

Breves esclarecimentos sobre o cordel brasileiro: forma, conteúdo e origem

Eduardo Bezerra de Menezes Macedo e Silva¹

Submetido em: 06/08/2024

Aceito em: 27/10/2024

RESUMO

O cordel brasileiro é um gênero literário amplamente aceito e difundido no Brasil, além de contar com projeção internacional. Trata-se de uma manifestação artística das mais autênticas que possuímos e apesar de ter se consolidado inicialmente entre o público restrito da região hoje denominada de Nordeste, possui lugar privilegiado nas prateleiras escolares e livrarias. Seu suporte material superou a apresentação em folhetos de baixo custo e, atualmente, para além do formato de livros de capa dura, alcançou o ciberespaço e os aplicativos de mensagens. Entretanto, apesar do sucesso ora mencionado, o público amplo ainda desconhece as características que o constituem, bem como os aspectos relacionados à sua origem. Nesse sentido, este breve estudo, baseado no método da pesquisa onto-histórica e da estética marxistas, pretende orientar os leitores em direção ao entendimento do que é de fato o cordel brasileiro, ao passo que corrobora os esforços empreendidos por aqueles que concluem que essa poesia – dita popular – não deve ser vista como fenômeno folclórico, mas sim, como parte do cânone da literatura nacional.

PALAVRAS-CHAVE

Cordel; Literatura; Marx; Lukács; Ontologia.

Brief statements about brazilian cordel: form, content and origin

ABSTRACT

¹ Graduado em Tecnologia em Mecatrônica pelo IFCE, mestre pelo Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Estadual do Ceará - PPGE/UECE, linha de pesquisa Marxismo e Formação do Educador. Correio eletrônico: eduardomacedobms@gmail.com

Brazilian cordel is a literary genre widely accepted and spread in Brazil, as well as internationally. It is one of the most authentic artistic manifestations we have and despite the fact it was initially consolidated among the inhabitants of the region known nowadays as Northeast, it occupies a special place in schools and libraries. Its material support has overcome its presentation in low cost brochures and now not only it is printed in hardcover books, it also has reached the cyberspace and message apps. Moreover, in spite of the mentioned success, its fundamental characteristics are still unknown for the public in general, as well as the aspects related to its origins. So, this brief study, based on the ontological and historical marxism and its aesthetic, aims at guiding readers to understand what the Brazilian cordel really is, at the same time it corroborates the efforts of those who conclude that this so-called popular poetry mustn't be seen as a folkloric phenomenon, but as part of the national literary canon.

KEY-WORDS

Cordel; Literature; Marx; Lukács; Ontology.

Breves aclaraciones acerca del cordel brasileño: forma, contenido y origen

RESUMEN

El cordel brasileño es un género literario ampliamente aceptado y difundido en Brasil, además de tener proyección internacional. Es una de las manifestaciones artísticas más auténticas que tenemos y aunque de haberse consolidado inicialmente entre el público restringido de la región hoy conocida como Nordeste, ocupa un lugar privilegiado en los anaqueles de escuelas y librerías. Su soporte material ha superado la presentación en folletos de bajo coste y, actualmente, mas allá del formato de libro de tapa dura, ha llegado al ciberespacio y a las aplicaciones de mensajería. Sin embargo, a pesar del éxito mencionado anteriormente, el gran público aún desconoce las características que lo constituyen, así como los aspectos relacionados con su origen. En este sentido, este breve estudio, basado en el método de la investigación ontológica y la estética marxista, pretende guiar a los lectores hacia la comprensión de lo que es realmente el cordel brasileño, al tiempo que corrobora los esfuerzos de aquellos que concluyen que esta poesía - dicha popular - no se le debe ver como un fenómeno folclórico, pero sí, como parte del canon de la literatura nacional.

PALABRAS-CLAVE

Cordel; Literatura; Marx; Lukács; Ontología.

Introdução

Romance, verso, folheto, literatura de cordel, literatura popular em verso... muitos são os nomes atribuídos à profusa poesia do povo que gestou-se na região nordeste do Brasil em fins do séc. XIX e cuja produção foi originalmente — e durante muitos anos — publicada exclusivamente na forma de folhetos de baixo custo, franqueando-lhe acesso às camadas menos abastadas da sociedade. Escritos fora dos círculos da intelectualidade, tais poemas partiam do povo e a ele se destinavam. Para que se tenha ideia da sua popularidade, entre os anos de 1904 e 1930 havia um total de 20 tipografias que imprimiam folhetos e se achavam espalhadas pelos estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Alagoas, Rio grande do Norte, Pará e Rio de Janeiro, conforme registra Terra em sua obra “Memória de lutas: literatura de folhetos do nordeste, 1893 – 1930” (TERRA, 1983, P. 24). Entretanto, imediatamente associados à arte dita “popular” pela cultura oficial — com todo o peso do preconceito que a segregação entre popular e erudito carrega — logo passaram a ser estudados a partir de abordagens folclóricas, cuja tendência é cristalizá-los no tempo e no espaço como se fossem peças de museu, relegando-os do conjunto que constitui a literatura brasileira.

É exatamente com o intuito de alçar o cordel brasileiro ao seu devido lugar, o de genuína literatura do povo, que desenvolveremos este artigo, com a pretensão de torná-lo ponto de partida para uma pesquisa mais robusta a ser realizada em um futuro breve. Ressaltamos, ainda, que nosso estudo se dará a partir das bases ontológico-históricas do materialismo histórico-dialético e da estética marxista, cujo grande resgate e desenvolvimento creditamos ao filósofo húngaro György Lukács.

O que é o cordel brasileiro?

Destacamos como premissa o fato de que o cordel brasileiro é literatura propriamente dita, independente do suporte material pelo qual venha a lume. Todo texto literário é em sua essência constituído pelas palavras que o compõem, não estando vinculado à mídia por meio da qual é publicado. Por exemplo, a “Epopéia de Gilgamese” não perde ou ganha literariedade estando ela gravada em uma tabuleta de argila ou impressa nas páginas de um livro de bolso, bem como, o “Guarani” de José de Alencar não sofreu descaracterização alguma desde que

passou a ser publicado em folhetim no ano de 1857 até os dias de hoje, quando disponível em forma de *e-book* para ser lido diretamente em computadores, *tablets* ou aparelhos de celular. Mas, é mesmo necessário ressaltar este aspecto? Não seria óbvio o que aí se afirma? Infelizmente, as respectivas respostas são sim e não. Partamos aos esclarecimentos. Pergunte-se aos mais desavisados o que é cordel (ou literatura de cordel, como é comumente chamado) e as respostas tenderão a uma associação automática ao folheto impresso, com pouca ou nenhuma relação com o conteúdo literário, ao que, no mais das vezes, imagina-se como sendo poesia matuta ou qualquer rima carregada de clichês regionalistas ou gracejos mais ou menos vulgares. Tal equívoco, inclusive, é reforçado pelo posicionamento de alguns autores e pesquisadores de visão dita purista, folclorizante, que cometem o absurdo declarar o vínculo entre poesia e mídia impressa como requisito ao gênero, a exemplo de Umberto Peregrino que, ao defini-lo, destaca entre outras características a “apresentação em folhetos típicos (PEREGRINO, 1984, P. 13)”. Neste sentido, corroboramos o que aponta o poeta e pesquisador paraibano, Aderaldo Luciano: “no que diz respeito ao cordel não é a impressão do folheto que o transformará em poesia. Não será a máquina nem o papel impresso que o farão” (LUCIANO, 2012, P. 54).

É fato que no momento em que surgiu, o cordel brasileiro foi massivamente publicado em folhetos impressos produzidos em tipografias, as gráficas de então, que utilizavam prensas de tipos móveis em seus processos produtivos. Entretanto, conforme se desenvolveu a tecnologia e outras formas de impressão se popularizaram (como o offset e as máquinas digitais), novas possibilidades se abriram. Se hoje ainda se publica cordel em folhetos, isto se deve a dois motivos: o seu baixo custo e o apelo que tem o formato tradicional — o qual, diga-se de passagem, tem sua beleza peculiar.

O equívoco de tal associação deriva de uma hipótese eurocêntrica que trata o cordel brasileiro como continuação da tradição da literatura de cordel portuguesa, como se esta o tivesse concebido a exemplo dos equinodermos que se replicam através do processo de fissão: é como se uma estrela-do-mar da costa ibérica tivesse perdido um de seus braços e este, de alguma forma, atravessado o atlântico para enfim se desenvolver em praias tupiniquins. Conforme aponta Abreu (1993) em sua tese de doutorado intitulada de “Cordel Português / Folhetos Nordestinos: confrontos”, realiza um estudo histórico-literário

comparativo entre as produções de folhetos portuguesa e brasileira, na qual desarraiga do chão do *locus communis* esta falsa ideia.

A ideia da filiação entre as duas literaturas parte mais de pressupostos do que de uma investigação sobre o assunto. O pressuposto que normalmente embasa esta hipótese é o da colonização cultural do país. É certo que, em alguns momentos, a influência portuguesa — e europeia — foi decisiva para a produção brasileira, como em muitos movimentos literários eruditos, por exemplo. Entretanto, nem toda manifestação cultural ocorrida no Brasil pode ser explicada a partir deste princípio. Uma visão eurocêntrica, menos ou mais presente, faz com que só se consiga conceber a criação de novas formas — sejam elas literárias, políticas, de comportamento, ou outras quaisquer — partindo dos grandes centros europeus. Entretanto, a produção de folhetos nordestinos parece ser uma criação local que independe de um similar composto na “metrópole”, sendo fruto de um trabalho de constituição, depuração e aperfeiçoamento de formas e temas realizado pelos poetas nordestinos. (ABREU, 1993, P. 7)

A autora percorre toda a cronologia da literatura de cordel lusitana, iniciando no século XVI e alcançando o século XX, dando ênfase às obras que foram remetidas ao Brasil entre 1769 e 1886 a partir de requisições feitas diretamente à Real Mesa Censória, instituição portuguesa que avaliava e concedia ou negava tais pedidos, os quais totalizaram no período em questão em 233, sendo “71 pedidos de envio de folhetos para o Rio de Janeiro, 55 para a Bahia, 40 para o Maranhão, 22 para o Pará e 45 para Pernambuco” (ABREU, 1993, P. 64). As obras registradas servem como referência do que chegou ao país da literatura de cordel portuguesa, dentre as quais foram selecionadas pela autora para análise minuciosa os títulos que aparecem em tais pedidos cinco vezes ou mais. São elas “Carlos Magno”, “Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno”, “Entremezes e Comédias”, “Capitão Belizário”, “Princesa Magalona”, “Infante D. Pedro”, “Imperatriz Porcina”, “Donzela Teodora”, “Roberto do Diabo”, “Paixão de Cristo”, “D. Ignez de Castro”, “Divertimento para um quarto de hora”, “João de Calais”, “Santa Bárbara” e “Reinaldos de Montalvão” (ABREU, 1993, P. 64).

Interessante ressaltar já o aspecto formal dos textos dos folhetos selecionados: do total de 16 títulos, excetuando-se as obras teatrais, apenas quatro são apresentadas em verso, as quais, sem formas fixas bem definidas. E qual a relevância deste dado? Para responder, voltaremos ao trabalho de definir os elementos que caracterizam o cordel brasileiro.

O cordel brasileiro não é qualquer poesia

A cultura nordestina é fortemente marcada pela tradição, o que a transforma até mesmo em referência a outras regiões e à cultura brasileira em geral. O desenvolvimento e a permanência de traços característicos próprios ao Nordeste tem relação com a estagnação econômica vivida pela região por força do deslocamento do centro das atividades administrativo-econômicas nacionais para outros territórios, já a partir do período colonial. Se grandes cidades litorâneas como Recife e Salvador passaram a segundo plano com a decadência da produção açucareira e com a mudança da capital para o Rio de Janeiro, as povoações do interior, que sempre formaram um “mundo” à parte, mais apartadas ainda ficaram das influências e determinações que da Europa chegavam à costa. Enquanto nas capitais estaduais se cultivava costumes e se produzia arte com influência das tendências europeias por indivíduos pertencentes a uma elite intelectual, nas pequenas cidades e povoados, onde predominavam atividades agropecuárias, o povo forjava à sua maneira um conjunto de manifestações artísticas com alto grau de espontaneidade e imunidade ao que “vinha de fora”. Essa gente vivia à margem das novidades metropolitanas, o progresso não a alcançava, os costumes urbanos “civilizados” passavam-lhe ao largo. Da mesma forma, também ausentes eram as precárias instituições que representavam o Estado, a exemplo da escola. Neste contexto, é essencial que se ressalte a importância que continha a tradição oral, predominante em sociedades onde os processos de ensino institucionalizados são absolutamente escassos e quando existentes se destinam, em sua maioria, apenas às primeiras letras e a um diminuto grupo de privilegiados.

Daí a profusão de poetas e o sucesso longo da poesia entre o povo nordestino. Rodrigues de Carvalho registra em seu “Cancioneiro do Norte” o poema “O Rabicho da Geralda”, uma gesta de gado² que se passa na cidade de Quixeramobim e traz a narrativa em primeira pessoa de um boi fugitivo — o famigerado “barbatão” dos sertões — que passa onze anos vivendo livre, escapando a todas as tentativas empreendidas para capturá-lo até ser

² Composição poética característica do sertão do nordeste em que são narradas histórias de bois bravos, fugidios, que se desgarram de seus rebanhos ou fogem de suas fazendas e dão muito trabalho aos seus acoadores vaqueiros. As primeiras gestas de gado foram coletadas diretamente da tradição oral ou resgatadas de cadernos manuscritos e se converteram, posteriormente, em um dos temas clássicos do cordel brasileiro, revisitado por diversos autores, ininterruptamente, até os dias de hoje, conforme relata Haurélio no.

forçado pela seca ocorrida no ano de 1792 a retornar à fazenda de origem em busca de água, quando termina abatido: “Chega enfim — noventa e dois — / Aquela seca comprida; / Logo vi que era causa / De eu perder a minha vida.” (CARVALHO, 1967, P. 227). Segundo informa o autor, a obra foi encontrada “entre os papéis” do historiador cearense Antônio Bezerra de Menezes, nascido em 1841 e falecido em 1921.

Caso o ano que consta nos versos acima diga respeito à época da feitura do poema, podemos concluir que composições deste tipo circulavam entre o povo do Ceará já em fins do séc. XVIII. Eram elas criadas por bardos populares, declamadas ou cantadas em ajuntamentos sertanejos sob o acompanhamento de algum instrumento, nas ditas cantorias. Enquanto algumas se perderam na dinâmica da tradição oral, outras foram recolhidas por pesquisadores e resgatadas de cadernos manuscritos em meio ao povo. Hoje comumente chamados de repentistas, estes poetas sempre apresentaram ao público um vasto repertório, constituído de poemas diversos, romances e canções, além de possuírem a genialidade do improviso necessário às apreciadíssimas pelejas, caracterizadas pela performance conjunta de uma dupla que empreende um embate poético, em que um improvisador responde ao colega no âmbito de um verdadeiro universo de formas estróficas e temas que não cabem neste breve estudo.

A despeito de tantos outros que findaram no anonimato, Átila de Almeida identifica o poeta Agostinho Nunes da Costa (1797-1858) como fundador da tradição da poética oral nordestina, garantindo que “no princípio não foi o caos, foi Agostinho Nunes da Costa”. (ALMEIDA apud ABREU, 1993, P. 136) O interesse por estes poetas e sua arte foi tamanho entre o povo da região que a maioria daqueles que se consagraram passaram a viver exclusivamente da poesia. A pesquisadora ainda relata em sua tese que “já nas três primeiras décadas do século XX, são cento e cinquenta e dois cantadores e autores de folhetos em atividade”. (ABREU, 1993, P. 135)

Este sucesso incontestado dos poetas entre a gente do nordeste brasileiro tem por motivação, conforme já mencionamos, a oralidade. Raras eram as pessoas que sabiam ler e escrever. Para que façamos ideia em termos numéricos, obtivemos junto à obra de Tomás Pompeu, “Ensaio estatístico da Província do Ceará”, os seguintes dados: no ano de 1860 a então província cearense possuía uma população de 504.600 pessoas (BRASIL, 1864, P. 806), ao passo que apenas 114 escolas atendiam a um conjunto de 5.374 alunos, nos dando as

razões de uma escola para cada grupo de 4.109 pessoas e um aluno a cada 94 habitantes, ou seja, aproximadamente 1% da população tinha acesso à escola! Nisto, fica fácil concluir que a alfabetização era um privilégio absoluto e a tradição oral prevalecia sobre a escrita quase mesmo a sufocando. Em sociedades assim, onde os costumes, os relatos tradicionais, os valores populares são transmitidos geração a geração sem o auxílio da escrita — ou, como se diz, “de boca em boca” — a memória é fator determinante à preservação cultural. Eis o porquê de a poesia possuir lugar de destaque em todas as classes que compunham tal tecido social, já que fornecia a padronização formal necessária à memorização. Conforme assinala Abreu:

A base mnemônica do pensamento é um dado constitutivo de qualquer cultura oral, já que uma produção de natureza intelectual tem a memória como único recurso capaz de conservá-la. Assim, padrões fixos de pensamento, repetições constantes são essenciais tanto para a manutenção quanto para a produção de novas composições. Mesmo em culturas de oralidade residual, ou seja, aquelas em que há conhecimento de formas escritas mas cujo acesso não é franqueado a grande parte da comunidade - como a nordestina de fins do século passado e início deste - o pensamento de bases orais persiste. (ABREU, 1993, P. 149)

Neste cenário desenvolveu-se o cordel brasileiro. Influenciados pela poética oral e lançando mão dos recursos materiais que permitiam produzir edições a baixo custo, à semelhança do que apresentava a literatura de cordel portuguesa, em fins do século XIX alguns poetas (cantadores ou não) resolveram editar folhetos com poemas de própria lavra. Foi quando nasceram entre o povo os ditos “poetas de bancada”, cuja especificidade de compor longe das cantorias, reclusos em seus gabinetes e diretamente para o papel, os diferenciava dos já populares bardos cantadores.

É unânime entre os estudiosos considerar o poeta paraibano Leandro Gomes de Barros como fundador do cordel brasileiro, conforme comprovamos abaixo:

Nos idos de 1893, quando o poeta Leandro Gomes de Barros passa a publicar seus poemas em folhetos inicia-se a literatura popular impressa do Nordeste. (TERRA, 1983, P. 17)

Entretanto, a maior glória do nosso romanceiro cabe a Leandro Gomes de Barros (1865-1918), que foi, indiscutivelmente, o maior poeta popular do Brasil. (BATISTA, 1977, P. XXIV)

Leandro Gomes de Barros foi o epítome do poeta popular do Nordeste. Foi não só um dos primeiros a escrever e imprimir folhetos que incluíam o melhor da

tradição oral, mas também o mais prolífico dos poetas populares. (KURRAN in DIÉGUES JÚNIOR et al, 1986, P. 316)

E é isso que nos importa para creditar a Leandro a formatação do cordel e a sistematização de sua publicação. Foi ele o criador do cordel (...) (LUCIANO, 2012, P. 71)

Não se sabe quem foi o primeiro autor a dar forma impressa a seus poemas mas, seguramente, Leandro Gomes de Barros foi o responsável pelo início da publicação sistemática de folhetos. (ABREU, 1993, P. 165)

Criou um tipo de poesia cem por cento brasileira, versejou em diversas modalidades (sextilha, setilha e martelo), utilizando a redondilha menor (versos de cinco sílabas), a redondilha maior (versos de sete sílabas) e o decassílabo. (VIANNA, 2014, P. 20)

Leandro Gomes de Barros nasceu em Pombal, Paraíba, no ano de 1865. Tendo passado parte da sua vida na região da Serra do Teixeira, na Paraíba, berço tradicional de poetas da tradição oral, mudou-se para Recife entre fins de 1890 e o início do séc. XX. Leandro foi o fundador da categoria do poeta editor, autor que ao mesmo tempo compunha e editava suas próprias obras, ficando, muitas vezes, encarregado também das vendas.

Se voltarmos às considerações acima colocadas por Luciano e Vianna perceberemos que a questão formal é tratada por ambos, enquanto Abreu, Kurran e Terra mencionam os folhetos. Estes, conforme já apontamos, constituem o suporte material viável à época do surgimento do cordel brasileiro. Já a forma poética fixa é o grande distintivo desta literatura, conforme exporemos a seguir.

Entre os cantadores do séc. XIX diversas eram as formas estróficas utilizadas. Muitas delas, inclusive, caíram em desuso, a exemplo da quadra mostrada mais acima retirada do poema anônimo “Rabicho da Geralda”. Neste aspecto, talvez a maior contribuição seja atribuída ao poeta Silvino Pirauá, que, segundo Átila Almeida, tendo aprendido a cantar utilizando-se das quatro linhas e “sentindo falta de espaço nas quadras para a expansão das idéias, introduziu a sextilha”. (ALMEIDA apud ABREU, 1993, P. 140)

Um pouco mais tarde, ou mesmo simultaneamente, quando da sistematização do cordel brasileiro Leandro Gomes de Barros selecionou algumas formas levando em conta a versatilidade que apresentavam no ato da composição³ e a aceitação e a preferência que

³ “O processo de definição formal dos folhetos privilegiará as sextilhas, mantendo, entretanto, a ideia de que cada estrofe corresponde a uma unidade de sentido.” (ABREU, 1993, P. 159)

tinham entre o povo. São elas: 1) a mencionada há pouco sextilha, estrofe composta por seis versos com ocorrência de rima entre os versos pares; 2) a setilha, estrofe de sete versos, com rimas coincidindo entre os versos segundo, quarto e sétimo por um lado, e entre o quinto e o sexto por outro; 3) e a décima, estrofes mais compridas, de dez versos, com rimas específicas entre os grupos de versos i) primeiro, quarto e quinto, ii) segundo e terceiro, iii) sexto, sétimo e décimo e iv) oitavo e nono⁴. Com relação à métrica⁵ são os versos de sete sílabas poéticas — chamados de “redondilhas maiores” — os utilizados preponderantemente nas composições cordelísticas.

Abaixo seguem exemplos do exposto acima, retirados respectivamente de “A história de Antônio Silvino”, de Francisco das Chagas Batista, das “Proezas de João Grilo”, de João Martins de Ataíde, e da “Batalha de Oliveiros com Ferrabrás”, de Leandro Gomes de Barros:

Até os vinte e um anos / Vivi calmo e sossegado, / Desfrutando a mocidade /
Como um sertanejo honrado, / Porém nessa idade o crime / Quis me fazer
desgraçado. (BATISTA apud PROENÇA, 1986, P. 334)

João Grilo olhou de um lado / disse para o diretor: / — este mestre é um
quadrado / fique sabendo o senhor / sem dúvida exame não fez / o aluno dessa
vez / ensina o professor. (ATAÍDE apud PROENÇA, 1986, P. 473)

Eram doze cavaleiros, / homens muito valorosos, / destemidos e animosos /
entre todos os guerreiros, / como bem fosse Oliveiros, / um dos Pares de fiança,
/ que sua perseverança / venceu todos infiéis / eram uns leões cruéis / os Doze
Pares de França! (LEANDRO apud SILVA, 2008, P. 70)

Tais formas poéticas, acrescentadas das exceções presentes em poemas que narram as famosas contendas conhecidas por “pelejas” que levam ao leitor em forma escrita supostos acontecimentos da tradição oral, constituem a forma fixa dada ao cordel brasileiro desde seu surgimento.

⁴ As formas estróficas mencionadas são representadas pelos esquemas que seguem, sendo cada verso representado por uma letra cuja repetição significa a ocorrência de rima: ABCBDB (sextilha), ABCBDDDB (setilha) e ABBAACDDDC (décima).

⁵ A métrica (ou metro) de um verso é a medida da quantidade de sílabas poéticas que contém.

Desvendando a origem — autores e suas obras

Diante do exposto, constata-se que o cordel brasileiro possui um cânone bem definido que vem sendo utilizado com rigor há mais de um século, o que o distingue de outras formas poéticas como a poesia matuta e demais estruturas utilizadas por versejadores de ocasião que se pretendem cordelistas. A forma canônica é ponto pacífico entre os poetas do gênero e faltas cometidas nesse sentido são imperdoáveis e repreendidas com veemência.

Se neste ponto acabamos por definir a questão formal como caracterizadora do gênero, voltamos à defesa que faremos de que o cordel brasileiro é uma manifestação artística autêntica do povo do Nordeste, nascida no Brasil, de modo a refutar conclusivamente a tese de que ele teria origem na tradição ibérica.

A literatura de cordel portuguesa é constituída de uma verdadeira miscelânea de obras que transitam entre a poesia, a prosa e o teatro. Conforme aponta Maria Alice Amorim na obra “Teia de cordéis”, no catálogo que serviu de referência à pesquisa se encontram “várias modalidades de folhetos populares portugueses”, os quais apresentam poesia, narrativa [em prosa], teatro, orações, crônicas, biografias (...)” (AMORIM, 2013, P. 18)

Ora, se é justamente a apresentação formal poética aquilo por que sempre prezaram os poetas cordelistas e os estudiosos do gênero — que refutam categoricamente poemas escritos fora das formas estróficas citadas há pouco — como seria possível sustentar que obras que se apresentam num espectro tão amplo e diverso daquele que constitui o cordel brasileiro, conforme é a literatura de cordel portuguesa, tenham gestado um filho tão diferente de si?

Há ainda outra grande peculiaridade que, conforme destacamos acima, qualifica o cordel brasileiro como resultado de um trabalho genuinamente do povo, o que o diferenciará mais uma vez da literatura de cordel portuguesa: a origem de seus autores. E este ponto é para nós fundamental, pois além de contribuir com a distinção do nosso objeto de estudo revela também o seu local de nascimento e as consequências que disso resultam.

Outra vez, tomando como referência a tese de Abreu (1993), trazemos o trecho em que a pesquisadora se refere a um conjunto de autores da literatura de cordel portuguesa do séc. XVIII — mais especificamente ao teatro de cordel, gênero abundante nas publicações lusas — onde os mesmos são apontados ao lado de suas respectivas formações:

(...) advogados como Fernando Antônio Vermuel e José Antonio Cardoso de Castro; professores como José Joaquim Bordalo, Leonardo José Pimenta, e Manuel Rodrigues Maia; padres como Rodrigo Antonio de Almeida e José Manuel Penalvo; militares como D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho, que era capitão de fragata, ou como José Máximo Pinto da Fonseca Rangel, que era major; médicos como Nuno José Columbina; funcionários públicos como José Caetano de Figueiredo ou Francisco de Paula Ferreira da Costa (...) (SAMPAIO apud ABREU, 1993, P. 54)

Diferentemente do acima disposto, sabemos que os poetas fundadores do cordel brasileiro são todos oriundos da classe trabalhadora do campo. Abreu atesta que:

Os autores abandonaram o campo e estabeleceram-se nas capitais ou nas grandes cidades, onde compunham, editavam e vendiam suas obras, vivendo exclusivamente de seu trabalho poético. Alguns iniciaram sua vida profissional como operários, agricultores ou almocreves, mas assim que conseguiam editar e vender folhetos, abandonavam o antigo ofício, passando a se dedicar apenas ao trabalho com folhetos. (ABREU, 1993, P. 172)

A respeito de tal migração, lançaremos mão da contextualização histórico-econômica que Terra (1983) elabora na introdução de “Memória de lutas: literatura de folhetos do nordeste, 1893 – 1930”. Não é nosso interesse levar em conta somente aspectos culturais, considerando a tradição como um resultado abstrato do espírito de um povo. À guisa de conclusão do que expusemos na abertura da seção anterior, ressaltamos que as mudanças nas relações de exploração decorrentes da abolição da escravatura legou à última década do séc. XIX uma série de transformações na base econômica da região nordeste. Engenhos dão lugar a usinas e monoculturas de café e algodão são introduzidas em áreas onde antes se cultivava agricultura de subsistência, fazendo cair a qualidade de vida das populações do campo, dificultando o abastecimento das cidades e, conseqüentemente, elevando o preço dos gêneros alimentícios. Outra conseqüência é o surgimento do trabalho assalariado, até então estranho às populações em questão.

Num período onde se dá o aviltamento das condições de vida das camadas populares, e onde, com a introdução do trabalho assalariado ocorre a quebra de costumes e valores que tinham por base relações tradicionais de dominação fundadas numa rede de contraprestações de serviços e favores, tem lugar a literatura de folhetos do Nordeste, escrita por homens pobres, atentos àquela realidade, que repercutirá na temática dos folhetos então produzidos. (TERRA, 1983, P. 17)

Assim, realidades sociais distintas resultam em condições objetivas igualmente distintas. A respeito da diferenciação existente entre as literaturas provenientes de Portugal e do Brasil, Abreu arremata:

Os cordéis lusitanos que chegaram ao Brasil retratam um universo "suprassocial", em que as distinções de classe não são relevantes, os problemas não dizem respeito à sobrevivência e sim à manutenção de comportamentos moralmente adequados. Neste universo não cabe qualquer crítica social, já que há valores claramente delimitados que unem pobres e ricos na busca da justiça e da bondade — que, com certeza, serão atingidas no final. [Ao passo que] já nas primeiras composições, a realidade nordestina se impõe como tema preferencial — o mundo do trabalho, das festas, as relações sociais são matéria poética privilegiada. (ABREU, 1993, P. 257)

Conclusão

Os fenômenos sociais constituem uma unidade dialética que deve ser considerada em sua totalidade caso aqueles que os pesquisam queiram, de fato, aproximar-se minimamente de suas essências. Incurrer no erro das investigações fragmentárias é um sintoma que provém de paradigmas tanto positivistas quanto pós-modernistas. É fato que quando se trata da aplicação do conhecimento objetivando o desenvolvimento de soluções isoladas para problemas práticos que afetam o cotidiano dos seres humanos, a especialização científica alcança seus objetivos imediatos com sucesso. Entretanto, quando questões que remetem a toda uma cadeia de complexos eventos dados na história o estudo ontológico desvinculado de dogmas religiosos e fundamentado sobre bases científicas que levem em conta a totalidade social é condição sine qua non ao conhecimento da realidade em sua totalidade. Converte-se, assim, em necessidade basilar para que todo e qualquer fenômeno social seja minimamente compreendido para além de sua superfície, e o mais aprofundado possível, a abordagem ontológica marxista. De acordo com Lukács, “separar a investigação histórico-genética da análise filosófica do fenômeno que surge em cada caso daria lugar, caso se fizesse com pretensão metodológica, a uma deformação dos fatos⁶” (LUKÁCS, 1966, P. 24). Por isso é para nós tão caro que se desvele e ressalte a origem ontológica do cordel brasileiro, já que o solo

⁶ “(...) separar la investigación histórico-genética del análisis filosófico del fenómeno surgido en cada caso daría lugar, si se hiciera con pretensión metodológica, a una deformación de los hechos verdaderos.”

sobre o qual pisaram seus pioneiros é o eito em que os poetas e leitores de hoje voltam para colher e semear.

Para o filósofo húngaro, é no solo do cotidiano que os seres humanos lançam mão do materialismo espontâneo a fim de atender, de forma imediata, às demandas do dia-a-dia. É nele que teoria e prática se fundem e que homens e mulheres realizam trabalho movidos por processos teleológicos socialmente dispostos e impostos. Entretanto, é também no cotidiano que são engendradas as objetivações humanas ditas superiores, oriundas de necessidades e problemas reais inerentes ao desenvolvimento do ser social. Tais objetivações, como as que resultam da ciência e da arte, cumprem funções sociais distintas ante o cotidiano, visto que é ele “começo e fim de toda atividade humana (LUKÁCS, 1966, P. 11)”.

Assim, as objetivações científicas e estéticas e do pensamento cotidiano se fundamentam em reflexos que reproduzem sempre a mesma realidade objetiva⁷ (LUKÁCS, 1966, P. 21). Lukács indica que tais categorias constituem uma tripartição a partir da qual o homem se relaciona com seu entorno, cujos reflexos mais sutis se desenvolveram ao longo da história humana e que nesta

pureza – surgida relativamente tarde – em que reside sua generalidade científica ou estética, constituem os dois polos do reflexo geral da realidade objetiva; o fecundo ponto médio entre esses dois polos é o reflexo da realidade próprio da vida cotidiana⁸. (LUKÁCS, 1966, P. 34)

Na sociabilidade capitalista, os processos teleológicos socialmente dispostos se apresentam, no mais das vezes, impostos, já que a classe trabalhadora é responsável pela produção de riquezas que, ao fim e ao cabo, são-lhes expropriadas por aqueles que detêm os meios de produção. Na abertura do Caderno I dos “Manuscritos econômico-filosóficos”, Karl Marx afirma que o salário é resultado do confronto hostil entre capitalista e trabalhador. (MARX, 2010). A instituição do trabalho assalariado é um advento do modo de produção capitalista; é a chave para sua manutenção, pois a partir da transformação da força de trabalho em mercadoria e da divisão social do trabalho é que se viabiliza a extração

⁷ “Una de las ideas básicas decisivas de esta obra es la tesis de que todas las formas de reflejo – de las que analizamos ante todo la de la vida cotidiana, la de la ciencia y la del arte – reproducen siempre la misma realidad objetiva”.

⁸ “Por eso en la pureza – surgida relativamente tarde – en que descansa su generalidad científica o estética, constituyen los dos polos del reflejo general de la realidad objetiva; el fecundo punto medio entre esos dos polos es el reflejo de la realidad propio de la vida cotidiana”.

descomedida de mais-valia. Na esteira deste processo, o estranhamento dele decorrente desumaniza trabalhadores e trabalhadoras da cidade e do campo. As sociedades ao redor do mundo, cada uma em seu tempo e de modo nada linear, mas mediante movimentos dialéticos de transição mais ou menos severos, passaram pelo processo de substituição da velha ordem pela nova, ou seja, de sociedades pré-capitalistas a sociedades capitalistas. E, se nessa dinâmica a burguesia desfez todas as antigas relações de inspiração idílica, rasgou “o véu do sentimentalismo que envolvia as relações de família e reduziu-as a meras relações monetárias” (MARX e ENGELS, 2017, P. 24), tão grandes transformações não trariam menores consequências. Tais mudanças ocorridas na estrutura produtiva e reprodutiva da sociabilidade humana manifestaram-se na cotidianidade e, dessa forma, tornaram-se alvo de objetivações humanas superiores, a exemplo da arte.

Na condição de agricultor ou operário, o que o trabalhador vivencia na sua cotidianidade é aquilo que ele reflete e objetiva. Desse modo, as objetivações artísticas – ou seja, as obras de arte – têm sua gênese no reflexo estético da realidade objetiva da qual o sujeito criador faz parte. Suas linhas, tons, cortes, cores e palavras são assimilações, depurações e acréscimos que o artista elabora subjetivamente a partir daquelas situações concretas postas em seu entorno.

Ainda de acordo com o esteta húngaro “todas as formas de reflexo — das que analisamos, antes de tudo, do cotidiano, da ciência e da arte — reproduzem sempre a mesma realidade objetiva⁹” (LUKÁCS, 1966, P. 21), porém, se levarmos em conta o reflexo científico encontraremos um movimento de afastamento da subjetividade que caracteriza o reflexo estético. Nesse sentido, enquanto a ciência se apresenta como uma categoria desantropomórfica, a arte, ao contrário, detém aqueles reflexos que se prestam a analisar e representar a realidade de modo subjetivo, conforme a sensibilidade do artista, ou seja, antropomorficamente. Utilizando as palavras de Diógenes, retiradas de sua tese de doutorado “György Lukács e Honoré de Balzac: um diálogo entre estética, literatura e formação humana”, enquanto

a ciência, ao refletir o em-si da realidade, busca o máximo de objetividade, investigando de forma racional e eliminando todo e qualquer subjetivismo, estabelecendo seus pressupostos no domínio da universalidade (...) para dar

⁹ “(...) todas las formas de reflejo — de las que analizamos ante todo la de la vida cotidiana, la de la ciencia y la del arte— reproducen siempre la misma realidad objetiva”.

conta de uma totalidade intensiva, a arte tem como pressuposto a particularidade, refletindo uma totalidade fechada num determinado contexto historicamente determinado. (DIÓGENES, 2019, P. 87)

É fundamental ressaltar o que ora expomos, pois as objetivações estéticas, dada a imanência comum que a elas possuem aquelas provenientes do reflexo científico, são um esforço empreendido pelos homens e mulheres para “criar um mundo para chamar de seu”, conforme afirma Deribaldo Santos em sua obra homônima que aborda a estética lukacsiana (SANTOS, 2018). Ainda, segundo o autor

A arte (...) é uma das melhores formas de superação da fetichização das coisas, típica da sociedade capitalista, portanto, é uma das melhores formas de superação do estranhamento, porque a arte abre o sujeito à multilateralidade da inteira humanidade. Na obra de arte o usufruidor vai além do próprio estranhamento, porque descobre o humano do artista e, ao mesmo tempo, o humano que estava nele e que apenas com a fruição da obra de arte aflora ao nível da consciência. A descoberta do humano é o passo definitivo em direção ao sentido de pertencimento ao gênero humano, porque se instala aquela relação dialética entre artista, obra de arte e usufruidor que é o fundamento da própria arte. (SANTOS, 2018, P. 398)

A necessidade de se humanizarem impele os indivíduos à criação e à fruição estética. E o artista irremediavelmente preso à sua cotidianidade capta o *hic et nunc* da realidade objetiva e o registra em sua obra. Eis o fundamento da relevância que para nós possui o cordel brasileiro para o seu povo. É um gênero literário criado por homens e mulheres oriundos da classe trabalhadora que, a partir de um esforço estético consciente — dado que a eles se negava o acesso à arte produzida pela cultura letrada urbana — sistematizaram magnificamente uma forma canônica a partir da qual passaram a registrar uma temática que vai desde obras oriundas da tradição europeia (adaptadas à sua própria linguagem) até os clássicos de sua propriedade baseados no imaginário e no cotidiano populares, passando pelo relato de acontecimentos e críticas políticas e de costumes, criando, por conseguinte, um mercado editorial à parte voltado exclusivamente à publicação cordelística e, respectivamente, ao seu público leitor.

Destarte, vale ressaltar que, conforme aponta Abreu, “Até 1920, os poetas populares eram proprietários de toda sua obra, sendo responsáveis pela criação, publicação e venda de seus poemas, advertindo, em praticamente todos os folhetos, que o auctor reserva o direito de propriedade” (ABREU, 1993, P. 166). Se na primeira década do séc. XX Leandro Gomes de

Barros encomendava diretamente seus folhetos a tipografias do Recife para vendê-los, ele próprio, Francisco das Chagas Batista fundava em João Pessoa a Livraria Popular Editora, tipografia totalmente voltada à produção folheteira (ABREU, 1993, P. 166) e muitos outros poetas os seguiram, inclusive, conforme se constata até os dias atuais. Assim, junto com o cordel brasileiro surge a figura do poeta editor – autor não desapropriado da sua obra, que a produzia intelectualmente, materialmente¹⁰ e era responsável pela respectiva distribuição ante o público amplo. Esta característica qualifica tais poetas como trabalhadores não produtivos na medida em que os coloca em posição autônoma criativa e comercial com relação àquilo que produzem. Conforme aponta Marx (1978)

Milton produziu o *Paradise Lost* tal como um bicho-da-seda produz a seda, como manifestação de sua natureza. A seguir, vendeu o produto por cinco libras, e desse modo converteu-se em negociante. O literato proletário de Leipzig que produz livros – por exemplo, compêndios de economia política – por encargo do livreiro, está próximo a ser trabalhador produtivo, porquanto sua produção está subsumida ao capital, e não se leva a termo senão para valorizá-lo. Uma cantora que entoa como um pássaro é um trabalhador improdutivo. Na medida em que vende seu canto é assalariada ou comerciante. Mas, a mesma cantora, contratada por um empresário (*entrepreneur*), que a faz cantar para ganhar dinheiro, é um trabalhador produtivo, já que produz diretamente capital. Um mestre-escola que é contratado com outros para valorizar, mediante seu trabalho, o dinheiro do empresário (*entrepreneur*) da instituição que trafica com o conhecimento (*knowledge mongering institution*), é trabalhador produtivo. (MARX, 1978, P. 76)

O cordel brasileiro se apresenta como uma tentativa bem sucedida empreendida pelo povo de produzir sua própria literatura, o que a projeta para além do folclore, sem deixar a desejar a qualquer outro gênero considerado pelo cânone oficial da literatura nacional. Além disso, trata-se, para nós, do resultado de uma batalha histórica travada no campo da arte e vencida pela classe trabalhadora. Parafraseando Terra (1983), o acervo que esta poesia representa é um verdadeiro memorial de lutas, erigido pela classe trabalhadora de uma região recém-mergulhada nas relações de exploração características da instituição do trabalho assalariado e sujeita a todos os desdobramentos sociais que dele advém.

¹⁰ Desde que se desconsidere que os folhetos encomendados ou impressos em gráfica própria eram feitos por outros trabalhadores.

Referências

- ABREU, Márcia. **Cordel português / folhetos nordestinos**: confrontos - um estudo historicocomparativo. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas: 1993.
- ALENCAR, José de. **O Guarani**. São Paulo: Ática, 1977.
- AMORIM, M. Alice. **Teia de cordéis**: catálogo/Maria Alice Amorim, Arnaldo Saraiva; organização e prefácio Maria Alice Amorim. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2013.
- ANÔNIMO. **A epopeia de Gilgamesh**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BATISTA, Sebastião. **Antologia da literatura de cordel**. Natal: Fundação José Augusto, 1977.
- BRASIL, Thomaz Pompeo de Sousa. **Ensaio estatístico da província do Ceará – tomo II**. Maranhão: Typographia B. de Mattos, 1864.
- CARVALHO, Rodrigues. **Cancioneiro do Norte**. 3 ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.
- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **Literatura popular em verso**: estudos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.
- DIÓGENES, Lenha Aparecida da Silva. **György Lukács e Honoré de Balzac**: um diálogo entre estética, literatura e formação humana. 2019.221 F. Teses Doutorado em educação) Universidade Federal do Ceará, 2019.
- LUCIANO, Aderaldo. **Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições Adaga - São Paulo: Editora Luzeiro, 2012.
- LUKÁCS, György. **Estética I**: La peculiaridad de lo estético: Questiones preliminares y de principio. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Primera Edición. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S. A. Barcelona - Buenos Aires – México, D.F, 1966.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo, Boitempo, 2010.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MARX, Karl. **O Capital**: livro I: capítulo VI (inédito). São Paulo: Ciências Humanas, 1978.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich; LÊNIN, Vladimir. **Manifesto comunista**; Teses de abril. São Paulo: Boitempo, 2017.
- PEREGRINO, Umberto. **Literatura de cordel em discussão**. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1984.

PROENÇA, Manuel Cavalcante. **Literatura popular em verso**: antologia. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1986.

SANTOS, Deribaldo. **Estética em Lukács**: a criação de um mundo para chamar de seu. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

TERRA, Ruth Brito Lêmos. **Memória de lutas**: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930). São Paulo: Global Editora, 1983

REVISTA DO INSTITUTO DO CEARÁ – ANNO XXXV – 1921. Disponível em: <<https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAnoHTML/1921indice.html>>. Acesso em 18/05/2022.

SILVA, Gonçalo Ferreira da, org. **100 cordéis históricos segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel**. Mossoró: Queima-Bucha, 2008.

VIANNA, Arievaldo. **Leandro Gomes de Barros**: vida e obra. Fortaleza: Edições Fundação SINTAF - Mossoró: Queima-Bucha, 2014.