (1994). *Matulão de um andarilho*. Campina Grande: Gráfica União.
- (2003). *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem.
- SODRÉ, Nelson Werneck (2001). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes.
- SOUSA, Maurílio Antônio Dias de (2009). *A Estrela da Poesia: impressões de uma trajetória*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- TERRA, Ruth Brito Lemos (s.d.). "Coletânea de poesia popular nordestina". *Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística*. Ano 4. Recife: EFPE.
- TERRA, Ruth Brito Lemos Terra (1983). *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)*. São Paulo: Global.
- VIANA, Antonio Klévisson (2007). *Klévisson Viana*. Introdução e seleção de José Neumanne. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- VICENTE, Zé [Lindolfo Marques de Mesquita] (2005). *Zé Vicente*. Introdução e seleção de Vicente Salles. São Paulo: Hedra. (Coleção Biblioteca de Cordel.)
- WHITE, Hayden (2001). "O texto histórico como artefato literário". In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. de Alípio de França Neto. 2. ed. São Paulo: Edusp.
- ZUMTHOR, Paul (1993). *A letra e a voz na literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

Recebido em abril de 2010.

Aprovado para publicação em maio de 2010.

Bruna Paiva de Lucena _____

Resumo/Abstract

Cante lá que eu canto cá: poéticas populares dentro e fora da moldura

Bruna Paiva de Lucena

O artigo realiza uma investigação sobre a Coleção Biblioteca de Cordel da editora Hedra, passando pela discussão sobre a publicação do cordel no suporte de folheto e pela importância das tipografias nordestinas nesse processo. Analisa-se também a utilização do suporte livro como meio de publicação dessa poesia, bem como os prefácios escritos por intelectuais como forma de legitimar essa produção, tendo em vista o estudo das relações entre poéticas populares e perspectiva intelectual.

Palavras-chave: cordel, povo, intelectual, campo literário, Coleção Biblioteca de Cordel

Sing there that I sing here: popular poetics in and outside the frame

Bruna Paiva de Lucena

This article makes an investigation on the Biblioteca de Cordel Collection, from the publishing house Hedra, going through the discussion on the publishing of cordel as a leaflet, and the importance of typographical establishments in Northeast Brazil in this process. We analyze also the publishing of this kind of poetry as books, as well as the prefaces written by renowned intellectuals as a means of legitimizing this literary production, considering the study of the relations between popular poetics and the intellectual perspective.

Key words: cordel, people, intellectual, literary field, Biblioteca de Cordel Collection

Bruna Paiva de Lucena – “Cante lá que eu canto cá: poéticas populares dentro e fora das molduras”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 35. Brasília, janeiro-junho de 2010, p. 51-76.