

# LITERATURA DE CORDEL NO BRASIL: TRANSFORMAÇÕES NAS PRÁTICAS DISCURSIVA E SOCIAL

Viviane de Melo Resende (vivianemelo@unb.br)

Universidade de Brasília

## Introdução

Neste trabalho, dedico-me a uma reflexão acerca da literatura de cordel brasileira, literatura popular em verso, típica do Nordeste do País. Para essa discussão, baseio-me sobretudo em entrevistas etnográficas realizadas, entre 2002 e 2004, com diversos atores sociais implicados na produção do cordel. Na primeira seção, atento para sua estruturação como gênero situado relativamente estável (Fairclough, 2003), e em seguida abordo o cordel como prática social, sobretudo da perspectiva das transformações operadas no cordel tradicional para dar origem ao cordel contemporâneo. É evidente que a relação entre a estrutura genérica e a prática social é dialética, o que implica que alguns pontos tratados na primeira seção também concernem à prática discursiva e social do cordel, assim como alguns pontos tratados na segunda também concernem à definição do gênero. Considerando que os gêneros do discurso são sensíveis a mudanças na prática social de que participam, e que a vida social é constituída de práticas e redes de práticas definidas por articulações relativamente estáveis entre os momentos dessas práticas (Chouliaraki & Fairclough, 1999), concluo que as transformações pelas quais passou o cordel são uma questão de como se articulam os momentos da prática e de que elementos da prática social são trazidos, articulados e internalizados.

## 1. Cordel como gênero

A literatura de cordel é uma literatura popular, sempre em versos, tradicional no Nordeste brasileiro. Surgida em fins do século XIX, a literatura de cordel brasileira distingue-se das demais literaturas de folheto da América Latina por sua manutenção – enquanto a maior parte dessas literaturas desapareceu na primeira metade do século XX, o cordel brasileiro continua sendo produzido, inclusive por editoras especializadas no gênero – e por sua adequação à tecnologia e aos meios de comunicação contemporâneos. Deve-se ressaltar, entretanto, que os padrões que regem a composição formal dos versos sofreram pouca alteração nesses mais de cem anos de produção.

A existência de padrões composicionais rígidos na literatura de cordel brasileira remete ao conceito de gênero tal como formulado por Bakhtin (2000 [1979], p. 279-284), para quem gêneros discursivos são “tipos relativamente estáveis de enunciados”, definidos por “um ponto de vista temático, composicional e estilístico” e por sua relação com uma atividade social específica. Em consonância com essa abordagem, a literatura de cordel obedece a padrões rigorosos de composição. As entrevistas que realizei mostraram que, para os atores sociais envolvidos com o cordel, é a obediência a essas normas que define um bom texto.

Os entrevistados referem-se a esses padrões como *métrica*, *rima* e *oração*. Sobre a métrica, José Costa Leite explica: “A gente escreve de um jeito que ficam medidas as sílabas. A sextilha [estrofe de seis versos] tem que ter sete, oito ou nove sílabas [em cada verso]. Se botar seis, está errado; se botar dez, está errado. É tudo medido assim”. J. Borges completa a explicação, enumerando modalidades de estrofes possíveis na literatura de cordel. Note-se que, no excerto da entrevista destacado na ilustração (1) abaixo, o cordelista também enfatiza a importância do respeito à rima no cordel. Com a palavra, J. Borges:

(1) Tem as modalidades também: a sextilha; a modalidade que nós chamamos ‘sete linhas’, que são sete, em vez de seis sete estrofes [leia-se versos]; e tem também de oito que é o ‘quadrão’; e tem de dez. É tudo maneira de escrever, mas que a rima, em todos eles a rima tem que ser positiva, tem que ser viva. Não pode fazer coisas descomparadas. O cordel tem essas exigências.

A oração, por fim, refere-se à continuidade do assunto sobre o qual o poeta versa, à relação estabelecida entre as informações seqüenciais. Destaco abaixo a explicação de Rouxinol do Rinaré a esse respeito:

(2) Mas a oração que eu vejo assim: tem gente que, às vezes, vai dissertar sobre um assunto e ele apenas rima e metrifica, mas não diz coisa com coisa, não faz sentido o que ele disse. Então, o contrário disso é a oração. É você dizer de uma forma espontânea o que você queria dizer.

Os padrões regulares de métrica, rima e oração definem um cânone a ser seguido por quem pretenda produzir cordel. Os cordelistas entrevistados foram unânimes na defesa da obediência ao cânone como critério de definição do que seja o cordel. As normas composicionais, caracterizadoras do gênero até hoje, foram definidas nos primórdios da literatura de cordel, como registra Klévisson Viana, cordelista e editor de cordel:

(3) Eu sempre digo que para um camarada se estabelecer e se tornar um poeta bom, ele tem que conhecer os clássicos. Que tem um cânone. Que tem que ser obedecido, tem que ser seguido. Que os mestres do passado já estabeleceram as técnicas de métrica, rima, oração... Se você não obedece essas coisas, você está fazendo outra coisa, não o cordel.

No que concerne às normas composicionais do gênero, os entrevistados defendem o cânone e rejeitam a desobediência às regras estabelecidas. Já no que tange ao ponto de vista temático, também caracterizador de gêneros discursivos, cordelistas são mais flexíveis e abertos a inovações. Um ponto crucial referente às inovações temáticas no cordel é a escassez de histórias românticas e/ ou fantásticas – os romances, de 32 ou 64 páginas, numerosos no período tradicional – e a produção em massa de cordéis circunstanciais – os folhetos, de oito ou, no máximo, 16 páginas, que versam sobre temas atuais. Abaixo, na ilustração (4), listo uma série de depoimentos sobre isso:

(4) (a) Agora, eu acho o seguinte: o nosso tempo, o tempo atual, a dinâmica da informação e a grande possibilidade que o poeta tem de penetrar as massas, de informar as massas, ele deve, se pode, criar as suas estórias com um pouco de atualidade (Manoel Monteiro).

(b) Eu tenho feito muito folheto pra educação ambiental, o meio ambiente. As universidades têm feito muito. Também sobre saúde, cuidados com a saúde, amamentação, diabetes (Ana Ferraz).

(c) Sobre Lula, eu fiz quase 10 cordéis, só sobre Lula, né? Os poetas cederam os textos aí eu montei, fiz todo o trabalho e dei pro pessoal do comitê arrecadar dinheiro pra campanha (Ana Ferraz).

(d) A questão social está sendo também bem abordada. Mas eu acho que a gente não deve deixar morrer aquela ficção, aquele romance gostoso (Rouxinol do Rinaré).

(e) A Tupynanquim [editora de cordel] criou uma série intitulada 'Heróis e mitos brasileiros', com a intenção de que essa série seja estudada nas escolas (Rouxinol do Rinaré).

(f) Pobre da exposição de cordel que não tiver três figuras fundamentais: Padre Cícero, Vargas, Lampião (Gonçalo Ferreira da Silva).

(g) Mas o supra-sumo dessa literatura é o romance (Klévisson Viana).

Os excertos destacados ilustram uma maior tolerância à mudança no gênero no que diz respeito aos temas envolvidos na produção de cordel do que à forma. Isso está de acordo com a função social do gênero, que foi profundamente modificada entre os períodos tradicional e contemporâneo de produção. O ponto de vista de Manoel Monteiro mostra-se aberto à

inovação temática, sobretudo no que se refere à abordagem de temas atuais. Os depoimentos da editora de cordel Ana Ferraz registram a ampliação do campo de atuação do cordel na produção de folhetos de cunho didático e político. O cordel como instrumento didático também é registrado no depoimento de Rouxinol do Rinaré transcrito; nesse caso há uma defesa do uso do cordel no contexto escolar. O excerto da entrevista de Klévisson Viana tende para uma postura mais conservadora no que se refere à produção de romances. Por fim, o depoimento de Gonçalo registra a exigência do público pelos temas tradicionais.

Quanto ao terceiro elemento da tríade definidora de gêneros discursivos segundo Bakhtin – o estilo – creio que a linguagem própria ao cordel nos períodos tradicional e contemporâneo de produção seja um enfoque interessante para a discussão. Sabe-se que os grandes poetas do período tradicional tinham pouca ou nenhuma instrução formal, como é o caso de João Martins de Athayde, poeta e editor de cordel importantíssimo, por ter organizado uma rede de produção e distribuição de folhetos. Sobre sua pouca escolaridade, Athayde dizia: “Sou um analfabeto que sempre viveu das letras” (Abreu, 1999: 93). Hoje, a situação é diferente. A regra para os cordelistas do período contemporâneo é uma experiência maior nas instituições de educação formal. E muitos cordelistas da atualidade não querem ser identificados com o ‘estigma do poeta analfabeto’. Os depoimentos de Manoel Monteiro e Gonçalo Ferreira da Silva, destacados abaixo em (5), registram o fato:

(5) (a) Eu primo pela linguagem correta. O que é uma linguagem correta? Não é uma linguagem erudita. Essa é do intelectual, essa é do doutor. A linguagem correta que eu digo é aquela que você usa normalmente. E o poeta não é obrigado a ser analfabeto de pai e mãe e parteira não (Manoel Monteiro).

(b) E então, com a escolaridade dos poetas e com a transferência da literatura de cordel dos seus pontos de resistência para as universidades, para o meio acadêmico, saiu nessa transição também a responsabilidade da perfeição. E a literatura de cordel, se você vê bem hoje, ainda existem folhetos bastante acanhados, ainda existem poetas bastante pobres de cultura, semi-analfabetos e tudo mais, mas em vez hoje de ser uma regra geral, é praticamente uma exceção. É diferente daquele tempo em que o poeta pegava uma folha de papel manilha, escrevia o folheto quando encostava a enxada no canto da latada e escrevia o folheto para levar para os colegas ouvirem a narrativa dele na feira no fim da semana (Gonçalo Ferreira da Silva).

Os trechos de entrevistas destacados acima ilustram um distanciamento dos poetas com relação ao pouco grau de instrução formal que caracterizava os cordelistas do período tradicional, e do estilo de linguagem decorrente. Em contrapartida, nas entrevistas que conduzi foram recorrentes as críticas ao estilo utilizado por intelectuais que se aventuram na produção de cordel. Tal pode ser ilustrado pelos excertos destacados em (6):

(6) (a) No tempo que o povo era analfabeto, mas conhecia o cordel e conhecia a rima, quando a pessoa lia um cordel que a rima quebrava, o cara analfabeto já dizia logo: ‘Epa, aí tá errado’. Agora não, agora o povo todo sabe ler, mas não entende, passa por cima da rima errada. (...) Aí aquilo ofende muito o cordel. Eu gostaria que esse povo, esses professores, doutores, esse povo ficasse só lendo o cordel e não metesse a escrever porque está esculhambando o ambiente. E tem uns professores que inventam de escrever cordel, faz até graça. Porque aí eles se agarram com a gramática e se esquecem que cordel não existe gramática para um cordel. A gramática de cordel é a rima positiva e as sílabas medidas. Aí dá o tempero da poesia (J. Borges).

(b) Olha, os novos, os eruditos, os jornalistas, eles não têm muito, não conseguem a métrica. Às vezes rimam, mas metrificar no cordel não sentem, não pegam... Falta o popular (Ana Ferraz).

Não há dúvida de que houve uma mudança no estilo próprio à literatura de cordel entre os dois períodos de produção. Tal se relaciona, como os dois grupos de depoimentos (5) e (6) acima mostram, a mudanças mais amplas nas práticas discursiva e social do gênero. As opiniões acerca dessa mudança, como vimos, são divergentes. Se por um lado há quem a julgue boa por distanciar os poetas do presente do estigma de analfabetismo que marcou os

poetas do passado, há também quem a considere ruim por comprometer o 'sabor popular' do cordel.

Penso que uma pessoa com um alto grau de educação formal mas que tenha também um alto grau de conhecimento do gênero cordel, que tenha convivido com o cordel, que seja capaz de reconhecer-lhe as características, poderá escrever folhetos em que o sabor próprio ao cordel se mantenha. Esse sabor, entretanto, se perde quando alguém com pouca experiência com essa literatura resolve aventurar-se em sua "engenharia", como define Mestre Azulão. Isso porque, conforme Bakhtin (2000 [1979], p. 304), além das formas prescritivas da língua os locutores de enunciados recebem também "as formas não menos prescritivas dos gêneros do discurso". Pretender produzir textos em um gênero que não se domina é, então, tão difícil quanto fazê-lo em uma língua cujas regras sejam desconhecidas.

## 2. Cordel como prática social

Os gêneros do discurso são sensíveis a mudanças na prática social de que participam. Segundo Bakhtin (2000 [1979], p. 285), "de uma forma imediata e ágil, refletem a menor mudança na vida social". A vida social é constituída de práticas e redes de práticas sociais, e as práticas sociais são definidas por articulações relativamente estáveis entre os momentos dessas práticas – tipos de atividade, ligados de maneiras particulares a condições materiais, temporais e espaciais específicas; pessoas particulares com suas experiências, disposições e conhecimentos; fontes semióticas particulares e maneiras de uso da linguagem específicas (Chouliaraki & Fairclough, 1999).

Assim, transformações em gêneros discursivos refletem transformações nas articulações de momentos das práticas sociais a que se filiam. As transformações pelas quais passou o cordel são uma questão de como se articulam os momentos da prática e de que elementos da prática social são trazidos, articulados e internalizados. A articulação entre os momentos da prática do cordel foi modificada, mas há uma grande resistência dos teóricos em registrar a mudança. A maior parte das definições de cordel encontradas na literatura especializada bem caracteriza o cordel tradicional, mas não acrescenta as marcantes modificações que se pode observar no gênero na contemporaneidade.

Diegues Jr. (1977) registra que na década de 1970 a realização mais comum no cordel eram os chamados 'romances'. Se no período tradicional os romances eram mais numerosos que os folhetos circunstanciais, hoje se observa o contrário: a maior parte da publicação atual é de folhetos circunstanciais de oito páginas ou, no máximo, 16 – excluídas, é claro, as reedições de clássicos do período tradicional.

A participação direta do público como platéia já não se verifica: o cordel migrou das feiras e mercados nordestinos para lojas de artigos turísticos e aeroportos – donde se inferem mudanças com relação ao público consumidor – e é vendido por comerciantes, o que elimina o contato direto do cordelista com seu público. Nas entrevistas que realizei, foram freqüentes as referências aos contextos de venda dos períodos tradicional e contemporâneo. Abaixo, nos excertos da ilustração (7), listo alguns depoimentos:

(7) (a) Hoje não tem mais essa questão da oralidade, do poeta recitar um pedacinho. Não tem mais isso. (...) Porque o que eu achava bonito demais era que o cara mandava fazer o cordel, jogava na sua malotinha quadrada de couro e se danava para a feira vender o seu cordel. Aquilo que era bonito (José Lourenço).

(b) Hoje em dia não existe nem o poeta que lê em feiras livres, não tem. O contexto de venda do cordel, não é mais na mão do cordelista que se compra, não. Hoje as pessoas ligam pra editora ou ligam pro cordelista, que envia pelo correio. Ou nas livrarias (Ana Ferraz).

(c) Antigamente eu vendia lendo na feira. Serviço de som, microfone e ficava com um cordel, explicando com a mão (José Costa Leite).

(d) Vendia o cordel nas praças, nas feiras, nas festas. Aonde tinha a regência de muita gente, a gente ia. (...) Aquilo foi diminuindo, diminuindo, hoje você anda cinqüenta feiras no Nordeste e não vê um. O cantador de cordel mesmo, ele não existe mais (J. Borges).

Assim como o contexto de distribuição foi profundamente modificado, também se modificaram as práticas de produção e consumo. Uma definição cuidadosa do cordel deve, pois, atentar para os diferentes períodos de produção, e só pode ser feita a partir da observação das práticas discursiva e social em cada um dos períodos. Um breve histórico da literatura de cordel pode ser útil para a compreensão de suas transformações.

Galvão (2001) registra que o primeiro folheto impresso localizado é de Leandro Gomes de Barros – considerado o maior nome dessa literatura: nas palavras de Klévisson Viana, “o primeiro sem segundo” – e data de 1893. Contudo, o apogeu da literatura de cordel se deu somente nas décadas de 1930 e 1940, em que “montaram-se redes de produção e distribuição dos folhetos, centenas de títulos foram publicados, um público foi constituído, consolidando-se o formato em que é impresso” (Galvão, 2001, p. 33).

Nesse período tradicional, o cordel era consumido, principalmente, pela população do interior do Nordeste e cumpria papel de informação e lazer coletivo, de socialização: os folhetos eram lidos e ouvidos em voz alta. Quanto a sua importância como divulgador de notícias, o cordel era considerado o ‘jornal do Sertão’. Era por meio dele que as notícias chegavam ao interior do Nordeste. Nesse sentido, pode-se dizer que o cordel foi uma mídia importante na região. O depoimento de Gonçalo a esse respeito pode esclarecer a importância que o cordel assumia na difusão de informação:

(8) A partir de 1920, até chegar o momento culminante da literatura de cordel do Nordeste como veículo de comunicação, o folheto de cordel superou todos os veículos existentes no momento, até mesmo o jornal. Era muito comum as velhas locomotivas madrugarem nas estações ferroviárias naquele tempo, trazendo jornais com as notícias de maior impacto social e os camponeses dizendo: ‘Não, rapaz, isso é conversa de jornal, rapaz! Você não acredite! Você só acredite se sair no cordel, no folheto, no fim da semana’.

A partir dos anos de 1950, a migração de populações nordestinas ao Centro-Sul do país fez migrar também a literatura de cordel. Assis Ângelo (1996, p. 76) registra que os primeiros cordelistas desembarcam em São Paulo nesse período e que a migração continuou intensa também nas décadas seguintes. Os cordelistas entrevistados por Assis Ângelo justificam a migração pelas condições de venda de folhetos: “tanto no Rio como em São Paulo é muito mais fácil ganhar dinheiro do que no Nordeste”.

Na década de 1960 o cordel passou por uma grande crise, voltando a ser centro de interesses a partir dos anos de 1970, porém já com outra importante modificação em sua prática discursiva: o público consumidor. Galvão (2001, p. 34) registra esse fato: “desta vez [tornou-se centro de interesse] principalmente por parte de turistas, universitários brasileiros e estrangeiros: o cordel tornou-se objeto de estudo e de curiosidade”.

Essa modificação do público consumidor também foi registrada pelos cordelistas nas entrevistas. Vejamos, em (9), dois trechos em que essa mudança é percebida:

(9) (a) Está havendo uma procura muito grande, até costume dizer que o cordel mudou de público. Porque, a partir do momento que a televisão penetrou no interior do estado, as pessoas mais velhas raramente lêem cordéis. Elas querem ver a novela, ver o filme. E hoje o público das escolas, que eu acho que é o novo público do cordel. Quem sabe vai surgir atrás dessa nova geração novos poetas para dar continuidade à nossa cultura? (Rouxinol do Rinaré).

(b) Eu acho que o que houve mesmo foi uma mudança grande. Porque você analisa o seguinte: antigamente o folheteiro pegava os seus folhetos, ia para a feira livre. Chegava lá, ele tinha que cantar aquele folheto para o público. Porque o público era 80 a 90% analfabeto. Então, uma coisa é você lidar com um público dessa natureza. Hoje, por exemplo,

é exatamente o oposto. Eu acho que houve realmente uma revolução porque o público mudou, né? (Klévisson Viana).

Além dos consumidores, também os próprios poetas cordelistas já não são os mesmos. Abreu (1999) registra que a maioria dos poetas das três primeiras décadas do século XX nasceu na zona rural e teve pouca ou nenhuma instrução formal. Os cordelistas contemporâneos, assim como os consumidores de cordel hoje, têm maior acesso à cultura letrada. Há também os poetas ditos eruditos, que escrevem não por profissão, mas por lazer, e são vistos com desconfiança pelos mais conservadores, como discuti na seção anterior.

A escassez de histórias românticas na produção contemporânea ilustra a modificação no conteúdo e na temática do cordel. O cordel tradicional cumpria, com os romances e histórias de princesas e países longínquos, papel semelhante ao que hoje se pode atribuir à novela televisiva; mas essa sua função já não é marcante, talvez justamente pela popularização da TV com seus romances em capítulos. Nas palavras de José Lourenço: “eu considero aqueles cordéis antigos como se fossem as novelas de hoje, os filmes”.

Outra função social que era desempenhada pelo cordel tradicional e que não se observa hoje é a de alfabetização. Muitos estudos fazem referência ao papel dos folhetos na alfabetização de um número expressivo de pessoas, de modo autodidata, principalmente durante seu apogeu. Com a expansão do sistema formal de ensino e com a ‘despopularização’ do cordel, essa função social relacionada à alfabetização e ao primeiro contato com a cultura letrada desaparece. Hoje se procura resgatar a utilização da literatura popular em sala de aula, não como auxiliar nas primeiras letras, mas como atividade de leitura e valorização da cultura nacional.

O cordel contemporâneo cumpre um papel social engajado com questões sócio-políticas atuais, o que se dá de duas maneiras principais: o comentário de fatos reais ocorridos no Brasil e no mundo ou, mais raramente, a narrativa sobre problemas contemporâneos, acrescentando-se sempre juízos de valor. Ambos os casos constroem-se em folhetos circunstanciais, que raramente ultrapassam as oito páginas. Nesses casos, é marcante a recontextualização de materiais simbólicos oriundos da mídia na literatura de cordel, fato registrado nas entrevistas de Klévisson Viana, Abraão Batista e Gonçalo Ferreira da Silva. Este último afirmou que “o cordelista extrai da mídia o conteúdo do folheto. (...) Eu mesmo, se eu fizer um folheto sobre, digamos assim, sobre o presidente, eu colho informação no jornal, na televisão”.

A recontextualização de notícias é, geralmente, crítica. A recontextualização crítica de materiais simbólicos veiculados na grande mídia está de acordo com a observação de Thompson (1998) acerca da recepção de produtos da mídia como uma atividade situada e criativa. Situada porque a recepção dos produtos, cada vez mais globalizados, é localizada, sempre está inserida em contextos específicos. Criativa porque os indivíduos trabalham o material simbólico que recebem, usam-no de acordo com seus propósitos, não são espectadores passivos.

A relação do cordel com a mídia não se limita à recontextualização de notícias. Na verdade, a história do cordel está atrelada à mídia de outras maneiras. Embora seja pertinente, para a discussão do cordel como gênero e prática social, a consideração de suas relações com a mídia e o mercado editorial, essa parte da história não caberá contar aqui.

### **3. Considerações finais**

A discussão acerca das transformações operadas nas práticas discursiva e social do cordel, de seu período tradicional para seu período contemporâneo de produção, ilustra a dialética entre discurso e sociedade. Isso porque as transformações do gênero estão intimamente relacionadas a mudanças articulatórias entre os momentos da prática do cordel e entre as redes de prática das quais participa. Nesse sentido, procurei mostrar, com base nas entrevistas que realizei com diversos atores sociais envolvidos na prática do cordel, que as transformações na composição genérica e temática do cordel são uma adequação ao momento histórico em que se insere e à rede de práticas de que participa.

### **Referências bibliográficas**

ABREU, M. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

ÂNGELO, A. *A presença de cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo*. São Paulo: IBRASA, 1996.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1979].

CHOULIARAKI, L. & FAIRCLOUGH, N. *Discourse in late modernity. Rethinking critical discourse analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

DIEGUES JR., M. Literatura de cordel. Apresentação a BATISTA, S.N. *Antologia da literatura de cordel*. Natal: Gráfica Manimbu, 1977. pp. I-XXVI.

FAIRCLOUGH, N. *Analysing discourse: textual analysis for social research*. London: Routledge, 2003.

GALVÃO, A.M.O. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

THOMPSON, J.B. *A mídia e a modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1998.