

CRÍTICA LITERÁRIA DE GABINETES E LITERATURAS A CÉU ABERTO

*Bruna Paiva de Lucena**

Resumo:

Neste trabalho, pretende-se comparar o olhar da crítica literária brasileira sobre a formação de um cânone historiográfico com o olhar das/os produtoras/es de literaturas autônomas a esse cânone sobre o espaço ocupado por suas poéticas. Para isso, será estudado tanto o campo de produção da crítica literária hegemônica – mediante a discussão do modo como críticos literários constroem o conceito de sistema literário – como o campo de produção de literaturas autônomas – por meio das obras do poeta Patativa do Assaré e da cordelista Salete Maria da Silva, que problematizam em seus textos o espaço literário de suas poéticas. Contraindo esses olhares e campos, pretende-se refletir sobre os espaços de produção de textos literários, e do discurso sobre eles, por meio das metáforas *gabinetes* e *céu aberto*, bem como acerca dos estudos referentes às categorias *crítica* e *cânone* literários, em confronto com os estudos do folclore, da cultura e das literaturas autônomas e dissonantes do cânone.

Palavras-chave: historiografia literária, campo literário, crítica literária.

Gabinetes

Na década de 30 do XX, a Universidade de São Paulo (USP), a fim de instituir um dos primeiros cursos de Letras do Brasil – compreendido no âmbito da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras –, convidou o português Fidelino de Figueiredo para ministrar o curso de literatura luso-brasileira. Aceitando o convite, o professor solicitou à USP, entre outras medidas, “a instalação de um gabinete de trabalho, indispensável ao exercício de seu tempo integral na instituição” (Amora, 1994, p. 423). O objeto desse pedido corriqueiro, de ordem burocrática, o *gabinete*, materializa, de alguma forma, o lugar de fala¹ de grande parte dos/as críticos/as literários/as de literatura brasileira, os/as quais, a partir de seus gabinetes, dissertam sobre a literatura, definindo o que vem a ser literatura.

Desse espaço fechado, localizado no interior dos departamentos de literatura das universidades, são produzidas teorias sobre a literatura, bem como são interpretadas

*Doutoranda em Literatura Brasileira e Práticas Sociais na Universidade de Brasília (UnB) e pesquisadora do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da UnB. E-mail: brunaplucena@gmail.com. Este trabalho foi desenvolvido com o apoio do Ministério da Cultura (Brasil), mediante o Edital de Intercâmbio Cultural n. 1/2012.

¹ Aqui o termo *lugar de fala* refere-se genericamente ao espaço material e simbólico de produção de teorias e análises literárias.

obras literárias. O silêncio e a solidão, necessários muitas vezes ao estudo e à escrita, são encontrados nesse espaço, onde também são debatidas questões relevantes à área. As obras que chegam ao gabinete do/a crítico/a – sendo levadas por ele/a ou sendo trazidas por outra pessoa – são geralmente as mesmas que constam das livrarias ou as que já estão catalogadas na sessão de obras raras das bibliotecas. São poucos os estudos sobre outras obras além dessas. Neste texto, pretendeu-se pensar justamente sobre as implicações e os limites de o lugar primeiro de fala do/a crítico/a ser o gabinete, tomado aqui como concretude e como metáfora.

Diferentemente de outras áreas do conhecimento, como a antropologia, por exemplo, a atividade de crítica literária prescinde da realização de pesquisas fora dos gabinetes, sendo um trabalho sedentário quanto à busca de seu objeto, já que a única mobilidade do objeto (o livro) é o próprio caminhar do livro da estante das bibliotecas e(ou) livrarias para o gabinete. Esse caminhar, contudo, é mediado, e mesmo determinado, por alguns elementos. Nesse estudo, será enfocada especialmente a mediação exercida pela historiografia literária hegemônica e, conseqüentemente, pelo cânone literário, na seleção do que é (e o que não é) objeto de estudo da crítica literária, mas poderiam ter sido analisadas outras mediações, como a do mercado editorial e da fortuna crítica já estabelecida e legitimada.

Do gabinete da historiografia literária, que se desdobra em outro gabinete, o do cânone, bem como a partir dos valores legitimados por essas órbitas, parte o olhar da crítica literária brasileira, que se vale dessa seleção prévia de obras² e de valores para mais falar sobre essas mesmas obras ou sobre os mesmos gêneros literários já legitimados. A fim de analisar o olhar da crítica literária brasileira sobre a formação do cânone historiográfico brasileiro, partirei da obra de Antonio Candido, considerado o maior crítico literário brasileiro, mais especificamente do conceito de *sistema literário* desenvolvido em toda a obra de Candido³.

Mais importante do que avaliar as instâncias elegidas por Candido como definidoras do sistema literário, é analisar a noção de valor que, por meio da postulação desse sistema, é construída. Segundo o crítico – que considera que a obra em si produz o seu valor literário, na medida em que dialoga com uma tradição de obras e autores

² Vale ressaltar que a seleção feita pela historiografia relaciona-se à seleção feita pelas editoras, precedendo-a ou sucedendo-a.

³ A esse respeito ver: Candido, 1967, 1997 e 2000.

anteriores e que é o gênio do autor que, conseqüentemente, produz a obra –, o valor da obra é necessariamente revelado pelo público ou, caso se trate de escritores incompreendidos ou desconhecidos em seu tempo, pela posteridade. Da forma como é descrito o sistema literário, esse se apresenta como um espaço de objetividade, universalidade e atemporalidade, em que as obras, se possuidoras de valor literário, são necessariamente incorporadas a esse sistema. Dessa forma, Candido afirma que o valor da obra está justamente dentro da obra, sendo o público meramente o reconhecedor de seu valor literário intrínseco.

De acordo com o teórico Terry Eagleton (1994), o conceito de literatura é “funcional”, uma vez que não se refere a uma essência comum a todos os textos ditos literários. Portanto, o que define que um texto seja ou não considerado literário é a maneira como a sociedade em que ele é produzido ou lido entende por literário. Nas palavras de Eagleton, literatura é um tipo de escrita altamente valorizada, já que sua definição parte de um conjunto de valores vigente, e que pode se modificar ao longo da história.

Uma série de implicações advém do estabelecimento de um sistema literário, que se constrói a partir da instituição de uma historiografia literária, a qual é constituída por meio do estabelecimento de um cânone. Construir uma narrativa historiográfica 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 e 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.

A grande teoria crítica responsável por questionar a legitimidade de cânones literários, desestabilizando seus pressupostos, é a crítica literária feminista, da qual este artigo é tributário. No Brasil, Rita Terezinha Schmidt é a estudiosa que tem empreendido essa crítica com mais propriedade. Segundo essa autora,

todo processo de constituição canônica ocorre num contexto seletivo, portanto, exclusionário, uma vez que se trata de delimitar as fronteiras do que uma cultura nacional vem a definir como sendo seu *corpus* oficial. O cânone, isto é, um conjunto de textos que passou pelo *teste do tempo* e que foi

institucionalizado pela educação e pela crítica como *clássicos*, dentro de uma *tradição*, vem a ser o polo irradiador dos paradigmas do quê e do como se escreve, do que e do como se lê. Tradicionalmente, a sua constituição está pautada no processo de reprodução do mesmo, pois a forma homogeneizadora que atua sobre a seleção reafirma as identidades e afinidades e exclui, portanto, as diferenças, uma vez que essas são incompatíveis com um todo que se quer uniforme e coerente em termos de *padrões estéticos de excelência*, argumento geralmente invocado na ratificação do estatuto canônico de uma obra (Schmidt, 1996, p. 116).

O valor produzido no âmbito do que Bourdieu (1996) denominou campo é que consistiu as bases para a formação do cânone, que, como aponta Schmidt, não se modela mediante um processo natural, espontâneo e desprovido de relações de poder e interesses – como Candido sugere. Ao contrário, forma-se por meio da delimitação de fronteiras – definindo-se um *corpus* oficial de obras clássicas que estabelecem uma tradição cujos paradigmas são responsáveis por mantê-la.

A formação de um cânone é resultado do estabelecimento de pressupostos e paradigmas de valorações dentro de um contexto em que muitos fatores entram em jogo, como, por exemplo, gênero literário e temáticas prestigiados, bem como estilo predominante em uma época. Contudo, como ressalta Schmidt, a formação desse cânone tem por base o “discurso crítico proveniente de uma comunidade interpretativa homogênea e abalizada, ou seja, os críticos, o que significa dizer que a constituição de um cânone é, em larga medida, uma decorrência do poder do discurso crítico e das instituições que o obrigam” (Schmidt, 1999, p. 38).

Assim, críticos literários dentro de seus gabinetes são um dos principais agentes nesse balaio de discursos que forma o que entendemos por Literatura. Nesse sentido, vale ressaltar que o que compreendemos por literatura não apenas foi regido pelas normas, padrões e correntes estabelecidos por uma elite artística e intelectual, como também foi escrito, em sua grande maioria, por ela.

As críticas empreendidas por Rita Terezinha Schmidt e Pierre Bourdieu, todavia, dão conta apenas até certo ponto da conformação do que denominam, respectivamente, de cânone e campo literário. De acordo com ambas as teorias, o principal agente do cânone/campo consiste na crítica literária, a responsável maior por produzir, manter e reproduzir o valor da obra. Rita Terezinha Schmidt, em toda sua obra, enfatiza o papel da crítica literária feminista em questionar a configuração do cânone literário. Pierre Bourdieu, por sua vez, destaca o papel das instâncias de legitimação, que se

centralizam, em grande medida, também na crítica literária. O que esses críticos parecem não atribuir importância, ou ao menos não enfatizar em suas obras e considerações, é o agenciamento de escritoras e escritores que contestam a hegemonia do cânone/campo literário mediante suas obras que trazem resistências, denúncias, questionamentos, intervenções, entre outras ações, contra o estabelecido.

Diante da insistente manutenção de um único sistema literário, de uma única história e historiografia literárias, de um único cânone literário, de um único campo literário irradiador de valores⁴, alguns agentes produtores de obras diminuídas, deslegitimadas e excluídas desse polo único de valores unívocos têm ido **de** encontro (e nunca **ao** encontro) a esse campo fechado e (deter)minado da literatura⁵ com seus próprios valores e armas. Entre esses agentes incluem-se o poeta Patativa do Assaré e a cordelista Salete Maria da Silva, cujas obras que não entram nos gabinetes dos críticos, mas que vivem a céu aberto, serão aqui analisadas.

Patativa e Salete

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 de Assaré.

Patativa do Assaré, em seu poema “Aos poetas clássicos” (Assaré, 2002, p. 17-20), versa sobre as distâncias estabelecidas entre gêneros literários oficiais e marginais por meio dos espaços traçados aos produtores de cada um desses gêneros. Patativa fala ao “poeta niversitario, / Poetas de Cademia, / De rico vocabularo / Cheio de mitologia” (Assaré, 2002, p. 17) que cante as coisas da cidade, pois, como anuncia o título de seu outro cordel, que ele “Cante lá, que eu canto cá”. Em outros versos, o poeta deixa clara sua posição sobre quem tem autoridade e legitimidade para narrar o sertão: “com o seu verso bem feito / Não canta o sertão direito / Porque você não conhece / Nossa vida

⁴ A esse respeito ver: “Chimamanda Adichie: O perigo da história única”.

⁵ Annette Kolodny argumenta que a crítica literária feminista, ao se debruçar sobre as obras de escritoras, têm “sido forçada a negociar em um campo minado” (Kolodny, s.d, p. 11), uma vez que, assim como são desqualificadas as obras de autoria de mulheres, são desqualificadas as análises literárias realizadas no escopo da crítica literária feminista.

aperreada / E a dô só é bem cantada / Cantada por quem padece (...), diz ainda, Nossa vida é deferente / E o nosso verso também” (Assaré, 2002, p. 26). Nestes trechos, o narrador postula o que entende por fazer poesia. Para ele, a literatura deve dar a ver a realidade e, esta, ainda, deve ser dita por quem realmente a conhece.

Desse modo, um jogo de legitimidade e autoridade é colocado em questão: somente quem vivencia o que narra tem autoridade e legitimidade para narrar, ou seja, cada um dos poetas – o da cidade ou o do sertão – deve manter-se dentro de seu espaço autorizado. Mais que isso, o narrador reconhece o lócus de que cada poeta pode tratar e, também, até onde a poesia do poeta da roça pode chegar: “Meu verso rastêro, singelo e sem graça, / Não entra na praça, no rico salão / Meu verso só entra no campo e na roça, / Nas pobre paioça, da serra ao sertão” (Assaré, 2003, p. 14).

Mais ainda, na afirmação “Cante lá que eu canto cá”, o poeta anuncia que há *voz* para quem “canta cá” e para quem “canta lá”, e que “as coisas do sertão” não precisam ser narradas por intermediários de lá, pois o sertão já tem *voz*. Porém, apesar de o poeta escrever/cantar/ ter *voz* para falar de si e do mundo que o cerca, ele sabe que seu canto não reverbera no rico salão da Literatura. Se hoje se pode verificar que a poesia de Patativa entra na praça e na academia como fonte de estudo, ela continua, muitas vezes, sendo recebida com ressalvas, como literatura menor e popular, e diferente da hegemônica e oficial, para marcar que não está em seu devido lugar. Todavia, o poeta Patativa do Assaré, apesar de sua ausência na historiografia oficial, ocupa um espaço privilegiado e de destaque na historiografia do cordel, muito disso devido a publicação de sua obra através do suporte livro, como as palavras do poeta, em entrevista, nos diz: “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” (Carvalho, 2002, p. 141). Também é o próprio Patativa que diferencia sua poesia da feita por cordelistas:

Gilmar de Carvalho: O senhor nunca se interessou pelo cordel, por que?

Patativa do Assaré: Não! Eu nunca me interessei, porque o cordel, aquele ali... é um comércio. Se aquele camarada publica cordel e aí vai vender pr’aquí, pr’acolá, num sei o que e tal e tal, mas eu sempre escrevi cordel bem... Num foi muitos não! Mas escrevi bem uns treze ou quinze ou até mais por aí, viu? Mas, no meu cordel, é quase que era eu que criava as coisas também, viu? (Carvalho, 2002, p. 55).

Concomitante a esses jogos de pertencimento e distanciamento, a obra de Patativa do Assaré não é apenas uma contra-história ou uma história diferente à literatura oficial e hegemônica; é uma história esquecida (Mignolo, 2003, p. 83), só lembrada por seus viventes, da forma de seus viventes; de forma que todos os questionamentos de muitos críticos literários quanto ao valor destas obras são, no mínimo, parciais e tendenciosas. Como afirma Maria Cecília Londres Fonseca “os bens culturais não valem por si mesmos, não têm um valor intrínseco. O valor lhes é sempre atribuído por sujeitos particulares e em função de determinados critérios e interesses historicamente condicionados” (Fonseca, 2000, p. 112).

Os valores que os críticos postulam para a valoração da obra literária não seguem a uma verdade ontológica, mas produzida pelos próprios críticos em um determinado tempo e espaço. A literatura de Patativa desafia os valores estéticos dominantes da tradição culta e letrada, bem como coloca em xeque os cânones literários dominantes. Não obstante, para que estas poéticas possam se perpetuar em pé de igualdade com as demais, é necessário que sejam obliterados obstáculos que impedem a participação de diferentes grupos e indivíduos marginalizados, para isso, faz-se essencial “a democratização das relações culturais entre os diversos grupos sociais, pois não só é necessário que mude a ordem social e a ordem da cultura, mas também que tudo isso ocorra de um modo em que se amplie permanentemente a autonomia das pessoas” (Pajuelo Teves, 2002, p. 228).

Além do espaço de marginalidade desta poética no contexto da literatura oficial e hegemônica, no contexto do cordel em sentido estrito, na constituição de sua própria historiografia e cânone, onde era de se esperar um olhar voltado à diversidade dessas manifestações, há, entre outros limites, um espaço de marginalização à autoria de mulheres cordelistas⁶. De modo que, se na historiografia de poéticas populares Patativa do Assaré é um de seus formadores e ícones – ao passo que na historiografia literária não é nem citado –, a cordelista Salete Maria da Silva, uma das grandes poetisas da atualidade, só entra nessa história através de uma porta entreaberta, apesar de sua enorme produção.

Em seu folheto *Mulher também faz cordel*, publicado em 2005 e ganhador do segundo lugar do Prêmio Nacional de Literatura de Cordel do mesmo ano, Salete Maria

⁶ A esse respeito ver: Lucena, 2010.

rima sobre a problemática da autoria feminina no universo do cordel. Logo nos primeiros versos, anuncia ao leitor(a)-ouvinte a existência de uma historiografia do folheto de cordel hegemonicamente masculina.

O folheto de cordel
Que o povo tanto aprecia
Do singelo menestrel
A mais nobre academia
Do macho foi monopólio
Do europeu foi espólio
Do nordestino alforria (Silva, 2005).

Os elementos que contribuíram para a formação desse monopólio são discutidos ao longo de todo cordel. Dentre eles está o analfabetismo. Saber ler e escrever, durante muito tempo em nosso país, caracterizou um privilégio de poucos homens e mulheres. Mas às mulheres, um privilégio ainda mais difícil de conquistar. Permaneciam em sua maioria apenas no universo da oralidade. E nesse mundo contavam histórias, contos, fábulas. Cantavam. Nesse ponto poucos são os estudiosos e estudiosas que se contrapõem à presença de mulheres autoras, mesmo por que são autoras de uma narrativa *coletiva*. Quando se passa à história do folheto impresso de cordel e da autoria *individual*, a conversa é outra. Muitos afirmam que as mulheres não o escreveram. E se escreveram, as obras existentes são de pouca relevância e em quantidade ínfima, o que, de certo modo, abalizou a crítica do cordel a excluir as mulheres de sua historiografia – como podemos ver nas *Antologias* lançadas pela Fundação Casa de Rui Barbosa, uma importante instituição na área da cultura popular⁷. A esse respeito Salete rima.

Na cantiga de ninar
Na contação de história
Tava a negra a rezar
A velha e sua memória
Porém disso não passava
Nada ela registrava
Para sua fama e glória

Muitas vezes era tida
Como musa inspiradora
Aquele de cuja vida
Tinha que ser sofredora

⁷ A esse respeito ver: Santos, 2009.

Era mãe zelosa e pura
Qual sublime criatura
Porém não era escritora (Silva, 2005).

Assim, apesar de as mulheres criarem, a circunscrição à oralidade, dificultou e mesmo interditou seu acesso ao mundo do papel. Quando muito, as mulheres avultaram nos pedaços de papel como fonte de inspiração para homens. Como afirma Michel Foucault, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos podemos apoderar” (Foucault, 2005, p. 10). Na luta pelo *discurso*, a cada dia mais mulheres cordelistas compõem a historiografia do cordel. Um estudo realizado por Francisca Pereira dos Santos da Universidade Federal do Ceará, que aguarda publicação, catalogou 221 mulheres cordelistas. Apesar do véu que cobre os olhos de pesquisadores e pesquisadoras que afirmam a inexistência de mulheres cordelistas, essas narradoras tomam para si o poder da palavra escrita e constroem suas histórias, como os versos de Salete anunciam:

Se agora a gente vê
Mulher costurando rima
É necessário dizer
Que do limão se faz lima
Hoje o que é limonada
Foi água podre, parada
Salobra com lama em cima (Silva, 2005).

A luta por um lugar ao sol na historiografia é proclamada no cordel. Esta luta é o próprio objetivo dos versos que se apresentam como resposta à pergunta que se teima a fazer a mulheres escritoras: “Vocês existem?”. A mesma velha e insistente pergunta que a escritora Marina Colasanti (1997, p. 33-42) discute no ensaio “Por que nos perguntam se existimos?”. A mesma pergunta é respondida por Salete em sua obra: *Mulheres também fazem cordel*. Esse cordel-resposta carrega a consciência de que “mais do que objetos de políticas, a comunicação e a cultura constituem hoje um campo primordial de batalha política” (Martin-Barbero, 2003, p. 15.) que, neste caso, é travada por Salete por meio do resgate de suas predecessoras. Atrás de sua história, a cordelista caminha pelo tempo, passando de Maria das Neves Pimentel a outras importantes cordelistas que prepararam seu caminho. Nas brenhas de sua narrativa, como afirmam Gilbert e Gubar (1979, p. 59-60),

a escritora procura um modelo feminino não por que ela quer respeitosamente agir conforme as definições masculinas de sua ‘feminilidade’, mas porque ela deve legitimar seu próprio empenho rebelde. (...) Filha de pouquíssimas mães, as escritoras de hoje sentem que estão ajudando a criar uma tradição viável que é, pelo menos, emergente.

E assim faz Salete Maria. Por meio de seu cordel, panfleto, jornal, manifesto, a cordelista propaga a sua voz e a voz das que a antecederam. Mais que dar eco à produção dessas mulheres, a autora reivindica a história que está sendo *permanentemente* construída:

Em todo nosso Brasil
Mulheres versejam bem
Muito verso se pariu
Não se exclui ninguém
Tem rima a dar com o pau
Acho que me expressei mal
Pois com a vagina também (Silva, 2005).

Com humor e ironia Salete dá seu recado. Anunciando um novo momento da produção literária dessas autoras que hoje produzem em grande número e com muita qualidade. Contudo, é importante destacar, que Salete não é a regra entre as autoras de cordel. É exceção. Salete Maria é cordelista *maudita*. Embora tenha um pé na tradição – a utilização do cordel como gênero literário – ela ressignifica essa tradição com outros valores, crenças e visões de mundo. O cordel, conhecido tradicionalmente como um gênero literário carregado de valores machistas, patriarcais e preconceituosos, na voz e nas mãos de Salete versa sobre outras histórias. A cordelista anuncia a vez e a voz de grupos inaudíveis até então no universo do cordel. Salete não narra à mulher sertaneja sofredora e resignada como seus parceiros de tradição. As vozes agora são de mulheres agentes, com diferentes espaços no mundo, com diversas orientações sexuais.

Neste artigo, buscou-se entender os espaços de marginalidade do gênero – do gênero discursivo e do sexual —, como categorias que podem agir como mecanismos de questionamento e intervenção dos regimes de poder responsáveis pelo estabelecimento do cordel como gênero literário marginal e do cânone do cordel como um espaço de exclusão à diversidade.

Duvidando das bases conceituais e epistemológicas que atribuíram ao cordel uma posição periférica nos estudos literários — das bases que erigem o cânone do cordel e do estabelecimento de homens como matriz de produção e representação dessa poética —, pode-se converter esses processos em metáfora ativa⁸ de uma teoria sobre a marginalidade, a subversão e a resistência em que essas questões ativem uma série de desconstruções e descentramentos de categorias hegemônicas, como os espaços da Literatura (com l maiúsculo) e do cânone do cordel.

Mais aquém da marginalização do cordel no contexto amplo das produções literárias, temos exclusões dentro de seu próprio cânone. Como afirma Francisca Pereira dos Santos (2009), o discurso historiográfico responsável pela construção de seu cânone 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-biográfico de repentistas e poetas de bancada*. Por meio do discurso desses agentes, pode-se perceber o estabelecimento de vontades de continuidade e de vontades de apagamento das discontinuidades na construção de uma única história do cordel, como evidencia a ausência de mulheres cordelistas. Contudo, essas discontinuidades são o que move o pensamento de desconstrução, denúncia e construção de outras possibilidades de epistemologia de estudo do cordel e de abertura a uma historiografia mais diversa. As novas demandas criadas por essas brechas às margens são que possibilitam o deslocamento e o questionamento dos cânones que foram e são construídos, nos quais a produção de mulheres cordelistas foi rechaçada.

A obra de Salete, refletindo e produzindo discursos feministas, é

uma tomada de consciência do caráter discursivo, ou seja, histórico-político do que chamamos realidade, de seu caráter de construção e produto e, ao mesmo tempo, uma tentativa consciente de participar no jogo político e no debate epistemológico, para determinar uma transformação nas estruturas sociais e culturais da sociedade (Colaizzi, 1992, p. 113).

No ímpeto de participar e construir uma outra história do cordel e das mulheres, Salete representa e teoriza novas possibilidades de existência de mulheres e de suas escritas. Assim, a valorização do discurso como forma de expor e reivindicar demandas

⁸ A noção de uma “metáfora ativa” é tomada de empréstimo da teórica Nelly Richard (2002).

se configura como maneira de intervenção na historiografia do cordel e na história das mulheres, elaborando, ao mesmo tempo, formas locais de resistência discursiva e teórica, de modo a reforçar o coro da resistência e da intervenção, articulando teoria e prática feminista.

A crítica feminista que tem se debruçado sobre narrativas silenciadas pela historiografia literária oficial e hegemônica ainda não possui muitos estudos sobre cordelistas que escrevem nossa história longe da literatura e da história oficiais; bem como a crítica literária oficial e hegemônica também não tem se voltado a narrativas da oralidade, como cordel, de forma a compreender sua *outra* história literária. Pensando nessas lacunas, buscou-se trazer os versos e as ideias da cordelista Salete Maria, a partir da crítica feminista, a fim de colocar na ordem do dia a importância dos estudos de gênero e feministas para a construção desse *suplemento* à história das mulheres e da literatura.

O termo e conceito *suplemento* é utilizado a partir da noção estabelecida pelo filósofo Jacques Derrida (1999), ou seja, aquilo que se soma ao já existente, não sendo mero complemento, pois tem a potência de reorganizar tudo que antecedeu à sua disposição, produzindo novo sentido ao que antecedeu sua escritura, mas também não é um substituto. Dessa forma, a aproximação do cordel à história literária e da produção de autoras cordelistas à história do cordel e, conseqüentemente, da história literária, é uma forma de *suplementariedade* capaz de deslocar e intervir em questões “de valor, sociais e culturais, como o objetivo de questionar suas hierarquias discursivas a partir de posições laterais e descentramentos híbridos” (Richard, 2002, p. 175).

Nesse contexto, a obra de Patativa e de Salete é um local de desafio e de questionamento que força o muro das hegemonias criadas pelo cânone do cordel e que existem fora da canonização institucional e dos artefatos do mercado editorial hegemônico.

Assim, a partir de um mundo a céu aberto, fora dos limites dos gabinetes, pretendeu-se pensar sobre literatura, aventurar-se em poéticas a céu aberto, buscar obras no barulho mundo, fora de listas, catálogos e cânones literários. Buscou-se a possibilidade de experiência da diversidade, e não a seleção como forma de pesquisa, bem como a possibilidade de realização de uma crítica literária nômade que sai dos gabinetes.

Vale ressaltar que não se pretendeu recriminar a crítica que se faz hoje, mas advogar a possibilidade de se fazer uma crítica diferente e legítima com obras também diferentes e legítimas. A diversidade como um valor também de avaliação, ao lado do estético e da tradição, que deve ser entendida como várias e não apenas como uma, visto que críticas de gabinetes fortalecem o centro e o pensamento hegemônico sobre literatura, reforçando o poder de seleção da historiografia literária. Aceitar esse recorte implica o estabelecimento de uma única metodologia de seleção de textos e a aceitação do poder de seleção do cânone.

Para terminar, gostaria de apresentar trecho de um poema de Patativa do Assaré, o qual diz muito mais do que tudo o que eu disse anteriormente:

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! (Carvalho, 2002, p. 54).

Referências bibliográficas

- ADICHIE, Chimamanda. Vídeo “Chimamanda Adichie: O perigo da história única”.
- AMORA, Antônio Soares (1994). “Fidelino de Figueiredo na origem dos estudos de Literatura Portuguesa no Brasil”. *In Estudos Avançados*. São Paulo: 8 (22): 423-426.
- ASSARÉ, Patativa [Antônio Gonçalves da Silva] (2002 [1978]). *Cante lá que eu canto cá*. 13ª ed. Petropolis: Vozes.
- ASSARÉ, Patativa [Antônio Gonçalves da Silva] (2003 [1956]). *Inspiração nordestina*. São Paulo: Hedra.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- CANDIDO, Antonio (2000). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (volumes 1 e 2). 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada.
- CANDIDO, Antonio (1997). *Iniciação à literatura brasileira* (resumo para principiantes). São Paulo: Editora Humanitas.
- CANDIDO, Antonio (1967). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- CARVALHO, Gilmar de (2002). *Patativa poeta pássaro do Assaré*. 2ª ed. Fortaleza: Omni.
- COLAIZZI, Giulia (1992). Feminismo y teoria do discurso: razones para um debate. *In Debate feminista*, México, 5, mar.

- COLASANTI, Marina (1997). “Por que nos perguntam se existimos”. In SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: EdUFG, p. 33-42.
- DERRIDA, Jacques (1999). *Gramatologia*. 2. ed. Trad. de M. Schnaiderman e R. J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva.
- EAGLETON, Terry (1994). *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- FONSECA, Maria Cecília Londres (2000). “Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio”,. In *Inventário Nacional de Referências Culturais. Manual de aplicação IPHAN*. [S.l.:s.n.].
- FOUCAULT, Michel (2005). *Ordem do discurso*. 16ª ed. Trad. Aura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola.
- GILBERT, Sandra M. e GUBAR, Susan (1979). "Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship,". In *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary . Imagination*, Yale University Press, p. 45-92.
- KOLODNY, Annette. “Dancing Through the Minefield. Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism”.
- LUCENA, Bruna Paiva de. *Espaços em disputa: o cordel e o campo literário brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais). Universidade de Brasília, UnB, 2010.
- MIGNOLO, Walter D. “Pensamento Liminar e diferença colonial”. In *Histórias locais, saberes globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar*. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.
- PAJUELO TEVES, Ramón. “El lugar de la utopía. Aportes de Aníbal Quijano sobre cultura y poder”. In Daniel Mato (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002, p. 225-234
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SANTOS, Francisca Pereira dos. *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes*. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 2009.
- SCHMIDT, Rita Teresinha. “Cânone e contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro. In CARVALHAL, Tânia Franco (org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL – Editora da Unissinos, 1996, p. 115-21.
- SCHMIDT, Rita Teresinha. “Recortes de uma história: a construção de um saber/fazer”. In RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e feminismo*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- SILVA, Salete Maria da. *Mulher também faz cordel*. 2005.