

ESTUDOS EM LITERATURA POPULAR I



MARIA DE FÁTIMA BARBOSA DE MESQUITA BATISTA
FANCISCA NEUMA FECHINE BORGES
EVANGALINA MARIA BRITO DE FARIA
ANA CRISTINA DE SOUSA ALDRIGUE
(Organizadoras)





Universidade Estadual da Paraíba

Prof. Antonio Guedes Rangel Junior | *Reitor*

Prof. Flávio Romero Guimarães | *Vice-Reitor*



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Luciano Nascimento Silva | *Diretor*

Antonio Roberto Faustino da Costa | *Editor Assistente*

Cidoval Moraes de Sousa | *Editor Assistente*

Conselho Editorial

Luciano Nascimento Silva (UEPB) | José Luciano Albino Barbosa (UEPB)
Antonio Roberto Faustino da Costa (UEPB) | Antônio Guedes Rangel Junior (UEPB)
Cidoval Moraes de Sousa (UEPB) | Flávio Romero Guimarães (UEPB)

Conselho Científico

Afrânio Silva Jardim (UERJ) | Jonas Eduardo Gonzalez Lemos (IFRN)
Anne Augusta Alencar Leite (UEPB) | Jorge Eduardo Douglas Price (UNCOMAHUE/ARG)
Carlos Wagner Dias Ferreira (UFRN) | Flávio Romero Guimarães (UEPB)
Celso Fernandes Campilongo (USP/ PUC-SP) | Juliana Magalhães Neuwander (UFRJ)
Diego Duquelsky (UBA) | Maria Creusa de Araújo Borges (UEPB)
Dimitre Braga Soares de Carvalho (UFRN) | Pierre Souto Maior Coutinho Amorim (ASCES)
Eduardo Ramalho Rabenhorst (UEPB) | Raffaele de Giorgi (UNISALENTO/IT)
Germano Ramalho (UEPB) | Rodrigo Costa Ferreira (UEPB)
Glauber Salomão Leite (UEPB) | Rosmar Antonni Rodrigues Cavalcanti de Alencar (UFAL)
Gonçalo Nicolau Cerqueira Sopas de Mello Bandeira (IPCA/PT) | Vincenzo Carbone (UNINT/IT)
Gustavo Barbosa Mesquita Batista (UEPB) | Vincenzo Miliello (UNIPA/IT)

Expediente EDUEPB

Erick Ferreira Cabral | *Design Gráfico e Editoração*
Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes | *Design Gráfico e Editoração*
Leonardo Ramos Araujo | *Design Gráfico e Editoração*
Elizete Amaral de Medeiros | *Revisão Linguística*
Antonio de Brito Freire | *Revisão Linguística*
Danielle Correia Gomes | *Divulgação*



Editora filiada a ABEU

EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500
Fone/Fax: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: eduepb@uepb.edu.br

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista
Francisca Neuma Fechine Borges
Evangelina Maria Brito de Faria
Ana Cristina de Souza Aldrigue
(Organizadoras)

ESTUDOS EM | **I**
LITERATURA POPULAR



Campina Grande-PB

2019

Coleção Literatura Popular

Conselho consultivo

Profa. Dra. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista (UEPB)

Profa. Dra. Maria Nazareth de Lima Arrais (UFMG)

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (UEPB)

Conselho editorial

Prof. Dr. Arnaldo Baptista Saraiva (Universidade do Porto-Pt)

Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio (UEPB)

Profa. Dra. Marieta Prata de Lima Dias (UFMT)

Profa. Dra. Maria do Socorro Silva Aragão (UEPB)

Prof. Dr. Adriano Carlos de Moura (IFPE)

Prof. Dr. Josivaldo Custódio da Silva (UPE)

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA HELIANE MARIA IDALINO SILVA - CRB-15ª/368

- E82 Estudos em literatura popular I. [Livro Eletrônico]. / Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, [et al] (Organizadores). - Campina Grande: EDUEPB, 2020. 3300 kb. - 726 p.: il.

Nota: "Coletânea em homenagem aos 25 anos do I Programa de Pesquisas em Literatura Popular - PPLP

Modo de acesso: <http://eduepb.uepb.edu.br/e-books>

ISBN: 978-85-7879-512-2

1. Literatura de cordel. 2. Literatura popular. 3. Poesia Oral tradicional. 4. Conto popular. 5. Literatura Oral brasileira - História e crítica. I. Batista, Maria de Fátima Barbosa Mesquita (Organizadora). II. Borges, Francisca Neuma Fechine (Organizadora). III. Faria, Evangelina Maria Brito de (Organizadora). IV. Aldriege, Ana Cristina de Souza (organizadora).

21. ed. CDD 398.5

B869.808

Copyright © **EDUEPB**

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

COLEÇÃO LITERATURA POPULAR

Essa coleção, em formato digital, homenageia os quarenta anos de existência do Programa de Pesquisa em Literatura Popular – PPLP. Pretende apresentar, ao público em geral, a descrição do que é Literatura Popular além das discussões mais significativas que envolvem o assunto, conceitos, gêneros e modalidades de expressão.

A Literatura Popular engloba um número vasto de expressões literárias, algumas vezes de autoria desconhecida e datando de épocas antigas da nossa língua, o que permite considerar sua tradicionalidade. A distinção do que é popular, nem sempre, é apresentada com clareza ao público que passa a restringir seu significado apenas à cantoria ou ao cordel. Entretanto, trata-se de uma literatura, de formas e gêneros diversos, feita pelo povo e para o povo, na linguagem que ele conhece, do jeito que ele sabe dizer, espontânea e simples, mas muito importante porque traduz seus valores e sua ideologia. Se quisermos conhecer uma comunidade, comecemos por estudar suas manifestações populares e aí estaremos penetrando em sua alma.

Os gêneros literários populares são construídos em prosa ou verso e transitam por duas modalidades de língua: a **oralidade** de que fazem parte as cantigas de brincar, de ninar, de folguedos, (tradicional ou não) os aboios e toadas de vaquejada, os desafios e as cantorias de viola; os contos populares, as lendas e romances poético-musicais; e a **modalidade escrita**, em que é produzido o gênero cordel, geralmente por meio de um suporte chamado folheto.

Pesquisadores nacionais ou estrangeiros que estudaram essa literatura, em seu sentido amplo, ou que organizaram coletâneas de estudos sobre o assunto são convidados a nela publicarem. Como proposta inicial, apresentamos os livros seguintes que organizamos, com a colaboração de outros pesquisadores, durante o tempo em que estivemos coordenando o Programa de Pesquisa em Literatura Popular- PPLP, vinculado ao Centro de Ciências Humanas, Letras

e Artes da Universidade Federal da Paraíba. São eles: 1- *Quem é o povo?*; 2- *Estudos em Literatura Popular I*; 3- *Estudos em Literatura Popular II*; 4- *Estudos sobre o Romanceliro*; 5- *A caipora e o fim do mundo*; 6- *Memórias de um vaqueiro*; 7- *O popular no discurso erudito de José Lins do Rego*.

Estudos em Literatura Popular I é uma coletânea de quarenta e um ensaios sobre literatura popular que discutem diversos gêneros populares e sua recuperação através da academia. A organização coube aos seguintes professores do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFPB que participaram da vida do PPLP:

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, coordenadora do PPLP no período de 2003 a 2018, concluiu doutorado em Semiótica e Linguística Geral na USP de São Paulo e Pós-doutorado em Paris pelo Institut Nationale des Langues Orientales - INALCO e pela Université Paris VIII - Saint Dennis. Graduou-se em Letras Neo-Latinas pela antiga FURNE, hoje UEPB. É Professor titular da UFPB, atuando no Programa de Pós-graduação em Letras, na linha de Estudos Semióticos, onde desenvolve o projeto intitulado *Semiótica das Culturas Populares: em busca do cosmopolitismo* como bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Orienta nas áreas de Semiótica das Culturas, Literatura Popular, Gêneros de Expressão Popular, sobretudo o Romanceliro, o Cancioneiro, o Conto e o Cordel.

Francisca Neuma Fachine Borges (in memoriam). — Fundadora do PPLP, Mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1979); graduada em Licenciatura em Letras Neolatinas pela Faculdade de Filosofia de Campina Grande (1963); especialização em Curso de Especialização em Linguística pela Universidade Regional do Nordeste (1975), Especialização em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (1973); Especialização em Literatura Portuguesa pelo Instituto de Alta Cultura (1975). Atuou principalmente nos seguintes temas:

Literatura de Cordel Portuguesa, Literatura de Cordel Brasileira, Semântica Estrutural.

Evangelina Maria Brito de Faria – Doutorado em Linguística pela Universidade Federal de Pernambuco (2002). Mestrado em Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (1993). Graduação em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1982). É professora Titular da Universidade Federal da Paraíba, membro da Pós-Graduação de Linguística (PROLING) da UFPB, atuando na área de Aquisição da Linguagem. Interessa-se pelos processos de aquisição e desenvolvimento da fala e da escrita. É líder do Núcleo de Estudos em Alfabetização em Linguagem e em Matemática, cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil do CNPq. Faz parte do banco de Avaliadores do Sistema Nacional de Avaliação do Ensino Superior (SINAES). Atualmente, coordena a formação do Pacto pela Alfabetização na Idade Certa na UFPB e o Pacto pela Aprendizagem na Paraíba- SOMA.

Ana Cristina de Sousa Aldrigue foi pesquisadora do PPLP, quando ingressou na UFPB, sob a orientação de Neuma Fachine Borges. Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/UNESP/Araraquara (1998). Mestrado em Linguística pela Universidade Federal de Pernambuco (1986). Possui graduação em Licenciatura em Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (1978). Atualmente, é professora Titular da Universidade Federal da Paraíba. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em língua materna e linguística, atuando principalmente nos seguintes temas: educação–leitura, escrita, letramento; ensino, discurso, linguística e alteridade, tradições discursivas.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
REFLEXÕES SOBRE A PESQUISA EM LITERATURA DE CORDEL: DOS MÉTODOS TRADICIONAIS À INFORMATIZAÇÃO	19
<i>Francisca Neuma Fechine Borges</i>	
A CULTURA POPULAR NAS ESCOLAS RURAIS PARAIBANAS E BIBLIOTECA DA VIDA RURAL BRASILEIRA	45
<i>Maria do Socorro Silva de Aragão</i>	
A PESQUISA SOBRE A POESIA ORAL TRADICIONAL	53
<i>Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista</i>	
BONECAS E BONEQUEIRAS	63
<i>Aglaé Dávila Fontes</i>	
FRANCISCO DAS CHAGAS BATISTA E A TRADIÇÃO POÉTICA DO TEIXEIRA	75
<i>Altimar de Alencar Pimentel</i>	
UMA ANÁLISE SEMIÓTICA EM VERSÕES POPULARES DE A GATA BORRALHEIRA	113
<i>Ana Cristina de Sousa Aldrigue</i>	
O INÍCIO DA LITERATURA DE CORDEL BRASILEIRA	139
<i>Arnaldo Saraiva</i>	
NOTAS SOBRE A POESIA POPULAR ESCRITA	149
<i>Atila A. Freitas de Almeida</i>	

O IMAGINÁRIO DO PACTO DA MULHER COM O DIABO NOS FOLHETOS DE CORDEL	157
<i>Beliza Áurea de Arruda Mello</i>	
OS NÚCLEOS INVARIANTES NA LITERATURA ORAL.....	171
<i>Braulio do Nascimento</i>	
CONSIDERAÇÕES SOBRE A AUTOBIOGRAFIA DO POETA MANOEL CAMILO DOS SANTOS.....	183
<i>Chico Viana</i>	
LITERATURA ORAL, LITERATURA POPULAR E DISCURSOS ETNOLITERÁRIOS	195
<i>Cidmar Teodoro Pais</i>	
O CONTO MÍTICO DE APULEIO NO IMAGINÁRIO BAIANO..	205
<i>Doralice Fernandes Xavier Alcoforado</i>	
UM MOTE PARA CANTADORES E POETAS POPULARES: CASTRO ALVES.....	233
<i>Edilene Matos</i>	
O CONTO POPULAR NO ENSINO DA LÍNGUA MATERNA	255
<i>Evangelina M^a Brito de Faria</i>	
RELAÇÕES POLISOTÓPICAS NA LITERATURA DE CORDEL..	263
<i>Francisca Neuma Fechine Borges</i>	
LES FABLIAUX: INCONGRUITÉS NARRATIVES UN GENRE LITTÉRAIRE AU LANGAGE SOUVENT TRÈS CRU, OÙ L'ON APPREND, ENTRE AUTRES FACÉTIES, COMMENT UN VIEUX MARI JALOUX EST TROMPÉ PAR SA FEMME.....	291
<i>Par Gabriel Bianciotto</i>	
<i>Dessins Monique Tello</i>	

CANGACEIROS NA LITERATURA DE CORDEL	297
<i>Gutemberg Costa</i>	
ESTE MUNDO AFORA: OLHARES DA LITERATURA DE CORDEL SOBRE O FASCISMO E A GUERRA (1935-1945)	323
<i>Idelette Muzart Fonseca dos Santos</i>	
LITERATURA DE CORDEL: ORIGEM E CLASSIFICAÇÃO	355
<i>Irani Medeiros</i>	
A POESIA POPULAR BÁRDICA EM SERGIPE (NOMES REPRESENTATIVOS)	371
<i>Jackson da Silva Lima</i>	
A PALAVRA, OCUPAÇÃO DE RIVAIS	397
<i>Jerusa Pires Ferreira</i>	
FROM FRANCE TO BRAZIL VIA GERMANY AND PORTUGAL: THE MEANDERING JOURNEY OF A TRADITIONAL BALLAD ...	403
<i>J. J. Dias Marques</i>	
CHAVE DE UTILIZAÇÃO DO CATÁLOGO	419
<i>Linalda de Arruda Mello</i>	
ROMANCES VELHOS	425
<i>Luiz Antonio Barreto</i>	
O FLORESCIMENTO DA RELIGIOSIDADE NA LITERATURA DE CORDEL	453
<i>Magna Celi Meira de Souza</i>	
CANÇÕES DE GESTA, ROMANCEIRO E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: UM LIVRO SOBRE <i>D. GAIFEIROS</i>	461
<i>Manuel da Costa Fontes</i>	

CONTADORES DE HISTÓRIAS: TRADIÇÃO E COTIDIANO 497
Maria Claurênia Silveira

**MODALIDADES DEL DISCURSO EN LA POESIA DE CORDEL:
RETÓRICA MENOR..... 511**
María Cruz García de Enterría

**A ESTRUTURA FUNDAMENTAL NO ROMANCE ORAL
O CONDE ALARCOS: UMA ABORDAGEM EM SEMIÓTICA
DAS CULTURAS..... 541**
Maria de Fátima B. de Mesquita Batista

A LINGUAGEM POPULAR EM JOSÉ LINS DO REGO..... 569
Maria do Socorro Silva de Aragão

A NOMEAÇÃO MOTIVADA NAS HISTÓRIAS DE CORDEL..... 583
Maria Jandira Ramos

**RECORRÊNCIA A ELEMENTOS NARRATIVOS DA *HISTOIRE DE
PIERRE DE PROVENCE ET DE LA BELLE MAG UELONNE EM
RECRIAÇÕES BRASILEIRAS..... 603***
Maria do Socorro Gomes Barbosa

**GÊNESE DE UM PESQUISADOR NORTE-AMERICANO NO
CORDEL..... 615**
Mark Joseph Curran

O JUDEU ERRANTE NO NORDESTE..... 619
Maurice Van Woensel

**MODALIDADES PARATEXTUAIS EM *GURIATÁ*: UM CORDEL
PARA MENINO 635**
Neide Medeiros Santos

AGONIA E MORTE DE FREI DAMIÃO NA MÍDIA E NO CORDEL.....	655
<i>Oswaldo Meira Trigueiro</i>	
UNE “LITTÉRATURE ” DIFFÉRENTE	683
<i>Ria Lemaire</i>	
DO MITO AO EXEMPLUM: DONA BRITA , UMA MÉLUSINE PARAIBANA.....	697
<i>Roberto Benjamin</i>	
SIBILAS E SANTANA: O RELIGIOSO, O ERUDITO E O POPULAR NOS CONTOS DE FADAS	707
<i>Socorro de Fátima P. Vilar</i> <i>Fabiana Sena da Silva</i>	
A TESSITURA POÉTICO-GRAMATICAL DE UM AUTOR POPULAR: LEANDRO GOMES DE BARROS.....	715
<i>Vera Lúcia de Luna e Silva</i>	

APRESENTAÇÃO

Esta coletânea homenageia os vinte e cinco anos de existência do Programa de Pesquisa em Literatura Popular – PPLP. Reúne trabalhos de pesquisadores em literatura popular, nacionais e internacionais que, durante todo esse tempo, participaram da vida do PPLP: coordenando o programa, utilizando-se do seu acervo para realização de suas pesquisas ou mantendo intercâmbio cultural conosco. Cada artigo é parte da nossa história que caminha pelo mundo.

Fundado em 1977 por uma equipe de professores do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba, vem, ao longo desses anos, cumprindo seu importante papel de apoiar e difundir a Literatura Popular em suas mais variadas formas: Literatura de Cordel, Poesia Oral Tradicional e Conto Popular.

Trata-se de um centro de documentação sistematizada das produções populares, sobretudo paraibanas e nordestinas, com o apoio da Biblioteca Central da UFPB que lhe serve de órgão receptor. Engloba uma biblioteca de literatura popular em verso (BLPV) cujo acervo é estimado entre os mais importantes do Brasil e do exterior e uma biblioteca de obras sobre a literatura popular, como teses, dissertações, monografias e outras obras resultantes de pesquisas sobre as produções populares. A maioria dessas obras foram realizadas por pesquisadores do próprio PPLP, destacando-se, entre elas, o *Catálogo de Literatura de Cordel*, realizado por um grupo de pesquisadores do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação e organização das professoras Neuma Fachine Borges e Jandira Ramos e publicado em 1998 pela Editora Universitária da UFPB, com o apoio de várias entidades

convenientes, como a Fundação Casa de Rui Barbosa, o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP) e a Universidade Federal do Ceará (UFC)

A fundação da BLPV foi motivada pela necessidade de fazer conhecer a riqueza da nossa produção literária popular. Serve de fonte de consulta para pesquisadores locais e de outras regiões, no Brasil e no exterior que têm encontrado nela subsídios valiosos para seus estudos sobre as composições populares do Nordeste, deixando suas marcas em encontros científicos, artigos publicados e orientações a pesquisadores.

A Literatura Popular engloba um número vasto de produções literárias, algumas vezes de autoria desconhecida e datando de épocas antigas da nossa língua, o que permite considerar sua tradicionalidade. A distinção do que é popular, nem sempre, é apresentada com clareza ao público que passa a restringir seu significado apenas à cantoria ou ao cordel. Entretanto, trata-se de uma literatura, de formas e gêneros diversos, feita pelo povo e para o povo, na linguagem que ele conhece, do jeito que ele sabe dizer, espontânea e simples, mas muito importante porque traduz seus valores e a sua ideologia. Se quisermos conhecer uma comunidade, comecemos por estudar suas manifestações populares e aí estaremos penetrando em sua alma.

Os estudos que contemplam as questões referentes à nossa identidade e diversidade estão sendo relevados modernamente. São necessários à construção da nossa história e, juntamente com outras manifestações folclóricas, como danças, folguedos e dramatizações constituem um patrimônio, uma riqueza cultural que precisamos preservar.

Projetou-se o Estado da Paraíba como um dos principais pontos de irradiação da literatura popular. Na cidade de Teixeira-PB, localizou-se uma das mais antigas e férteis escolas de poesia popular e, portanto, a UFPB é uma instituição capacitada para apoiar e divulgar nossas manifestações artísticas.

O PPLP nasceu desbravando caminhos. Quando ainda o popular não encontrava espaço nos redutos científicos na Paraíba, na década de setenta, alguns bravos professores, seduzidos pelo encanto e pela poesia dos artistas populares, decidiram pesquisar sobre essa outra literatura. Uma literatura carregada de ritmos, de misturas, de imagens e, principalmente, de um perfume de gente viva, que deixa transparecer suas diferentes faces frente aos mais variados aspectos da vida, mas que ficava à margem da universidade. Foi necessária muita determinação para eleger como matéria de estudo algo que não se estudava e que era encarado com preconceito por alguns segmentos nos meios universitários. É para esses o nosso primeiro agradecimento.

Durante todos esses anos, o programa passou por algumas mãos, tendo sobrevivido graças ao trabalho paciente e dedicado dos pesquisadores e, sobretudo, de suas coordenadoras: Neuma Fachine, Socorro Barbosa, Neide Santos, Magna Celi, Jandira Ramos, Vera Luna, Eugênia Carvalho, Idellete Muzart, Ivone Lucena, Socorro Vilar e, atualmente, Fátima Batista. E esse passar tem muitas leituras, isto é, foi, para estas pessoas, objeto de insônia, alegria, luta, prazer, esforço sem medidas para não deixar fenecer o sonho de dar o devido lugar aos poetas populares. Repartiram com estudantes da própria universidade e com alunos de primeiro e segundo grau de João Pessoa não só o acervo de quase cinco mil exemplares, mas, sobretudo, suas visões permeadas pelo rigor científico e pelo encantamento dessa literatura. Para todos estes que deram sua valiosa contribuição à frente do PPLP nosso segundo agradecimento.

Àqueles que impulsionaram o Programa ao se sentirem fascinados, como leitores, pela fantasia poética depositada nos folhetos e, sobretudo, os que contribuíram com artigos aqui contidos, nosso terceiro agradecimento.

Finalmente nosso último e profundo obrigado aos que fizeram e fazem literatura popular. Cantaram os mais diferentes temas: a saga do retirante nordestino, a denúncia de injustiça social, o caráter

bem humorado de nosso povo, nossas raízes, tradições e costumes. Identificamo-nos em seus gestos, em seus ritmos, em seus jogos de imagens.

As organizadoras

I

**Programa de Pesquisa em Literatura Popular
(PPLP):**

25 anos de estudos e intercâmbios culturais

REFLEXÕES SOBRE A PESQUISA EM LITERATURA DE CORDEL: DOS MÉTODOS TRADICIONAIS À INFORMATIZAÇÃO

Francisca Neuma Fechine BORGES

Universidade Federal da Paraíba

Fundação Casa de José Américo

Em meados da década de setenta, a Universidade Federal da Paraíba passou por profundas e significativas transformações, inclusive no âmbito das atividades de pesquisas em Literatura Popular, notadamente do Nordeste brasileiro.

Como se sabe, a multifacetada literatura de cordel brasileira, uma das nossas mais significativas heranças culturais ibéricas, tem se projetado, por seus múltiplos temas e expressiva forma de composição poética, sendo estudada com abordagens variadas, em diferentes áreas do conhecimento, possibilitando diversos níveis de leitura e ensinando importantes avanços nas técnicas de documentação e pesquisas.¹

Nunca é demais lembrar que, em Portugal, a denominação pitoresca de “literatura de cordel” deve-se ao modo de distribuição para venda, isto é, com a exposição de folhetos dependurados em um barbante ou cordel, fato já registrado em *O bilhar*, de Nicolau Tolentino². Os “folhetos de feira” brasileiros têm, indiscutivelmente, suas origens na chamada “literatura de cordel” portuguesa, pois em Portugal já era conhecida com esse mesmo nome. Não se pode fixar data para chegada desse tipo de literatura ao Brasil, sem risco de erro. Ao nosso ver, dos fins do século XIX para o início do século XX, com as obras dos poetas paraibanos Leandro Gomes de Barros (1865 - 1918) e Francisco das Chagas Batista (1882 - 1930), a

nossa “literatura de cordel” assume foros de nacionalidade brasileira e expressão tipicamente nordestina e ainda se mantém, nos nossos dias, não obstante seu divulgado declínio³.

Por outro aspecto, considerando-se a reflexão metapoética sobre a essência e procedimentos de construção da obra literária popular, recorreremos a um conceito de literatura de cordel, do ponto de vista do emissor-criador:

Cordel é folheto em versos/ Como Manoel
Riachão/ Zezinho e Mariquinha/ Juvenal e o
dragão/ Os aventureiros da sorte, /José de Sousa
Leão; Narciso e Iracema/ Jacinto e Esmeraldina/
O Príncipe Roldão e Lídia/ Juvenal e Jovelina/
As proezas de João Grilo/ Princesa da Pedra Fina;
Rogaciano e Dorotéia/ O Herói João de Calais/
e a Princesa Constança/ Batalha de Ferrabrás/ A
Prisão de Oliveiros/ Zé Garcia e outros mais⁴.

Com vistas a uma melhor sistematização para estudos, dividimos os folhetos de cordel brasileiros em dois grandes grupos: a) os que versam sobre temas antiqüíssimos herdados da tradição ocidental ou oriental; b) aqueles cujos relatos estão mais diretamente relacionados com o contexto brasileiro, notadamente nordestino⁵.

Com base em análise e/ou observações feitas em um *corpus* constituído de oito mil exemplares de folhetos de cordel, constatamos que o segundo grupo (cerca de 80 %) é bem mais numeroso, destacando-se aqueles folhetos que versam sobre a terra e os costumes nordestinos; os “acontecidos”, isto é, os que focalizam grandes fatos políticos, sociais ou econômicos; o cangaço; catástrofes climáticas (secas ou enchentes); assuntos religiosos, obras famosas de escritores brasileiros eruditos recriados no Cordel.

Mas, se esse segundo grupo é de inventário mais aberto (com os acréscimos freqüentes de novos títulos, motivados, evidentemente, pelo contexto mais atualizado dos “acontecidos”), o primeiro grupo, com um número de folhetos bem menor (cerca de 15 %) sem ser, contudo, completamente estático, possui um crescimento lento, mas apresenta importantíssimos motivos seculares tradicionais, variados e sugestivos. Entre as obras deste segundo grupo, destacamos as chamadas estórias tradicionais, como a das heroínas *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Princesa Magalona* e dos heróis *Roberto do Diabo*, *Jean de Calais* e *Carlos Magno Magno e os Doze Pares de França*; estórias maravilhosas, com reis, príncipes, princesas, encantamentos, objetos mágicos, monstros, dragões, fadas, etc, cujos motivos perdem-se no cadinho dos tempos; narrativas cantadas do “romanceiro”⁶ cujos temas ainda subsistem no Nordeste, alguns deles em forma de folhetos de cordel; obras de autores eruditos estrangeiros, recriadas por poetas de cordel. Lembramos que há, contudo, interpenetrações desses grupos.

No decorrer da nossa experiência como professora e pesquisadora, há quase trinta anos, sentimos a necessidade de modernização de arquivos de “folhetos de cordel” públicos ou particulares.

Nos limites deste trabalho, tentaremos mostrar, em linhas gerais, onde e como se encontram os acervos de Literatura de Cordel, tendo em vista apresentar uma proposta para modernização de arquivos, a partir de pesquisas realizadas em coleções de folhetos existentes no Nordeste e Sul do nosso país e em outros países (Portugal, Espanha, França, Áustria e Estados Unidos).

Sendo o Estado da Paraíba considerado um grande celeiro de Literatura Popular em Verso, na sua forma escrita e oral, tornava-se necessária a criação de um centro de documentação, nesta área, que servisse como fonte de motivação para pesquisas desenvolvidas por professores, estudantes e outros pesquisadores brasileiros e estrangeiros.

Assim, foi criado, na Universidade Federal da Paraíba, o “Programa de Pesquisas em Literatura Popular” (PPLP), através da Portaria R/GR nº 14/1977 do Ex-Reitor Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque e que se vem desenvolvendo em suas três grandes linhas: Pesquisas, Promoções e Intercâmbio Cultural. Este Programa tem os objetivos de:

- despertar, nos professores e alunos, o gosto pelos estudos das produções literárias do nosso país, e, particularmente, do Nordeste;
- promover a colaboração mútua entre órgãos da UFPB e de outras Universidades e entidades culturais, objetivando o desenvolvimento de pesquisas e de outras atividades que visem à produção, divulgação e preservação da literatura popular da região nordestina, buscando, dentro de uma programação global, a integração UNIVERSIDADE/COMUNIDADE.

Integrado neste Programa, desenvolve-se o “Projeto da Biblioteca de Literatura Popular em Verso” (BLPV), de autoria da professora Idelette Muzart Fonseca dos Santos, Ex-Coordenadora do PPLP, estruturado em três unidades: Catalogação, Biblioteca Crítica (no Campus I - João Pessoa) e Literatura Oral (Campus II - Campina Grande). Este Projeto recebeu algumas modificações, no decorrer dos anos, encontrando-se, atualmente, na sua fase de manutenção, com as metas de:

- conservar, atualizar e ampliar o riquíssimo acervo de aproximadamente cinco mil folhetos de cordel, inclusive portugueses, espanhóis e franceses; obras de crítica (bibliografias, catálogos, livros, teses, antologias, artigos, notícias e reportagens) publicadas, nesta área, notadamente a partir de 1977, no Brasil, especialmente na Paraíba, e em outros países (Portugal, Espanha, França, Estados Unidos, Áustria e outros); documentos, entrevistas e correspondências com

poetas populares, gravações de cantorias em Congressos de Violeiros, em Seminários e outros eventos;

- servir como fonte de motivação e documentação de apoio para dinamização das pesquisas, tendo como objeto de estudo os “folhetos de cordel” (“folhetos de feira”), desenvolvidas por pesquisadores, com variadas abordagens, nas diversas áreas do conhecimento, tais como Letras, Educação, Ciências Sociais, Sociologia Rural, Artes e Comunicação, Ciência da Informação e outras;
- elaborar um “Catálogo de Literatura de Cordel” cuja concretização demandou muitos anos de reflexões e estudos, ensejando vários Seminários, Cursos, reuniões, discussões, resultando na importante obra que ora se publica.

Inicialmente, foi escolhido um *corpus* de quatrocentos e cinquenta folhetos existentes nas coleções das entidades participantes do Projeto: Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) e Universidade Federal do Ceará (UFC). Posteriormente, o *corpus* foi diminuído para trezentos e setenta e seis folhetos, devido a problemas técnicos e distâncias entre essas instituições. Esses folhetos foram escolhidos, considerando-se:

- títulos diversos, com autores diferentes e variados temas, desde os folhetos de estórias tradicionais, maravilhosas, herdadas da tradição até os de “acontecidos” que focalizam grandes fatos políticos, econômicos, sociais; os que versam sobre religiosidade, cangaço, messianismo e outros que falam sobre a terra e os costumes nordestinos;
- edições raras de folhetos, das décadas de vinte a setenta, possibilitando recortes temporais importantes;
- edições diferentes de um mesmo título;
- variadas formas de composição, tais como abecês, pelejas, romances, marcos, discussões, debates, encontros e outras.

Para elaboração deste Catálogo, foi utilizado um roteiro metodológico específico, de acordo com os textos: *Normas para catalogação de folhetos de cordel* e *Chave de utilização do catálogo*⁸ que, após sucessivas pesquisas, foram elaborados por Linalda de Arruda Mello, com a colaboração de Rita Torres Formiga, Maria Jandira Ramos, Maria Ana de Castro Farias e Maria de Fátima Honorato Cantalice. Mas, este Catálogo não se restringe à simples catalogação, pois foram feitas inúmeras leituras e resumos de todos os folhetos do *corpus*, efetuando-se o levantamento das palavras-chave principais e secundárias (cerca de mil e duzentas), com organização de campos semânticos, o que demandou muitos anos de pesquisas. Essas palavras-chave foram escolhidas de acordo com os procedimentos metodológicos estabelecidos pela equipe de pesquisadores e, objetivamente, sintetizados no texto *Para uma leitura de folhetos de cordel* pelo renomado crítico literário Prof. José Aderaldo Castello⁹. Os seis índices remissivos de título, autor e de título atribuído ao autor, acróstico, 1º verso, código e de palavras-chave principais e secundárias enriquecem este Catálogo, servindo como fonte de informações e orientações precisas e valiosas aos usuários desta obra. Além das referências bibliográficas básicas, as fichas catalográficas dos folhetos trazem informações relevantes, nas notas especiais, entre as quais, preço do folheto, descrição de capa e contracapa (com textos suplementares, propagandas da editora e seus revendedores, das firmas comerciais patrocinadoras da impressão do folheto), relacionadas com os primórdios e evolução do processo de editoração dos folhetos de cordel brasileiros. Registros da variedade de capas (com desenho, foto, cartão postal, xilogravura) poderão servir como fonte de pesquisas para futuros estudos de relações icônico-textuais. Foram anexados, como amostragens, resumos textuais de treze folhetos do *corpus*: *A escrava Isaura*, *O Frei Damiano sonhou com o Padre Cícero Romão*, *A garça encantada*, *História de José do Egito*, *História do valente sertanejo Zé Garcia*, *Lampião na Bahia*, *A macumba da negra saiu errada*, *A pedra misteriosa e os ladrões de Bagdá*, *Prisão de*

Oliveiros, As proezas de João Grilo, Os resultados da cachaça, O sanfoneiro que foi tocar no inferno e Seca no sertão ¹⁰.

Os resumos dos restantes dos folhetos do citado Catálogo encontram-se em arquivos do PPLP/UFPB, abertos à consulta para pesquisadores interessados. A variedade temática das palavras-chave, bem como as interrelações dos campos semânticos poderão contribuir para uma melhor compreensão do universo semântico da literatura de cordel brasileira dentro de contextos histórico-culturais. A vasta bibliografia resultou, não apenas das leituras que subsidiaram as pesquisas, mas, também, de uma significativa produção científica da equipe responsável pela elaboração desta obra, bem como das relações de intercâmbio com diversos pesquisadores da UFPB e de outras instituições brasileiras e estrangeiras.

As pesquisas, em função do Catálogo, motivaram realizações de vários Seminários (I, II, III, IV e V) sobre Língua e Literatura Popular, Cursos, Ciclos de estudos, com participações de diversos professores-pesquisadores do Brasil e do Exterior, entre os quais, destacamos:

Mesa-Redonda - 1978 (para discussões e estabelecimento das linhas metodológicas para resumos e catalogação de folhetos, rediscutidas em reuniões especiais); “Curso de Técnicas para Resumos de Folhetos de Cordel”, em 1980; “Ciclo de Estudos sobre Folhetos de Cordel no Ciclo Básico da UFPB”; Cursos de Iniciação ao Estudo de Literatura Popular (em João Pessoa e Cajazeiras - Pb); “Curso de Análise Textual e Catalogação de Folhetos de Cordel” (em Campina Grande).

Este Catálogo é o resultado de esforços conjuntos. Sua elaboração contou com a participação da seguinte equipe de pesquisadores:

- professores da UFPB - Francisca Neuma Fechine Borges, Maria Jandira Ramos, Neide Medeiros Santos, Maria do Socorro Gomes Barbosa, Ivone de Lucena Figueiredo, Vera Lúcia de Luna e Silva (Ex-Coordenadoras do *Programa de Pesquisas em Literatura Popular*), Linalda de Arruda Mello,

Magna Celi Meira de Souza, Rita Torres Formiga (especialista em catalogação de folhetos de cordel) e Maria Ana de Castro Farias (bibliotecária de apoio).

- professores representantes de outras instituições participantes do Projeto da BLPV - José Aderaldo Castello (IEB/Universidade de São Paulo), Luiz Tavares Júnior (Universidade Federal do Ceará), Sebastião Nunes Batista (Fundação Casa de Rui Barbosa).

Contamos, também, com a colaboração de diversos pesquisadores, doutores e mestres e especialistas da UFPB e das outras Entidades, dos consultores professores Maria do Socorro Silva de Aragão e José Elias Barbosa Borges que nos deram apoio e sugestões valiosas e, ainda, com a participação de vários bolsistas nas atividades de pesquisas, e de diversos funcionários, todos mencionados, na abertura do mencionado Catálogo.

Esperamos que essa obra de catalogação da literatura de cordel brasileira possa ser útil a alunos, professores e pesquisadores brasileiros e estrangeiros que se dedicam ao estudo da literatura de cordel brasileira, uma das mais significativas expressões literárias populares e de cujo vasto universo, este Catálogo é, basicamente, um recorte temático-temporal.

Nesta oportunidade, queremos registrar os nossos agradecimentos a todos os poetas populares, os produtores-ficcionais que enriqueceram o acervo do PPLP com doações de folhetos, bem como a todos os pesquisadores brasileiros (da UFPB e de outras entidades) e estrangeiros com os quais foram mantidas relações de intercâmbio cultural, fortalecendo, sobretudo, as atividades de investigação científica.

Prestamos homenagem especial *in memoriam* àqueles escritores, pesquisadores, folcloristas e poetas populares que tanto colaboraram conosco e já nos deixaram - aos imortais que ainda permanecem conosco, através das suas relevantes obras e entre os quais

mencionamos: poetas Manoel Camilo dos Santos, Severino Borges da Silva, João Severo da Silva, Pinto do Monteiro, Rodolfo Coelho Cavalcante; Manoel d'Almeida Filho, Apolônio Alves dos Santos; os inesquecíveis pesquisadores ilustres Mestres Luís da Câmara Cascudo, Théo Brandão, Átila Almeida, Sebastião Nunes Batista, Orígenes Lessa, Veríssimo de Melo, Mário Souto Maior (grandes expoentes, no âmbito cultural, especialmente na área de estudos sobre literatura popular do Nordeste brasileiro); o eminente escritor português Fernando Namora e o ilustre pesquisador Professor Manuel Viegas Guerreiro, estudioso da literatura popular, ex-coordenador do Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa.

Efetivamente, essa expressiva manifestação literária, com vasta produção de milhares de folhetos, mantém-se ainda viva, no Nordeste brasileiro, não obstante o enfraquecimento do seu processo de editoração e divulgação e as transformações por que vem passando. Os poetas populares, verdadeiros porta-vozes do nosso povo, ainda não pararam de escrever ou de cantar e, sobrevivendo heroicamente, vêm, através dos tempos, alimentando a imaginação popular, ora com estórias maravilhosas inspiradas no imaginário tradicional, ora refletindo um “engagement”, versando temas contemporâneos que refletem os costumes e “habitat” nordestinos, traduzindo toda uma gama de valores culturais do nosso povo.

No seio do povo, os poetas têm o seu valor, especialmente nas zonas rurais ou nas periferias das capitais ou cidades maiores. No âmbito da classe burguesa, afeita ao consumismo e à assimilação das modas importadas, a literatura de cordel e as cantorias são consideradas cafonas. Entre as pessoas idosas, ainda permanecem as lembranças dos bons tempos em que, longe do burburinho das cidades, sem a presença da televisão, recitar folhetos e cantar ao som da viola, nos desafios, deleitavam os senhores rurais, seus filhos e moradores.

Assim é que inúmeros poetas populares vêm, através dos tempos, difundido a nossa literatura de cordel que teve o seu grande

apogeu nas décadas de vinte a cinqüenta do século XX. Lamentável é notar que, normalmente, os compêndios didáticos ou antologias não registram a presença marcante da literatura de cordel no Nordeste, mesmo na revolução modernista, quando a produção de folhetos era bastante significativa, servindo como fonte de inspiração, para escritores regionalistas, como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Guimarães Rosa, Ariano Suassuna e outros.

Atualmente os poetas populares resistem, praticamente sem auxílio de instituições culturais. Mas, se continuam a produzir, dispõem de poucos recursos para publicar e se esta situação perdurar por mais tempo, a literatura de cordel estará fadada ao esquecimento. Alguns poetas, editores, xilógrafos e associações populares ainda sobrevivem, produzindo, editando, divulgando os folhetos de cordel e/ou realizando “cantorias de viola”, como: José Costa Leite, paraibano (radicado em Condado - Pe); J. Borges (Bezerros- Pe); Oliveira de Panelas e Otacílio Batista (João Pessoa - PB); Antônio Américo de Medeiros, na Barraca Santo Antônio, no Mercado Central (Patos - PB); **DILA (José Cavalcanti e Ferreira Dila), em Caruaru - PE** e Marcelo Soares (Timbaúba - Pe); no Juazeiro do Norte, Abraão Batista, Stênio Diniz, neto do grande editor José Bernardo da Silva que comprou, na década de 50, o acervo tipográfico do grande editor e poeta paraibano, radicado e falecido em Recife, João Martins de Athayde. Assim, inúmeras obras de uma plêiade de poetas populares foram editadas e reeditadas, em Juazeiro, inicialmente, pela “Tipografia São Francisco”, depois denominada “Literatura de Cordel”, posteriormente, chamada “Lira Nordestina”; em Salvador - BA, Antônio Brito de Souza (poeta Sansão), Isaiás Moreira Cavalcante e Leandro Tranquilino da “Ordem Brasileira dos Poetas da Literatura de Cordel”, atuantes na Banca dos Trovadores e Viroleiros Repentistas; no Rio de Janeiro, Raimundo Santa Helena, João José dos Santos (o Azulão), atuantes na Feira de São Cristóvão, Expedito Ferreira da Silva (Presidente da Associação de Repentistas e Cordelistas do Brasil - ARCOB), Gonçalo Ferreira da Silva

(Presidente da Academia Brasileira de Literatura de Cordel), com sede na Casa de Cultura São Saruê, sob a liderança do ilustre pesquisador Humberto Peregrino; em São Paulo, o paraibano J. Barros, o Franklin Maxado que atuam no Bairro do Braz e na Feira de Arte da Praça da República locais onde se reúnem poetas de cordel e cantadores vindos, do Nordeste; citamos, ainda, as Casas do Cantador, em Campina Grande - Pb, em Brasília - DF e em Teresina - PI que promovem, apóiam os grandes Festivais, Congressos de Violeiros.

Queremos mencionar as louváveis iniciativas de editoras paulistas que, na busca do tempo perdido, resolveram promover projetos de editoração da Literatura de Cordel: Editora Luzeiro que tem o mérito de continuar publicando e divulgando folhetos de cordel brasileiros (alguns deles considerados verdadeiros “clássicos” desse tipo de literatura, embora com outro formato e capas coloridas, diferentes das tradicionais ilustradas com xilogravuras; Editora Hedra que lançou, com sucesso, uma Coleção de Antologias de textos de poetas populares, com estudos introdutórios elaborados por pesquisadores, sob a coordenação do professor-pesquisador, brasileiro Joseph Luyten (dono de uma grande coleção de folhetos de cordel); Geração Editorial que editou uma bela e sugestiva coletânea “Os cem melhores poetas brasileiros do século¹¹”, incluindo alguns poetas de cordel, organizada pelo poeta paraibano José Nêumanne Pinto¹², também pesquisador-admirador da cultura popular, hoje conceituado e atuante jornalista, em São Paulo, e que contou com a nossa colaboração.

Ressaltamos que existem, no Nordeste, importantes coleções, com riquíssimos acervos: no Estado da Paraíba, destacamos a do inesquecível pesquisador, professor e colecionador, Átila Almeida, hoje sob a responsabilidade de sua viúva, professora Ruth Almeida, em Campina Grande; a já citada e importante coleção do “Programa de Pesquisas em Literatura Popular” (PPLP). Participamos, com uma equipe, da fundação desse Programa, que coordenamos, durante vários anos. Nele há um riquíssimo acervo de folhetos de cordel,

na grande maioria, brasileiros e alguns deles portugueses, espanhóis e franceses, outros folhetos raros em microfilmes doados pela Biblioteca Nacional de Lisboa; documentos manuscritos, correspondências, xilografuras, gravações de “cantoria de viola”; a coleção do poeta-pesquisador José Alves Sobrinho que tem dado excelente contribuição aos estudos, nesta área; a do “Núcleo de Estudos Lingüísticos e Literários” ainda na UFPB, em Campina Grande - Campus II; as coleções particulares dos folcloristas, estudiosos de renome, professores Altimar Pimentel e Osvaldo Meira Trigueiro; também temos a nossa coleção particular de que constam, inclusive, folhetos raros portugueses, espanhóis e franceses, adquiridos na Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca Nacional de Madrid e Bibliothèque Nationale de Paris; a coleção de Cordel do “Núcleo de Pesquisas Linguísticas, Literárias e de Oratura”, sob a nossa coordenação, pertencente à Fundação Casa de José Américo. No Recife, merecem destaque o acervo do Centro de Estudos Folclóricos da Fundação Joaquim Nabuco, a importantíssima coleção do professor e pesquisador Roberto Benjamim (Presidente da Comissão Nacional de Folclore), o acervo de folhetos raros e de fotografias de poetas populares pertencente ao pesquisador Liedo Maranhão e a coleção da Casa das Crianças de Olinda. Em Natal-RN, evidenciamos a coleção do Memorial Câmara Cascudo e a do professor-pesquisador Veríssimo de Melo, já falecido; em Alagoas, encontra-se a importantíssima coleção do Museu Théo Brandão; em Salvador, há um grande e importante acervo no “Núcleo de Pesquisa e Cultura de Literatura de Cordel”, criado e coordenado, durante vários anos, pela professora-pesquisadora Edilene Matos; no Ceará, destacam-se, em Fortaleza o acervo do Centro de Referência Cultural da Secretaria de Cultura e Desportos e o do Departamento de Letras da UFCE; já no interior, no Cariri cearense, merecem destaque a coleção do Memorial Padre Cícero; a do Instituto José Marrocos de Pesquisas Sócio-Culturais (IPESC); a da Academia dos Cordelistas do Crato; existe, também, um significativo acervo na “Cordelteca Neuma Fechine Borges”

(grande honra para nós) pertencente ao “Núcleo de Documentação e Pesquisa de Língua e Literatura Popular - BEHETÇOHO (o que o povo ouve e fala)” da Universidade Regional do Cariri, no Crato - Ceará, fundado pelo professor-pesquisador Jurandy Temóteo e uma equipe de pesquisadores.

Para não perdemos a oportunidade, lembramos aqui a grande transformação por que passa a literatura de cordel brasileira, de que Juazeiro tem sido um exemplo patente, influenciada pelos meios de comunicação de comunicação de massa, pelos recursos da tecnologia e pelas transformações de mentalidades e concepções, com a marcante presença da “Academia de Cordelistas” (a que poderíamos chamar de neocordelistas) constituídas por poetas da antiga e da nova geração.

No sul do País, destacamos: no Rio de Janeiro, a tradicional coleção da Fundação Casa de Rui Barbosa, centro de pesquisa e documentação pioneiro, nesta área; a da Biblioteca Nacional – RJ; a do Instituto Nacional de Folclore; e dentre outras, as coleções particulares, como a do folclorista Humberto Peregrino (na Casa de Cultura São Saruê, no aprazível bairro de Santa Teresa), a do falecido escritor Orígenes Lessa, admirador e estudioso da nossa literatura popular e a do professor pesquisador, folclorista-líder de renome, Bráulio do Nascimento¹³ que nos tem dado apoio constante; em São Paulo, merecem destaque a preciosa coleção do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) na USP onde se encontram folhetos raros, inclusive alguns recolhidos por Mário de Andrade, quando esteve no Nordeste e a coleção da pesquisadora professora Jerusa Pires Ferreira.

Em outros países, vale destacar as coleções de folhetos de cordel pertencentes a ilustres professores-pesquisadores doutores que vêm desenvolvendo significativos trabalhos de investigações científicas: a coleção do falecido Doyen Raymond Cantel, um dos iniciadores das pesquisas nesta área, hoje sob a responsabilidade de sua viúva Madame Paulette Cantel, na sua residência, em Poitiers, bem como o precioso acervo do Fonds Raymond Cantel, na Université de Poitiers;

a coleção do professor Arnaldo Saraiva, escritor, crítico literário de renome, brasilianista, docente de Literatura Brasileira e Literaturas Marginais¹⁴, na Universidade do Porto-Portugal, nosso amigo, há muitos anos e orientador de nossas pesquisas sobre o Cordel Português; a do Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa, atualmente, sob a coordenação do renomado pesquisador professor João David Pinto-Correia; a da pesquisadora estudiosa da literatura de cordel brasileira Angela Birner¹⁵, docente da Universidade de Salzburg - Áustria; as coleções do Seminário Cátedra Menendez Pidal e o acervo da Biblioteca do Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), em Madrid; a coleção do professor brasilianista Mark Curran na Univesidade do Arizona-Estados Unidos.

Em estágios de pesquisas que realizamos em Portugal, na Espanha e França (1981, 1984, 1986, 1987, 1991, 1997, 1999 e 2000), verificamos que esse tipo de literatura, já em extinção na Europa, interessa apenas a pesquisadores e colecionadores.

Durante esses estágios, trilhando, inicialmente, as seguras sendas abertas por Teófilo Braga¹⁶ e Câmara Cascudo¹⁷, através de pesquisas realizadas em Bibliotecas, centros de documentação e pesquisa especializados e, ainda, servindo-nos de entrevistas com pesquisadores, elaboramos um roteiro bibliográfico¹⁸ em que registramos mais de quatrocentas versões de algumas das chamadas estórias tradicionais (*Roberto do Diabo, João de Calais, da Donzela Teodora, Imperatriz Porcina, e A Princesa Magalona e seu amante Pierre*). Deste registro – catálogo bibliográfico – constam versões portuguesas, brasileiras, espanholas, francesas e até catalãs e alemãs, demonstrando que essas estórias, conservando o mesmo núcleo de base na estrutura profunda da narrativa, mas com diferentes formas de expressão, vêm traçando, no decorrer dos séculos, nos diversos países, significativas trajetórias.

Na Universidade do Porto, tivemos o prazer de participar do II Congresso Português de Literatura Brasileira, promovido pela Faculdade de Letras, em maio de 1997, em que apresentamos o

texto *Recorrências à literatura popular em Pedra Bonita de José Lins do Rego*¹⁹ e organizamos uma *Exposição de Literatura de Cordel Portuguesa e Brasileira* que mereceu a atenção de participantes desse Congresso, coordenado pelo professor Arnaldo Saraiva.

Mais recentemente, em novembro de 1999, participamos, em Madrid, do 1º Coloquio Internacional sobre La Literatura de Cordel promovido pelo *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* (CSIC), em que apresentamos o texto *Literatura de Cordel viva en el Brasil: normas para catalogación de textos de cordel*²⁰ e em que organizamos uma *Exposición de Literatura de Cordel* que, embora com um número reduzido de edições de folhetos de cordel brasileiros e portugueses, foi bastante representativa e despertou o interesse dos pesquisadores presentes nesse evento.

Posteriormente, no decorrer do ano 2000, na Université de Poitiers, realizamos pesquisas no precioso acervo do Fonds Raymond Cantel do Centre de Recherches Latino-Américaines do Department d'Études Portugaises et Brésiliennes, atendendo ao convite professora e pesquisadora Ria Lemaire, brasilianista, que vem demonstrando grande interesse pelos estudos sobre as produções em versos de nossos vates populares. Procedemos, conjuntamente, com uma equipe de doutores, mestres e especialistas, à preparação e organização de uma *Exposição de Literatura de Cordel "Des Conquêtes de Charlemagne au Brésil; La littérature de cordel portugaise et brésilienne et l'épopée romane"*²¹, com a participação de diversos pesquisadores da Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, entre os quais o ilustre medievalista professor Gabriel Bianciotto, a Professora Annick Moreau e de outros professores franceses, portugueses e brasileiros. Essa importante *Exposição* constou da programação do "XVème Congrès Rencesvals", no período de 21 a 27 de agosto do ano 2000, promovida pela Société Internationale de Rencesvals, Université de Poitiers e Médiathèque François Mitterrand de la Ville de Poitiers, com apoios da Région Poitou-Charentes, da Embaixada de Portugal na França e do Instituto Camões. Nessa significativa e instrutiva, *Exposição de Literatura de Cordel*, foram expostas 110 (cento e

dez obras, na maioria, raras: folhetos, xilogravuras, manuscritos) de diferentes autores populares, pertencentes a diferentes séculos, da época medieval à contemporaneidade, como uma importante amostragem do valioso acervo doado pelo inesquecível Doyen Raymond Cantel, brasilianista, e um dos pioneiros, nas pesquisas nesta área, de quem tivemos a honra de ser aluna, no Mestrado em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Esse grande e entusiasta Mestre sempre demonstrou um grande amor pela cultura brasileira, sendo um dos pioneiros nas pesquisas sobre a literatura de Cordel, notadamente, no Nordeste brasileiro. Nessa artística, bela Exposição, foram reunidas sedutoras estórias do imaginário em que grandes heróis e heroínas medievais e/ou renascentistas lutam, amam, crêem, sofrem e até morrem, mas são glorificados e imortalizados na memória do povo e na grande história do HOMEM, que no velho ou no novo mundo, mesmo vivendo na atual, técnica e revolucionária era da informatização, ainda é capaz de sonhar, criar e recriar!²². O multifacetado imaginário da épica medieval-renascentista foi artística e sugestivamente recriado na mencionada exposição, através de dezesseis secções, com amostragens/recortes do riquíssimo universo semiótico constituído de belos “livrets de colportage”, “pliegos sueltos” espanhóis, “livrinhos de cordel portugueses” e “folhetos de cordel brasileiros”, e ainda recriações em xilogravuras, formando um sugestivo e belo percurso icônico-textual, através dos séculos.

Salientamos, também, que gratificante tem sido o incentivo que temos recebido do Programa Nacional de Incentivo à Leitura (PROLER Nacional e Secção da Paraíba na Fundação Casa de José Américo), promovido pela Biblioteca Nacional/Casa da Leitura - Rio de Janeiro, do qual participamos como professora-oficineira, há quase dez anos, com os objetivos de contribuir para o aperfeiçoamento de professores, através de diversas práticas leitoras e de (re)escritura relacionadas com a cultura popular, principalmente com a Literatura Popular em Verso escrita (Literatura de Cordel) e oral, com vistas à leitura, re(criação) e difusão de textos em Escolas de

1º e 2º Graus, em busca de melhor conscientização da formação do cidadão, de nossa identidade cultural. Durante vários Encontros do PROLER, realizamos Exposições de Literatura de Cordel, em Escolas da Paraíba e de outros Estados brasileiros, com grande sucesso entre esse específico e entusiasta público leitor.

Face ao exposto, compreende-se, portanto, interesse que se deve ter por arquivos de literatura de cordel e a necessidade de utilização dos modernos meios da informática para preservação dos acervos e facilidade de acesso a eles.

Com base nas reflexões que fizemos e diante da multiplicidade de coleções de folhetos de cordel existentes em locais diferentes, no Brasil e em diversos países e das avançadas técnicas de documentação, com a nossa experiência de pesquisadora, sentimos a necessidade de organização de um banco de dados de folhetos de cordel pertencentes a arquivos públicos e particulares e que passará a constituir um acervo eletrônico de fácil acesso a um número sempre crescente de pesquisadores, preservando obras raras que, pela fragilidade do papel e da impressão poderiam ficar ameaçadas pela ação destruidora do tempo.

Assim é que estamos desenvolvendo, desde 1992, o Projeto “Memória em Literatura de Cordel: uma aplicação computadorizada”²³. Numa primeira etapa, já registramos referências-fichas básicas de dois mil exemplares (pertencentes à nossa coleção particular) com consultas, também, à parte do acervo do PPLP/UFPB, utilizando as normas da ABNT, com palavras-chaves (destacando-se as de tema geral, os classemas e semas específicos) apoiando-nos, basicamente, na relativa/significativa frequência de cada palavra, tipos de ilustrações de capas, e, ainda, em reflexões de caráter teórico-prático. Pretendemos, com este projeto, reunir dados, referências-fichas de folhetos existentes, no maior número possível de coleções públicas e particulares, e, posteriormente, divulgar um “Banco de Dados de Literatura de Cordel” (em CDRom). Pretendemos, enfim, contribuir para maior rentabilidade em estudos sobre nossa literatura de

cordel, associando a riqueza desta expressiva forma de composição poética (de temas tradicionais herdados da tradição ou contemporâneos) aos recursos da era da informatização em que vivemos, no alvorecer deste Terceiro Milênio.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Ver as seguintes obras:

ALMEIDA, Átila e SOBRINHO, José Alves. *Dicionário biobibliográfico de poetas populares*. 2 ed. ampl. e reformulada. Campina Grande: UFPB - Campus II, 1990 (v.2 e v.3);

CATÁLOGO DE LITERATURA DE CORDEL. Coordenação e organização de Francisca Neuma Fachine Borges e Maria Jandira Ramos. Colab. de pesquisadores da UFPB e das instituições convenientes: FCRB, IEB e UFC. João Pessoa: UFPB/Editora Universitária, 1998. 324 p.;

FRADE, Cásia et alii. *O cordel no grande Rio*; catálogo. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Ciência e Cultura/INEPAC/Divisão de Folclore, 1985;

TERRA, Ruth Brito L. *A literatura de folhetos dos Fundos Villa Lobos*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1981;

LITERATURA DE CORDEL; Collection Doyen Raymond Cantel (catalogue). Rennes: Colloque Sertão, septembre 1991, 212 p. (Catalogue).

Literatura popular em verso; catálogo. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1961, t.1.;

Idem; antologia. Rio de Janeiro: MEC/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964, t.1;

Idem; antologia. Rio de Janeiro: MEC/FCRB/Universidade Regional do Nordeste, 1976, t. 2;

Idem; antologia. Rio de Janeiro: MEC/FCRB/ Universidade Federal da Paraíba, 1977, t. 3 . (Col. Leandro Gomes de Barros, 2);

Idem; antologia. Francisco das Chagas Batista. Rio de Janeiro, 1977, t. 4;

Idem; antologia. João Pessoa: UFPB, MEC/FCRB, 1980, t. 5.(Col. Leandro Gomes de Barros, 3);

DIÉGUES JR, Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel. In: MEC/FCRB. *Literatura popular em verso*; estudos. Rio de Janeiro, MEC/FCRB, 1960, p.1-151.

MARANHÃO, Liedo M. de. *Classificação popular da literatura de cordel*. Petrópolis: Vozes, 1976;

Ver Um SÉCULO DE LITERATURA DE CORDEL; Bibliografia especializada sobre Literatura Popular em Verso. Org. por Joseph M. Luyten. São Paulo: Nosso Estúdio Gráfico , 2001. (Obra elaborada com base nos acervos pessoais do autor e dos folcloristas como Mário Souto Maior, Altimar Pimentel, F. Neuma Fechine Borges e da Comissão Paraibana de Folclore).

2. Ver BRAGA, T. *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1985, livro 3, p. 450.

Ver BORGES, F. Neuma Fechine. *Estruturação e isossemias da História de João de Calais*. Dis. de Mestrado. João Pessoa: Mestrado em Letras da UFPB, 1979, p. 48.

3. Ver BORGES, F. Neuma Fechine. *Estruturação e isossemias ...*, op. cit., p. 54.

4. In: *Sertão, folclore e cordel*. José Costa Leite. Condado: A Voz da Poesia Nordestina, s.d., p. 2.

5. Ver BORGES, F. Neuma Fechine. *Estruturação e isossemias ...*, op. cit., p.54.

Idem. Estórias do imaginário tradicional na literatura de cordel brasileira. In: BIRNER, Angela (Hrsg.). *Volksbuch; Spielger seiner Zeit?* Salzburg: Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch, 1987, p.35-49.(Romanisches Volksbuch, 7).

Idem. Literatura de cordel: origens, temas e formas de expressão. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 12 a 15 de out. 1982.

Idem. Estória de João de Calais: oralité et réécriture dans la littérature de colportage. In: ACTES DU COLLOQUE: Littérature Orale Traditionnelle Populaire; (Paris: 20-22 novembre 1986). Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1987, p.385- 398.

6. Ver PINTO-CORREIA, João David. *Os romances carolíngios da tradição oral portuguesa*. Lisboa: INIC, 1994. (publicação em livro da sua tese de Doutorado, na Universidade de Lisboa - Portugal).

Ver FONTES, Manuel da Costa. *O romanceiro português e brasileiro: Índice temático e bibliográfico*. Seleção e comentário das

transcrições musicais de Israel Katz e Correlação Pan-Européia Samuel G. Armistead. Madison, Wisconsin: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997, 2. v.

7. Ver vários dos nossos trabalhos, alguns deles já republicados, em sites, na Internet:

BORGES, F. Neuma Fechine Borges. Folhetos de feira movem a imaginação popular. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 fev. 1999, p. 1-1;

<http://www.secrel.com.br/jpoesia/cordel.html>.

_____. O icônico e o textual na literatura em verso do Nordeste. *Revista Eletrônica do GT de Literatura Oral*, Salvador, UFBA, ANPOLL (In: Home page do Instituto de Letras da UFBA; <http://www.ufba.br/~edigt/revista.html>)

_____. A malandragem na literatura de cordel. In: ACTAS da IV Jornada de Estudio de la Narrativa Folklórica. Santa Rosa – Argentina, 1997, p. 71 – 80;

_____. A malandragem na literatura de cordel portuguesa e brasileira: tradição e contemporaneidade. In: *Literatura Popular Portuguesa*; anais de Colóquio (de 26 a 28 nov. 1987). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ACARTE, em colaboração do Centro de Estudos Geográficos do INIC, 1992, p. 7 - 24;

_____. Níveis de leitura na literatura de cordel. *Découverte du Monde de Langue Portugaise*, Lyon, n. 1, p. 24 - 27, février/avril 1996;

_____. A ecologia na literatura popular em versos do Nordeste. *Paraíba Cultural*, João Pessoa, n. 11, p. 23 - 28, dez. 1996;

_____. A mulher-escrava na literatura de cordel. In: ARAGÃO, Maria do Socorro S. de e MEDEIROS, Vera L. A. de. (Organização).

Mulher e cidadania. João Pessoa: Companheiros das Américas, Comitê Paraíba/Connecticut, 1995, p. 77 - 86;

_____. Literatura de cordel viva no Brasil; a resistência heróica dos poetas. **Antrhopos** (Revista de Documentación Científica de la Cultura), Barcelona, n. 166/167, p. 148 - 152, mayo/agosto 1995;

_____. Polisotopia e arquétipos narrativos na literatura de cordel. In: Anais; IX Encontro Nacional da ANPOLL. Caxambu: ANPOLL, 1995, v. 1, Letras, p. 479 - 491;

_____. Os anti-heróis na literatura de cordel: tradição ibérica e contemporaneidade. In: ACTAS; Congreso Internacional de Linguística e Filologia Románicas. A Coruña: Universidade de Santiago de Compostela, 1994, p. 931 - 944;

_____. **Pedra Bonita:** uma saga do cantador nordestino. **Usina,** João Pessoa, Fundação Espaço Cultural, n. 8, p.22 - 24, jul./ago./set.. 1990;

_____. Visão mítica do cangaço na literatura popular em verso nordestina. In: INSTITUTO NACIONAL DE FOLCLORE. **A arte da cantoria.** Pesquisa, Introdução e edição de Rosa Maria Barbosa Zamith e Elizabeth Travassos. Rio de Janeiro: MEC/INF, 1989, v.4, p. 2 - 3. (Encarte de disco);

_____. Poesia de cordel: a resistência heróica dos autores. **Correio da Paraíba,** João Pessoa, 8 out. 1989;

_____. A função metapoética na literatura de cordel. **Educação e Cultura,** João Pessoa, SEC-PB, n. 14, p. 23 - 38, jul./ago./set.. 1984;

_____. Encarnações do diabo em folhetos e obras eruditas nordestinas. *Caderno de Letras*, João Pessoa, UFPB, n.3, p. 77 - 93, julho 1978;

_____. Les incarnations du diable dans les feuillets de littérature orale et dans les oeuvres érudites du nord-est brésilien. **Cahiers de littérature orale**. Paris, Institut National des Langues et Civilisations Orientales/ CNRS 5, p. 64-87, 1980. Trad. pela pesquisadora Naiade Anido); <http://www.unine.ch/ethno/biblio/poetes.html>);

_____. Poesias de cordel: relações icônico-textuais. ALAIC, abril de 2000. <http://www.eca.usp.br/alaic/gt8.htm>;

Ver BORGES, F. Neuma Fechine e PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Bibliografia paraibana de folclore e literatura popular*. João Pessoa (no prelo - Gráfica “A União”).

8. Ver MELLO, Linalda de Arruda. Colaboração de: FORMIGA, Rita Torres; RAMOS, Maria Jandira; FARIAS, Ana Maria de Castro; CANTALICE, Maria de Fátima Honorato. Normas para catalogação de folhetos de cordel In: **CATÁLOGO DE LITERATURA DE CORDEL...**, op. cit., p. 22 - 35.

Ver MELLO, Linalda de Arruda. Chave de utilização do catálogo. In: **CATÁLOGO DE LITERATURA DE CORDEL...**, op. cit., p.20- 21

9. Ver CASTELLO, José Aderaldo. Para uma leitura de folhetos de cordel (Metodologia de resumos textuais com palavras-chave). In: **CATÁLOGO DE LITERATURA DE CORDEL...**, op. cit., p. 36 - 37.

10. Ver **CATÁLOGO DE LITERATURA DE CORDEL...**, op. cit, p 315 - 327.

11. OS CEM MELHORES POETAS BRASILEIROS DO SÉCULO; coletânea. Org. por José Nêumanne Pinto. São Paulo: Geração Editorial, 2001. (Com colab. de F. Neuma Fachine Borges).
12. Ver Entrevista com José Nêumanne Pinto. In: **Verbo21; Cultura e Literatura na Internet.**; <http://www.verbo21.com.br/arquivo/27tx1htm>.
13. Ver NASCIMENTO, Bráulio. Literatura de cordel: dupla dimensão semântica. Separata do Correio do IBCEC/UNESCO. Rio de Janeiro: 1998 - 2000, 24 p.
14. Ver SARAIVA, Arnaldo. Cordel português, cordel brasileiro. **Rurália**, Arouca-Portugal, n.1, p. 13 - 18, Conjunto Etnográfico de Moldes, 1990.
- Idem. **Literatura marginalizada**. Porto: Rocha Artes Gráficas, 1975.
15. BIRNER, Angela. Adaptação singular duma estória tradicional popular pelo poeta João Martins de Ataíde. Revista **Usina**, João Pessoa, n. 6, p. 24 - 29, Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego, ago. 1996.
16. BRAGA T. **O povo...**, op. cit.
17. CASCUDO, L. da Câmara. **Cinco livros do povo**. 2 ed. facsimilada. João Pessoa: Editora da UFPB, 1979. (Com nota de apresentação de F. Neuma Fachine Borges).
18. Ver BORGES, F. Neuma Fachine. **Roteiro bibliográfico de estórias tradicionais da literatura de cordel. e littérature de colportage**. Anexo ao Relatório das pesquisas sobre literatura de cordel em

Portugal, Espanha e França (janeiro a março de 1981) como Bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian.

19. In: LITERATURA BRASILEIRA EM QUESTÃO; Actas do II Congresso Português de Literatura Brasileira 8 a 10 de maio de 1997. Org. de Arnaldo Saraiva e colab. de Francisco Topa. Porto: Faculdade de Letras, 2000, p. 51 - 56.

20. Ver BORGES, F. Neuma Fechine. “Literatura de Cordel viva en el Brasil: normas para catalogación de textos de cordel”. In: Palabras para el pueblo; Aproximación general a la literatura de cordel; Madrid: CISIC, 2000, v. 1, p. p. 283-302 (Neste vol. estão publicados textos apresentados do mencionado 1º Colóquio Internacional sobre La Literatura de Cordel, em Madrid, nov. 1999);

Ver Palabras para el pueblo; La colección de pliegos del CSIC: Fondos de la Imprenta Hernando. vol.2 . Madrid: CSIC, 2001, 775 p. (Parte dos textos publicados neste 2º vol. foram apresentados no mencionado 1º Colóquio...)

21. *Des Conquêtes de Charlemagne au Brésil*; Le moyen âge européen dans la littérature populaire brésilienne; Catalogue de l'Exposition. Textes de: Gabriel Bianciotto, Ria Lemaire, Annick Moreau, Francisca Neuma Fechine Borges, Jean-François Botrel, Elba Braga Ramalho et Gilmar de Carvalho. Poitiers: Université de Poitiers e Médiathèque François Mitterand, agosto de 2000.

Ver BORGES, F. Neuma Fechine. Folhetos et gravures sur bois exposés. In: *Des conquêtes de Charlemagne au Brésil*, op. cit., p. 43- 60.

22. Ver BORGES, F. Neuma Fechine Borges. “Tradição e contemporaneidade no ciclo carolíngio da literatura de cordel brasileira”. Texto apresentado no «XVème Congrès International Rencesvals pour

l'étude de l'épopée romane», em Poitiers, promovido pela Société Internationale Rencesvals e Université de Poitiers, agosto de 2000.

23. Para escolha do *corpus* inicial para este Projeto, consultamos: o acervo do PPLP/UFPB (de aprox. cinco mil folhetos) e a nossa coleção particular (com cerca de dois mil folhetos). Foram consultadas, também, as obras referenciadas, anteriormente, na nota nº 1.

Para o desenvolvimento desse Projeto, contamos com a colaboração dos especialistas em “Sistemas de Informação”: meus filhos Prof. Francisco Fechine Borges (engenheiro eletrônico) e Eduardo Fechine Borges; Amauri de Melo (Administrador de Empresas).

A CULTURA POPULAR NAS ESCOLAS RURAIS PARAIBANAS E BIBLIOTECA DA VIDA RURAL BRASILEIRA

Prof^a Maria do Socorro Silva de ARAGÃO
UFPB / UFC

1. INTRODUÇÃO

Sabe-se que o avanço dos meios de comunicação de massa poderá levar à rejeição de comportamentos culturais típicos das populações da zona rural e de zonas periféricas das cidades, em benefício da adoção de padrões de comportamentos estranhos a seu modo e perspectiva de vida. Esses processos de aquisição de novos padrões de comportamento, quase sempre originários das grandes comunidades urbanas, poderão levar a um desajuste entre o homem rural e seu meio, destruindo as suas alternativas habituais de relação com o mundo. É necessário, portanto, assegurar a identificação do homem com o meio, a compatibilização de seus valores culturais com as suas necessidades na interação homem/mundo, sem, no entanto, torná-lo um alienado dos avanços e benefícios técnico-científico-culturais, veiculados pelos modernos meios de comunicação de massa.

Nossa zona rural e a periferia de nossas cidades são carentes dos estímulos necessários ao desenvolvimento pleno do educando, de modo a torná-lo um cidadão capaz de contribuir para o maior desenvolvimento da própria região. Portanto, torna-se dever das instituições responsáveis pela educação formal, proporcionar os meios adequados para que a família e a comunidade possam complementar e suplementar a educação formal através da educação informal.

Essas considerações e essa preocupação estavam na base das pesquisas sobre a Biblioteca da Vida Rural Brasileira, organizada com o apoio do Ministério da Cultura e, A Cultura Popular nas Escolas Rurais Paraibanas, realizada na Universidade Federal da Paraíba, com o apoio decisivo do Programa de Pesquisas em Literatura Popular (PPLP), cujo objetivo principal foi a utilização dos Contos Populares existentes no acervo deste Programa, análise, reelaboração e aproveitamento desses contos para posterior utilização em salas de aula do ensino Médio e Fundamental.

2. O CONTO POPULAR NA PARAÍBA

Muitas são as definições e conceituações do Conto Popular: História de Trancoso, História da Carochinha, ou qualquer outro nome que a ele se dê. Podem-se amalgamar muitos dos conceitos existentes dizendo-se que o Conto Popular é uma narrativa tradicional em prosa, que se diz e se transmite oralmente, que tem, por heróis, seres humanos e nela os elementos sobrenaturais ocupam posição secundária, tendo forma solidamente estabelecida. Não possui temas sérios ou reflexões filosóficas profundas, seus acontecimentos são fictícios e têm a finalidade de divertir.

Pode-se dizer que o interesse pelo estudo do Conto Popular é, principalmente, pelo seu conteúdo linguístico, social e cultural, por sua forma artística e pelo papel por ele desempenhado numa comunidade.

O Conto possui características que o distinguem das demais narrativas populares. Entre essas características podemos lembrar: a antiguidade, o anonimato da autoria, a capacidade de resistir ao tempo, o processo de divulgação, a convivência do homem com o mágico-maravilhoso, a ficcionalidade, sem compromisso com a realidade, o reflexo situações sociais.

Uma das causas da persistência do conto no decorrer da história de um povo é a figura do contador que, muitas vezes, não sabe

como e onde o aprendeu. Assim sendo, reproduz, cria, reelabora, dá versões diferentes, muda as personagens ou o local de acontecimento, mas mantém sempre sua estrutura fundamental. O Conto Popular possui uma “gramática” própria que permite uma ordenação linguística, lógica dos fatos narrados. O uso da linguagem oral, base dos contos, em vez de lhe diminuir a importância, reforça-a, uma vez que é nesses atos de fala, individuais e únicos, que a língua vai se modificando e adaptando-se às necessidades de seus usuários, enfim, evoluindo.

A pesquisa sobre o Conto Popular, na Paraíba, teve uma série de objetivos entre os quais destacamos: gerar novos mecanismos suplementares de ensino-aprendizagem para a população rural, do Ensino Fundamental, através da leitura de textos fundamentados na cultura e conhecimento populares; motivar a criação de textos, a partir da realidade sócio-econômico-cultural local, para uma maior integração comunidade-escola; auxiliar os professores de Língua Portuguesa do Ensino Fundamental, na preparação de suas aulas com material paradidático baseado na cultura popular; difundir a cultura e a literatura populares manifestadas em suas diversas formas, utilizando-se a escola como um veículo prioritário de divulgação junto à comunidade.

O levantamento do material foi feito a partir do acervo do PPLP por contadores de histórias do Cariri e Sertão paraibanos, nos municípios de Patos, Catingueira, Antenor Navarro, Santa Helena e Triunfo. Os informantes foram selecionados a partir de dois parâmetros principais: serem originários das regiões pesquisadas: Cariri e Sertão paraibanos e serem considerados contadores de histórias em sua comunidade.

Para este trabalho, foram selecionados quinze informantes, narradores dos vinte e cinco contos que constituem o corpus da pesquisa. A transcrição dos contos gravados seguiu o critério ortográfico-fonético, utilizando-se símbolos do alfabeto ortográfico que tentam reproduzir, o mais aproximadamente possível, a fala

dos contadores. Os termos, expressões e estruturas frasais foram mantidos como falados originalmente pelo contador. Aqueles que apresentam aspectos linguístico-gramaticais passíveis de análises e comentários, foram grifados e, posteriormente, comentados ou colocados no glossário.

A análise léxico-semântica desses contos mostrou-nos a importância da criatividade lexical de sua linguagem, fazendo surgir neologismos pelo acréscimo de gramemas onde eles não deveriam aparecer normalmente; atualizando semas virtuais do semema dos signos; usando lexias simples com conotação diferente da denotação original, com objetivos específicos para a narrativa; estruturando lexias compostas e complexas com lexias simples já existentes, porém dando um novo sentido à nova lexia estruturada; dando significado novo a signos velhos e utilizando-se de formas dêiticas com significados próprios, no contexto da narrativa.

A obra publicada a partir da pesquisa, *O Conto Popular na Paraíba: Um Estudo Linguístico-Gramatical* foi distribuído em Escolas Públicas de João Pessoa, com o objetivo de auxiliar os professores na sua tarefa de motivação de seus alunos para o prazer da leitura, a partir de textos populares.

Conhecer a linguagem dos Contos Populares é conhecer parte da sociedade em que eles se contextualizam, diríamos nós.

3. BIBLIOTECA DA VIDA RURAL BRASILEIRA

O Programa Nacional de Ações Socioeducativas e Culturais Para o Meio Rural – PRONASEC-RURAL, do Ministério da Educação e Cultura, propôs, na década de 80, uma série de Estudos e Pesquisas, entre eles a “Biblioteca da Vida Rural Brasileira”. Justificando o trabalho, disse seu coordenador Nacional:

O processo de escolarização do homem rural brasileiro mostra-se, ainda insuficiente para assegurar, por si só, a permanência das aquisições da língua e

da cultura nacionais. O rigor técnico dos métodos de alfabetização e as atividades programadas de leitura lutam contra variáveis de diferentes ordens, oscilando entre o rendimento próprio da leitura, a permanência dos textos lidos, e o franco desinteresse pelo livro, além da própria evasão escolar, particularmente incontrolável. (1980)

A *Biblioteca da Vida Rural Brasileira* constituiu-se em material de ensino-aprendizagem, para o uso de professor e aluno na escola rural, e através destes, estendida à população rural escolarizada ou não, pelas diferentes formas de leitura e propagação de informações que excedem os limites escolares. Nesse sentido, não se deixa absorver pela noção de espaço: prédio, sala ou ambiente, centrando-se, ao contrário, na noção de objeto de circulação: a série, a coleção, o livro, o volume, o fascículo, o que amplia sua função e envolve a abrangência de sua ação.

No Estado da Paraíba, a *Biblioteca da Vida Rural Brasileira*, foi organizada em quatro Coleções: As Coleções Trancoso, Cordel, Teatro e a Coleção Escola.

A Coleção Trancoso teve como base o material do Programa de Contos Populares do Núcleo de Pesquisa Popular – NUPPO, da UFPB. A partir do acervo de 200 contos populares, colhidos em diferentes municípios paraibanos, sobre os mais variados temas, foram selecionados 30 títulos que, por seu conteúdo, traziam ensinamentos, normas e valores socioculturais, servindo, portanto, de veiculadores de uma educação informal ou popular e adequados aos objetivos propostos pelo Projeto.

Os títulos selecionados foram distribuídos em fascículos que constituem a “Coleção Trancoso”. Dessa Coleção, foram publicados 30 títulos, em 10 volumes, num total de 50.000 exemplares.

A Coleção Cordel utilizou como fonte o material do Programa de Pesquisa em Literatura popular – PPLP, da UFPB. Os 1.700 folhetos desse acervo foram submetidos a sucessivas triagens sob

vários critérios, entre eles a temática nordestina, autores renomados, folhetos clássicos e de enfoques diferentes dos temas. Dessa seleção chegou-se a dois grandes grupos: a) Folhetos relacionados com os costumes nordestinos, voltados para a zona rural e história do nordeste brasileiro; b) Folhetos da série do Maravilhoso, que versavam sobre estórias maravilhosas, fantásticas, lendárias.

Dentre esses grupos foram selecionados 30 títulos que constituem a Coleção Cordel. Dessa coleção foram publicados 30 títulos, em 30 folhetos, num total de 135.000 exemplares.

A coleção Teatro utilizou textos de Teatro de Mamulengo do livro O Mundo Mágico de João Redondo, do paraibano Altimar Pimentel que, por sua vez, os recolheu de titeriteiros da região. Foram selecionados levando-se em conta a temática, relacionada à sociedade rural, seus tipos característicos e os valores sócio-econômico-culturais e morais presentes em cada texto.

Dessa Coleção foram publicados 10 títulos, em 6 volumes, num total de 27.000 exemplares

A Coleção Escola utilizou material técnico-didático de órgãos governamentais ligados à SUDENE, Agricultura, Zootécnica, História e Educação. A escolha dos temas foi feita de acordo com os interesses da comunidade, suas carências e necessidades em termos de plantação, cuidados e colheita dos produtos locais, prevenção e tratamento de doenças endêmicas de maior incidência, noções de higiene, primeiros socorros, além de fundamentos de armazenagem e comercialização dos produtos obtidos com seu trabalho na lavoura.

Dessa Coleção foram publicados 10 títulos, em 10 volumes, num total de 45.000 exemplares.

As coleções publicadas foram distribuídas gratuitamente às Escolas Públicas Estaduais e Municipais, nas turmas de 1ª à 4ª série do Ensino Fundamental, em Associações de Classe, Cooperativas e Núcleos de Artesanato da sub-região do Brejo Paraibano, nos Municípios de Areia, Serraria e Pilões, num total de 70 Escolas, 150 Professores e 3.500 alunos, apenas no sistema Escolar.

A equipe de pesquisadores fez o acompanhamento da divulgação, utilização do material e avaliação dos resultados, através de questionários, para uma avaliação formal e, informalmente, foram feitas consultas aos usuários, em suas residências, locais de trabalho, Associações e feiras, para se sentir a repercussão do material na comunidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGÃO, M. do Socorro S.de et al. *Biblioteca da vida rural brasileira* - coleção trancoso. João Pessoa: UFPB, 1982.

_____. *O conto popular na Paraíba* - Um estudo lingüístico-gramatical. João Pessoa: UFPB, 1992.

BIDERMAN, Maria Tereza. *Teoria linguística: linguística quantitativa e computacional*. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

CABRAL, Milton. Programa Nacional de Ações Sócio-Educativas e Culturais Para o Meio Rural. Brasília: PRONASEC-RURAL, 1980.

CASCUDO, L. da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1981.

LEAL, José Carlos. *A natureza do conto popular*. Rio de Janeiro: Conquista, 1985.

MATORÉ, G. *La méthode en lexicologie*. Domaine français. Paris: Didier, s.d.

NÓBREGA, Ivaldo e PIMENTEL, Altimar. *Subsídios bibliográficos sobre o conto popular paraibano*. In: Jornada de Contadores de Estórias da Paraíba, 2, João Pessoa: UFPB, 1982.

POTTIER, Bernard. *Théorie et analyse en linguistique*. Paris: Hachette, 1987.

SIMONSEN, Michèle. *O conto popular*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

VILELA, Mário. *Estruturas léxicas do português*. Coimbra: Almedina, 1979.

A PESQUISA SOBRE A POESIA ORAL TRADICIONAL

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita BATISTA

Universidade Federal da Paraíba

Programa de Pós – Graduação em Letras – PPGL

Programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP)

Na Paraíba, o primeiro a preocupar-se com o levantamento e estudo de nossas tradições populares foi José Rodrigues de Carvalho que, em 1903, publicou o Cancioneiro do Norte, um “clássico na bibliografia folclórica”, utilizando-se a expressão de Câmara Cascudo no seu Dicionário de Folclore (1962, p.664). A obra chegou ao público em quatro edições. A primeira, contendo duzentas e dezesseis páginas, foi impressa, em Fortaleza, pela Tipografia Minerva. A segunda surgiu aumentada na Paraíba em 1928. A terceira, oferecida pelo Instituto Nacional do Livro, em 1967, em comemoração ao centenário de nascimento do autor, reproduz a segunda, diferenciando-se desta pela adaptação da ortografia à oficial, feita por Leodegário de Oliveira Filho e pela supressão do grifo com que as edições anteriores destacavam os termos populares. A quarta edição foi realizada, em 1995 pela Comissão Estadual de Folclore em parceria com o Conselho Estadual de Cultura.

A recolha de desafios parece ser a preocupação primeira do autor talvez pelo caráter momentâneo dos mesmos. No entanto, não se prendeu apenas a eles. Na obra, são encontrados os mais variados tipos de textos da Literatura Oral: contos populares, cantigas tradicionais, abecês, benditos de santos rezas e benzeduras. A maioria dos textos vem acompanhada de comentários os mais variados sobre o modo de cantar, os gestos e as danças que acompanham o canto, as

influências recebidas etc. A propósito de *Ciranda, cirandinha*, eis o comentário:

Esta quadra é cantada numa melopéia arrastada e cadenciada, sugestionando volteios entre os pares, homens e mulheres numa grande roda, de mãos dadas. (3 Ed p.88 .)

Passados noventa anos, mais um Cancioneiro surge entre nós, que pretende ser uma continuação da pesquisa realizada por Rodrigues de Carvalho no início do século e vem a comprovar que a nossa Literatura Oral continua viva e palpitante. Produto de uma pesquisa feita no Mestrado em Letras da UFPB, o novo Cancioneiro reúne os mais variados tipos de cantigas coletadas na tradição oral paraibana. Quinze pesquisadores, orientados pela professora de Literatura Oral do referido curso, Idelette Santos, fizemos o levantamento dos textos em diferentes localidades da Paraíba, do Litoral ao Sertão. Publicado pela Editora Grafset em julho de 1993, sob a organização de Santos e nossa, privilegia-se sobre outros no gênero (sobre o próprio Cancioneiro do Norte) por conter o registro musical da maioria das cantigas, feito pelas mãos competentes da Professora *Maria Alix Nóbrega Ferreira de Melo*, da Escola de Música do Estado da Paraíba. Esses registros trazem um comentário de Luís de Oliveira Maia, um musicólogo nosso que nos exorta a continuar no trabalho de “*descobrir as raízes de nossa música popular*”. Mas não só descobrir. Descobrir e fecundar.

Braulio Nascimento, autoridade de reconhecido mérito sobre o assunto, no Brasil e no exterior, oficializou o valor do trabalho ao prefaciá-lo. Neste prefácio afirma que “*o espaço de 90 anos entre a publicação do Cancioneiro do Norte... e deste Cancioneiro da Paraíba projeta-se em várias dimensões nos textos aqui apresentados*”. (p 23)

Além do Cancioneiro, o mesmo grupo elaborou um levantamento para a realização do *Romanceiro Paraibano*. Francesa de

origem, Idelette legou à Paraíba um importante trabalho ao transformar em estudo acadêmico as criações populares, propondo para o então Mestrado em Letras, a inclusão da disciplina Literatura oral, hoje campo fecundo de estudos realizados por diversos pesquisadores, entre os quais destacamos os trabalhos, orientados por Maria Ignez Novais Ayala, Beliza Áurea de Arruda Mello, especialmente sobre cantoria e cordel e por nós, sobre o romanceiro e o cancionero popular. Com a colaboração de outros pesquisadores, entre eles Neuma Fachine Borges, José Elias Barbosa Borges e Maria Argentina Brasileiro (então na chefia do DLCV), Idelette fundou o PPLP em 1967 que funciona na Biblioteca Central da UFPB, embora coordenado por professores do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e vinculado ao Programa de Pós-graduação em Letras da mesma instituição.

Durante todos esses anos, o Programa contou com a participação eficiente de Neuma Fachine Borges que, mesmo aposentada, acompanha, orienta e difunde o acervo do PPLP, conhecido no mundo graças a seu empenho. Justa foi, portanto, a homenagem prestada nos vinte e cinco anos do Programa quando lhe foi outorgada placa de Honra ao Mérito, em reconhecimento ao incansável trabalho em prol da poesia popular paraibana.

Cumpramos, aqui, as publicações de Altimar de Alencar Pimentel sobre cantigas de folgedos e ainda o cancionero infantil — *Esquindô-lê-lê: cantigas de roda* — que realizou em parceria com sua esposa Cleide Rocha da Silva Pimentel, publicado, em 2003, pela Universidade Federal da Paraíba e vinculado ao Núcleo de Pesquisa Popular – NUPPO e à Comissão Paraibana de Folclore. A obra destaca-se pela inclusão do modo de cantar das rondas infantis e de um CD com sua musicalização.

Vejam, agora, nosso pequeno contributo que teve início naquele grupo de pesquisadores da Pós-graduação em Letras de que já falamos. Concluído o Mestrado, continuamos, por iniciativa própria, o levantamento e estudo de textos da literatura oral

tradicional de que resultou a realização de alguns trabalhos, entre os quais a tese de doutorado intitulada *O romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica*; o livro *A tradição ibérica no romanceiro paraibano*, publicado em 2000 pela Editora da UFPB e, em fase de conclusão, o *Romanceiro no Brasil: Paraíba e Pernambuco*. Na análise dos textos populares, utilizamos a proposta teórica da Sociosemiótica e da Semiótica das Culturas, uma vez que o exame de uma Macrossemiótica, segundo Pais (1991: 452-461), permite entender que os recortes culturais produzidos na estrutura fundamental sustentam a visão de mundo e os sistemas de valores da cultura que os produziu, aparecendo subjacentes aos discursos. Consideramos, ainda, na catalogação do acervo popular, as propostas do Seminário Menéndez Pidal (Espanha: 1984) e a proposta de Manuel da Costa Fontes (USA: 1997) sobre o *Índice Temático e Bibliográfico do Romanceiro Português e Brasileiro*.

Estamos, atualmente, coordenando o PPLP e temos observado que muitas pessoas ali acorrem em busca de material para suas pesquisas, vindas do primeiro grau, do segundo, das universidades (de diferentes cursos) e de outros estados e países. Mais dois pesquisadores doutores se engajaram ao programa: Ivone Tavares de Lucena que vem trabalhando o discurso da identidade cultural no cordel, com um orientando de iniciação científica, e Evangelina Brito de Faria que tem destacado o conto popular, sob o aspecto da teoria interacional. Além da coordenação do programa, coordenamos ali um projeto de pesquisa *O Discurso Semiótico da Poesia Oral Tradicional no Nordeste do Brasil*, aprovado pelo PIBIC, do qual participam cinco pesquisadores de iniciação científica (bolistas e voluntários): Nelson da Silva Barbosa, Renata Gonçalves de Holanda, Jailto Chaves de Lima Filho, Hermano Rodrigues de França, Márcia Ferreira de Carvalho, quatro deles recém ingressos na pós-graduação. Foi criado, também, um projeto de extensão, coordenado pela professora Evangelina Brito de Farias que procura levar às escolas nosso acervo. São tantos os pedidos nesse sentido que

tivemos de fazer uma triagem. Um dos momentos mais importantes desse projeto foi a participação no encontro, de amplo alcance, promovido pela UFPB, *Paz e Cidadania nas Escolas*, onde fizemos uma exposição do material do PPLP e pudemos visitar escolas paupérrimas em bairros periféricos. Foi grande o interesse despertado pelo nosso material, sobretudo nas crianças que cantaram e dançaram, com desenvoltura, os textos do cancionário e do romanceiro infantil. Participamos, também, de encontros pedagógicos para professores da Zona Rural que sentiram a necessidade de levar às escolas a cultura popular como forma de inserir o aluno nas questões sobre a sua identidade e diversidade culturais.

O nosso acervo, constituído, na sua maioria, por textos clássicos da Literatura de Cordel, necessita ser trabalhado com técnicas modernas de conservação e divulgação por meio digital. Considerando os altos custos da empreitada, elaboramos um projeto de digitalização e ampliação do acervo da Biblioteca de Literatura Popular em Verso que se encontra, atualmente, em busca de financiamento.

Todo esse trabalho, todavia, não seria possível sem a orientação constante e o apoio dedicado de Bráulio do Nascimento, a quem este livro homenageia pelos oitenta anos de sua existência. Paraibano de origem, Bráulio é a figura contemporânea mais representativa dos estudos sobre a literatura popular brasileira, em especial sobre o conto e o romanceiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito*; aspectos da cantoria nordestina. Tese de Doutorado. São Paulo: USP/FFLCH/USP, 1983. 400 p.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. *A tradição ibérica no romanceiro paraibano*. João Pessoa: Editora da Universidade Federal da Paraíba, 2000

_____ *O Romancelo Tradicional no Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1999. 2 vol.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita e SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos (orgs). *Cancioneiro da Paraíba*. João Pessoa: Grafset, 1993.

BORGES, Francisca Neuma Fechine. *Estruturação e isossemias da História de João de Calais*. João Pessoa: Mestrado em Letras da UFPB, 1979. 158 p. (Dissertação de Mestrado)

CARVALHO, José Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*. 2 ed. Parayba: Livraria São Paulo, 1928. 422 p.

_____ 3 ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967. 411 p.

_____ 4 ed. (fac-similar) da 3. ed. Apresentação de Iveraldo Lucena da Costa. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba, Conselho Estadual de Cultura, 1995. 411 p. (Biblioteca Paraíba, 14).

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1962.

CATALÁN, Diego: *Teoria general y Metodologia Del Romancelo Pan-hispánico. Catalogo General Descriptivo*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984

FONTES, Manuel da Costa. *O Romancelo Português e Brasileiro: índice temático e bibliográfico*. Madison, 1997

NASCIMENTO, Braulio do. Celso de Magalhães pioneiro dos estudos de cultura popular no Brasil. Congresso Brasileiro de Folclore, 10. São Luís: Comissão Nacional de Folclore, 2002.

_____ Brancaflor na tradição luso brasileiro. *In* Cadernos vianenses, tomo 28. Viana do Castelo (Portugal): Câmara Municipal, 2000. p. 97-150.

_____ Bernal francês na América. *In* De balada y lirica, 2 Coloquio Internacional del Romancero, 3. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal/Universidad Complutense de Madrid, 1994, p. 173 a 186.

_____ Atlas folclórico do Brasil. Colóquio sobre Artesanato. *Actas*. Coimbra, 1982

_____ Arquétipo e versão na literatura de cordel. *Revista Sergipana de Cultura*, Aracaju, I(1): 41-46, jan/1977.

_____ *Bibliografia do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1971.

PAIS, Cidmar Teodoro. Sociosemiótica, semiótica da cultura e processo histórico: liberdade, civilização e desenvolvimento. *In* *Anais do V Encontro Nacional da Anpoll*. Porto Alegre: Anpoll, 1991: 452-461.

_____ Sociosemiótica e semiótica da cultura. *In* *Anais do IV Encontro Nacional da Anpoll*. Recife: Anpoll, 1989: 795-800.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O coco praieiro: uma dança de umbigada*. 2 ed. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1975. 130 p.

PIMENTEL, Altimar de Alencar e PIMENTEL, Cleide Rocha da Silva. *Esquindô-lê-lê: cantigas de roda*. João Pessoa: UFPB, 2003. 266 p.

PIMENTEL, Altimar de Alencar e BORGES, Francisca Neuma Fechine. *Bibliografia paraibana de folclore e literatura popular*. João Pessoa: A União, Fundação Casa de José Américo, Comissão Paraibana de Folclore, Assembléia Legislativa do Estado da Paraíba, 2003, 98 p.

SANTOS, Idelette Muzart F. dos. La schedatura del progetto: "Romanceiro Paraibano". *Fonti Orale, Studi e Recherche*, Torino. v. 4, n. 2, p. 39-42, Instituto Antonio Gramsci, 1985.

II
ESTUDOS EM LITERATURA POPULAR

BONECAS E BONEQUEIRAS

Prof^a. Aglaé Dávila Fontes

Aracaju-Sergipe

O estudo das brincadeiras e brinquedos populares, sua história e desenvolvimento, vêm sendo foco das nossas preocupações, assim como os aspectos peculiares que em cada região o ato de brincar se reveste.

Ao correr dos anos, brincar vem se tornando um tema para estudo de educadores, psicólogos, antropólogos e pesquisadores da lúdica, uma vez que brincar é um ato de extrema importância no desenvolvimento da criança.

Isto porque brincar não somente se reveste de prazer, mas também porque leva a criança a desempenhar papéis, o que se constitui uma projeção daquilo que vai acontecer no seu cotidiano.

O caminho aberto para a pesquisa, permitiu que surgissem, opiniões diversificadas, sem entretanto desvalorizar a ação brincante.

Como no passado o ato de brincar, era visto como algo sem valor, o tema se torna desafiante em todos os seus aspectos. O ligado á psicologia do desenvolvimento e a cultura popular.

Quando dizemos que brincar leva a criança a diversificar papéis, estamos afirmando também que ao desempenhar papéis ela reelabora situações vivenciadas. Assim, ela se transforma em mãe, pai, professora, enfermeira, filho, médico, motorista, soldado, pescador, costureira e, num passe de mágica, ela *faz de conta que é*.

Para tal, usa a imaginação que é um processo psicológico em ação.

Para VIGOTSKY, psicólogo russo, a *imaginação em ação ou brinquedo é a primeira possibilidade de ação da criança numa esfera*

cognitiva que lhe permite ultrapassar a divisão perceptiva do comportamento (1988).

E não apenas Vygotsky, se debruçou sobre o brincar infantil para tirar conclusões sobre o desenvolvimento intelectual da criança. Piaget, famoso por sua teoria psicogenética, também admite que a imaginação criadora surge na criança em forma de jogo, e que o desenvolvimento leva o jogo sensório-motor a se transformar em jogo simbólico ou faz de conta. Quando ela brinca de mãe, por exemplo, presentifica a ação maternal. Por isso que se a mãe é agressiva ou terna ela a reinterpreta da forma que vivenciou a experiência. Assim podemos dizer que o imaginário traz o que é real porque é um instrumento daquilo que foi interiorizado. Esta é uma das razões pelas quais dizemos que brincar é tão importante para se estudar o comportamento da criança. Pode-se ver o brincar como uma necessidade, porque através dele a criança vai se formando dentro de um espaço cultural e emocional.

No espaço cultural de sua vivência, ela teatraliza a vida. E aí acontece o foco do seu desenvolvimento cognitivo e afetivo social.

Piaget, para quem novamente chamamos a atenção, afirmava já em 1971 que:

[...] a criança quando brinca assinala o mundo à sua maneira, sem compromisso com a realidade, pois sua interação com o objeto não depende da natureza do objeto, mas da função que a criança lhe atribui.

Vejam os exemplos esclarecedores. No ato de brincar: uma vassoura passa a ser cavalo, um tijolo pode ser uma boneca, folhinhas cortadas viram comida saborosa, uma roda vira direção de carro com direito a ruído de motor e buzina. Cada elemento, adquiriu um sentido lúdico que vai ampliando as habilidades imaginativas, que por sua vez, permitem realizar ações importantes na área cognitiva.

Vir a ser é o mesmo que *faz de conta* que é. Vale até ilustrar esta situação mágica que a criança constrói com o fértil imaginário do poema de Mário Quintana, *Lili inventa o mundo*, onde se percebe o exercício da fantasia.

Lili vive no mundo do faz-de-Conta
Faz de conta que isto é um avião, zum
Depois aterrizou em pique e virou um trem...
Tuc, tuc, tuc...
Entrou pelo túnel chispano
Mas debaixo da mesa havia bandidos
Pum! Pum! Pum! Pum!
O trem descarrilou. E o mocinho? Meu Deus
No auge da confusão, levaram Lili para a cama a força.
E o trem ficou tristemente derribado no chão,
Fazendo de conta que era mesmo uma lata de sardinha.

Voltemos a Vygotsky, que define o brincar como uma *situação imaginária criada pela criança*. E existe um fator importante nisto tudo segundo ele. É que ao desejar alguma coisa, ela como não tem a capacidade de esperar, pois é imediata, supera a realidade esperada de forma imaginativa.

Vejamus de forma prática. Uma criança diz que vai querer ter filhos. Mas isto só vai acontecer daqui a vários anos, por questões científicas, biológicas.

Então ela faz o tempo passar pela imaginação e brinca hoje de mãe, com um filho boneco ou boneca. Assim, acelera o tempo pela força mágica do imaginário. Se o “filho” é, por exemplo, um tijolo, enrolado em panos, acontece outro fator de extrema importância. Ela confere ao objeto tijolo, outra função que não é apenas a de construir casas. Desta forma outro fato acontece no brincar, A criança cria o que chamamos de novas relações entre o real e o pensamento. Isto a credencia a desenvolver papéis reais no futuro através de uma reprodução de situações. Por exemplo, aprendemos a fazer carne

frita, quiabada, brincando de cozinhado; aprendemos a varrer a casa brincando de mãe. Brincando de comida “de mentira” ou de “dona de casa” estamos na verdade fazendo acontecer um jogo de papéis.

Esta é na verdade a grande diferença entre nós humanos e os outros animais. É que nós possuímos imaginação e inteligência simbólica e os outros possuem uma inteligência prática. Com o passar dos anos saímos de uma inteligência sensório-motora, baseada nos cinco sentidos para uma pré-operatória caracterizada pelo uso de material, para uma inteligência operatória que trabalha com signos históricos.

Entre os dois psicólogos citados existem algumas relações que é interessante sublinhar. Para Vigotsky brincar tem origem na situação imaginária criada pela criança realizando desejos irrealizáveis. Já para Piaget: brincar representa uma fase de desenvolvimento da inteligência marcada pelo domínio da assimilação sobre a acomodação. Por isso, é muito comum ouvirem-se, entre crianças brincando, as expressões:

- *Olhe, faz de conta que eu agora sou a mãe*
- *Agora quem vai ser a mãe sou eu.*
- *Eu não quero ser a empregada, não.*
- *Só brinco se eu for a professora*
- *Eu sou o manjeiro*

Assim fica construída uma ponte entre o sonho e a realidade. Mas fica também expressa uma hierarquia de papéis. Alguns são mais aceitos ou escolhidos que outros, porque justamente projetam a realidade no imaginário.

Através do brincar a criança tece um elo de ligação com o mundo adulto. Por isso que brincar de boneca é uma forma de antecipar a ação maternal.

Não é sem razão que a escritora Marina Dias, falando sobre a inteligência do ser humano diz que a capacidade de “simbolizar

e jogar com a realidade através da fantasia e dos próprios símbolos coletivamente estruturados-linguagem verbal (oral e escrita), os mitos, a religião, a ciência - é que permite ao homem viver numa nova dimensão da realidade: o universo simbólico”.

No universo simbólico da criança, dentro da cultura popular, escolhemos para estudo a boneca de pano, talvez por ser a boneca, dentre os brinquedos a mais antiga forma representada e a que permite representar sentimentos ambivalentes, como:

- *amor pela mãe*
- *ciúme*
- *rejeição*
- *cultos*
- *cerimônias*
- *tradições*
- *rito de passagem*

Quando interiorizamos o mundo, ganhamos em consciência e somos capazes de pensar, analisar, concluir.

A importância do brincar não passa. As brincadeiras e os brinquedos vêm mudando ao correr do tempo nos vários contextos culturais, mas estão sempre presentes como uma marca da nossa identidade.

Nesta afirmativa de inclui a boneca, que dentro da cultura lúdica é um brinquedo dos mais antigos. Tanto quanto a bola, os arcos, as cordas, as pedras de “pinto galo”, as pipas, que nos remetem a um passado muito distante em várias civilizações.

Existem registros de que no Egito, três mil anos antes de Cristo, foi encontrado bonecas nos túmulos. Eram esculpidas em madeiras e pintadas com formas geométricas. Os cabelos eram feitos de argila em trança, ou com contas de madeira. Já entre os gregos

Entre os romanos, temos notícias da presença de bonecas na ação lúdica das crianças. Além disso, há registros da existência de

um ritual que consagrava a criança ao Deus Baco quando nascia. E, quando a criança morria, a sua boneca era consagrada aos deuses do inferno. O costume de enterrar a boneca com a sua dona, também foi difundida entre os primeiros cristãos.

A boneca é um objeto que tem uma ligação muito forte com as tradições, as lendas, a religião, porque a representação da figura humana traz um impulso universal, razão pela qual ela é encontrada em todos os países do mundo, em várias épocas do desenvolvimento da humanidade, mudando apenas o material de que é feita.

Na França, lá pelos idos de 1820, as bonecas que tanto encantavam as crianças eram feitas com corpo de pano e a cabeça de *biscuit* opaco. As mais famosas eram as feitas na cidade de Dresden. Depois também desenvolveram a técnica de fazer a cabeça de alabastro ou cera. Mas aí já havia um sentido de industrialização. Foi entre os anos de 1860 e 1890 que as bonecas de *biscuit* na França tiveram o seu auge. Algumas com as seguintes características: pescoço móvel, corpo de madeira revestido de couro de cabra, pele com enchimento de serragem.

Na América, as bonecas mais antigas foram encontradas nas tumbas astecas e nas pirâmides de *Teotihuacán*. O costume se repete na cerimônia fúnebre de enterrar a boneca com a criança sua dona. Outro costume foi a utilização da boneca como objeto de cultura, nas cerimônias *Kachina*. Os adultos mascarados entregavam bonecas às crianças transmitindo as orações dos homens aos deuses

Pode-se ver então que ligada ao ato de brincar ou em cerimônias, a figura simbólica do homem, nos remete à boneca, demonstrando a sua importância para estudos de psicologia, antropologia e cultura popular.

Outro exemplo bem pertinente é a presença no Japão de um *Festival das Meninas* no mês de maio quando as bonecas representam a família imperial.

A frequência da boneca nas brincadeiras de meninas é responsável pela presença de bonecas femininas, além da sua variedade de

usos que vão desde as cerimônias religiosas até a mais importante de todas que é a valoração da maternidade-lúdica.

Na Síria, por exemplo, se uma moça chega à idade de casar ela anuncia este fato colocando bonecas nas janelas de sua casa. Outro fato curioso acontece na África do sul. Na tribo dos *Mfengu*, as meninas recebem uma boneca que é guardada para dar ao seu primeiro filho.

No Brasil as bonecas foram trazidas pela família real lá pelos idos de 1806. Mas eram bonecas chiques, requintadas, que só chegaram às mãos das crianças nobres. Mas quem disse que as crianças das classes populares ficaram sem o prazer da boneca?

As mães, avós e tias começaram a imitar as bonecas chiques, utilizando outros materiais que estavam ao seu alcance. E assim aproveitaram retalhos de tecidos, lã, linha, algodão, botões, bicos e pronto: nascia a bruxinha de pano. As bruxinhas de pano ou bonecas de pano se multiplicaram. Elas só começaram a perder o prestígio com o advento do celuloide e do plástico, mas não perderam a sua história. Nasceram carregadas de simplicidade, e de diversidade criativa porque numa produção industrial as bonecas nascem em séries, todas perfeitamente iguais. A boneca de pano traz em si uma criação individual, pois como vem de um trabalho artesanal nenhuma é igual à outra. Cada uma é um ser único.,

Walter Benjamin (1984: p93) nos diz, com propriedade, que, originalmente, os brinquedos de todos os povos descendem de uma indústria doméstica.

A indústria doméstica aqui corresponde ao trabalho artesão. Isto porque a criança tem, em princípio, uma facilidade maior de se integrar ao primitivo do que ao sofisticado. Daí muitas vezes a sua curiosidade para abrir um brinquedo que anda sozinho ou que fala para saber como é por dentro, (para angustia das mães que se empenharam em crediários para poder comprar os brinquedos industriais muito caros).

A criança se identifica com o simples porque ela tem a possibilidade de maior relação afetiva com o objeto do brincar. Por exemplo, uma boneca de pano não sofre restrições como: cuidado, não vá quebrar, não molhe para não enferrujar, paguei essa boneca em 4 vezes e você já está torcendo o pescoço dela?

A boneca de pano é carregada de tradição. Ela é um documento expressivo da nossa cultura popular. Ao ser criada, construída peça por peça, indica uma preferência por cores, feitura, modelo dos trajes do seu criador e por isso é única. Nenhuma foi feita no molde da outra. Elas atestam uma tendência estética de uma região.

O trabalho das bonequeiras está ligado a duas expressivas realidades: tradição do fazer artesanal e ação criativa

Na ação criativa, a bonequeira desenvolve ações que se aprimoram até a finalização do processo produtivo: surgimento da ideia, experimentação, repetição em busca da perfeição, transformação do material, conclusão da confecção.

Assim, o processo criativo da bonequeira que tem início com a ideia, vai aperfeiçoando o ato criativo com a transformação do material que obedece aos seus dedos. Então, como uma mágica, um simples pedacinho de tecido “vira” uma saia, um pedacinho de bico enfeita uma manga um botão “vira” olho, um pequenino retalho “vira” sapato, um nó se abre num sorriso da boca, uma lã “vira” trança. Na confecção de uma boneca de pano, há certa magia que vem da forma, da cor, da escolha da roupa, do cabelo, no jeito do olhar maroto ou triste, da boca rasgada em sorriso. Há uma cumplicidade criativa entre a bonequeira e o objeto criado. Isto faz com que reconheçamos entre várias bonecas, as que pertencem ao ato criativo de uma determinada artesã.

Cada uma tem umas características próprias, identificadoras do seu processo criativo. Observamos isto em N. Senhora das Dores, cidade do interior de Sergipe, onde aprofundamos nossa pesquisa sobre a boneca de pano: as bonecas criadas por dona Terezinha, no Núcleo Social da Prefeitura, são inconfundíveis pelo tema, pela

perfeição, pela formato do olhar. Ela foi quem reativou a técnica na cidade, liderando um grupo de bonequeiras que, sob seu comando, retomaram ao processo criativo.

Sua ação nos faz lembrar um grande estudioso do processo criativo do homem, Gaston Bachelard que diz: nada é fixo para aquele que alternadamente pensa e sonha

O valor do trabalho da bonequeira é tão importante que é necessário resgatar não só o seu fazer, mas registrar a sua história pessoal.

Novamente passamos a palavra a Bachelard:

A imaginação material, recupera o mundo como provocação concreta e como resistência a sollicitar a interferência ativa e modificadora do homem. Do homem demiurgo, artesão, criador, obreiro, tanto na ciência como na arte.

A ação cultural das bonequeiras de Nossa Senhora das Dores é um exemplo vivo de resistência cultural no contexto social da comunidade. Ao criar uma boneca, a artesã está ordenando as ideias que tem sobre o objeto boneca. Assim, a frequência do seu trabalho recai sobre: Boneca /mulher, Boneco /homem, Boneca/ rendeira, Boneca Maria Bonita, Boneco Lampião, Boneca/folclórica (trajes dos grupos folclóricos), Bonecos noivos, Bonecos juninos

Ao criar seu objeto brincante, a bonequeira coloca as características correspondentes à leitura que faz do mundo e dos elementos que a cercam. Assim, as bonecas de pano que são representativas de Lampião e Maria Bonita, além dos trajes trazem características como os óculos de Virgulino, os anéis e presilhas no cabelo de Maria Bonita. A boneca que é representativa da mãe, tem seios e um boneco menor que como um bebê suga seu imaginário leite. Na boneca-mãe de Dona Terezinha, o bico do seio foi feito com parte de uma pressão e a boca do neném, com a outra parte aberta que se juntam e se prendem.

Entretanto, existem bonecas de pano que não são marcadas pelo aspecto tradicional. Algumas artesãs chegam a cortar vários moldes de bonecas como se fosse uma série, num trabalho que se afasta da tradição embora use a mesma técnica. Elas se apropriam da técnica, mas se afastam do aspecto tradicional, dando uma nova direção ao objeto criado.

A representação simbólica da boneca é tão forte e vem carregada de tanto significado, que inspira outras formas expressivas como a música, o teatro, as artes plásticas, a literatura, etc.

Na história cultural de Sergipe, temos a artista plástica Hortência Barreto, que fez da boneca de pano um elemento recorrente à sua pintura. Vindo da infância vivida no interior, a força criativa de Hortência faz da bruxinha de pano um ícone de suas telas de uma beleza inconfundível. Há uma cumplicidade entre a ação das bonequeiras e seu pincel. É como se a boneca, na sua simplicidade, tivesse o poder de chamar a atenção para sua graça, cor, pontos de olhos e bocas, no bordado da imaginação. Muitas exposições de Hortência acontecem tendo também como elemento cênico a presença das bonequeiras de Dores e suas bonecas de pano.

E, se na música a boneca de pano inspirou a Villa-Lobos, na literatura infantil, Lobato criou Emilia, com seus olhos de retrós e sua língua denunciante e inteligência invulgar.

Neste contexto, não pode faltar a presença no teatro, onde a boneca se transformou em personagem e o próprio fazer teatral ganhou um nome específico: teatro de bonecos. Animado pela mão do manipulador, o boneco ganha vida conta histórias, canta, dança, brinca, estimula a sensibilidade e no nordeste atende pó um nome muito sugestivo: mamulengo.

Por aí se vê que a boneca, em nenhum momento pode ser vista como uma “coisa inútil, sem valor real”. Além de elemento brincante, ela está presente na cultura popular como um traço da nossa identidade, precisando ser cada vez mais, estudada e documentada para se projetar no universo das novas gerações.

BIBLIOGRAFIA:

- Abramovich, Fanny. *O estranho mundo que se mostra às crianças*. S.Paulo: Summus, 1983
- Benjamim, W. *Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Summus, 1984
- Bomtempo, Edda. *Psicologia do brinquedo: aspectos teóricos e metodológicos*. São Paulo: Nova Stella/Edusp, 1986
- Friedmann, Adriana. *Brincar: crescer e aprender*. São Paulo: Ed.Moderrna, 1996
- Kischimoto, Tizuko. *Jogos Tradicionais infantis*. Petrópolis: Ed.Vozes, 1993
- Vygotsky. *Linguagem desenvolvimento e aprendizagem*. São Paulo: Edusp, 1988
- Oliveira, Paulo Sales. *Brinquedo e industria cultural*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- Fontes, Aglaé d Ávila. *Pintalainha solamingola*. Aracaju: Edição do autor

FRANCISCO DAS CHAGAS BATISTA E A TRADIÇÃO POÉTICA DO TEIXEIRA

Altimar de Alencar PIMENTEL
Universidade Federal da Paraíba

O berço da Literatura de Cordel proporcionou uma tradição na poesia popular cujo vigor e virtuosidade eventualmente alcançaram proporções nacionais.

Linda Lewin

Em artigo publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba*, Pedro Batista, também livreiro e irmão de Francisco, chamou Teixeira de *Atenas de Cantadores*, destacando os méritos poéticos dos filhos daquela terra sertaneja, entre os quais estavam seus irmãos e ancestrais. Tiveram os Batista como bisavô Agostinho Nunes da Costa – um dos primeiros glosadores sertanejos – e como tios-avós Ugolino e Nicandro Nunes da Costa, também nascido no Teixeira e tidos como os melhores cantadores de sua época.

Francisco das Chagas Batista nasceu a 5 de maio de 1882, na casa grande do Riacho Verde, a poucos quilômetros da Vila de Teixeira. Seus pais foram Luiz de França Batista e Cosma Felímina Batista. Permaneceu em Teixeira até 1900, quando, com 17 anos de idade, mal havendo aprendido a ler, viu-se forçado a transferir-se para Campina Grande, em companhia de sua mãe e de um irmão. O motivo principal foram os desentendimentos entre sua família com Delmiro Dantas, poderoso proprietário de terras e chefe político no Teixeira. Anteriormente, Leandro Gomes de Barros, com sete anos

de idade, havia deixado o Teixeira, acompanhando seu tio padre, pelas mesmas razões e desentendimento semelhante com aquele truculento político.

Em Campina Grande, estudava à noite e durante o dia trabalhava carregando água e lenha no lombo de animais. Depois de algum tempo, empregou-se na estrada de ferro de Alagoa Grande. Em 1902, publicou em velha tipografia campinense o seu primeiro folheto - *Saudades do Sertão* - que saiu a vender pelas feiras do brejo. Em Areia, editou outros folhetos e na Capital da Paraíba, onde republicou as *Saudades do Sertão*, granjeando elogios nos jornais *O Comércio* e *A União* e em *A República*, de Natal, em artigo assinado por Henrique Castriciano.

Por esta época, entre 1901 e 1903, Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista se encontraram, já adultos. Leandro então vivia do comércio ambulante em mulas de carga percorrendo os sertões. Também como mascate ambulante, Chagas Batista vendia joias de ouro e medalhas religiosas que recebia em consignação do seu irmão mais velho Ubaldino, que possuía uma tropa de burros empregada no transporte de mercadorias para o mercado.

Dos 13 irmãos de Francisco, vários foram poetas e escritores, destacando-se Manuel Sabino Batista – um dos criadores do movimento *Padaria Espiritual*, ocorrido no Ceará, e autor dos livros *Flocos* e *Vagas* – e Pedro Batista, autodidata, livreiro e prosador, membro do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba. Autor dos livros *Cangaceiros do Nordeste* e *Cônego Bernardo*, Pedro Batista deixou inédito o romance *Ruínas da casa-grande*, de que chegou a publicar alguns capítulos, inclusive o de número VI, na edição de 3 de setembro de 1939, da revista do GEGHP – Gabinete de Estudos de Geografia e História da Paraíba, por ele fundado, em que é registrada sua morte, ocorrida um ano antes. Escreveu artigos em vários jornais e na revista do IHGP. Era grande amigo de Gustavo Barroso, com quem manteve intensa correspondência.

Poeta, livreiro e editor, Francisco das Chagas Batista entre os seus muitos méritos teve o de escrever o trabalho mais importante, até então, sobre poetas populares e autores de Literatura de Cordel – *Cantadores e poetas populares* (Paraíba, Popular Editora, 1929). A obra contém as informações mais antigas e confiáveis sobre esta forma poética do povo, pois está apoiada em informações colhidas diretamente na fonte, pelo parentesco com os principais cantadores de seu tempo (e até a ele anteriores) e relações pessoais com os demais. Mesmo obras como as de Rodrigues de Carvalho (*Cancioneiro do Norte*, 1902), Leonardo Mota (*Cantadores*, 1921) e Gustavo Barroso (*Ao som da viola*, 1926) não registram poetas populares tão antigos como aqueles incluídos por Chagas Batista em *Cantadores e Poetas Populares*.

SONETOS, PARÓDIAS E MODINHAS

Embora a parte mais importante de sua obra seja a dedicada à poética popular, que o coloca entre os mais importantes autores de Literatura de Cordel de todos os tempos, Chagas Batista também escreveu sonetos, poemas paródicos e modinhas, que publicou nos livros *Lira do Poeta* e *Poesias Escolhidas* - este é uma antologia em que inclui obras suas.

Em *A Lira do Poeta* está o soneto que Chagas Batista dedica a seu irmão, o cantador popular Antônio Batista Guedes e que revela a forte influência parnasiana que então dominava a poesia brasileira:

Sob o luar

*É noite. A lua na amplidão sidéria
Surgiu calma, garbosa e fulgurante;
E a treva a esbater-se agonizante,
Pelo espaço fugiu erma e funérea.*

*Meiga brisa anormal, passou aérea
Espargindo um perfume inebriante,
E beijando os vergéis onde brilhante,
Namorava coa flora a deusa etérea...*

*E eu estava sozinho... Junto à margem
Dum ribeiro parei: linda miragem
Perpassava osculando a flor das águas.*

*E esse quadro real na natureza.
Aplacou-me no peito agra tristeza
E me fez esquecer antigas mágoas.*

Este mesmo tom romântico, contemplativo, está no soneto *Um canto*, publicado na edição de 7 de fevereiro de 1902 do *Ateneu Campinense*, do qual destacamos a primeira estrofe:

*Passava a brisa mansa e buliçosa
Revolvendo a folhagem do arvoredor;
Imitando uma orquestra harmoniosa
Cantava alegremente o passaredo.*

Evidencia-se na composição a influência do romantismo de um Castro Alves, de quem Chagas Batista era leitor e chegou a elaborar poema paródico ao de Castro Alves: *O livro e a América*, intitulado *O Ébrio*, e dedicado ao seu amigo Leandro Gomes de Barros. Nessa paródia, o poeta mostra o ridículo da embriaguez, como está nos versos que se seguem:

*Talhado pra as bacanais
Pra beber, tombar, cair,
O embriagado, no crânio,
Sente a razão se extinguir...*

*Empresário das orgias
Cansado de outras folias
O beberrão disse já:
Vai, caixeiro, abre a torneira
Da pipa mais sobranceira
E tira vinho de lá.*

*Cheirando ainda às bebidas
Qual borracho sem rival,
O viciado desperta
Num desconcerto geral...
De vinho toma alguns copos,
E errando sai aos topos
Cò'a garrafa na mão...
E os transeuntes pasmados
Com os braços estirados
Apontam o beberrão!*

Autor de modinhas que eram impressas e cantadas pelo povo, o poeta teve em *Iracema e o guerreiro*, inspirada na obra de José de Alencar, uma das mais preferidas.

*À sombra fagueira de grande oitica
Coberta de flores ao sol matutino
A virgem Iracema – rainha dos campos –
Cantava com as aves concerto divino.*

.....
*Se me deres abrigo na tua cabana
Serás sempre, ó virgem, por mim adorada
Verás de meu estro surgir delirante
Canção maviosa, por ti inspirada.*

É evidente em toda a obra poética erudita de Chagas Batista a influência de suas leituras, daí porque a presença de tantas paródias, como já assinalei. Tobias Barreto também teve o seu poema *Gênio da Humanidade*, parodiado pelo poeta paraibano em obra dedicada a seu irmão Pedro Batista, e incluída em *Poesias escolhidas*¹, com o título *O amor*, do qual transcrevemos a última estrofe:

*Do povo imenso que passa
Sou eu altivo'ideal;
A Humanidade me abraça
Cedendo à lei natural;
As mães com os seus desvelos,
Os velhos com os seus anelos
E os moços com o seu furor:
Desde os beijos virginais,
Até os beijos sensuais,
Em todos eu sou o Amor.*

Outro escritor por ele parodiado foi Carlos Ferreira (1844-1913), cujo poema *Baile das múmias* inspirou Chagas Batista a escrever *A República Portuguesa*, que dedicou a seu irmão, também poeta, Raimundo Nonato Batista, onde está a estrofe:

*Bravo! Bravo! Os portugueses
Festejam a liberdade!
Republicanos comungam
No banquete da igualdade....
Dobra a festa em proporções;
Em todos os corações
Reina profunda alegria...*

1 BATISTA, Francisco das Chagas. *Poesias escolhidas*. Paraíba: F. C. Baptista Irmãos, 1918, p. 119.

*Voltara, afinal, a calma...
Reze-se agora por alma
Dessa velha monarquia!*²

Não faltava ao poeta espírito crítico como o demonstra no poema em que satiriza o carnaval de sua época, com o entrudo, que incluía bisnaga, confete e laranjinha:

*Na cidade tudo é festa,
Tudo é belo e pitoresco:
É o clube carnavalesco
Que, alegre, se manifesta.
Quem o entrudo detesta
Vai logo se pondo ao fresco,
Antes que o povo brutesco
Lhe ponha massa na testa.
Brincam moças à bisnaga...
E, no ar, o confete vaga
Como qualquer avezinha;
Esprema a plebe a seringa
E o intrigado se vingue
Com balas de laranjinha.*³

Em busca de afirmar-se como poeta, Francisco das Chagas Batista transferiu-se para o Recife, onde residiu alguns anos produzindo e vendendo seus versos, uma vez que na Paraíba era-lhe difícil de manter-se com o que escrevia e, ainda, estudar, como informa um cronista que assina M. M. no jornal *O Combate*, edição de 22

2 BATISTA, Francisco das Chagas. *A lira do poeta*. Recife: Imprensa Industrial, 1910, p. 72.

3 Cópia deste poema foi fornecida a Sebastião Nunes Batista pelo poeta Sebastião Viana, contemporâneo de Chagas Batista.

de janeiro de 1905, do opúsculo *Modinhas frescas* de Chagas Batista. Das considerações do articulista, depreende-se o caráter obstinado de Francisco que o levou a tentar a vida na cidade maior, mais desenvolvida onde poderia melhor alcançar seus objetivos. Chegou, então, a ingressar no Seminário de Olinda, mas a saúde precária fê-lo desistir da carreira sacerdotal e voltar à Paraíba. As dificuldades enfrentadas na juventude e a determinação de estudar, testemunhadas no artigo, revelam um espírito forte que a tudo arrostou e mais o engrandeceu nas conquistas posteriores, quando se tornou livreiro e editor, possuindo a maior livraria e gráfica particular, à época, da capital paraibana, a *Livraria Popular Editora*. O artigo é adjetivoso e a postura do articulista, com relação a Chagas Batista e aos seus poemas, bastante preconceituosa. Descreve-o como um:

pobre sertanejo que, não há muito tempo, andou aqui em diversos lugares do interior, vendendo uns folhetinhos de versos que apenas traduziam a força de vontade de seu espírito moço desejoso de instruir-se e ávido de um futuro mais sorridente e feliz.

E, noutro ponto, Chagas Batista é descrito quase como um pedinte:

Vagando pelas ruas, rogando a um e outro que lhe comprasse seus versos, para adquirir recursos para estudar, disse-me ele, nenhum apoio encontrou, em sua terra natal, o pobre boêmio.

E, mais adiante, o cronista, vem com esta pérola de raciocínio, onde considera uma infelicidade desejar-se estudar e fala de *ciência literária* ao invés de arte literária e desanda em pieguice: "*Mas infelizmente, o pobre sertanejo era ávido de saber, queria conhecer os segredos da ciência literária, era um sonhador, um iludido enfim, cria no futuro!*"

Transcrevo o artigo pelas informações que presta sobre Francisco das Chagas Batista:⁴

Escolhi para assunto destas linhas um pobre sertanejo que, não há muito tempo, andou aqui em diversos lugares do interior, vendendo uns folhetinhos de versos que apenas traduziam a força de vontade de seu espírito moço desejoso de instruir-se e ávido de um futuro mais sorridente e feliz. Pobre agricultor, nascido nas encostas da Borborema, sem nenhum conhecimento literário, sem meios que melhor o recomendassem, escrevia contudo algumas quadrinhas que, embora sem arte e incorretas, deixavam transparecer pálidos reflexos de sua inteligência prometedora. Deixou a vida campestre e procurou a capital de seu Estado, onde publicou alguns fascículos de poesias, tratando porém de assuntos tão baixos que ninguém deu-lhe a mínima importância, a não ser um moço generoso de nosso meio que, vendo a sua força de vontade, amor e dedicação às letras, nas colunas de O Comércio, deu-lhe uns brados de avante. Vagando pelas ruas, rogando a um e outro que lhe comprasse seus versos, para adquirir recursos para estudar, disse-me ele, nenhum apoio encontrou, em sua terra natal, o pobre boêmio. Tive pena do desventurado filho das selvas, quando vi-o partir para as bandas do Sul, deixando saudosos a terra que lhe dera berço onde embalara as suas esperanças de glória e de

4 BATISTA, Sebastião Nunes. *Francisco das Chagas Batista*. In *Literatura popular em versos. Antologia. Tomo IV – Francisco das Chagas Batista*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

futuro; onde aprendera as cantigas repassadas de amor que soltavam os rudes menestréis aos alvos reflexos das noites de luar de sua terra tão amada e tão ingrata, e ir procurar noutras plagas a erradida felicidade para realizar seus sonhos dourados. Mas infelizmente, o pobre sertanejo era ávido de saber, queria conhecer os segredos da ciência literária, era um sonhador, um iludido enfim, cria no futuro! Por isso o melhor qualificativo que teve em nossa terra foi o de louco. De lá das paragens do Sul (Pernambuco), onde com esmero cultiva o seu estro, lembra-se ainda Francisco das Chagas Batista desta infeliz terra que o banira de seu seio, e nostálgico desprende amarguradas canções na lira magoada da saudade.

Daí eu tirar uma conclusão contra a sentença do grande orador latino: ubi libertas, ibi pátria, não é assim; o amor da pátria, os atrativos do lar, as primeiras impressões que recebemos do lugar onde demos nossos primeiros passos nos acompanham até a hora da morte. Por isso é que o nosso triste trovador, nos momentos em que a saudade traspassa-lhe a alma triturada, exclama este ai de amargura:

*Ah! quem me dera um momento
 Dos que passei no meu ninho;
 Ah! se trouxesse-me o vento
 De minha mãe um carinho...
 Proscrito me fez a sorte;
 Do destino o brado forte
 Ouço dizer-me: marchai!...
 Se ao céu elevo um grito
 Não ouço do infinito*

*Ninguém dizer-me: - voltai!*⁵

É uma poesia lírica, quase pastoril, e original que sabe arrancar dos corações as doçuras do amor! (...). Por isso do coração do poeta nasce, quase sempre, ao mesmo tempo, o riso e o pranto, transformando-se nessas lutas intestinas, intradutíveis e indefinidas que, a não ser ele, ninguém mais conhece e compreende. Por isso é que o pobre trovador foi chamado louco. Chamem-no, eu porém chamá-lo-ei poeta - um sonhador.

POETA E EDITOR

Em 1909, já de volta à Paraíba, Francisco casou-se com sua prima Hugulina Nunes da Costa, filha do poeta e seu tio-avô Ugolino Nunes da Costa, também conhecido como Ugolino do Sabugi, tido como o maior poeta popular de seu tempo. Passou então a residir em Guarabira, na rua da Cadeia Velha nº 9, onde vendia, “pelo preço do Recife - relógios, joias, miudezas e livros de instrução, romances, poesias e manuais”⁶. Ali era visitado com frequência por seu amigo Leandro Gomes de Barros, também como ele criado no Teixeira e na fazenda de propriedade de sua família, Riacho Verde. De Leandro, Chagas Batista comprou, em Guarabira, uma tipografia onde imprimia folhetos. Certa vez, os dois foram a um casamento montados em animais de propriedade de Chagas Batista. O cavalo que Leandro montava era muito trotão, motivando mais tarde um folheto satírico

5 Informa Sebastião Nunes Batista (op. Cit.) que a estrofe pertence ao poema *Monólogo de um marinheiro*, dedicado pelo poeta a sua mãe.

6 Esta informação está no folheto *A vingança de Antônio Silvino (A morte de Maurício) – As orações de Antônio Silvino*. Apud BATISTA, Sebastião Nunes (Op cit. P. 22).

deste poeta, intitulado *O poltro de meu colega*, que fez muito sucesso na época. Em resposta ao poema do amigo, Chagas Batista escreveu e publicou folheto, hoje raríssimo, de que Sebastião Nunes Batista encontrou cópia na Biblioteca Nacional, sob o título *Resposta ao poltro do meu colega*.

Em Guarabira, em 1910, nasceu-lhe o primeiro filho, Francisco Nunes Batista (1910-1952). Animado com o sucesso alcançado naquela cidade, Chagas Batista resolveu ampliar seu público e seus negócios e transferiu-se, nesse mesmo ano, para a capital paraibana, onde já em 1911 nascia sua filha Hugolina (1911-1926).

A invejável capacidade de trabalho e a vontade de possuir uma editora para seus próprios livros e de outros poetas populares, fê-lo, mais tarde, fundar a Livraria Popular Editora em uma das principais ruas da Paraíba (nome que tinha a capital à época), a da República, destinada à comercialização de obras editadas no Rio de Janeiro – incluindo jornais e revistas que chegavam pelos navios – e de autores locais, eruditos e populares, entre estes, Leandro Gomes de Barros, seu velho amigo e sogro de seu irmão Pedro Batista, e gráfica para impressão de folhetos e livros diversos. A Livraria Popular Editora tornou-se um ponto de encontro de políticos, intelectuais e poetas populares. Os primeiros em busca de obras novas de autores nacionais e estrangeiros e publicação de seus trabalhos, e os segundos por amizade e natural aproximação entre artistas do mesmo ramo, além de ali, igualmente, editarem seus folhetos. Segundo depoimento de Pedro Batista, irmão e sócio de Francisco, a Livraria Popular Editora iniciou na Paraíba “o comércio de livros usados e prestou valiosos serviços a uma geração de estudantes pobres que reconhecidamente guardam-lhe o nome.”⁷

Menor não foi, no entanto, o serviço que Francisco prestou à cultura popular como editor, tornando-se o grande divulgador

7 CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1984, p.326.

da poesia do povo, editando e estimulando poetas, dos quais se fez grande amigo, como acentua Sebastião Nunes Batista: “Na tipografia da *Popular Editora* publicou centenas de folhetos seus, de Leandro Gomes de Barros e de outros poetas populares, tendo sido um dos pioneiros do gênero”.⁸

Luís da Câmara Cascudo atribui-lhe a autoria de 500 folhetos⁹, número sem dúvida bastante exagerado, mas certamente expressivo do seu prestígio e não muito distante de sua real produção. Independente da quantidade, a obra de Chagas Batista é relevante, sobretudo, em qualidade que lhe assegura lugar privilegiado no romancero popular do Brasil.

Leitor ávido e atento, sempre estava bem informado sobre os acontecimentos locais, regionais, nacionais e estrangeiros, como retratam os temas abordados em seus folhetos que vão desde a queda da monarquia em Portugal, ao torpedeamento de navios brasileiros durante a Primeira Guerra Mundial, problemas de fronteira (*A Questão do Acre*), a assuntos relacionados com o Recife, o interior do Nordeste (cangaceirismo) e locais, envolvendo política, crises econômicas e sociais, além da versificação de romances estrangeiros (*Quo Vadis*) e nacionais (*A escrava Isaura*) ou mesmo de novelas e

8 BATISTA, Sebastião Nunes. *Francisco das Chagas Batista*. In *Literatura popular em versos. Antologia. Tomo IV – Francisco das Chagas Batista*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977, p.10.

9 CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco Livros do povo*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB. 2ª edição. (Facsimilar), 1979, p.12.: “Não é mais possível nas cidades maiores do Brasil a existência do poeta profissional. No sertão, ou vivendo para o sertanejo, ainda resiste essa figura admirável que as Histórias da Literatura ignoram. Conheci um desses, o velho Leandro Gomes de Barros, 1868-1918. Viveu, com família e decência, exclusivamente de escrever versos, imprimi-los e vende-los às dezenas de milhares. Foi autor de mais de mil folhetos com mais de 10.000 edições. Tudo quanto escrevia era imediatamente lido pelo povo. (...) O mesmo poder-se-ia dizer de Francisco das Chagas Batista, 1885-1929, deixando mais de 500 folhetos impressos de sua autoria, e de João Martins de Ataíde, veterano poeta do povo, residente no Recife.”

romances peninsulares em versos, como é o caso do folheto *A imperatriz Porcina*, entre outros.

Dois de seus poemas – *A vacina obrigatória* e *A Questão do Acre* – foram reproduzidos por Gustavo Barroso¹⁰ e depois por Pedro Calmon¹¹ (que deste os transcreve), com a seguinte anotação:

No primeiro caso, a revolta nas ruas do Rio de Janeiro buliu com a imaginação popular; no outro, a vitória diplomática do Barão do Rio Branco excitou o patriotismo da boa gente do interior, sempre disposta – no irredutível nativismo de sua lírica – a cantar as glórias brasileiras... Oswaldo Cruz, para sanear a Capital, enfrentou os preconceitos da massa: a sua grande luta, porém, foi com a política “jacobina”, oposta ao Presidente Rodrigues Alves, que sublevou, contra a sua benéfica autoridade, os bairros humildes, atingidos pela profilaxia e vasculhados pelas “brigadas” sanitaristas, do homem que eliminou a febre amarela... O paraibano Francisco das Chagas Batista assim nos relata o acontecido:

Em outro folheto – *O desastre do Aquidabã* – Chagas Batista narra a explosão, na Ilha Grande, do navio de guerra durante o Carnaval de 1906.

Ao estabelecer a cronologia das obras de Francisco das Chagas Batista, seu filho e biógrafo, Sebastião Nunes Batista (op cit. p. 10) destaca logo de início a dificuldade da tarefa, acentuando que “não é fácil estabelecer com precisão” o elenco das obras do poeta com as datas de publicação, pois, “sabemos que a maioria de seus folhetos está esgotada e dos poucos que restam alguns não trazem data de edição”. Passados mais de 50 anos da morte de Chagas Batista, Sebastião, filho, pesquisador, estudioso e integrante da equipe de pesquisas de Literatura Popular em Versos da Fundação Casa de Rui Barbosa, fez, na empresa, o máximo que podia.

10 BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 2ª ed., 1949, p. 460-463.

11 CALMON, Pedro. *História do Brasil na poesia do povo*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S. A., 1973, p. 300.

Baseado em informações prestadas por Pedro Batista, através de carta, a Luís da Câmara Cascudo, referida por este em *Vaqueiros e cantadores* (1984:326), indica Saudades do sertão como o primeiro folheto publicado por Chagas Batista, o que ocorreu em 1902, numa velha tipografia de Campina Grande. Também em Areia (Pb.) o poeta publicou outras obras e na capital da Paraíba reeditou o poema de estréia. Das obras publicadas em Areia, entre os anos de 1902 e 1903, não lhe foi possível levantar os títulos, delas apenas restando a notícia vaga fornecida por Pedro Batista a Câmara Cascudo.

“Em 1904, prossegue Sebastião, escreveu *A vida de Antônio Silvino*¹² que, juntamente com o poema *Anatomia do homem*, publicou num folheto de 16 páginas na *Imprensa Industrial, no Recife*.” Indica também como sendo desse período os poemas *A vacina obrigatória* e *A Questão do Acre*, a que já me referi.

Em 1905, é reeditado *A vida de Antônio Silvino* e, provavelmente¹³ no ano seguinte, 1906, publicado, em um só folheto, na *Imprensa Industrial, Recife*, *O desastre do Aquidabã - A História de Antônio Silvino - 1º volume*, “em cujo final informa o poeta: Continua no folheto *As vítimas da crise*.” Aqui convém observar o recurso de marketing utilizado pelo poeta a fim de manter o interesse de seu público, como faziam os editores de folhetins da época, dividindo as narrativas em capítulos, Francisco publicava no mesmo folheto um poema completo e parte de outro (no caso, a história de um famoso cangaceiro que levava o terror aos sertões nordestinos)

12 Com este folheto, Chagas Batista iniciava o ciclo de folhetos sobre Antônio Silvino. Este ciclo foi engrossado por Leandro Gomes de Barros, que dedicou vários poemas ao cangaceiro. E, ainda hoje, persiste, com Antônio Silvino sendo celebrado por vários poetas populares, inclusive criando situações fantasiosas, fictícias em que ele incorpora a imagem de um herói do povo, levando justiça onde esta falta e combatendo a prepotência dos poderosos.

13 A explosão do navio Aquidabã, como já observei, ocorreu no início de 1906, e naturalmente o fato foi imediatamente posto em versos por Chagas Batista, cumprindo aceitar a esta data como precisa.

e anunciava a sequência da narrativa em obra a ser lançada proximoamente, de modo a assegurar sua comercialização. Seguem-se, o folheto anunciado, com os poemas *As Vítimas da Crise* e *Continuação da História de Antônio Silvino*.

Em 1907, publica *A História de Antônio Silvino*, (“Contendo o retrato e toda a vida de crimes do célebre cangaceiro, desde o seu primeiro crime até a data presente, setembro de 1907”). No final deste folheto, Chagas Batista põe a seguinte nota: *Logo que Antônio Silvino tenha um paradeiro eu hei de continuar esta história que fica suspensa até que se dêem novos acontecimentos na vida dele*. Já no ano seguinte, 1908, a saga cangaceiro é continuada com *História de Antônio Silvino (Novos Crimes)* em folheto onde está a primeira parte de *A Formosa Guiomar*, que, segundo nota inserida pelo poeta “continua na *Peleja de um português com um brasileiro*”. No mesmo ano é editado o folheto *A Morte de Cocada e a Prisão de suas Orelhas* juntamente com *A Política de Antônio Silvino* pela Imprensa Industrial (Recife). O 3º volume de *A formosa Guiomar* é publicado juntamente com *A Maldição da Nova Seita*. Vem em seguida *Resposta ao Poldro do meu Colega* (1909).

Também pela Imprensa Industrial, de Recife, Chagas Batista publicou, em 1910, *A Lira do Poeta*, 132 páginas, contendo modinhas recitativas e sonetos, onde declara ser “o único livro de versos da nossa literatura em que se encontra a poesia e a sua paródia”. Este é também o seu primeiro livro de poemas eruditos.

A partir de 1911, o poeta passa a publicar suas obras na capital paraibana. Nesse ano, edita na Tipografia da Livraria Gonçalves Pena & Cia., Paraíba, *Novas Lutas de Antônio Silvino* (contendo os crimes cometidos pelo célebre caudilho, de setembro de 1910 até abril de 1911) e *Traição, vingança e perdão* (1º Volume) num mesmo folheto. Nesse ano também aparece o folheto com *O estudante cai-pora* e o 3º volume de *Traição, vingança e perdão*, igualmente editado pela Tipografia da Livraria Gonçalves Pena & Cia.

Em 1912, é publicado, pela mesma tipografia, folheto com *Novas Empresas de Antonio Silvino* (contendo os crimes de março

a agosto de 1912), *A Encrenca da Paraíba ou a Revolução dos Drs. Santa Cruz e Franklin Dantas* e *O Resultado da Revolução do Recife - O Enterro da Justiça*

No ano seguinte, 1913, também pela Tipografia da Livraria Gonçalves Pena & Cia., edita em um folheto *Os Milagres do Bento e Beberibe e o Enterro da Medicina* e a conclusão da *História do Capitão do Navio*. Vem em seguida a *Salvação do Rio Grande do Norte - As orações de Antônio Silvino*.

Embora Sebastião Nunes Batista afirme que “provavelmente é deste mesmo ano (1913) o folheto A Vingança de Antônio Silvino (A Morte de Maurício) - As Orações de Antônio Silvino, acredito que ele labora em pequeno equívoco, pois, há nessa publicação anúncio de que “Francisco das Chagas Batista vende em Guarabira pelo preço do Recife – relógios, jóias, miudezas e livros de instrução, romances, poesias e manuais.” Ora, em 1910 ele se transferiu para a capital paraibana, onde, em 1911, nasceu sua filha Hugolina, e os seus demais filhos, não se justificando a inserção de publicidade de atividades comerciais em Guarabira, onde não mais residia e, conseqüentemente, não devia manter qualquer estabelecimento para venda de tais produtos. Assim, a data da publicação do folheto só pode ser anterior a 1911.

Entre 1914 e 1915 são publicados vários folhetos, entre os quais *O Interrogatório de Antônio Silvino*, na Imprensa e Papelaria Pacheco, no Rio de Janeiro. Raramente os folhetos trazem a data de sua publicação, tornando mais difícil precisá-la. Isto levou Sebastião a atribuir ao ano de 1916 a publicação de várias obras de Chagas Batista.

Em 1917, diz Sebastião Nunes Batista, aparece já na 4ª edição, o romance *Traição e Vingança - História de Esmeraldina (Tragédia Célebre)*, folheto de 40 páginas, tendo em anexo um catálogo da Popular Editora, citando os seguintes títulos: *A História de Antônio Silvino*, *A descrição do Amazonas*, *Casamento e Mortalha (História de Carlos e Celina)*, *O Triunfo do Amor (História de Calina extraído do romance “Quo Vadis”)*, *História de Guiomar*, *História de Maria Rita*. Nesse ano foi publicado também *O Brasil na Guerra - Torpedeamento dos Vapores “Paraná”, “Tijuca” e “Lapa” - Nossa Conflagração*.

O primeiro título de Chagas Batista que sai com o selo da Popular Editora é o seu livro de poemas eruditos *Poesias Escolhidas*, em 1918, contendo obras suas e de poetas de expressão nacional. Na 4ª edição da capa desta obra está publicada a relação dos seguintes títulos: *História de Antônio Silvino*, *Traição e Vingança*, *Casamento e Mortalha* e *Histórias da Escrava Isaura*.

Na Tipografia da Empresa Literária, Porto, Portugal. Edição da Editora H. Antunes, Rio de Janeiro, é publicado, em 1919, a *História Completa de Antônio Silvino - Sua Vida de Crimes e seu Julgamento*, com 80 páginas e capa em policromia.

Sebastião arrola como publicados no período de 1920 a 1928 os seguintes folhetos: *O Marco de Lampião*, *Os Decretos de Lampião (Como Ele Foi Cercado pela Polícia Paraibana em Tenório, onde morreu Levino Ferreira, Seu Irmão) - A Morte do inspetor de Santa Inês - O Valente Vilela, Os revoltos no Nordeste - A Hecatombe de Piancó e a Morte do Padre Aristides - Novos Crimes de Lampião, O Mundo às Avestas. O Povo da Cruz - A Caravana Democrática em Ação, e A História do Capitão Lampião (desde o seu primeiro crime até a sua saída do Juazeiro - Contendo a Luta do Serrote Preto, o Fechamento do Corpo de Lampião por um Feiticeiro, o Pacto de Lampião com o Diabo e a Luta com O Tigre)*. Cita ainda os seguintes folhetos de Francisco das Chagas Batista, sem precisar-lhes a data de publicação: *A História da Imperatriz Porcina, O Menino Gigante - O Choro e Dissabor da Pobreza, O Vício Só Aguardente, O Menino Jibóia, Amor e Firmeza*,¹⁴. A expressiva maioria da sua obra perdeu-se como a de muitos poetas populares do Nordeste.

14 BARROSO, Gustavo. *Heróis e bandidos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917, p.242, afirma que o folheto *O silêncio de Antônio Silvino* é de autoria de Francisco das Chagas Batista, quando, na realidade, a obra foi escrita por Leandro Gomes de Barros, e está incluída na *Bibliografia prévia de Leandro Gomes de Barros*, de autoria de Sebastião Nunes Batista (Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação da Biblioteca Nacional, 1971, p. 70).

Em 1929, Francisco das Chagas Batista publicou na Livraria Popular Editora sua obra mais importante - *Cantadores e Poetas Populares*. Faleceu no ano seguinte, no dia 26 de janeiro de 1930, em sua casa à rua da República, anexa à Livraria Popular Editora, deixando os seguintes filhos: Francisco, Luís (poeta), Maria das Neves Batista Pimentel (minha mãe, poetisa, a primeira mulher a escrever folhetos de Cordel), Pedro Werta (poeta), Maria das Dores, Maria Leonor, Paulo Nunes Batista (jornalista, advogado, poeta erudito e popular, membro da Academia Goiana de Letras), Sebastião Nunes Batista (poeta, pesquisador da Fundação Casas de Rui Barbosa, autor de várias obras de estudo da Literatura de Cordel), João e José (poeta). Quando ele morreu sua filha Hugolina já havia falecido (1926).

As histórias de Antônio Silvino e Lampião impressionaram vivamente Chagas Batista, a ponto de dedicar grande número de folhetos ao primeiro cangaceiro. Mas, uma das obras primas da sua poética, é sem dúvida a *História do Valente Vilela*, que inclusive já foi transposta para o palco pelo teatrólogo piauiense Francisco Pereira da Silva.

Trata-se de um tema antigo, tradicional, de que correm várias versões. Cascudo (1984:170) anota: “As cantigas mais velhas que meu pai dizia ter ouvido quando criança eram as referentes ao “Valente Vilela”, que Leonardo Mota registrou no “Cantadores” e a cantiga de “João do Vale”, que Sílvio Romero guardou.” Mota (1960:47), em 1921, data da primeira edição de *Cantadores*, transcreve versão da *Cantiga do Vilela* afirmando que “essa conhecida lenda sertaneja inspirou numerosas cantigas. Jacó Passarinho e Serrador, por exemplo, cantam variantes. O cego Aderaldo garante que a primeira “Cantiga do Vilela” foi composta pelo cantador Manuel da Luz, de Bebedouro. Sinfrônio (Cego Sinfrônio – Sinfrônio Pedro Martins) assegurou-me que a sua é que é a verdadeira, “a boa, a legítima de Braga”, e acrescentou que a havia aprendido de Jaqueira.”

A versão transcrita por Mota difere bastante da de Chagas Batista, embora narre a mesma história. Já a divulgada por Barroso

(1984:286), também em 1921, sem indicar autor, é, seguramente, uma variante da *História do valente Vilela* atribuída a Francisco das Chagas Batista e publicada em folheto juntamente com o poema *Os decretos de Lampião – como ele foi cercado pela polícia paraibana em Tenório, onde morreu Levino Ferreira, seu irmão – A morte do inspetor de Santa Inez*, sem indicação de autoria. Há bastante semelhança nos versos como igual número de estrofes: 39. Vale lembrar que Barroso era muito amigo (e correligionário político) de Pedro Batista, de quem declara haver recebido folhetos de Francisco. A publicação atribuída a Francisco das Chagas Batista traz na capa o seguinte: “Editor Proprietário F. C. Baptista Irmão, rua da República, 585, Paraíba do Norte, 28/8/925. Em lugar do nome do autor está escrito POESIAS POPULARES”. O poema *História do Valente Vilela* foi incluído na *Antologia de Francisco das Chagas Batista*, elaborada pela Fundação Casa de Rui Barbosa, onde em um posfácio Homero Sena esclarece que alguns folhetos publicados sem indicação de autoria apareceram mais tarde em *Cantadores e poetas populares* (1929) na relação de “outras obras do autor” ou estão arrolados por Rodrigues de Carvalho (*Cancioneiro do Norte*) entre aqueles escritos por Chagas Batista. Por via das dúvidas resolveu incluir na *Antologia* tais obras publicadas por F. C. Baptista Irmão, sem indicação de autor, entre aquelas assinadas por Francisco das Chagas Batista.

Convém, ainda, lembrar que os textos escritos de Leandro e de Francisco das Chagas preservaram seletivamente parcelas da antiga tradição oral coletiva e, ao preservar uma grande parte do repertório oral, os folhetos também perpetuaram a antiga relação histórica entre a temática épica da elite de família, e sua função em projetar uma perspectiva estabelecida dos eventos¹⁵.

15 Como escreve LEWIN, Linda. *Tradição oral e o mito das elites: a lenda de Antônio Silvino na cultura popular brasileira*. In *Journal of Latin American Lore*. Estados Unidos: 5:2 (1979), 157-204. p. 195.

Assim, há duas hipóteses a considerar: Francisco das Chagas Batista escreveu a história de Vilela e esta foi popularizada, decorada, recitada e cantada por cegos e violeiros; ou a história de Vilela já existia na tradição oral, que antecedeu à escrita (dos folhetos) e Chagas Batista a aproveitou, como era comum fazer-se com obras sobre Carlos Magno, romances tradicionais, poemas do ciclo do gado ou de bandidos como Lucas da Feira, Zé do Vale e outros.

Com relação a Antônio Silvino, um dos assuntos prediletos de Chagas Batista, como se depreende de sua bibliografia, Leandro Gomes de Barros também se ocupou do tema e tratou-o com o maior brilho. Muitos, inclusive, creditam-lhe a iniciativa haver criado o ciclo em versos da saga do cangaceiro, quando, na verdade, a primazia cabe a Francisco das Chagas que, em 1904, publicou o folheto *A vida de Antônio Silvino* – primeiro poema popular dedicado ao cangaceiro.

REGISTROS CONTEMPORÂNEOS

A obra de Francisco das Chagas Batista é citada e elogiada pelos primeiros pesquisadores da Literatura de Cordel e da vida do homem do interior nordestino.

Já Rodrigues de Carvalho¹⁶, faz-lhe a seguinte referência:

Sobrinhos de Gulino e de Nicandro, irmãos do pranteado poeta Sabino Batista, os irmãos Batista fotografaram em versos correntes, ao sabor do povo, tudo quanto impressionava vivamente no curso dos acontecimentos.

Descrevendo a passagem dos revoltosos, da coluna Prestes pelos sertões da Paraíba, Chagas Batista

16 CARVALHO, José Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*. João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura/SEC, 4ª ed. (Facsimilar), 1995, p. 388.

traça com singeleza o quadro emocionante do sacrifício do Padre Aristides, tipo de herói das tragédias antigas.

Em 1917, Gustavo Barroso refere-se a Francisco das Chagas Batista como um “cantador que não empana a verdade dos fatos, que narra as menores minúcias e que tem, no seu gênero, grande propriedade e inspiração, sendo o Gerardo de Vieira sertanejo¹⁷”.

Compara Chagas Batista com os autores de gestas medievais, assinalando que “dadas as diferenças de meio e época, são quase iguais as descrições das lutas sertanejas”. Depois de observar que o “menestrel sertanejo só tem a entusiasmá-lo na exigüidade do seu meio os feitos guerreiros dos cangaceiros.” (...) afirma, que, mesmo assim “nas linhas gerais, seu ciclo de canções épicas é tão espontâneo e belo quanto os ciclos épicos dos Francos e Bretões, dos Longobardos e Saxônios, dos Godos e Burgundos”.

E segue estabelecendo comparações entre as produções de Francisco das Chagas Batista e a poesia da época medieval:

“No mesmo grau literário de sentimento épico e de emoção guerreira diante de uma alta fama de valor está o seguinte trecho da “Crônica do monge de São Gall”: “Quando virdes os trigais se agitarem e curvarem como ao sopro do furacão, o Pó e o Tessino, de assombro, inundarem os muros da cidade com as águas enegrecidas pelo ferro, então podereis crer que Carlos Magno passa!”

“Ragnar era um terrível pirata norueguês, que depredava praias e rios da França e da Inglaterra, tendo até ameaçado Paris. Preso pelos

17 BARROSO, Gustavo. *Heróis e bandidos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917, p.242.

Anglo-Saxões, foi encerrado numa torre cheia de víboras, cobras, osgas, lacraus, sapos, caranguejos e lagostas, morrendo devorado por esses bichos. O seu canto guerreiro é uma das mais típicas canções dos fortes povos da Escandinávia. Sempre com estribilho marcial – “nós ferimos com a espada” – diz ele: “As altas cimeiras dos elmos retiniam os golpes das lâminas, as vagas se elevavam de todos os lados e o corvo nadava no sangue!... Ergui a lança com altivez, avermelhei a espada aos vinte anos de idade, combati oito chefes no oriente, na embocadura do Duna. Demos farto jantar aos lobos!...”

Dadas as diferenças de meio e época, são quase iguais as descrições das lutas sertanejas:

*“Era uma luta medonha
Todo esse povo atirando!*

*As balas perto de mim
Passavam no ar silvando:
O tiroteio imitava
Um tabocal se queimando.*

*Abracei aos vinte anos
A profissão de matar.*

*Do Monteiro os urubus
Estão gordos de comer gente!*

*Logo no primeiro tiro
Dois sargentos derrubei,
Com uma bala certa
Ambos duma vez matei!”*

Um cronista medieval assim exprime seus ardores guerreiros:

*“Grande e viva a minha alegria, quando vejo
castelos sitiados, morros derruídos e o exército
acampado sobre a margem do rio, rodeado de fossos
e paliçadas”.*

Esse prazer diante dos preparativos bélicos e das lutas humanas está registrado nesses versos do sertão:

*“Ali se aprecia muito
Um homem que mata onça
Ou então um cangaceiro.”*

Barroso (1921:375) volta a transcrever poemas de Chagas Batista sobre o bacharel Santa Cruz e Antônio Silvino, em 1921, em seu livro *Ao som da viola*.

Em nota biobibliográfica, Cascudo (1984:325) acentua que “Francisco das Chagas Batista não foi cantador, mas um dos mais conhecidos poetas populares. Sua produção abundantíssima forneceu vasto material para a cantoria. A gesta de Antônio Silvino possuiu em Chagas Batista um dos melhores e decisivos elementos.”

Albino Gonçalves Fernandes¹⁸ destacou o interesse e a importância do folheto *As Manhas de um Feiticeiro* como documentação de uma sessão de catimbó à época. “O poeta popular paraibano Francisco das Chagas Batista, diz Gonçalves Fernandes, que viveu nesta região e deixou uma notável contribuição ao nosso folclore, narra uma sessão de catimbó no seu folheto *As manhas de um Feiticeiro*”.

18 FERNANDES, Albino Gonçalves. *O folclore mágico do Nordeste*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A. – Editora, 1938, p. 92.

Paulo Nunes Batista, advogado, jornalista, poeta erudito e popular, membro da Academia Goiana de Letras, filho de Francisco das Chagas Batista, ao tomar posse na cadeira nº 12 da Academia Brasileira de Cordel, cujo patrono é seu pai, proferiu discurso em versos intitulado *A vida e a obra de Francisco das Chagas Batista*. Neste importante trabalho, Paulo Nunes, com grande maestria de modo a não desmerecer a origem, relata aspectos principais da vida e da produção poética de seu pai.

No *Dicionário biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada*, no verbete dedicado a Francisco, lê-se:

*Chagas Batista era excelente poeta, espírito crítico, romanesco e espirituoso.*¹⁹

ESTUDADO NOS EE.UU.

Em trabalho sobre Antônio Silvino na tradição popular do Nordeste, a professora Linda Lewin²⁰, da Universidade de Princeton, Estados Unidos, destaca a importância de Francisco das Chagas Batista e Leandro Gomes de Barros na consolidação da poética popular impressa em folheto, mal saída da oralidade e se firmando através destes dois grandes poetas e maiores representantes dessa forma de expressão. Observa também que a amizade entre eles não foi fruto do acaso, mas decorrente de convivência no mesmo espaço geográfico (Teixeira) e até ambiente familiar - na fazenda Riacho Verde.

A pesquisadora vê nos poemas populares de Chagas Batista e Leandro Gomes de Barros sobre Antônio Silvino:

19 ALMEIDA, Átila Augusto F. de e ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1978, p. 88.

20 LEWIN, Linda. *Tradição oral e o mito das elites: a lenda de Antônio Silvino na cultura popular brasileira*. In *Journal of Latin American Lore*. Estados Unidos: 5:2 (1979), 157-204.

“a confirmação do papel histórico real que ele exercitava, como um membro extralegal da classe ruralista, enquanto na verdade do mesmo modo empregando-o artisticamente, para criticar o sistema político dominado pela oligarquia latifundiária. A estrutura poética, os motivos e a fórmula de verso revelam o domínio da classe rural na sociedade em diferentes maneiras. Essas estruturas e símbolos foram derivados da tradição erudita de uma elite culta, que de uma maneira geral vinha da classe rural.”

Estuda Lewin o que chama de “proeminência poética do Teixeira”, destacando duas correntes principais: uma de seguidores de Ugolino Nunes da Costa, a que se filiam Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista, e outro de Francisco Romano Caluête, com Veríssimo, seu irmão, Josué Romano, seu filho e Silvino Pirauá de Lima, o primeiro a publicar folheto (*História do Capitão do Navio*) e outros. Diz a pesquisadora que ao primeiro grupo pertenciam *os brancos da família Nunes da Costa*, “uma rica e tradicional família dominante e latifundiária no Teixeira”, enquanto Francisco Romano Caluête era “um homem de cor e pobre”. O confronto racial e de classe social imaginado por LEWIN resulta de conclusão bastante apressada. Na célebre disputa poética de Romano Caluête com o preto escravo Inácio da Catingueira, este, em dois momentos, trata o adversário por “meu branco”:

Inácio – *Meu branco, não diga isso*
Que o senhor não me conhece,
Veja quando o sol sair
Com a luz que resplandece:
Olhe para os quatro lados
Que o negro velho aparece.

.....

- *Meu branco, eu dou-lhe um conselho*
Se voimincê me atende;
Se for para nós brincarmos
Pode ir que não me ofende,
Mas pra tomar Catingueira
*Não vá não que se arrepende.*²¹

Fica evidente que Francisco Romano Caluête não tinha a pele propriamente escura, embora guardasse evidentes traços da raça negra²² e, sobretudo, não queria ser negro. Em verdade ele era mestiço, mas fazia questão de passar por branco (como declara nos versos abaixo), aceitando naturalmente a referência a esta condição racial que lhe fez o negro Inácio. E jamais poderia tomar o partido dos negros, pois ele próprio possuía escravo e na peleja com Inácio acicatou-o em várias oportunidades em virtude de sua cor e condição de escravo. Em versão da peleja colhida pelo padre Manoel Otaviano, estão as seguintes estrofes, bastante esclarecedoras da questão:

Romano – *Negro, canta com mais jeito,*
Vê a tua qualidade,
Eu sou branco, tu um vulto
Perante a sociedade.
Eu em vir cantar contigo
Baixo de dignidade.

21 BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e poetas populares*. João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura/SEC, 2ª edição, 1997, p. 63.

22 O padre Manoel Otaviano, em conferência pronunciada no dia 13 de de 1948, na Vila de Catingueira, Paraíba, intitulada *Inácio da Catingueira*, transcrita por NUNES, Luiz. *Inácio da Catingueira, o gênio escravo*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura/Diretoria Geral de Cultura, 1979, p.148, escreve: “Dizem que Romano não tinha a pele bem limpa nem o cabelo muito bom e que os seus antepassados ascendiam de tronco africano.”

Inácio – *Esta sua frase agora
Me deixou admirado...
Para o senhô ser branco,
Seu couro é muito queimado,
Sua cor imita a minha,
Seu cabelo é agastado.*

Romano – *Com negro não canto mais
Perante a sociedade.
Estou dando cabimento
E ele está com liberdade,
Por isso vou me calar
Mesmo por minha vontade.*

Inácio – *O senhô me chama negro
Pensando que me acabrunha,
O senhô de homem branco
Só tem os dente e as unha,
Sua pele é muito queimada
E seu cabelo é testemunha.*

Romano – *Inácio, eu estou ciente
Que tu és um negro ativo;
Mas não estou satisfeito
Devo te ser positivo;
Me abate hoje em cantar
Com um negro que é cativo.*

Inácio – *Na verdade, seu Romano,
Eu sou negro confiado!
Eu negro e o senhô branco
Da cor de café torrado!
Seu avô vei ao Brasil
Para ser negociado.*

Romano – *Inácio, eu vou te pedir,
Vamos deixar o passado,
Esquecer quem foi cativo
Que nos dá mais resultado,
Acabar a discussão,
Esquecer todo o atrasado.*

Inácio – *Isso, aí, é outra coisa,
Eu não luto sem motivo,
O senhô também esqueça
O povo que foi cativo,
Quem tem defunto ladrão
Não fala em roubo de vivo.*

E com relação à condição econômica de Francisco Romano Caluête, o padre Manoel Otaviano (op cit.) informa que ele “era proprietário meio abastado”. Esta situação econômica é mais claramente delineada por F. Coutinho Filho:

“Romano possuía o pedaço de terra da sua lavra, e um escravo, bens patrimoniais recebidos por doação, do abastado ascendente da família Caluête”²³.

Temos, portanto, que as disputas entre Romano e Ugolino restringiam-se ao campo intelectual, da cantoria, pois ambos eram pequenos proprietários rurais e, com relação à questão racial, embora o poeta de Mãe D’água descendesse da raça negra, nunca a defendeu, antes, a espezinhou, pois julgava-se branco e como tal queria ser aceito.

23 COUTINHO FILHO, F. *Violas e repentines*. Recife: S/ ind. editora, 1953.

A SAGA DE ANTÔNIO SILVINO

Nas hábeis mãos de Leandro Gomes de Barros (1868-1918) e Francisco das Chagas Batista (1882-1930) – acentua Lewin:

Antônio Silvino poderia ser poeticamente assimilado a um pré-determinado e definido tipo de herói-bandido, pela tradição estabelecida do verso romanceado. Poderia mesmo adquirir na poesia o que na verdade lhe faltava, o espectro completo de nobres atributos que o gênero poético oferecia como distintivo de um “bom bandido”. Para complicar futuramente o processo criativo e depois confundir uma análise política, Antônio Silvino foi propriamente um poeta amador. Antes de se tornar bandido, ele assimilou o repertório poético total definindo um herói-bandido e tendo aprendido a cantar desafios na sua adolescência. A esse respeito é tão instrutivo quanto apropriado notar que o seu primeiro impacto violento nas lutas com o futuro assassino de seu pai, foi o poético. Ele foi publicamente insultado num samba, numa noite de sábado, por um homem com quem cantava em desafio. Sobrevivendo ao brusco espetáculo e final antagônico, Silvino também se apropriou do arquétipo poético do herói-bandido que a tradição poética do Teixeira exaltou. Depois ele moldou deliberadamente sua própria imagem pública em torno desse arquétipo.

A articulista atribui a popularidade de Antônio Silvino em todo o interior do Nordeste aos folhetos de Leandro e Chagas Batista, que divulgavam em versos as façanhas do cangaceiro tão logo os jornais

as noticiavam e, por vezes, criavam situações fantasiosas e fantásticas em que este era personagem.

Acrescente-se que a narração na primeira pessoa constituía artifício para camuflar a admiração pelo fora da lei expressa na exaltação de suas façanhas e exercer a crítica das desigualdades sociais e da política do coronelismo vigente.

A simpatia que os dois poetas demonstravam por Antônio Silvino devia-se, em parte, ao parentesco deste com Chagas Batista, a cuja família Leandro também estava ligado desde a infância por laços de amizade e gratidão, como lembra Linda Lewin ao acentuar que o cangaceiro

“era de fato primo distante de Francisco das Chagas Batista. O “fora da lei” Liberato Nóbrega, primo em primeiro grau de Ugolino do Teixeira, tinha se tornado cangaceiro depois que os Dantas o acusaram de haver assassinado um importante fazendeiro e político que não foi outro senão o avô de Antônio Silvino. Consequentemente, quando o poeta Francisco das Chagas posteriormente descreveu em versos a luta de Antônio Silvino com o coronel Delmiro Dantas Correia de Góis, estava também imortalizando a longa animosidade com os seus inimigos – os Dantas. Além do mais, o odiado coronel Delmiro, o homem aparentemente responsável pelo assassinato do avô de Silvino, foi também diretamente responsável pela retirada de Leandro do Teixeira, por volta de 1884-1885. Este procedimento do coronel Delmiro acarretou a saída do pai de criação e tio materno de Leandro, padre Vicente Xavier de Farias (1823-1907), da paróquia do Teixeira.”

Menos pela consanguinidade, do que pelo emprego correto da língua e de um simbolismo ortodoxo europeu, Lewin diz que Chagas Batista foi principal o herdeiro poético de Ugolino.

“Seus versos eram certamente o trabalho de uma pessoa educada, porque os mínimos erros gramaticais estavam restritos ao linguajar rústico dos matutos. Suas fontes de informação eram os jornais, onde colhia notícias sobre Antônio Silvino. Consultando três ou quatro jornais com relatos paralelos acerca das perseguições e proezas do cangaceiro, Francisco das Chagas compilava as notas para um outro capítulo poético de sua série interminável da História de Antônio Silvino. Suas informações eram suplementadas por agentes colaboradores distribuídos ao longo da estrada de ferro, e seus antigos amigos íntimos no trabalho algumas vezes eram seus distribuidores de folhetos. Eles transmitiam as notícias antes de serem publicadas nos jornais ou em contradição das versões suprimidas dos acontecimentos. Em consequência, Francisco das Chagas aperfeiçoou um estilo despojado da rusticidade dos camponeses e quase mecanicamente pontuado com datas e nomes de lugares, reproduzindo assim jornalisticamente identidades e individualidades chaves. Em suma, seus poemas sobre Antônio Silvino traduzem os relatos da imprensa para uma audiência popular, muito pobre e iletrada, sem condições para ter acesso aos jornais. Dessa forma, no seu nascedouro, a Literatura de Cordel foi um meio propício para divulgar notícia para uma grande população analfabeta.”

A notoriedade como divulgador das façanhas de Antônio Silvino, no entanto, não limitou Chagas Batista, como se depreende da abrangência de sua obra, antes, ao emprestar ao cangaceiro roupagem de herói medieval, ele concedeu dimensão épica a sua poesia.

Francisco e Leandro “transformaram o verso romanceado do século XIX, para acolher a crítica política da oligarquia” e utilizaram os folhetos para ampliar as suas críticas políticas face às rápidas transformações sociais, em virtude do crescimento econômico, que tornava mais receptiva tal postura que se contrapunha à tradição oral de composições poéticas de inspiração europeia e despojada de qualquer inferência sobre a vida e aspirações do homem do campo. Conhecedores da realidade dos sertões, por nascimento, convivência e andanças como vendedores ambulantes, Leandro e Chagas Batista eram legítimos intérpretes de sua gente. “Os camponeses empobrecidos e espoliados, afastados da economia rural pela seca catastrófica, perda das terras, ou ofertas limitadas de trabalho esporádico na construção da expansão da estrada de ferro, sentiram a confirmação de suas perturbações nas ênfases que os folhetos davam a temas relacionados com a deslocação social. Em adição, novos grupos urbanos aumentavam o auditório tradicional, atraídos pela relevância da mensagem poética aos problemas que afetavam suas posições no campo político nacional. Artesãos semi-analfabetos e pequenos comerciantes nas cidadezinhas do interior encontrariam nos folhetos uma relação com as suas mágoas de um estado central e usurpador ou da exploração econômica dos sulistas e interesses estrangeiros que dominavam a estrutura da exportação.”

- Linda Lewin enfatiza:

Através da metáfora de Antônio Silvino tanto Leandro como Chagas Batista afastaram-se dos temas tradicionais para se confrontarem com o amplo sistema da política oligárquica. Antônio Silvino, portanto, tornou-se pelas mãos dos dois

poetas um instrumento cortante com o qual denunciavam o vigente sistema político do Brasil.

As limitações do meio não permitiam aos dois poetas maiores voos, pois viviam em uma região empobrecida e dependente do Brasil, restando-lhes buscar seu público nesse ambiente e sobre ele inferirem. Os temas nacionais e estrangeiros, mesmo em Chagas Batista que era um grande leitor e estava sempre bem informado dos acontecimentos do Brasil e do mundo, ocorrem eventualmente, de forma esporádica, ditados sobretudo pela repercussão alcançada, como um jornalista a quem é imperioso informar a seu público dos fatos.

“O senso de injustiça que ambos os poetas exprimiam, especialmente quando consideravam Antônio Silvino como vítima do seu meio social e político, foi estimulado por suas próprias privações e a humilhação de suas famílias no Teixeira nas mãos de seus inimigos – os Dantas. Embora os Dantas permanecessem como uma força política importante na Paraíba até 1930, tanto Leandro como Francisco das Chagas transcederam ao domínio exíguo de vingança familiar nas suas realizações artísticas. Eles demonstraram a necessária distância pessoal para situarem as lutas no Teixeira num ângulo relativamente pequeno de um sistema político mais amplo. Os acontecimentos desde a década de 1870 tinham assegurado que suas críticas poderiam oferecer um exame sofisticado das mazelas da política oligárquica da Velha República.”

Linda Lewin conclui, destacando o papel exercido pelos dois poetas para a formação de uma imagem popular de “bom bandido”

de Antônio Silvino, enquanto o utilizam para vergastar as mazelas sociais e políticas do Nordeste e do Brasil.

- Como poetas, Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista foram homens ligados pelas limitações de seu meio histórico. Tal contexto sugeria poucas alternativas políticas além dos modelos de desagravo oferecidos pela antiga idade de ouro da ordem hierárquica da tradição literária agrária. Ao recorrer à fórmula oferecida pela tradição do “nobre bandido”, eles se apoiaram em suas raízes dos sertões, enquanto também refletiram o dilema histórico do Nordeste, uma região dependente no próprio Brasil, para realizar qualquer mudança fundamental na organização social. Os pontos de vista desses poetas refletia essas limitações, a ampla tensão entre as estruturas da elite e elementos de protesto popular ainda permanecem insolúveis nos dias de hoje. São indicativos da natureza conservadora da evolução política do Brasil.

Embora Leandro e Francisco das Chagas fossem popularizando e adornando a figura de Antônio Silvino como cangaceiro que poderia ser melhor acomodado na antiga tradição épica, estariam também criando um herói popular que as gerações posteriores converteriam em inspiração e identificação simbolicamente mais ampla. Antônio Silvino pode não ter agido como um “bom ladrão” na vida real nem sequer como um defensor popular das massas rurais, que estavam se regalando com os relatos de suas proezas nos folhetos. Contudo, no fim do século XX ele certamente perdeu seu papel como duplo herói popular tanto para o meio como para

as massas, tornando-se mais intimamente identificado com “o povo”. Sua metamorfose de lendário herói local para símbolo nacional de resistência e mesmo de revolução, contudo, teve sua gênese, certamente, na criatividade da poesia romanceados dos cantadores do Teixeira.

Linda Lewin conclui destacando o papel de Leandro e Chagas Batista na transição da literatura oral em versos para a Literatura de Cordel:

O berço da Literatura de Cordel proporcionou uma tradição na poesia popular cujo vigor e virtuosidade eventualmente alcançaram proporções nacionais. O processo de amalgamar heróis locais num arquétipo nacional demonstra assim um ponto final e patente: a cultura popular deve ser apreciada como inseparável da sua evolução histórica, porque como tema que por si só tem sua história sofre constantes mudanças. Resta, portanto, reconhecer mais uma vez o papel crucial que tiveram Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista como portadores da tradição na evolução histórica do verso romanceado popular. Eles foram os principais mediadores entre a tradição local de Romano e Ugolino do Teixeira e os mais recentes intérpretes cinematográficos do cangaceiro como Glauber Rocha e Paulo Gil Soares.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Átila Augusto F. de e ALVES SOBRINHO, José. *Diccionario biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1978

BATISTA, Francisco das Chagas. *Poesias escolhidas*. Paraíba: F. C. Baptista Irmãos, 1918, p.119.

BATISTA, Francisco das Chagas. *A lira do poeta*. Recife: Imprensa Industrial, 1910, p. 72.

BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e poetas populares*. João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura/SEC, 2ª edição, 1997, p. 63.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Francisco das Chagas Batista*. In *Literatura popular em versos. Antologia. Tomo IV – Francisco das Chagas Batista*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

BATISTA, Sebastião Nunes, *Bibliografia prévia de Leandro Gomes de Barros*. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação da Biblioteca Nacional, 1971.

BARROSO, Gustavo. *Heróis e bandidos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917.

BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 2ª ed., 1949.

CALMON, Pedro. *História do Brasil na poesia do povo*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S. A., 1973.

CARVALHO, José Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*. João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura/SEC, 4ª ed. (Facsimilar), 1995.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco Livros do povo*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB. 2ª edição. (Facsimilar), 1979.

COUTINHO FILHO, F. *Violas e repentos*. Recife: S/ ind. editora, 1953.

FERNANDES, Albino Gonçalves. *O folclore mágico do Nordeste*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A. – Editora, 1938.

LEWIN, Linda. Tradição oral e o mito das elites: a lenda de Antônio Silvino na cultura popular brasileira. In *Journal of Latin American Lore*. Estados Unidos: 5:2 (1979), 157-204.

OTAVIANO, Manoel. *Inácio da Catingueira*. (Conferência pronunciada no dia 13 de de 1948, na Vila de Catingueira, Paraíba). In NUNES, Luiz. *Inácio da Catingueira, o gênio escrava*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura/Diretoria Geral de Cultura, 1979.

UMA ANÁLISE SEMIÓTICA EM VERSÕES POPULARES DE *A GATA BORRALHEIRA*

Ana Cristina de Sousa ALDRIGUE

Universidade Federal da Paraíba – PB

O homem primitivo conservava todos os fatos e todas as suas lembranças por meio da tradição oral, o que, graças à sua providencial imaginação, supria, muitas vezes a memória. *Contando*, chegou-se à literatura. Ela veio de todas as partes do mundo, e quem a realizou foi o povo. Ela era transmitida nos palácios, nas cortes, nas reuniões ou nas vias públicas, através dos menestréis, dos *aedos*, dos jograis e dos trovadores, que divulgaram os romances, as xácaras, as fábulas e os contos. Contar e ouvir constituem uma tendência natural do homem. Um dos princípios que caracteriza o conto popular, segundo Jolles (1930), é a disposição mental, a inclinação, atração ou tendência para a criação de narrativas, esta última pode ser de natureza religiosa, moral social etc.

Em seu trabalho *A psicanálise nos contos de fadas*, Bettelheim ressalta que a finalidade dos contos de fadas é confirmar a necessidade de suportar a dor ou correr riscos para se conquistar a própria identidade. O final feliz dos contos acena com a esperança no fim das provações ou ansiedades:

Os contos de fadas ensinam às crianças que na vida real, é imperioso que estejamos sempre preparados para enfrentar grandes dificuldades. E nesse sentido, dá também sugestões de coragem

e otimismo que serão necessárias às crianças.
(BETTELHEIM, 1978, p. 102)

No fim do século XVII, narrar os contos maravilhosos passou a ser moda nos salões; destacando-se os famosos *Contos de Perrault* ou *Histórias ou contos de tempo passado*. Perrault reformulou os contos coletados da tradição popular, transformando, às vezes, episódios inteiros para adaptá-los ao público destinado. Entre eles encontra-se *Cinderela*, ou *Gata borralheira*. O conto de Cinderela foi registrado na China, no século IX, segundo Bettelheim, e já narra o incomparável pezinho, como sinal de virtude extraordinária, de distinção e beleza que indicam a origem oriental.

A versão popular *Maria Borralheira* é a mais universal das histórias e muito divulgada em Portugal e no Brasil. As versões *Maria Borralheira* e *Maria da Vaquinha*, as versões femininas que analisaremos e denominaremos de T1 e T2, respectivamente, a fim de facilitar a análise, conservam os elementos básicos da narrativa no Brasil e constituem a aglutinação dos contos divulgados por Perrault – *As fadas* e *A Gata Borralheira*. No caso do *Cavalo com a estrela de ouro na testa* e *João Cinza*, que denominaremos de T3 e T4, nos quais o herói são masculinos, o elemento sorte destina-se ao protagonista aparentemente mais fraco, desprotegido e menos atraente – neste caso tudo é feito para que a beleza seja apagada

Analisaremos as versões acima mencionadas tomando por base os fundamentos da Teoria Semiótica Francesa, desenvolvida por Greimas e pelo grupo de Investigações Semiolinguísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais. Com este modelo de investigação podemos penetrar além da superfície dos textos e buscar o percurso gerativo de sentido, desde os níveis mais profundo, abstrato e simples, até o nível mais superficial, concreto e complexo.

Para Greimas (1979), o discurso é visto como uma superposição de três estruturas de profundidades diferentes que representam

a construção de sentido do próprio discurso: estrutura fundamental, instância mais profunda em que são determinadas as estruturas elementares do discurso; estruturas narrativas, nível sintático-semântico intermediário; estruturas discursivas, mais próximas da manifestação textual. As duas primeiras estruturas formam o nível semiótico e a terceira o nível discursivo. Esses três níveis se *articulam segundo um percurso que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto*.

Cada nível possui dois componentes, o sintático e o semântico que se complementam na Gramática Semiótica. A sintaxe semiótica deve ser considerada uma sintaxe conceptual, onde as relações são significantes, apesar de serem reconhecidamente abstratas, e a semântica, uma semântica gerativa.

Com a finalidade de apreendermos os componentes do percurso gerativo de sentido greimasiano, na análise dos textos, consideraremos cada nível separadamente, procurando dar uma visão geral de como o percurso é concebido e quais são as suas etapas.

NÍVEL DAS ESTRUTURAS FUNDAMENTAIS

O nível fundamental reconstrói o primeiro momento do percurso gerativo de sentido. Segundo Greimas, a sintaxe fundamental constitui, com a semântica fundamental, o nível profundo da gramática semiótica e narrativa. A semântica fundamental define-se por seu caráter abstrato e pelo fato de que corresponde, junto com a sintaxe fundamental, à instância *a quo* do percurso gerativo do discurso. Nesse nível é determinada a oposição ou as oposições semânticas a partir das quais se constrói o sentido do texto.

Nos contos populares *Maria Borradeira* e *Maria da Vaquinha*, as categorias semânticas fundamentais são as oposições:

opressão vs liberdade
bondade vs maldade

Nos contos *João Cinza* e *O cavalo da estrela de ouro na testa*, as categorias semânticas fundamentais são as oposições:

pobreza vs riqueza
bondade vs maldade

Essas categorias semânticas fundamentais, típicas, recebem valores que podem ser positivos, ou eufóricos, e negativos, ou disfóricos. Eufórica é a relação de conformidade do ser vivo com o meio ambiente e disfórica é a sua não-conformidade. Esses valores são axiológicos, virtudes em relação à semântica narrativa, e não estão relacionados a um sujeito.

Os textos em análise, como todos os contos maravilhosos típicos, começam com uma situação inicial eufórica, vejamos alguns exemplos:

(T1) Maria era filha única de um viúvo que, passado algum tempo da morte da esposa, pegou um namoro com uma viúva que só tinha uma filha.

(T2) Um casal não tinha filhos. Essa mulher tinha uma vaquinha de muita estimação, que criava desde bezerrinha nova, com muito cuidado. Um dia essa mulher apareceu grávida. (...) Nasceu aquela menina. Botaram o nome de Maria.

(T3) Tinha uma mulher que tinha um bocado de menino. Agora, tinha um que vivia ajudando a mãe que nem fosse uma mulher – ele lavava prato, varria a casa, arrumava, lavava roupa. (...) Ele se levantava bem cedo, fazia o fogo, fazia o café, quando o pai e a mãe se levantavam o café estava pronto.

(T4) Um velho... ele tinha três filhos, né? Tinha João, José e Manoé. Agora ele trabalhava na roça.

Observamos que, no início das narrativas T1 e T2, as Marias são somente Marias. Em ambos os textos, ocorre a ruptura da situação eufórica inicial com o casamento dos pais das Marias, dando início a disforia. Tanto em T1 como em T2, a disforia revela-se através das madrastas que logo demonstram não gostarem das Marias; Maria passa a ser chamada de Maria Borracheira (T1) e Maria da Vaquinha (T2). As Marias transformam-se em *serviçais*.

Nas oposições *bondade vs maldade* e *liberdade vs opressão*, temos como valores eufóricos bondade e liberdade e como valores disfóricos maldade e opressão; esses valores se alternam durante todo o rito de iniciação das Marias:

(T1) Maria Borracheira é obrigada pela madrasta a lavar toda a roupa - ocorre a transformação pelo encantamento, a vaca “engole a roupa e vomita-a limpinha.

Maria Borracheira é obrigada a fiar e fazer novelos - ocorre a transformação novamente pelo encantamento, a vaca “come o algodão e os novelos saem prontos”

A vaca morre - Maria Borracheira adquire o poder com a posse do objeto mágico (a varinha de condão).

(T2) Maria é obrigada pela madrasta e seus filhos a fazer todo o serviço da casa, inclusive *o serviço de homem*.

A madrasta manda matar a vaca. Maria passa a ter o poder com a posse do objeto mágico (o cordãozinho de ouro).

Como podemos ver, em ambos os contos, a vaca é o elemento que detém o poder, o elemento adorado, o totem. O poder só é dado a Maria Borracheira e a Maria da Vaquinha após a sua morte, através dos elementos mágicos – a varinha de condão e o cordãozinho de ouro.

Em T4, *O cavalo da estrela de ouro na testa*, apesar da situação de euforia inicial, a situação disfórica aparece logo no segundo

parágrafo com a perda da colheita. João torna a situação novamente eufórica ao negociar com o cavalo os três cabelos de sua crina – o elemento mágico. João passa a ter o poder. Assim como a vaca, em T1 e T2, o cavalo também é um totem, um animal portador de poder, do elemento mágico que dá o poder para quem o possui.

A liberdade, que é o valor eufórico em T1 e T2, e a riqueza, em T3 e T4, surgem no final dos textos, através dos casamentos das Marias com os príncipes e dos Joãos com as princesas. A sanção que se dá através dos casamentos é positiva.

NÍVEL DAS ESTRUTURAS NARRATIVAS

Nesse nível os elementos das oposições semânticas são assumidos como valores por um sujeito e circulam entre sujeitos, através de ações também de sujeitos. É preciso reconhecer os sujeitos que realizam as mudanças descritas como operações lógicas.

As operações da sintaxe fundamental convertem-se, na sintaxe narrativa e graças ao sujeito do fazer, em enunciados do fazer que regem enunciados de estado. Pode-se dizer que a conversão das operações lógicas em transformações narrativas é uma antropomorfização, em que a sintaxe narrativa, de caráter antropomórfico, substitui as operações lógicas da sintaxe fundamental por sujeitos do fazer e define sujeitos de estado pela função com objetos-valor, formulando, portanto, sintaticamente a *relação básica do homem com o mundo.*” (BARROS, *ob. cit.*, p. 27)

Segundo Greimas (1977), a sintaxe narrativa é uma instância do percurso gerativo de sentido. Nela encontra-se a manipulação dos enunciados e é obtida com o auxílio de um conjunto de

procedimentos, formuláveis em regras, a partir da sintaxe fundamental.

O princípio organizador do discurso é a narratividade. Ela é uma propriedade que caracteriza o discurso narrativo dos não-narrativos. A semiótica propõe duas concepções de narratividade que se complementam.

“A narratividade como transformação de estados, de situações, operada pelo fazer transformador de um sujeito, que age no e sobre o mundo e em busca de certos valores investidos nos objetos; narratividade como sucessão de estabelecimentos de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos-valor.” (BARROS, ob.cit., p. 28)

A sintaxe narrativa define dois tipos de enunciados elementares pela relação-junção: enunciados de transformação (de fazer) e enunciados de junção (de estado). Em T1 e T2, as Marias, filhas únicas de viúvos, a partir de novos casamentos dos pais – ruptura – passam por várias transformações através das ações dos sujeitos de fazer – a vaca, madrasta, as beatas e as fadas, tornam-se Maria Borracheira e Maria da Vaquinha durante todo o ritual de iniciação e, depois, esposas dos príncipes. Dessa forma são estabelecidos novos contratos: as Marias são mulheres com os poderes obtidos através a nova situação social. Em T4, como transformação de estado do sujeito – João, a narratividade ocorre com a ação do sujeito do fazer – o cavalo, que transforma João, considerado pelos irmãos como uma pessoa preguiçosa e medrosa, em homem corajoso e sagaz através do ritual de iniciação.

Os enunciados de junção vão determinar a relação entre o *estado* do sujeito e um objeto qualquer. Podem ser de conjunção

ou disjunção. Os enunciados de fazer operam a passagem de um estado conjuntivo a um estado disjuntivo e vice-versa. O objeto de transformação é um enunciado de estado. Na sintaxe narrativa, a narratividade é a sucessão de enunciados de estado e de transformações responsáveis pela produção de sentido.

Enunciado de estadoF junção (S, O)

(T1) “Maria era filha única de um viúvo que passado algum tempo da morte da esposa pegou um namoro com uma viúva que também só tinha uma filha. Ao cabo de algum tempo acharam que dava certo casar e findaram casando.”

(T2) “Um casal não tinha filhos. Essa mulher tinha uma vaquinha de estimação, que criava desde berzerrinha nova, com muito cuidado. Um dia, essa mulher apareceu grávida. (...) Nasceu aquela menina. Botaram o nome de Maria. (...) Deu a vaquinha à Maria e o povo ficou chamando a menina Maria da Vaquinha.

(T3) “Tinha uma mulher que tinha um bocado de menino. Agora, um que vivia ajudando a mãe que nem fosse uma mulher – ele lavava prato, varria a casa, arrumava, lavava roupa... A mãe gostava muito dele porque ajudava ela nos trabalhos da casa. Ele levantava bem cedo, fazia o fogo, fazia o café, quando o pai e a mãe se levantavam o café estava pronto.”

(T4) “Um velho... ele tinha três filhos, né? Tinha João, José e Manoé. Agora, ele trabalhava na roça. (...)Aí, João vivia no burraio... mas, deixe que ele... o velho e a velha tinha o maior amor a João...”

Enunciado de fazerF de transformação (S, O)

(T1) “A vaca comeu a roupa todinha e quando foi certa hora improvisou limpinha, prontinha mesmo.”

“... comeu o algodão todinho. Quando improvisou já vinha os novelos todos feitos.”

(T2) “- Ô Maria, tu tens que ser casada com um príncipe! A essas palavras que o velhinho disse, a tripinha desprezou-se do lajeiro e desceu rio abaixo.”

“Apareceu uma carruagem ainda mais bonita que as das duas noites. Também apareceu um traje de princesa lindo. E um chupim de ouro.”

(T4) “Danou-se!...Ele fechou a boca, aí chegou uma urca de cavalo que era um... era uma jóia mesmo! Os arreios do cavalo... do cavalo era um encanto!”

“Biatamente, chegou. Aí a urca de cavalo, gordo que era uma maravilha! Um encanto de cavalo!”

A natureza da função constitutiva do enunciado permite, assim, distinguir sujeitos e objetos de estado, de sujeitos e objetos do fazer. Nos textos T1 e T2, os sujeitos Maria Borracheira e Maria da Vaquinha definem-se pela relação transitiva com os objetos: roupa lavada, novelos de lã, dons dados pelas beatas – estrela na testa e ouro saindo pela boca – vestidos e carruagens, no primeiro; dons dados pelas fadas – estrela de ouro, bolas de ouro saindo pela boca, cordãozinho de ouro, no segundo. Esses objetos, investidos pela determinação do sujeito de querer a liberdade e a bondade, tornam-se objetos-valor. Em ambos os textos, os sujeitos Marias são sujeitos virtuais antes do segundo casamento dos seus pais com as madrastas, ou seja, não mantêm relações conjuntas com os objetos. Esses sujeitos passam a ser sujeitos realizados após os casamentos ao estarem em junção com os objetos-valor. Seguem-se estados de disjunção e conjunção dos sujeitos Maria Borracheira e Maria da Vaquinha com

os objetos-valor, por serem estes os elementos que vão formalizar o ritual iniciático.

- (T1) S (Maria) * (casamento do pai = opressão / maldade)
 S (Maria) * (roupa limpa, novelos de lã)
 S (Maria) * (dons dados pelas beatas)
 S (Maria) * (vestidos e carruagens)
 S (Maria) * (sapato)
 S (Maria) * (casamento = liberdade / bondade)

- (T2) S (Maria) * (casamento do pai = opressão / maldade)
 S (Maria) * (velhinho = bondade / caridade)
 S (Maria) * (dons designados pelas fadas)
 S (Maria) * (vestidos e carruagens)
 S (Maria) * (sapato)
 S (Maria) * (casamento = liberdade)

Após a situação inicial, em T1, onde o sujeito virtual, Maria, é filha única, o sujeito entra em disjunção com o objeto-valor (casamento do pai), o que resulta na perda da liberdade e no contato com a maldade; passa a ser Maria Borracheira e o contrato é negativo. A narrativização será a transformação desse estado de disjunção em estados de conjunção com outros objetos-valor, ocorrendo novos contratos positivos através dos sujeitos do fazer. O mesmo ocorre em T2.

Nos textos T3 e T4, a disjunção se dá com o contato com a maldade que é apresentada através dos objetos-valor (os irmãos). A narrativização aparece, em T4, com o encontro de João com o cavalo mágico (o cavalo com a estrela de ouro na testa), e o de João Cinza, em T3, quando ele adquire a viola, que no caso é o elemento mágico. Iniciam-se novos contratos positivos, passando a haver uma conjunção entre os sujeitos João e João Cinza com os objetos-valor.

- (T3) S (João Cinza) * (irmão = maldade)

- S (João Cinza) * (viola)
 S (João Cinza) * (casamento = poder / riqueza)
 (T4) S (João) * (irmãos = maldade)
 S (João) * (Cavalo)
 S (João) * (sapato)
 S (João) * (casamento = poder / riqueza)

Partindo das oposições categoriais básicas: bondade vs maldade e pobreza vs riqueza, observamos que a sequência narrativa nesses dois contos trata de uma sequência narrativa do enunciado e não da enunciação.

O programa narrativo (PN) é a denominação dada ao sintagma elementar da sintaxe narrativa. Ele é constituído de um enunciado do fazer que rege um enunciado de estado. É o programa narrativo, e não o enunciado, que deve ser considerado a unidade operatória da sintaxe narrativa. Ele pode ser apresentado sob as duas seguintes formas:

$$PN=F[S1*(S2*Ov)] \text{ ou } PN=F[S1*(S2\circ O_v)]$$

onde: PN = programa narrativo

F = junção

S1 = sujeito de fazer

S2 = sujeito de estado

Ov = objeto-valor

[] = enunciado de fazer

() = enunciado de estado

* = junção de fazer

** = junção (conjunção ou disjunção)

No programa narrativo, o enunciado de fazer é um enunciado modal que *modaliza* o enunciado de estado, que é descritivo. Ele pode ser simples ou complexo, isto é, constituído por mais de um programa hierarquizado (programa base, principal, e programas de uso, secundários). Um PN simples se transformará em PN complexo

sempre que exigir a realização prévia de um outro PN. É o caso dos contos T1, T2, T3 e T4 que têm como programas de base:

(T1) PN=F(casar)[S1 (Maria) * (S2 (príncipe) * Ov (casamento = liberdade, bondade)]

(T2) PN=F(casar)[S1 (Maria) * (S2 (príncipe) * Ov (casamento = liberdade, bondade)]

(T3) PN= F (casar)[S1 (João) * (S2 (princesa) * Ov (casamento = bondade, riqueza)]

(T4) PN=F(casar)[S1(João) * (S2 (princesa) * Ov (casamento = bondade, riqueza)]

Em *Maria Borracheira* temos os seguintes programas narrativos de uso:

PN1=F(fazer serviços domésticos)[S1(Madrasta) * (S2 (Maria) * Ov (opressão/ maldade)]

PN2= F(fazer o encantamento) [S1(vaca) * (S2 (Maria) * Ov(roupa lavada, novelos de lã)]

PN3=F (dar dons) [S1(Beatas) * S2(Maria) * Ov(estrela de ouro na testa, ouro saindo pela boca)]

PN4=F(dar o poder de fazer o dom)[S1(varinha de condão)* (S2(Maria) * Ov (vestidos, carruagens, sapato)]

O percurso narrativo é formado, portanto, de quatro programas narrativos de uso que vão levar Maria Borracheira a obter a competência para realizar a performance: a tarefa difícil, a prova principal, no caso, poder ir à festa no palácio e conhecer o príncipe. Essa competência é dada a Maria pelos destinadores-manipuladores – a vaca, as beatas e a varinha de condão, que manipulam o destinatário, Maria, através da tentação, manipulação positiva. A tentação se caracteriza pelo querer-fazer. Obtém-se, assim, a sanção positiva: Maria casa-se com o príncipe.

O casamento é frequentemente utilizado nos contos maravilhosos como um operador para uma transformação ao nível

sócio-econômico. Ele constitui o poder, a ascensão à riqueza e à elevação social. O fazer transformador do casamento leva o sujeito a uma performance, permitindo ao sujeito passar do estado de celibato ao da aliança. O conceito de performance remete naturalmente, como vimos, ao de competência. O sujeito deve inicialmente adquirir determinada competência para tornar-se performador; o fazer performador do sujeito necessita previamente de uma competência do fazer. O casamento aparece sempre como um tipo de comunicação, com a transmissão de um objeto, operado por um destinador: as Marias, em T1 e T2; os Joãos, em T3 e T4.

De acordo com Propp (1984, p. 59), após a função da transfiguração, que está ligada ao rito de iniciação, o casamento tem uma função conclusiva no conto maravilhoso. Ele constitui a chave da narrativa: é em função dele que tudo se organiza. As Marias e os Joãos só terão poder-ascensão à riqueza e à elevação social ao casarem com os príncipes e com as princesas. Na verdade, ele é a recompensa dada pela *bondade e coragem* (sanção) para aqueles que conseguem passar por rito iniciático: as Marias e os Joãos.

Nos outros textos, *Maria da vaquinha*, *João Cinza* e *O cavalo da estrela de ouro na testa*, encontramos como programas narrativos de uso:

(T2)PN1=F (fazer serviços domésticos)[S1(Madrasta) * (S2(Maria) * Ov (opressão/ maldade)]

PN2=F(fazer o encantamento)[S1(vaca) * (S2(Maria) * Ov (tripinha)]

PN3=F (dar o dom)[S1(fadas) * (S2 (Maria) * Ov(estrela de ouro na testa, bolas de ouro saindo pela boca, cordãozinho de ouro)]

PN4=F(dar o poder de realizar o dom)[S1(cordãozinho de ouro) * (S2(Maria) * Ov (vestidos, carruagens, sapato)]

(T3) PN1=F(fazer serviços domésticos)[S1(João) * (S2 (irmãos) * Ov (maldade)]

PN2=F(fazer o encantamento)[S1(viola) * (S2 (João) *
Ov (poder)]

(T4) PN=F(fazer serviços domésticos)[S1(João) * (S2
(irmãos) * Ov (maldade)]

PN2=F (fazer o encantamento) [S1(cavalo) * (S2(João) *
Ov (três cabelos do topete)]

PN3=F(dar o poder de realizar o dom)[S1(três cabelos do
topete) * (S2 (João) * Ov (cavalos, sapato)]

Além da manipulação por tentação, há nos textos T1 e T2 dois outros tipos de manipulação: a intimidação e a sedução. Na manipulação por intimidação, em ambos os textos, o destinador-manipulador é a madrasta e os destinatários são as Marias. Ela caracteriza-se pelo dever-fazer e é uma manipulação negativa. A manipulação por sedução ocorre através dos destinadores-manipuladores Marias, que passam de sujeitos de estado para sujeitos de fazer. As Marias usam os objetos-valor, carruagens e belos vestidos para seduzirem os destinatários, os príncipes. As Marias se fazem desejar pelos príncipes.

Apesar da narrativa dos contos terem como centro, não a manipulação, mas a performance do casamento, não podemos esquecer que além da manipulação das madrastas e dos animais – as vacas, em T1 e T2, e o cavalo, em T4, há também a manipulação das Marias – T1 e T2 – com relação as irmãs e de João – T4 – com os irmãos. A manipulação tem a clara intenção de afastá-los do prêmio (=o casamento com os príncipes e princesa).

Quanto à semântica narrativa, deve ser considerada, segundo Greimas (ob. Cit., p. 400), como a instância de atualização dos valores. A semântica narrativa consiste na seleção dos valores disponíveis e em sua atualização pela junção com os sujeitos da sintaxe narrativa de superfície.

É o momento em que os elementos semânticos são selecionados e relacionados com os sujeitos. Para isso, esses elementos inscrevem-se como valores, nos objetos, no interior dos enunciados de estado” (BARROS, 1990:42).

Tanto para a modalização do ser quanto a do fazer, a semiótica prevê quatro modalidades: o *querer*, o *dever*, o *poder* e o *saber*. Dois tipos de modalidades combinam-se na organização modal da competência do sujeito operador: as virtualizantes, que instauram o sujeito, e as atualizantes, que o qualificam para a ação. O dever-fazer e o querer-fazer são modalidades virtualizantes, o saber-fazer e o poder-fazer são modalidades atualizantes. Nos textos T1 e T2, as madrastas instauram Maria Borracheira e Maria da Vaquinha como sujeitos pela atribuição de dever-fazer. Vejamos alguns exemplos dos textos:

(T1) “Um dia a mulher inventou de Maria Borracheira lavar a roupa e fazer os trabalhos que ela nunca tinha feito.”

(T2) “Agora, quando o pai estava em casa, Maria não era judiada. Mas, quando ele fazia uma viagem, tanto judiava a madrasta como os irmãos por parte de pai.- Ah! se minha mãe fosse viva eu não era judiada assim!”

“Maria era pra todo serviço. Até serviço de homem, aquela madrasta mandava Maria fazer! A madrasta tinha muita raiva de Maria.”

Em T1, a vaca e as beatas e a vaca e as fadas, em T2, levam os sujeitos Marias a quererem-fazer. Elas instauram a modalidade do querer-fazer que traduz a tensão entre o *ser-que-deseja* (=sujeito instaurado como tal e não mais virtual) e o *ser-desejado* (=objeto: casamento). No que diz respeito à virtualização, a varinha de condão e o cordãozinho de ouro alteram a competência das Marias,

levando-as a poderem e saberem-fazer para obterem a liberdade e conviverem com a bondade. Os sujeitos Marias adquirem modalidades atualizantes, passam a ter os dois tipos de modalidades necessárias à realização do fazer transformador.

Em T3 e T4, os irmãos de João Cinza e João são quem instauram estes heróis como sujeitos através da atribuição do dever-fazer. Pois, ambos desempenham tarefas domésticas consideradas socialmente como femininas, em decorrência são discriminados e pressionados pelos irmãos.

(T3) “...ele lavava prato, varria a casa, arrumava, lavava a roupa...

Ele era alvo, bonito. Os outros tinham raiva dele porque ele não caçava um trabalho:

João, arranja um trabalho. Isso não é meio de vida.

Eu quero ficar em casa, que eu vou trabalhar mais minha mãe. Vão trabalhar vocês.”

(T4) “Aí, João vivia no burraio... mas, deixe que ele... o velho e a velha tinham o maior amor a João, né?... gostava bastante de João... Aí, João disse:

Meu pai, eu vou tocaiar a roça hoje. Aí, os outro disse:

Ora, nós que somos outros homem... nós que somos outros homem... outros tipo de homem, aí nós num demo conta do bicho... quanto mais um borraieiro safado que nem tu? Os dois irmãos... eles odiava João, né? Porque o velho gostava de João. O velho e a velha gostava de João.”

No texto T4, o cavalo é quem leva o sujeito João a querer-fazer a fim de se livrar da maldade e da opressão dos irmãos. Os três cabelos do topete do cavalo mudam a competência de João em relação a virtualização, levando-o a poder e saber-fazer e obter uma sanção positiva. O sujeito-enunciador é manipulado por valores

ideológicos cristalizados na sociedade, e *deve* reproduzi-los, acima de tudo, a fim de obter uma sanção positiva: o enunciador é recompensado, porque sua narração é ouvida.

Entre o enunciador e o enunciatário desenvolve-se uma narrativa, com a apresentação de valores ideológicos tomando por base a vergonha e o medo, construídos através da conjunção do sujeito (Marias e João) com o objeto-valor (= submissão). O medo e a vergonha são paixões inseridas numa ordem social e veiculadas pelas artimanhas da enunciação. Triunfando o medo e a vergonha na verdade quem triunfa é a ordem social e a cultura se reafirma. Esse enunciado transcreve-se em: S(S2Ov= submissão)

Em decorrência dos valores ideológicos da vergonha e do medo, o enunciatário fica sem saída: não há solução fora da submissão, da obediência. Ele não deverá, nem poderá, nem vai querer mais ousar, para manter a conjunção com a bondade e a justiça. Ele negará tudo o que o faça entrar disjunção com esses objetos-valor. Os contos ancoram-se no maravilhoso de forma que, segundo Greimas, as modalidades aparentes, manifestadas na superfície discursiva, não correspondem ao estatuto modal.

NÍVEL DAS ESTRUTURAS DISCURSIVAS

As estruturas do nível discursivo são encarregadas de retomar as estruturas de superfície e colocá-las em discurso, fazendo-as passar para a instância da enunciação. Elas convertem-se em discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação que instaura o discurso. Ele é um sujeito histórico, social, ideológico. Segundo Barros, *o sujeito da enunciação faz uma série de escolhas, de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras e conta ou passa à narrativa, transformando-a em discurso.*

A sintaxe do discurso procura explicar as relações do sujeito da enunciação com o discurso-enunciado e também as relações que se estabelecem entre enunciador e enunciatário. Greimas denomina de

discursivização aos procedimentos que entram em jogo no momento da produção do discurso, ao nível da instância da enunciação, e diz que os três componentes básicos dela são: a actorialização, a temporalização e a espacialização. A actorialização visa à instituição dos atores do discurso através da reunião dos diferentes elementos dos componentes semânticos e sintáticos. A temporalização consiste em produzir o efeito de sentido de *temporalidade* e em transformar uma organização narrativa em *história*. A espacialização põe em jogo a categoria relacional anterior/posterior, que liga os programas narrativos situados numa única linha, e a categoria de concomitância que identifica temporalmente dois programas narrativos paralelos.

Os componentes básicos da discursivização estão fundados sobre a ativação dos mecanismos de embreagem e debreagem. Greimas define a debreagem como a expulsão, na instância da enunciação, de termos categóricos que servem de suporte ao enunciado. Isto é, a debreagem é a operação e os procedimentos pelos quais a enunciação realiza a projecção dos actantes do discurso-enunciado e de suas coordenadas espaço-temporais, instaura o discurso e constitui o sujeito da enunciação.

Nos contos, os interlocutores foram instaurados através da debreagem interna, que ocorre quando, no interior dos textos, o enunciador de cada texto cede a palavra aos interlocutores: a madrasta, a vaca, o pai, as beatas, o príncipe, em T1; a madrasta, a vaca, o pai, as fadas, o príncipe, em T2; a mãe, a mulher, a voz, a princesa, em T3; o pai, os irmãos, o cavalo e a princesa, em T4. Assim, as cenas servem de referentes aos textos, criando a situação *real* de diálogo.

A embreagem, ao contrário da debreagem, é a operação de retorno de formas já debreadas na enunciação. Segundo Greimas, ela se dá quando a enunciação finge recuperar as formas que projectou fora de si. No texto T1, a embreagem ocorre em varias situações:

“Ah, meu Pai do Céu! Isso daí sim que Maria nunca tinha visto fazer!”

“Ave Maria!”

“Sei que experimentou, não deu certo.”

“Eu sei que pediu ao velho (...)”

Nos exemplos acima, o narrador assume a posição de sujeito da enunciação. O discurso passa da terceira para a primeira pessoa. As marcas de enunciação que permeiam o enunciado são: o pronome pessoal que indica ou aponta o sujeito da emissão no contexto circunstancial em que se dá o ato de comunicação. Neste caso, o enunciado *Eu sei que (ele) pediu ao velho, fizeram o casamento* pressupõe que o *eu* (pessoa/subjetiva) seja o sujeito da enunciação e que o *ele* (não-pessoa) seja o sujeito do enunciado que equivale ao ele – personagem.

Nos outros contos a embreagem apresenta-se nas seguintes formas:

(T2) “Ah! meu senhor!”

“(O povo chamava a vaquinha de Maria, ouviu!)”

“Dessa vez, olha! ela conversou foi muito com o príncipe!”

(T3) “(Olha lá)”

“(...) - não estava vestida como o marido não, estava daquele jeitinho.”

“Bem. E haja festa!”

(T4) “Dois cruzados de alfinete, que diga.”

“(...) - os outros saía e num lembrava de tomar a benção o pai e a mãe não - (...)”

“Aí, os outro: óia a cara! Porque odiava João, né!”

“Danou-se!...”

“(...) - que era três dias de festa...”

“Ôxente... num chegava nem perto!”

“E entrava! Porque o sapato só entra se der no pé da gente. Num dando, num entra, né?”

A debreagem espacial tem por efeito, segundo Greimas, expulsar da instância da enunciação o termo *não-aquí* da categoria espacial, substituindo-o pelo espaço *alhures* – espaço objetivo do enunciado – que é um espaço enuncivo. A programação espacial, nos contos, desdobra-se a partir da oposição espaço interno vs. espaço externo, construída na oposição opressão vs. liberdade. As Marias e os Joãos saem do lar, com a ajuda dos elementos mágicos, em busca da competência para adquirirem a liberdade.

Vejamos agora a semântica discursiva, que descreve e explica a conversão dos percursos narrativos em percursos temáticos e seu posterior revestimento figurativo, através de dois procedimentos semânticos do discurso: a tematização e a figurativização. A tematização é a formulação abstrata dos valores, na instância discursiva, e sua disseminação em percursos; é a representação sob forma actancial de um tema. O tema é definido como a disseminação, ao longo dos programas narrativos, dos valores já atualizados pela semântica narrativa.

Nos discursos temáticos, os actantes recebem um investimento semântico para se tornarem atores. A conjunção de papéis actanciais com papéis temáticos definem o ator. Na tematização, os valores da semântica fundamental, já atualizados pela semântica narrativa, abrem caminhos à figurativização sob a forma de temas, pelos programas narrativos. Segundo Greimas, ela pode concentrar-se nos sujeitos ou objetos, quer nas diferentes funções, ou repartir-se igualmente pelos diferentes elementos da estrutura narrativa em questão. O momento da instância de figurativização do discurso ocorre através da ancoragem histórica, que é o conjunto de índices espaço-temporais, particularmente de topônimos e cronônimos, com o intuito de constituírem um referente externo a fim de produzir o efeito de sentido da *realidade*.

O movimento do *corpus* analisado, no sentido de incorporar o texto *Cinderela*, de Perrault, apoia-se numa superfície figurativa, ou, especificamente, num núcleo comum ou invariante, em que estão os antropônimos, que participam do subcomponente onomástico

da figurativização na qualidade de denominação de atores – madrastras/Marias – *Gata Borralheira*, ou *Cinderela*, nas versões femininas, pais/Joãos, nas versões masculinas; os cronônimos, que designam durações denominadas, substituindo com vantagem o termo período – uma vez, um dia; os topônimos, que designam os espaços por meio de nomes próprios e fazem parte da onomástica, sub componente da figurativização - o borralho.

Em T1 e T2, a perda da liberdade exprime-se figurativamente no plano do trabalho, principalmente o trabalho doméstico: cozinhar, lavar a roupa, fiar, limpar, que são tarefas reservadas à mulher dentro do contexto socioeconômico. As figuras das meninas *aldeãs* introduzem a debreagem enunciativa, remetendo a um mundo primitivo, ancorado num tempo indeterminado, o tempo maravilhoso.

O tema da *moça casadoira* é figurativizado pela moça bonita, bondosa, prendada, portadora do objeto de encantamento – objeto que lhe confere o poder – e de dons sobrenaturais que a tornam especial e lhe dão riqueza – estrela de ouro na testa e ouro saindo pela boca, em T1, e estrela de ouro na testa e bolas de ouro saindo pela boca, em T2.

Os percursos da generalidade e da indeterminação são construídos pela ausência de denominação dos personagens com exceção das Marias e dos Joãos. As Marias são as mais *formosas e prendadas de quantas existirem*. E, apesar, do discurso manter o efeito de indeterminação e de não-individualização, confirmando o maravilhoso e apelando para a memória interdiscursiva do enunciatário, as Marias nascem definitivamente a partir do momento em que são denominadas: Maria Borralheira e Maria da Vaquinha. Trata-se do nascimento mitológico.

A oposição espacial *borralho*, casa, espaço interno, vs. *não-borralho*, espaço externo, remete a relação categorial *liberdade* vs. *opressão*, o que nos leva aos temas da repressão e da rebeldia. No tema da repressão está o percurso figurativo da vida familiar, com as madrastras, em T1 e T2, e os pais em T3 e T4. O tema da rebeldia é

revestido pelo percurso figurativo da aventura: os heróis partem em busca dos elementos mágicos e mentem para se safarem dos irmãos, ou seja da repressão.

Narrativamente, os irmãos são antidestinadores que têm como objetivo impedir a performance dos heróis (Marias e Joãos) não se realize: *querer buscar a conjunção com a liberdade*. Eles são sujeitos de um PN cuja performance constitui a sanção negativa da performance realizada pelos heróis.

Outros dois temas que observamos nos contos são a transgressão e a punição. Esses percursos temáticos, que repousam em nosso inconsciente e remetem ao homem primitivo e ao homem de todos os tempos, aparecem no momento em que as irmãs das Marias (T1 e T2), transgredindo a ordem do bem, são punidas com *um chifre na testa e esterco de animal saindo pela boca*, em T1, e *um mangará de banana na testa e cocô de cavalo saindo pela boca*, em T2. Temos o conto maravilhoso como conto exemplar, o bem sempre vencerá o mal. A advertência no discurso é construída através de um malabarismo da enunciação, pelo tipo de ancoragem actorial que apresenta o ator – Marias e Joãos – com papéis temáticos discrepantes com os papéis figurativos: as Marias e os Joãos, de submissos e culturalmente corretos assumem os papéis temáticos de sujeitos ardilosos e sedutores.

Em T1, ao nível do vestuário, Maria Borracheira é privada das roupas *bonitas*, ao contrário da filha da madrasta, Maria Bonita. A situação só é revertida no momento em que ela adquire o dom de poder fazer o encantamento, ao realizar a performance com o sujeito do fazer, a varinha de condão. Maria obtém os objetos (carruagem e belos vestidos, signos exteriores de riqueza) com os quais poderá seduzir o príncipe, levando-o a querer casar. Maria passa de um estado disjuntivo em relação ao príncipe, para um conjuntivo. O mesmo ocorre em T2 e T4.

O sapato, ou *o chapim*, componente do vestuário, aparece figurativamente em T1, T2 e T4 como mediador entre as Marias e os

príncipes, e entre João e a princesa; uma vez que só será desposado(a) aquele(a) a quem ele servir.

As versões dos contos populares *Maria Borracheira*, *Maria da Vaquinha*, *João Cinza* e *O cavalo da estrela de ouro na testa* traduzem, em linguagem simbólica, o percurso do ser humano rumo à sua realização pessoal, a passagem da infância para a idade adulta, figurativizada, no final, através da união institucionalizada com o sexo oposto.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail (1992). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec.

BARROS, Diana Luz P. de (1988). *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual.

_____ (1990). *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática.

BETTELHEIM, Bruno (1978). *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

BRAIT, Beth. *Discursividade e Figuratividade: conjecturas em torno da imanência do sensível*. PUC-SP/USP (material xerocopiado).

COELHO, Nelly Novaes (1991). *Contos de Fadas*. 2ª ed. São Paulo: Ática.

COURTÉS, J (1979). *Introdução à Semiótica Narrativa e discursiva*. Coimbra: Livraria Almedina.

FIORIN, José Luiz & NEVES, Maria Helena de M. (Org.) (1987). *Texto, Discurso, Enunciação*. Araraquara: UNESP.

_____ (1989). *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo:Contexto/EDUSP.

_____ (2001). *As Astúcias da Enunciação*. São Paulo:EDUSP.

GREIMAS, A. J (1976). *Semiótica e Ciência Social*. São Paulo:Cultrix.

_____ (1977). In: CHABROL, C. et al. *Semiótica Narrativa e Textual*. São Paulo: Cultrix/EDUSP.

_____ (1974). L'enonciation (une posture épistémologique). *Significação I*. Ribeirão Preto: Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas.

_____ (1983). *Du Sens II*. Paris: Seuil, 1983.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J (1979). *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix.

GREGOLIN, M. R. F. V. (1988). *As Fadas tinham ideias: estratégias discursivas e produção de sentido*. Araraquara, Tese de Doutorado-FCL, UNESP.

JOLLES, André (1930). *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix.

LOEFLER, M (1949). *Le Symbolisme des Contes des Fées*. Paris:Flammarion.

MANTOVANI, Fryda Schultz de (1974). *Sebre las Hadas*. Buenos Aires:Nova.

PERRAULT, Charles (1930). *Contes des Fées*. Traus: Mane.

_____ (1977). *Contos*. Lisboa:Editorial Estampa.

PIMENTEL, Altimar de A. (1987). Maria Borrallheira. In: *Estórias de Cabedelo*. Brasília: Thesaurus.

_____ (1995). *Estórias de Luiza Tereza*. Brasília: Thesaurus.

PROPP, V. (1984). *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____ (1974). *Las Raices Historicas del Cuento*. Madrid:Fundamentos.

SAINTYVES, P. (1923). *Les Contes de Perrault*. Paris:Libraire Critique.

SCHNAIDERMAN, Bóris (1979). *Semiótica Discursiva*. São Paulo:Perspectiva.

SIMONSEN, Michèle (1987). *O Conto Polular*. São Paulo:Martins Fontes.

SORIANO, Marc (1968). *Les Contes de Perrault: Culture Savante et Traditions Populaires*. Paris: Éditions Gallimard.

VERÖN, Eliseo (1962). *A Produção de Sentido*. Lisboa: Europa/ América.

O INÍCIO DA LITERATURA DE CORDEL BRASILEIRA***Arnaldo SARAIVA***Universidade do Porto*

A literatura de cordel brasileira durante décadas silenciada ou desprezada pelos investigadores universitários e pelos críticos literários, vem merecendo desde os anos 60 a atenção de muitos estudiosos, inclusivamente de origem não brasileira (lembremos, por exemplo, os nomes de Mark J. Curran, Candace Slater, Raymond Cantel, Joseph M. Luyten). No entanto, continua a ser problemática a história das suas origens ou do seu nascimento que até hoje ninguém estudou a sério; a maior parte dos estudos, mesmo aqueles que em algum momento apelam para os “antecedentes” ou “antepassados literários” (Slater) ⁽¹⁾, para as “origens europeias” (Cantel) ⁽²⁾ ou para os “primórdios” (Ruth Brito Lemos Terra) ⁽³⁾, pouco ou nada adiantam ao que genericamente já tinham dito Luís da Câmara Cascudo ⁽⁴⁾ e Manuel Diégues Júnior ⁽⁵⁾.

Assim, não se sabe ainda ao certo quando, como e onde nasceu a literatura de cordel brasileira. O que aliás não admira, já que, como é óbvio, essa literatura só poderia ter nascido a partir de modelos da literatura do cordel portuguesa, ainda quando estes também já imitassem modelos de origem espanhola, francesa ou italiana, e em tempos e cenários favoráveis à sua circulação ou recepção. Não se esqueça o que ainda em 1888 escrevia Sílvio Romero nos seus *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil*: “A literatura ambulante e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal” ⁽⁶⁾.

Em rigor, esta afirmação não exclui a hipótese de alguma dessa literatura ter já sido impressa no Brasil; e só tornando-a demasiado

à letra se supõe nela a ideia de que, impressos ou não em Portugal, os folhetos de cordel que circulavam no Brasil só repetiam textos e formas ou formatos portugueses. Para desmoralizar essa leitura bastaria notar que, depois de tal afirmação, Sílvio Romero dava exemplos de folhetos “*mais vulgares nos cordéis de nossos livreiros de rua*” (*A História da Donzela Teodora, A Imperatriz Porcina, A Formosa Magalona...*), mas acrescentava: “e agora bem modernamente: as *Poesias do Pequeno Poeta João de Sant’Anna de Maria* sobre a guerra do Paraguai”. Não são conhecidas essas *Poesias*, nem do “pequeno poeta” falam as histórias e os dicionários de literatura, incluindo o *Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, de Átila Augusto F. de Almeida e José Alves Sobrinho, que no entanto fala do cantador Joaquim Francisco Santana, falecido em Mari (Paraíba) em 1917 ⁽⁷⁾; mas não repugna admitir que se trata de poesias de tema brasileiro ou americano, não europeu, e que se trata de um folheto impresso no Brasil.

Impresso quando? Impresso onde? Impresso por quem? E estaremos perante o primeiro folheto impresso no Brasil? Se não, que folhetos foram impressos antes dele? A identificação dos primeiros folhetos de incidência ou produção brasileira — que não eram importados da Europa, nem copiavam simplesmente os da Europa — é uma tarefa urgente e fundamental. Mas é claro que antes de se falar na existência da literatura de cordel brasileira se pode e deve falar da existência da literatura de cordel do Brasil, onde até oralmente poderiam circular os textos de alguns folhetos europeus. Só que também sabemos pouco sobre a circulação e recepção no Brasil de folhetos de cordel ao longo dos séculos XVI a XIX.

O que sabemos é que desde pelo menos os inícios do séc. XVI se imprimiam folhetos de cordel em Portugal — embora algumas conhecidas coleções desses folhetos só incluam espécimens bem mais tardios: o mais antigo folheto da coleção de Albino Forjaz de Sampaio é o *Auto da Paixão* de 1659 (por gralha datado de 1559) ⁽⁸⁾, e o mais antigo folheto da coleção Calouste Gulbenkian é o

entremês *O Médico e o Boticário* de 1692 ⁽⁹⁾. É possível que alguns dos primeiros colonizadores do Brasil levassem já consigo “autos” e “estórias” de “proveito e exemplo”, como as que Gonçalo Fernandes Trancoso publicaria em 1575. Não se esqueça que desde pelo menos 1489 se editavam livros em português, e que alguns autos de Gil Vicente, como o *Auto da Barca do Inferno*, circularam em “folhas volantes”.

No entanto, não há notícias do envio para o Brasil de folhetos como os que Francisco Rodriguez Marín diz terem sido enviados às resmas para a América Espanhola à volta de 1600 (ele falou especialmente em “Pierres y Magalona” e na “Donzela Teodora”) ⁽¹⁰⁾. São bem posteriores as referências à existência de folhetos em terras brasileiras. Sem indicar a sua fonte, Franklin Maxado deu como “muito popular” em tempos coloniais brasileiros e folheto de Nuno Marques Pereira *O Peregrino da América*, “impresso em Lisboa, em 1731” ⁽¹¹⁾. Laurence Hallewell informou que no que “deve ser o mais antigo catálogo de uma livraria brasileira”, elaborado em 1811 pelo livreiro e editor português, fixado em Salvador, Manuel Antônio da Silva Serva, apareciam folhetos de cordel como *História do Roberto do Diabo* ⁽¹²⁾.

Nessa altura, já a chegada ao Brasil do príncipe regente, futuro D. João VI, havia determinado a criação da “impressão régia”, a primeira verdadeira editora brasileira (até 1808, duas ou três tentativas editoriais — uma holandesa, outra de Castro Morais, outra de Isidoro da Fonseca — tinham redundado em fracasso). E assim como logo cresceu o número de livrarias, assim também se multiplicaram as editoras. E se da própria tipografia régia saiu em 1815 a *História da Donzela Teodora* — também em Portugal foram editados muitos folhetos pela imprensa oficial —, não admira que outros impressores (aliás portugueses e franceses, na maior parte dos casos) se empenhassem na edição de folhetos da tradição europeia, como a Tipografia Universal de Laemumert que, segundo o testemunho (indirecto) de Inocêncio Francisco da Silva, à volta de 1840 terá feito

reimpressões “não só da Magalona, mas de todas as outras histórias, cuja venda em Portugal era noutro tempo privativa dos cegos” ⁽¹³⁾.

A Folhinha dos Amantes da Poesia para o Ano de 1846, editada por Eduardo e Henrique Laemmert (Rio de Janeiro), incluía um catálogo das publicações dos dois irmãos, vendidas “na sua Livraria Universal — R. da Quitanda nº 77”, em que figuravam “clássicos do cordel português” (e brasileiro) como:

- *Astúcias de Bertoldo*
- *Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno*
- *História Nova do Imperador Carlos Magno*
- *História Jocosa dos Três Corcovados de Setúbal*
- *História de João de Calais*
- *História Verdadeira da Princesa Magalona*
- *História da Imperatriz Porcina*
- *História do Grande Roberto do Diabo*
- *História da Donzela Teodora*

Quando e onde saiu de uma tipografia brasileira o primeiro folheto de cordel brasileiro, feito por um brasileiro? Onde e quando nasceu a literatura de cordel brasileira? As respostas que vários estudiosos têm dado a estas perguntas estão longe de nos satisfazer, até porque se contradizem. Para o poeta, estudioso e editor de cordel Francisco das Chagas Batista, o “fundador da popular literatura poética de cordel no Nordeste” foi o genro do seu irmão Pedro Batista — Leandro Gomes de Barros, que nasceu em Pombal (Paraíba) em 1865, viveu na também paraibana terra de Teixeira e depois se mudou para Pernambuco, tendo residido em Jaboatão e falecido no Recife em 1918 ⁽¹⁴⁾. Esta opinião, formulada por um bom conhecedor, e poucos anos depois da morte do suposto “fundador”, é perfilhada por outros estudiosos. Mas Átila Almeida e José Alves Sobrinho não são tão categóricos; para eles, Leandro foi “talvez o primeiro” poeta popular que, “provavelmente na última década do

século passado”, “publicou estórias versadas em folhetos”, “caso não caiba a Pirauá o pioneirismo” (15).

E se para Francisco das Chagas Batista o também paraibano e também falecido em terras pernambucanas Silvino Pirauá de Lima (1848-1913) foi apenas “o iniciador do romance em versos” (16), já Luís da Câmara Cascudo defenderia — segundo Franklin Maxado — que foi Silvino o autor do “primeiro folheto de cordel brasileiro”, o romance *Zezinho e Mariquinha ou a Vingança do Sultão*, publicado “em fins do séc. XIX” (17).

Só que outras opiniões concorrerão com estas. Como vimos, Sívio Romero referia em 1888 a existência de um folheto com “poesias” de João de Sant’Anna de Maria sobre a guerra do Paraguai, que terminou em 1870. Orígenes Lessa descobriu o folheto anônimo intitulado *Testamento que Faz um Macaco, Especificando suas Gentilezas, Gaiatices, Sagacidade, etc.*, impresso em 1865 no Recife, na Tipografia de F. C. Lemos & Silva (18). Ariano Suassuna falou no folheto *Romance d’A Pedra do Reino*, que foi impresso em 1836 e “circulou pelos sertões” nordestinos (19). E Victor Ramos deu notícia de um “folheto de cordel brasileiro”, *Cantigas Oferecidas aos Moleques*, que falava de personalidades políticas de Pernambuco e que foi impresso em Paris em 1824 (20).

Estas referências obrigam a abandonar a ideia bem comum de que os folhetos de cordel brasileiros só aparecem na “década de 1890” (21) — porque começam a aparecer na primeira metade do séc. XIX. O que se pode dizer é que só nos finais do século, e com o grande poeta — pela qualidade e pela quantidade Leandro Gomes de Barros, a literatura de cordel “assume foros de nacionalidade brasileira e expressão, tipicamente, nordestina” (22); só nessa altura se impõem, também com a ajuda de cantadores e de tipógrafos, que não só de poetas, os modelos da típica literatura brasileira de cordel.

Nem todos os folhetos publicados no Brasil ou por brasileiros antes de 1890 farão parte dela; é preciso ver neles o que na forma (inclusive externa) ou no conteúdo — o papel, o formato, a

xilogravura..., a língua, as estrofes, os metros, os temas, os tópicos... mostra a relação com uma tradição, ou funda uma nova tradição.

Parece significativo que todos os folhetos referidos, inclusive o que foi editado em Paris (se é que foi editado em Paris), tenham alguma relação com o Nordeste, que, como é sabido, ainda hoje é o cenário privilegiado do cordel brasileiros. Por obra ou não de nordestinos, e à semelhança do que ocorre em nossos dias, outras cidades do sul e do interior brasileiro editaram folhetos, que em Portugal também não eram exclusividade de Lisboa ou do Porto. Como prova, bastará apontar o folheto de 16 páginas — com setilhas setissilábicas — que encontrei há anos num alfarrabista: *Cerração do Mar/scena dramatica/por/M. Dias Guimarães/el/Cegueira ou Bebedeira/paródia à/Cerração do Mar/por/Antonio de Souza Bastos*. O meu exemplar indica a “Sexta edição”, feita em 1886 no Rio de Janeiro pela Livraria de A. T. Castro Dias (28 Rua dos Andradas 28), que, como se lê na “contracapa”, editara já muitos outros folhetos.

Resta saber se esse ou outros folhetos só se vendiam em livrarias ou se, como os típicos folhetos de cordel portugueses e nordestinos, eram vendidos (e frequentemente cantados e recitados) nas ruas, nas feiras, nos mercados e nas romarias.

NOTAS

(*) Este texto foi, inicialmente, publicado no *Boletim da Universidade do Porto*, nº 24 nov. 1994, p. 31 – 33.

(1) *A Vida no Barbante*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984, pp. 1-3% Slater nota com razão que a maior parte das discussões sobre as “origens” do cordel brasileiro “é imprecisa e repetitiva” (p. 4)

(2) *La Littérature Populaire Brésilienne*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, 1993, pp. 107-141.

- (3) *Memória de Luta: Primórdios da Literatura de Folhetos do Nordeste (1893-1930)*. Tese de mestrado apresentada (mimeografada) à Universidade de São Paulo (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas).
- (4) Cascudo, que estranhamente não incluiu verbetes sobre o “cordel” ou sobre o “folheto” no seu imprescindível *Dicionário do Folclore Brasileiro*, refere-se às suas origens em várias obras, mas especialmente em *Cinco Livros do Povo* (2ª ed., João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 1979) e em *Literatura Oral no Brasil* (2ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1978, pp. 168-233).
- (5) *Literatura Popular em Verso*, t. I Estudos, Rio de Janeiro, MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, pp. 5-13.
- (6) 2ª ed., Petrópolis, Editora Vozes, 1977, p. 257.
- (7) João Pessoa, Editora Universitária/Campina Grande, Centro de Ciências e Tecnologia, 1978, p. 243.
- (8) *Teatro de Cordel* (Catálogo da colecção do autor), Lisboa, Imprensa Nacional, 1922 (na folha de rosto: 1920), p. 28.
- (9) *Literatura de Cordel*, Lisboa, 1970.
- (10) *El Quijote y Don Quijote en América*. Madrid, Librería de los Sucesores de Hermano, 1911, p. 36-37. V. L. C. Cascudo, *Literatura Oral no Brasil*, 2ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio/MEC, 1978, p. 198.
- (11) *O que é Literatura de Cordel*, Rio de Janeiro, Codecri, 1980, p. 29.

- (12) *O Livro no Brasil (Sua História)*, S. Paulo, T. A. Queiroz/ Editora da Universidade de São Paulo, 1985, p.59 e p. 537.
- (13) *Dicionário Bibliográfico Português*, vol III, Lisboa, 1858-1923, p. 196.
- (14) *Cantadores e Poetas Populares*, Paraíba, P. o Batista Irmão, 1920, p. 114.
- (15) Op. Cit., p. 77
- (16) Op. Cit., p. 96
- (17) Isto é o que diz Franklin Maxado, op. cit., p. 30, não sabemos com que fundamento. Porque nos *Cinco Livros do Povo* (2ª ed. João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 1979, p. 12) é uma simples repetição do que dissera Chagas Batista: “foi o primeiro a escrever os romances em versos”, com a explicação adicional: “isto é, levando-os da prosa citadina para as sextilhas sertanejas”. Maxado poderá ter lido qual esta passagem, vendo inclusivamente um só romance onde Cascudo citou claramente dois (*Zezinho e Mariquinha, Vingança do Sultão*), de acordo com o que Chagas Batista também tinha referido (op. cit., p. 96).
- (18) A informação, que não consta da obra de Orígeres Lessa *Getúlio Vargas na Literatura de Cordel*, é dada por Maxadp (op. cit., p. 31). V. Vera Lúcia de Luna e Silva. “Primórdios da literatura popular no Brasil: um folheto de cordel de 1865” in *Seminário de Literatura de Cordel: memória, vozes, imagens*, 4 a 6 de nov. 1993, João Pessoa, FUNESC, 1993.
- (19) A informação vem também em Franklin Maxado, op. cit., 31.

(20) *Bulletin des Etudes Portugaises et Brésilennes*, nouvelle série, t. 33-34, Paris, Lisboa, Institut Français au Portugal, 1972-1973, pp. 205-264.

(21) Esta ideia aparece até num dos mais bem documentados estudos sobre o cordel, *A Vida no Barbante*, de Candace Slater (cit., p. 3).

(22) Francisca Neuma Fachine Borges, “Literatura de cordel: das origens europeias à nacionalização brasileira”, in *Berichte*, nº 6, Salzburg, 1983, p. 38.



NOTAS SOBRE A POESIA POPULAR ESCRITA

Atila A. Freitas de Almeida
Universidade Federal da Paraíba
Comissão Paraibana de Folclore

A palavra folheto, na Literatura Popular, serve, atualmente, para designar publicações de pequenas dimensões, situadas nos arredores de 11 cm x 15 cm, sendo impressa geralmente em papel jornal. Tem comumente 8, 16, 24 ou 32 páginas mas são conhecidos folhetos de 40, 48, 56 e até de maior número de páginas.

Difundiu-se, recentemente, que a xilogravura foi adorno de capas de folhetos desde a origem destes. A ideia é falsa. A primeira xilogravura parece ter sido utilizada como adorno da 2ª capa do folheto que Chagas Batista publicou em 1925/26 sobre Lampião. Só por volta de 1930/32, elas começam a parecer com mais constância em folhetos publicados em Guarabira (Paraíba), centro impressor da poesia popular em verso, desprovido de clichês, que permitissem aos poetas adornarem as capas de suas publicações com reproduções de postais, estampas de livros ou revistas, fotografias, desenhos, etc.

As xilogravuras dessa época, feitas em casca de cajá, e, portanto, de dimensões reduzidas, eram bastante elementares, reproduzindo, via de regra, as figuras de perfil sem nenhum senso de profundidade. Eram figuras dimensionais que recordam as manifestações picturais de povos da antiguidade. Essa característica persistiu durante toda a década de 30 e tudo indica que, a partir de Guarabira, difundiu-se, alcançando Currais Novos (Rio Grande do Norte), Itabaiana (Paraíba) e Vitória de Santo Antão (Pernambuco), centros impressores também desprovidos de clichês. Na década de

40, os cortadores de madeira, já com pleno domínio das técnicas de xilogravuras, rapidamente evoluíram no sentido de obtenção de belos exemplos da arte naturalista, nos quais não faltavam riqueza de minúcias, profundidade e movimento. Na década de 50, o enriquecimento dos editores (Manoel Camilo, é um exemplo) levou-os a abandonarem a xilogravura em favor de técnicas de ilustração mais modernas. Desta forma, todos os editores (José Bernardo, Manoel Camilo, João José) passaram a imprimir as capas de suas publicações nos mesmos moldes como Athayde, desde 1921, fazia-o na praça do Recife, onde dispunha de todos os recursos tipográficos. João Athayde foi modelo incontestado de todos os editores citados e mais, do distante Francisco Lopes, da Guajarina, do Belém do Pará. Esta editora paraense começou a editar folhetos, praticamente no mesmo ano em que João Athayde dava início às suas atividades e, como ele, encerrou sua vida editorial em 1950. José Bernardo iniciou-se em Juazeiro (Ceará) mais ou menos em 1937. Comprou os direitos editoriais de Athayde, em 1950 e até hoje, através de sucessores, continua no ramo.

Manoel Camilo começou em 1942, em Guarabira (Paraíba), mudou-se para Campina Grande em 1950, e, praticamente, findou suas atividades entre 1962 e 1964.

João José estabeleceu-se em Recife, no início da década de 50, com a Luzeiro do Norte e, como Manoel Camilo, entre 1962 e 1964, sofreu grande colapso que a ambos reduziu a editores esporádicos.

A partir desses anos críticos, seja por causa da inflação, seja por causa do aumento da corrente migratória dos nordestinos para o Sul, seja em decorrência das profundas modificações sociais e psicológicas que o processo de industrialização acarretou, seja pela difusão dos novos recursos audiovisuais (radinho de pilha, televisão), até José Bernardo reduziu drasticamente sua produção, a qual, só depois de 1972, começou a aumentar, sem contudo jamais alcançar meio caminho do nível de 1962.

Quanto às formas poéticas, predominam as sextilhas de heptassílabos. As sextilhas de mesmo número de versos são a forma usual do poema-reportagem e daqueles que tratam de Profecias, Avisos e Exemplos. Já as oitavas de heptassílabos são de uso muito raro. As décimas de decassílabos (décima corrida, martelo agalopado) de heptassílabos e de pentassílabos são frequentes nos desafios. Conquanto a maioria dos romances seja em sextilha, alguns há em sextilha e décimas de heptassílabos. Quando utilizadas nos desafios, as décimas de decassílabos recebem o nome de Martelo Agalopado. Outra forma também usada é a “Parcela”, caracterizada pelo emprego alternado de sextilhas ou setilha com décimas de heptassílabos ou de pentassílabos. Tais formas chamadas Regras pelos poetas, são comuns à poesia improvisada, a qual no entanto dispõe de mais trinta outras regras não utilizadas na poesia escrita.

Os folhetos são publicações populares vendidas principalmente nas feiras nordestinas.

A denominação literatura de cordel nasceu da presunção dos eruditos ou semi-eruditos de que os folhetos sempre foram vendidos escanchados num cordão. Esta prática, todavia, só surgiu recentemente e não foi adotada por todos. Os folhetos que no nordeste do Brasil tem uns 80 anos de existência, sempre foram expostos à venda em tampas de malas, em lonas e esteiras estendidas no chão ou em bancos de feiras.

O sentido da palavra folheto sofreu alterações através dos tempos. Inicialmente foi o livro de 16 páginas, chamando-se romance o de 24 páginas em diante. Antes de 1930, os poemas eram juntados até completarem um folheto de 16 páginas. Daí saltava-se para o livro de 32 páginas ou mais, portador de uma única história.

Foi Laurindo Gomes Maciel, na década d3e 20, quem introduziu no mercado, o livro de 8 páginas, veículo adequado ao poema-reportagem, gênero explorado, a princípio, por Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista.

O nome genérico dado pelos poetas ao folheto é **livro**. Às vezes no diminutivo **livrinho**:

*“Leitor compre este **livrinho**
Do imposto de solteiro
Quem comprar este **livrinho**
Trará grande proveito.”*

Nos textos, também usam chamar ao folheto de **caderno**, porque escrevem o poema em tiras de papel pautado (papel almaço), ou cadernos feitos em casa, mais ou menos do tamanho do folheto atual:

*“com permissão divina
vou narrar nesse **caderno...**”*

Esta nomenclatura de livro, livrinho ou caderno, vem do passado, mas ainda é linguagem viva entre os poetas.

A documentação sobre a poesia popular é insatisfatória e constituiu assunto de pesquisa. Aqui pretendemos focalizar o tema da sua origem em terras nordestinas.

Tudo indica que o folheto vem do final do século passado (1896). Há certeza, porém, de que em 1902 foi impresso folheto em Campina Grande, no Estado da Paraíba.

Os primeiros editores populares da região foram: Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e Pedro Batista, todos nascidos depois do meado do século passado. Leandro, Chagas e Pedro eram sertanejos, sendo o primeiro natural da cidade de Pombal e os irmãos Batista de Teixeira.

Leandro Gomes de Barros, um dos mais inspirados e fecundos poetas populares, nasceu em 1865 e faleceu em 1918 em Recife. Foi editor apenas de suas próprias obras, mas não se conhece o ano em que publicou os primeiros folhetos, porque deste não chegaram testemunhos até nós. De 1906 é o mais antigo que foi recolhido, mas tudo indica que antes disso já havia feito publicações, certamente em Jaboatão, Pernambuco, a partir dos últimos anos do século XIX.

Leandro criou e explorou todos os temas da poesia popular. Foi humorista, romancista (no sentido popular) e o primeiro a fazer poema-reportagem. Criou tipos como João Lezo, Cancão de Fogo e versejou Pelejas e Discussões (Debates), sem esquecer Padre Cícero e Antônio Silvino. Sobre este publicou cerca de 12 folhetos. A obra de Leandro, que está em torno de 150 publicações, é das mais importantes do acervo da nossa poesia popular. É delirante a afirmativa que atribui a Leandro a autoria de mil títulos diferentes. Esta marca só foi alcançada por Rodolfo Coelho Cavalcanti com lamentável prejuízo da qualidade. Em volume de produção seguem-se a este alagoano, o baiano Minelvino Francisco Silva (mais de 400 folhetos) e os paraibanos José Costa Leite e Francisco Soares ambos com cerca de 300 folhetos. Vale observar que essa exuberância de produção restringe-se quase exclusivamente a folhetos de 8 páginas, tipo reportagem.

Os bons poetas mesmo quando prolíferos (Mesquíades, José Camilo, Manuel d'Almeida, Joaquim Batista de Sena, Manoel Camilo, Delarme, Sales Areda, João Athayde, Firmino Teixeira do Amaral) dificilmente alcançaram a marca de 150 títulos.

É voz corrente que Silvino Pirauá (Patos, Paraíba) teria sido quem primeiro imprimiu folhetos. Mas a favor dessa prioridade só a tradição oral testemunha. Contudo, de sua criação (de Pirauá) é a mais célebre pejeja entre Romano e Inácio da Catingueira, recolhida por Chagas Batista em *Cantadores e Poetas Populares*. Seguramente foi Pirauá que, para exaltar seu mestre Romano, enalteceu Catingueira e fê-lo (literalmente) encontrar-se com Romano da Mãe d'Água. Leandro promoveu outro desafio fictício entre os dois cantadores, mas tomando partido do escravo, deu ganho de causa a Inácio. Também a Germano da Lagoa, poeta do grupo teixeirense é atribuído um desafio entre os citados repentistas. Todos esses poetas e vários outros, entre os quais Chagas Batista, nasceram ou viveram entre Teixeira e Patos.

Francisco das Chagas Batista, nasceu em 1882 e faleceu em João Pessoa, Paraíba, em 1930. Publicou seu primeiro folheto

— *Saudades do Sertão* — em 1902, em Campina Grande. Além de destacada poética, Chagas foi o fundador da Popular Editora (1914) casa pioneira na Paraíba e cujos serviços prestados à comunidade foi dos mais relevantes.

Pedro Batista, irmão mais moço de Francisco, foi também escritor, mas sua importância maior está ligada às atividades que desenvolveu como editor, em Guarabira. Ele em Guarabira e Chagas Batista em João Pessoa, não foram apenas comerciantes, vendedores de livro e material escolar, nem impressores de obras eruditas, foram editores de sem números de folhetos de outros poetas populares. Enquanto em Recife, Leandro editava as próprias obras, os dois Batistas preparavam o terreno da mais brilhante safra de poetas da época. Recebiam originais, corrigiam-nos e davam a estampa folhetos com tão boa aparência gráfica quanto aos impressos em Recife, nas melhores tipografias, como a tipografia Imprensa Industrial, tipografia do Jornal do Recife, ou a tipografia Livraria Francesa onde Leandro imprimiu seus folhetos de feição gráfica mais bonita. Nesse trabalho dos irmãos Batista, vale insistir, o mais meritório era a adaptação da ortografia elementar de muitos poetas a uma razoavelmente boa, sem, contudo, introduzir modificações nos versos. Eram esses exemplares corrigidos que, voltando aos poetas, servia-lhes de escola e fazia-os melhorar a redação. Disso tudo se ressalta que os dois, descidos da serra de Teixeira, mal enfronhados em letras, eram, dez anos depois, graças ao próprio esforço e notável inteligência, não só bons redatores, como estudiosos, incipientes, é verdade, do folclore nordestino. Em Guarabira, Pedro Batista que viria a se casar com uma filha de Leandro, intitulava *Coleção Leandro Gomes de Barros* à coleção de folhetos que editava de “folk-lore Nordeste”. Na capital do Estado, Chagas Batista criou a série de novelas *Cangaceiros*, editou peças, livros de contos, poesia e uma coreografia da Paraíba, e, entre os intelectuais da terra, penetrou e firmou-se. Em 1928, de sua autoria vem à luz *Cantadores e Poetas Populares*, livro hoje imprescindível do estudioso da literatura popular em versos. Ao mesmo tempo

Pedro publicou livros de natureza histórica e, com isso, entraram na bibliografia erudita da Paraíba, sem perder contato com a popular.

Foram Chagas e Leandro que deram início aos poemas sobre o cangaceiro Antônio Silvino (1872 a 1944), textos fundamentais para qualquer estudo do decantado cangaceiro nordestino. São do poema: *Orações de Antônio Silvino* publicação de 1911, os melhores versos aproveitados pelo próprio Chagas, em 1927, na *História completa de Lampião*, postas em destaques por Mário de Andrade em *O Baile das Quatro Artes*. Na transcrição de versos usados no primeiro poema, são citados aqueles em que é feita referência superficial ao processo de fechar o corpo, costurando-se uma hóstia sob a pele do braço.

*“Não tenho hóstia no corpo
Como alguém disse lá fora.*

Em 1927, o processo de fechamento do corpo de Lampião vem descrito noutros termos:

“Foi à casa de Macumba	Primeiro elle sujeitou-se
E elle fez o serviço,	Ao processo arriscado,
Fechou o corpo do rapaz	Em um caixão de defunto
P’rá bala, faca e feitiço.	Passou uma noite trancado
Então disse a Lampião:	O feiticeiro o ungiu
Não haverá valentão	E quando elle de lá saiu
Que pise no teu toitiço.	Estava de corpo fechado”

Esse processo, diferente dos usados (hóstia no corpo e pacto na encruzilhada à meia noite) deve ter sido colhido fora da literatura popular nordestina.

Sem dúvida, a parte mais autêntica da obra poética de Chagas Batista, é a que trata da vida de Antônio Silvino. O mais antigo de seus folhetos sobre o assunto *A vida de Antônio Silvino* data de 1904. Chagas era, como Athayde, um maravilhoso narrador e inimitável parodista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Átila Augusto F. de e ALVES SOBRINHO, José.
Dicionário biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1978, 2v. (v.1 316 p e v. 2, 668 p.).

ALMEIDA, Átila Augusto F. de e ALVES SOBRINHO, José.
Dicionário biobibliográfico de poetas populares: biografias. 2ª Ed. ampliada e reformulada. Campina Grande: UFPB/Campus II, 1990. V.2, 534 p.

_____. Dicionário biobibliográfico de poetas populares: bibliografia. 2ª Ed. ampliada e reformulada. Campina Grande; UFPB/Campus II, s/d. v.3, 520 p.

_____. Marcos. Campina Grande: UFPB/Campus II. URNE, Grafset, 1981, 240 p.

ALMEIDA, Átila de. Cangaceiros e valentões. Rev. Educação e Cultura. João Pessoa, n.10, p.16-25, jul/ago/set. 1983.

_____. Distribuição de poetas populares por Estados e Municípios. Correio das Artes, João Pessoa, 2 ago. 1981, p.2.

O IMAGINÁRIO DO PACTO DA MULHER COM O DIABO NOS FOLHETOS DE CORDEL

Beliza Áurea de Arruda Mello

DLCV/PPGL-UFPB

belizmel@uol.com.br

“Digo ao senhor: tudo é pacto.”

Guimarães Rosa, *Grande sertão: Veredas*.

No repertório das narrativas populares paraibanas dos folhetos de cordel e contos, apreende-se uma recorrência regular a mulheres em pacto com o diabo, como fio condutor de um imaginário que indica, de maneira brejeira, atos da vida quotidiana feminina.

É este repertório uma fonte fundamental para compreender-se a elaboração do imaginário da mulher e do homem nordestinos, mormente, do imaginário da mulher paraibana, relevado e projetado segundo a percepção do homem do campo. Pode-se questionar a validade do simbolismo dessas narrativas de pacto, uma vez que o discurso é feito e elaborado por homens: contadores de histórias e folheteiros. Reconhece-se, entretanto, que o repertório *masculino* é sombreado pelo “*mundus imaginalis*” – mundo de domínio comum em que são projetados vários olhares. Este repertório de histórias contado por homens sobre mulheres pactárias com o diabo não está ligado a uma visão unidirecional, isto é, não privilegia a perspectiva de um grupo específico. Nele há uma imagem caleidoscópica de relações sociais dinâmicas dos grupos sociais envolvidos. Consequentemente, o imaginário relatado por homens é também um segmento do olhar feminino, em que cada *outro* é um espelho refletor de fragmentos de imagens totais. Portanto, a revelação do traço das *estruturas imaginantes* sobre as mulheres como personagens nucleares da imaginação ativa é fundamental para a compreensão

de um *nós coletivo*, reforçando a pontuação de Zumthor (1992: 31), segundo a qual um texto aborda a trama das relações e experiências humanas de uma coletividade - não apenas do indivíduo - e, por isso, sempre se dirige às expectativas do seu destinatário coletivo que, nesses textos, tem raízes no mundo rural. Esses pactos são, assim, uma mediação das tensões entre o real e a imagem ideal, desvelando gradativamente, fragmentos de verdades femininas tresdobradas e situadas à margem do sistema, a saber: trata-se, primeiro, de mulheres; segundo, de mulher de origem rural, porque, mesmo quando as narrativas têm o “*setting*” urbano, há a inferência do mundo campestre; e, terceiro, trata-se de mulheres pobres.

Seguindo esse imaginário, aparentemente obtuso, tem-se a codificação das grandes transformações sociais de uma classe de mulheres, de seu processo histórico e de metamorfoses da sua imagem em confronto com a ordem estabelecida, reivindicando para si um novo espaço social de atuação individual e coletivo.

Pode-se apreender, portanto, nos pactos da mulher com o diabo, três tipos de regimes do imaginário - diurno, noturno e sintético ou dramático - detectados por três olhares aparentemente contraditórios, mas que convergem como indicadores do processo de individuação feminina ou, seguindo a nomenclatura de G. Durand, que são como “*subvertores simbólicos*” e/ou catalisadores da libertação feminina: o olhar fantasmagórico, o do eufemismo e o dramático.

O primeiro olhar é o fantasmagórico²⁴ que, resultante do aspecto ilusório do mundo visível, foge da *mimese*, e adota um olhar que deforma de maneira criativa o *real*, substituindo este por um mundo diferente, ou por um *real* sem referencial denotativo. Isto implica um enigma a que a física quântica responde, dizendo que nada é real, no sentido vulgar do termo (GRIBBIN, 1984). Este imaginário faz, assim, uma verdadeira alquimia mental (MILNER,

24 O olhar é direcionado para uma imagem real ou virtual, em um espaço semelhante ao sonho. Ver: MILNER, Max. *La fantasmagorie*. Paris: PUF, 1982.

1982: 23) como estratégia de comunicar algo que está além do nível perceptível. Em consequência disso, a realidade é vista de forma fantasiosa, truncada e velada. Localiza-se na instância da hesitação daquele que só percebe as leis naturais, mediante um imaginário de olhar desfocado²⁵. Neste sentido, essas narrativas mostram visões de incerteza e de inquietações sociais de um contexto aparentemente ignorado. Em outros termos, estes temas de pactos da mulher com o diabo apresentam uma experiência dos limites da razão e da consciência psíquica e social, indicando coisas que quase nunca são denotadas. Assim, há uma contradição aparente, entre o mundo do real e o imaginário, para coisas que nunca se teria ousado mencioná-las em termos realistas²⁶. O sentido deste olhar fantasmagórico é apontar as imagens de tensões que imitam a desordem, rompendo a ordem estabelecida, legitimando, na experiência quotidiana, o inadmissível (CAILLOIS, 1965: 161), para melhor articular um novo feixe de relações dos significantes. Neste olhar, não há uma maneira lógica de articular os signos. Ele é revelador de uma nova experiência das contradições sociais cuja imagem conotada está em si própria, *travestida* em função de um contexto. Esta imagem apresentada não é a real, mas o “*analogon*” perfeito: traz uma mensagem primeira conotada de preocupações e de preconceitos visíveis e invisíveis. Por isso, é também um olhar de exclusão: o olhar das antíteses polêmicas, expondo marcas significativas do Regime Diurno, caracterizado pelas preocupações e tensões. Este olhar apreende as cenas demarcadas por divisões e contrastes: é um mundo dividido, dicotômico, determinado pela heterogeneidade. É o olhar compatível à representação das estruturas *esquizomorfias do imaginário*, caracterizadas por divisões e polarizações em torno do esquema de constelações de imagens *diairéticas*, que têm tendência a separar-se e dividir-se em

25 Ver: Tzvetan Todorov. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

26 Ver: PENZOLDT, Peter. *The supernatural in fiction*. London: Peter Nevill, 1952.

imagens *ascensionais*, que indicam as imagens de elevação, mesmo quando essa elevação é de nível espiritual. Alguns pactos da mulher com o diabo atuam sobre as dicotomias que mostram um mundo feito de heterogeneidades. As mulheres enfrentam o diabo para vencê-lo. Esta é a condição “*sine qua non*” para contornar situações assumidas por outrem. Ela é a personagem que separa as coisas. Torna-se o *anjo* defensor dos interesses familiares. Como personagem marcada pelo *Regime Diurno*, ela assume, simbolicamente, o papel de *chefe* ou liderança da família, por isso o seu *papel é heroico*: luta à luz do dia, tem um ritual mágico semelhante ao guerreiro.

O segundo olhar do imaginário do pacto da mulher com o diabo é o do eufemismo. Nele estão contidas aspirações transcendentes do devir da construção da harmonia. É o imaginário marcado pela intimidade, característica própria do Regime Noturno. É como se nesse imaginário se cruzassem as relações do desejante e do desejado. Nele é, portanto, fundamental a existência do desejo. A ordem do Regime Noturno traz a emergência do outro amoroso. Aqui a mulher faz pacto pelo intuitivo, pelas experiências do desejo e pelo afã de harmonizar os contrários. São imagens centradas no aconchego, na necessidade de Eros. Essas constelações de imagens apresentam como mitema principal a recorrência à figura feminina, responsável pela fecundidade e ancorada na imagem da Grande Mãe, por procurar acomodar e proteger o outro.

O terceiro olhar do imaginário pactual é o *dramático*, caracterizado pela harmonia dos contrários. É o olhar da diacronia e, por isso, da historização. Este imaginário é caracterizado pelo diálogo com o diferente. Ele anuncia um novo paradigma: o da mulher que adentra a esfera pública, mas, concomitantemente, é também a mulher que busca ser a sedutora amorosa. As mesmas artimanhas que ela usa como armadilha para instauração de um sujeito político e, por isso, questionador de uma ordem, ela as usa para a instauração de um sujeito erótico, em busca do prazer. Este olhar tem as marcas do *Regime Sintético* ou *Dramático*, como classificou posteriormente Durand em *Mito, Símbolo e Mitodologia* (s.d.); nela se integram,

simultaneamente, a “*coincidentia oppositorum*” (ELIADE, 1993: 341), equivalente a uma síntese dos Regimes Diurnos e Noturnos

Essas narrativas de pactos da mulher com o diabo são o retrato das crises de identidade de mulheres marcadas pelo silêncio imposto pelo sistema patriarcal. Entretanto, esse silêncio é neutralizado pela função simbólica do diabo nos pactos. Ele desencadeia uma epifania imaginária de uma nova mulher. Essa dinâmica esclarece e incentiva a reflexão da situação das atividades femininas e de suas vivências psicológicas que, embora imaginárias, apontam um novo dinamismo social, baseado principalmente no uso da astúcia feminina. Esta idealização irracional realmente se manifesta como expressão fundamentadora das grandes transformações e faz a mulher a tecelã de uma nova ordem.

A despeito da marca negativa que tem o diabo na teologia, a relação entre ele e a mulher nos pactos é duplamente sedutora, com projeção mútua: ele a seduz, projetando nela suas marcas de sedução, logro e astúcia e por estas marcas é logrado pela mulher. O diabo faz, assim, interagir, na mulher, a função do sujeito e a função do objeto do discurso, conduzindo-a para uma ordem do sagrado e, simultaneamente, para a ordem do mistério da astúcia. Se, como lembra Le Goff (1995: 200), as mulheres são suas vítimas pelo uso da astúcia, também é o diabo vítima das mulheres nos pactos, por estas usarem a astúcia semelhante à dele. Desta forma, ele possibilita à mulher transcender a condição de objeto e atingir a condição de sujeito, libertando-se, portanto, do grande pesadelo mítico do cotidiano, sendo impelida a abandonar a condição de mártir. Ele, simbolicamente, aponta, através dos pactos, o reconhecimento e o avanço da mulher como sujeito histórico na representação social, transformando-a em emancipadora do pacto civilizatório²⁷. Por este

27 O pacto das mulheres com o diabo segue um percurso diferente do proposto por Freud em *Totem e tabu*. As mulheres não são o objeto, como é proposto por Freud, mas sujeito do pacto civilizatório.

motivo, no imaginário popular, a mulher não só é a solapadora do pacto social, como também a defensora do princípio do prazer. A participação das mulheres nos pactos com o diabo revela a combinação indireta das luzes do racionalismo luciferiano, com a intuição já pícaro entre os diabos da tradição ibérica medieval.

O pacto da mulher com o diabo assume, pois, um papel decisivo no imaginário agrário, pela função legitimadora de argumentação da mentalidade coletiva das aspirações utópicas de renovação social.

Evidentemente, estes pacotes de imagens nas narrativas de pactos da mulher com o diabo têm imagens arquetípicas presentes em outras narrativas. Identifica-se nelas um núcleo duro, isto é, um núcleo redundante de sequências seguidoras de um *conjunto fáustico*, ou, ainda, uma série de narrativas sobre o pacto com o diabo como “*núcleo celular*” (PIRES FERREIRA, 1992).

Segue-se, portanto, no Nordeste do Brasil, a atualização de uma “*teia de significados*” (GEERTZ, 1978: 15) de um “*mundus imaginabilis do Ocidente Fáustico*” (expressão de Gilbert Durand) que, a partir dos séculos IX e X, procura abrir espaço na vida socioeconômica, na satisfação dos desejos de dominar as adversidades.

Estes pactos assumem a trajetória de temas emigrantes de várias tradições de culturas com preocupações e propostas diferentes. Eles são um ponto de interação de diacronias que apontam a horizontalidade e a verticalidade do tema.

Estruturalmente, o pacto das narrativas populares segue uma forma jurídica valendo-se de ajustes e funções bilaterais, compatível com a teoria segundo a qual a sociedade humana deve sua origem a um contrato ou pacto entre indivíduos. Os adeptos dessa teoria, como Rousseau, sustentam que a sociedade foi originada quando os homens se reuniram para chegar a um acordo com fins comuns. Defendem que, ao falar-se na composição político-sócio-cultural, seja qual for a origem da sociedade e seu fundamento como tal, em *si mesmo*, em um momento histórico, deve-se falar em *pacto*. Esta teoria contratualista é defendida por Platão (Rep, II, 359 A), ao ter

afirmado que, para evitarem-se as injustiças e danos que os homens se infligiam, uns aos outros, decidiram que era melhor entenderem-se, por isto, acrescenta ele, nasceram os pactos (sunqhch = pacto, tratado, convenção). Para o autor de *A República*, portanto, a justiça não é algo absoluto, mas o resultado de um acordo, de um compromisso, de um contrato, entre partes que buscam, através de uma convenção, uma declaração de vontade e condições bilaterais. Há, conseqüente e implicitamente, uma obrigação pactícia ou a garantia do cumprimento como cláusula, impondo uma responsabilidade de acordos firmados entre os pactários. O pacto, deste modo, se instaura como modelo legitimador de uma norma cujo protetor e protegido se comprometem executar com rigor as obrigações que resultam do ato, definindo a ética de sujeito pactuante, que não concede a ninguém ou a nada o direito de manipular suas vidas.

Nestas circunstâncias, apreende-se, na tessitura da construção sintagmática do pacto, um sujeito vigilante preocupado em respaldar a preservação da palavra que transpõe o aspecto simbólico do exprimir-se, para atingir o aspecto virtual.

O princípio ontológico da palavra é conferir a ordem das coisas, a "*rerum ordine*", definindo-se, portanto, através do verbo, a ação do pacto. O exame das relações entre os pactários - mulher e diabo - dificulta-se na constatação da constituição do ser da consciência. Ele é indagação quando se preocupa em colocar a mulher enquanto ser questionador e é, também, uma identificação que ajuda o pactuante a entender o mundo e a realidade deste. Quando os dois antitéticos de forças procuram estabelecer um equilíbrio de ações, entende-se a vigência do pacto e a sua aproximação do processo ético, inerente aos pactos bíblicos. Apreende-se, portanto, na composição de qualquer pacto, um substrato estrutural e ideológico religioso, expresso pelo caráter mágico da palavra.

Identificam-se, nos pactos da mulher com o diabo nas narrativas populares, várias marcas de concepções, traços e funções semelhantes às do Antigo Testamento de que herda o caráter religioso/sagrado e

o sentido da aliança. Alguns especialistas, como Westermann (1987: 37), veem o Antigo Testamento como um tratado de Teologia de Aliança. Obviamente, o caráter de aliança é inseparável no pacto e se constitui um arquétipo na sua estrutura.

Vê-se que os pactos da mulher com o diabo têm a função do pacto jurídico e a sombra do caráter do sagrado, porque a aliança tem nele um sentido paradigmático, seguindo o modelo arquetípico dos pactos do Antigo Testamento, que considerava a aliança (*berith*)⁶ um pacto estabelecido entre dois grupos ou indivíduos, seguindo a significação da linguagem no antigo Oriente Médio. Por conseguinte, há uma ratificação jurídica de um julgamento ritual por cláusula no sentido intrínseco do pacto porque “*berith*” guarda um significado mais amplo do que tem a palavra aliança. Em “*berith*” está inerente o ato de alguém obrigar-se solenemente não postular nem desmanchar o compromisso assumido.

Assim sendo, “*berith*” é sinônimo de lei que celebra com pressuposto ético, tratados díspares em que o poderoso promete a sua proteção ao mais fraco, enquanto este se compromete, sob juramento, obedecer às cláusulas das condições impostas. Podem-se, no texto bíblico, comprovar vários destes exemplos (Jos 9, 11-15; Is 11 1; 3,12). Em última instância, o ritual do pacto em narrativas populares tem, como na Bíblia, o compromisso com a lei moral (ética).

A lei é, portanto, instaurada pela prática do uso, do costume, da convenção, organizando uma nova concepção ética. Vale lembrar que, no Livro II da *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, esta “*éthos*” é construída sobre o compromisso do homem com o bem supremo. Para os gregos, o bem supremo tinha a conotação do prolongamento de uma vida feliz. Por conseguinte, a ética conciliava o bem e o mal com o coletivo e estava ligada simultaneamente ao “*logos*” e ao “*pathós*” (paixão).

Considerando-se essas funções paradigmáticas inseridas em “*berith*” - *pactos*, pode-se decodificar que os pactos da mulher com o diabo apontam a possibilidade de uma construção de vida mais feliz para as mulheres: caminho mais justo, igualitário com direito

de voz, podendo sair do *silêncio cultural*, a elas imposto pela *lei*, e descobrir que o seu todo é composto de porção divina e de porção demoníaca. Em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (SARAMAGO, 1991: 64), se afirma ser o silêncio feminino imposto pela lei:

“Se a lei não tivesse feito calar as mulheres para todo o sempre, talvez elas, (...) soubessem dizer-nos o que nos falta saber. Quê, que partes divina e demoníaca as compõem, que espécie de humanidade transportam dentro de si.”

Os pactos da mulher com o diabo mostram essa preocupação em anular a lei que fez calar as mulheres. Ao pactuar as mulheres com o diabo, inconscientemente, há nelas a tentativa de roubar um pouco da aura de astúcia que a tradição picaresca ibérica impôs ao diabo. A identificação das mulheres com o diabo torna-as iguais a ele, isto é, fá-las assimilar os múltiplos estatutos da astúcia diabólica, recrudescendo a intuição feminina. Ao contrário dos pactos bíblicos, o sobre-humano e o subumano encontram-se e confundem-se, oscilando sem essência definida, provocam a flexibilidade da lei, invertendo-a e/ou deslocando-a, causando a formulação de novos paradigmas sugeridos, nos pactos da mulher com o diabo. Este, além da recorrência às tradições, procura enfatizar o recurso à forma intuitiva, como maneira astuciosa de superar a rigidez da lei. Isto irá caracterizar as grandes mudanças dos paradigmas.

O imaginário dos pactos da mulher com o diabo tem como substrato uma grande recorrência ao direito consuetudinário *“incommuniationis”*, presença obrigatória na tradição medieval herdada da tradição bíblica. Nesta, o uso dos costumes tem uma força particular e determina as regras. Sabe-se que no século X eram selados muitos pactos *“incommuniationis”*, significando a forma pela qual o pactário se associava a um homem poderoso para alcançar proteção especial.

Em 1191, por exemplo, D. Sancho I, rei de Portugal, ao fazer uma doação ao mosteiro de S. Jorge, declarou, em um diploma, o fato de o “*costume fazer a lei*”, confirmando o bem conhecido provérbio do seu tempo “*costume he e des hi he deito*” (BARROS, *op cit.*: 62). Afinal, como afirma Zumthor (1993:198-199), os provérbios são manifestações primárias e antropológicas da *práxis* social a serviço da funcionalidade da norma e da ética. Assim, ao lado do direito escrito, existe o “*direito profano*”, de tradição puramente oral. Este direito, baseado nos costumes, reforçava-se por gestos e por rituais de palavras consagradas, no intuito de impressionar imaginações. (BLOCH, 1987: 127-133).

O núcleo central da elaboração do pacto é, portanto, o ritual da transação manifestada por gestos e palavras pronunciados, que exprimem o seu caráter funcional. Lembra Castoriadis (1982: 146) que “*pacta sunt servanda*”, o pacto é a ordem simbólica da lei, motivador, assim, do pacto civilizatório. Neste sentido, a lei eterna é normativa e pilar básico das leis temporais.

Observa-se que o pacto no discurso literário conserva a fórmula pactuária (“*bundesformel*”) semelhante à fórmula jurídica e à fórmula religiosa, acrescida, muitas vezes, da marca do “*nonsense*” que o caracteriza como uma transgressão da razão. Assim, embora esteja centrado como base para acordo, ajuste, convenção ou contrato entre duas pessoas ou mais, para a realização de um *negócio jurídico*, guarda uma distinção fundamental dos pactos realizados pelo direito romano. Nestes, os *contratos* eram os que tinham apenas uma *causa civil* e, por garantia, tinham uma *ação* jurídica, ao passo que *os pactos* da mulher com o diabo obedecem à ordem do “*nonsense*”. Embora obedecem a uma causa civil no discurso referencial, não declinam, entretanto, do compromisso com a ação que lhe serve de fiança; acumulando também, conforme já exposto anteriormente, a função espiritualista, oriunda do direito canônico, segundo o qual, “*pacta quantum cumque nuda, servanta suntsunt*” (*os pactos hão de se cumprir*).

Os pactos da mulher com o diabo com suas variantes lexicográficas – *pauta, pauto ou pata, trato, contrato, negócio* – têm a peculiaridade de fazer nascer uma “*actio*” legitimada pela fiança verbal, mediante a qual o pactuante segue com rigor uma “*conventio*”, sem nenhuma confirmação por escrito: são os chamados “*pactos nus*”, baseados no direito agrário que, segundo Marc Bloch (1987: 130), obedece aos costumes particulares da sua comunidade, consequência da concepção consuetudinária. Esta relação centrada na polarização de pares opostos estende-se além das funções imediatas de bem-estar sócio-econômico, atingindo também as necessidades de ordem metafísica. Um exemplo típico é a postura da mulher como reduplicadora das marcas do diabo.

Seguindo-se o trajeto antropológico²⁸⁸, pode-se observar grande quantidade de narrativas de contos e folhetos de cordel em que as mulheres em pacto com o diabo o vencem, configurando um trajeto imaginário convergente de constelações e flutuações históricas de imagens contínuas, presentes no imaginário da Idade Média Ibérica e permanentes, ainda, na América Ibérica, gerando um cânone de pactos imaginários assinalando uma dialética da transformação.

Através das unidades semânticas, as imagens pactuais intervêm como sistematizadoras das transformações “*gnosológicas*” e mostram uma teoria do conhecimento, porque através dessas imagens dos pactos das mulheres com o diabo se mesclam especulações sobre a *episteme* e sobre as rupturas e descontinuidades das estruturas subjacentes e profundas da concepção do mundo e da vida.

As narrativas populares de pacto das mulheres com o diabo sinalizam, portanto, o sentido imediato de integração social do mundo dos pactuantes, especificamente a relação mulher “*versus*” mundo. É a

28 Ver verbete sobre aliança In: VAN DEN BORN. *Dicionário enciclopédico da Bíblia*. Petrópolis: Vozes, 1985; LEON-DUFOUR, Xavier (dir.) *Vocabulário de teologia bíblica*. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 24-33.; LATOURELLE & FISICHELLA (dir.). *Dicionário de teologia fundamental*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 255-260.

legitimação de uma ordem de transformação, às vezes, não muito bem assimilada, mas que aponta uma coesão psíquica, sinalizando, sobretudo, a diversidade das regras e dos significados. Consequentemente, o pacto da mulher com o diabo mostra um olhar de uma possível assimetria da organização social, como também, retrata uma reelaboração do esquema nuclear da mulher no plano das representações individuais e sociais. Ele é, sobretudo, um processo de autodescoberta, de *pró-cura*, no sentido de buscar transcender as limitações inerentes à vida quotidiana, dos questionamentos femininos sobre gênero, ou seja, sobre a relação bipolar da realidade. O pacto da mulher com o diabo transcende os opostos. Em busca de uma *unidade do absoluto* incorpora em si a síntese de todos os opostos.

Em função desse processo, o papel do pacto das mulheres com o diabo torna-se inseparável do processo científico, por modificar-se, enquanto significados elucidativos das transformações revolucionárias, embora inconscientes e invisíveis, das organizações ocultas e lógicas do conhecimento do mundo, rompendo o dualismo do subjetivo e do objetivo, do ruim e do bom.

A partir daí, pode-se compreender a tessitura imaginária dos pactos não como mimese baseada em dados verificáveis concretos, mas como espelhamento capaz de reproduzir o todo, através do avesso e do jogo da metamorfose do real não manifesto que retém o imaginário como o real manifesto. Falar sobre mimese nas narrativas populares de pactos da mulher com o diabo, na Paraíba, é tão excêntrico como o foi na Idade Média, quando a ideia de mimese da realidade social era estranha, porque a *imitação* excluía o convencional (ZUMTHOR, 1972: 115): “o texto é reflexo, mas não de maneira passiva: ele se inscreve dentro de uma dialética de uma transformação”.

BIBLIOGRAFIA

BARROS, João de (Jotabarros). *Lampião e Maria Bonita no paraíso de édem tentados por Santanás*. [s.n.t.].

PIRES FERREIRA, Jerusa. *O livro de São Cipriano: uma legenda de massas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BLOCH, Marc. *A sociedade feudal*. Lisboa: Edição 70, 1987.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do Imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.

MILNER, Max. *La Fantasmagorie*. Paris: PUF, 1982

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Essai poétique*. Paris: Seuil, 1972.

OS NÚCLEOS INVARIANTES NA LITERATURA ORAL

Braulio do NASCIMENTO

Comissão Nacional de Folclore

O Colóquio realizado em Paris, em 1987²⁹, sobre o tema “A variabilidade na literatura oral”, levantou alguns problemas que passaram despercebidos ao longo do tempo ou que foram negligenciados. A evidência com que se apresenta a variante no texto oral, como qualidade inerente, tornou desnecessária ou superficial uma análise aprofundada da natureza e significado das suas funções.

Os estudos orientados para a variação lexical, particularmente na área do romancero tradicional, deixaram de lado o significado próprio de variante como processo de transformação semântica. Evidentemente, as diversidades lexicais nas várias versões de um romance ou conto popular representam elementos relevantes sob o ponto de vista do contexto cultural onde se reproduzem. E tais lexemas constituem itens de identificação geográfica e cultural. Entretanto, na verdade, nada acrescentam substancialmente à semântica da fábula, sendo incapazes de pôr em ação um processo efetivo de variação.

A mobilidade do texto oral, decorrente de uma vida tradicional dentro de coordenadas de tempo e espaço, requer uma visão diferente de suas variantes. Embora oriundo das ciências matemáticas (Šćur, 1978), o termo variante de tal modo instalou-se nos estudos de literatura oral, que seria inócuo pensar em substituição.

29 Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. *D'un conte... à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*. Paris, 23-26 Mars 1987.

Entretanto, sua utilização não pode de modo nenhum ser generalizada; exige determinação de níveis com definições precisas, ainda que operacionais.

O problema da atuação do narrador ou cantor de romances na inserção de variantes no texto oral merece observação especial. É imprescindível distinguir as variantes em dois níveis: no da estrutura profunda e no da estrutura superficial. Elas podem implicar a fábula e naturalmente a expressão do conteúdo, ou simplesmente ater-se à expressão, sem qualquer implicação na estrutura profunda.

A linguística descritiva oferece um instrumento seguro para resolver as ambiguidades da caracterização da variante. Trata-se do conceito de distribuição. Os linguistas consideram que o significado de uma palavra ou morfema - nós podemos acrescentar: uma sequência narrativa - é determinado pelo contexto em que está inserido. Desse modo, duas palavras - e insistimos - duas sequências - podem considerar-se como sinônimas ou com equivalência sinonímica, SE e apenas SE forem substituídas uma pela outra em todos os seus contextos.

Menéndez Pidal, apesar de a Escola pidaliana privilegiar o estudo das variantes, afirmara em 1920:

Quanto maior seja a difusão do romance, quanto mais abundante a quantidade de recitações contemporâneas, mais se limitam e refreiam, mais se neutralizam uns com outros os desvios que, relativamente ao tipo normal, se promovem em cada performance e mais se afirma, sobre estas contínuas variações, a autoridade do texto velho (1920:125).

Diego Catalán (1959:166) insiste: “Encontrar numa pesquisa folclórica com uma pessoa que inova de modo profundo o texto que recebeu da tradição é um fato muito estranho”.

No mesmo diapasão, meio século depois de Menéndez Pidal, observa Paul Zumthor (1972:75):

A tradição aparece abstratamente como um continuum memorial sustentando as marcas dos textos sucessivos que concretizaram um modelo nuclear, ou um número limitado de modelos, funcionando como norma. Ela se confunde com esses próprios modelos, lugar ideal onde se estabelecem as relações inter-textuais, de tal forma que a produção do texto é concebida mais ou menos claramente como uma reprodução do modelo.

E Lauri Honko, estudando, na área do conto, os “Tipos de comparação e formas de variação”, declara enfaticamente (1990:393):

Eu entendo variação essencialmente como um corolário de mudanças de significado, porque as pessoas não produzem variantes; elas produzem significados, trocam mensagens e é nisto que estão interessadas; e não em detalhes particulares de forma ou coisa semelhante.

Evidentemente, para o estudo das variantes além do lexema será necessário operar com o auxílio de constructos semânticos, que representem a invariante de partida - *l'invariant de départ, l'invariant source da la dérivation* - como designa Fuchs (1982:46). A elaboração de constructos apresentam problemas de opção metodológica, que é indispensável ter em vista. Vejamos, por exemplo, duas opções dentre as apontadas por Fuchs: a) uma representação claramente abstrata e de natureza metalinguística; b) uma glosa mais ou menos abstrata. Quer dizer, oscilando entre a ideia de uma representação puramente formal e a de uma simulação do que funcionaria (hipoteticamente) como o ponto de partida para a produção de paráfrases.

O constructo, portanto, deve representar efetivamente a invariante, ou seja, o “conteúdo informativo”.

Desse modo, estamos em pleno domínio da paráfrase. Do ponto de vista do narrador ou cantor, trata-se de um dado imediato, sem aparente dificuldade durante a performance. A paráfrase é de tal maneira inerente ao mecanismo da fala, do discurso, que a praticamos frequentemente nas mais diversas situações, sem sequer nos apercebermos de que realizamos um processo complexo, que envolve uma competência linguística. A maioria das frases de uma língua contém o modelo da paráfrase.

O processo parafrástico é inerente à transmissão da literatura oral, com função mais importante que as variantes lexicais. Em uma situação narrativa, durante a performance do narrador ou cantor, o ouvinte dá validação às construções parafrásticas, pelo simples fato de não reclamar ou intervir - corrigindo - a narrativa. Ele aceita com naturalidade a elaboração parafrástica, pois tem uma espécie de competência para saber que o narrador, semanticamente, está dizendo o mesmo, reproduzindo através de suas paráfrases um modelo consagrado pela tradição e aceito pela comunidade. O contrário - protestos, correções - ocorre quando são introduzidas variantes, que representem corpos estranhos no texto narrativo.

Portanto, a afirmação correntemente aceita de que jamais uma narração - ainda que as performances distem curto lapso de tempo - é recontada do mesmo modo, tais alterações não devem classificar-se, via de regra, como variantes, mas sim elaborações parafrásticas de uma mesma fábula, cujo significado mantém-se invariante, validado pela aceitação coletiva.

A elaboração da paráfrase é uma operação de metalinguagem, com dupla exigência: a competência linguística e a competência narrativa. A plena compreensão semântica da mensagem e os recursos linguísticos para reproduzi-la constituem a competência linguística; a sua reprodução - poder-se-ia mesmo dizer: a sua reescrita, nos mesmos níveis estilísticos do modelo tradicional, corresponde à competência narrativa. Essa dupla competência,

manifestada na performance, é que assegura a invariante fabular através das mais diversas formas de expressão reveladoras dos contextos culturais.

Do mesmo modo que Apresjan afirma que “a língua é um sistema de invariantes” (1966, 1980:41), podemos dizer que um corpus de versões de determinado conto popular ou romance tradicional constitui também um sistema de invariantes. Se aplicarmos o modelo de *síntese semântica* de Apresjan às narrativas populares, teremos o detalhamento da operação parafrástica ocorrente durante a performance, preservadora da invariante fabular. Diz ele:

“Nesse modelo, a síntese semântica é definida como um processo de construção de orações em língua natural para expressar a significação de uma dada oração em uma língua semântica especial chamada básico. Isto é feito da seguinte maneira: inicialmente a oração do básico é transformada por meio de regras de paráfrase em tantas orações sinônimas do básico quanto possível. Agora, portanto, a significação original é expressa de vários modos diferentes” (Id.:228)

Estudar os processos de transmissão da literatura oral é, antes de tudo, focalizar as transformações parafrásticas das seqüências narrativas ou das macro seqüências, na reelaboração do texto em diferentes performances. O estudo da vida tradicional de um romance ou conto se deslocaria, portanto, para a análise dos processos de elaboração parafrástica, isto é, para a avaliação dos esforços criativos dos cantores ou narradores, para as soluções poéticas encontradas objetivando a preservação do sentido da mensagem em cada uma de suas performances. Ela constitui, fundamentalmente, um processo dinâmico que assegura, através do tempo e do espaço, no interior das mais diversas culturas, a individualidade de um romance ou conto tradicional.

Os núcleos invariantes, como força preservadora do sentido da fábula, não escapou ao olhar de Lévi-Strauss (1991, 1993:49), quando, ao estudar entre índios a família de mitos grupados sob as rubricas “história de lince” e “as ladras dentais”, ficou impressionado com a permanência das invariantes semânticas, apesar da extensa área de ocorrência - América do Norte, Brasil e Peru, ao comparar versões recolhidas nos séculos XVI e XVII e versões modernas dos séculos XIX e XX. “Apesar dessas distâncias” - diz ele - o mito permanece facilmente identificável e é impressionante constatar o quão pouco essas distâncias no tempo e no espaço o afetaram.

O romance tradicional de *Juliana e Dom Jorge* (*Veneno de Moriana*, CGR 0172), de grande ocorrência no Brasil, apresenta exemplo de grande simplicidade parafrástica na seqüência: “Indagação de Juliana a Dom Jorge se ele vai casar-se e a resposta”. Vejamos o que operacionalmente se poderia designar como seqüência de base:

- É verdade seu Dom Jorge que o senhor vai se casar?
 - É verdade, Juliana, vim aqui lhe convidar.
- Como se expressam as diversas tradições, através das parafrases elaboradas pelos cantores em suas performances?
- Meu Dão Jorge eu vi dizer que tu ‘tavas pra casar...
 - Quem te disse, Juliana, fez bem te desenganar.
- (Sergipe. Lima, 1977 no 17.11)
- Ontem eu soube, Dom Jorge, que com outra vai [casar.
 - Quem te disse não mentiu, que eu já vim lhe [convidar.
- (Espírito Santo, Neves, 1983:54-5)
- Já me veio a notícia, que estavas p’ra te casar.
 - É certo, ó Juliana, aqui me venho roubar.
- (Portugal, Ferré, 1987, no 40)
- Eu pensava que D. Goivo já se tinha casado.
 - Eu inda não me casei, mas tenho isso apalavrado.
- (Portugal, Galhoz, 1987, no 273)

Como se vê, as diversas variantes expressas na seqüência objetivam especificamente obter a “confirmação ou não do próprio D. Jorge da traição do casamento com outra”.

Em uma versão de Juazeiro, Bahia, Juliana ouviu a notícia e manda chamar D. Jorge:

- Dom Jorge, eu mandei chamar pois eu preciso saber,
 Se tiver um amor novo, não queira me enganar.
 Me confesse a verdade, que depois dela há de morrer.
 Não me nega, meu Dom Jorge, se tem amor e vai [casar].
 - Tu não sabe, Juliana, que eu já vim te convidar.
 (Alcoforado & Albán, 1966, no 1.19.1)

Não há dúvidas de que as seqüências expressam a mesma coisa. E é importante assinalar que não é preciso buscar arquétipos para a elaboração de paráfrases: o processo pode ter início a partir de uma seqüência de qualquer versão do corpus. No romance de *Juliana e D. Jorge* subjaz, no segundo verso uma célula semântica de confirmação: “*é verdade*”.

A operação parafrástica adquire complexidade, de acordo com as dimensões semânticas das seqüências. No conto de *Brancaflor* (AT 313), o final feliz do casamento apresenta, em muitas versões, o motivo da chave perdida e reencontrada (Stith Thompson Z62.1).

Brancaflor é a versão atual de *Medéia*³⁰. Depois de os namorados vencerem uma série de dificuldades da fuga, perseguidos pelo pai e pela mãe da heroína, chegam à cidade do príncipe. Ele a deixa em algum lugar e vai buscar roupas e carruagem para levá-la ao palácio e apresentá-la aos pais. Apesar das recomendações de *Brancaflor*, ele não pôde evitar o abraço dos familiares e acaba esquecendo-a. Ela

30 Ver Nascimento, 2000: 111-164.

resolve ir ao palácio e depois de tentar por vários modos e artifícios acaba conseguindo fazer-se lembrar.

Uma versão pernambucana, *A Princesa Florbranca* (Benjamin, 1994 n° 16) apresenta no final:

“–.A gente possui a chave de uma mala, perde ela, depois compra outra, qual é a melhor: a que a gente já tá costumada na mala, ou a que a gente ... a que a gente já tá acostumada na mala, ou a outra que a gente compra?

Disse: – A melhor é a que a gente tá acostumado na mala.

Disse: – Depois, a minha moça – dele – é essa!

Aí, virou-se prá Florbranca, que era a tal moça, e, foi, casou-se com ela”.

Uma versão portuguesa, do Algarve, recolhida por Ataíde Oliveira, no final do século XIX (1900-05 n° 13 - *Branca Flor*) traz o motivo:

“– Tinha um canário na minha gaiola, que fugiu. Pus então um pardal. Apareceu-me o canário, e o que devo fazer agora?

– Deitar fora o pardal e pôr lá o canário, responderam todos.

– Bem: devo casar com Branca Flor”.

Outra versão, também portuguesa, contemporânea, (Custódio & Galhoz, 1976-77 n° 1 - *D. Branca*) traz:

“- Eu tinha uma chave d’ouro, e perdi-a, e encomendei uma de prata que ainda n’átá feita. Então agora eu tornei a achar a chave d’ouro. Digam-me, meus senhores, com qual hei-de ficar?

E todos concordaram que ele devia ficar com a d'ouro que já era dele. E aqui, ele põe a mão em cima dum ombro da Dona Branca e disse:

- A chave d'ouro qu'eu perdi, e que achei, é esta, e agora vou casar com ela”.

Evidentemente, o conceito tradicional de variante não pode ser aplicado a estas sequências pelo simples fato de a primeira falar em chave de mala, a segunda em canário e a terceira em chave d'ouro. Semanticamente, têm o mesmo significado; sob o aspecto linguístico apresentam a mesma distribuição e, portanto, podem ser consideradas equivalências sinonímicas, pois ocorrem no mesmo ponto do percurso narrativo, nas diversas versões. Constituem, portanto, invariantes.

É no mistério dessa permanência, para a qual o narrador, esse elemento de ligação entre vários tempos - velho ou jovem, analfabeto ou não, - aporta devotamente a sua contribuição; é nesse mistério que devemos aplicar os nossos instrumentos de análise para compreender e valorizar cada vez mais esse trabalho de verdadeira criação literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARNE, Antti e THOMPSON, Stith. 1961. *The types of the folktale*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier e SUÁREZ ALBÁN, Maria del Rosario. 1966. *Romanceiro ibérico na Bahia*. Salvador, Livraria Universitária.

APRESJAN, Ju. D. 1966,1980. *Ideias e métodos da linguística estrutural contemporânea*. São Paulo, Cultrix.

ATAÍDE OLIVEIRA, Francisco Xavier de. 1900-05. *Contos tradicionais do Algarve*. Tavira, Porto. 2 v.

BENJAMIN, Roberto, coord. 1994. *Contos populares brasileiros/ Pernambuco*. Prefácio de Fernando de Mello Freyre; Introdução de Braulio do Nascimento. Recife, Massangana.

CATALÁN, Diego. 1959. El “motivo” y la “variación” en la transmisión tradicional del romancero. in *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, LXI (2-3):149-182.

CUSTÓDIO, Idália Farinho e GALHOZ, Maria Aliete Farinho. 1976-77. *Memória tradicional de Vale Judeu*. Loulé, Câmara Municipal. 2 v.

FERRÉ, Pere. 1987. *Romanceiro tradicional do Distrito da Guarda*. Vol. I. Lisboa, Estar Editora.

GALHOZ, Maria Aliete Dores. 1987. *Romanceiro popular português*. I. Romances tradicionais. Lisboa, Centro de Estudos Geográficos. INIC.

HONKO, Lauri. 1990. Types of comparison and forms of variation. in *D'un conte ... a l'autre. La variabilité dans la littérature orale*. Paris, CNRS, p. 391-402.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1991, 1993. *História de Lince*. São Paulo, Companhia das Letras.

LIMA, Jackson da Silva. 1977. *O folclore em Sergipe. I. Romanceiro*. Rio de Janeiro, Cátedra.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. 1920. Sobre geografia folklórica. Ensayo de un método. in CATALÁN, Diego e GALMÉS, Álvaro. *Como vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidade*. Madrid. 1954.

NASCIMENTO, Braulio do. 2000. Brancaflor na tradição luso-brasileira. Viana do Castelo, *Cadernos Vianenses*. Câmara Municipal, p. 111-164.

NEVES, Guilherme Santos. 1983. *Romanceiro capixaba*. Vitória, FUNARTE/Fundação Ceciliano Abel de Almeida.

ŠČUR, Georgij S. 1978. *Le teorie del campo in linguistica*. Milano, Mursia

THOMPSON, Stith. 1955-58. *Motif-index of folk literature*. Bloomington-Indiana Univ. 6 v.

ZUMTHOR, Paul. 1972. *Essai de poétique médiévale*. Paris. Seuil.

**CONSIDERAÇÕES SOBRE A *AUTOBIOGRAFIA DO POETA*
*MANOEL CAMILO DOS SANTOS***

Chico VIANA^{31*}

Universidade Federal da Paraíba

INTRODUÇÃO

Pode-se começar perguntando: qual a significado, qual o efeito e qual a novidade, para o estudo do gênero autobiográfico, do relato da própria vida feito por um poeta popular? Importa isso em consequências que influam na caracterização do gênero? E ainda: em que difere essa autobiografia popular de outra considerada erudita?

Na sua *Vida dos Césares*, Suetônio fala de doze homens notáveis, pois o eu que interessava na Antiguidade Clássica não era o de um indivíduo qualquer. Este não tinha uma história pessoal que merecesse narração. Philippe Lejeune, por seu turno, acentua a “correlação entre o desenvolvimento da literatura autobiográfica e a ascensão de uma nova classe dominante, a burguesia, da mesma maneira que o gênero literário das memórias esteve legado ao sistema feudal” (LEJEUNE, 1975:76). A literatura de memórias e de confissões liga-se historicamente às classes superiores, centrando-se quer nos feitos heroicos, quer na atuação pública. Seu objetivo é sobretudo refletir o refinamento perceptivo do indivíduo educado, que teve acesso à informação e pôde se instruir formalmente .

31 Chico Viana (Francisco José Gomes Correia) é Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor da UFPB.

A inclusão do homem médio na autoria de textos autobiográficos correspondeu à ascensão da própria classe média no cenário da História. Rousseau iniciou o percurso, procurando afirmar o valor único de cada indivíduo, sua importância por ser quem é. Não se tratava mais de acentuar o valor individual, ou mesmo a identidade da pessoa, em função de casta, classe ou de um fundo transcendente – mas como efeito de sua configuração pessoal. “Se eu não valho mais, pelo menos sou outro” – escreve Rousseau nas *Confissões*, sugerindo a valorização do indivíduo pelo que ele tem de único em relação ao grupo.

A NARRATIVA DO POETA POPULAR

A autobiografia de um poeta popular importa à caracterização do gênero, primeiro, por ser de um poeta popular. Há nesse dado um elemento que enriquece o debate sobre os textos confessionais de modo geral. Se se pode afirmar, por um lado, que a autobiografia chega ao homem do povo, considerando-se o estatuto social de Manoel Camilo dos Santos, existe por outro a ressalva de que, justamente por ser um poeta popular, ele não é um indivíduo qualquer. O impulso de contar a sua história vem do fato de ser alguém destacado, vate e intérprete das aspirações e das reações do povo. Ele possui algum tipo de mérito, alguma particularidade distintiva que torna sua história digna de registro.

Essas ponderações são importantes por, de alguma forma, contestar o que foi dito a propósito dos novos protagonistas que a evolução do gênero comporta. A autobiografia tende a não ser não a expressão do homem indistinto, mas o produto de um espírito que é (ou que se julga, com fundamento no espelho do coletivo, do social) diferente. Alguém que, entre os de sua grei, tem uma atuação notória.

O poeta em nenhum momento esquece suas origens sociais humildes, às quais contrapõe as virtudes morais, que a seu ver efetivamente contam. Em mais de uma parte do texto observa-se o

autoelogio, o gabo às virtudes éticas bem como à perícia artística, esta motivo de orgulho e principal fator de sua diferença. É sintomático que ele feche a autobiografia com um texto em prosa intitulado “Com referência a minha humildade” (p. 177), onde alinha as suas virtudes em confronto com as nódoas da sociedade. Refere predicados morais que o fariam maior entre os outros. São palavras dele:

Tenho grande defeito para a ‘sociedade’ que é não compartilhar com o vício , com a falça (sic) lisonja e com tudo que se faz oposto ao meu carácter probo e irrepreensível (modéstia a parte) ... (Ibidem)

É preciso entender a auto atribuição de grandeza como uma tentativa de harmonizar, na consciência do poeta, a postura moral com a dotação artística. De identificar beleza e virtude, no que busca realizar um ideal clássico de arte. Procedendo assim, o poeta consubstancia valores que são os da sua classe e os do seu mundo, afirmando uma diferença que, ao mesmo tempo, constitui-se em argumento abonador da sua arte. Esse procedimento aparece como uma versão particular do “pobre porém honesto”, que reflete uma superioridade o seu tanto cética e funciona mais a título do consolo... Não se pode desconhecer, no entanto, que o poeta popular tem grande preocupação com a totalidade ética da sua pessoa. Seu comportamento moral é quase sempre invocado nas pelejas e cantorias, e como que se transmuta em argumento estético .

Considerando-se a autobiografia enquanto texto, organização linguística, é importante estabelecer como nela se revela a identidade do autor- personagem. Quanto a esse ponto, é importante destacar que “tudo que o autobiógrafo realiza, quando cria a estrutura de sua obra (suas escolhas conscientes, inconscientes, e mesmo convencionais), pode ser visto por seu público como fazendo parte de sua identidade” (BRUSS, 1974:86).

Com efeito, a identidade do poeta não se manifesta apenas no *corpus* narrativo ou nas crônicas com que ele pontua a narração; disso emerge apenas o lembrado, o escolhido voluntariamente, o consciente. São também elementos semânticos, significativos, os agradecimentos aos seus “grandes amigos e benfeitores”, pessoas ligadas ao mundo intelectual e cultural sobretudo de Campina Grande; a mensagem destinada em acróstico à Dra. Isolda Bezerra de Carvalho; e todos os recursos que acabam refletindo as relações do poeta com domínios sociais diversos do seu.

Importam sobretudo as suas relações com pessoas de outro nível intelectual. Em função delas tornou-se possível, por exemplo, a publicação da autobiografia pela UFPB, o que concorreu para ampliar o circuito comunicativo do texto popular. Essas pessoas estavam conscientes de que o livro se constituiria num importante subsídio para o estudo das relações entre a literatura popular e a erudita, o universo do cordel e a plateia, tanto quanto a crítica, acadêmica. Os vários depoimentos que se agregam ao texto, apresentados em cartas e versos de homenagem, concorrem para traçar um perfil global do poeta. Sendo juízos referendados pelo autobiografado, reforçam a pintura que ele faz de si mesmo.

AUTOBIOGRAFIA OU AUTO-RETRATO?

Manda o rigor da caracterização que se considere o trabalho de Manoel Camilo dos Santos menos uma autobiografia do que um autorretrato. Do ponto de vista teoria dos gêneros, é importante que se apontem as diferenças entre essas modalidades de literatura confessional.

A partir de formulações de Michel Beaujour, é possível resumir os traços distintivos entre essas espécies do gênero confessional afirmando que a estrutura narrativa caracteriza a autobiografia, enquanto a estrutura lógica ou temática indica o autorretrato. Observa-se na autobiografia em estudo que o elemento narrativo ocorre em

pequeno percentual; só se apresenta nos dois primeiros capítulos. A imagem do protagonista configura-se por referências díspares – unificadas em torno do tema que é ele próprio –, as quais concernem a cantorias, crônicas, apreciações de outros etc.

A narrativa, por seu turno, é pitoresca. Na página 2, conta-nos o poeta o seu nascimento, a que não faltam, como nos velhos relatos heroicos, o vaticínio e a solidariedade da Natureza:

*Nasci nesse dia lindo
D'uma manhã radiante
Aromática e elegante
Quando o sol vinha subindo,
Nasci alegre sorrindo
Como nasce a alegria
Enquanto uma voz dizia:
- Vêem este recenascido?
Há de ser um protegido
De Deus e a Virgem Maria.*

Depois aparecem referências sobre as dificuldades com a saúde, as primeiras letras ministradas pelos pais e sobre o impulso de negociar. O poeta narra que, não resistindo à queda pelo comércio, antes de se tornar cantador e posteriormente editor ele adota a profissão de “almocreve ambulante”. Nessa condição, comercia pelas ruas rapadura, feijão, farinha, cordas e esteiras. Depois encontra os tios, que constituíram par maniqueu responsável por suas desgraças: o segundo é o pai da moça com quem o protagonista não se casará por causa do primeiro. Devido a altercações e por insuflamento desse primeiro tio, rompe-se o noivado e o poeta vai morar em Campina, onde se casa mas de onde é depois obrigado a sair para ganhar a vida. É em João Pessoa que escolhe o profissão de cantador, conforme está relatado na página 19:

*E foi um plano certoiro
 Eu ficar na Capital
 Porque ali afinal
 Adotei a cantoria
 Sem saber que a poesia
 Seria o meu ideal .*

Mas é para Campina que volta depois, desenganado do ofício, dedicando-se à publicação das histórias que versejou. Posteriormente reside em Guarabira, onde funda a Folheteria Santos, que abandona devido a atritos conjugais. Por fim se estabelece definitivamente em Campina Grande .

Eis um sumário da narrativa, que ocupa os dois primeiros capítulos . Os registros de vida vêm como matéria narrada, o que é próprio da autobiografia. Inscritos no tempo e por ele transformados, os eventos desenham um itinerário onde é possível depreender transformações da vida e da personalidade. No entanto, o espaço da narração só ocupa dois quintos do livro – um quinto, se consideramos que a segunda parte em muito repete a primeira, variando o esquema estrófico .

O restante da obra constitui-se de pequenas crônicas, textos em que prevalece o elemento reflexivo e lírico, revelando o eu do poeta por expedientes que não os narrativos. É devido a esse caráter composto, que mescla história e depoimentos, crônicas e informações veiculadas como “resíduos da cultura”, que o termo autorretrato afigura-se mais exato do que autobiografia. O poeta integra as peripécias da vida num quadro amplo onde cabem desde o julgamento de pessoas e instituições até as digressões filosóficas e morais, passando pela auto ironia – como no trecho “Política Partidária, que aparece como um parêntese (assim mesmo denominado pelo autor) que começa assim:

– No ano de 1962, firmado na insistência da classe poética, estribado na confiança dos amigos e munido dos apoios do Presidente da República (Dr. Jânio Quadros) e do Governador (Dr. Pedro Gondim) candidatei-me a deputado Estadual pelo partido Republicano , sobre os números 1516.

Fui muito bem votado mas meus votos não apareceram, foram camuflados , subornados, (levaram sumiço) .

Mais adiante, justificando a amigos o sumiço dos votos, eis o que diz o poeta:

Eu os respondia como ainda hoje respondo: - Isto foi a fraude, o suborno, a roubalheira dos oligarcas mandões que queriam continuar sendo os caudilhos intactos, inconstitucionalizando assim as eleições populares que é a via respiratória da vida nacional ... (p.41)

A estruturação do livro em verso e prosa permite-nos constatar um fato curioso: a matéria factual, episódica, aparece em versos, submetida ao rigor da estrofação e da métrica. Os comentários líricos e mais pretensamente poéticos aparecem em prosa – prosa lírica e hiperbólica marcada por um acento simbolista e romântico, do qual pode ser exemplo a seguinte passagem (da crônica “Refletindo o passado”):

Imerso no sofrimento e na recordação do passado, exclamava:
Ó fui traído ! Fui ludibriado quando sonhava com um futuro auri-róseo !...

E ser traído vilmente e ludibriado assim como eu fui é sentir um pezar que mutila a alma!...

É observar com pavor, o futuro que se antolhava nacarado como arrebol, transformar-se em lórico (sic) nevoeiro !
...(p.17)

Muitas vezes a prosa reforça o componente narrativo versificado. O poeta está consciente de que certos eventos da sua vida merecem um tratamento linguístico repetido, desdobrado. É o caso da morte do pai, revivida por ocasião da passagem por Cuitegi, quando o personagem se defronta com a casinha onde outrora a família morou. Há uma identificação dos restos do pai com os restos da casa, e o tema reaparece adiante sob as formas de uma crônica (“Eis os aspetos de uma tapera”, p.35) e de um soneto (“O soneto”, p. 37).

Essa concentração de recursos linguísticos revela uma concepção de artesanato literário, um propósito de intensificação expressiva. O poeta quer saturar linguisticamente os motivos íntimos mais caros, buscando traduzir a harmonia entre sensibilidade e expressão. Esse expediente não é próprio da autobiografia, mas do autorretrato.

Concorre, enfim, para a percepção de que a autobiografia constitui na verdade um autorretrato a referência às cantorias e às pelejas. Elas não aparecem como funções narrativas. São antes momentos da prova do ofício escolhido. Não são empecilhos à consecução de metas existenciais, mas desafios convencionados dentro da profissão que o protagonista perfilhou. No texto, são como tomadas em flagrante que refletem a performance, situando-se fora do curso narrativo. As cantorias e pelejas são importantes para aquilatar a dimensão social do poeta, mas sobretudo para dimensioná-lo entre os pares. Têm, pois, grande importância na pintura deste autorretrato. Não é à toa que três quintos do livro compõem-se da transcrição de pelejas e cantorias, de que emergem a prova do conhecimento, da destreza e da arte do improvisador.

O ESTILO DA AUTOBIOGRAFIA (OU DO AUTO-RETRATO)

O estilo desta autobiografia, ou melhor, deste autorretrato, revela cruzamento de códigos morais e linguísticos. São facilmente

reconhecíveis registros bíblicos e mitológicos, românticos e simbolistas. Os primeiros tendem a marcar o universo moral; os segundos, o universo da escrita. A Bíblia aparece como a grande matriz dos valores éticos que se introjetaram e parecem manter-se intocados no meio de onde o poeta provém. A mitologia funciona como acervo erudito, marca de um saber prestigiado e distante que se converte em arma nos entreveros das cantorias e das peijas. Ambas constituem-se num referencial básico, num eixo plasmador da visão de mundo do poeta.

Do ponto de vista literário, o artista articula elementos dos códigos romântico e simbolista, revelando preferência por esses modelos. As hipérboles e as construções perifrásticas, que marcam o estilo das crônicas, denotam o gosto pelo passado, o que leva à desconfiança do novo. Nesse ponto o poeta traduz o comportamento de toda uma classe social, cética quanto à aparente anarquia de valores que a modernidade acarreta .

Articular elementos do códigos citados acima não significa repetir vocábulos ou torneios e comportar-se passivamente, Dentro do repertório convencional, o poeta opera as suas escolhas, discrimina os componentes desses códigos. O autorretrato é uma escrita intertextual, amalgama os traços com vistas a um novo sentido, sendo capaz de refletir as marcas de um temperamento pela destreza na manipulação dos elementos linguísticos.

Além da intertextualidade o poeta exercita a metalinguagem, conforme assinala a profa. Francisca Neuma Fachine Borges (1984:34) em artigo sobre a *Autobiografia*, no qual observa que, “paralela à função metapoética, aparece a preocupação com a função pragmática da obra literária.” Manoel Camilo não está, pois, alheio a procedimentos que ampliam as possibilidades do seu artesanato poético, alguns sintonizados com a prática de poetas modernos. Cito a propósito uma passagem bastante criativa, em que o poeta se dispõe a abandonar o *leixa-pren*. No próprio discurso ele afirma esse desiderato, argumentando com as vantagens de liberar os primeiros

versos das estrofes seguintes em relação aos últimos das anteriores. A reflexão metalinguística, ou metapoética, denota que ele conhece bem a técnica e os seus efeitos:

*Vou deixar a derradeira
Rima de cada uma estrofe
Para ver se assim não sofre
Da outra a rima primeira,
A rima solta é fagueira
Com o pensamento livre
É como o passado que vive
Solto alegre saltitando
De galho em galho pousando
Sem ter ali quem o prive. (pág. 5)*

O inventário vocabular do livro dá bem uma ideia da integração dos registros linguísticos. Ao lado de palavras como *ábito, fragor, lírido, alabastrino e alcandoravam*, ligadas ao universo clássico e oitocentista, aparecem expressões regionais como *tapera, de muda* (por “de mudança”, derivado regressivo de sabor popular), *vadeia* (conjugação popular, corruptela analógica de “vadia”) e outras. Em certas ocasiões transporece a paródia, como nesta sequência do já citado trecho “Política Partidária”: “E essa palavra não, é terrível! É dura! É áspera! É afrontuosa! ... (p. 43)

CONCLUSÃO

A *Autobiografia* do poeta popular Manoel Camilo dos Santos constitui matéria de interesse para a caracterização do gênero desde a figura do seu autor.

Se se considera que o veio das confissões íntimas e textos afins era na Antiguidade praticado por figuras notáveis, e que, com o tempo, o gênero foi sendo exercitado por indivíduos da burguesia e

da classe média, representa uma evidência historicamente nova que ele seja expressão de um homem do povo. No entanto esse homem – no caso, um poeta popular – não representa um “indivíduo qualquer” pois, dentro de sua classe, ele goza de admiração e de prestígio por conta dos seus dotes artísticos.

O trabalho do poeta Manoel Camilo dos Santos deve ser lido não só pelo que é explicitamente dado à leitura – no caso, a história da sua vida –, como também por todos os indícios que de alguma maneira concorrem para definir-lhe o perfil social e individual. Interessa particularmente a forma como ele se relaciona com as outras classes, a que corresponde um gosto literário dito culto e uma experiência de vida bem diferente da sua.

Do ponto de vista da teoria literária, é preferível considerar a autobiografia do poeta como um autorretrato, considerando-se, entre outros fatores, que o elemento narrativo não prevalece, antes pelo contrário: à narrativa o poeta prefere as digressões lírico-sentenciosas e até os recursos icônicos cujo objetivo é oferecer uma imagem como que flagrante, total, de sua pessoa.

O estilo deste texto biográfico aparece como uma confluência de códigos. Alguns, como o mitológico e sobretudo o bíblico, alimentam o plano do conteúdo. Outros, como o romântico e o simbolista, repercutem na forma. Esses códigos não falam apenas de escolhas individuais; traduzem uma visão de mundo coletiva. E se o poeta do ponto de vista retórico-estilístico reduplica formas simbolistas e românticas, não o faz sempre de maneira passiva. Ele também articula crítica e inventivamente esse intertexto, chegando às vezes ao plano da paródia.

BIBLIOGRAFIA

BEAUJOUR, Michel. *Autobiographie et autoportrait. Poétique*, Paris, 32: 442-45B, 1977.

BORGES, Francisca Neuma Fachine. A função metapoética na literatura de cordel. *Educação e Cultura*, João Pessoa, 14:32-38, 1984.

BRUSS, Elisabeth. L'autobiographie considérée comme acte littéraire. *Poétique*, 17:14-26, 1974.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Literatura de cordel. In: *Antologia da literatura de cordel*. Org. Sebastião Nunes Batista. Fundação José Augusto, 1977. 390p.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.

SANTOS, Manoel Camilo dos. *Autobiografia do poeta*. João Pessoa, Editora Universitária /UFPB , 1979. 180p.

LITERATURA ORAL, LITERATURA POPULAR E DISCURSOS ETNOLITERÁRIOS

Cidmar Teodoro Pais (USP/UBC)
Universidade de São Paulo

INTRODUÇÃO

Uma das questões relevantes na teoria semiótica é a da tipologia dos discursos e dos universos de discurso. Na tentativa de elaborar uma taxionomia mais satisfatória, autores têm utilizado critérios diversos, como o modo de existência e produção, as estruturas de poder, as relações de enunciação e enunciado, efeitos de sentido, dentre outros, ou, mesmo, a combinação de vários deles (Pais, 1982, 1984).

Preliminarmente, considerando-se apenas as semióticas-objeto verbais ou eminentemente verbais, ou seja, as línguas naturais e seus discursos - embora sejam acompanhados de outras semióticas-objeto, em sua manifestação -, costuma-se classificar os discursos em dois grandes tipos: os discursos literários e os não-literários.

Os estudos de *semiótica literária* são os mais antigos na construção da semiótica científica. O início dos anos 70 assiste ao desenvolvimento de numerosas pesquisas nesse domínio.

A partir de 1978, desenvolveu-se na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris uma nova disciplina da Semiótica, a *Sociosemiótica*. Despertou esta grande interesse no Departamento de Linguística da USP, em que se produziram trabalhos, publicados no Brasil e no exterior, em expressivo número, e muitas dissertações e teses foram defendidas nessa especialidade.

A *Sociossemiótica* estuda os discursos sociais não-literários, tais como, os discursos científico, tecnológico, político, jurídico, jornalístico, publicitário, pedagógico, burocrático, religioso, dentre outros. Esses *universos de discurso* são ditos sociais, porque, embora tenham, como é evidente, emissor e receptor individuais, caracterizam-se por enunciador e enunciatário coletivos, ou seja, um grupo ou segmento social, como um partido político, os legisladores, a comunidade científica, um grupo profissional, etc. São ditos não-literários, porque a função estética, conquanto neles exista, com características específicas, não é determinante de sua *eficácia*, nem de seu *estatuto sociossemiótico*, conferido pela sociedade.

Cada um desses universos de discurso define-se, por sua vez, como conjunto de discursos manifestados e manifestáveis, que tendem *ad infinitum*, reunidos por *critérios de equivalência*, ou seja, caracterizados por *constantes e coerções*, suscetíveis de configurar uma *norma discursiva frástica e transfrástica*, discursos que mantêm entre si redes de relações intertextuais e interdiscursivas, inseridos num contexto lingüístico e sociocultural e pertencentes à *macrosemiótica* de uma cultura.

Observou-se, ainda, que os universos de discurso sociais não-literários, sempre sustentados por grupos ou segmentos sociais que, através deles, se sustentam, caracterizam-se por *estruturas de poder* próprias, mecanismos de *argumentação/verificação* específicos, processos de *manipulação* peculiares, *relações inter-subjetivas e espaço-temporais de enunciação e enunciado* igualmente específicas (Pais, 1993: 454-521). Definem-se, assim, seus modos de existência e de produção.

Na sociedade contemporânea, sobretudo da segunda metade do século XX e no século XXI, é lícito sustentar que o critério de valoração social dos universos de discurso sociais não-literários é a *eficácia*. Basta pensar, por exemplo, no discurso político e no discurso publicitário.

Entretanto, os universos de discurso literários apresentam certas características muito diferentes. A *verossimilhança*, retomada da Antiguidade greco-romana, no Renascimento, ainda desempenha algum papel entre os sujeitos-enunciadores-leitores. Trata-se do princípio estético grego da *mýmesis*, segundo o qual “a arte imita a vida”. É o que sucede, por exemplo, com a apreciação de romances e de novelas televisivas, por parte do grande público. Contudo, a *veridicção*, a produção do efeito de verdade - fundamental quando se trata do discurso científico ou do discurso jurídico -, não é levada em conta, no julgamento dos discursos literários. A modalidade complexa que se salienta é a do *poder-fazer-criar*. Os universos de discurso literários *seduzem* o leitor/ouvinte.

Assim, os discursos literários parecem ter outras atribuições no seio da vida social. São vistos como *ficcionais*, despertam *emoções*, suscitam o *prazer do texto* e constituem, geralmente, não ‘imitações da vida’ mas *metáforas da vida*, que conduzem a uma melhor compreensão desta. A *função estética* é elemento determinante de sua *eficácia* e de sua *valoração social*.

1. OS UNIVERSOS DE DISCURSO ETNOLITERÁRIOS

Os critérios de classificação dos discursos e dos universos de discurso acima vistos têm, sem dúvida, um grande poder de explicação e permitem circunscrever satisfatoriamente muitos aspectos de uma *tipologia discursiva*. Não obstante, revelam-se ainda insuficientes, quando se examinam os discursos *etnoliterários*.

Neles se encontram narrativas que por certo não ocorreram ou, pelo menos, não teriam acontecido nos termos em que são explicitadas. Falta-lhes, numa primeira leitura, a *versossimilhança*. Seus autores não são conhecidos, ou, se há nomes, não podem ser ateados. O sujeito-enunciador é comumente apagado ou substituído por um ente imaginário ou virtual. As marcas de tempo e espaço do enunciado inexistem ou são muito vagas. Essas características

produzem um efeito de sentido de *atemporalidade* e remetem a um espaço que é o da *utopia*, do não-lugar.

Assim, os discursos etnoliterários, de modo geral, e, particularmente, a literatura oral, a assim chamada literatura popular, os contos populares regionais não se submetem exatamente aos critérios que permitem tipificar os discursos literários, da literatura formal, escrita, ou os discursos sociais não-literários.

De um lado, tudo indica que, no caso dos discursos etnoliterários, o sujeito-enunciador é um ente coletivo, que ressurgue sempre, à medida que os textos são retomados, a um tempo conservados e modificados, e transmitidos ao longo de gerações.

De outro lado, não são *ficcionais*, no sentido estrito do termo, porque lhes falta, como vimos, a verossimilhança, a uma primeira leitura. Não são *documentais*, como os textos da História, enquanto ciência, não contam ‘fatos’ históricos comprovados. Contrapõem-se à memória oficial, idealizada, construída pelos historiadores e *recriam* outro tipo de *memória social*.

No entanto, guardados na memória e repetidos – com algumas alterações – durante séculos, por pessoas muito especiais, os contadores, como os equivalentes a trovadores medievais, e as contadoras, como mulheres do Nordeste brasileiro, dedicadas a essa prática, tais textos são percebidos pelos sujeitos-enunciatórios-ouvintes simultaneamente como *fábulas* e como *veredictórios*, portadores de ‘verdades’ gerais e universais. Têm, também, esses textos um efeito de sentido de *permanência*, dizem da *natureza humana* e podem, por isso, ser considerados como representantes de formas de *humanismo*.

Com efeito, muitos desses textos têm sido registrados, analisados e publicados por pesquisadores, de maneira que podem ser encontrados e *lidos* em fontes acadêmicas. Foi o que aconteceu, por exemplo, com os numerosos e valiosos trabalhos de Francisca Neuma Fechine Borges (1995) sobre a literatura de cordel – distribuída, como se sabe, por meio de folhetos de edições populares -,

sobre o *Romanceiro* do Nordeste, notavelmente bem estudado por Batista (1999, 2000), sobre o conto regional francês e a tradição oral em excelente obra organizada por Jean-Baptiste Martin (2003).

Independentemente dessas e de muitas outras pesquisas, convém lembrar que os textos etnoliterários são *preservados*, ao longo de séculos, pela *memória coletiva* das comunidades e *transmitidos* de uma geração a outra pelas populações. Fazem parte da *tradição popular*, ou guardados na memória ou registrados em publicações artesanais e, logo em seguida, transmitidos oralmente.

Assim, os discursos etnoliterários sustentam importantes facetas *dos sistemas de valores*, *dos sistemas de crenças*, que integram o *imaginário coletivo* de uma comunidade humana. Mostram uma *visão do mundo*, apresentam as grandes linhas de um *mundo semioticamente construído*. Nesse sentido, constituem *documentos* altamente significativos, reveladores de uma *cultura* e do seu processo histórico.

Cantados ou recitados, como foi dito, por contadores da Idade-Média e, por exemplo, por contadoras do Nordeste brasileiro até os dias de hoje, contam ‘eventos’ inverossímeis, como *Chaperon rouge (Chapeuzinho vermelho)* e *Robert Le diable*, que têm origem na França, na Provença, no Languedoc e/ou da Península Ibérica, como também aventuras ‘ocorridas’ em tempos e lugares incertos ou remotos. Servem para rir, para a diversão e, concomitantemente, são levados a sério (Greimas, 1978). Trazem, de fato, lições que as populações facilmente transpõem para a vida contemporânea. Muitos sujeitos-enunciatários sequer se dão conta da antiguidade dos textos, eis que os sentem como válidos comentários da vida atual.

Nessas condições, parece legítimo afirmar que os discursos etnoliterários incorporam, sustentam, caracterizam uma *identidade cultural*. Representam um *saber compartilhado sobre o mundo*, traduzido em amplas sucessões de *metáforas*.

Constituem, pois, os discursos etnoliterários um patrimônio cultural, por sua riqueza, complexidade e diversidade.

2. OS DISCURSOS ETNOLITERÁRIOS E SUA CONDIÇÃO MÍTICA

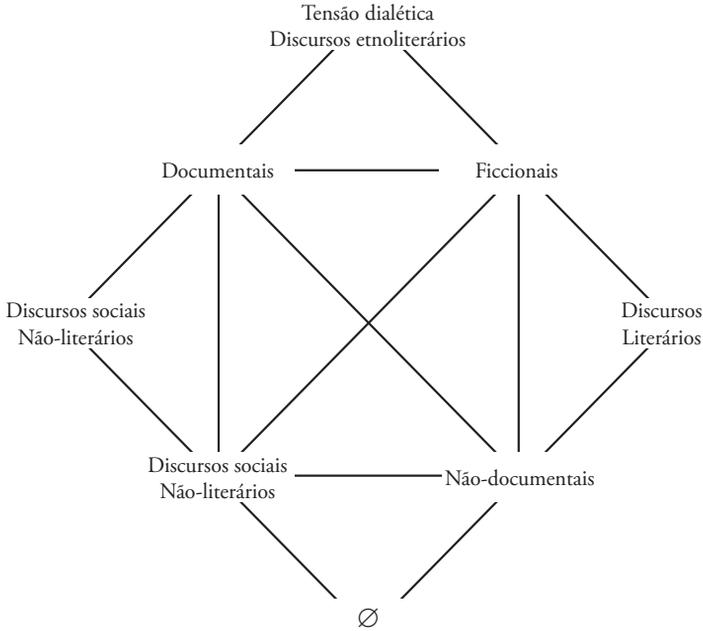
Todas essas considerações conduzem a observar que os *discursos etnoliterários*, a *literatura oral*, a *literatura popular*, certos *contos regionais* conservados pela *tradição oral* e/ou por uma imprensa artesanal, popular, e sustentados por um sujeito-enunciador coletivo, assemelham-se, em muitos aspectos, ao *mýthos* da cultura grega antiga. Têm os seus textos importantes funções culturais e sociais. Desempenham, com certeza, um papel na socialização dos membros da comunidade e, além disso, uma *função estética*, uma *função didática*, uma *função mítica*.

Da mesma forma que os mitos gregos, os mitos dos indígenas da América do Norte, dentre muitos outros que poderiam aqui ser citados, aqueles discursos e seus textos oferecem subsídios importantes para os estudos antropológicos e para as reflexões psicanalíticas. Ensinam ao sujeito-enunciatório individual e/ou coletivo elementos cruciais da natureza humana, da alma, dos impulsos, da afetividade, em suma, da *psyché* humana.

De certo ângulo, esses discursos etnoliterários poderiam ser considerados *ficcionais*, na medida em que os ‘eventos’ narrados são ou parecem ser *inverossímeis*, se tomados denotativamente, e não correspondem a fatos historicamente comprovados. Aproximar-se-iam, então, da *fábula*.

De outro ângulo, porém, esses discursos, como vimos, *revelam e sustentam* sistemas de valores, sistemas de crenças, um ‘saber’ compartilhado sobre o ‘mundo’ que integram o *imaginário coletivo* de uma cultura, de uma sociedade. Contribuem, assim, para o *sentimento de sua permanência* no eixo da História e para a configuração de uma *identidade cultural*, intuitivamente, ao menos, reconhecida pelos membros da comunidade em causa. Nesse sentido, levando-se em conta a sua continuidade no tempo, a sua presença nos dias que correm, parece legítimo vê-los como *documentos* do pensamento e dos valores coletivos, imprescindíveis, portanto, para a compreensão do *processo histórico da cultura*.

Nesses termos, foi possível elaborar um modelo semiótico que permitiria situar os discursos etnoliterários, em relação aos discursos literários na concepção tradicional e aos discursos sociais não-literários. Esquemáticamente, temos:



Documentais e *ficcionais* são termos de metalinguagem, devem ser lidos, aqui, como duas *tendências* contrárias. Os *discursos sociais não-literários* têm um estatuto sociossemiótico, conferido pela sociedade, que os caracteriza como *documentais x não-ficcionais*, de acordo com o seu modo de existência e produção socialmente aceito, de forma que constituem a dêixis positiva do modelo. Os *discursos literários stricto sensu* são vistos pela sociedade como aqueles que *tendem a ser* a combinação de *ficcionais x não-documentais*, o que lhes dá a posição da dêixis negativa, no mesmo modelo. Nessa perspectiva, os *discursos etnoliterários* sustentam-se numa tensão dialética entre os dois termos, *documentais x ficcionais*, por todas as razões acima expostas. Confirma-se, uma vez mais, a sua *função mítica*.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parece, portanto, que a proposição de uma tipologia dos universos de discurso e dos discursos-ocorrência que os manifestam teria de levar em conta, necessariamente, os diferentes aspectos que definem as constantes e coerções das normas discursivas que os sustentam. Por outro lado, na medida em que os discursos e os seus textos só significam nas relações de interdiscursividade e de intertextualidade, torna-se imprescindível levar em conta essas relações.

Sabe-se, por exemplo, que o discurso científico, quanto às estruturas de poder, qualifica-se como um *poder-fazer-saber*; o discurso tecnológico se define como um *poder-saber-fazer*; o discurso jurídico, como um *poder-fazer-dever*; o discurso religioso, como um *poder-fazer-criar*; o discurso publicitário apresenta uma combinatória modal mais complexa, por exemplo, *poder-fazer-saber* $\bar{\text{P}}$ *poder-fazer-criar* $\bar{\text{P}}$ *poder-fazer-querer*.

No tocante aos discursos etnoliterários, verifica-se que sua produção se sustenta em combinações de modalidades complexas distintas. Ocupam-se tais discursos, dentre outros aspectos, de sistemas de valores, que por sua vez, determinam pensamentos e condutas, formas de ver o mundo e o ser humano, comportamentos recomendáveis ou condenáveis, no fazer social. Tem-se, pois, no que concerne às estruturas de poder, uma possível leitura:

poder-fazer-saber $\bar{\text{P}}$ poder-saber-fazer $\bar{\text{P}}$ poder-fazer-criar
 $\bar{\text{P}}$ poder-fazer-dever

Verificou-se, ainda, que os elementos do *imaginário coletivo*, os *critérios de julgamento* – como os da ética, por exemplo -, as regras do *ordenamento social* são formulados como *metáforas*.

Enquanto alguns universos de discurso sociais não-literários, como o científico e o tecnológico pretendem apoiar-se, eminentemente, na *racionalidade*, os discursos etnoliterários sustentam-se,

sobretudo, na *afetividade*, na *sensibilidade* e na *historicidade*, entendida enquanto caráter duradouro da condição humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. *O romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 1999.

_____. O romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica. *Revista Brasileira de Linguística*. São Paulo, v. 11, n.º 1, p. 73-83, 2001.

BORGES, Francisca Neuma Fechine. Polisotopia e arquétipos narrativos na literatura de cordel. In: *Anais do IX Encontro Nacional da ANPOLL*. Caxambu, ANPOLL, p. 479-491, 1995.

GREIMAS, Algirdas Julien. O contrato de veridicção. Tradução de Cidmar Teodoro Pais. *Acta semiotica et linguistica*. São Paulo, v. 2, p. 211-221, 1978.

MARTIN, Jean-Baptiste. (Org.) *O conto: tradição oral e identidade cultural*. Tradução de Rubens Alves Netto e Rosália Maria Netto Prados. São Paulo: Terceira Margem, 2003.

PAIS, Cidmar Teodoro. Elementos para uma tipologia dos sistemas semióticos. *Revista Brasileira de Linguística*. São Paulo, v. 6, n.º 1, p. 45-60, 1982.

_____. Aspectos de uma tipologia dos universos de discurso. *Revista Brasileira de Linguística*. São Paulo, v. 7, n.º 1, p. 43-65, 1984.

_____ *Conditons sémantico-syntaxiques et sémiotiques de la productivité systémique, lexicale et discursive*. Doctorat d'État ès-Lettres et Sciences Humaines. Directeur de Recherche: Bernard Pottier. Paris: Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV) / Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses, 761 p, 1993.

O CONTO MÍTICO DE APULEIO NO IMAGINÁRIO BAIANO**Doralice Fernandes Xavier Alcoforado***Universidade Federal da Bahia*

Ecoss do conto mítico “Cupido e Psiqué”, de Apuleio, ressoam ainda hoje no imaginário baiano. Considerado a mais antiga fonte escrita dos contos que tematizam o noivo-animal, a pesquisa de narrativas recolhidas diretamente da oralidade nas duas últimas décadas do século recém-findo evidencia que esse conto da tradição latina também está presente na Bahia.

Apuleio, autor latino do século II, escreveu *O Asno de Ouro*³², título mais conhecido da coletânea de narrativas fabulosas *Metamorfoses*, um dos primeiros livros a ser impresso no século XV. Além do latim, posteriormente foi impresso, também, em vernáculo na Inglaterra, Holanda, França, Espanha e Alemanha, o que possibilitou a sua ampla difusão em locais diversos de toda a Europa.

A hipótese de que esse conto é criação do próprio Apuleio, como admite Bottgheimer (1989,9), conflitua com afirmações de

32 Um homem hospedado em casa de uma feiticeira, desejando conhecer os segredos da magia, tenta transformar-se em coruja com o auxílio de uma escrava da casa. Por infelicidade, os potes dos unguentos são trocados e ele é transformado em burro. O erro parece não ter maiores conseqüências, uma vez que bastaria comer pétalas de rosa para readquirir a forma humana. Contudo, na mesma noite, tendo-se recolhido na estrebaria, por causa da sua aparência, juntamente com os outros animais é levado por bandidos, após matarem o seu hospedeiro e saquearem a casa. O livro narra as suas aventuras e várias outras histórias ouvidas durante as suas peregrinações como burro. Ao final, o herói retorna à forma humana e ingressa nos mistérios de Ísis. (Apuleio, s.d.).

outros estudiosos do assunto, entre eles Hearne (1989, 4) que acolhe a ideia da existência de “um conto popular mais antigo” a que foram acrescentados por Apuleio elementos da mitologia grega. A existência de uma tradição anterior a Apuleio é acolhida também por Delarue e Tenèze (1963, 107): “l’auteur a connue soit directement, soit, croit-on plus communément, par l’intermédiaire d’un ouvrage grec.”

Do *Asno de Ouro*, a história de “Cupido e Psiquê” é a mais divulgada:

Um casal tinha três filhas. A mais nova, Psiquê, era tão extraordinariamente bela que os homens vinham de longe adorá-la, esquecendo-se de render culto a Vênus. A Deusa da Beleza ordena então ao filho, Cupido, que faça a jovem se apaixonar por uma horrenda criatura. Enquanto isso, Psiquê, venerada como uma deusa, vivia sem amor. Seu pai, para saber o destino da filha, consulta o oráculo que lhe responde não esperar para a filha um marido mortal; ela seria vítima de “um monstro cruel e feroz”. Resignada com seu destino, a jovem é levada para o local do holocausto, um grande rochedo, onde aguardaria a morte. De lá, é transportada por “brando vento” para um bosque, onde se encontra um luxuoso palácio. Ao aproximar-se da entrada do palácio, uma voz, dizendo-lhe que tudo aquilo lhe pertence, a convida a repousar nos seus aposentos e recuperar-se do cansaço. Embora não visse ninguém, tudo ali estava à sua disposição para lhe servir e agradar. À noite, dividia o leito com um marido invisível e carinhoso, de quem só ouvia a voz, que, de manhã, desaparecia.

As duas irmãs, querendo ter certeza do destino de Psiquê, procuram-na pelas proximidades do local. O marido adverte à amada esposa do “triste destino” que os ameaça com a aproximação das suas irmãs, o que deveria ser evitado. Embora acatando a observação do marido no primeiro momento, a esposa, envolvendo-o em carícias, tanto lhe implora que ele acaba por consentir a visita. Invejando a sorte da irmã caçula, as duas começam a arquitetar planos para destruir-lhe a felicidade. Aparentemente amorosas, desejam voltar. Mais uma vez, os encantos de Psiquê dobram a resistência do marido. Nessa segunda vez, as irmãs, aproveitando-se de uma descrição diferente que a irmã caçula fizera do esposo, acabam por subtrair-lhe toda a verdade, persuadindo-a a matá-lo enquanto estivesse dormindo. No momento de consumir o ardiloso plano, a jovem esposa, ao contemplar o rosto do amado iluminado pela luz da lanterna, deslumbra-se com tamanha beleza e deixa cair uma gota de óleo quente sobre o seu ombro. Despertado pela dor e sabendo desvendado o seu segredo, Cupido desaparece. Responsabilizando as irmãs pelos seu infortúnio, Psiquê arquiteta um plano que as leva à morte, após o que parte em busca do marido. Enfrenta a fúria e os castigos de Vênus que a penaliza com o cumprimento de difíceis tarefas, tornadas possíveis graças à intervenção de ajudantes mágicos. Na quarta e última tarefa, já desiludida e desejando a morte, Psiquê é salva por Cupido que vem ao seu socorro. Com a intervenção de Júpiter, casam-se e Psiquê é introduzida

no panteon dos deuses do Olimpo. A filha do imortal casal recebe o nome de Volúpia.

A história de Cupido e Psiquê documenta o momento de transição de uma velha ordem, em que uma concepção de mundo fechado, centrado e regido por seres extraordinários que manipulavam o destino humano, começa a ser substituída por uma nova mentalidade que situa o homem como o centro e o agente responsável pelas transformações.

Tendo em vista que o processo de produção e o de transmissão da tradição oral resultam de uma intrincada rede de fios narrativos de procedências diversas, possivelmente outras fontes escritas, a partir do texto de Apuleio, também se fixaram na tradição oral e, desde então, vêm se cruzando com as já existentes, recriando-se e misturando-se com motivos de outros contos-tipo e de outras tradições. Uma das versões tradicionalizadas foi recriada e ampliada no conto de fada “La Belle et la Bête”, por Madame Villeneuve, em 1740, que lhe deu forma escrita e que posteriormente foi tomada como modelo por Madame Leprince de Beaumont que a reduziu e adaptou a seus propósitos de educadora. O texto de Madame Beaumont, divulgado a partir de livros de educação e da literatura infanto-juvenil, se tradicionalizou, constituindo-se a matriz de referência para recriações e adaptações do conto “A Bela e a Fera” nos vários modos de expressão.

A TRADIÇÃO DOS CONTOS DE FADAS

A partir do final do século XVII, o gosto pelos contos de fada, narrativas construídas à semelhança do conto oral, tornou-se um verdadeiro movimento literário, repercutindo no século seguinte, invadido por esses contos que exploravam, sobretudo, a tradição oral francesa. Até mesmo fora da França os contos de fada repercutiram. A coletânea *Cabinet des Fées*, com 26 volumes, era encontrada em

muitas bibliotecas de solares da classe alta de francófilos da Europa. (Swahn, 1989,16).

Ao estudar o processo de civilização dos costumes, a partir da literatura para a juventude, Zipes (1986) afirma que o entusiasmo pelos contos de fada franceses pode ser considerado responsável pelo florescimento do gênero na Europa e mesmo na América, no século XIX. Essa produção literária que se destinava, a princípio, à aristocracia, progressivamente foi-se estendendo às camadas populares, em conformidade com os objetivos do processo civilizatório do ideário defendido pela Revolução Francesa.

As autoras francesas Madame d’Aulnoy, Madame Villeneuve e Madame Leprince de Beaumont,³³ ao lado de Perrault,³⁴ destacam-se entre os primeiros a divulgar o conto de fada que se constrói como conto oral, centrando o enredo no “dano” e na “reparação”, funções consideradas por Propp fundamentais, porque responsáveis pelo nó da intriga. O gosto pelos contos de fada à francesa determinou a coexistência de dois tipos de contos: as narrativas que retomavam a tradição popular e aquelas criadas pela imaginação e que, embora não vinculadas a essa tradição, seguiam o seu modelo. A grande maioria dos autores que produziu contos de fada apropriou-se da matéria folclórica

33 Marie Catherine d’Aulnoy. *Histoires de Fées*, 1697; Gabrielle-Suzanne de Villeneuve. *Contes Marins ou la Jeune Américaine*, 1740; Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. *Le Magasin des Enfants*, 1756.

34 Charles Perrault. *Histoires ou Contes du Temps Passé*, 1697.

O CONTO A BELA E A FERA

Embora o conto “La Belle et la Bête” (1740), de Madame Villeneuve, tenha sido escrito primeiro e tenha sido a base para o conto de igual título de Madame Beaumont, que integra *Le Magasin des Enfants* (1756), foi o conto dessa última autora que se tradicionalizou e, através dos séculos, vem sendo recriado não apenas na literatura, mas nos vários sistemas de signos artísticos. A longa versão de mais de trezentas páginas de Madame Villeneuve de “La Belle et la Bête”, elaborada para entretenimento da corte e dos salões, foi retomada por Madame Leprince de Beaumont³⁵ que a reduziu à seguinte fábula:

Um mercador muito rico, cujos filhos se tornam arrogantes e orgulhosos devido aos bens prestígio social, tendo de submeter-se a trabalhos pesados numa propriedade, no campo. Apenas a filha caçula, chamada Bela, encara a situação de maneira serena, disposta a colaborar e, até mesmo, a sacrificar-se para que a situação se torne menos penosa para todos. Quando o pai, na tentativa frustrada de recuperar os seus bens, viaja, as duas filhas mais velhas lhe encomendam presentes caros, enquanto Bela, instada para que também externasse o seu desejo, pede apenas uma rosa. Ao regressar, surpreendido pelo mau tempo, o pai se perde e chega a um palácio isolado, aparentemente desabitado, onde busca abrigo. Na manhã seguinte, ao

35 Jeanne Leprince de Beaumont nasceu na França, em 1711. Obrigada a prover seu sustento, vai para a Inglaterra, onde se estabelece como governanta. Sob o título de Magasin, publica tratados de educação destinados a crianças, adolescentes e senhoras. Retorna à França. Morre em 1780. Na sua vasta obra incluem-se romances, cartas, contos, tratados sobre educação, história, gramática e teologia. (Beaumont, 1995, 12)

ver lindas rosas no jardim e querendo atender ao desejo da filha caçula, retira uma. No mesmo instante, aparece-lhe um monstro que o recrimina por ter colhido a rosa, exigindo em troca a sua vida. O pai explica-lhe o motivo, mas o monstro apenas lhe dá um prazo para ele ou uma das filhas vir à sua presença. Bela, achando-se responsável pelo incidente, manifesta o seu espírito de compreensão e sacrifício decidindo ir em lugar do pai. Após conviver algum tempo com o Monstro, Bela fica impressionada com a delicadeza das suas atitudes e a nobreza do seu caráter. Aos poucos, familiariza-se com a sua aparência animalesca e passa a por ele sentir certa ternura, apesar de continuar negando-se a aceitar a sua insistente proposta de casamento. O pai de Bela adoece e ela tem o consentimento do Monstro para visitá-lo, com a condição de regressar dentro de três dias, devendo utilizar, para o seu deslocamento, de um anel mágico que ele lhe dera. A alegria de rever a família, associada à intenção deliberada das irmãs em retê-la por inveja da sua felicidade, faz Bela esquecer o prazo de retorno. Somente quando sonha com o Monstro à beira da morte é que toma consciência da sua falta. De imediato, apodera-se do anel que a transporta para o palácio. Encontra então o Monstro moribundo, caído no jardim. Quando descobre que pode perdê-lo irremediavelmente, chorando, pede-lhe que não morra para com ela se casar. A manifestação sincera de amor é o suficiente para desvelar-se a verdadeira imagem que se escondia por trás da grotesca aparência de fera. De repente, o Monstro transforma-se em lindo príncipe, e casam-se. As duas irmãs, por punição, são transformadas em estátuas à entrada do palácio.

Madame Beaumont reduziu não apenas o número de personagens, como também as sequencias descritivas.³⁶ Neutralizando o jogo erótico do final do texto, ao enfatizar a bondade do Monstro, a trama explora situações de envolvimento emocional que acabam por enredar a protagonista, levando-a a demonstrações de amor sincero pelo Monstro e o seu desejo de com ele se casar. Por outro lado, a bondade e a delicadeza da heroína, em flagrante oposição a atitudes sempre egoístas, orgulhosas e invejosas das irmãs, constituem elemento importante para a aceitação e preferência da versão de Beaumont. Alguns autores chegam mesmo a afirmar que o erotismo sutil, apenas subtendido em algumas situações, e o comportamento edificante dos heróis são responsáveis pela grande aceitação desse texto e o seu retorno à oralidade.

O sucesso dessa versão certamente tem a ver, também, com o modelo moralizante, mais sintonizado com o objetivo a que se propunha o livro, isto é, ditar normas de comportamento para adolescentes de ricas famílias londrinas de quem Madame Leprince de Beaumont era preceptora, função que exerceu por cerca de 20 anos. O sucesso ainda deve ser creditado aos elementos básicos da história que enfatizam o respeito mútuo na relação homem e mulher, representados na figura dos protagonistas, bem mais sintonizados com valores de então, o que torna o texto mais atraente a leitores modernos.

A grande aceitação do texto de Beaumont, acredita Zipes (1986, 60), ao estudar a apropriação dos contos tradicionais por autores *cultivés*, deve-se ao fato dele apresentar, em matéria de educação, uma perspectiva social mais aberta de aliança da burguesia com a aristocracia, ideal a ser atingido e preocupação daquele momento histórico. Para isso uma série de regras de comportamento para moças e rapazes são depreendidas. Para a mulher, a marca da beleza encontra-se na submissão, obediência, humildade, habilidade

36 Foram reduzidos a extensa descrição das distrações de Bela no palácio, a seqüência de sonhos e o encaixe de histórias à história principal.

e paciência, enquanto a marca de virilidade para o homem devesse estar no controle de si, na cortesia, no uso da razão e na perseverança.

No tocante à moral e à ética, contudo, Madame Beaumont mostra-se mais rigorosa e exigente, embora mais liberal quanto ao modelo civilizatório. A personagem Bela constrói-se a partir de valores do padrão burguês de virtude e perfeição e, graças à sua conduta, recebe em recompensa amor, riqueza e felicidade:

Je suis contente de votre bon coeur, la Belle. La bonne action que vous faites, en donnant votre vie pour sauver celle de votre père, ne demeurera pas sans récompense. (Beaumont, 1979, 26).

Por sua vez, o Monstro reveste-se de todas as qualidades dignas da sua condição de nobre; é cortês, gentil, bom e generoso. Em contrapartida, os desvios de conduta são rigorosamente punidos, a exemplo das irmãs de Bela que são transformadas em estátuas pela fada e colocadas na entrada do palácio, para preservar o casal dos malefícios da inveja e da maledicência:

je connais votre coeur et toute la malice qu'il renferme. Devenez deux statues, mais conservez toute votre raison sous la pierre qui vous enveloppera. Vous demeurerez à la porte du palais de votre soeur, et je ne vous impose point d'autre peine que d'être témoins de son bonheur. (Beaumont, 1979, 44)

Madame d'Aulnoy,³⁷ considerada uma das autoras mais conhecidas no seu tempo, retirou da tradição a maioria dos seus contos

37 Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronesa d'Aulnoy, nasceu em 1650. Aos dezesseis anos casa-se com um nobre trinta anos mais velho que ela.

e foi a autora francesa dos chamados contos de fada que, talvez, mais tenha recorrido ao motivo o noivo-animal como tema central dos seus textos. Constam dos seus títulos seis contos³⁸ que versam sobre o tema do noivo-animal, dois dos quais tratam da metamorfose feminina – “La Biche au Bois” e “La Chatte Blanche”. Desses seis títulos, “Serpentin vert” e “Le Mouton” são os que mais se aproximam da história de “Cupido e Psiquê” de Apuleio.

O motivo o noivo-animal é também encontrado em contos dos Irmãos Grimm que, no início do século XIX, começaram a recolher contos orais na Alemanha, recriando-os em seguida, nos moldes dos contos literários escritos.

“A BELA E A FERA” NA TRADIÇÃO ORAL

O folclorista Jan-Öjvind Swahn, em *The Tale of Cupid and Psyche*, faz um estudo desse conto partindo de 1.100 versões de vários países do mundo euroasiático. Embora desconhecendo as versões da tradição românica e americana, seu trabalho continua sendo, até então, o mais abrangente sobre o tema. Swahn chama a atenção para uma tradição que se formou a partir do texto de “A Bela e a Fera” de Madame Leprince de Beaumont, considerando a tradicionalização desse texto de grande interesse para o pesquisador do conto popular, tendo em vista que esse conto, por sua vez, foi recriado a partir de uma tradição oral mais antiga. Dos contos de fada tradicionalizados

Acusando-o posteriormente de crime de lesa-majestade, o marido é levado a julgamento e inocentado. Seus acusadores são condenados. Madame d’Aulnoy foge para a Inglaterra e em seguida para a Espanha. Posteriormente retorna a Paris, ligando-se a escritores da época. Publica memórias, um romance no qual insere um conto de fada, o primeiro publicado na França. Em 1697 publica a obra que a tornará célebre, *Les contes des fées*, e, em 1698, *Contes Nouveaux ou les Fées à la Mode*. Morre em 1705, em Paris. (Le Cabinet des fées. 1988, 19-20)

38 Também *Le Prince Marcassin*, não estudado.

a partir de um texto escrito, “A Bela e a Fera” foi, sem dúvida, um dos mais divulgados na oralidade³⁹, o que é comprovado pelo grande número de versões encontradas.

Paralelamente à vertente que tem por matriz o texto das autoras francesas, e independentemente dela, subsiste outra denominada de “doméstica” por Swahn, de procedência possivelmente medieval, “profundamente enraizada”, que continuou seu percurso de atualização e adaptação inerente ao texto oral. As narrativas oriundas dessas duas vertentes, que muitas vezes se cruzam, apresentam certos detalhes que permitem a sua identificação. Por exemplo, nas versões provenientes do texto das autoras francesas, a heroína se chama Bela e se encontra presente o motivo da rosa, introduzido para chamar a atenção sobre a simplicidade do pedido da filha caçula, em contraste com o das duas filhas mais velhas. Também, na sequência introdutória das versões dessa vertente, a descrição da riqueza do palácio e dos detalhes na transformação da fera em príncipe é um dado indicador de origem.

Já nas versões sem a mediação do texto impresso, não aparece o motivo da rosa. A filha mais nova, como é chamada a heroína, pede algo diferente, peculiar, mas de pouco valor, como um “pássaro que pule e cante ou uma planta com folhas mágicas”, geralmente algo difícil de ser encontrado, o que está em conformidade com a sua natureza sensível e modesta, voltada mais para as satisfações do espírito que para os bens materiais. Verifica-se também, nessas versões, que geralmente as personagens não são identificadas pelos respectivos nomes, mas por algum atributo: a filha mais nova, a filha caçula. Em duas versões portuguesas que apresentam esse motivo, o pedido da protagonista consiste em “um ramo de flores sem flores” e “um raminho de

39 Dos contos populares com raízes em fontes impressas, apenas “A Gata Borrallheira” com o motivo do sapatinho de cristal, que deriva do texto de Perrault, possui maior número de registros (Swahn, 1989, 17). A pesquisa na Bahia vem comprovando essa afirmação.

ciência”.⁴⁰ Ou como no conto russo em que ela pede ao pai que lhe traga uma pena de Finist, o falcão dourado (Afanassiev, 1978, 308-13).

Os detalhes que essas autoras introduziram no seu texto visam dar maior verossimilhança e realismo ao enredo. Os recursos narrativos próprios do texto escrito, quando do retorno à oralidade, passam por um processo adaptativo ao estilo e às peculiaridades da forma oral sem, contudo, perder as evidências da sua procedência impressa. Por exemplo, a ação predomina sobre a descrição e os acontecimentos, quase sempre, desenvolvem-se em ordem cronológica. Do mesmo modo, a adaptação também deve estar em consonância com aspectos geofísico-sociais para imprimir mais concretude à fábula, relacionando-a a um contexto referencial conhecido. Por essa razão, o monstro, por exemplo, toma a figuração de um animal do universo do contador da história.

Aarne e Thompson, ao classificar os contos orais em *The Types of the Folktale*, inclui “A Bela e a Fera” como um subtipo do tipo 425, “A busca do marido perdido”. Para Swahn, estudioso desse conto-tipo, é impossível a inclusão dessas narrativas em um único tipo, tendo em vista encontrar-se nessas versões cruzamento de vários subtipos. O *corpus* estudado vem confirmar essa impossibilidade ao ser evidenciado o entrecruzamento de vários dos motivos elencados na classificação Aarne e Thompson.

“A Bela e a Fera” continua despertando interesse e a preferência do público, o que é comprovado pela sua adaptação e recriação, ainda nos dias atuais, em várias modalidades artísticas. Segundo Hearne (1989, 3), em 1984, o *On-line Computer Library Center* (OCLC) listou 257 itens relacionados a esse título⁴¹ entre publicações, filmes

40 Vasconcelos, “O Príncipe Urso Doce de Laranja” (1963, 130) e Soromenho e Soromenho, “A Filha do Mercador” (1984, 198), respectivamente.

41 Poemas líricos, peças, óperas, filmes, danças, romances, ilustrações de livros e histórias de ficção científica (Hearne, 1989, 3).

e discos e o *Index to Fairy Tales* de Mary Eastman lista 68 edições impressas de “A Bela e a Fera”.

A BELA E A FERA NA TRADIÇÃO BAIANA

O tema o noivo-animal está presente nos 24 textos que integram o *corpus* baiano e representou o fator determinante para a inclusão desses contos no ciclo de “A Bela e a Fera”. A análise preliminar demonstrou que esse tema, embora comum aos 24 contos, apresenta significativa diversidade dos seus elementos constitutivos, o que evidencia a complexa rede de combinações tanto na rearticulação das sequências como na codificação dos universos culturais que nele estão representados. A mobilidade semântica do tema, capaz de adaptar-se a universos culturais tão diferentes e a organizar-se em sistemas de signos os mais diversos, razão da sua atualidade por tão longo período, amplia-se ao ser veiculado por um texto oral que, na essência, subsiste através dessa variação, da “movência”⁴² que lhe é própria, possibilitando o permanente e contínuo processo de recriação.

Na tentativa de estabelecer uma morfologia do conto maravilhoso russo⁴³, Vladimir Propp parte para a descrição de cem contos da coletânea de Afanássiev, segundo suas partes constituintes e as relações existentes das partes entre si e com o conjunto. A partir da comparação dos vários segmentos, constata que há elementos invariáveis, as funções das ações das personagens, e elementos variáveis, os seus atributos, que determinam uma estrutura constante e específica

42 Termo usado por Zumthor para denominar a extensa e coesa rede vocal que constitui a tradição oral que possibilita a permanente variação do texto oral; “movência é criação contínua.” (1993,144-5).

43 Segundo Propp (1984, 25), contos maravilhosos são aqueles “classificados no índice de Aarne e Thompson entre os números 300 e 749.”

do conto maravilhoso, em torno da qual os motivos⁴⁴ se agrupam. São considerados do mesmo tipo⁴⁵ os contos com as mesmas particularidades estruturais e semelhantes entre si.

Apoiada na morfologia proppiana sobre o conto maravilhoso e na classificação de tipos e motivos contida no Índice Aarne e Thompson,⁴⁶ procedeu-se a descrição dos textos, chegando-se ao esquema narrativo de cada versão. Com essa metodologia, buscou-se a decomposição das unidades narrativas, ou seja, das sequências. Em seguida, efetuou-se a análise comparativa dos esquemas narrativos entre si que determinaram a estrutura textual de cada conto e a sua inclusão em um determinado tipo.

As semelhanças estruturais e temáticas presentes no conjunto dos contos baianos analisados e estudados neste trabalho determinaram a sua classificação nos seguintes tipos:

Tipo 1 - T-425 C: Mercador, para atender pedido da filha caçula, colhe uma rosa num jardim. Um monstro aparece e exige a filha em troca.

Com duas versões: O Monstro de um olho só na testa (593.2)⁴⁷ e A Bela e a Fera (533.5), esse tipo resulta de versões tradicionalizadas do conto de fada “A Bela e a Fera” de Madame Leprince de

44 “Un motivo es el elemento más pequeño en un cuento y tiene el poder de persistir en la tradición.” (Thompson, 1972, 528).

45 “Un tipo es un cuento tradicional que tiene una existencia independiente. Puede contarse como una narración completa y no depende, para su significado, de ningún otro cuento.” (Thompson, 1972, 528).

46 *The types of the folktale*, que agrupa versões de contos do mundo inteiro com vistas ao estudo da variação de cada conto.

47 Código de identificação do texto: os algarismos anteriores ao ponto representam o número com que o informante foi registrado no arquivo do Programa, e o(s) posterior(es), ao número de ordem do texto fornecido por esse informante.

Beaumont, publicado em 1756, que se tornou a “matriz impressa”⁴⁸ mais divulgada e conhecida desse conto-tipo que, por sua vez, certamente tem como matriz versão do conto mítico “Eros e Psiquê”, de Apuleio,

Como no conto de fada, a condição de falência do pai e a conseqüente perda do padrão de vida da família também se encontram presentes na sequência introdutória das duas versões baianas, da mesma forma que o motivo da flor pedida pela filha caçula: - “mas ele viu no jardim dessa casa, que ele tava dormindo, umas flor, a coisa mais linda do mundo!” (593.2); “a mais nova pediu uma rosa vermelha muito bela.” (533.5) -, o que atesta a vinculação dessas versões à fonte impressa francesa. Ao retirar a rosa para satisfazer o pedido da filha caçula, o pai depara-se com o monstro,

Aí ele tirou o canivete do bolso, (...) Quando ele cortou a flor, um monstro, um bicho feroz com uns olhos na testa, deste tamanho! Um olho que dava uns quarenta centímetros de diâmetro”. (593.2)

que o obriga a trazer a filha para ficar com ele.

O noivo-animal na forma de monstro está presente nas duas versões. Talvez pela impossibilidade de enquadrá-lo em uma taxionomia da espécie animal, a figura do monstro, à semelhança do próprio Polifemo do texto da *Odisséia*⁴⁹, é descrita como um ser morfológicamente anômalo e disforme: “homem do oi só na testa” ou “bicho dum olho na testa desse tamanho!” (593.2). A forte iconicidade das imagens reforça e reitera a tensão dramática de algumas

48 Expressão usada por Jerusa Pires Ferreira em título de artigo. (1993, 57).

49 Semelhante representação encontra-se no monstro amazônico Mapinguari (“A Mata Misteriosa”) que tem um único olho e também é vencido graças às artimanhas de um herói à semelhança de Ulisses (Pimentel, 1976, 37)

cenar, como a do súbito aparecimento do monstro questionando o pai pela retirada da rosa e a cena final de intenso romantismo em que a heroína sela com um beijo a sua jura de amor ao monstro, fazendo-o retornar a sua verdadeira condição: um garboso príncipe. Só o amor sincero da moça é capaz de restituir-lhe a plenitude humana..

Tipo 2 – T 425 A: Um chefe de família, em troca de ajuda, promete dar a ser encantado a primeira coisa a ser vista quando retornar à casa.

Com elementos temático-estruturais comuns, os três contos que integram esse tipo – O Peixe Dourado (422.4), A História do Teiú (70.20) e O Pássaro Assu (2.1) a fabulação que estrutura as três narrativas se articula a partir de uma carência de pesca ou de caça que afeta a vida do chefe de família, porque caçar ou pescar é a sua profissão. Entretanto essa carência pode ser superada caso ele aceite a oferta de abundância de alimentos proposta por um ser encantado, em troca da primeira coisa a ser vista no retorno à casa. No costume de ver sempre a cachorrinha, o progenitor aceita a proposta; entretanto, ao chegar em casa, é a própria filha ou o filho que avista. O pretendente não é propriamente um monstro, na acepção que é dada ao termo, porém animal mais ou menos familiar, um peixe ou um teiú, que deseja casar-se com a moça, ou a Mãe-d'Água que deseja casar o rapaz com a sua filha. Nessas versões está presente o motivo conhecido por voto de Idomeneu⁵⁰, no qual a promessa de sucesso em uma empreitada leva o pai a prometer dar em troca a primeira coisa a ser vista quando retornar ao lar.

50 Figura mitológica, rei de Creta que, vitorioso na luta contra Tróia, ao regressar, é surpreendido por temível tempestade que ameaça a sua poderosa esquadra. Ante o presumível desfecho, promete a Netuno imolar em sua intenção o primeiro ser vivo que venha a avistar na praia. Por ironia do destino lá estava o seu filho que ansiosamente o esperava. (Casudo, 1983, 145)

Embora com elementos estruturais comuns, o desenvolvimento narrativo dos três contos recorre a estratégias diferenciadas para a solução dos conflitos, imprimindo singularidade a cada texto. O cumprimento da promessa em uma das versões – O Pássaro Assu, (2.1), não se efetiva: “– Ah, o que é que faço? O meu filho eu não dou!”, implicando restrição de deslocamento do jovem que, para não se confrontar com a Mãe-d’Água, é proibido de avizinhar-se de rio.

Nas outras duas versões, a promessa é cumprida e a jovem é dada ao ser encantado que impõe restrições à jovem quando da sua visita à família. Em uma das versões, ela fica proibida de trazer da casa da família qualquer objeto que produza luz. Como no conto de Apuleio, a esposa não pode ver o próprio marido. O incentivo à desobediência vem da mãe, quando persuade a filha a levar fósforo, para desvendar o mistério que cercava a proibição. Assim, à noite, ao ver a verdadeira imagem do esposo, a emoção é tal que acaba por queimar-lhe a pele, o que precipita o seu desencanto e, consequentemente, o seu desaparecimento.

Na outra versão, a jovem não podia falar, comer nem beber nada quando em visita à casa dos pais. A violação da proibição mais uma vez parte da família. Nesse caso, as irmãs, por inveja, à semelhança das irmãs de Psiquê, não apenas revelam o segredo, como ainda são responsáveis pela morte do esposo encantado.

A volta ao equilíbrio, ou seja, a recuperação do marido, nas duas versões, também é diferente. Na versão em que o peixe é o marido (422.4), a busca do esposo é bem sucedida graças à receita mágica. No entanto, naquela em que o marido é o teiú, a heroína tem de passar por grandes dificuldades e sacrifícios – “as tarefas difíceis” – até encontrá-lo em reino distante. Para isso conta com a ajuda de elementos mágicos, especialmente de um urubu velho e pelado que a transporta ao destino procurado:

Aí condo foi no dia, o arubu jogou a muié nas costas e subiu e subiu e subiu e subiu e, quando foi pra fazer a linha pra chegar o Reinado do Bem-te-vi, aí fraqueou, né? (...) Aí ela passou a faca na batata da perna, deu pra ele comer, né? (70.2)

A presença do urubu, como pássaro condutor da heroína ao reino distante, e a do teiú, como noivo-animal, demonstra a capacidade do conto oral de adaptar-se ao universo cultural do contador. Ao enquadrar a narrativa ao contexto fisiográfico nordestino, explicita-se o seu valor documental, reiterando mais uma vez o caráter etnográfico do texto oral.

Na versão “O Pássaro Assu” (2.1), contudo, o herói desloca-se metamorfoseado em pássaro toda vez que tem de transpor um rio, para safar-se da Mãe-d’Água a quem fora prometido. Em razão dessa promessa, passa todo o tempo num jogo de esconde-esconde para não cumpri-la, valendo-se de poderes que lhe foram transferidos por ajudantes mágicos, até cair finalmente na armadilha da Mãe-d’Água.

Tipo 3 – T 441: Mãe estéril blasfema contra sua sorte e pare um filho animal que se casa sucessivamente com três irmãs matando as duas primeiras esposas.

Composto por cinco versões – O Príncipe dos Campos Verdes (738.8), O Boi Encantado (854.6), O Príncipe Irino do Amor (534.3), O Príncipe que Era Burro (881.4) e O Teiú Encantado (53.6) – esse tipo se estrutura a partir de uma carência – ausência de filhos –, o que leva a mãe estéril a desejar ter um filho nem que seja um animal. A blasfêmia, pronunciada pela mãe, é explicitada em duas das versões. A palavra proferida ganha força, como nas fórmulas mágicas, difícil de ser anulada. E em decorrência

nasce-lhe um filho animal: um boi, um burro, um teiú que sucessivamente se casa com três irmãs matando violentamente as duas primeiras por quebra do tabu de ver o marido, por desobediência ou desconfiança.

A maternidade como um bem natural, incentivado nas várias culturas, faz da mulher um valor social “por excelência” sem a qual “a vida não é possível.” comenta Lévi-Strauss (1976, 521).

Nas duas primeiras versões, a estrutura narrativa é basicamente a mesma; as diferenças são de detalhes e dizem respeito basicamente à construção poética da trama. Após o “dano”, o marido desaparece o que determina o afastamento da heroína que vai à sua procura, submetendo-se nesse longo percurso às tarefas difíceis. Mas graças aos ajudantes mágicos o encontra afinal e são felizes para sempre.

Nas duas versões em que o noivo-animal é um burro, o príncipe metamorfoseado, à noite, assume a forma humana. A proibição de acender luz era para o seu segredo não ser revelado. Essas duas versões distanciam-se quanto à estruturação da sequência das “tarefas difíceis”. Em uma (534.3) a protagonista parte à procura do marido e graças à ajuda dos ajudantes mágicos – as forças da natureza materializadas nos elementos água, fogo e ar, respectivamente a Lua, o Sol e o Vento –, chega ao reino distante levada pelo Vento. A construção narrativa da versão O Teiú Encantado (53.6), no entanto, não justifica a existência da seqüência das “tarefas difíceis”, uma vez que a aceitação incondicional do marido como animal é a prova de amor suficiente para desfazer o encanto. O narrador, através de um jogo de palavras, usa uma tática sutil para testar o comprometimento amoroso da moça, que prefere mostrar o marido como bicho, mas, na intimidade, tê-lo como homem:

- Heim?! Você quer que eu vire bicho de dia e gente de noite ou gente de noite e bicho de dia?
- Eu quero que você vire bicho de dia e príncipe de noite.
(53.6)

Tipo 4 - T- 432: Moça solitária namora escondido um príncipe encantado

Esse tipo é constituído por sete versões – O Papagaio que era um Príncipe (43.7), O Príncipe Papagaio (82.5), Príncipe Lagarto no Reino dos Amores (41.2), Maria e o Príncipe Papagaio (2.11), O Príncipe de Campos Flor de Bom Virá (249.6), O Príncipe Encantado (115.4) e A história de Palma Verde (824.1) – que apresentam a mesma estrutura narrativa, em que um pássaro (um papagaio, em cinco delas) visita uma moça que mora sozinha e, após um banho, transforma-se em príncipe; ou uma piaba encantada, na versão 824.1. A moça mantém encontros sigilosos com um príncipe encantado até a família descobrir, momento em que o antagonista, através de um objeto cortante, provoca o “dano” que causa ferimentos no príncipe e o seu conseqüente desaparecimento. A heroína parte à sua procura, passando por todo tipo de dificuldade e sofrimento, vestida com roupa de ferro ou bronze que se desgasta ao curso da viagem, metáfora da longa e difícil provação.

A seqüência introdutória das versões evidencia uma situação de carência afetiva da protagonista, responsável pelo seu estado de solidão, e o conseqüente afastamento da casa paterna, geralmente causado por incompatibilidade com a madrasta; mas nem sempre a razão é explicitada. Diferentemente da Borracheira, a moça toma a decisão de afastar-se de casa e construir sua própria vida, momento em que lhe aparece o pássaro que, após o banho, transforma-se em príncipe. Através do banho, ritual de limpeza e purificação, o príncipe livra-se do aspecto animal que esconde a sua forma humana.

Seguindo o paradigma, a madrasta, mesmo tendo a enteada à distância, tanto se incomoda com o seu bem-estar que busca a todo custo explicação para a rápida melhoria de vida. Instigadas e por inveja, são suas irmãs o instrumento da vingança da madrasta. Seguindo a tradição do conto “Eros e Psiquê”, matriz clássica, as irmãs desvendam o enigma. O elemento hostil, habitualmente

assumido por mulheres na tradição desse conto, em uma versão é assumido pelo irmão (824.1).

Com o “dano”, a heroína prepara-se para “a partida” em busca do noivo:

Aí no outro dia, ela foi na casa do ferreiro, mandou fazer uma roupa de ferro, mandou fazer um sapato de bronze e se entonou naquela roupa e se tocou pelo mundo, perguntando a todo mundo” (82.5).

A longa viagem, faz a heroína sujeitar-se a toda espécie de dificuldades – as “tarefas difíceis”, amparada apenas pela hospitalidade – “A senhora me dá um rancho?” (82.5) –, prática bastante usada nas sociedades agrárias. Da costumeira hospitalidade fazem parte ainda informações, conselhos e a doação de presentes de valor, geralmente objetos de ouro. Após anos de viagem, a “pilingrina” chega à casa do auxiliar mágico que a acolhe. A casa fica distante, isolada e em meio a um bosque por mais das vezes inferido, mas explicitado em uma versão:

[...] viajou um ano, pão e água. O castigo dela era pão e água. Quando chegou, deu num bosque; tinha uma fumacinha, ela tocou pra lá. (...). Viajou mais um ano. Quando chegou lá, encontrou uma fumacinha [num bosque]. Ela chegou ali junto, aí tinha uma velha. (41.2).

Invariavelmente o herói do conto passa por um bosque denso. O bosque era o lugar onde se celebravam os ritos de iniciação que tinham a função de introduzir o jovem na comunidade da tribo; simbolicamente o adolescente morria e ressuscitava como homem. O bosque, que circunda o outro mundo, era a passagem obrigatória para o acesso ao mundo dos mortos, em cuja entrada estava de guarda o doador mágico. Os vivos corriam grande risco para penetrar nesse

reino, razão por que precisavam da magia. A maga, além de guardiã da entrada, era também o auxiliar que protegia, defendia e ensinava o herói, criando condições favoráveis de ele vencer as dificuldades colocadas no seu caminho – “se halla provista de todos los signos de la maternidad. (...) Es siempre una vieja, y una vieja sin marido. La maga no es madre de hombres,” (Propp, 1981, 104). Nos contos, essa velha, que é a mãe da Lua, do Sol ou do Vento, acolhe, protege e intermedeia o contato da heroína com os auxiliares mágicos que a orientarão e um deles a transportará para o reino distante onde se encontra o príncipe:

- Ói, minha fia, quando meu fio chega é uma quentura capaz de matar a pessoa. Mas num tem nada não; se esconda atrás da porta. (...)
- Vixe, mamãe! Catinga de sangue real! Que catinga é essa? (43.7).

Com o entendimento de que o conto é a representação da viagem para o mundo dos mortos, a chegada do herói à casa dos auxiliares é percebida pelo odor – “Los muertos no tienen olor porque son incorpóreos, los vivos tienen un olor, los muertos reconocen a los vivos por su olor.” (Propp, 1981, 88). O cheiro, como elemento diferenciador entre vivo e morto, está registrado:

- Hum, minha mãe, que fedor de sangue real!
- Foi uma pelingrina que apareceu aqui. (115.4)

Antes de partir de cada casa, a heroína recebe presentes da maga, objetos encantados com os quais vai vencer os últimos obstáculos para chegar até onde se encontra o noivo procurado.

A versão 41.2 é muito interessante não apenas pela sua estruturação, mas sobretudo pelos detalhes que o contador sabe explorar de maneira engenhosa. É o caso da descrição da força do Vento, arrasando tudo na sua chegada. O contador nessa versão, também introduz um quarto elemento como ajudante mágico – um urubu, que apesar das malandragens, mostra-se eficiente e sábio.

Tipo 5 – T-433 + T-425 A: Moça recebe proposta de casamento de pretendente animal.

Também formado por sete versões - A Cobra que era um Príncipe (682.2), O Príncipe Encantado (730.6), A Cobra (881.5), A Cobra Encantada (560.12), A Serpente de um Reino Encantado (30.1), A Filha do Rei Dragão (547.15) e O Sapo e a Pequena Princesa (915.4) –, nesse tipo o ser metamorfoseado se comunica com a heroína inicialmente por meio de incorpórea voz (5 versões) ou na forma de animal (2 versões), externando o seu desejo de casar-se com ela. Em cinco dessas versões o noivo-animal é uma cobra. A aceitação é a condição para o desencanto. O agente do retorno à plenitude humana é o amor.

As narrativas desse tipo são curtas e, à exceção de uma, estruturam-se como conto de exemplo, construindo-se a trama com seqüências articuladas à dicotomia Bem *versus* Mal, deixando patente a preocupação moralizante contra sentimentos pouco edificantes. Percebe-se a preocupação em caracterizar a heroína como uma pessoa exemplar (trabalhadeira, obediente e temente a Deus), enquanto a sua antagonista, geralmente a irmã, a ela se contrapõe com um comportamento indesejado e nada construtivo do ponto de vista familiar e social (preguiçosa e invejosa).

A fábula desenvolve-se na perspectiva de estimular determinada conduta, através da recompensa à heroína, ao tempo que procura inibir um comportamento nada exemplar, por meio da punição. Para a moça bem comportada, o casamento com o príncipe é o prêmio, enquanto para a outra, a invejosa, o casamento com a cobra é a punição.

Na tradição popular, nem sempre a irmã se apresenta com a mesma imagem negativa normalmente encontrada em versões desse conto-tipo. Uma das versões tematiza a amizade sincera entre irmãs, depreendida do diálogo cantado entre elas, que fala de um pacto de fidelidade irrestrita que as tornam cúmplices de um plano secreto.

Vale ressaltar, nessas histórias, a independência da mulher no que concerne à sua vida, tomando decisões firmes e corajosas, por vezes contrariando a opinião dos pais, e o diálogo franco e aberto que mantém, sobretudo, com a mãe.

Em *Apenas uma versão* (915.4) o ser metamorfoseado não é aceito por alguém. A narrativa foi aprendida em livro de história infantil. É uma adaptação de um conto dos Irmãos Grimm e fica bem evidente a preocupação moralizante de coibir atitudes pouco edificantes do ponto de vista da convivência social, preocupação normativa comum ao texto da literatura infantil que tenta conciliar valor estético com objetivo pedagógico.

Apesar de centradas no núcleo temático da metamorfose do noivo em animal, cujo desencanto depende da aceitação irrestrita dessa condição por uma jovem, as versões que compõem o *corpus* baiano apresentam uma variação bastante expressiva no que diz respeito ao entrecruzamento de motivos⁵¹, ao tratamento do tema e à estrutura fabular dos contos-tipo – T 425, 432 e 433 –, o que determinou a presente tipologia. Mesmo sabendo-se que o processo de recriação da forma oral se assenta numa invariante virtual memorizada e que cada *performance* inaugura uma nova versão, quando são introduzidos elementos inovadores e dados atualizadores, a diversidade de variantes do tema no *corpus* baiano, contudo, só poderá ser justificada pela veiculação de diferentes narrativas que, como fontes matriciais, certamente inspiraram a sua recriação, aclimatando-as ao

51 No presente trabalho, apenas foram indicados os códigos do motivo principal caracterizador do conjunto de textos de cada tipo. Não houve a intenção de registrar os vários motivos que aparecem em cada conto e que, na classificação Aarne e Thompson, pertencem a um determinado conto-tipo ou a um seu subtipo e no *corpus* baiano encontra-se em outro, como por exemplo: o beijo que a protagonista dá no monstro, responsável pelo seu desencanto – 425 A, a cantiga aprendida pelo antagonista e utilizada para atrair o noivo e provocar o dano – 425 M e tantos outros.

universo simbólico baiano. Essa diversificação, como se pode inferir, não afetou a estrutura fabular do conto e, por outro lado, evidenciou a importância e a funcionalidade que o “A Bela e a Fera” demonstra ter, ainda hoje, no imaginário de vários povos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARNE, Antti, THOMPSON, Stith. *The types of the folktale*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1981.

APULEIO, Lúcio. *O Asno de Ouro*. Trad. de Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.

BEAUMONT, Leprince de. *Le magasin des enfants: La Belle et la Bête et autres contes*. Arles: Philippe Picquier, 1995.

BEAUMONT, Leprince de & d' AULNOY. *La Belle et la Bête et autres contes*. Paris: Hachette, 1979.

BOTTGHEIMER, Ruth B. Cupid and Psyche vs. Beauty and the Beast: The milesian and the modern. *Merveilles & Contes, Beauty and the Beast*, Boulder, University of Colorado, v. 3, n. 1, p. 4-13, may 1989.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. de Vera da Costa e Silva et al. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

DELARUE, Paul. *Le conte populaire français*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1976. t. 1.

FERREIRA, Jerusa Pires. Matrizes impressas da oralidade: conto russo em versão nordestina. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*. Lisboa, n. 9, p. 57-61, jul. 1993.

FREUD, Sigmund. Lo siniestro. *Obras completas*, 3. ed. Trad. de Luís Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. t. 3.

HEARNE, Betsy. *Beauty and the Beast: visions and revisions of an old tale*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

HOLBEK, Bengt. Le langage des contes merveilleux. *Cahiers de littérature orale*. Paris, n. 28, p. 127-62, 1990.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Trad. de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes; EDUSP, 1976.

PERRAULT, Charles. *Contes*. Paris: Hachette, 1978.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

PROPP, Vladimir *Raízes históricas del cuento*. Trad. de José Martín Arancibia. 3. ed. Madrid: Fundamentos, 1981.

ROBERT, Raymonde. *Le Conte de fée littéraire en France: de la fin du XVII è. à la fin du XVIII è. siècle*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1982.

SORIANO, Marc. *Les Contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*. Ed. revue et corrigée. Paris: Gallimard, 1970.

SWAHN, Jan-Öjvind. Beauty and the Beast in oral tradition. *Merveilles & Contes: Beauty and the Beast*. Boulder: University of Colorado, v.3, n. 1, p. 15-27, may 1989.

THOMPSON, Stith. *El cuento folklórico*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972. (Ediciones de la Biblioteca).

VASCONCELOS, José Leite de. *Contos populares e lendas*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1963.

ZIPES, Jack. *Les Contes des fées et l'art de la subversion: étude de la civilisation des moeurs à travers un genre classique - la littérature pour la jeunesse*. Paris: Payot, 1986.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. De Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

UM MOTE PARA CANTADORES E POETAS POPULARES: CASTRO ALVES

Edilene Matos

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

O circuito literário reserva ainda hoje um lugar restrito para a poesia popular. É que os eruditos e especialistas, arrogantes e ingênuos que são, julgam ter respostas certas e medidas para tudo. Cria-se assim um impasse conceitual e terminológico (tal como a dicotomia erudito/popular, forjada, a rigor, em plena modernidade), que acaba dificultando o acesso sem preconceitos, sem imposições de concepções estabelecidas a priori, à sabedoria sempre surpreendente e saborosa dos textos concebidos e criados pelo povo. É inegável e incontestado, porém, que tanto a literatura popular - aqui sinônimo de literatura de cordel - quanto a considerada erudita participam ambas do mesmo universo de produção, já que visam, de modo análogo, à construção de formas significativas, criadoras e reveladoras com relação ao homem, sua existência e seu destino.

Mário de Andrade, ao estudar certas manifestações da cultura popular e, em especial, os heróis por ela criados, procurou mostrar que a figura do herói popular só adquire importância aos olhos do povo, quando o seu destino tem uma orientação e finalidade sociais ou um objetivo coletivo. Tal constatação vale, também, para Castro Alves, transformado em personagem-símbolo, empenhado na luta por ideais coletivos, e convertido também em patrono da poesia popular, já que, como poeta do amor e da liberdade, passou a personificar um tipo de herói, entre o épico e o lírico.

Foi movido por seu interesse por nossa cultura como um todo, por sua curiosidade e vocação multidisciplinares, que Mário de Andrade empreendeu o que denominou *viagens etnográficas* pelo Norte e Nordeste do Brasil, pesquisando e coletando farta documentação de /e sobre nossa cultura popular. Numa dessas viagens, deparou Mário, em 1927, em João Pessoa, Paraíba, com a tipografia do poeta popular Francisco das Chagas Batista. Sobre ela, assim se referiu:

Existe aqui na Paraíba uma tipografia que estava na obrigação de ser célebre no país tudinho, se fôssemos patriotas de verdade. É a Tipografia Popular, Editora de F.C. Batista Irmão. Publica folhetos, “foiêtes” como falam meus cantadores, com versos populares (1973:62).

Tais folhetos e muitos outros foram recolhidos pelo próprio Mário e por vários estudiosos como Eugênio Gomes, Gastão de Holanda, Thiers Martins Moreira, Raymond Cantel, Ariano Suassuna, Átila Almeida, Orígenes Lessa, M. Cavalcanti Proença, Jorge Amado, os quais, em especial a partir de 1960, insistiram em ressaltar-lhes a importância enquanto documentos expressivos de nossa cultura e de nossas tradições populares.

Um levantamento sistemático de títulos de folhetos foi feito para o volume de catálogo da literatura popular em verso, publicado em 1961, com organização de Cavalcanti Proença e Orígenes Lessa, como parte de um projeto, elaborado pelo Centro de Pesquisas da Fundação Casa de Rui Barbosa, sob a direção de Thiers Martins Moreira, e que pretendia reunir catálogos, antologias e estudos relativos a nossa produção literária de extração popular. Nesse referido catálogo, são arrolados mil (1000) títulos de folhetos, dos quais 857 são de autoria identificável e o restante, 143, não têm registro de autoria.

Foi justamente a leitura atenta e minuciosa do referido catálogo que me chamou a atenção para a presença de Castro Alves como

tema e motivo de muitos folhetos. A partir daí, passei a perseguir as diferentes formas de inserção do poeta, de sua obra e de sua vida em nossa literatura popular. Assim, aos poucos, foi-se delineando para mim a imagem de um Castro Alves multifacetado, feita de fragmentos variados de origens as mais diversas, embora assentados numa base comum, uma espécie de memória coletiva, influenciada, sem dúvida, por fissuras e fantasias da memória individual, fragmentos estes que tento aqui reunir para formar um mosaico.

E, nesse rendilhado de pequenos encantos e seduções, tecidos e retecidos pelo texto do povo, vejo-me atraída, de início, pela imagem do poeta construída por um autor que não se inclui propriamente na categoria dos escritores de cordel. Cultor apaixonado do poeta seu conterrâneo, antecipando-se inclusive ao *boom* do centenário de nascimento de Castro Alves, (1947), Jorge Amado publica, em fevereiro de 1940, na Revista Diretrizes, nº 22, então dirigida por Samuel Wainer, a parte introdutória de seu conhecido, embora pouco lido, **ABC de Castro Alves**, parte esta que denominou *Introdução com um acalanto e duas notas*, onde inicialmente formula explicações sobre o gênero que escolheu para falar de Castro Alves, o ABC. Embora seja um gênero antigo e bastante popularizado na Renascença, o ABC é muito comum no Brasil, cultivado especialmente por poetas populares, que dele se utilizam para contar histórias de homens valentes, de cangaceiros, vidas de santos, ou exaltar os feitos e aventuras de homens singulares, ou ainda descrever e louvar batalhas famosas que mudaram o destino de um povo, de uma sociedade ou geração:

Não sei se será bem uma história o que vou te contar. Talvez seja uma louvação, talvez seja um ABC. Um ABC, negra, como aquele de Lucas da Feira. (...) Lampião teve o seu ABC, num ABC foi cantada Maria Bonita que cortou o sertão com o seu homem e por ele deu a cabeça bem próximo a

Propriá. Essa história de tão trágico amor melhor que eu te contarão as águas do São Francisco que passavam perto. Já ouviste certa vez o ABC de Rosa Palmeirão, a grande rosa na blusa, a navalha na saia, e lutava com seis homens e a seis homens vencia (...). Besouro também teve um ABC que fala no vento e no seu saveiro (...). Este de quem te falarei não tinha armas também. Ia de peito aberto e a todos vencia. (...). Te falarei dele como já te falei de Besouro, de Lucas da Feira, de Rosa Palmeirão e também do negro Antonio Balduino (1945:15).

Jorge Amado associa Castro Alves aos grandes heróis populares, todos eles transformados em personagens pela escritura acentuadamente oral dos autores de cordel, tenham eles efetivamente existido (Lampião, Maria Bonita, Lucas da Feira, Besouro), ou pertençam apenas ao domínio exclusivo da ficção (Rosa Palmeirão, Antonio Balduino).

Jorge dá continuidade a seu ABC e, em março de 1940, publica o capítulo A, com ilustração de autoria de Santa Rosa. O capítulo B sai a 24 de abril. O C, 25 de maio. O D, 26 de junho. A letra E fica para 27 de julho e em 28 de agosto sai a letra F. Em 29 de setembro, sai a letra G, e a letra H em 30 de outubro. No número de 31 de novembro da **Revista Diretrizes**, em lugar do capítulo seguinte, publica-se uma nota justificando a interrupção do ABC, em virtude de viagem do escritor para as filmagens da versão cinematográfica do seu romance **Mar Morto**. Em dezembro, a revista, que até então era mensal, passa a ser semanal, mas não chega a publicar todo o ABC, só concluído e publicado na íntegra no ano seguinte, em livro editado pela Martins Editora, com ilustrações de Santa Rosa.

Muito bem saudado pela crítica, o ABC de Jorge reabilita um tipo de produção literária considerada marginal e de segunda ou até terceira classe, aproximando assim a literatura tida como erudita

daquela de raízes essencialmente populares. A imagem que Jorge faz de Castro Alves é a de um lutador e libertador que incita a revolta, que convoca para a luta. Um cantor do negro escravo, mas também o partidário do povo na luta por sua emancipação, a grande luta pela grande causa – a da liberdade. A imagem do líder e do guerreiro, do amante apaixonado, do orador inflamado, encheu de promessas e esperanças o coração de homens e mulheres, o coração de todo um povo.

O fascínio que Castro Alves, integrante da denominada literatura culta, sempre exerceu sobre os poetas populares comprova que sua poesia correu e corre na boca do povo, e que o povo se identificou com ela e a tomou como sua. A rima, o ritmo, a simetria, a cadência da fala dos narradores populares, todos esses recursos expressivos, retóricos e mnemônicos, presentes na poesia castroalvina, certamente propiciaram essa aproximação, como muito bem observou Manuel Cavalcanti Proença: *Menino sertanejo, de um sertão fervilhante de rimas populares e de cantorias, moldou, desde cedo, suas predileções de gosto poético. Mais tarde, a leitura e o estudo irão acumular novos recursos, fornecer vocabulário mais abundante àquela estética primitiva, aprendida dos versejadores espontâneos* (1976:15).

Castro Alves manejava com habilidade e naturalidade a quadra em redondilha maior, utilizava-se com freqüência dos recursos mnemônicos da metrificacão popular, além de fazer uso de temas e imagens que a literatura popular amiúde invocava e que o povo consagrou. Era, pois, um poeta muito próximo, segundo Jamil Almansur Hadad, da oralidade espontânea dos cantadores e repentistas: ... *com todos os seus rompantes de poeta erudito, imitador de Hugo e tradutor de Espronceda, ele prolonga a voz dos cantadores cegos das feiras, a voz dos serenatistas bêbados em noites com lua ou sem lua, mandando a amada suspirosa acordar por trás das rótulas silentes, a voz mameluca do cabra, empolgada no desafio ou entoando o hino de glória em louvor dos heróis pastoris ou do cangaço* (1953, v. 1: 46).

Em virtude disto, a obra castroalvina, a figura do poeta, bem como episódios marcantes de sua vida, foram aos poucos se incorporando ao imaginário popular, rico e variado, dando origem à criação de histórias, lendas, ficções de toda ordem, responsáveis pelo surgimento, na literatura de cordel, de um ciclo biográfico centrado em Castro Alves.

Em 1955, o jornalista Junot Silveira assim se referia aos folhetos de caráter biográfico: *Rodolfo Coelho Cavalcante já iniciou o ciclo biográfico, escrevendo em versos a vida de Ruy Barbosa e Castro Alves, mas os leitores não se mostram muito interessados pelo gênero: falta hábito, naturalmente* (1955:11). Embora tal observação não me pareça correta, pois as biografias dos grandes heróis sempre foram bem aceitas pelo povo, a verdade é que hoje, mais do que nunca, o chamado gênero biográfico, na literatura de cordel, é amplamente usado e divulgado. Desde ontem até hoje, porém, os heróis populares mudaram: outrora, costumava-se contar a vida e as façanhas de personagens lendários, como é o caso do que encontramos na **Flor dos Romances Trágicos** (seleção e comentários de Luís da Câmara Cascudo), uma espécie de síntese da saga nordestina, dramática, triste e vil, e um dos exemplos mais conhecidos da chamada poesia de chapéu-de-couro; atualmente, o cordel exhibe outro painel humano: os personagens agora são escritores, políticos, estadistas, intelectuais, que escapam dos compêndios, dos verbetes, das biografias oficiais e ganham novo registro histórico.

No livro inédito, por exemplo, de Rodolfo Coelho Cavalcante, **Meus quarenta anos de literatura de cordel** (auto-biografia que não chegou a concluir, mas a que tive acesso) há um capítulo dedicado *aos folhetos que os trovadores escrevem sobre os vultos consagrados ou repudiados pelo povo. Quando se trata de um estadista ou mesmo um cidadão comum consagrado pelo povo, eles homenageiam em quatro tipos de folhetos: ABC, A Vida, A Morte e A chegada no céu. Quando ele é figura que o povo não gosta, são apenas dois folhetos: A Morte e A chegada dele no inferno* (1984:11).

Em conversa com Rodolfo, guardião amoroso das histórias dos bastidores da literatura de cordel, contou-me ele que chegara à Bahia em 1945 – era alagoano de Rio Largo – e que ficara vivamente impressionado com os preparativos para os festejos do centenário de Castro Alves e com o próprio desfile, que depois ocorreu, com vistosos carros alegóricos percorrendo as ruas da Bahia. Contou-me também, bastante comovido, que durante suas andanças em troupes circenses pelo interior do Nordeste fora, um dia, tomado, enigmaticamente, pelo autor do **Navio Negroiro**.

É ele, justamente, o autor do primeiro folheto de cordel que se conhece preocupado com apresentar ao povo, ao homem comum, uma biografia do poeta baiano. Intitulado **A vida de Castro Alves**, este folheto, de oito páginas, sem indicação de editor, traz em sua última página a seguinte anotação: *Em homenagem ao Centenário do poeta Castro Alves escreveu este folheto o trovador popular Rodolfo Coelho Cavalcante. Bahia, 14 de março de 1947.*

A primeira edição do folheto, 1000 exemplares, foi toda vendida durante os preparativos para as festas do centenário de nascimento, tendo sido preparada uma segunda edição, de 2.000 exemplares, para o dia 14 de março, data do grande desfile cívico. Nesse dia, vendeu toda a segunda edição, em cuja contra-capá, em papel manilha rosa forte, estava anunciada: *Edição especial. Oferta da “Joalheria David” ao trovador popular em homenagem ao ilustre poeta CASTRO ALVES.*

São ainda de autoria de Rodolfo Coelho Cavalcante os seguintes folhetos: **Castro Alves, poeta da liberdade**, 8 páginas, 1959; **ABC de Castro Alves**, 8 páginas, 1960; **A vida do poeta Castro Alves**, 8 páginas, 1976; **Eugênia Infante da Câmara, a bem amada de Castro Alves**, 16 páginas, 1977; **Castro Alves, o anjo da liberdade**, 8 páginas, 1981; **Castro Alves, o apóstolo da liberdade**, 8 páginas, 1982; **Castro Alves, o poeta dos escravos**, 8 páginas, 1983; **Parque Histórico Castro Alves**, 8 páginas, 1984; **Castro Alves e Camões, dois gênios da poesia universal**, 8 páginas, 1984; **Castro Alves, a**

voz da liberdade, 8 páginas, 1984; **Castro Alves não morreu, vive na alma do povo**, 8 páginas, 1985; **Castro Alves, o Apolo mártir do amor**, 8 páginas, 1985; **O valor da raça negra**, 8 páginas, 1986.

Para a redação de tais folhetos, o autor serviu-se de informações que colheu em Pedro Calmon, Edison Carneiro, Jorge Amado, Afrânio Peixoto, Alberto Silva, Norlândio Meirelles e no nº 5 das **Edições Ala das Letras e das Artes**, de outubro de 1939. Tais informações, porém, foram evidentemente transformadas pelo imaginário do poeta. Tal apropriação transformadora, por vezes antropofágica, bastante comum no cordel, é assim comentada por Jerusa Pires Ferreira: *Nela (literatura de cordel) se conta com uma apropriação permanente de textos da literatura “cultura”, que foram popularizados e assimilados, e de versos dos mais consagrados da tradição popular, que por sua vez, servirão de apoio para novas criações* (1991: 73).

Em todos os folhetos acima citados, encontramos, enfim, a presença de memórias históricas que se carregaram de significados novos, e a imagem corrente que aí se faz de Castro Alves é a de um gênio, defensor da liberdade, da raça negra e do povo oprimido, com realce para a beleza física e o incomum talento para fascinar e conquistar as mulheres.

Vale ressaltar ainda que, embora editor de diversos jornais e revistas ao longo de sua vida (**O Trovador Popular, A Ordem, O Brasil Poético, A Trova**), Rodolfo Cavalcante sempre cultuou a figura de Castro Alves e chegou mesmo a promover concursos de trovas e de jogos florais, tendo por temas o poeta, sua vida e sua obra. Além disto, ocupante da cadeira de nº 2 da Academia Castro Alves de Letras, em virtude sobretudo do incansável trabalho que sempre desenvolveu em prol da memória do poeta baiano, Rodolfo orgulhava-se de integrar a Ordem Brasileira dos Poetas de Literatura de Cordel, que tem Castro Alves como seu patrono - sempre lembrado em todas as festividades - além de possuir, em sua sede provisória, um retrato a óleo do poeta, datado de 1981 e feito, sob encomenda sua, pela pintora Gabriela Dantés.

Tamanha foi a identificação de Rodolfo Coelho Cavalcante com Castro Alves que, após a sua morte, em outubro de 1986, um filho seu, também poeta, Isaías Moreira Cavalcante, publicou o folheto **O encontro de Rodolfo Coelho Cavalcante com Castro Alves no céu**, trazendo na capa um desenho de autoria de Sinézio Alves⁵², em que os dois poetas, com asas e auréolas, são observados por um anjo (tal desenho retoma, obviamente, a dimensão aérea e condoreira do poeta, inscrita no imaginário popular). Em sextilhas, o poeta Isaías relata um sonho que tivera com a chegada de Rodolfo no céu - tema recorrente na literatura de cordel com relação a figuras de destaque falecidas -, o encontro com Castro Alves e os animados diálogos sobre poesia. Ainda é de autoria de Isaías o **ABC de Castro Alves, o gênio da poesia**, 1989.

Dos poetas populares que participam do que denomino *Ciclo de Castro Alves*, gostaria de lembrar também, pelo traço modelar de sua poesia, Valeriano Félix dos Santos, autor do folheto **Oração ao poeta dos escravos**, de 1980, todo ele composto em torno do tema da liberdade e da escravidão:

*Antigamente, senhores,
No tempo da escravidão
O manto da liberdade
Era visto pelo chão
Por mãos vis que profanavam
Os brios desta nação!
Não era a praça do povo
Como o céu é do condor...
Não havia poesia
Nos lábios do trovador
Porque negro não versava
Senão no relho e de dor! (1980:11).*

52 Sinézio Alves é desenhista popular e autor de centenas de desenhos para capas de folhetos de cordel.

Dos folhetos populares dedicados a Castro Alves, muitos foram escritos por poetas residentes na Bahia ou baianos. Desde Permínio Valter Lírío – que publicou folhetos na década de 1920 – até aos poetas atuais, Castro Alves é personagem sempre retomado e lembrado, além de ser citado ou para facilitar rimas ou como referência à Bahia; exemplo deste fato é a estrofe em que Cuíca de Santo Amaro saúda os participantes do 1º Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros, realizado em 1955:

*“Bahia... sim ... a Bahia
Conforme está nos anais
Onde cantou Castro Alves
e Caimi as coisas reais
Saúda orgulhosa
Os nossos culturais”*

Em pesquisa que realizei, foi-me possível encontrar um grande número de folhetos dedicados a Castro Alves: **Ode a Castro Alves**, 1947, de Eduardo Cavalcanti Silva; **Castro Alves**, 1955, de Cuíca de Santo Amaro (folha volante); **Homenagem a Castro Alves**, 1959, de Honório Santana; **Castro Alves**, 1971, de Honório Santana; **Oração a Castro Alves**, 1978, de Antonio Ribeiro da Conceição (o famoso Bule-Bule); **Castro Alves no cordel**, 1980, de Hildemar de Araújo Costa; **O Encontro de Castro Alves com Rui Barbosa**, 1980, de Antonio Teodoro dos Santos; **Pai João e Mãe Maria**, 1982, de Clodoaldo Rodrigues Duarte; **Homenagem póstuma ao poeta dos escravos**, 1984, de Ana Maria de Santana; **O filme de Castro Alves e Rui Barbosa feito por Glauber Rocha no além ou A baianada no Céu**, 1986, de Franklin Maxado; **Castro Alves e os jovens dos nossos dias**, 1990, de Valeriano Félix dos Santos; **Castro Alves – o indomável guerreiro**, 1997, de Archibaldo Peçanha Martins; **150 anos de Castro Alves – o imortal poeta dos escravos**, 1997, de Isaías Moreira Cavalcante.

Se os poetas populares baianos ou radicados na Bahia louvaram e louvam, com freqüência, o autor de **Espumas Flutuantes**, tal procedimento é também comum em poetas de outras partes do país. O caso mais singular de poeta popular fora da Bahia vinculado a Castro Alves me parece o de Rogaciano Leite, nascido em S. José do Egito, Pernambuco, em 1921. Por ocasião também do centenário de nascimento de Castro Alves, esse poeta publicou, em Fortaleza, o folheto **Acorda, Castro Alves**, com apreciação de Jorge Amado. Em texto de acento condoreiro, Rogaciano evoca o condor libertário e tenta reacender seu verbo solar. Numa décima condoreira, invoca o renascimento do poeta, comparando-o à Fênix mítica:

*Condor, que é de tuas asas
Que os astros arremessaram?
As plumas da águia soberba
Que no infinito brilharam?
Que é do teu grito altaneiro
Que atravessava o nevoeiro*

*Para vibrar junto a Deus?
Renasce, Fênix altiva!
Que outra senzala aflitiva
Precisa dos cantos teus! (1947:3).*

O referido folheto, incluído posteriormente no livro **Carne e Alma**, que Rogaciano publicou pela Pongetti em 1950, é assim caracterizado em apresentação que dele faz Luís da Câmara Cascudo: (...) *sua arte é humilde, tempestuosa, nua e pomposa, incenso a Castro Alves e aos cantadores analfabetos, rude e boa, impetuosa e clara, cheia de alegria, de confiança, de amor e de exaltação* (1950: 6).

Quando da morte de Rogaciano Leite, o poeta e cantador paraibano Pedro Bandeira, para homenageá-lo, escreveu um folheto em cujo título já anunciava a ligação do homenageado com Castro Alves, **Rogaciano Leite, Castro Alves do século XX:**

*Astro-rei fulgurante de alto brilho
 Trabalhou pelos índios, fez estudo;
 Confiança folclórica de Cascudo,
 Companheiro leal de Jansen Filho,
 Fabricante de versos e andarilho,
 Pelos palcos do mundo, sertanista,
 No painel da poesia, paisagista
 Outro quadro igual não tem quem pinte,
 Castro Alves fiel do século XX
 Foi poeta, escritor e jornalista (s.d.: 3).*

Outro exemplo de grande interesse e profunda admiração que os poetas populares sempre tributaram ao condor baiano é o de Francisco das Chagas Batista que, em 1910, publicou, pela Imprensa Industrial de Recife, o livro **A Lira do Poeta**, onde figura o poema **O Ébrio**, célebre paródia de **O Livro e a América** de Castro Alves e dedicado a Leandro Gomes de Barros, ilustre consumidor de aguardente, amigo íntimo de Chagas Batista, considerado grande mestre da literatura de cordel. Pela reduzida circulação dessa paródia e por considerá-la um exemplo eloqüente do que aqui tento ressaltar, parece-me conveniente transcrevê-la na íntegra:

*Talhado p'ra bacanaís,
 P'ra beber, tombar, cair
 O embriagado, no crânio
 Sente a razão se extinguir...
 Empresário das orgias –
 cansado de outras folias,
 o beberão disse já:
 vai caixeiro, abre a torneira
 da pipa mais sobranceira,
 e tira vinho de lá.*

*Cheirando ainda às bebidas
 Qual borracho sem rival
 O viciado desperta
 Num desconcerto geral...
 De vinho toma alguns copos;
 E errando sai aos topos
 Co'uma garrafa na mão...
 E os transeuntes pasmados
 Com os braços estirados
 Apontam o beberrão!*

*Olhando em torno, murmura:
 Tudo roda em minha frente!
 Os Nevoeiros p'ra o mar
 E o sol p'ra o oriente!
 Lá da amplidão sob as telas
 Grande manada d'estrelas,
 Vejo do céu me fitando...
 Me sinto rodar — qual fuso —
 Com a terra e o céu confuso!
 E vou com os mundos rodando!*

*Rodar! Porque não? A terra
 Sobre o eixo que a sustém,
 Rodando incessantemente
 Faz-nos rodarmos também...
 Rodar! Como os cataventos
 Com os seus altos movimentos
 De marcha enorme no ar:
 Minha cabeça aturdida,
 Pelos vinhos impelida
 Vive em constante rodar!*

*Rodar! Porque não? O mar
 No seu titânico arrojo,
 Movendo as águas imensas
 Faz rodar tudo em seu bojo!
 Rodam os navios veleiros,
 Os couraçados guerreiros:
 São frutos do engenho humano-
 Lá, roda o nauta mortal,
 Ao rugir do vendaval
 Que roda sobre o oceano!...*

*Filhos das minhas entranhas!
 Filhos do meu coração!
 Quando ao céu fordes chamados
 Leveis um copo na mão:
 O copo – adorável taça
 A que a humana raça
 Não se cansa de beijar;
 O copo – Deus dos Noés
 Que abre a porta dos bordéis
 Para a moral espancar!*

*Por um engano talvez
 Desses que ficam aquém,
 O século que viu Noé
 Não viu Bocage também...
 Quando da bíblica barca
 Saltou o velho Patriarca,
 Que o vinho de uva gerou,
 Baco mostrou seus poderes;
 A Grécia buscou prazeres
 Nas carraspanas achou.*

*Por isso aos degenerados
Domina o alcoolismo,
São almas que se afogam
dos grandes vícios no abismo –
Oh! Bendito o que semeia
Vinho, vinho à pipa cheia...
E manda o povo beber!
Vinho para quem o consome
É manjar que mata a fome,
É seiva - que faz viver!...*

*Vós que no templo de Baco
-Imenso – vos ajoelhais
para beijardes as taças
nas enormes bacanais...
agora que a aguardente
chega para toda gente,
e espanca as melancolias,
Endeusai essa rainha,
Consolo da vida minha,
Prelúdio das alegrias!*

*Bravo! A quem consagra ao álcool
Um culto de adoração!...
Sem o batismo alcoólico
Não perece um bebedor...
Qual Bocage – embriagado,
Dos ébrios o eldorado
Nas bebedeiras se encerra:
-Feridos de embriaguez –
Desde os plebeus aos reis:
Deus acolhe ébrios na terra (1910).*

Mozart de Alencar, doublê de médico e poeta, radicado em Juazeiro do Norte, Ceará, com acentuadas marcas populares em sua poesia, confessou-me, a exemplo de Rogaciano Leite, de quem foi companheiro em diversas pelepas, ter sido fortemente influenciado pelo *sublime* Castro Alves, a quem considerava o próprio *gênio dos gênios*.

Ainda fora do circuito baiano, lembro-me de certa carta de Homero do Rêgo Barros, de Olinda, a mim endereçada e datada de 12 de março de 1985 (aniversário de Rodolfo Cavalcante), com a seguinte quadrinha:

*Castro Alves e Rodolfo
São vizinhos no calendário
Um no Céu e outro na Terra
Vêm passar seu aniversário!*

Na Paraíba, Francisco Joel de Oliveira publicou em 1982, o folheto **Encontro com o passado**, cuja capa estampa uma xilografia com a imagem de Castro Alves, feita e assinada por José da Costa Leite. Neste seu folheto, Joel de Oliveira dedica-se a traçar perfis de homens célebres, anotando em uma das décimas:

*Assisti Rogaciano
Lendo a cópia dum poema
Toda produção do plano
Da vida de Iracema
Em frente Américo Falcão
Com os pés altos do chão
Olhando o céu cor de anil
Adiante Castro Alves
Tendo sob as mãos as chaves
Dos poetas do Brasil (1982:2).*

Em folheto de protesto, **A sujeição dos brejos da Paraíba do Norte**, contra o tratamento concedido na época aos camponeses, o paraibano José Camelo de Mello Rezende, autor do clássico folheto de cordel **O Pavão Misterioso**, convocou desta forma o poeta de **Navio Negroiro**:

*Levantai-vos Castro Alves
Do túmulo onde dormes
Vinde já neste momento
Com vossa lira feliz
Permutar as “Vozes d’África”
Pelas de vosso país.*

Outro folheto também de cunho social, intitulado **Se Castro Alves voltasse – formoso pássaro da liberdade**, foi publicado pelo poeta Antonio Lucena, de Mossoró, Rio Grande do Norte. Nele, o cordelista louva sobretudo o pioneirismo de Castro Alves e de sua poesia, e proclama que, se o poeta voltasse, iria envolver-se com certeza na luta contra as injustiças sociais, a fome, a presença voraz das multinacionais no país.

Em septilhas, com versos de sete sílabas, Paulo Nunes Batista, radicado em Anápolis, Goiás, constrói a imagem de um Castro Alves ao mesmo tempo repentista (portanto, um improvisador) e arauto da liberdade.

O poeta popular que melhor exalta, porém, a dimensão social e combativa da poesia castroalvina é, sem dúvida, Antonio Gonçalves da Silva, o Patativa de Assaré, que destaca Castro Alves em várias de suas criações - folhetos, poemas matutos, cantorias, entrevistas -, conferindo ao poeta dos escravos uma imagem de gênio e de lutador incansável e apaixonado pelas causas sociais.

Na vasta esteira de publicações envolvendo a figura do condoreiro baiano, chama atenção, sobretudo, um folheto que começou a circular em 1952, em edição bem cuidada, em cujo colofão consta o

seguinte: *Este livro foi composto a mão, impresso em prelo manual, costurado e encadernado, no Artesanato Cristo Operário, por Luiz Santa Cruz, entre 4 e 22 de novembro de 1952. Foram tirados da presente edição 230 exemplares em papel Ingres, e capas em cores variadas, assinados e numerados pelo autor.*

Trata-se, nada mais, nada menos, do poeta Jorge de Lima que, afastando-se do tom erudito de suas criações, escreve e publica o folheto **Castro Alves – Vidinha**, de inspiração visivelmente popular: *Conservei neste livro a métrica, a linguagem, enfim, a poética popular assimilada em minha infância matuta acostumada a ouvir cantadores. Publico o poema na íntegra, incluindo estrofes dirigidas especialmente ao público não erudito a que primeiro foi destinado.* (1952:3).

Divulgado depois pelo **Jornal de Letras**, o referido folheto foi alvo dos seguintes comentários:

Como os cantadores das feiras nordestinas, Jorge de Lima canta a vida e as aventuras de Castro Alves, oferecendo-nos um verdadeiro ABC que incorpora seu nome, desta vez, aos poetas populares, cujos folhetos estão espalhados por todo o interior do norte, como testemunhas da mais espontânea lírica de um povo. Jorge de Lima é, indiscutivelmente, uma personalidade desconcertante, um talento multifacetado do qual podemos esperar todas as surpresas. Poeta, prosador, romancista, pintor, corre ele toda a escala cromática da literatura e da arte, sem dar uma nota em falso e conseguindo realizar sempre as combinações mais originais. Numa clave bem diversa da que dedilhou no seu poema épico Invenção de Orfeu, vêmo-lo agora, com motivos de folclore, compondo uma Vidinha de Castro Alves em verso. O mais espontâneo sentimento popular respiram essas estrofes, de um delicioso frescor.

E eis alguns trechos do folheto de Jorge de Lima:

*Senhores, peço licença
Para agora recordar
Um poeta e sua vida
E seu modo de lutar,
E seu amor infeliz
E sua glória sem par.
(...)*

*Caboclo, não chore não,
Não chore quando o poema
Apertar-lhe o coração;
Se não puder impe ou gema
Ou grite de indignação
Caboclo, este o dilema.
Depois leia as “Vozes d’África”
Com a mesma indignação
Contra os senhores de escravos,
Ó caboclo do sertão,
O cativo de hoje
É o mesmo: cana e algodão.*

*Mas, leia, caboclo, leia,
Que eu leio no seu olhar
O poema que Castro Alves
Desejaria acabar:
A nau maldita do mar
Viaja pelo sertão.*

De igual modo, louvações e desafios, tendo Castro Alves por tema, ecoam pelas feiras do Nordeste nas vozes anasaladas dos repentistas, em cantigas de vários gêneros, em sextilhas, septilhas ou décimas. Muitas delas tive, pessoalmente, a oportunidade de ouvir, com ou sem gravador.

E nessa imensa tela oral/escrita, projeta-se, na voz dos trovadores populares, a imagem de Castro Alves, em que predominam as constantes da beleza física, do ardor juvenil, do arauto das liberdades, do denunciador das injustiças sociais.

No tocante à influência de Castro Alves na poesia popular, gostaria de registrar, por fim, a observação do crítico Carlos Chiacchio:

Também andam por aí os cantadores incultos, que nunca leram Hugo, a dizer enfaticamente:

*que o moirão bem estudado
é obra que faz agrado
e causa satisfação (1927:6).*

E a voz do poeta Castro Alves outra vez ressoa em meus ouvidos:

*O livro caindo n'alma
É germe que faz a palma
É chuva que faz o mar.*

Estou certa de que Castro Alves sempre acalentou o desejo de chegar ao povo: foi ele um criador de poemas que entraram nos salões, que se transformaram em modinhas e foram encenados no imenso palco das ruas.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Castro (1966). **Obra poética**. Rio de Janeiro: Aguillar.

AMADO, Jorge (1945). **ABC de Castro Alves**. São Paulo: Martins Editora.

_____ (1941). **Castro Alves, o lírico**. Rio: A Noite.

ANDRADE, Mário de (1973). **O turista aprendiz**. São Paulo:Duas Cidades.

ANTOLOGIA da literatura de cordel (1980). Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto. Occidente.

BATISTA, Francisco das Chagas (1910). **A lira do poeta**. Recife: Imprensa Industrial.

CASCUDO, Luís da Câmara (1950). *Apresentação*. In: LEITE, Rogaciano. **Carne e Alma**. Rio de Janeiro: Pongetti

CAVALCANTI PROENÇA, M.(1959). *O cantador Castro Alves*. In: **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: José Olympio.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho (1986). **Meus quarenta anos de literatura de cordel**. Salvador: inédito.

CHIACCHIO, Carlos (1927). **Crítica de Rodapé**. Salvador: s.n.t

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA (1961). **Literatura popular em versos: estudos**. Rio de Janeiro; FCRB.

HADDAD, Jamil Almansur (1953). **Revisão de Castro Alves**. São Paulo: Saraiva.

LEITE, Rogaciano (1950). **Carne e Alma**. Rio de Janeiro: Pongetti.

LIMA, Jorge de (1952). **Castro Alves – vidinha**. Rio de Janeiro: Cadernos Mira Coeli.

PELOSO, Silvano (1996). **O canto e a memória**. São Paulo, Ática.

PIRES FERREIRA, Jerusa (1991). **Armadilhas da memória**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.

REVISTA Diretrizes (1940). Rio de Janeiro.

SILVEIRA, Junot (1955) **A Bahia na voz dos trovadores**. Salvador: Imprensa Oficial.

O CONTO POPULAR NO ENSINO DA LÍNGUA MATERNA

Evangelina M^a Brito de FARIA
Universidade Federal da Paraíba

Este artigo quer colocar em evidência não só o prazer instaurado pelos contos populares como também mostrar a relação existente entre a leitura desses contos e o desenvolvimento dos processos cognitivos no ensino de língua. Além de chamar atenção para os resultados mais conhecidos como: maior desenvolvimento da oralidade, superação da timidez, melhor entrosamento com os textos populares e com os colegas na sala, pretende-se evidenciar que o mundo das estórias abre caminhos para o indivíduo crescer tanto cognitiva quanto criticamente.

1. O ALCANCE DA LEITURA

É possível dividir o alcance da leitura em dois grandes grupos: um alcance que exerce uma influência concreta, confirmando ou modificando as atitudes do leitor e um outro que se preocupa apenas em divertir. Os contos populares, com sua dimensão estratégica, trazem encobertos, por trás do lúdico, todo um direcionamento para informar e convencer.

Lembremos, por um instante, da fábula da Galinha ruiva, que, com o mecanismo da repetição das respostas dos animais, quando convidados a trabalhar (*eu não quero disse o pato, eu também não, disse o gato, nem eu disse o cão*), retomado ao longo da história, diverte e envolve o leitor com sua musicalidade ao mesmo tempo em que se desenha o desejo de agir no outro. Sob o aparato de uma narrativa

agradável e inocente, emerge um discurso em favor da capacidade de luta do ser humano e uma crítica à ociosidade.

Podemos olhar o efeito que essa fábula provoca no leitor do ponto de vista coletivo e do individual. Do primeiro ângulo, o leitor não é um indivíduo isolado no espaço social, a experiência transmitida pela leitura desencadeia transformações sociais. Para Jouve (2002) um texto pode transmitir os valores de uma sociedade, legitimar novos valores ou romper com os tradicionais, criando novos horizontes de expectativas para o leitor e, naturalmente, para a sociedade. Para a fábula em particular, não é necessário dizer que ela reconhece como autêntica a importância do trabalho e, dessa forma, legitima um valor da sociedade. Do segundo ponto de vista, sabe-se, hoje, que o impacto da leitura na vida dos sujeitos é mais real do que se imagina. Pode-se encontrar exemplos de mudanças de atitudes no cotidiano do leitor até a pontos extremos como, por exemplo, os suicídios de muitos jovens ao lerem *Werther*, de Goethe. É de se esperar que, pelo menos em alguns, tal fábula induza uma maior disposição para um maior envolvimento nas tarefas diárias.

2. POR QUE INSERIR UM MAIOR NÚMERO DE HISTÓRIAS NA SALA DE AULA? QUAIS AS VANTAGENS?

São inúmeras. Primeiro, amplia o conhecimento, pois é fonte de informação: desvendamos lugares, outros tempos, diferentes formas de agir, de ver o mundo, novas regras, em outras palavras, acrescentamos ao nosso modo de ver as raízes de nosso povo, às vezes, já tão distantes de nós. Segundo, como qualquer estória, ajuda na concentração. A criança dispersa não é capaz de ordenar os fatos, imagens, significações. A estória retém a atenção. A tensão para descobrir a solução para o contexto, a frustração das possibilidades criadas inicialmente, a sua modificação no decorrer da leitura são pontos atrativos do texto. Terceiro, contribui para o desenvolvimento da sociabilidade, no momento em que ajuda a vencer a

timidez, a revelar-se em suas escolhas e opiniões e também a saber aceitar pensamentos contrários ao seu, pois muitas vezes são convidados a intervir na estória, mudando completamente o rumo inicialmente tomado.

Ainda, desenvolve o lado emocional. Através dos personagens sentimos tristeza, raiva, medo, alegria, insegurança, abandono, felicidade. Segundo Bruno Bettelheim (1980:54), ouvindo estórias, o leitor pode personificar seus desejos destrutivos numa figura, obter satisfações desejadas de outras, identificar-se com uma terceira, ter ligações ideais com uma quarta e assim por diante, como queiram suas necessidades momentâneas. Quando todos os pensamentos vagos de um leitor estão personificados numa leitura, seus desejos destrutivos fixam-se num personagem de má índole, seus medos, num lobo feroz, as exigências de sua consciência, num homem sábio, seus ciúmes, em algum animal que devora seus inimigos e, desse modo, ele tem possibilidade de ordenar suas tendências contraditórias, de rever suas posições, colocando, através da comparação, da observação, um pouco de harmonia na vida. Para Bettelheim, o leitor é convidado a colocar em ordem o seu interior. É impulsionado, pelo conto, a não se deixar abater pelo real e a lutar contra as dificuldades da vida. As estórias são como espelhos que refletem nossos eternos problemas e propõem soluções que só podem ser elaboradas com a ajuda da imaginação. Para o autor, o conto de fadas é psicologicamente mais convincente do que a narrativa realista, porque coloca a criança diante de uma situação problema cuja solução ela encontrara graças à sua capacidade de imaginar. Na verdade, o real de que fala Bettelheim não é aquilo que se passa fora de nós, mas o que se passa em nosso interior. É nossa realidade psíquica que o interessa, e as estórias têm a capacidade de dar uma resposta imaginária a um conflito real. Todos esses aspectos se encontram também presentes nos contos populares. É a mesma magia que desperta nossa imaginação.

3. E DO PONTO DE VISTA COGNITIVO? O QUE ACONTECE QUANDO LEMOS, CONTAMOS OU RECRIAMOS ESTÓRIAS? PENETRAR NO MUNDO DAS ESTÓRIAS ABRE CAMINHOS PARA O INDIVÍDUO CRESCER TANTO COGNITIVA QUANTO CRITICAMENTE?

Para Mary Kato(1990: 117):

É através da estória ficcional que a criança desenvolve a capacidade de decentração, isto é, de afastamento do contexto imediato e particular. Não é sem motivo, pois, que a narrativa ficcional é tão privilegiada no início do desenvolvimento da redação. É ela que, iniciando o processo de decentração, leva a criança ao discurso dissertativo, no qual, em lugar de postular uma possibilidade, ela irá explorar várias alternativas, posicionando-se por uma, através da argumentação.

Pelo próprio início “Era uma vez..., No reino das fadas...”, a criança percebe que não se trata de fatos reais. Assim, os contos levam as crianças para uma viagem maravilhosa e, no final, trazem-na de volta para a realidade da vida comum. Para Kato (1990: 127) “... uma criança que tenha tido uma boa experiência com histórias, tanto ouvidas quanto contadas por ela própria, terá tido essa outra fonte facilitadora que a fez considerar possibilidades diferentes do contexto particular imediato.” Em todo esse trajeto, vê-se a importância dos contos como um mecanismo que ajuda no processo de decentração.

4. E EM RELAÇÃO AOS NÍVEIS GLOBAIS?

Determinadas constatações empíricas podem dar a entender que as crianças ainda não estão cognitivamente preparadas para trabalhar em níveis globais. Por exemplo: verificou-se que, em crianças menores, na elaboração de uma redação, não existem as fases de planejamento e de execução. Elas vão logo escrevendo como se estivessem falando. A fala envolve um tipo de planejamento mais voltado para o plano local em lugar de focalizar o plano geral. Essa mesma tendência é observada na leitura, uma dificuldade em compreender determinada palavra faz com que a criança esqueça o que estava entendendo. Porém, alguns estudiosos, e dentre eles Mary Kato, acreditam que a criança está preparada cognitivamente para planejar sua atividade em níveis maiores, precisando, apenas, que a escola enfatize as atividades que a levam a operar nesse nível. Um passo dado nesta direção seria a troca da obsessão da correção pela estimulação da fluência. Ouvir contos e recontá-los, ou ler e contar, procurando perceber as diferenças que surgiram entre eles são atividades que operam no nível da coerência global e que levam a criança a operar com metas a nível macro-estrutural. Além disso, ao notar as diferenças, estaria monitorando o próprio desempenho e adquirindo um maior domínio nessas atividades.

Para facilitar o processo da decentração, na transição entre os gêneros, Mary Kato sugere o seguinte caminho. Iniciar com a estória em quadrinho, pois esse tipo de texto reproduz um estilo de linguagem que a criança já domina: a conversação. Pelos desenhos, a criança tem noção do espaço, possui referentes concretos e a correlação fala-personagem está, fortemente, presente. A estória em quadrinho deve ser vista como um elo de transição entre o texto oral e o escrito. O próximo passo é a estória com gravura. Aqui, a concretude dos referentes se dilui um pouco e a correlação fala - personagem é realizada pelo discurso do narrador. A última instância é a introdução da estória sem gravuras. Nesta etapa, ficam

minimizados mais ainda a concretude dos referentes e o contexto espacial, e há um afastamento das condições da conversação face-a-face que a criança estava habituada. Nesse percurso, vimos como vai se acentuando o grau de dificuldade.

Queremos ressaltar, nesse momento, a importância da introdução da história popular na sala de aula nessa transição entre os textos por três motivos: primeiro, por partir de uma realidade já conhecida, já familiarizada; segundo, por possuir uma linguagem mais próxima da oralidade e, terceiro, por auxiliar numa complementação de visão acerca da complexidade do modo de ser de nossa própria gente. A criança que lê é objeto de transformação.

5. AS RELAÇÕES INTERPESSOAIS NA LEITURA

Segundo Jouve (2002), o leitor busca não uma experiência desestabilizante, mas, ao contrário, uma confirmação daquilo em que ele acredita. Ver um personagem dividir nossos valores é uma experiência extremamente confortante. O outro não lhe serve apenas para redefinir, mas também para consolidar a imagem que o leitor tem de si próprio. O que é válido para as relações interpessoais no mundo real também o é para a relação leitor-personagem que se estabelece na leitura. A criança que convive com a interpretação do dia-a-dia, com o comentário espontâneo do que acontece a sua volta, com a apreciação da ficção, da fantasia será leitora mais tarde. Mais do que ler, essa criança será capaz de criar sonhos, histórias, maneiras de reagir ao mundo e de enfrentá-lo se preciso for.

BIBLIOGRAFIA

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GILLIG, Jean-Marie. *O conto na psicopedagogia*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervor. S. Paulo: UNESP, 2002.

KATO, Mary. *O aprendizado da leitura*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

_____. *No mundo da escrita: Uma perspectiva psicolinguística*. São Paulo: Ática, 1990.

RELAÇÕES POLISOTÓPICAS NA LITERATURA DE CORDEL

Francisca Neuma Fechine Borges

Universidade Federal da Paraíba

Fundação Casa de José Américo

O universo multifacetado e sugestivo da literatura de cordel brasileira⁵³, com seus múltiplos temas e expressiva forma de composição poética, tem sido objeto de estudos para pesquisadores brasileiros e estrangeiros. Efetivamente, os textos da literatura de cordel, poeticamente estruturados, são ilustrados com xilogravuras, clichês de cartões postais, fotografias, desenhos, e oferecem farto material para pesquisas, ensejando interpretações que remetem para variados contextos sócio-culturais. Assim, os folhetos sobre os mais diversos temas, são versejados por inúmeros poetas populares, estabelecendo-se relações icônico-textuais significativas (intratextuais, paratextuais e metassêmicas) que poderão ser consideradas como modalidades da poética da literatura de cordel.

Vale lembrar que nessa riquíssima literatura, de universo semiótico multifacetado, os textos nitidamente polisotópicos, estão abertos a várias isotopias (isossêmicas, isotácicas, isográficas, isofônicas) aqui entendidas nas concepções de vários semanticistas como A.J. Greimas e outros; verifica-se uma grande variedade temática que reflete bem a extraordinária vivência dos nossos vates populares,

53 Ver ALMEIDA, Átila e ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada* João Pessoa: Editora da UFPB, 1978, 2 v.

Idem. *Dicionário biobibliográfico de poetas populares* 2 ed. ampl. e reformulada. Campina Grande: UFPB, Campus II, 1990 (v.2 e v.3).

desde o seu “engagement” com os problemas mais atuais, contemporâneos a cada poeta, até a conservação e transmissão de narrativas inspiradas no imaginário tradicional que nos chegaram através da península ibérica.

Procedendo à leitura e análise de um corpus de aproximadamente sete mil folhetos de variados temas, tradicionais ou contemporâneos, versejados por inúmeros poetas populares, pudemos detectar significativas relações isotópicas (isossêmicas), utilizando subsídios fornecidos por propostas teóricas - a greimasiana e de outros semanticistas.

O conceito de isotopia⁵⁴ é proposto por Greimas em sua *Semantique structurale*. Referindo-se à narrativa, Greimas explica a definição de isotopia, considerando-a como um conjunto redundante que torna possível a leitura uniforme da narrativa, eliminando as ambigüidades das leituras parciais dos enunciados, em busca da leitura única.

François Rastier considera fundamental o estabelecimento da isotopia para compreensão do discurso; assim, o conceito de isotopia impõe-se em razão da natureza polissêmica do conteúdo e da necessidade de se operar ao nível transfrástico.

Alargando o conceito de isotopia, J. Adam e J. Goldenstein propõem relações com os dois planos de expressão e conteúdo. De acordo com os diversos “feixes isotópicos”, esses dois estudiosos classificam as isotopias, conforme as estruturas do texto, em: isotaxias; isografias ; isofonias ; isossemias.

Interessam-nos, particularmente, as isossemias (isotopias sêmicas) cujas descrições poderão dar conta, com maior rigor, da significação textual, correspondendo a modos diferentes de ler o texto, implicando diversos níveis de leitura. Nesse *corpus*/amostragem,

54 Ver BORGES, F. Neuma Fechine. *Estruturação e isossemias da História de João de Calais*. Dis. Mestrado. João Pessoa: Mestrado em Letras da Universidade Federal da Paraíba, 1979, p. 42-46.

detectamos e selecionamos, em capas de folhetos⁵⁵ (que relacionamos, a seguir, como exemplos), as isotopias isossêmicas e suas relações com as (marcas) icônico-textuais, representativas de:

a) sintagmas narrativos (com maior frequência, o que indica a predominância de um dinamismo icônico-textual em narrativas da literatura de cordel) disjuncionais e performanciais dinâmicos, deslocamentos reiterados e discurso dialógico (nas pelejas, discussões, nos encontros, debates) ou em histórias tradicionais ou contemporâneas, tais como:

- *ABC de Maria Bonita, Lampião e seus cangaceiros*. Rodolfo Coelho Cavalcante. Salvador, A Casa do Trovador, 1976, 8 p;
- *Ana Paula, a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo*. Abraão Batista. 1ª ed., Juazeiro do Norte: s.ed., 1991, 8p;
- *Apelo do trabalhador rural*. Poeta Maranhão. Crato; Academia dos Cordelistas do Crato, Núcleo de Documentação e Pesquisa de Língua e Literatura Popular (BEHETÇOHO) , s.d., 8 p;
- *A aparição do anjo cangaceiro no sertão*. Marcelo Soares. Timbaúba: Folheteria Cordel, 1999, 8 p;
- *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás; A prisão de Oliveiros* (2º poema). Leandro Gomes de Barros. São Paulo: Luzeiro , s.d., 32 p;
- *Campina dos meus amores*. Manoel Monteiro. S.n.t, 8 p;
- *Carta de satanás ao amigo Jorge Bush*. Zé da Madalena. Brasília, ed. ed., 2002, 10 p;

55 Ver Relação computadorizada de folhetos de cordel do Programa de Pesquisas em Literatura Popular (UFPB) da UFPB;

Ver, também, ALMEIDA, Átila e ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário biobibliográfico de repentistas ...*, op. cit.

Idem. *Dicionário biobibliográfico de poetas populares...*, op. cit.

- *A chegada de Lampião no inferno*. José Pacheco. S.l., Academia Brasileira de Literatura de Cordel, 8 p;
- *Discussão de Costa Leite com a poetisa baiana*. José Costa Leite. Bezerros, Gráfica Borges, s.d. 8 p;
- *O encontro do vendedor de fumo com a velha que vendia tabaco*. João Parafuso. S.n.t., 8 p;
- *A guerra do Caldeirão*. Zé Antônio. Juazeiro do Norte: Lira Nordestina, s.d, 8 p;
- *O herói João de Calais e a princesa Constança*. José Costa Leite.. Condado: A Voz da Poesia Nordestina, [aprox. jan/1979], 32 p;
- *Historia de Carlos e Adalgiza*. Firmino Teixeira do Amaral. Juazeiro do Norte: Tip. São Francisco, José Bernardo da Silva, s.d., 32 p;
- *História de João Acaba-Mundo e a serpente negra*. Minelvino Francisco da Silva. São Paulo: Luzeiro, 1958. 32 p;
- *História da princeza Nercina e o príncipe Joaquim Muniz, o Cavaleiro Mitológico 5 Leguas*. Joaquim Batista de Sena, Guarabira, Folheteria São Joaquim, s.d, 16 p;
- *História do boi misterioso*. Leandro Gomes de Barros. Juazeiro do Norte: Proprietárias Filhas de José Bernardo da Silva, Literatura de Cordel, 40 p;
- *O império colonial na ALCA alça à América*. Zé Antônio. Aracaju: s. ed., 2002, 16 p;
- *O homem que comeu o Pão de Açúcar no Rio de Janeiro*. Expedito F. Silva. Rio de Janeiro: Centro de Literatura de Cordel da Casa de Cultura São Saruê e Fundação-Rio, 1985, 8 p;
- *O homem que virou bode*. José Cavalcanti Ferreira e Dila. Caruaru, s.d.,8p;
- *Imaginária de Lampião sobre seus eleitores amigos e admiradores*. Abraão Batista. 1ª ed., s.l., s.ed., 1991, 8 p;

- *Lampião o guerreiro do sertão*. Zé Antônio. Aracaju: s.ed., 2002, 14 p;
- *As lutas de Jurandir e o amor de Lucimar*. João Firmino Cabral. S.n.t, 8p;
- *A moça que pisou Santo Antonio no pilão para poder casar-se com o boiadeiro*. José Martins dos Santos. S.n.t., 8p;
- *A moça que virou cobra*. [Severino G. de Oliveira]. S.l., editor. prop. João José da Silva, s.d., 8 p.
- *A moça que virou jumenta porque falou de Top Less com Frei Damião*. José Francisco Borges. S.n.t, 8p;
- *Monstro americano destrói inocentes no Iraque*. Guaipuan Vieira. (Ver site <http://geocities.yahoo.com.br/guai-puancordel/informativos.htm>) ;
- *A morte, o enterro e o testamento de João Grilo*. Enéias Tavares dos Santos. São Paulo: Luzeiro , s.d. 32p;
- *Num conflito de terra muita gente paga conta portanto sem dever; 2ª viagem dos poetas ao Brasil*. Anistaldo e Oliveira de Pannels; Zé Cardoso e Louro Branco; Antonio Lisboa e João Lourenço. S.l., Banco do Nordeste do Brasil , s.d., 8p (A IIª Viagem dos Poetas do Brasil);
- *Peleja dum embolador de coco com o diabo*. José Costa Leite Condado, s. ed., s.d. ;
- *Peleja do cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum*. Firmino Teixeira do Amaral. São Paulo: Luzeiro, s.d., 32 p;
- *A pedra misteriosa e os ladrões de Bagdá*. Luiz Rodrigues de Lira. Guarabira: Tip. Pontes, s.d. ,16p;
- *O português e o jacaré; Historinhas de cordel para crianças*. José Francisco Borges. S.n.t, 4 p;
- *As proesas de João Grilo*. João Ferreira de Lima. São Paulo: Luzeiro: 1979 , 32p;
- *Os quatro sábios do reino e a princesa encarcerada*. Manoel d'Almeida Filho. São Paulo: Luzeiro ;

- *Os retrocessos da sorte*. Antônio Araújo Lucena. S.n.t, 8 p;
- *Romance de Romeu e Julieta*. João Martins de Athayde. Juazeiro do Norte: Proprietárias Filhas de José Bernardo da Silva, Literatura de Cordel, 1975, 32 p;
- *O romance de João Cambadinho e a princesa do Reino de Miramar*. Inacio Carioca. S.n.t, 16 p;
- *São Francisco, o santo rio do Brasil; História e importância*. Gilmar Santana Ferreira. Aracaju: s. ed., 2001, 48 p;
- *O terror do Taleban contra Bush do terror*. Zé Antônio. S.n.t., 8 p;
- *O terrorista Ali-Bush e o ladrão de Bagdá*. Zé Antônio. Aracaju; Gráfica Vinício, s.d., 12 p;
- *As travessuras de Pedro Malazartes*. José Costa Leite. Condado: A Voz da Poesia Nordestina, s.d, 8 p;
- *As presepadas de Pedro Malazarte* . Francisco Sales Areda, Recife: 1978, 16p;
- *O velho e a cotovia* (Adaptado da estória de Leonardo da Vinci). Severino José. São Paulo: Confraria da Paixão, 2004, 11 p;
- *Viagem a São Saruê*. Manoel Camilo dos Santos. João Pessoa: MEC/PRONASEC-RURAL, UFPB, 1981, 8 p;
- *Violência e terror*. Raimundo Santa Helena. Rio de Janeiro: s. ed., 7 p;
- *A violência e a reforma agrária*. Apolônio Alves dos Santos. Rio de Janeiro: Luana Artes Gráficas, s.d, 8p;
- *A visita de Bin Laden ao inferno*. Guaipuan Vieira. (Ver publ. na internet);
- *A volta do cangaceiro Lampião via internet*. Marcelo Soares. Timbaúba: Folheteria Cordel, 2001, 8 p;

b) qualificações estáticas correspondentes a descrições, traços biográficos, retratos, fotos de heróis, heroínas, de paisagens, de imagens de santos, representações gráficas de objetos, que

são espécies de recortes visuais em folhetos (com menor frequência), destacando-se:

- *As aventuras de Pedro Quengo*. Manoel Camilo dos Santos. Campina Grande, A Estrela da Poesia, 1977;
- *A cara feia da fome no golpe da carestia*. José Costa Leite. S.n.t., 8 p;
- *Castro Alves o Apolo Mártir do Amor*. Rodolfo Coelho Cavalcante. 1ª ed. Salvador: Editora Odeam, 1986, 8 p;
- *Castro Alves e os jovens dos nossos dias*. Valeriano Felix dos Santos. Simões Filho: Apoio da Prefeitura Municipal de Simões Filho, 8 p;
- *Drummond*. Raimundo Santa Helena. 1ª ed. Rio de Janeiro: s. ed., 1994, 6 p;
- *Euclides da Cunha – Vida – Obra- Grandeza – Tragédia*. Paulo Nunes Batista. Rio de Janeiro: Centro de Literatura de Cordel da Casa de Cultura São Saruê e Fundação-Rio, 1987, 20 p;
- *A grande paixão de Carlos Magno pela princesa do anel encantado*. Severino José. S.n.t., 8 p;
- *História da Donzela Teodora*. Leandro Gomes de Barros (ver as várias versões na Bibliografia deste trabalho) ;
- *A história de Carlos Magno e os doze pares de França*. João Lopes Freire. Rio de Janeiro, s.d. 43 p;
- *História de Josina, a menina perdida*. José Soares do Nascimento. S.n.t. 16 p;
- *Nascimento, vida e morte de Jesus de Nazaré*. José Costa Leite. S.n.t, 9p
- *Platão o filósofo da moral*. Rodolfo Coelho Cavalcante. Salvador: s. ed., s.d., 8 p;
- *O programa de Governo do Dr. José Américo*. Manoel Pereira Sobrinho. S.n.t., 8 p;
- *O sabido sem estudo*. Manoel Camilo dos Santos. S.l., ed. propr. João José da Silva, s. d., 8 p;

- *As sete Espadas de Dores de Maria Santissima*. Joaquim Batista de Sena. S.n.t., 16 p;
- *A vitória de Lula Presidente do Brasil*. Zé Antônio. S.n.t., 14 p.

Como se sabe, esta riquíssima expressão literária popular, que encontrou fértil campo no Nordeste brasileiro só pode ser bem compreendida dentro de um contexto cultural mais amplo, envolvendo suas origens européias ou orientais, até a produção atual, de modo a se obter uma visão mais ampla dos seus temas e formas de expressão e das transformações por que vem passando, ao nível da estruturação da narrativa, do discurso e das significativas relações icônico-textuais.

Em estágios de pesquisas sobre literatura de cordel que realizamos em Portugal, na Espanha e França (1981, 1984, 1986, 1987 e 1991 e 1997), verificamos que este tipo de literatura já em extinção na Europa, interessa, apenas, a colecionadores e especialistas.

Os “folhetos de feira” brasileiros têm, indiscutivelmente, suas origens na chamada “literatura de cordel” portuguesa, sendo, evidentemente, mais uma das tradições culturais herdadas da península ibérica, pois em Portugal e na Espanha já era conhecida com esse mesmo nome. Desse tipo de literatura chegam muitas estórias ao Brasil, que aqui se transformaram e ainda continuam alimentando a imaginação do nosso povo.

Numa tentativa de sistematização para estudos, dividimos os folhetos de cordel brasileiros em dois grandes grupos: a) os que versam sobre temas antiqüíssimos herdados da tradição ocidental ou oriental; b); aqueles cujos relatos estão mais diretamente relacionados com o contexto brasileiro e com características basicamente nordestinas⁵⁶.

56 Ver BORGES, Estruturação e isossemias..., op. cit., p. 54.

Nos limites deste trabalho, analisaremos a secular “*História da Donzela Teodora*”, numa versão brasileira recriada por Leandro Gomes de Barros, poeta criativo, com uma produção bastante significativa, de grande divulgação e recepção, considerado, conforme Carlos Drummond de Andrade, o “rei da poesia do sertão”.

No Brasil, a tradicional estória de Teodora, donzela-escrava-sábia-bela, que venceu os sábios do rei, livrando o seu amo da falência, cujas origens mais remotas são árabes, vem atravessando os tempos e encantando o nosso povo, notadamente no Nordeste brasileiro. Composta poeticamente em sextilhas, com a criatividade de Leandro Gomes de Barros, a exemplar estória dessa donzela vem tendo grande repercussão, com inúmeras reedições, sugestivamente ilustradas, ora com capas em clichês de cartão postal ora com xilografuras e, mais recentemente, em policromia, editada pela editora Luzeiro, em São Paulo. Note-se na relação narrador-leitor (inicial e final), como Leandro, com grande poder de síntese e lisura, não esconde as fontes européias que lhe inspiraram a recriação poética do folheto luso em prosa (tradução do pliego suelto espanhol):

*“Eis a real descrição
da história da donzela
dos sábios que ela venceu
e a aposta ganha por ela
tirado tudo direito
da história grande dela (...)*

*“Caro leitor escrevi
tudo que no livro achei
só fiz rimar a história
nada aqui acrescentei
na história grande dela (...)
muitas coisas consultei”*

(In: *História da Donzela Teodora*. Leandro Gomes de Barros. João Pessoa: MEC/PRONASEC-RURAL, UFPB, 1981, p. 1 e p.32).

A sedutora narrativa dessa incomum donzela tem, em síntese, a seguinte fabulação: donzela/escrava é comprada por um rico negociante cristão, húngaro, que mandou educá-la; com sua sabedoria, ela desafia os sábios do rei, numa acirrada disputa, vence-os, recebendo prêmio em “dobras (moedas) de ouro”, livrando seu amo da falência, sendo, portanto, admirada e louvada por todos.

Essa narrativa tem como redações castelhanas mais antigas dois códices manuscritos localizados por Hermann Knust e que, segundo Menendez e Pelayo, datam dos fins do século XIII ou início do XIV. Para Câmara Cascudo, a edição espanhola mais antiga é *La doncella Teodor* de 1498 impressa em Toledo, inspirada em *Las mil y una noches* em que já aparece a Doula “Simpatia”⁵⁷.

Em Portugal, continua sendo a de 1712, a primeira edição documentada da *História da Donzella Theodora em que trata de sua grande fermosura e sabedoria*, traduzida por Carlos Ferreira Lisbonense, já mencionada em *Cinco livros do povo*⁵⁸.

Nos estágios de pesquisas mencionados⁵⁹, conhecemos trinta e três versões europeias da estória de da Donzela Teodora (normalmente em prosa e, na grande maioria, com capas ilustradas com figuras representando o desafio entre ela e os sábios, na presença do rei). Dessas versões, cinco são espanholas (Toledo, 1498; Saragoça, 1540; Salamanca, 1625; Valência, 1643 e Madrid, 1726. As restantes eram lusas (também em prosa), editadas no decorrer dos séculos XVIII, XIX e XX das quais destacamos as seguintes: Lisboa, 1712,

57 Ver CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, p. 54-61.

58 Ver CASCUDO, *Cinco livros...*, op. cit., p. 37-59.

59 Ver BORGES, F. Neuma Fachine. “Roteiro bibliográfico de estórias tradicionais da literatura de cordel e littérature de colportage” (anexo ao Relatório de pesquisas sobre literatura de cordel em Portugal, Espanha e França, como Bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, 1981) . João Pessoa: 1981 (cópia datilografada).

1735, 1741, 1745, 1758, 1783, 1827, 1852; Porto, 1790, 1839, 1855, 1889, 1906; Lisboa, 1945 e 1956 e, ainda, versões portuguesas editadas no Brasil (São Paulo, 1916 e Rio de Janeiro, 1943). Não obstante a relativa atualidade da edição citada de 1956, em Lisboa, os “folhetos de cordel” portugueses, à semelhança dos “pliegos sueltos” espanhóis e dos “livrets de colportage, na França, são obras raras que só interessam a pesquisadores e colecionadores. Registre-se, também, a versão lusa, excepcionalmente editada em quadras, *Nova história da Donzela Teodora*, inteiramente afastada do tema.

No Brasil, sucederam-se inúmeras edições da estória desta invulgar Donzela, nas décadas de vinte a oitenta: em João Pessoa, Popular Editora, aprox. 1918/20; no Recife, nos anos quarenta, publicadas pelo tradicional editor João Martins de Athayde que comprara à viúva de Leandro os direitos autorais desse poeta; em Juazeiro do Norte, circularam várias (conhecemos as datadas de 1950, 1954, 1964, 1993, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980), editadas, inicialmente, por José Bernardo da Silva/Tipografia São Francisco (que comprou os direitos autorais a João Martins de Athayde) e, posteriormente, por seus filhos, filhas, viúva e seu neto, o excelente poeta e xilógrafo Stênio Dinis.

No confronto que fizemos entre versões espanholas, portuguesas e brasileiras da estória da D.T., constatamos que o texto luso está bem colado ao espanhol, correspondendo a uma tradução literal deste, que, por sua vez, difundira-se na península ibérica. Já os textos dos folhetos de cordel brasileiros, embora conservem a mesma estrutura profunda da narrativa, possuem um discurso criativo, sendo versejados no ritmo agradável da sextilha; guardam, contudo, em alguns tópicos, relações com o discurso tradicional português.

Vejam-se, a seguir, alguns momentos desta exemplar estória, numa espécie de fio condutor da narrativa, com textos semelhantes em diversas edições brasileiras (referenciadas no final da bibliografia deste trabalho), havendo, normalmente, apenas algumas variações

ortográficas. Assim, evidenciamos, depois da abertura da narrativa (“*Eis a real descrição...*” já citada anteriormente) as seguintes estrofes:

*“Andando um dia na praça
numa porta ponde ver
uma donzela cristã
ali para se vender
o mercador vendo aquilo
não ponde mais se conter
Tinha a feição de fidalga
era uma espanhola bela
ele perguntou ao mouro
quanto queria por ela
entraram então em negócio
negociaram a donzela”*

(In: *História da Donzella Theodora...*, aprox. 1918/20, p. 1);

*“Disse o mercador El-Rei
não é caro esta Donzela
dobrado a esta quantia
gastei para educar ela
excede a todos os sabios
a sabedoria dela”*

(In: *História da Donzela Teodora...*, 1950, op. cit. p. 8);

*“O hungaro conheceu nela
formato de fidalguia
mandou educá-la bem
na melhor casa que havia
em pouco tempo ela soube
o que ninguém mais sabia”*

(In: *História da Donzela Teodora...*, 1954, op. cit., p. 2);

*“O rei então disse a ela:
donzela podes pedir
dou-te a palavra de honra
farei-te o que exigir
de tudo que pertencer-me
poderás tu te servir”*

(In: *História da Donzela Teodora...*, 1964, op. cit. p. 30);

*“Ela beijou-lhe a mão
lhe disse: quero que dê-me
a quantia de dinheiro
que meu senhor quer vender-me
deixando eu voltar com ele
para assim satisfazer-me*

(In: *História da Donzela Teodora...*, 1973, op. cit. p. 31);

*“O rei julgou que a donzela
pedisse para ficar
tanto que se arrependeu
de tudo lhe franquear
mas a palavra de rei
não pode se revogar”*

(In: *História da Donzela Teodora...*, 1977, op. cit. p. 31);

*“Mandou dar-lhe o dinheiro
discutiu também com ela
ficou ciente de tudo
quanto podia haver nela
e disse: vinte mil dobras
não pagam esta donzela”*

(In: *História da Donzela Teodora...*, 1980, op. cit. p. 31);

*“Voltou ela e o senhor
à sua antiga morada
por uma guarda de honra
voltou ela acompanhada
o senhor dela trazendo
uma fortuna avultada”*

(In: *História da Donzela Teodora...*,1981, op. cit. p. 31);

*“Ficaram todos os sábios
daquilo impressionados
pois uma Donzela escrava
vencer três homens letrados
professores de ciências
doutores habilitados”*

(*História da Donzela Teodora...* [aprox.2003/2004], op. cit., p.31).

Segue-se o fechamento da narrativa (“Caro leitor escrevi...”), em comunicativa relação narrador-leitor, já mencionada anteriormente.

Ressalte-se, ainda, a existência de uma versão brasileira da Teodora (datilografada), incluída nos Fundos Villa-Lobos do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (recolhida e doada por Mário de Andrade) e que, embora com algumas variações nas catálises narrativas, conserva, basicamente, a mesma estrutura profunda, transmitida através dos séculos.

Outra versão importante foi versejada por Antônio Teodoro dos Santos, “O Poeta Garimpeiro”, basicamente fiel ao tema tradicional, publicada pela editora Luzeiro Prelúdio, em São Paulo, no ano de 1960.

Em 1981, essa sugestiva estória foi republicada pelo MEC-PRONASEC-RURAL, através do Projeto da Biblioteca da Vida Rural Brasileira do qual participamos juntamente com vários pesquisadores, contando-se, também, com a co-participação de editoras

populares e que teve como objetivos primordiais a difusão de textos em Escolas de 1º e 2º Graus na zona rural do Estado da Paraíba, com ótica repercussão.

Bem mais recentemente, a *Estória da Donzela Teodora* foi reeditada pela Secretaria do Estado da Cultura de Sergipe, integrando a coleção “Clássicos do Cordel”, lançada no XXIX Encontro Cultural de Laranjeiras, em janeiro de 2004, do qual tivemos o prazer de participar.

Servindo-nos da teoria greimasiana, notadamente no que diz respeito aos sintagmas narrativos (contratuais, disjuncionais e performanciais), considerando o modelo de arquétipo narrativo do anti-herói, organizamos a estória da D. T. em macro-seqüências:

INTRODUÇÃO	O narrador introduz a descrição-narração.
SITUAÇÃO INICIAL	Compra da donzela (escrava) pelo bom e rico mercador; exaltação às qualidades da Donzela: fidalga, espanhola e bela; o mercador manda duca-la e ela se torna excepcionalmente sábia.
SITUAÇÃO DE DESEQUILÍBRIO	Falência do mercador.
CONTRATO 1	Proposta da Donzela – ser vendida ao Rei Almançor para salvar seu amo da falência.
CONTRATO 2	Contraposta do Rei- disputa entre a Donzela Teodora (mulher-escrava) e os 3 sábios do Rei (homens letrados).
1ª PROVA	A Donzela enfrenta e vence o 1º sábio. Conseqüência glorificante p/ Teodora e deceptiva para o 1º sábio.
2ª PROVA	A Donzela enfrenta e vence o 2º sábio. Conseqüência glorificante para ela e deceptiva para o 2º sábio.
CONTRATO 3	Áposta entre Teodora e o 3º sábio (Abraão de Trabador): o vencido ficará despido como nasceu.
3ª PROVA	Donzela vs Abraão de Trabador. Conseqüência glorificante para Teodora e deceptiva para ele que fica semi-despido, apenas, pagando à Donzela o acréscimo de cinco mil dobras de ouro.

CONTRATO 4	Palavra de honra do Rei (dar à Donzela o que esta lhe pedir).
PRÊMIOS	O Rei dá à Teodora mais dez mil dobras de ouro (quantia que o mercador, seu amo, pedira) ; a donzela-escrava e seu amo regressam ricos e felizes para casa.

A estrutura profunda, formada pelas antinomias básicas (SABEDORIA vs IGNORÂNCIA; JUSTIÇA vs INJUSTIÇA e HONRA vs DESONRA) que são de caráter universal, associadas aos traços marcantes da oralidade, à recorrência aos enigmas e adivinhações, ao processo de escritura e reescritura, à diversidade de editoras, vêm assegurando a permanência dessa sedutora estória, independentemente das peculiaridades regionais das diferentes comunidades (espanhola, portuguesa e brasileira) por onde ela tenha traçado uma sugestiva trajetória.

No significativo percurso da estória da D.T., constata-se variadas relações icônico-textuais, nas sucessivas versões (aprox. do séc. XIII ao séc. XXI). Assim é que o texto se mantém inalterável nas versões brasileiras (com ligeiras modificações textuais), mas com sensíveis variações de capas, inicialmente em vinhetas, depois em clichê de cartão postal (um mais antigo e outro mais novo, utilizado mais recentemente, em edição republ. pelo MEC-PRONASEC-RURAL e UFPB e na republ. pela SEC-SE), com a figura de uma cândida e bela moça abraçada a um buquê de flores, símbolo metasêmico dos modos de ser dessa actante-heroína, com as qualificações de donzela-escrava-sábia-bela-grata); o postal mais antigo foi adaptado, em madeira, para um xilogravura sem assinatura (ilustrando as reedições publicadas pelo editor-proprietário José Bernardo da Silva e, posteriormente, por seus filhos e filhas; diferente das anteriores, a capa aparece colorida (em policromia, com uma bela moça, semelhante à Miss Brasil) em reedições pela editora Luzeiro, em São Paulo. (ver Bibliografia final).

Mas, ainda nos resta uma indagação. Por que, na re(criação) dessa estória cheia de confrontos, debates, tão rica, portanto, de

sinagmas performanciais dinâmicos, o ilustrador brasileiro privilegiou uma isotopia (metassêmica, é bem verdade) mas de caráter estático (com qualificações, “modos de ser” da donzela)? Talvez possamos entender esta opção do ilustrador (xilógrafo e/ou editor), se considerarmos a grande popularidade dessa tradicional estória de Teodora cujo nome significa “dádiva de Deus”, heroína perfeita, instaurada por um estatuto cujo suporte sêmico é o bem, investida de duplo poder (o material = BELEZA + RIQUEZA e espiritual = SABEDORIA + GRATIDÃO) e que vem tendo grande aceitação, no Nordeste brasileiro, onde o povo é sensível não apenas à emulação do confronto, do debate, mas à beleza e aos ideais de justiça e honradez, ressaltando-se, também, a grande recorrência à moralidade (contar, recontar para ensinar), uma das funções primordiais das narrativas de cordel.

Enfim, sem pretendermos exaurir as possibilidades de abordagens dos textos analisados, pudemos concluir que, as construções icônico-textuais, formando uma riquíssima tessitura em folhetos de cordel, seja com temas do imaginário tradicional ou aqueles comprometidos com o contexto contemporâneo, imbricadas com arquétipos (arquimodelos) narrativos, compõem um vastíssimo universo semiótico “sui generis” na polisotópica literatura de cordel brasileira.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Átila e ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa: Editora da UFPB, 1978, 2 v.

_____. *Dicionário biobibliográfico de poetas populares*. 2 ed. ampl. e reformulada. Campina Grande: UFPB - Campus II, 1990 (v.2 e v.3).

BORGES, Francisca Neuma Fechine. *Estruturação e isossemias da História de João de Calais*. João Pessoa: Mestrado em Letras da UFPB, 1979. (Dis. de Mestrado).

_____. Literatura de cordel: das origens européias à nacionalização brasileira. Rev. *Berichte*, Salzburg, n. 6, p. 34 - 49, 1983.

_____. A função metapoética na literatura de cordel. Rev. *Educação e Cultura*, João Pessoa, SE-PB, (14): 23 - 38, jul./ago./set.. 1984.

_____. Estórias do imaginário tradicional na literatura de cordel brasileira. In: BIRNER, A. (Org.). *Volksbuch - Spiegel seiner Zeit*. Salzburg, n. 7, p. 35 - 49, 1987.

_____. Teodora: donzela-escrava-sábia-bela. *Correio das Artes*, João Pessoa, 12 jul. 1987.

_____. Estória de João de Calais: oralité et réécriture dans la littérature de colportage. In: *I COLLOQUE de Littérature Orale, Traditionnelle/Populaire*; actes du Colloque. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p.385- 398.

_____. Poesia de cordel: a resistência heróica dos autores. *Correio da Paraíba*. João Pessoa. 8 de out. 1989.

_____. Literatura de cordel viva no Brasil; a resistência heróica dos poetas. *Antrhopos* (Revista de Documentación Científica de la Cultura), Barcelona, n. 166/167, p. 148 - 152, mayo/agosto 1995.

_____. Polisotopia e arquétipos narrativos na literatura de cordel. In: Anais; IX Encontro Nacional da ANPOLL. Caxambu: ANPOLL, 1995, v. 1, Letras, p. 479 - 491.

_____. Literatura de cordel: um banco de dados no Brasil. In: EURO-AMÉRICA: uma realidade comum? Coordenador: Bráulio do Nascimento. Rio de Janeiro: Comissão Nacional de Folclore/IBECC/UNESCO, Tempo Brasileiro, 1996, p.111-132.

_____. Níveis de leitura na literatura de cordel. *Découverte du Monde de Langue Portugaise*, Lyon, n. 1, p. 24 - 27, février/avril 1996.

_____. Literatura de cordel: de los orígenes europeos à la nacionalización brasileña, *Anuário Brasileiro de Estudos Hispánicos*, Madrid, nº 6, p. 107-114, Embajada de España en Brasil, 1996.

_____. Folhetos de feira movem a imaginação popular. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 fev. 1999, Caderno, p. 1.

_____. Literatura de cordel viva en Brasil: normas para catalogación de textos de cordel. In: *Palabras para el pueblo; Aproximación general a la literatura de cordel*. Coord. Luiz Díaz G. Viana. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, v.1, p. 283 - 302.

_____. Folhetos et gravures sur bois exposés. In: *Des conquêtes de Charlemagne au Brésil; Le moyen âge européen dans la littérature populaire brésilienne; Catalogue de l'Exposition*. Poitiers: Université de Poitiers, Médiathèque François Mitterrand, 2000, p. 43 - 60.

_____. Tradição e contemporaneidade no ciclo carolíngio da literatura de cordel brasileira” In: L'ÉPOPÉE ROMANE; ACTES du Congrès International Rencesvals. Poitiers: Université de Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (CESCM), 2002, t. 1, p. 87 – 95.

BRAGA, T. *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1985, 2 v.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. _____. 2ª ed. (fac-similada da 1ª ed.). João Pessoa: Editora Universitária, 1979.

DIÉGUES JR, Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel. In: MEC/FCRB. *Literatura popular em verso; estudos*. Rio de Janeiro, MEC/FCRB, 1960, p.1-151.

FIGUEIREDO, Orlando. *Teodora e o coronel*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1989, 55p. (Obs. Recriação da estória de Teodora).

RIBEIRO, Domingos de Azevedo. Um areense compõe ópera. *O Norte*, João Pessoa, 25 nov. 1978.

SARAIVA, Arnaldo. *Literatura marginalizada*. Porto: Rocha/Artes Gráficas, 1975, p.114-120.

Consultamos, também, as seguintes obras, como suporte teórico:

ADAM, J. e GOLDENSTEIN, J. *Linguistique et discours litteraire*. Paris: Larousse, 1976.

BACHTIN, M. *Estética e romance*. 2 ed. Torino: Einaudi, 1979.

GENETTE, Gerard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.

_____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GREIMAS, A. J. «Pour une theorie de l'interpretation du récit mythique». In: _____. *Du sens*. Paris: Seuil, 1970.

_____. *Semantique structurale*. Paris: Larousse, 1966.

_____. *Semiotique narrative et textuelle*. Paris: Larousse, 1973.

_____. *Semiótica do discurso científico. Da modalidade*. Prefácio e trad. de Cidmar Teodoro Pais. São Paulo: Difel, SBPL, 1976.

RASTIER, F. *Systematique des isotopies*. In: GREIMAS, A. J. et alii. *Essais de semiotique poetique*. Paris:: Larousse, 1972, p. 82 - 100.

REIS, Carlos. e LOPES, Ana C. M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

Obs. A escolha do *corpus* foi feita, inicialmente, através de pesquisas, em: ALMEIDA, ALVES SOBRINHO *Dicionário bibliográfico de repentistas...*, op. cit.; Idem. *Dicionário biobibliográfico de poetas populares...* op. cit; no acervo do Programa de Pesquisas em Literatura Popular (PPLP/UFPB); na nossa coleção particular. na Coleção da Fundação Casa de Rui Barbosa e da Coleção do Museu Théo Brandão.

Consultamos ainda: Nosso Projeto: “Memória em Literatura de Cordel: um arquivo computadorizado” (Banco de Dados de Literatura de Cordel) que desenvolvemos desde 1992;

BATISTA, Sebastião Nunes. *Bibliografia prévia de Leandro Gomes de Barros*. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação da Biblioteca Nacional, 1971;

_____. Restituição de autoria de folhetos do catálogo. In: FCRB. *Literatura popular em verso*, estudos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, t. 1, 1973, p. 331 - 419.

Catálogo - Literatura de cordel; Collection Doyen Raymond Cantel. Rennes-França: Université de Haute Bretagne, 1991;

Literatura popular em verso; catálogo. Rio de Janeiro: MEC/
Fundação Casa de Rui Barbosa, 1961, t.1.;

BORGES, F. Neuma Fechine. “Roteiro bibliográfico de estórias tradicionais da literatura de cordel e littérature de colportage”, op. cit.;

Acervo do Fonds Raymond Cantel da Université de Poitiers onde atuamos como pesquisadora visitante, organizadora da Exposição de Literatura de Cordel “*Des conquêtes de Charlemagne au Brésil*”, em Poitiers, agosto de 2000, coord. da Prof^a Ria Lemaire e participação de vários pesquisadores franceses, brasileiros e portugueses;

Des Conquêtes de Charlemagne au Brésil: Le moyen âge européen dans la littérature populaire brésilienne; Catalogue de l'Exposition. Textes de: Gabriel Bianciotto, Ria Lemaire, Annick Moreau, F. Neuma Fechine Borges, Jean-François Botrel, Elba Braga Ramalho et Gilmar de Carvalho. Poitiers: Université de Poitiers, Médiathèque François Mitterrand, Région Poitou-Charentes, agosto de 2000;

Destacamos, a seguir, versões espanholas, portuguesas e brasileiras da “História da Donzela Teodora” que consultamos; as quatro capas das que estão assinaladas com asterisco, foram reproduzidas (em tamanho reduzido) no final deste trabalho.

Siglas das coleções referenciadas:

ARM = António Rodriguez Moñino.

BNL = Biblioteca Nacional de Lisboa;

BNM = Biblioteca Nacional de Madrid;

FRC = Fonds Raymond Cantel – Poitiers – France;

CSMP = Cátedra Seminário Menendez Pidal – Madrid;

FCRB = Fundação Casa de Rui Barbosa;

FNFB = Francisca Neuma Fechine Borges;

IEB = Instituto de Estudos Brasileiros;

Programa de Pesquisas em Literatura Popular = PPLP/UFPB;

SNB = Sebastião Nunes Batista;

MTB = Museu Théo Brandão;

Versões espanholas (“pliegos de cordel”):

Historia de la Donzella Theodor. Saragoza: 1540. In: METTMAN, Walter. Ein spanisches Volksbuch arabischen Ursprings. Wiesbaden, Verlag der Akademie Wissenschaften und der Literatur in Mainz in Kommission der Frank Steines Verlag. GMBH, 1962, p. 105 – 159 – xerox do orig. da Col. BNM Cota C^a 11749-12;

Historia de la Donzella Theodor. Saragoza: 1540. – orig. da Col. da BNM. Signatura R- 10688);

Historia de la Donzella Theodora. Salamanca: Antonio Ramirez, 1625 – orig. da Col. da BNP, Côte B-A. 4º 8-4-4488;

La historia de la donzella Theodor. Agora nuevamente corrigida, e historiada. Ordenada por Francisco Pinando. Impressa en Valencia, em Casa de los herederos de Chrysostomo Garriz, por Bernardo Nogués, junto al molino de rouella. Ano 1643 – xerox do orig. da Col. de ARM;

Historia de la Doncella Teodor. Madrid: 1726. – orig da Col da BNM, Signatura R – 19032);

Historia verdadera curiosa y entretenida de la doncella Teodora. Corregida y aum. en nesta edición. Madrid: Sucesores de Hernando, s.d., 23 p. – xerox do orig. da Col. BNM signatura C^a 989 nº 24;

Versões portuguesas (“livrinhos de cordel”):

Acto de hum certamen politico que defendeo a discreta dozella Theodor no Reyno de Tunes. Lisboa: 1658. In: METTMAN, op. cit.

Historia da Donzella Theodora, em que trata da sua grande formusura e sabedoria. Trad. do Castelhana em Portuguez por Carlos Ferreira Lisbonense. Lisboa Occidental: na Officina dos Heredeiros de Antonio Pedrozo Galrão, MDCCXII. (apud CASCUDO, Cinco livros..., op. cit., p.38-39.

Historia da Donzella Theodora, em que trata da sua grande formusura e sabedoria. Trad.. do Castelhana em Portuguez por Carlos Ferreira Lisbonense. Lisboa Occidental: Of. de Pedro Ferreira, 1735 (Col. BNL, cota Res. 8809 P - microfilme na Col. do PPLP, doado pelo Instituto de Cultura Portuguesa);

Historia da Donzella Theodora, em que trata da sua grande formusura e sabedoria. Trad.. do Castelhana em Portuguez por Carlos Ferreira Lisbonense. Lisboa: na Offic. de Fernando José dos Santos, Anno de 1783, Com licença da real Mesa Censoria, 31 p. - xerox do orig. da Col. da BNL, cota L.11997⁹ V;

Historia da Donzella Theodora, em que trata da sua grande formusura e sabedoria. Traduzida do Castelhana para o Portuguez por Carlos Ferreira Lisbonense. Novíssima edição. São Paulo: C. Teixeira Editores, 1916 – xerox do orig. da Col. da BNL, cota 36130² P;

Verdadeira história da Donzela Teodora em que trata da sua grande formusura e sabedoria. Décima edição. Lisboa: Livraria Barateira, 1945, 16 p.

Idem. Lisboa: Livraria Barateira, 1956, 16 p. – ex. orig. da Col. FNFB

*

Versões brasileiras (“folhetos de feira” ou “folhetos de cordel”):

Historia da Donzella Theodora (completa e rimada). S. ind. autor. João Pessoa: Popular Editora, s.d. 31 p. (aprox. 1918/20). (Capa: com vinheta e ilustração) – xerox de ex. da Col. SNB;

Historia da Donzela Theodora. S.n.t. (Capa: com vinheta) - xerox de ex. da Col. CSMP;

Historia da Donzela Theodora. João Martins de Athayde [ed.]. Recife: À venda na Casa Athayde, 1947, 32 p. (Capa: postal antigo) –xerox de ex. orig. da Col. FCRB;

Historia da Donzela Teodora. S. ind. autor. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, (ed. prop.), 1950. 32 p. (Capa: postal antigo) – xerox de ex. orig. da Col. FCRB;

Historia da Donzela Teodora. S. ind. autor. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, (ed. Prop.), 1954. 32 p. (Capa: postal antigo) – ex. original da Col. FNFB * ;

Historia da Donzela Teodora. Antonio Teodoro dos Santos. São Paulo: Editora Prelúdio, 1960, 32 p. (Capa: com ilustração em policromia) – xerox de ex. da Col. SNB;

Historia da Donzela Teodora. S. ind. autor. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, (ed. prop.), A Tip. São Francisco, 1964. 32 p. (Capa: postal antigo) – xerox de ex. orig. da Col. FCRB;

História da Donzela Teodora. Leandro Gomes de Barros. José Bernardo da Silva (ed. propr.). Juazeiro do Norte: Tip. São Francisco, [aprox.

1964/65], 32 p. (Capa: postal antigo) – xerox de orig. da Col. do IEB –USP;

História da Donzela Teodora. Leandro Gomes de Barros (p.1). Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva (ed. prop.), Tipografia São Francisco, [aprox. 1966], 32 p. (Capa: xilogravura s. as.) – ex. orig. da Col. FNFB;

História da Donzela Teodora. S.ind.a. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva (prop.), Tipografia São Francisco, 1973, 32 p. (Capa: xilogravura s. as.) - xerox de ex. orig. da Col. FCRB;

História da Donzela Teodora. João Martins de Athayde. Juazeiro do Norte: Filhos de José Bernardo da Silva (proprietários) , Tip. São Francisco, 1973. 32 p. (Capa: xilogravura s. as.) – ex. orig. da Col. FNFB;

História da Donzela Teodora. João Martins de Athayde. Juazeiro do Norte: Filhas de José Bernardo da Silva, 1975. 32 p. (Capa: xilogravura s. as.)- ex. orig. da Col. FNFB;

História da Donzela Teodora. Leandro Gomes de Barros. Juazeiro do Norte: Filhas de José Bernardo da Silva, 1976, 32 p. (Capa:xilogravura s. as.)- ex. orig. da Col. FNFB;

História da Donzela Teodora. Leandro Gomes de Barros. Juazeiro do Norte: Filhas de José Bernardo da Silva, 1977, 32 p. (Capa: xilogravura s. as.) – ex. orig. da Col. FNFB * ;

História da Donzela Teodora. João Martins de Athayde. Juazeiro do Norte: Filhas de José Bernardo da Silva, 1977. 32 p. (Capa: xilogravura s. as.) – xerox de ex. orig. da Col. do PPLP/UFPB;

História da Donzela Teodora. Leandro Gomes de Barros. Proprietárias Filhas de José Bernardo da Silva. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, Literatura de Cordel, 1979. 32 p. (Capa: postal novo) - ex. orig. da Col. FNFB;

História da Donzela Teodora. João Martins de Athayde. Juazeiro do Norte: Filhas de José Bernardo da Silva, Lira Nordestina, 1980. 32 p. (Capa: postal novo) - ex. orig. da Col. FNFB;

História da Donzela Teodora. Leandro Gomes de Barros. João Pessoa: MEC/PRONASEC-RURAL, UFPB, Lira Nordestina, 1981. 32 p. (Capa: postal novo) - ex. orig. da Col. FNFB * ;

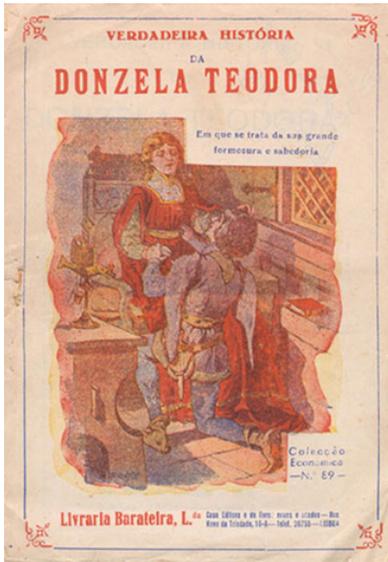
História da Donzela Teodora. Leandro Gomes de Barros. João Pessoa: MEC/PRONASEC-RURAL, UFPB, Lira Nordestina, 1981. 32 p.(-Capa:postal novo)-xerox de ex.orig. da Col. PPLP.

História da Donzela Teodora. Leandro Gomes de Barros. São Paulo: Luzeiro, s.d. 31 p. (Capa em policromia, com uma bela moça, semelhante à Miss Brasil) - ex. original da Col. FNFB.

História da Donzela Teodora. Leandro Gomes de Barros. [Aracaju] – SE: Secretaria de Estado da Cultura de Sergipe, [2003], 32 p. (Capa: postal novo) ex. orig. Col. de FNFB.

* A autora deste trabalho é professora-pesquisadora da Universidade Federal da Paraíba e da Fundação Casa de José Américo. Secretária da Comissão Paraibana de Folclore. Realizou pesquisas no Brasil e no Exterior (Portugal, Espanha, França, Áustria, Alemanha, Estados Unidos, México). Autora de diversos trabalhos publicados no Brasil e em outros países, entre os quais, livros, artigos e trabalhos apresentados em Congressos. Participa de grupos de pesquisas da Fundação Casa de José Américo e da UFPB, com apoio do CNPq. Membro do Programa Nacional de Incentivo à Leitura (PROLER-PB e Biblioteca Nacional-RJ). e dos Conselhos Editoriais das Revistas *Leitura*, *Teoria e Prática* (ALR – UNICAMP) e *Revista Brasileira de Linguística* (SBPL).

ANEXO



**LES FABLIAUX: INCONGRUITÉS NARRATIVES UN GENRE
LITTÉRAIRE AU LANGAGE SOUVENT TRÈS CRU, OÙ L'ON
APPREND, ENTRE AUTRES FACÉTIES, COMMENT UN VIEUX
MARI JALOUX EST TROMPÉ PAR SA FEMME**

Par Gabriel Bianciotto

Dessins Monique Tello

Université de Poitiers – France



Un paysan, dont les deux ânes tirent une charrette de fumier, arrive à Montpellier et s'engage par accident dans la rue aux épiciers où, suffoqué par l'odeur des épices, il s'évanouit et ne reprend ses sens que lorsqu'on lui tend sous le nez une fourchetée de fumier ; la morale en est simple il ne faut pas abandonner sa nature. Une femme parvient à persuader son mari qu'il est mort: il n'est donc plus en droit de protester lorsqu'il voit son épouse prendre sous ses yeux son plaisir avec le prêtre qui l'a séduite. Un fieffé luron parvient à se faire régaler — la table et le reste — aux frais de la tenancière d'un mauvais lieu qui pensait l'entôler, et provoque une bataille épique entre prostituées, souteneurs et même bourgeois spectateurs venus pour la foire de Provins. Une jeune fille naïve, qui ne connaît rien des choses du sexe, et qui ne veut même pas en entendre les mots, laisse, à travers quelque quiproquo ou une ruse intéressée, un jeune homme malicieux lui faire découvrir la géographie de son corps et,

pour le plus grand plaisir de la demoiselle, aller abreuver son cheval à sa source: histoire d'une virginité joyeusement perdue que se contaient déjà, en vers latins, des clercs du début du XIIe siècle.

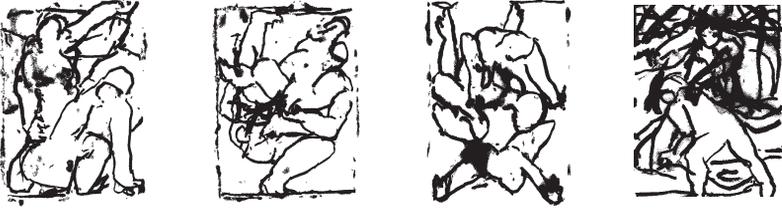
Dans bien des cas, on se trouve tout près de la fable morale à l'usage des enfants (fable dont le fabliau tire son origine, sans que l'on sache bien dans quelle relation sémantique), propre à nourrir en traduction les manuels scolaires, comme dans l'histoire du *Vilain mire*, le paysan médecin, source directe du *Médecin malgré lui* et satire de la jalousie du mari ; mais nombre d'autres histoires peu édifiantes relèvent d'une littérature du second rayon à ne pas mettre entre toutes les mains, même si la notion de pudeur a fluctué depuis l'époque médiévale. De tels contes plaisants aux sujets très divers, le plus souvent à la trame narrative simple: mauvais tours joués à un malheureux ahuri et berné, accumulation de vantardises, récits scatologiques ou érotiques dont les héros et victimes sont souvent de vieux maris riches, laids et jaloux, de jeunes pucelles naïves ou des prêtres sévèrement châtiés de leur concupiscence, ont réjoui le Moyen Age, avant de devenir à partir du XIVe siècle l'une des sources du conte en prose, celui du *Décameron* et de sa postérité en Italie et en France, comme du Chaucer des *Contes de Canterbury*.

Sous la forme particulière que plus de la moitié des textes, se désignant eux-mêmes, nomment fabliau, et dont la seule caractéristique commune est d'être des poèmes écrits en couplets d'octosyllabes à rime plate, il nous en est resté de 140 à 160 récits différents, de longueur très variable, contenus dans des dizaines de manuscrits parfois très précieux où les fabliaux côtoient des contes dits moraux, des romans ou des nouvelles courtoises: en somme, les genres les plus élevés. Mettant en scène des personnages généralement issus de milieux populaires, paysans ou bourgeois, prêtres ou moines, très rarement des chevaliers de petite ou récente noblesse, domaine fréquent d'une femme à la sexualité insatiable et d'une adresse diabolique en matière de tromperie, d'un niveau de langue parfois assez bas, et d'un vocabulaire certainement plus proche de

la langue parlée contemporaine que le roman courtois, le fabliau a longtemps été assimilé à une littérature très éloignée des préoccupations de l'aristocratie, faite par et pour le peuple, et on a même cru y déceler dans certains cas des ébauches de revendication sociale ; d'où l'assimilation ancienne du fabliau à la «littérature bourgeoise», où il a rejoint le *Roman de Renart*. La critique contemporaine définit sans doute beaucoup plus justement le fabliau comme appartenant à un «genre littéraire bas», mais qui prend place dans la culture des élites nobles ou bourgeoises à côté des genres élevés que sont par exemple le roman arthurien, la lyrique courtoise ou le lai narratif, avec lequel le fabliau a beaucoup d'affinités: au point que l'on a du mal à décider si tel ou tel conte, qui met en scène des personnages de la cour d'Arthur, y compris féériques, mais dont l'érotisme et le vocabulaire bas ont choqué la sensibilité de plus d'un éminent médiéviste du siècle passé, appartient à l'un ou l'autre genre: le *Mantel mautouillé* ou encore le *Chevalier qui fist parler les cons* pervertissent ainsi le récit arthurien par des incongruités narratives ou langagières qui sont généralement le propre du fabliau. Les sources mêlent des emprunts à un fonds folklorique quasi universel, des thèmes de fables antiques dont sont exclus cependant les contes d'animaux, toute sorte de contes à rire et d'anecdotes, des récits issus certainement d'une tradition cléricale qui marque de fait beaucoup de textes, par le style surtout, la culture et les références littéraires implicites ou parodiées. Dans de tels contes où la tradition antiféministe est marquée, il est sans doute paradoxal de constater que si la femme y berne son mari de maintes façons, c'est que vieux, riche et jaloux, il exerce dans son ménage un pouvoir tyrannique, que l'épouse trouve à bon droit le moyen de contourner à sa manière. La seule victime constante est le prêtre ou le moine paillard qui, même s'il est parvenu à séduire la «vilaine» ou la bourgeoise, finit presque toujours par être châtié. La satire politique est absente du genre, même si l'un des fabliaux parmi les plus longs et les plus élaborés, *Constant du Hamel*, montre des potentats de village punis pour leurs excès de pouvoir (qu'ils

veulent d'ailleurs exercer dans le domaine sexuel), et si un texte tout à fait déroutant, *Trubert*, entre roman satirique et assemblage de fabliaux ayant — cas unique — le même personnage pour héros, met en scène un paysan grossier et rusé qui fait subir de cruelles avanies à un duc de Bourgogne, après avoir séduit la duchesse.

Le genre du fabliau est assez étroitement lié à une période, et probablement à un terroir. Il ne semble pas constitué avant la fin du XIIe siècle ; l'un des tout premiers auteurs connus, en qui l'on voit parfois le créateur du genre, est Jean Bodel, poète arrageois réputé (mort en 1210) ; il s'est illustré dans divers genres — lyrique courtoise, théâtre, chanson de geste — et a établi lui-même la liste de ses fabliaux qui tous, par chance, nous ont été conservés. Le fabliau disparaît au cours du premier quart du XIVe siècle, et ses derniers témoins se situent en Hainaut, au nord du domaine picard. La Picardie semble bien constituer en effet l'épicentre du genre, comme en témoigne la toponymie des oeuvres: les villes marchandes et les bourgades du domaine picard sont les lieux de prédilection de nos auteurs, même si certains fabliaux sont situés en Normandie, en Champagne, en Ile-de-France, ou encore à Sens et à Nevers. Ce trait, joint au dialecte souvent picardisant des copies, a fait retenir pour désigner le genre la forme picarde, là où le français commun disait *fabteau*. Les auteurs sont la plupart du temps anonymes, même si certains d'entre eux, comme Rutebeuf, ont rang parmi les plus grands du XIIIe siècle. Les fabliaux sont certainement contemporains du grand développement urbain du XIIIe siècle, et nos auteurs sont le plus souvent sous la fascination de la ville, lieu de plaisir et de bien-être matériel ; d'où en contrepartie le regard un peu méprisant sur le vilain attaché à la terre. Si le réalisme du genre, ainsi qu'on l'a souvent souligné, est sans aucun doute une convention littéraire, il n'est pas factice, et les historiens de notre temps ont trouvé en nos contes l'une des sources, parmi les plus sûres, pour la connaissance de la vie quotidienne à l'époque médiévale.



Gabriel Bianciotto est professeur émérite à l'Université de Poitiers, spécialiste de l'épopée animale, des fabliaux, de la fable et des bestiaires, ancien directeur du CESCO, président de la Maison du Moyen Age (Poitiers). Lire son entretien sur le *Roman de Renart* (illustré par M. Telle) dans *L'Actualité* n° 46.

Editions partielles présentant la traduction en regard du texte:

Fabliaux érotiques, édition, traduction et notes par L. Rossi, «Lettres Gothiques», LDP, 1992.

Fabliaux, traduits et présentés par R. Brusegan, 10/18, 1994.
Fabliaux du Moyen Age, par J. Dufournet, GF, 1998.

Chevalerie et grivoiserie — Fabliaux de chevalerie, publiés et traduits par J.-L. Leclanche, Champion, Paris 2003.



CANGACEIROS NA LITERATURA DE CORDEL

Gutemberg Costa

Membro da Comissão Norte-Rio Grandense de Folclore

O tema *Literatura de Cordel* me fascina. Aonde quer que eu vá, vou à sua procura e às vezes sem procurá-lo, ele me chega às mãos, ora via correio, ora como presentes dos amigos pesquisadores e folcloristas espalhados por este Brasil afora.

Alguns poetas autores, mantêm uma constante correspondência com este anotador da cultura popular a quem enviam suas produções, como é o caso de Luiz Gonzaga de Lima (PE), Nelci Lima da Cruz (BA), Pedro Bandeira (CE), Franklin Maxado (BA), Abraão Batista (CE), Antônio Américo de Medeiros (PB), Marcelo Soares (PE) entre dezenas de outros...

Este trabalho ficou muito tempo engavetado. A primeira vez que o mesmo chegou ao conhecimento do público foi durante a minha conferência sobre *A Presença de Lampião na Literatura de Cordel*, atendendo ao honroso convite do poeta Abraão Batista para proferi-la no “Seminário 100 Anos de Lampião”, em Juazeiro do Norte/CE no período de 04 a 07 de 07 de 1997. E chegando a Natal/RN, esta palestra foi transformada em plaquete pela Coleção Mossoroense do bravo mestre Vingt-Un-Rosado.

Agora chegou o momento do parto - o nascedouro deste projeto, cuja parceira é a amiga Neuma Fachine. A literatura de cordel é coisa que ninguém acompanha. Quem sabe se nesta hora, já não existam centenas de folhetos sobre Cangaço sendo publicados por esse imenso e ilhado Brasil? Seria impossível, neste resumido trabalho, enumerar todos os líderes de grupos ou bandos de cangaceiros.

Grupos que atuavam como bandoleiros, revoltosos ou saqueadores. Dando um parcial exemplo, citarei a época de atuação de alguns bandos:

- **Custódio**, Alagoas, 1850
- **Miguel Pereira da Silva**, Paraíba, 1851
- **Morais**, Alagoas, 1852-1853
- **Corisco**, Vários Estados do Nordeste - Até 1940, no sertão baiano.

O poeta João Martins de Athayde deu vida a seu depoimento sobre como escrevia as (suas) histórias do cangaço, onde podemos observar que o fato histórico não era muito relevante nos diversos folhetos:

Em algumas me aproveitei do que noticiava o jornal, noutras do que me contava a boca do povo. E em algumas não me baseei em fato nenhum. Imaginei o caso e fiz o meu floreio. Conheci pessoalmente Antônio Silvino. Era no tempo o bandoleiro mais temido. Várias vezes conversou comigo... Escrevi alguns "livros" sobre Silvino e ainda tenho assunto para vários outros que se fossem lançados agora não fariam sucesso. Com Lampião era muito diferente do 'capitão' (Silvino); com dois anos apenas de cangaço já aparecia com o seu retrato nos jornais, cercado pelo seu grupo. Para você ver: quando ele entrou em Mossoró, eu soube da notícia pelo jornal. Fiz um 'livro'. Mas as cenas, os diálogos, a ação da narrativa, tudo isso foi tirado da minha cabeça. Do mesmo jeito fiz com (o folheto) os projetos de Lampião, onde toda aquela plataforma foi inventada. (Autores de Cordel, 1980, p.102-103.)

O grandioso poeta Norte-Riograndense, amigo José Saldanha (Zé Saldanha) em seu folheto *O Sertão e Seus Cangaceiros*. 16 págs., Natal/RN, 1995. Faz alusão a vários grupos/líderes de cangaceiros/valentões. No Nordeste a concepção popular é que família valente e vingativa é de "raça de cangaceiro", e, por isto, muitas vezes os folhetos que trazem títulos como valentões, pistoleiros, bandidos, etc. inserem em seu texto, o tema cangaço.

*Há certos anos passados
Nosso sertão nordestino
Foi campo de cangaceiros
Grupo de Antônio Silvino
Zé Brillhante e João do Couto
Zé da Banda e Jesuíno.*

...

*Os Dantas e Guabirabas
Suassunas e Viriatos
Alves, Melos e Calados
Limas, Lobos e Lobatos
Os Batistas e os Ribeiros
Os Nunes e os Honoratos.*

*Os Gomes e os Saturninos
Os Jurubebas os Nogueiras
Araújo, Maciês
Os Leites e os Cachoeiras
Os Macenas e os Saldanhas
Cunhas, Patacas, Pereiras.*

*Os Corcundas e os Menezes
Nóbregas, Tavares, Faustinos
Britos, Canelas; Rogérios
Rochas, Carvalhos, Targinos
Torquatos e Cassimiro
Pichutas e Bernadinos.*

*Veras, Maias e Diógenes
Os Procópios e Porcinos
Os Brillhantes, os Limões
Os Lucas e Anulinos
Os Lucenas, os Lucinas
Os Senas e os Francelinos.*

Horácios e Quebraquilos
Evaristos e Gondins
Os Mendonças, os Farias
Bevenutos, Serafins
Os Cacianos, os Lopes
Os Ganbarras e os Joaquins.

Cassimiro e Né Pereira
Pé Fundo e Pilão Deitado
Antônio Zé Pinto Nunes
Fogueira e Manoel Rajado
O Adolfo Meia Noite
João Clemente e Zé do Gado.

Palmerinha e Luís Padre
Vilela e Chico bicudo
Silvino Aires Cangaceiro
Que pra brigar teve estudo
Mas Virgulino Ferreira
Foi professor de tudo.

Foi no tempo que reinava
O mexerico do sertão
O ódio, o protesto, a ira
Vingança e perseguição
Muitos crimes perigosos
Morte processo e questão.

O poeta não esquece o outro braço da violência:

*Coronel rico vivia
De tomar terra de pobre
Afrontava os miseráveis
Como poderoso e nobre
Confiando no poder
No cangaceiro e no cobre.*

Jesuino Alves de Melo Calado (Jesuino Brilhante)

Jesuino Alves de Melo Calado (Jesuino Brilhante), nasceu em 02 de janeiro de 1844 no Sítio Tuiuiú - Patú/RN e faleceu na localidade de Riacho de Porcos - Brejo do Cruz/PB em dezembro de 1879. Sobrinho do famoso cangaceiro “Cabé” José Brilhante (1824-1873) tivera como principais comandados, João Delgado, Benício, José Antônio, Lucas, João Alves, Antônio Duo, Manuel de Ló, Manuel Pajeú, Manuel Pim e José. O poeta José Alves Sobrinho, publicou o folheto: *A Verdadeira História de Jesuino Brilhante - Cangaceiro e Herói*, em dois volumes.

1º Volume: A Lei do Sertão:

...
*Muitas Vezes os amigos
Eram unidos como irmãos
Mas quando havia uma intriga
Entre aqueles cidadãos
Eles faziam a lei
Com as suas próprias mãos.*
...

O Começo da Vida Cangaceiresca

*Seu nome era Jesuino
Alves de Melo Calado,
Por Jesuino Brilhante
Gostava de ser chamado
Em honra de um tio seu
Igualmente apelidado.*

...

*Jesuino então um dia
Tomou uma decisão;
Mandou levar um recado
Ao negro Chico Limão
Que o mesmo se preparasse
Que ele ia pegá-lo a mão.*

...

Em Ingazeira/PE, no ano de 1875 nasce Manuel Batista de Moraes, - Antônio Silvino, filho do valente “Batistão”, sobrinho do cangaceiro Silvino Aires. Em 1901, aparece com grande sucesso nas feiras e mercados o folheto do grande poeta paraibano Leandro Gomes de Barros (nascido em Pombal – 19/11/1965 e falecido em Recife – 04/03/1918), com o título *A Canção de Antônio Silvino*. Em 1914, é preso e cumpre 23 anos de cadeia no Recife/PE. Em 1937, é solto em 28 de julho de 1944. Falece na cidade de Campina Grande/PB. Inúmeros livros transcrevem, em parte ou no todo, versos populares de cordéis sobre Antônio Silvino. No cordel/cangaço só perde para o ciclo “Lampião”. O escritor Severino Barbosa dá início a sua obra *Antônio Silvino o Rifle de Ouro* com a *Canção de Antônio Silvino*. Antes do império lampiônico, Silvino era conhecido como o “Governadô du Sertão”.

Antônio Silvino - O Rei dos Cangaceiros (Leandro Gomes de Barros)

A Fama do Rei:

*O povo me chama grande
E como facto eu sou,
Nunca governo venceu-me
Nunca civil me ganhou.
Atraz de minha existência
Não foi um só que cançou,*

*Já fazem 18 anos
Que não posso descançar
Tenho por profissão o crime
Lucro aquillo que tomar,
O governo às vezes danna-se
Porém que jeito há de dar?!*

Cabeça a Prêmio:

*O Governo diz que paga
Ao homem que me der fim,
Porém por todo dinheiro
Quem se atreve a vir a mim?
Não há um só que se atreva
A ganhar dinheiro assim.*

*Há homens na nossa terra
Mais ligeiros do que gato,
Porém conhece meu rifle
E sabe como eu me bato,
Pucha uma onça da furna,
Mas não me tira do matto.”*

...

Conforme se lê em *A Vida de Antônio Silvino* (Recife, 1904) de autoria de Francisco das Chagas Baptista, também grande poeta paraibano (que nasceu em Teixeira, em 1882 e faleceu em João Pessoa, em 1930),

Tudo Começou assim:

...

*Eu nasci em Pajeú
De Pernambuco no Estado;
Tinha doze annos de idade,
Quando meu pae amarrado
Vi por uns seus inimigos
E por elles escoltado.*

...

A Vingança Sertaneja:

...

*Com quinze annos de idade
Meus trabalhos começaram,
Sendo a causa uns inimigos
Que a meu pae assassinaram
Prometti a Deus vingar-me
Matando aos que o mataram.*

...

Recebendo a Chefia de um Bando

*Quando a Silvino prenderam,
Eu como chefe fiquei;
Para Antônio Silvino
Meu próprio nome mudei,
E por Manoel Baptista
Nunca mais me assignei.*

...

As Perseguições na Vida de Cangaceiro:

...

*Devido as perseguições
Não pude mais trabalhar
O rifle e a cartucheira,
Não posso abandonar,
Porque o gato sem unhas
Como é que pode brigar?*

E Finalizando:

*Saiba o mundo inteiro,
Que é este o meu destino!
Morrerei espedaçado
Sou de mim próprio assassino;
Mas nenhum homem dirá:
Prendi Antônio Silvino.”*

Em 1907, o poeta Francisco das Chagas Baptista finaliza o seu folheto de 47 páginas - *A História de Antônio Silvino* com este aviso aos leitores:

Logo que Antônio Silvino tenha um paradeiro eu hei de continuar esta história que fica suspensa até que se dêem novos acontecimentos na vida d'ele.

Sebastião Pereira (Sinhô Pereira)

Nasceu em Vila Bela, atual Serra Talhada/PE, a 20 de janeiro de 1896. Primo do valente Luiz Padre. Em 1922 deixa o bando e a vida cangaceiresca iniciada em meados de 1916, indo para Goiás. Faleceu em Minas Gerais no ano de 1979.

O poeta Joca Neves autor de *As Aventuras de Sinhô Pereira em suas “Navegações” Através do Mundo*, começa assim o folheto:

*Meu nome é Sinhô Pereira
Agora vou contar aos meus
O que foi minha viagem
Por esse mundo de Deus*

E finaliza:

...

*Adeus, meu povo, adeus
Fico aqui no meu sertão
Juntinho de todos os meus
Nas brenhas do meu sertão.*

Corisco e Dadá - Últimos Cangaceiros

Nasceu em 10 de agosto de 1907, Cristino Gomes da Silva Cleto - Serra da Jurema - Mata Grande/AL. **Corisco**, a 25 de maio de 1940, é metralhado pelo policial Zé Rufino em Brotas de Macaúbas/BA.

Dadá nasceu em 25 de abril de 1913, com o nome de Sêrgia da Silva Chagas, na cidade de Belém, Pernambuco. Em 1935 nasce seu 1º filho, Sílvio Hermano Bulhões. Em 1937, sua filha Maria Celeste e, em 1939, nasce Maria do Carmo. Em 1940, fica viúva e tem uma perna amputada. Em 1993, setembro (dias 20 e 21) estive ao seu lado. Tomei longo depoimento, com fotos. A mesma deu-me de presente um embornal que guardo comigo, confeccionado para uma de suas bisnetas. Entramos em contato por telefone várias vezes até pouco tempo antes de sua morte - (08.02.1994).

Corisco o Sucessor de Lampião:

...

*Por Cristino Gomes da
Silva Cleto batizado,
Por Alemão conhecido,
Por Diabo Louro chamado
Por Louro de Fogo tido
Por Corisco apelidado.*

...

*São Lampião, não diria
São Corisco, há quem conteste
Porém asseguro antes
Que alguém se manifeste
Serão capítulos lendários
Na história do Nordeste.*

(Gonçalo Ferreira da Silva. “Corisco” -
O sucessor de Lampião, pág. 5 e 30).

Dadá e a Morte de Corisco:

*Com a morte de Corisco
O cangaço terminou.
Dadá perdeu uma perna
Mas ficou boa e casou.
Dos carrascais e dos trilhos,
Foi para os braços dos filhos
Que seu grande herói deixou.*

(Elias A. de Carvalho. *Dadá e a
Morte de Corisco*, pág.32).

O Rei Lampião:

Em 07 de julho de 1897, data do registro nasce Virgulino Ferreira da Silva vulgo Lampião. O ano 1898 é o do seu batismo, segundo alguns estudiosos, embora para a família seja o ano certo do nascimento dele, ocorrido em Serra Talhada, antiga Vila Bela/PE. Filho de José Ferreira e Maria Sulina da Purificação. Começam as desavenças com os vizinhos Zé Saturnino e os Nogueiras em 1916. O pai é assassinado pela polícia em 1917 e sua mãe morre do coração. Neste ano, entra para o cangaço. Em 1931, conhece Maria Bonita na Bahia que lhe dá uma filha com o nome de Expedita Ferreira. Em 28 de julho de 1938, morre junto com sua companheira ambos decapitados. Suas cabeças ficam expostas em Salvador/BA até 1969. No ano de 1991 sua terra realiza um plebiscito onde eu estava presente como repórter especial do *Jornal de Natal*, e na minha volta fiz, a 1ª reportagem na história do jornalismo potiguar, sobre a vitória de Lampião pelos seus conterrâneos: 76% dos votantes disseram SIM. Projeto até hoje não concluído. Desde esta data tornei-me amigo de sua filha Expedita e sua neta Vera Ferreira.

No ano de 1991, conheci a ex-cangaceira Sila. Em 1995, tomei o depoimento da também ex-cangaceira Adília e em 1997 conheci a irmã de Lampião – conhecida como Mocinha.

Em 05 de julho de 1997, fiz uma conferência sobre o tema Lampião na Literatura de Cordel na cidade cearense de Juazeiro do Norte, convidado pela Fundação Memorial Padre Cícero, cujo presidente era o amigo poeta e xilógrafo Abraão Batista. Na ocasião, conheci o saudoso e polêmico filho de Lampião, o João Peitudo.

Ainda no ano de 1997, lanço em Mossoró e Natal/RN, uma plaquete com a conferência proferida com o título: *A Presença de Lampião na Literatura de Cordel* - 40 pág. pela Fundação Vingt-Un Rosado, Coleção Mossoroense. Mossoró/RN. Agora vejamos um pouco de Lampião na Literatura de Cordel:

...

Foi assim que Lampião

Neste Nordeste viveu

*Aos 28 de julho
De 38 morreu
Lá em Angicos, Sergipe
O cangaço lhe perdeu.*

...

*A vida de Lampião
Traçou-se no seu destino
O sertão jamais terá*

Um herói tão genuíno

Que se iguale a Lampião

O capitão Virgulino.

(Gonzaga de Garanhuns, 1993, pág. 160 *Capitão Virgulino - História Completa de Lampião*.).

E Lampião virou serpente?:

*O leitor pode admirar,
Um caso muito freqüente
Em dizer que Lampião
Agora virou serpente.
Quem gera ódio e vingança
É Proteu precocemente.
Foi visto no Joazeiro
Do Padre Cícero Romão,
E por lá apareceu...
A fazer assombração
Talvez com o objetivo
De ali pedir perdão.*

(Pedro Jacob de Medeiros.
Lampeão Virou Serpente . 1982, pág.3).

E quando Lampião chegou no Inferno?

*Morreu a mãe de Canguinha
O pai de Forrobodó
Três Netos de Parafuso
Um cão chamado Cotó
Escapulêu boca insossa
E uma moleca moça
Quase queimava o totó.*

(José Pacheco da Rocha.
A Chegada de Lampião no Inferno).

E a sua chegada no Purgatório?

...
*Aproximou-se do prédio
Com o seu rifle na mão,
Viu duas moças com asas
Como guardas do portão
Que ao chegada examinaram
E depressa perguntaram:*

– Quem é você, meu irmão?

*Surpreso, ele respondeu:
– Será que aqui no espaço
Você não me reconhecem
Neste momento que passo?
Para cumprir meu destino,
Sou Lampião Virgulino,
O grande Rei do Cangaço!*

(Luís Gonzaga de Lima -
A Chegada de Lampião no Purgatório - 1981, pág.4).

E Chegou ao Céu?:

...
São Pedro desconfiado
Perguntou ao valentão,
Quem é você meu amigo
Que anda com este rojão
Virgulino respondeu:
Se não sabe quem sou eu,
Vou dizer: sou Lampião.

...

São Pedro disse está bem
Acho melhor dar um fora
Lampião disse meu santo
Só saio daqui agora
Quando ver o meu padrinho
Padre Cícero meu filhinho
Esteve aqui mais foi embora.

...

(Rodolfo Coelho Cavalcante.

A Chegada de Lampeão no Céu, 1959, pág. 3 e 4).

Estava bem no paraíso com Maria Bonita, mas até lá o Satanás
foi perturbá-los:

...
Recebe sua mulher!
Disse São Pedro, benquistado.
Lampião a recebeu
E, num assunto previsto,
O Santo fez os dois cientes
Do que lhe dissera Cristo...

*Maria tirou um fruto,
Saiu danada prá trás.
Foi encontrar Lampião
Bem saltitante e sagaz -*

Sem pensar que aquela cobra

*Era o puro Satanás.
Partiu o caju e deu
Um pedaço a Lampião,
O qual, mordendo, lembrou-se*

De sua rebelião -

*Porém, não teve mais jeito,
Derramou prantos no chão.*

...

(João de Barros – Jotabarro. *Lampião e Maria Bonita no Paraíso - Tentados por Satanás*. 1973, pág.17 e 20).

E o que anda fazendo sua alma atualmente?:

...

*Ficou Lampião vagando
Como uma alma penada
Girando pelo espaço
Sem ter pouso ou parada
Pertuba aqui e acolá
Prá pagar a sua pecada.*

...

*Hoje fica a vagar em
Nove Estados do Nordeste
Piauí e Rio Grande do Norte
No Pernambuco Agreste
Na Paraíba, Alagoas
Até Sergipe vê a peste.*

(Franklin Maxado Nordestino. *A Alma de Lampião Faz Misérias no Nordeste*, 1976, pág. 1 e 8).

Finalmente, será que Lampião voltou a terra como poeta popular ou mesmo transformou-se em folheto de cordel e anda nas mãos do povo? E como exemplo atual, finalizo este despretensioso trabalho mostrando-os a criatividade poética do amigo poeta e xilógrafo Marcelo Soares, que vive e trabalha em Tibaúba/PE:

*... Esse tal computador,
Pelo que eu ousou falar,
O poder que ele possui
É algo de assustar.
Mas eu também sou moderno,
Quero, ao sair do Inferno,
Um troço desse comprar...*

*Quando eu estiver bem longe
Da minha amada bendita
Pro mundo, Maria Déa,
Pra mim, Maria Bonita,
Lhe enviarei um e-mail
E ela, sem aperreio,
Não ficará mais aflita...*

*Além disso meu senhor,
Pretendo informatizar
Meu bando de cangaceiros.
E a todos capacitar,
Já preparando o esquema,
Pra implantar o sistema
Na terra, quando eu voltar...*

...

(Marcelo Soares. *A Volta do Cangaceiro Lampião Via Internet*, 1999, pág. 05).

Mas me respondam meus leitores, aonde anda mesmo o tal do mito transformador conhecido mundialmente como - Lampião?

— ***NO PRÓXIMO FOLHETO DE CORDEL DE ALGUM JOVEM POETA!***

Oxente! E esse cabra é como a tal da Literatura de Cordel que não morre nunca?

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALENCAR, Aglaé d'Avila Fontes de. *A literatura de cordel e o relacionamento homem/mundo*. Revista Sergipana de Folclore. Ano I, n.2, set, 1997.

ALMEIDA, Átila F. de e ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. Editora Universitária, 2 volumes, João Pessoa/PB, 1978.

_____. *Cangaceiros e valentões*. Revista Educação e Cultura. Ano III, n.10, julho-setembro, 1983, pág.16-25.

ANDRADE, Mário de. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo/SP: Livraria Martins Editora, 1963.

ÂNGELO, Assis. *A presença dos Cordelistas e Cantadores Repentistas em São Paulo*. (Artigo) Revista - Cidade - Patrimônio Histórico - Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo/SP, n.º 3, 1995.

ANTOLOGIA BAIANA DE LITERATURA DE CORDEL. Fundação Cultural do Estado da Bahia/Gov. do Estado, Salvador/BA, 1998.

ARANTES, Antonio A. *O trabalho e a fala - Estudo antropológico sobre os folhetos de cordel*. Editora Kairós/Funcamp, São Paulo/SP, 1982.

ARAÚJO, Antônio Amaury Correa de. *Lampião - As mulheres e o cangaço*. Traço Editora Ltda., São Paulo/SP, 1984.

ARAÚJO, Iaperi. *O livro popular*. Coleção Mossoroense, série "B", n.1219, Mossoró/RN, 1992.

ARAÚJO, José Edvar Costa de e VERAS, Paulo e Matos, José Carlos Bezerra de (Coordenadores) - *Literatura popular em questão*. Coleção Povo e Cultura, n.3, Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará - Fortaleza/CE, 1982.

BARBOSA, Severino. *Antônio Silvino - O rifle de ouro*. CEPE, Recife/PE, 2.ed., 1979.

BATISTA, Francisco das Chagas. *Literatura popular em verso*. *Antologia*. Tomo IV. (org.) BATISTA, Sebastião Nunes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro/RJ, 1977.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da Literatura de Cordel*. Fundação José Augusto. Natal/RN, 1977.

_____. *Poética popular do Nordeste*. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro/RJ, 1982.

BEMJAMIN, Roberto. *A propósito de João José da Silva*. Comissão Pernambucana de Folclore. Recife/PE, 1997.

BORGES, Francisca Neuma Fechine - RAMOS, Maria Jandira (coord/org.). *Catálogo de Literatura de Cordel*. Editora Universitária - UFPB - João Pessoa/PB, 1998.

_____. BORGES, Francisca Neuma Fechine. Visão mítica do cangaço na literatura popular em verso nordestina. In: INSTITUTO

NACIONAL DE FOLCLORE. *A arte da cantoria*. Rio de Janeiro: MEC/INF, 1989, v.4, p. 2 - 3. (Encarte de disco).

BRITO, Raimundo Soares de. (Notas e Pesq.). *Nas Garras de Lampião - Diário de Antônio Gurgel*. Fundação Vingt-Un Rosado, Coleção Mossoroense, Série C, v.910, Mossoró/RN, 1996.

CALDAS, Dorian Gray. *O ataque de Lampião a Mossoró*. Coleção Mossoroense, série C, V.DLXI, Mossoró/RN, 1990.

CAMPOS, Alda Maria Siqueira. *Literatura de Cordel e a Difusão de Inovações*. Editora Massangana/Fundação Joaquim Nabuco. Recife/PE, 1998.

CAMPOS, Eduardo. *Folclore do Nordeste*. Edições, o cruzeiro. Rio de Janeiro/RJ, 1960.

_____. *Cantador, musa e viola*. Companhia Editora Americana. Rio de Janeiro/RJ, 1973.

CAMPOS, Renato Carneiro. *Ideologia dos poetas populares do Nordeste*. MEC/IMEP, Recife/PE, 1959.

CARVALHO, Gilmar de. *Manoel Caboclo, Arcano Maior*. Cadernos do IPES, n. 2 (plaquete). Edições IPESC-URCA, Juazeiro do Norte, 1997.

CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*. MEC, INL, Rio de Janeiro/RJ, 3.ed., 1967.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Livraria Globo. Porto Alegre/RS, 1939.

_____. *Flor de romances trágicos*. Editora Cátedra, Rio de Janeiro, Fundação José Augusto, Natal/RN, 1982.

_____. *Dicionário do Folclore*. Editora Tecnoprint. São Paulo/SP, 3.ed., 1972.

CHANDLER, Billy Jaynes. *Lampião Rei dos Cangaceiros*. Editora Paz e Terra, São Paulo/SP, 1981.

COSTA, Gutenberg. *Literatura de Cordel* (digitado). Conferência proferida no dia 22.08.95, durante o I Seminário de Cultura Popular da FJA. Natal/RN.

_____. *A Presença de Lampião na Literatura de Cordel*. (plaquete). Fundação Vint-Un Rosado. Coleção Mossoroense, Série B, n. 1411, Coleção SBEC, v. VII, Mossoró/RN, 1997.

_____. *Gota de Sangue Num Mar de Lama - Uma visão histórica e sociológica do cangaço*. **Natal-RN**, Ed. Santa Maria, 1992.

_____. *O Cangaceiro Antônio Silvino e Sua Presença no RN*. Coleção Mossoroense, Série “B”, vol. 13:30. Fundação Vingt-Un Rosado, Mossoró/RN, 1996.

COUTINHO, Delzimar do Nascimento, Ana Paula Lima Ribeiro e Magaly Neiva Seixas. *O Cordel no Grande Rio*. Catálogo - Governo do Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Ciências e Cultura, INEPAC, Div. de Folclore. Rio de Janeiro/RJ, 1985.

CURRAN, Mark J. *A presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na Moderna Literatura de Cordel*. Editora Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro/RJ, 1987.

DAUS, Ronald. *O Ciclo Épico dos Cangaceiros na Poesia Popular do Nordeste*. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro/RJ, 1982.

FILHO, Américo Pellegrini. *Literatura de Cordel Continua Viva no Brasil*. Jornal o Estado de São Paulo - Artigo - 18.01.1997.

FONTES, Oleone Coelho. *Lampião na Bahia*. Editora Vozes Ltda., Petrópolis/RJ, 1988.

GADELHA, Luiz Cláudio S. *Lampião é Ainda História*. (artigo). Jornal Nordeste Oxente, Rio de Janeiro/RJ, n.8, nov., 1997.

GASTÃO, Paulo Medeiros. *Contribuição a uma bibliografia do cangaço (1845-1996)*. Col. SBEC, Vol. I, Coleção Mossoroense. Série C, Vol. 911. Fundação Vingt-un-Rosado, Mossoró/RN, 1996.

JÚNIOR, Manuel Diégues., SUASSUNA, Ariano., NASCIMENTO, Bráulio do., CURRAN, Mark J., LAMAS, Dulce Martins., QUEIRÓS, Raquel de., BATISTA, Sebastião Nunes. *Literatura popular em Verso*. Estudos. Editora Itatiaia Limitada. Editora Universidade de São Paulo: Fundação Casa de Ruí Barbosa. Belo Horizonte/MG, Rio de Janeiro/RJ, 1986.

LOPES, Ribamar. *Literatura de Cordel. Antologia*. (Org.) 3.ed., Banco do Nordeste S.A. Fortaleza/CE, 1994.

LUYTEN, Joseph M. *A Notícia na Literatura de Cordel*. Editora Estação Liberdade. São Paulo/SP, 1992.

MACEDO, Nertan. *Sinhô Pereira - O comandante de Lampião*. Editora Renes Ltda., Rio de Janeiro/RJ, INL/MEC, 2.ed., 1980.

MACIEL, Frederico Bezerra. *Lampião - Seu tempo e seu reinado*. Vol. V, Editora Vozes Ltda., Petrópolis/RJ, 1987.

MAIOR, Mário Souto. *Antônio Silvino no Romanceiro de Cordel*. Rev. Bras. De Folclore, n.26, Rio de Janeiro/RJ, 1970.

MAXADO, Franklin. *Cordel, Xilogravura e Ilustrações*. Editora Codecri Ltda. Rio de Janeiro/RJ, 1982.

_____. *O Cordel Televisivo - Futuro, presente e passado da Literatura de Cordel*. Editora Codecri Ltda. Rio de Janeiro/RJ, 1984.

_____. *O Que é Literatura de Cordel?* Editora Codecri Ltda. Rio de Janeiro/RJ, 1982.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do Sol - O banditismo no Nordeste do Brasil*. Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, Governo do Estado de Pernambuco, FUNDARPE, Recife/PE, 1985.

MELO, Veríssimo de. *O ataque de Lampião a Mossoró, através da literatura de cordel*. 4.ed. Coleção Mossosroense. Série: "B", n.397, Mossoró/RN, 1983.

MEYER, Marlyse. (org.) *Autores de Cordel - Literatura comentada*. Editora Abril S.A. São Paulo/SP, 1980.

MONTEIRO, Hamilton de Mattos. *Crise Agrária e Luta de Classes - O Nordeste brasileiro entre 1850 e 1889*. Horizonte Editora Ltda., Brasília/DF, 1980.

MOURA, Clóvis. *Rebeliões da Senzala*. Mercado Aberto, Porto Alegre/RS, 1989.

NETO, Antônio Fausto. *Cordel e a Ideologia da Punição*. Editora Vozes, Petrópolis/RJ, 1979.

NONATO, Raimundo. *Jesuíno Brilhante - O cangaceiro romântico*. Editora Pongetti, Rio de Janeiro/RJ, 1970.

_____. *Lampião em Mossoró*. Coleção Mossoroense, Série C, v.3, Mossoró/RN, Irmãos Pongetti Editores, Rio de Janeiro/RJ, 1955.

OLIVEIRA, Antônio Kydelmir Dantas de. *O Cangaço na Literatura de Cordel*. (plaquete). Fundação Vint-Un Rosado. Coleção Mossoroense, Série B, Vol. 1415, Coleção SBEC, v. IX, Mossoró/RN, 1997.

PAIVA, Melquíades Pinto. *Comentários sobre a Bibliografia do Cangaço no Nordeste do Brasil*. (Plaquete). Fundação Vingt-Un Rosado, Coleção Mossoroense, Série B, n. 1384, Mossoró/RN, 1997.

PEREGRINO, Umberto. *Literatura de Cordel em Discussão - Coleção Atualidade Crítica "4"*, Presença, RJ. FJA, Natal/RN, 1984.

PINTO, Luiz de Aguiar Costa. *Lutas de Famílias no Brasil*. INL-MEC-CEN. São Paulo/SP, 2.ed., 1980.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A ideologia do Cordel*. Editora Brasília. Rio de Janeiro/RJ, 2.ed. 1977.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Os Cangaceiros*. Livraria Duas Cidades Ltda., São Paulo/SP, 1977.

REGO, José Lins do. *Presença do Nordeste na Literatura*. MEC - Serv. de Doc. DIN, Rio de Janeiro/RJ, 1957.

ROCHA, Vera Figueiredo. *Cangaço: Um certo modo de ver*. Editora ABC Fortaleza, Fortaleza/CE, 1997.

ROLIN, Isaura Estér Fernandes Rosado. *Bibliografia sobre Cangaceiros e Cangaceirismo no Boletim Bibliográfico e na Coleção Mossoroense*. (plaquete). Fundação Vingt-Un Rosado, Coleção Mossoroense, Série B, n. 1307, Mossoró/RN, 1995.

SALLES, Vicente. *Repente e cordel*. Minc / FUNARTE, Rio de Janeiro/RJ, 1985.

SEREJO, Vicente (Introdução e Notas). *Pequena Cantoria de Mário de Andrade e Câmara Cascudo para Lampião e Jararaca*. Fundação Vingt-Un Rosado, Coleção Mossoroense, Série C, vol. 927, Mossoró/RN, 1997.

SILVA, Gisele Helena dos Santos, AGUIAR, Izabel Maria de, SANCEVELO, Francisca. *Literatura de cordel - Catálogo do acervo da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina*. V.2, Editora Vel, Londrina/PR, 1997.

SLATER, Candace. *A vida no barbante - A literatura de cordel no Brasil*. Editora Civilização Brasileira/S.A., Rio de Janeiro/RJ, 1984.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Classificação popular da literatura de cordel*. Editora Vozes Ltda., Petrópolis/RJ, 1976.

_____. *O Folheto Popular - Sua capa e seus ilustradores*. Editora Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, Recife/PE, 1981.

TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste (1893-1930)*. Global Editora Ltda. São Paulo/SP, 1983.

UMBERTO, José. *Fúria do Sol. Lira no Sertão*. (artigo) Revista da Bahia. p.51-58. Salvador/BA.

WILSON, Luís. *Roteiro de Velhos Cantadores e Poetas Populares do Sertão*. Estado de Pernambuco. CEPE/FIAM, Recife/PE, 2.ed., 1986.

Obs. Os folhetos estão citados com seus títulos e autores ao longo do texto.

ESTE MUNDO AFORA: OLHARES DA LITERATURA DE CORDEL SOBRE O FASCISMO E A GUERRA (1935-1945)

Idelette Muzart Fonseca dos Santos

Université de Paris X - Nanterre

A literatura de mascate, conhecida no Brasil como literatura de cordel⁶⁰, continua presente nas feiras nordestinas ou no Mercado de Ver-o-Peso, em Belém do Pará, ou ainda nos bares de São Paulo freqüentados por trabalhadores baianos ou paraibanos. Os intelectuais colecionam as xilogravuras das capas, os leitores populares preferem os desenhos em quadricromia que lembram as capas dos livrinhos vendidos nas bancas de jornais, alguns estudiosos teimam em privilegiar a permanência de temas ditos medievais e outros analisam a forte religiosidade que impregnam seus versos ou a função informativa do que já foi chamado de “jornal popular”. A variedade temática contribui para multiplicidade das abordagens. Contudo, sejam oriundos das narrativas mais tradicionais ou refletindo a atualidade, todos os folhetos têm em comum uma linguagem poética tão próxima da oralidade que já se falou de uma verdadeira “escrita da voz”⁶¹.

60 Santos, Idelette Muzart-Fonseca dos. *La littérature de cordel au Brésil: mémoire des voix, grenier d'histoires*, Paris, L'Harmattan, 1997.

61 Zumthor, Paul. “L'écriture et la voix (d'une littérature populaire brésilienne)”, *Critique* 394, Littératures populaires: du dit à l'écrit, Paris, Minuit, mars 1980, p. 228-239.

As histórias de cordel manifestam, desde os primeiros folhetos, no final do século XIX⁶², uma percepção do mundo exterior que não se limita à evocação de nomes exóticos ou países misteriosos, como acontece nas narrativas lendárias ou nas histórias da tradição oral, em que os heróis viajam num só dia da Palestina ao Japão, vão da Grécia ao Brasil num piscar de olho ou ainda quando os poetas reinventam as ruas de Paris ou Madrid, nos moldes do Recife Velho, para contar algum sombrio romance de amor e de vingança, inspirado nos folhetins franceses, espanhóis ou brasileiros que a imprensa publicou durante mais de século (1840 ~ 1950) com sucesso sempre renovado⁶³.

O mundo *de fora* surge brutalmente no universo dos folhetos com a Primeira Guerra mundial, graças a dois importantes autores e editores da época, Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde. Considerada na perspectiva das lutas que dilaceram o Nordeste, nesta mesma época, a guerra mundial contribui para criação de um *topos* sobre a loucura destruidora dos homens, com variantes heróicas, faceciosas ou trágicas, concluído sempre com uma mesma oração: “Deus proteja o Brasil da guerra”.

A invasão da Abissínia pela Itália de Mussolini, em 1935, parece despertar novamente o interesse dos poetas populares pelos conflitos mundiais e suas evocações em modos diversos e até divergentes. Se a guerra civil espanhola inspirou pouco os autores de *folhetos*, a Segunda Guerra Mundial, em compensação, leva leitores a procurar nos folhetos os ecos da imprensa, dos filmes de atualidade

62 O primeiro folheto data de 1865, contudo a organização em sistema da literatura de cordel, com seus autores, seus editores, sua rede comercial e seu público, aparece somente no final do século XIX, com Leandro Gomes de Barros.

63 Meyer, Marlyse. *Folhetim: uma história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996; Idelette Muzart – Fonseca dos Santos, “O Conde de Monte Cristo nos folhetos de cordel: leitura e reescrituras de Alexandre Dumas por poetas populares”, *Estudos Avançados* 14 (39): 205-227. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2000.

e, principalmente, do rádio, que conhece nos anos 1940 uma expansão considerável, permitindo ao ouvinte acompanhar de perto os acontecimentos bélicos. A entrada do Brasil na guerra reorienta e diversifica a produção editorial popular. Os conflitos mundiais e, de modo geral, os acontecimentos do mundo exterior tornam-se então um dos temas constantes das histórias ditas “de acontecidos”: a guerra na Coréia e, mais tarde, o conflito de Suez, a longa espera de Caryl Chessman no corredor da morte, o homem no espaço ou a imoralidade dos Beatles e outros *cabeludos* encontrarão doravante ecos constantes no cordel.

A leitura de alguns dos folhetos representativos do período 1935-1945, desde a guerra da Abissínia ao final da Segunda Guerra Mundial, propõe um esboço dos modos de representação do mundo exterior, da ideologia fascista e do conflito mundial, bem como das suas interações com a vida cotidiana do povo brasileiro, destinatário primeiro e primordial desta literatura.

Os folhetos aqui analisados provêm essencialmente de alguns fundos e coleções universitárias: na França, o Fonds Raymond Cantel de Littérature de Cordel, da Universidade de Poitiers⁶⁴; no Brasil, as coleções do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), a Coleção Vicente Sales, do Museu da Universidade Federal do Pará, em Belém⁶⁵, bem como outras coleções de menor porte, além de coleções particulares, como a de Roberto Benjamin, no Recife.

64 Com um preito de gratidão a Fernanda Brulay, que permitiu localizar os folhetos pertencentes ao Fonds Raymond Cantel, da Université de Poitiers, em complemento a minha pesquisa pessoal e ajudou a reproduzi-los.

65 Esta coleção é preciosa para o período considerado porque as Edições da Guajarina continuam muito ativas até o início dos anos 1950.

1. A GUERRA DOS OUTROS: DA COMPAIXÃO AO RELATO HERÓICO

Os poetas populares, desde 1914, apresentam a guerra, com seu cortejo de horrores, mortes e traições, como uma prova da presença do Diabo na terra, numa perspectiva moral e apocalíptica. Declaram-se solidários com os povos que perdem seus bens e sua vida. Raramente escolham um partido e quase nunca propõem soluções, mas cantam de uma só voz o sofrimento do povo e, em particular, dos soldados. Assim, num folheto de 1939:

“Não é o grande que sofre
 é o pobre desgraçado
 é o que serve de alvo
 ao inimigo malvado
 e desses pobres viventes
 são milhares de inocentes
 é o que se chama: soldado.”⁶⁶

As nações são personalizadas e seus enfrentamentos, aparentemente sem motivos explícitos, lembram, segundo a fórmula de Ruth Terra⁶⁷, “guerras de coronéis na Europa”. O pacifismo, constantemente reafirmado, do Brasil acompanha-se de alusões claras à bravura e coragem dos Brasileiros.

66 Athayde, João Martins de. *O Fantasma negro da guerra que assola o velho mundo*. Recife, 1939, p.15

67 Terra, Ruth Brito Lemos. *Memória de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste*. São Paulo, Global, 1983, p. 133. A autora compara a representação da Primeira Guerra Mundial com a das lutas entre grandes famílias latifundiárias do Nordeste, no período imediatamente anterior.

A GUERRA DA ABISSÍNIA OU O COMBATE SINGULAR DE MUSSOLINI E DO NEGUS

“Estava o mundo quietinho,
na santa paz do Senhor,
quando, de repente, escuta
desesperado clamor,
da Itália e da Abyssinia,
duas nações de valor.”⁶⁸

Assim começa o folheto de Zé Vicente intitulado *A Guerra da Itália com a Abyssinia*, publicado em Belém do Pará em 1935. Apesar de reconhecer a agressão da Itália, por causa de um “pedaço de terra para cultivar”, o poeta deixa entrever sua admiração para com Mussolini, “que faz e desfaz à vontade” e não aceita ver em paz um país outrora temido por todos “como um Ferrabraz⁶⁹”. A Sociedade das Nações e suas tentativas para manter a paz são objeto de chacota:

*“Vendo essa guerra medonha
toda a Europa se juntou
na tal Liga das Nações
que eu não sei quem inventou
e que só tem é fachada
e a guerra nunca evitou.”*⁷⁰

68 Vicente, Zé. *A Guerra da Itália com a Abyssinia*. Belém, Guajarina, 1935, p. 1.

69 Nome do gigante sarraceno dos cantares de gesta que enfrenta um campeão cristão em combate singular. Personagem bem conhecido dos leitores de folhetos por aparecer em alguns dos folhetos mais populares, como *A Batalha de Oliveiros e Ferrabraz*. O nome próprio tornou-se sinônimo de fanfarrão. Contudo o poeta o grafa com uma maiúscula respeitosa.

70 Vicente, Zé. *A Guerra da Italia com a Abyssinia*, p. 8.

O grande culpado, nesta história, parece ser o “raiz Gusga”, cúmplice dos italianos e traidor do seu país por querer ser rei. O código de honra individual e o respeito da palavra dada estão portanto desrespeitados por este “traidor” e Mussolini aplaudido por ter enganado um mentiroso.

Ambos os países lutam com coragem, contudo alusões jocosas aparecem na descrição do soldado italiano que não sabe combater sem comer “macarronada”. A guerra aérea ganha uma descrição dinâmica e muito visual, o que poderia decorrer da observação de certas cenas no cinema:

*Um piloto italiano,
não se sabe do segredo,
se foi mesmo casual,
ou foi correndo de medo
que bateu e se quebrou
numa lage de rochedo*

*Espectáculo assombroso
provocou o tal piloto,
pois o seu pássaro de aço,
qual medonho gafanhoto,
espatifou-se na pedra,
em frangalhos, todo roto.⁷¹*

A conclusão do folheto não deixa de ser convencional, ao evocar as mães, esposas e noivas dos soldados que “com mãos juntas, imploram a Deus” o fim desta matança.

Encontramos um outro folheto da época sobre o mesmo tema e muito mais original. Intitulado *A entrada do Negus na Abycinia na*

71 id. *ibid.* p. 4

reconquista do seu paiz foi provavelmente publicado, sem menção de data, no Rio de Janeiro⁷² e indica o nome de Dedjaz Teseu⁷³ como autor. O folheto descreve a chegada dos italianos na Abissínia e a fuga de Negus para a Palestina, onde tenta criar uma Legião estrangeira para voltar a combater no seu país. O tom é denunciador e incisivo. Para citar o nome do rei etíope, Hailé Sélassié⁷⁴, o poeta recorre a um jogo onomatopéico - SEI LÁ SE É – de duplo efeito cômico e crítico, por levantar dúvida sobre a legitimidade de um rei, apresentado como dominador e feroz, um ditador a quem a guerra serviu de castigo. O fato porém não justifica a invasão do país por uma nação inimiga:

*Mas não há filho no mundo
Que achando seu pae ruim,
Queira ver um estrangeiro
Maltratá-lo e dar-lhe fim.*⁷⁵

As críticas mais severas visam os italianos e Mussolini. Evocando a volta próxima do Negus “para matar todos os italianos”, o poeta deixa transparecer sua alegria, apesar de se proclamar estrangeiro ao

72 Suposição fundada pela presença na contracapa de um único ponto de venda do folheto, no Rio de Janeiro.

73 Trata-se provavelmente de um pseudônimo que pode não ter sido usado além deste folheto. O Dicionário de Almeida e Sobrinho não registra: Almeida, Átila & Sobrinho, José Alves. *Dicionário Bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa / Campina Grande: Editora Universitária- UFPB, 1978.

74 Hailé Sélassié I, regente do Etíope desde 1917, fez seu país entrar na SDN, aboliu a escravidão em 1924 e começou a modernização do seu país. Proclamado imperador em 1930, foi destronado pelos italianos. Só voltou ao trono após a ofensiva britânica de 1941. Foi destituído em 1974 e morreu, provavelmente assassinado, em 1975.

75 Teseu, Dedjaz. A entrada do Negus na Abycinia na reconquista do seu paiz. [Rio de Janeiro]: s.d. p. 2.

conflito: “Eu, como estou bem longe / Esta questão não me interessa”. Tal objetividade, apesar de reiterada, não transparece em nenhum momento num texto violentamente anti-italiano.

Este partidarismo, mais ainda do que o pseudônimo desconhecido, pode induzir algumas dúvidas quanto ao autor deste folheto: apesar de conhecer e praticar com habilidade a linguagem poética tradicional, seria ele um poeta popular ou teria escolhido o folheto como veículo de publicação? A censura do Estado Novo manifestava-se com certeza menos atenta à literatura de cordel, de conteúdo habitualmente mais tradicional.

A ilustração da capa do folheto representa Mussolini e o Negus desafiando-se num duelo de espada. Poderia tratar-se de uma caricatura publicada na imprensa e reutilizada pelo editor, algo freqüente para a publicação dos folhetos de acontecidos. O desenho harmoniza-se perfeitamente ao modo de representação do conflito na literatura de cordel: os países ou os partidos são personalizados e representados pelo seu chefe. As causas dos enfrentamentos sendo decisórias, o combate aparenta-se a um desafio para defender sua honra ou afirmar uma preponderância pessoal. Os povos limitam-se a obedecer, lutar e morrer sem nada compreender, como perfeitos inocentes.

OS PRIMEIROS ANOS DA GUERRA

João Martins de Athayde (1880-1959), o poeta popular e editor de folhetos mais famoso dos anos 1930 e 1940, reage imediatamente à proclamação da guerra na Europa. Publica dois títulos sobre o tema em menos de quinze dias: o primeiro, datado de 4 de setembro de 1939, intitula-se *O Fantasma negro da guerra que assola o velho mundo*. Descreve o “fantasma” de uma guerra declarada mas que não se tornou ainda realidade. Apesar da inclusão de algumas estrofes informativas (o ataque da Polônia pelos Alemães, a reação da França e da Inglaterra, o apelo à paz de Roosevelt), João Martins dedica a quase totalidade do folheto à descrição das desgraças que as

guerras trazem consigo. A tonalidade geral aproxima-se da invocação religiosa e traduz compaixão e solidariedade. A Alemanha não é condenada e Hitler, apelidado de “o ditador que elevou seu país”, é comparado ao rei Guilherme II, que conduziu à Primeira Guerra Mundial. As lembranças constantes de 1914 e as freqüentes alusões às trinçadas, inclusive na ilustração da capa, manifestam claramente a visão da guerra por um poeta de mais idade, que já escreveu muito sobre a Primeira Guerra e receia a extensão do conflito ao Brasil. Conclui seu texto pela tradicional invocação protetora:

*pedimos todos: Clemência
Deus! na sua onipotência
proteja sempre o Brasil!*⁷⁶

Quinze dias mais tarde, em 19 de setembro de 1939, João Martins de Athayde publica um segundo folheto, depois do provável sucesso comercial do primeiro. *O Quadro desolador da guerra européa* tem outro tom e outro objetivo: trata-se de dar, aos leitores e ouvintes, as últimas notícias da Europa. O poeta, como qualquer jornalista sério, cita suas fontes: “O que descrevo aqui / são notícias do jornal” ou ainda “A agência D.N.B.⁷⁷ / dá como informação...” Cita os nomes dos navios afundados, das cidades bombardeadas, dos países que declararam solidariedade ou que aderiram à guerra. O texto é bastante confuso, as informações repetidas como pequenas variantes como se o poeta procurava acrescentar estrofes para atingir 16 páginas⁷⁸.

Os dois folhetos de João Martins de Athayde são portanto essencialmente informativos: procuram “cobrir” os acontecimentos

76 Athayde, João Martins de. *O Fantasma negro da guerra que assola o velho mundo*, p. 16

77 Agência alemã de informação durante a guerra.

78 Os folhetos têm necessariamente um número de páginas múltiplo de 8, correspondendo às dobras da folha de impressão *in-octavo*.

e “traduzir” na linguagem poética tradicional o que jornais e rádios já disseram ou mostraram, na sua linguagem e com seu estilo próprio.

Provavelmente do mesmo período, o folheto *Allemanha comendo fogo*⁷⁹, de Zé Vicente, que já manifestou seu interesse com os acontecimentos do mundo a propósito da Abissínia, apresenta em tom jocoso esta guerra que os Franceses apelidaram “drôle de guerre”⁸⁰ e chega a justificar o pacto germano-soviético:

*Depois a Rússia pensou,
pondo o dedo na razão
que se partisse p'ra Europa
para maior confusão
quando voltasse p'ra casa
nesta estaria o Japão.*⁸¹

O poeta recorre a todos os clichês de representação dos países em guerra herdados dos folhetos sobre a Primeira Guerra, em particular sobre a França:

*França heróica e destemida
pátria do gênio e da arte
cujo nome glorioso
rebrilha por toda parte
nação que teve um guerreiro
o general Bonaparte.*⁸²

79 Vicente, Zé. *Allemanha comendo fogo*, Belém: Guajarina, 25.07.1945. O título recorre à expressão popular (comer fogo) com o duplo sentido de fogo (dificuldade, mau momento e também tiros, bombardeamento).

80 O termo “drôle” mantém sua ambigüidade semântica: designa o curioso, anômalo, bem como o cômico, o que provoca o riso.

81 idem, ibidem, p. 6.

82 idem, ibidem, p. 7.

Hitler é representado como um menino travesso que, depois de colocar no bolso a Áustria e a Checoslováquia, pretende atacar agora a Polônia, como “um gato que viciou em comer pintinhos”. O autor anuncia a extensão da guerra à Turquia e Portugal, mas ironiza sobre o engajamento bélico dos brasileiros:

*Nossa guerra será feita
com mais de cem generais
todos eles operando
nas redações dos jornais
para ver no fim da luta
qual de todos brilhou mais.*⁸³

Afirma que, no Brasil, a guerra não passa de conversa na esquina, com os pro-alemães brigando com os pro-franceses, sendo que a maioria está com os poloneses. Imagina até o risco da chegada de um submarino alemão para bombardear o Mercado de Ver-o-Peso de Belém. Por isso, aconselha aos brasileiros continuarem prudentes, preferindo o Carnaval à guerra, a fim de continuar em paz, comendo seu feijão e não fogo, como Alemanha. Além do tom jocoso, transparece um verdadeiro não-intervencionismo e uma sincera vontade de paz quando afirma:

*quem quiser meter o peito
a gente empurra p'ra tras,
pois no nosso continente
o programa é haver paz.*⁸⁴

Contudo a guerra, ainda qualificada de “européia” aproxima-se da América do Sul e, em dezembro de 1939, rádios e jornais relatam

83 idem, ibidem, p.10.

84 idem, ibidem, p. 16.

um combate naval que opõe o cruzador Graff Spee a vários navios de guerra ingleses. Os brasileiros acompanham o evento pelo rádio e seu desfecho inspira ao poeta Zé Vicente verdadeiros arroubos de admiração no folheto intitulado *O afundamento do vapor alemão Graff Spee*, de grande interesse tanto formal quanto ideológico⁸⁵.

As quatorze primeiras estrofes dedicam-se a dar notícias rápidas da guerra. O tom é leve e faccioso:

*A Finlândia pequenina
mostrou que tem é tutano,
pegou russo pela perna
rasgou em dois, como pano,
botou-lhe a tripa de fora
espirrando que nem cano.*

*Finlândia mostrou que tem
é esporão como galo,
pega um russo abrutalhado
para na terra soca-lo,
que nem quem pega garrafa,
rebenta pelo gargalo. (p.3)*

Contudo a guerra não é o tema principal deste folheto. O poeta pretende contar, com detalhes e muitos adjetivos, um episódio digno das melhores novelas de aventuras:

85 Zé Vicente publicou outros seis folhetos sobre a Segunda Guerra Mundial: *A Alemanha contra a Inglaterra* (1940), *Alemanha comendo fogo* (s.d.), *O Japão vai se estrear!* (20 dezembro 1941), *A batalha da Alemanha contra a Rússia* (25 juillet 1942), *O Brasil rompeu com eles* (20 juin 1943 [1ª edição?]) e *O Fim da Guerra* (s.d.), *apud* Vicente Salles. *Repente & Cordel, Literatura popular em versos na Amazônia*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1985. p. 190.

*Foi um combate tremendo,
foi uma luta naval
um pega-pega valente,
tiroteio colossal,
que causou um morticínio,
um prejuízo brutal.* (p. 5)

O navio alemão *Graff Spee*, comparado a um “leão corajoso”, vê-se perseguido por três navios ingleses, como “num rio cheio de piranhas”. Os navios são personalizados: designados pejorativamente por “bifes”, os ingleses atacam o inimigo ao grito de “Pega o judeu”⁸⁶. O combate naval estende-se por um dia inteiro. Quase vencido, o comandante alemão invoca a proteção da Virgem Maria e consegue assim levar o seu navio até o porto neutro de Montevideu, no Uruguai. A descrição da tripulação exausta que, os olhos postos nos céus, não perde a esperança, assemelha-se a uma imagem supliciana. Várias estrofes são dedicadas à descrição do barco “ferido”, como um animal, e ao enterro dos marinheiros mortos em combate, acompanhados por elementos da natureza em luto – como o doce choro do rio -, marinheiros estes plenamente reconhecidos como heróis. Pela primeira vez, desde o início do folheto, o poeta inclui uma alusão à causa da guerra, para cantar melhor a glória e a coragem dos marinheiros alemães:

86 A expressão “Pega o judeu!”, utilizada aqui como grito de guerra, quase de caça, é sinônima de “Pega o ladrão!”. A alusão ao “judeu” é freqüente na língua falada no Nordeste brasileiro para acentuar a conotação negativa: assim, um dia de insucesso, onde nada funciona, é chamado dia de judeu, um dia que começa mal, com sol incerto, atrai o comentário “morreu judeu”, cf. Costa, F.A. Pereira da. *Folk-Lore Pernambucano*. Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco. Première édition autonome. Recife, Arquivo Público Estadual, 1974, p. 129.

*Coitados desses heróis
de sua pátria distante,
tratados como animaes
num combate arrepiante,
por causa de um ditador
francamente delirante. (p.9)*

*Não puderam nem volver
à sua pátria querida
pela qual, em pleno mar,
com bravura deram a vida,
numa luta pavorosa
numa batalha renhida. (p. 10)*

Os barcos ingleses, desde o alto-mar, desafiam o navio alemão, interpelando-o num modo provocador: “Então, Seu Graf Spee / Vai ou não vai?” Tanto a desigualdade da luta, opondo um contra todos, quanto o final glorioso escolhido pelo comandante alemão, qualificado como “grande humanitário”, que prefere afundar seu navio a se entregar, entusiasma o poeta a tal ponto que ele se vê obrigado a justificar sua perspectiva narrativa abertamente favorável aos Alemães:

*Embora a gente não seja
um “torcedor” da Alemanha,
manda a verdade que diga
o valor dessa façanha,
pois quem tem brio no peito
morre assim, mas não apanha. (p. 15)*

Assim, ao longo dos anos 1939-1940, momento da escritura e da publicação destes folhetos, os poetas populares, refletindo a leitura da imprensa, traduzem o conflito armado em termos de luta ou desafio e valorizam a coragem e o sentimento de honra dos homens

e das nações, sejam eles quem forem. A opinião pública, que estes folhetos seguem e, também, ajudam a formar, parece manter uma neutralidade pacífica, bem diferente porém da “equidistância pragmática”⁸⁷ que caracteriza a política exterior brasileira da época e que parece ter como principal objetivo tirar o maior proveito da disputa entre os dois poderes, o da Alemanha e o dos Aliados.

2. DA TRAIÇÃO AO TRIUNFO: O BRASIL EM GUERRA

Depois de Pearl Harbor, em dezembro de 1941, o Brasil declara sua solidariedade aos Estados Unidos e, no dia 28 de janeiro de 1942, rompe as relações diplomáticas e comerciais com o Eixo.⁸⁸

Os poetas populares acolhem a decisão com alegria e, mais uma vez, Zé Vicente publica um folheto, *O Brasil rompeu com eles*⁸⁹, que se torna um grande sucesso, reeditado em 1943 quando o país entra realmente em guerra. Zé Vicente grita seu entusiasmo e exalta a honra do Brasil por ter decidido lutar contra a barbárie:

*Não podia a nossa pátria
se quedar covardemente.
Do contrario, os filhos seus
rolariam na corrente.
O resultado seria
a peia, o tronco e a corrente*⁹⁰.

87 Expressão do historiador Gerson Moura, citada por Amado Luiz Cervo e Clodoaldo Bueno. *História da política exterior do Brasil*. São Paulo, Ática, 1992, p. 229.

88 Cervo, Amado Luiz e Bueno, Clodoaldo. *op. cit.* p. 239. Os autores acrescentam que a decisão brasileira foi precedida de promessas de que as Forças Armadas seriam reequipadas e que o Brasil aliou-se aos Estados Unidos num momento difícil da guerra.

89 Vicente, Zé. *O Brasil rompeu com eles*, 2ª ed. Belém: Guajarina, 20.06.1943.

90 Zé Vicente, *O Brasil rompeu com eles*, p. 1.

A retórica, apesar de pouco original, chama a atenção pela referência transparente à escravidão: a imagem de um país decaído concretiza-se recorrendo a termos que evocam instrumentos de tortura e exposição dos escravos. Este léxico conserva uma conotação de extrema violência e emoção num país onde a escravidão tinha sido abolida havia pouco mais de cinquenta anos.

O poeta chega a ameaçar aqueles que manifestaram certa simpatia, para não falar em admiração, com a Alemanha: evoca a Quinta Coluna que deve ser mandada ao “campo de Pavuna”. Esta ameaça visa ainda, sem nomeá-los, os poetas como Arinos de Belém, que havia publicado, na mesma editora Guajarina, um folheto intitulado *A Batalha do Sarre*, onde condenava com violência a França e a Inglaterra, ambas acusadas de “comunismo”, e fazia uma verdadeira apologia do nazismo:

*Mas o hitlerismo somente
quer do seu povo a grandeza,
liberdade, crença, as artes,
barriga cheia, riqueza,
trabalho honesto, alegria,
inteligência e nobreza.*⁹¹

Segundo Vicente Sales, que estudou a política editorial de Francisco Lopes, proprietário da Guajarina, este procurava tirar partido deste antagonismo ideológico, editando, em dezembro de 1942, doze folhetos reunidos num único volume encadernado e refletindo estas perspectivas opostas.⁹²

91 Sales, Vicente. *Repente & Cordel*, Literatura popular em versos na Amazônia, p. 242.

92 Sales, Vicente. *op.cit.*, p. 238, lista estes folhetos: *Nascimento do Anti-Cristo*, de Abdon Pinheiro Câmara; *A guerra da Itália com a Abissínia*, de Zé Vicente; *A*

As represálias alemãs ao não-respeito da neutralidade brasileira foram concretizadas, nos meses seguintes, por ataques a navios mercantes brasileiros por submarinos alemães e italianos. A partir de agosto de 1942, navios transportando passageiros ao longo das costas brasileiras tornam-se alvos de ataques. Como já tinha acontecido em 1917, o afundamento de navios brasileiros provoca uma mudança radical da opinião pública e, portanto, dos poetas populares, até então pacifistas apesar de suas evidentes simpatias para Estados Unidos e França. Nota-se que, apesar de ocupada e dirigida por um governo colaborador, a França continua sendo vista, pela maioria dos autores populares, como potência beligerante. A França Livre e o General De Gaulle são citados num folheto datado de 1943:

*E no meio desta luta
a França Livre aparece;
na figura de De Gaule
cada vês mais se engrandece
o francês livre na guerra
nem um momento esmorece.*

Afinal, no dia 31 de agosto de 1942, o governo brasileiro reconhece o estado de beligerância com a Alemanha e a Itália⁹³.

Um folheto representativo deste momento histórico e das forças políticas em jogo intitula-se *Naufração dos navios brasileiros nas águas sergipanas e a traição de Mandarino*, assinado por Augusto

batalha do Sarre e A guerra da Alemanha e da Pòlonia, de Arinos de Belém; *O afundamento do vapor alemão "Graff-Spee"* de Zé Vicente, bem como: *A Alemanha comendo fogo e A Alemanha contra a Inglaterra, A batalha da Alemanha contra a Rússia e O fim da guerra*, do mesmo autor.

93 "Reconhecimento do estado de beligerância e não declaração de guerra, segundo a tradição do Brasil e nunca declarar a guerra". Amado Luiz Cervo e Clodoaldo Bueno, *op.cit.* p. 241.

Laurindo Alves (1903-1976), sob o pseudônimo de Cotinguiba. Apesar de não datado, foi escrito muito provavelmente e publicado em 1942, nos dias que seguiram o naufrágio, talvez o dia seguinte, como tendem a comprová-lo vários indícios. Retoma um quase arquétipo de narrativa de naufrágio, fazendo referências explícitas aos folhetos sobre o mesmo tema escritos em 1917⁹⁴.

Para justificar a mudança de atitude, da neutralidade para a participação na guerra, Cotinguiba lembra, em termos críticos, que se os Brasileiros acolhem bem os estrangeiros, estes não fazem jus a esta generosidade:

*O Brasil como sabeis
Sempre foi hospitaleiro
Sempre serviu de mansão
A qualquer um forasteiro
Sempre foi o patrimônio
De qualquer um estrangeiro.*

94 João Mendes de Oliveira, em *O Brasil em guerra*, citado por Leonardo Mota, dedica uma estrofe à guerra submarina: “O vapô subimarino / É uma arma traiçoeira / Anda por debaixo d’água / Em marcha muito ligêra; / Onde passa, vai matando; / Já está quase acabando / Com a Nação Brasilêra.” Segundo Francisco Luiz Teixeira Vinhosa (*O Brasil e a Primeira Guerra Mundial*, Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990. p. 111), a notícia do afundamento do navio Paraná em 1917 causou profunda indignação no Brasil. Multidões desfilaram pelas ruas do Rio de Janeiro, cantando A Marselhesa, e atacaram estabelecimentos comerciais pertencentes a alemães. Além do folheto citado acima, Ruth Terra (*op. cit.* p. 140) evoca um grande número de títulos que incitam o povo a defender a pátria e perseguir os traidores estrangeiros no território brasileiro: *O incêndio das casas alemães* (sem autor nem data); *A multidão no incêndio* (id.); *Os sucessos do Recife*; *O incêndio das casas alemães*, de João Martins de Athayde (novembro de 1917).

*Mesmo assim tão generoso
Sem a ninguém fazer mal
Recebe em paga do bem
O destantorno fatal
Da trágica e agonizante
Ofensa descomunal.*⁹⁵

A xenofobia transparece na expressão populista:

*Esta corja vem pra aqui
Não trazem nem um tostão
E depois viram burgueses
Para nos fazer traição.*⁹⁶

O poeta multiplica as caracterizações da traição: fala em “punhalada”, “deslealdade”, “golpe feroz”, “a maior perversidade”, e designa o agressor como “um bandido fascinante / um nazista e um ladrão / um cretino extravagante.” A rima e talvez uma tendência à hipercorreção criam uma ambigüidade terminológica interessante entre três palavras da língua portuguesa: *fascinante* (que causa fascínio, que subjuga pelo olhar ou através de um sortilégio), *facínora* (homem perverso e criminoso) e *fascista* (partidário ou simpatizante do fascismo). No mesmo folheto, no verso 244, o poeta designa o infeliz comerciante italiano, preso e ameaçado de linchamento pelo povo, como sendo “a origem *fascinária*” dos naufrágios, criando assim um neologismo derivado da palavra ‘fascista’ que se pode talvez explicar pelas exigências da rima mas que não deixa de

95 Alves, Augusto Laurindo. *Naufrágio dos navios brasileiros nas águas sergipanas e a traição de Mandarino*. In: *Literatura Popular em Verso, Antologia*. 2ª ed. Belo Horizonte / São Paulo / Rio de Janeiro, Itatiaia / Editora da Universidade de São Paulo / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p.550.

96 id, *ibid.* p. 554.

confirmar, pelo menos, o “fascínio” do poeta por esta palavra e pelos jogos que permite.

O naufrágio do *Baependi*⁹⁷ é relatado detalhadamente, com seus atos heróicos e seus gestos de bravura. O folheto dá a lista completa das vítimas, dos sobreviventes, dos salvadores e das autoridades de Sergipe que ajudaram os sobreviventes. As informações são mais sucintas em relação aos outros dois navios brasileiros vítimas de torpilhamento durante a mesma noite, o *Aníbal Benévolo* e o *Araraquara*⁹⁸. A segunda parte do folheto conta um caso exemplar de “perseguição ao traidor”, aqui um italiano, proprietário de uma loja em Aracaju, preso porque possuía um rádio confundido com rádio-emissor.

As freqüentes alusões às palavras e à “soberania do benéfico Interventor”⁹⁹ de Sergipe, o Coronel Maynard, situam o folheto

97 A 15 de agosto de 1942, às 14 h 12, o *Baependi*, um dos navios de cabotagem da Companhia Lloyd Brasileira, foi atacado pelo submarino alemão U-507, quando se dirigia de Salvador para o Recife, frente às costas de Sergipe. Transportava passageiros civis e militares. O pânico instalou-se a bordo e um único canote de salvação conseguiu atingir a terra com 28 sobreviventes. Outros naufragados conseguiram chegar à terra no dia seguinte. Ver Gama, Arthur Oscar Saldanha da. *A Marinha do Brasil na Segunda Guerra mundial*. Rio de Janeiro, Capemi, 1982, p. 122.

98 Algumas horas mais tarde, na mesma noite de 15 a 16 de agosto de 1942, o mesmo submarino afundou o *Araraquara*, pertencente à mesma companhia de navegação, que se dirigia a Maceió, com luzes acesas. O navio afundou em menos de cinco minutos, não permitindo o uso dos equipamentos salva-vidas. De manhãzinha, foi a vez do *Aníbal Benévolo* afundar, sobrevivendo tão somente o comandante e outros três membros da tripulação. Um outro navio, o *Itagiba*, seria destruído no dia 17 de agosto. O poeta não fala deste último barco, donde podemos deduzir que o folheto foi escrito entre 16 e 17 de agosto, poucas horas após os três primeiros afundamentos, antes que a notícia do quarto drama marítimo fosse conhecida. Ver Gama, Arthur Oscar Saldanha da. *op. cit.* p. 123-124.

99 Depois da revolução de 1930, foi decretada a intervenção federal no governo dos Estados, ainda reforçada quando da proclamação do Estado Novo, em 1937. Ver

numa linha política próxima do discurso oficial: os últimos versos, onde o poeta clama seu desejo de combater como “soldado da defesa”, estão em perfeito acordo com os objetivos de Getúlio Vargas que deseja enviar um contingente de soldados brasileiros para combater ao lado dos Aliados, de modo a afirmar a presença do país nas conferências da paz, apesar das reticências dos Estados Unidos e da oposição da Inglaterra¹⁰⁰.

O Brasil portanto entrou em guerra por ter sido traído. Doravante, o pacifismo parece sumir ou ser interpretado como falta de patriotismo. A guerra está próxima e os poetas enaltecem a coragem dos que irão “defender o Brasil” ... na Europa.

*Todo povo gritou guerra
Pra defender o Brasil
Na Bahia até as velhas
Manobravam seu fuzil
Getúlio disse: Hoje a pedra
Lasca o cano do funil.*

*Declarou guerra a Alemanha
Lá foram nossos irmãos
O sangue da Santa Cruz
Já entrava em remissão
No velho mundo europeu
Em defesa da Nação¹⁰¹.*

Fausto, Boris. *História do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995, p. 366.

100 Cervo, Amado Luiz e Bueno, Clodoaldo. *op.cit.* p. 241.

101 Santos, Antônio Teodoro dos. *Vida e Tragédia do Presidente Getúlio Vargas*. São Paulo, Prelúdio, In: Lessa, Orígenes. *Getúlio Vargas na Literatura de Cordel*. Rio de Janeiro, Documentário, 1973, p. 50.

E em 12 de maio de 1945, João Martins de Athayde, aquele poeta e editor do Recife que publicara os primeiros folhetos dedicados à guerra, nos seus primeiros dias, será um dos primeiros, também, a festejar a vitória com *O fim da Guerra e a morte de Hitler e Mussolini*. O poeta, doente¹⁰², deixa a escritura a cargo do seu tipógrafo, Delarme Monteiro, também poeta e que já participou à obra de Athayde. Escreve portanto, em 9 de maio¹⁰³, um folheto virulento e triunfalista cuja leitura revela as múltiplas significações desta vitória para os brasileiros.

Reencontram-se, de início, os acentos tradicionais na alusão à Besta do Apocalipse derrubada “pelo poder de Deus”, ao lado de uma estrofe notável sobre Hitler:

*Esse tirano era Hitler
opressor da humanidade
sobrinho da tirania
então da maldade
genitor do homicídio
filho da barbaridade.*¹⁰⁴

O poeta resume os três últimos anos de guerra – ou seja o período correspondente à participação efetiva do Brasil – e inclui “até os Italianos” entre os Aliados. Conta a morte de Mussolini, na rua “como um animal”, e a descoberta do cadáver de Hitler. A estes “chefes do

102 Athayde tem 65 anos no final da guerra. Cinco anos mais tarde, vende sua tipografia e os direitos de publicação de todos os folhetos que publicara (os seus próprios e todos os folhetos adquiridos desde 1920) a José Bernardo da Silva, poeta e editor de folheto de Juazeiro do Norte, Ceará. Cf. Almeida, Átila de e Sobrinho, José Alves. *op. cit.* p. 71.

103 “E ontem 8 de Maio / o mundo inteiro vibrou / quando o sol da liberdade / novamente clareou.” In: Silva, Delarme Monteiro da. *O fim da guerra e a morte de Hitler e Mussolini*: Recife, 1945. p. 6.

104 id. *ibid.* p. 2.

mal”, opõe “os grandes da História”, o presidente Roosevelt, “este grande americano” falecido há alguns dias da vitória, Churchill e, evidentemente, Getúlio Vargas, dedicando a cada um deles uma estrofe de louvor. Truman e “o grande Stalin” não merecem senão um verso cada um na última estrofe em forma de acróstico. O folheto fecha num tom de pura euforia por uma longa série de “viva”, onde ecoam os gritos de entusiasmo das ruas do Recife em 8 de maio de 1945, quando o rádio anunciou o fim da guerra na Europa, e não da guerra mundial, como o folheto o deixa pensar. E mais uma vez, logo após “a pátria brasileira”, a França é citada na primeira fila dos Aliados:

*Viva a pátria Brasileira
viva a França e Inglaterra
viva a Rússia e as Américas
viva o termino da guerra
viva todos aliados
que estão vivos na terra.*

*Viva o presidente Vargas
viva o governo do estado
e o ministro da justiça
que tanto tem se esforçado
viva o ministro da guerra
pelo triunfo alcançado.*¹⁰⁵

O percurso chega ao fim, o círculo pode fechar: se a guerra aconteceu ao longe e depois se aproximou, é no Brasil que se festeja a vitória. O Brasil é vencedor, a bandeira brasileira está na Alemanha e o poeta dá os parabéns a todos e mais particularmente aos dirigentes políticos brasileiros. O “fantasma negro da guerra” distancia-se... até re-aparecer sob outra forma.

105 id. *ibid.* p. 8

3. DA HISTÓRIA AO MITO

Os anos 1935-1945, quadro cronológico deste estudo, correspondem, em grande parte, à era getulista: o período vê o endurecimento do regime autoritário implantado pela Revolução de 1930, com Getúlio Vargas, seguido pela instauração do Estado Novo e, finalmente, a “redemocratização” do Brasil após o término da guerra. A literatura de cordel reflete a força do poder autoritário através das referências múltiplas às ações e declarações do governo e do seu Presidente. A guerra da Abissínia é assim apresentada como um terreno de observação da guerra aérea, um exercício ao vivo:

*Nosso ministro da Guerra,
nessa tal conflagração
disse logo: “Vamos ver
como vae a aviação”.
E mandou para o local
fazer observação.¹⁰⁶*

O discurso oficial ainda é perceptível nas alusões às conseqüências da guerra mundial sobre a economia brasileira. Desde a invasão da Abissínia por Mussolini, São Paulo – que personaliza freqüentemente o poder econômico e financeiro – assume uma posição “objetiva”:

*São Paulo, vendo o barulho
disse logo p'ra negrada:
“Vocês vão se devorando
de tiro, faca e pancada
mas comprem, façam favor,
minha carne congelada.”¹⁰⁷*

106 Vicente, *Zé A Guerra da Italia com a Abyssínia*, op.cit., p. 10.

107 id. *ibid.* p. 10.

Os poetas que, em 1954, escreveram folhetos sobre a vida e a morte de Getúlio Vargas¹⁰⁸ reinterpretaram a atitude do governo brasileiro em relação à guerra. Descrevem esta política como visando a proteger os “interesses da nação”. O crescimento dos intercâmbios comerciais, decorrente da neutralidade, passa a ser chamado de “participação efetiva ao esforço de guerra”. A vitória de 1945 torna-se portanto, para os poetas populares, a de Getúlio Vargas tanto quanto de Roosevelt ou de Churchill. Os versos louvando a audácia de Mussolini ou apresentando Hitler como “o ditador que elevou seu país” caíram no esquecimento.

Por outro lado, a perspectiva pessoal do poeta, mesmo reduzida no caso de uma produção de tipo tradicional, mantém sua pertinência. Apesar de alguns folhetos de nosso corpus serem anônimos ou assinados por pseudônimos, tentamos definir algumas posturas de enunciação coerentes: a do velho autor e editor, conhecido e respeitado, como João Martins de Athayde, que domina com total maestria as regras da narrativa tradicional e limita suas inovações à auto-referência; a de um Arinos de Belém, deixando claramente transparecer simpatias pro-nazistas nos anos 39-40 e escrevendo, em 1945, dois folhetos de sucesso sobre a morte dos ditadores: *O Testamento de Hitler*¹⁰⁹ e *Mussolini, o Ditador*¹¹⁰; ou a postura mais ambígua de um Zé Vicente — pseudônimo usado por Lindolfo Mesquita —, que sua experiência jornalística e espírito crítico levam além do universo tradicional¹¹¹.

108 Santos, Antônio Teodoro dos. *Vida e Tragédia do Presidente Getúlio Vargas*. São Paulo,:Prelúdio. In: Lessa, Orígenes. *Getúlio Vargas na Literatura de Cordel*. Rio de Janeiro, Documentário, 1973, p. 50.

109 Belém, Arinos de. *O Testamento de Hitler*. [Belém]: Suplemento de Guajarina, s.d..

110 Arinos de Belém, *Mussolini, o Ditador*. [Belém], Suplemento de Guajarina, s.d.

111 Salles, Vicente *op. cit.* p. 188-194.

Privilegiamos, entre estes folhetos tardios, a visão global e distanciada da guerra num folheto dos anos 1950¹¹² de Chico Goiano, intitulado *Comunicação de Lampião*, em que o velho cangaceiro ‘baixa’ numa sessão espírita trazendo notícias do Inferno onde, destronando Satanza, se tornou chefe supremo¹¹³. O panorama infernal reúne tudo o que os poetas denunciaram nos folhetos dedicados à guerra, às suas causas, efeitos e conseqüências: o inferno aparece povoado de ditadores, orientado para uma busca incessante do dinheiro, dominado pelas indústrias de armamento e a manipulação arbitrária da informação. E lugar de experimentação da bomba atômica. Declara Lampião:

*Hitler é meu general
por ser o pai do nazismo
e Mussolini também
é general do fascismo;
somos os braços fortes
do Mundo, Capitalismo.*

*Sou chefe de todos trustes
sou o Rei dos armamentos
tenho milhares de empresas,
dando monstros rendimentos;
o câmbio-negro, é meu filho
para cumprir meus intentos.*

112 Apesar de não dispormos de muitas informações a respeito deste folheto e do seu autor, pode-se deduzir a data de composição do próprio texto: “Agora em cinquenta e um / foi um ano de fartura” e “No ano cinquenta e dois / temos que ver o desfecho”, cf. Chico Goiano, *Comunicação de Lampião*. Anápolis, [1951] In: Lessa, Orígenes. *op.cit.*, p. 37.

113 O folheto inscreve-se numa tradição constante dos folhetos posteriores à morte de Lampião, que descreve suas ações no céu ou no inferno: entre eles, o “clássico” *Chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco.

*O inferno hoje não é
aquele Inferno atrasado;
tem cada um arranha-céu
feito de cimento armado
que desafia a ciência
do homem civilizado.*

*Sou dono da propaganda
da mentira e da traição;
com meu instinto perverso,
arraso qualquer Nação;
sou plenipotenciário,
até na Religião.*

*Ordeno também a Guerra
às Nações capitalistas,
que suplantem as mais fracas
façam saques e conquistas;
Só deixem vivos na terra
quem estão nas minhas listas*

*Nesse ponto, se escutou
uma tremenda explosão,
produzida na cozinha,
que tremeu todo salão,
Lampião gritou: “É Truman,
com uma Atômica na mão!..”¹¹⁴*

114 Goiano, Chico. op.cit., p. 36-38.

Os poetas de cordel conseguiram portanto incorporar todas ou quase todas¹¹⁵ as novas noções inventadas durante a Segunda Guerra em matéria de violência e opressão, integrando-as numa nova visão do inferno, um inferno “modernizado” e que se manifesta visivelmente entre os homens.

A literatura de folhetos e seus autores manifestam assim sua notável capacidade de adaptação, bem como os limites desta aparente “modernização”. Se trata de todos os temas e acontecidos que podem interessar seu público leitor, se acompanha a atualidade e se mostra capaz de uma leitura e até interpretação desta atualidade, incluindo um olhar crítico e partidário sobre o mundo exterior, o folheto deve “traduzir” esta visão individual para inscrevê-la numa visão de mundo tradicional. Apresenta assim a guerra e as ideologias fascistas ou nazistas numa perspectiva narrativa ancorada nos relatos heróicos ou diabólicos, numa visão maniqueísta que remete aos valores religiosos e místicos compartilhados pela maioria do seu público. O recurso a uma terminologia e a temáticas novas, para descrever uma realidade aparentemente nova e tentar explicar o mundo exterior a seus leitores e ouvintes, não implica necessariamente transformações ideológicas profundas ou duradouras.

O mundo pode se transformar, a sua leitura pelos folhetos continua notavelmente estável através de suas mutações: o que está em questão continua sendo a eterna luta do Bem e do Mal. A Europa assume, segundo as épocas, o papel da vítima ou do algoz, os Estados Unidos podem representar o bastião da democracia ou, pelo contrário, tornar-se o país dos gringos dominadores... o mundo exterior,

115 Não conhecemos nenhum folheto mencionando a existência dos campos de concentração e o extermínio dos judeus. Pode se explicar esta ausência pela composição do nosso **corpus** que não inclui folhetos posteriores a 1954. Nesta data, a existência dos campos, apesar de conhecida, era pouco divulgada na imprensa. Contudo, além desta limitação do corpus, não encontramos nenhuma alusão ao tema na literatura de cordel.

este mundo afora continua estranho e ameaçador. O Brasil deve então mostrar-se unido e manter uma certa desconfiança nas suas relações com os países estrangeiros: acolhedor, por tradição, capaz de compaixão para os povos, sempre, mas aproveitando plenamente do isolamento magnífico que lhe conferem seu tamanho continental e a distância que o separa dos outros continentes. Quando a guerra chega aos portos, o discurso pacifista recua em prol do nacionalismo e do populismo bélico, mais uma vez interpretados em termos maniqueístas:

*Combater o Hitlerismo
é combater a Maldade
é lutar pela defesa
do Bem, da Luz, da Verdade
é saber sair a campo
pelo amor da Liberdade.*¹¹⁶

unindo todavia o oportunismo ao sentido comercial, graças ao humor de um Zé Vicente:

*Quem não gostar deste livro
não me merece atenção
é torcedor de nazista
e simpático ao Japão.*¹¹⁷

116 Vicente, Zé. O Brasil rompeu com eles, p.16.

117 idem, ibidem, p.16.

DESCRIÇÃO DO CORPUS DE FOLHETOS¹¹⁸

Alves, Augusto Laurindo (Cotinguiba).

Naufrágio dos navios brasileiros nas águas sergipanas e a traição de Mandarinino, in: *Literatura Popular em Verso, Antologia*. 2e ed. Belo Horizonte / São Paulo / Rio de Janeiro, Itatiaia / Editora da Universidade de São Paulo / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 550-555.

Athayde, João Martins de.

O Fantasma negro da guerra que assola o velho mundo. Recife, 4.9.1939, 16 p. Capa: fotografia de soldados numa trincheira. Preço: 500 réis. Na contracapa: lista dos revendedores. (FRC 3083)

Athayde, João Martins de.

O Quadro desolador da guerra européa. Recife, 19.9.1939, 16 p. Capa: fotografia de oficiais alemães observando um ataque. A foto ocupa a página inteira e o título só aparece na primeira página do folheto. Na p.16 e na contracapa figura a menção: Liga Social contra o Mocambo, com a frase: “Há quem tenha o coração tão duro que se feche ao apelo do governo para fazer uma casa e derrubar um mocambo?” atribuído ao Interventor Agamemnon Magalhães. (FRC 4177)

Belem, Arinos de.

Mussolini, o Ditador. [Belém], Suplemento de Guajarina, s.d., 16 p. Capa: desenho caricatural de Mussolini, ostentando a farda das Camisas Negras e levantando o braço direito na saudação fascista.

118 * Os folhetos pertencentes ao au Fonds Raymond Cantel de Littérature de Cordel da universidade de Poitiers levam aqui a menção FRC, completada pelo seu número no catálogo do fundo. A descrição dos que pertencem a outras coleções, públicas ou particulares, é completada pelo nome da coleção entre colchetes. Os demais foram encontrados em obras publicadas, donde as referências bibliográficas.

Preço: CR\$ 1,00. Contracapa: lista de revendedores. [Coleção Vicente Sales, Museu da Universidade Federal do Pará]

Belem, Arinos de.

O Testamento de Hitler. [Belém], Suplemento de Guajarina, s.d., 16 p. Capa: desenho caricatural de Hitler, enforcado, com a língua de fora, tendo no pescoço o aviso “Testamento, Afolfo Hitler”. No alto à direita, aproxima-se um vôo de urubus. Preço: CR\$ 1,00. Contracapa: lista de revendedores [Coleção Vicente Sales, Museu da Universidade Federal do Pará]

Goiano, Chico.

Comunicação de Lampião. Anápolis, [1951] in: LESSA, Orígenes. *Getúlio Vargas na Literatura de Cordel*. Rio de Janeiro, Documentário, 1973, p. 34-38.

Santos, Antônio Teodoro.

Vida e Tragédia do Presidente Getúlio Vargas. São Paulo, Prelúdio, in: Lessa, Orígenes. *Getúlio Vargas na Literatura de Cordel*. Rio de Janeiro, Documentário, 1973, p. 47-51.

Silva, Delarme Monteiro da.

Qué matá Papai? Oião! Recife, 12.5.1945, 8 p. O nome do autor não figura na capa nem na primeira página. Só pode ser identificado pela última estrofe em acróstico. Capa: caricatura de Hitler. Contracapa: referência à Perfumaria Minerva como distribuidora exclusiva das publicações de João Martins de Athayde em Natal. O preço (1 cruzeiro) é indicado na última página. (FRC 4187)

Teseu, Dedjaz.

A Entrada do Negus na Abycinia na reconquista do seu paiz. Rio de Janeiro. Capa: desenho representando Mussolini e o Negus com espadas em punho e em posição de luta. Preço: 500 réis. O nome

do autor não figura na capa. Contracapa: indicação sobre lugar de venda do folheto no Rio de Janeiro. (FRC 2870)

Vicente, Zé

O Afundamento do vapor alemão Graff Spee. [Belém], Suplemento de Guajarina, s.d., 16 p. Capa: desenho representando um navio ostentando bandeira nazista. Preço: 500 réis. Endereço da casa editorial. Contracapa: lista de revendedores. (FRC 2245)

Vicente, Zé

Allemanha comendo fogo. [Belém], Suplemento de Guajarina, 25.07.1945, 16 p. Capa: desenho caricatural representando uma mulher usando bigode parecido com o de Hitler e com a palavra Allemanha escrito na saia. De uma panela, na sua frente, saem chamas. A mulher segura na mão direita uma colher cheia de chamas que leva à boca. Preço: Cr\$ 1,00. Contracapa: lista de revendedores [Coleção Vicente Sales, Museu da Universidade Federal do Pará]

Vicente, Zé

O Brasil rompeu com eles. 2ª ed., Belém, Casa Editora de Francisco Lopes para Guajarina, 20.06.1943, 16 p. Capa: desenho caricatural representando, à esquerda, Hitler e Mussolini e, entre eles, um pequeno Hiro Hito. Um índio, com saíote e cocar, os ameaça-os de bastão em punho. Contracapa: lista de revendedores [Coleção Vicente Sales, Museu da Universidade Federal do Pará]

Vicente, Zé

A Guerra da Italia com a Abyssínia. [Belém], Suplemento de Guajarina, outubro 1935, 16 p. [Coleção Vicente Sales, Museu da Universidade Federal do Pará]

LITERATURA DE CORDEL: ORIGEM E CLASSIFICAÇÃO

Irani Medeiros

Dois ilustres folcloristas brasileiros. Luis da Câmara Cascudo e Manuel Diegues Júnior, trouxeram, inicialmente, contribuição ao problema da origem da nossa literatura de cordel. Cascudo em vários ensaios e livros, especialmente no seu “Vaqueiros e Cantadores” e “Cinco Livros do Povo”, e Manuel Diegues Júnior no ensaio “Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel”. Eles nos mostram a vinculação dos nossos folhetos de feira, a partir do século XVII, com as “folhas volantes” ou “folhas soltas”, em Portugal, cuja venda era privilégio de cegos, conforme informava Teófilo Braga.

Na Espanha, o mesmo tipo de literatura popular era chamado de “pliegos sueltos”, denominação que também passou à América Latina, ao lado “hojas” e “corridos”. Tal denominação, como se sabe, é corrente na Argentina, México, Nicarágua, Peru. Segundo a folclorista Argentina Olga Fernández Latour de Botas, citada por Diegues Júnior, estas narrativas tradicionais e fatos circunstanciais – exatamente como a literatura de cordel brasileira.

Na França, o mesmo fenômeno correspondia à “littérature de colportage” – literatura volante, mais dirigida ao meio rural, através do “occasionnels”, enquanto nas cidades prevalecia o “canard”.

Na Inglaterra – é informação de Jean Pierre Seguin, através de Roberto Benjamin -, folhetos semelhantes aos nossos eram correntes e denominados “cocks” ou “catchpennies”, em relação aos romances e histórias imaginárias; e “broadsides”, relativamente às folhas volantes sobre fatos históricos, que equivaliam aos nossos folhetos de motivações circunstanciais. Os chamados folhetos de época ou “acontecidos”.

Na Alemanha, os folhetos tinham formato tipográfico em quarto e oitavo, de quatro a dezesseis folhas. Editados em tipografias avulsas, destinavam-se ao grande público, sendo vendidos em mercados, feiras, tabernas, diante de igrejas e universidades. Suas capas(exatamente como ainda hoje, no Nordeste brasileiro), traziam xilogravuras, fixando aspectos do tema tratado. Embora a maioria dos folhetos germânicos fosse em prosa, outros apareciam em versos, inclusive com indicação, no frontispício, para ser cantado com melodia conhecida na época.

Na Holanda, tive conhecimento através de estudos feitos por José Antônio Gonsalves de Mello, grande conhecedor da história do domínio holandês no Nordeste brasileiro. Ele examinou panfletos(“pamflet”, em holandês) do século VXII, concluindo sobre o seu conteúdo: “Os temas tratados, pelos menos em ralação ao Brasil, que são os que unicamente conheço, são políticos, econômicos, militares, quando não são terrivelmente pessoais. Um, relativo à Guiana então holandesa, relata um crime, no qual estão envolvidos personagens que viveram em Pernambuco. Há-os em versos, mas a maioria em prosa, sendo freqüente a forma de diálogos ou de conversas entre várias pessoas. Uns de uma folha; a maioria entre 10 e 20 páginas, em tipo gótico”.

Tudo isso mostra à evidência que, embora tenhamos recebido a nosso literatura de cordel via Portugal e Espanha, as fontes mais remotas dessa manifestação estão bem mais recuadas no tempo e no espaço. Elas estão na Alemanha, nos séculos XV e XVI, como estiveram na Holanda, Espanha, França e Inglaterra do século XVII em diante.

No Brasil – não mais se discute -, a literatura de cordel nos chegou através dos colonizadores lusos, em “folhas soltas” ou mesmo em manuscritos. Só muito mais tarde, com o aparecimento das pequenas tipografias – fins do século passado -, a literatura de cordel surgiu e se fixou no Nordeste como uma das peculiaridades da cultura regional.

A SINGULARIDADE DO CORDEL NORDESTINO

Por que a literatura de cordel surgiu e se manteve, a princípio, como singularidade única da região nordestina? E já agora, nas últimas décadas, do século passado espalha-se por outras regiões brasileiras, embora não com a mesma intensidade do Nordeste? E mesmo quando ocorre noutros lugares, como São Paulo, Rio de Janeiro, Goiás, Pará, etc., está sempre ligada a poetas populares da nossa região?

Estas indagações têm sido motivo de reflexões por parte de estudiosos, embora já existam, para as mesmas, respostas coerentes e adequadas. Manuel Diégues Júnior estudou esse aspecto com muita inteligência, no ensaio “Literatura de Cordel” (Cadernos de Folclore, nº 2, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Rio, 1975), quando afirma: “No Nordeste, por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, de maneira como se tornou hoje em dia característica da própria fisionomia cultural da região. Fatores de formação social contribuíram para isso; a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumento do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular.”.

Não só fatores de ordem social – salienta Diégues Júnior –, mas inclusive étnicos, como a assimilação mais estável do português e do africano escravo na área nordestina. Fatores esses que concorreram para que o Nordeste fosse o ambiente ideal ao surgimento daquele tipo de literatura popular. Não apenas na literatura popular em versos – escrita, portanto –, mas igualmente da literatura oral, em versos, típica dos nossos famosos cantadores de viola. Repentistas e exímios cantadores em desafios ou pejejas – outra forma de poesia popular que recebemos da tradição ibérica.

A literatura de cordel obviamente, só surgiria após o aparecimento das pequenas tipografias avulsas, espalhadas por várias cidades interioranas e capitais nordestinas, o que só ocorreu a partir dos fins do século XIX. Desses centros maiores é que saíram e se difundiram pela região os folhetos de cordel, vendidos nas feiras livres e mercados, estações rodoviárias e ferroviárias.

A TEMÁTICA DO CORDEL

Extremamente diversificada, como se sabe, é a temática do cordel. Tudo ou quase tudo serve de motivo aos poetas populares para escreverem seus folhetos. Desde os romances tradicionais – Carlos Magno e os Doze Pares de França, a Princesa Magalona, João de Calais, etc. -, que nos vieram da Idade Média, através do romanceiro ibérico, sendo aqui readaptados à ecologia e sentimentos nordestinos, até assuntos históricos brasileiros, fatos ligados à religiosidade, ao misticismo, à vida campestre, desastres, crimes, acontecimentos mais recentes da atualidade mundial. Estes últimos são os chamados folhetos de época, os acontecidos, para usar terminologia já consagrada pelos estudiosos. Sem esquecer as pelejas ou desafios, debates entre repentistas, em geral imaginários ou alusivos a encontros reais de violeiros, sempre interessantes.

MÉTRICA E RIMA DO CORDEL

Do ponto de vista formal, a literatura de cordel se apresenta predominantemente, em estrofes de seis versos ou linhas, sextilhas, a forma clássica. Em menor número, encontramos estrofes de sete sílabas e em décimas. Raramente, surgem folhetos em quadras, que era a forma clássica dos primeiros cantadores de viola, já hoje substituída pela sextilha, quando não por uma variedade de formas antigas e modernas.

Devemos salientar que os folhetos de temas tradicionais e os de época ou “acontecidos” obedecem àqueles tipos de estrofes (sextilhas,

setilhas e décimas). Todavia, no que se refere aos folhetos de pelejas e desafios, a forma é também bastante variada, apresentando-se em mourões, galopes à beira-mar, gemedieiras, etc.

Alguns poetas, como Leandro Gomes de Barros, João Martins de Ataíde e outros, eram mais cuidadosos em ralação à métrica e rima dos seus versos. Outros, mais modernos, relaxam um tanto seus versos, aparecendo muito “pé-quebrado”. O bom poeta de cordel já tem o ritmo do verso no ouvido, a música, que flui naturalmente, sem esforço. Outros, embora imaginosos, são duros de roer na métrica e na rima. É que aos poetas populares, em geral, interessa-lhes mais o conteúdo do que a forma de expressão.

CANTORIAS E PELEJAS

As cantorias e pelejas constituem um conjunto, por sua especialidade, nos folhetos de cordel. A peleja às vezes chamada desafio, é um aspecto da cantoria, isto é, quando dois cantadores se encontram e vão revelar, então, seus conhecimentos através de sextilhas, martelos, décimas, martelos agalopados, gemedieiras, etc. estes são os chamados gêneros ou “regras” da cantoria. Nos folhetos de cordel as pelejas representam uma de suas partes mais expressivas: traduzem o gênio criador do poeta, a imaginação revelada pelos contendores na disputa.

Célebres desafios, em que os contendores mostram toda a capacidade poética, ecoam ainda hoje no Nordeste, no registro permanente dos folhetos, sempre reeditados pelo que possuem de expressão ou criação. Basta lembrar, entre outros, permanentemente conservados nos folhetos, o de Bernardo Nogueira com Preto Limão ou o de Zé Pretinho do Tucum com Aderaldo; ou ainda o de Serrador com Carneiro e o de João Martins com Raimundo Pelado; não menos célebre – um dos mais antigos – o de Leandro Gomes de Barros com Martins de Ataíde, que este registrou. O mais importante, possivelmente, por mais referido e citado, continua sendo o de Inácio da Catingueira com Francisco Romano do Teixeira, em 1870, no pátio do mercado de Patos, Paraíba.

A cantoria segue geralmente um certo processo de desenvolvimento temático. Inicia-se com a apresentação dos cantadores, cada um narra suas proezas passadas, diz com que cantadores já se bateu, que vitórias teve, de onde é natural, etc. Depois se os cantadores estão em casa de residência ou num terreiro de fazenda, é costume saudarem os donos da casa ou as pessoas presentes, louvando os méritos de uns, criticando a outros, de modo a atrair a atenção do auditório.

Numa certa cantoria Lourival Batista fez seu auto-elogio nesta interessante sextilha:

Procuvo porém não acho
 Poeta que me dê choque
 Canto de qualquer maneira
 Quem quiser que me provoque
 O gênio manda que eu diga
 A viola manda que eu toque.

Fanfarronada imensa para exaltar seus méritos fez Antônio Correia na peleja com Manuel Camilo, dominando céu, terra e mar com força do seu gênio:

Eu um dia cheguei na beira-mar
 Quando a maré se achava furiosa
 Dei um grito na onda petuosa
 Fiz a água com medo recuar
 E depois entendi subir ao ar
 Transportei-me no rebambo dum trovão
 Visitei toda aquela região
 Com três dias de lá voltei em paz
 Isto eu fiz você morre e nunca faz
 Com Correia cantando carreirão.

Há cantadores que são admiráveis em sua apresentação. O negro Inácio da Catingueira, em sua célebre contenda com Romano do Teixeira, assim se apresentou para dar uma ideia do poder de seus repentes e de sua força poética numa imagem de comparação com aquilo que, na sua vivência rural, lhe parecia a coisa maior existente no mundo:

*Seu Romano inda não viu
O tamanho do meu roçado:
Grita-se aqui dum aceiro,
Ninguém ouve do outro lado
Eu faço coisas dormindo
Que ninguém faz acordado.
O que o senhor faz em pé,
Eu faço mesmo deitado.*

Para finalizar posso afirmar que na literatura popular em seus vários gêneros encontramos traduzido o próprio espírito da sociedade. Daí porque muitas vezes velhas narrativas, tradicionalmente transmitidas, vão-se enriquecendo de comentários favoráveis, ou desfavoráveis, conforme o caráter do personagem ou personagens, é visto pela sociedade local. Há como que uma incorporação da figura – herói ou bandido, vítima ou criminoso – aos próprios valores de julgamento do meio social.

A literatura de cordel se constituiu, portanto, um meio de comunicação, um instrumento de interligação entre as sociedades que se formavam. De quando data o aparecimento no Brasil dessa literatura impressa, é certo afirmar que é de fins do século XIX. A divulgação era puramente oral. Transmitia-se oralmente a poesia dos cantadores, difundida pelos cegos da feira, pelos cantadores em festas públicas. Depois começa a difusão escrita; e é exatamente no século XIX, quando ocorre a quebra do analfabetismo da população, embora de forma muito tímida, ai começa a difundir-se a literatura de cordel nordestina.

DA CLASSIFICAÇÃO

A poesia popular nordestina é dividida em vários ciclos: Ciclo da Utopia, Ciclo do Marido Logrado, Ciclo do Demônio Logrado, Ciclo dos Bichos que Falam, Ciclo Erótico da Obscenidade, Ciclo de Exemplos e Maldições, Ciclo Heróico ou Fantástico, Ciclo Histórico e Circunstancial, Ciclo do Amor e Bravura e ainda acrescentaria o Ciclo da Súplica e Ciclo da Lamúria.

- 1 – CICLO DA UTOPIA, onde estão reunidos os folhetos cujos assuntos fogem à realidade, como, por exemplo, a descoberta de cidades construídas de ouro e pedras preciosas em Viagem de São Saruê de Manuel Camilo dos Santos:

*“Mais adiante uma cidade
como nunca vi igual
toda coberta de ouro
e forrada de cristal
ali não existe pobre
é tudo rico, afinal.
lá eu vi rios de leite
barreiras de carne assada
lagoas de mel de abelha
atoleiros de coalhada
açudes de vinho quinado
montes de carne guisada”.*

- 2 – CICLO DO MARIDO LOGRADO, onde estão agrupados os folhetos que têm como tema o marido enganado, o corno, chifrudo, como no folheto Se é do Homem Ser Chifrudo é Muito Melhor Morrer de José Costa Leite:

*“Tem xifrudo conformado
que é e não ignora,
e leva xifre toda hora
que chega anda enfeitado
aqui eu faço avisado:
vi um xifrudo dizer
que se orgulha em ter
a fama de ser galbudo.
Se é do homem ser xifrudo
é muito melhor morrer”.*

Pertencem ao mesmo ciclo os folhetos: A Mulher Que Matou o Marido de Xifre de José Francisco Soares, A Desventura de Um Corno Ganancioso de Osvaldo Figueira e A Mulher Que Quebrou as Gaias do Marido Com Uma Mão de Pilão de Heleno Romeu.

3 – CICLO DO DEMÔNIO LOGRADO, reúne todos os folhetos sobre o diabo que é por todos enganado, como é o caso de A Mulher Que Enganou o Diabo, A Mulher Que Botou Xifre no Diabo, ambos de José Costa Leite, Como Antônio Silvino Fez o Diabo Chocar e A Sogra Enganando o Diabo de Leandro Gomes de Barros. Do folhetos A Mulher Que Botou Xifre no Diabo de José Costa Leite, temos a seguinte passagem:

*“Com a mulher no paleio
o Diabo sofre agonia
serra xifre todo o dia
tem ponta de metro e meio
a mulher sem ter receio
lhe bota mais uma ponta
ele, de cabeça tonta
inda disse que somou
trezentos milhões serrou
e depois perdeu a conta...”*

- 4 – CICLO DOS BICHOS QUE FALAM, estão reunidos os folhetos que exploram o tema dos bichos que falam, algumas vezes, verdadeiras lições de moral aos homens, como acontece em A Intriga do Cachorro Com a Onça de José Pacheco:

*“Raposa disse comadre
você não pensa direito
bebendo com o cachorro
um safado sem respeito
se seus amigos souberem
o senhor perde o conceito.”*

- 5 – CICLO ERÓTICO DA OBSCENIDADE, onde estão situados inúmeros folhetos que têm o sexo como temática, representado simbolicamente por muitos de seus apelativos usados no Nordeste, como banana, macaxeira, fumo, quiabo, lingüiça, dentre outros. Alguns folhetos representativos deste ciclo são os seguintes: O Malandro e a Piniqueira no Chumbrego da Orgia de José Pedro Pontual, O Bataclan Moderno de Leandro Gomes de Barros e A Velha Que Vendia Tabaco e o Matuto Que Vendia Fumo, de José Bernardo da Silva, onde o pornoeotismo se manifesta através de palavras de duplo sentido, recurso bastante usado nos folhetos deste ciclo:

*“Existiu uma família
de matutos no sertão
um certo casal que tinha
de filho grande porção
que sempre falava errado
deixando interpretação.”*

*Esse velho de quem falo
era irmão do Zé do Chole
se chamava João Palascate
filho de Pedro Tingole
e a sua esposa era
Maria do Bago Mole.*

*Tinha um cavalo melado
que era de Damiana
uma besta velha castanha
essa pertencia á Joana
um bode chamado Rachado
pertencente a Mariana.*

*Seu Lascado era um cavalo
qu'essa família criava
um porco chamado Lascão
que Iracema tratava
o Cabeludo da Zefa
era um gato que caçava.*

*Uns vendiam tapioca
outros vendiam cocada
Iracema vendia rola
que pegava d'emboscada
a velha vendia tabaco
ou senão castanha assada.”*

- 6 – CICLO DE EXEMPLOS E MALDIÇÕES, caracterizado por folhetos que falam de pessoas que se transformaram em bichos por haverem profanado o sagrado.

- 7 – CICLO HERÓICO FANTÁSTICO, representado por folhetos que contam as bravuras dos cangaceiros (Lampião, Antônio Silvino, etc.) e dos amarelinhos que ninguém dá nada por eles mas que são capazes de lutar e vencer homens fortes, como é o caso das Proezas de João Grilo de João Ferreira de Lima:

*“João Grilo foi um cristão
que nasceu antes do dia
criou-se sem formosura
mas tinha sabedoria
e morreu depois da hora
pelas artes que fazia.
Porém João Grilo criou-se
pequeno, magro e sambudo
as pernas tortas e finas
a boca grande e beicudo
no sítio aonde morava
dava notícia de tudo.”*

*E nasceu de sete meses
Chorou no bucho da mãe
Quando ela pegou um gato
Ele gritou não me arranhe
Não jogue neste animal
Que talvez você não ganhe.
Na noite em que João nasceu
houve um eclipse na lua
detonou grande vulcão
que ainda continua
naquela noite correu
um lubis-homem na rua.*

- 8 – CICLO HISTÓRICO E CIRCUNSTANCIAL, em que os poetas populares tomam conhecimento do cotidiano local, regional, nacional e até mesmo universal e, algumas horas depois de o fato haver acontecido o folheto já se encontra à venda nos mercados, nas feiras livres, nas bancas de jornais, constituindo assim, o que Homero Fonseca chamou de jornalismo paralelo. Ricardo Noblat, estudioso do assunto, explica como funciona o folheto circunstancial: “No dia 24 de agosto de 1954, às sete e meia da manhã, Francisco Sales Arêda, poeta de cordel, ouviu pelo rádio, no Recife, a notícia da morte de Getúlio Vargas. Muniu-se de papel e lápis e, em algumas horas, escreveu-a em versos. Imprimiu em seu primeiro prelo. Às primeiras horas da tarde, tão rápido quanto uma edição extra de jornal, seu folheto estava sendo vendido no Mercado São José e despachado para o interior de Pernambuco e outros Estados da região. Vendeu 300 mil exemplares. Sobre o suicídio de Getúlio, segundo o poeta baiano Rodolfo Coelho Cavalcanti, foram publicados 60 folhetos no Nordeste e vendidos cerca de 2 milhões de exemplares.”
- 9 – CICLO DO AMOR E BRAVURA, onde o amor e bravura, temas comuns a todos os povos, são representados por folhetos que, conforme Carlos Alberto Azevedo, exploram, neste ciclo, “o ranço do romanesco medieval” ainda totalmente diluído na poesia popular, embora esteja mais nítido na tradição oral que nas fontes escritas.” São “romances” deste ciclo Os Martírios de Genoveva e A Força do Amor – Alonso e Marina ambos de Leandro Gomes de Barros.

- 10 – CICLO CÔMICO SATÍRICO, em cujos folhetos a comicidade e a sátira estão presentes, presentes até mesmo nos dos outros ciclos como, por exemplo, no heróico, como frisa Carlos Alberto Azevedo: Numa das estrofes do folheto A Chegada de Lampião no Inferno de José Pacheco, o poeta deixa transparecer o cômico numa narrativa heróica:

*lampião pude apanhar
uma caveira de boi
sacudiu na testa d'um
ele só fez dizer: oi!
Ainda correu dez braças
E caiu enchendo as calças
Mas eu não sei de que foi.”*

O cômico e satírico estão também nos desafios, nas pelejas entre cantadores, quando cada um procura exagerar defeitos físicos ou traços fisionômicos de seu contendor.

Como pertencente a este ciclo podemos mencionar O Encontro da Negra Penteado Com a Negra D”um Peito Só de José Costa Leite.

- 11 – CICLO DA SÚPLICA, é uma espécie de oração, mais dirigida a Deus, aos santos etc. Leandro Gomes de Barros, na Batalha de Oliveiros Com Ferrabrás, atingiu no conceito religioso o píncaro da imortalidade, nesta rogativa à Imaculada Virgem, mãe de Jesus:

*“Beijou a cruz da espada,
Proseguiu com uma oração:
- Ô Virgem da Conceição
Maria Pia e Sagrada,*

*Mãe de Deus, Imaculada,
Esposa casta e fiel:
Pelo vinagre e o fel
Que Cristo bebeu na cruz,
Rogai, por mim, a Jesus,
Nesta batalha cruel.”*

- 12 – CICLO DE LAMÚRIA, o abatimento físico ou moral por causa das vicissitudes da vida, geralmente, dá azo à estrofes de lamentações. O jovem repentista potiguar, Severino Ferreira, no festival realizado em 1978, em João Pessoa, fala desta triste “experiência”, que deveria servir de lição a muita gente:

*Certa vez, na cidade Mossoró,
O baralho, em mim, deu uma pisa:
Foi preciso vender minha camisa,
O calção, a cueca e o palito.
Fiquei pobre, na rua, igual a Jó...
Foi tão grande esse meu padecimento,
Que vendi, inclusive, meu jumento,
Pra fazer uma feira “pra comer.”
Fui jogar pife-pafe sem saber:
Perdi roupa, dinheiro e documento.*

Existe outros estudiosos que exploram outros tipos de classificação para a literatura popular nordestina, mas acreditamos ser estes aqui relacionados os mais importantes e mais estudados. Esperamos com este breve artigo está contribuindo para que o cordel não desapareça de vez da memória do povo nordestino que tão soube apreciá-lo e compreendê-lo nas suas variantes mais significativas para uma valorização da nossa cultura popular sertaneja.

Poeta, Escritor e Pesquisador da Cultura Popular –Paraibano da cidade de Pombal –Pb.

REFERÊNCIAS

SOUZA, Liêdo Maranhão de. Classificação popular da literatura de cordel. Petrópolis: Vozes, 1976.

BATISTA, Francisco das Chagas. Cantadores e poetas populares. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1998. (1ª edição – Parahyba: Editor F. C. Batista Irmão, 1929).

BATISTA, Sebastião Nunes. Poética popular do Nordeste. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

ROMERO, Sílvio. Estudos sobre a poesia popular do Brasil. Petrópolis: Vozes, 1977. (1ª edição Tip. Laemert, 1888).

CASCUDO, Luís da Câmara. Vaqueiros e Cantadores. Porto Alegre, Editora Livraria do Povo, 1939.

MAXADO, Franklin. O que é literatura de cordel? Rio de Janeiro, Codecri, 1980. (Coleção Alternativa, 4).

BATISTA, Sebastião Nunes. Antologia da literatura de cordel. 1ª ed. Natal, Fundação José Augusto, 1977.

A POESIA POPULAR BÁRDICA EM SERGIPE¹¹⁹ (NOMES REPRESENTATIVOS)

Jackson da Silva Lima

INTRODUÇÃO

O repertório poético do povo, geralmente conhecido como poesia popular, tem um campo de ação abrangente, que pode ser dobrado em dois aspectos distintos: a poesia anônima, da qual não se guarda os nomes dos seus autores (romances e xácaras peninsulares, quadras populares, textos dramáticos dos folguedos, e tantos outros cantos ou versos conservados e repetidos pela tradição), e a poesia de autor, ou bárdica, na expressão de Sílvio Romero, em referência especial às modinhas, “que, inspiradas no lirismo tradicional do povo, facilmente espalharam-se e tornaram-se quase anônimas”.¹²⁰ Desse modo, a poesia popular, em sentido amplo, é a somação de uma e de outra, sendo ela, por assim dizer, o gênero, do qual a poesia anônima e a poesia de autor são espécies ou subespécies. Por sua bastardia congênita, está fora de cogitação a chamada “poesia matuta”, seja de procedência erudita, ao estilo de Catulo da Paixão Cearense e Zé da Luz (em circuito nacional), ou de Exuperio Monteiro e Severino Uchoa (em termos locais); seja oriunda dos próprios rap-

119 Comunicação apresentada ao XXIX Encontro Cultural de Laranjeiras, dedicado ao tema “A Poética e a Literatura de Cordel, lida na sessão do dia 8 de janeiro de 2004.

120 *Estudos Sobre a Poesia Popular do Brasil (1979-1980)*. Rio de Janeiro, Typ Laemmert &C., 1888, p. 339.

sodos populares nordestinos, que, por vezes, chegam ao cúmulo de macaquear a genuína poesia popular bárdica, da qual são os legítimos representantes. A “poesia matuta”, em sentido figurado, é gralha pintada de branco, querendo passar por pomba: desmascarado o embuste, é expulsa pelas pombas como intrusa, ficando reduzida à triste condição de um tipo híbrido inferior, repudiada, de um lado, pela literatura acadêmica, e, de outro, pela poesia popular verdadeira.

Todavia, as duas espécies ou subespécies autênticas não se confundem em suas origens ou nos seus desdobramentos no tempo e no espaço. Sincronicamente, como produto final imediato, apresentam-se ambas como água de uma única fonte, que é o próprio povo: fruto – na poesia anônima, da recriação coletiva inominada, e na poesia de autor conhecido, da (re)criação individual identificada. Mas do ponto de vista diacrônico, em direção retroativa ao nascedouro ou em função da trajetória histórica percorrida, a coisa não é tão simples assim como parece. Muitos dos textos poéticos anônimos hoje postos na boca da gente humilde, não são do repertório de rapsodos populares como aparentam ser, e, sim, de versejadores eruditos, cujos nomes, em sua maioria, se perderam ao longo dos anos. Como prova irrefutável disso, vejam, de forma indireta, os textos conservados em velhos cadernos pertencentes a mestres de cheganças, reisados, pastoris sacros, quadrilhas, cavalhadas, etc., copiados de geração a geração, onde a procedência erudita é mais do que patente, a despeito dos senões ortográficos e ausência generalizada de pontuação; e de modo direto, na área específica do romanceiro, no qual se revelam os nomes dos verdadeiros autores de alguns textos tradicionalizados no Brasil, como é o caso das duas Tapuias, *A Filha do Rei da Espanha*, e *Perdão, Emília*, postos em evidência, respectivamente, por Vicente Sales, no Pará, J.J. Dias Marques, em Portugal, e por nós, agora, em primeiro enfoque. Impressionante a fidelidade dos textos folclorizados aos arquétipos eruditos.

Em trabalho ainda inédito, sob o título “Um Caso de Irradiação Cultural – A Tapuia”, o etnólogo paraense Vicente Sales

“aponta as origens eruditas desse romance ou modinha tradicional, estudando dois arquétipos distintos: O Caçador e a Tapuia, poema de Francisco Gomes de Amorim, constante de Cantos Matutinos (1858), e A Tapuia, poesia incluída em Lyra das Selvas (1868), de Severiano Bezerra de Albuquerque. Mercê dos subsídios fornecidos por Vicente Sales, está clara a filiação literária dos textos de ambas as tapuias, recolhidos na tradição oral, em grande parte procedente do último arquétipo, que é, sem dúvida, a matriz das versões sergipanas”¹²¹ e brasileiras em geral. Na imprensa de nosso Estado, no século XIX, encontramos publicados os dois textos eruditos, com os nomes dos respectivos autores, a saber: “A Tapuia”, de S. Bezerra d’Albuquerque (in *Jornal do Aracaju*, de 29 de junho de 1875), e “O Caçador e a Tapuia”, de Francisco Gomes de Amorim (in *Almanach Sergipano* para 1892, p. 166-168). Anos depois, por Alberto Deodato, em um dos contos do seu livro – *Senzalas* (1919, p. 83), vem registrada como modinha (“A Formosa Tapuia”), já anônima, cantada por uma sertaneja sergipana de Porto da Folha.

Em Portugal, o pesquisador J. J. Dias Marques, em excelente trabalho de arqueologia literária e exegese folclórica sobre “A Filha do Rei da Espanha”, a partir de versões populares conhecidas em Sergipe, Bahia e Espírito Santo, faz minucioso relato do longo percurso da balada-arquétipo para a sua divulgação no Brasil, na forma de romance tradicionalizado (“De França ao Brasil, Através da Alemanha e Portugal. A Viagem Aventurosa duma Balada Tradicional”)¹²². Segundo ele nos esclarece, o escritor alemão Adelbert von Chamisso, em 1810, recolhe na tradição oral francesa

121 in Jackson da Silva Lima, *O Folclore em Sergipe*. Vol. I. Romanceiro. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, Instituto Nacional do Livro-INL, 1977, p. 409.

122 Comunicação apresentada à 29th International Ballad Conference, realizada na Universidade de Aberdeen, em 9-15/8/98, publicada recentemente em versão inglesa abreviada: “From France to Brasil via Germany and Portugal: The Meandering Journey of a Traditional Ballad”, in *The Flowering Thorn – International*

(provavelmente), entre outras canções ou baladas, a de título “Le Plongeur” (O Mergulhador), distribuindo cópias a pessoas do seu círculo de amizade, como é o caso do poeta seu conterrâneo Ludwig Uhland, que a traduz, nesse mesmo ano, para o idioma pátrio, versão essa publicada em 1812, num Almanaque, sob o título “Die Königstochter” (A Filha do Rei), juntamente com outros poemas de sua lavra, e, posteriormente, incorporada à 2ª. edição de suas Poesias (1820). Anos mais tarde, em Portugal, é traduzida para o vernáculo por José Gomes Monteiro, e incluída em seu livro – *Eccos da Lyra Teutonica ou Traducção de Algumas Poesias dos Poetas Mais Populares d’Allemanha* (1848), já com o título de “A Filha do Rei da Espanha”, matriz indiscutível das versões anônimas brasileiras, recolhidas, na maior parte, com esse mesmo título.

Por último, o romanesco “Perdão, Emília”, cuja ascendência literária é o poema “Vingança no Cemitério”, de José Henrique da Silva (1855-1930). Como é sabido, velhas baladas anglo-escocesas de encontros amorosos ou vingativos dentro do cemitério, na calada da noite, ao piar de aves agoureiras, de que é exemplo “Sweet William’s Ghost” (O Fantasma do Meigo Guilherme), desde a publicação setecentista de Percy, em suas *Reliques of Ancient English* (1765)¹²³, – serviram de inspiração romântica a poetas europeus, como o alemão Brüger, com a sua *Lenore* (1773), e, entre outros, os portugueses Castilho, com “O Acalentar da Neta” (1844)¹²⁴, Alexandre

Ballad Studies, edited by Thomas A. McKean, Utah State University Press, Logan, Utah, 2003, p. 205-217.

123 Op. cit., London: J. M. Dent & Sons Ltd; New York: E. P. Dutton & Co., p. 266-267; idem, in *English and Popular Ballads*, edited by Helen Child Sargent and George Lyman Kittredge. Cambridge-Massachusetts, 1904, p. 164-167 (Student’s Cambridge Edition).

124 in *Escavações Poéticas*. Lisboa, Typographia Lusitana, 1844, p. 266-274.

Herculano, com “A Noiva do Sepulcro” (1850)¹²⁵ e Soares de Passos, com “O Noivado do Sepulcro” (1856)¹²⁶. O caminho estava adrede-mente preparado para a “Vingança no Cemitério”, de J. Henrique da Silva¹²⁷, escrito em 1874. Pelo conteúdo ou estrutura profunda, modelou-se diretamente no texto de Herculano, e pela forma poética ou estrutura de superfície, no poema de Soares de Passos. Musicado “por um sanjoanense conhecido por Juca Pedaco”, como informa João Oscar¹²⁸, o poema-canção ganhou logo nomeada e passou a disputar, nos saraus e serenatas, a preferência do público, com outros já consagrados, como “O Noivado do Sepulcro”, de Soares de Passos. No jornal “A Ordem” (Aracaju-SE), de 19 de fevereiro de 1888, está ele publicado com o mesmo título (“Vingança no Cemitério”), mas sem o nome do autor, e com as primeiras modificações morfológicas. Em 1900, Melo Moraes Filho, em *Cantares Brasileiros*¹²⁹, já com o título popularizado de “Perdão, Emília”, e profundas alterações textuais, divulga a versão que vai ser a matriz dos futuros textos reelaborados pela tradição oral¹³⁰. Recolhemos duas versões na boca

125 in *Poesias*. 9ª. Edição. Paris: Livrarias Aillaud e Bertrand; Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, s/data, p. 205-215.

126 in *A Cantora Brasileira – Modinhas*. Tomo II. Rio de Janeiro, GARNIER, 1878, p. 235-237.

127 in João Oscar, *Introdução à História da Literária de São João da Barra*. Terezópolis, 1972, p. 37, 77-78.

128 Op. cit., p. 37.

129 Op. cit., Rio de Janeiro, 1900, p. 159-160.

130 Houve várias gravações em disco, conforme consta do: Catálogo da Colúmbia – 1910/1912, “Perdão, Emília” (Modinha), por Caramuru, e outra, com o mesmo título, sem o nome do intérprete, de 1926; Catálogo da Casa Edson – 1920 – “Perdão, Emília” (Autor anônimo), por Mário Pinheiro (apud Baptista Siqueira, *Modinhas do Passado*, Rio de Janeiro, Folha Carioca Editora Ltda., 1979, p. 359, 364), além das gravações de Paraguassu, desde 1927. Pelo menos, esta, que conhecemos, é resumida e as versões tradicionais coletadas mais extensas, daí a impossibilidade de procederem dela.

do povo: uma de Maruim-SE, por D. Caçula, e outra alagoana de Atalaia, por D. Laura, cujos textos se filiam diretamente ao arquétipo aludido.

Uma coisa, porém, precisa ser enfatizada: em princípio, a literatura escrita dos escolarizados é interdita ao povo, não há como o povo ultrapassar o fosso da cultura acadêmica, pelo seu pouco ou nenhum conhecimento de leitura, sendo as letras, para ele, pingos de tinta ou simples garatujas, total ou parcialmente incompreensíveis. É a música (fala e canto) que vai permitir aos integrantes das mais baixas camadas sociais a possibilidade de conhecer esse outro mundo cultural paralelo, próprio dos instruídos. A linguagem musical, por ser congênita e onímoda, torna-se acessível a todos os homens, independentemente de condições pessoais ou de níveis de escolaridade. No caso específico do romanceiro e manifestações análogas, os ouvidos, e não os olhos, são os canais receptores do povo, que tem na voz ou no canto a ponte de acesso aos textos literários consagrados. Em algum momento histórico, quase sempre desconhecido, esse ou aquele poema de autor culto é musicado, abrindo-se-lhe, desse modo, a perspectiva de folclorização. De início, cantado em salões festivos, quase sempre ao som do piano, e depois, ao ar livre, já nas ruas, em tradicionais serenatas, chegam aos ouvidos do povo, a quem cabe decidir se o incorpora ou não ao repertório de suas tradições.

Como dissemos alhures¹³¹, o binômio poema/música sempre esteve em voga, pelo menos desde fins do século XVIII, para não ir mais longe, tanto em Portugal como no Brasil (Gil Vicente, Gregório de Matos, Caldas Barbosa et allia). Especialmente, na 2^a. metade do século XIX, quando da procura incessante de textos eruditos musicados para consumo direto dos salões (piano, aulas, lazer, récitas festivas, etc.), ou indireto das ruas (serenatas e os

131 Carta a um amigo folclorista (inérita), com adaptação de alguns trechos ao presente trabalho..

chamados oiteiros literários, onde se declamavam e cantavam publicamente). Abundante bibliografia está à mão, cujos títulos, por si mesmos, são por demais esclarecedores. Vejamos seis deles por nós consultados: 1. TROVADOR - Coleção de Modinhas, Recitativos, Árias, Lundus, etc. Nova Edição correta. Rio de Janeiro, LIVRARIA POPULAR DE A.A. da Cruz Coutinho-Editor, 1876. 5 Vols.; 2. A CANTORA BRASILEIRA. Modinhas. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1878 (Prefácio de Joaquim Norberto de Souza e Silva). 3 Tomos; 3. CANTARES BRASILEIROS. Parte Musical. Rio de Janeiro. Editor Jacinctho Ribeiro dos Santos, 1900 (não consultamos o volume de textos com o mesmo título). Por Mello Moraes Filho; 4. SERENATAS E SARAUS (Coleção de autos populares, lundus, recitativos, modinhas, duetos, serenatas, barcarolas e outras produções brasileiras antigas e modernas). 3 Vols. Rio de Janeiro, H. Garnier, Livreiro-Editor, 1901-1902. Por Mello Moraes Filho; 5. TROVADOR BRASILEIRO OU NOVÍSSIMO CANTOR DE MODINHA, contendo esplêndida e escolhida COLEÇÃO de modinhas, recitativos, etc., etc. Única Edição Completa. Rio de Janeiro, Livraria do Povo - QUARESMA & C. Livreiro-Editores, 1904; 6. ÁLBUM DO TROVADOR BRASILEIRO (Coleção de Modinhas, Lundus, Recitativos e Canções). Nova Edição Aumentada. Rio de Janeiro, H. Garnier, Livreiro-Editor, 1907(?)¹³². Em complementação, consulte-se a extensa bibliografia registrada por Pedro Luiz Masi, em sua Antologia da Serenata (Rio de Janeiro, “Organizações Simões” Editora, 1957, 161pp.), da qual consta, inclusive, o título Cantor Luso-Brasileiro, do século XIX, o que é por demais ilustrativo; e por Baptista Siqueira em Modinhas do Passado, 2ª. Edição, Rio de Janeiro, Folha Carioca Editora Ltda, 1979.

Restringindo-me aos autores portugueses presentes nos livros compulsados, passamos a enumerar o título dos seus poemas,

132 Não traz o ano da publicação, mas, em diversas páginas, consta a data em que foi a obra adquirida: 27.11.1907.

deixando de lado os brasileiros em quantidade mais abundante: “Barca Bela”, de Garret, em *Trovador*, 1º. Vol. (1876); “Noivado do Sepulcro”, de Soares de Passos, “A Judia”, de Tomás Ribeiro, em *A Cantora Brasileira* (1878); “Mater Dolorosa”, de Gonçalves Crespo, “Suspiros d’Alma”, de Garret, em *Cantares Brasileiros, Parte Musical* (1900); “[título não anotado]”, de Gonçalves Crespo, “A Partida”, de Soares de Passos, em *Serenatas e Saraus*, 3º. Vol. (1902); “Noivado do Sepulcro”, de Soares de Passos, em *Trovador Brasileiro* (1904); “O Opulento”, de Soares de Passos, “A Judia”, de Tomás Ribeiro, em *Album do Trovador Brasileiro* (1907). Em vários dos poemas constantes de tais publicações, vem, abaixo ou ao lado do título, a indicação - ROMANCE, o que nos parece significativo. Por enquanto, isso é bastante para ilustração do que afirmamos, corroborado por Jacinto do Prado Coelho, em seu *Dicionário de Literatura* (Figueirinhas/Porto, 1982, p. 799), quando afirma que Soares de Passos teve vários dos seus poemas musicados e cantados, como seja: “O noivado do sepulcro” e “A partida”, justamente dois dos que estão inseridos nos cancioneiros brasileiros de modinhas mencionados.

Em resumo, todo esse preâmbulo pode ser simplificado em poucas palavras: ao contrário da poesia popular bárdica, ou de autor conhecido, que é sempre, originariamente, resultante do esforço criativo de determinado indivíduo de poucas letras, cujas aptidões literárias nada tem a ver com formação acadêmica ou escolaridade de médio grau, a poesia popular anônima pode, sincronicamente, estar hoje na boca do povão inculto, e, diacronicamente, ter sido obra de algum poeta erudito, destinada, de início, a grupo de letrados ou pessoas cultas, e só depois de musicada é que chegou ao domínio da população, que a recria paulatinamente, passando, daí por diante, a exibi-la como criação sua. O objetivo central do nosso enfoque, diga-se de passagem, não é o estudo dessa poesia popular anônima, cuja bibliografia nacional é vasta, muito menos a dissecação da “poesia matuta” abastardada, que não merece a nossa atenção, mas, sim,

o de tecer ligeiras considerações em torno da poesia popular bárdica sergipense, em sua trajetória secular.

POESIA POPULAR BÁRDICA SERGIPENSE

Em termos de Sergipe, como de todo o Brasil, a poesia popular bárdica, ou de autoria conhecida, em sentido lato, precedeu as categorias ou subcategorias dos versejadores especializados em um ou mais ramos poéticos afins, como é o caso particular da literatura de cordel. Dos primórdios da nossa província (sécs. XVII e XVIII) nada ficou registrado sobre o assunto. Contudo, isso não significa proclamar a inexistência de poetas populares entre nós, nos anos seiscentos ou setecentos, pois é fato sabido por todos de que a ausência de documentos ou registros não implica necessariamente na ausência de eventos históricos. Outros Estados tiveram mais sorte, como é caso de Pernambuco, através de Pereira da Costa¹³³, com o texto da petição em verso do soldado Zebedeu, de fins do século 17, ou da Bahia, através de Luiz Antonio Barreto¹³⁴, reproduzindo décimas do índio aculturado Manoel Joaquim de Sá, datadas de 13 de junho de 1782, sobre o Meteorito de Bendegó, caído no interior do território baiano.

Só a partir do século XIX, é que podemos rastrear a atuação dos primeiros poetas populares sergipanos, assim mesmo de maneira precária, em face do preconceito erudito de que o povo não sabe escrever, não merecendo as suas “pseudoproduções literárias” serem divulgadas. Mesmo nos casos de exceção, por sinal, muito raros, a informação sempre vem conotada dessa marca preconceituosa,

133 *Folclore Pernambucano*, in Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Tomo LXX (1907) – Parte II. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1908, p. 140-142.

134 “Meteorito de Bendegó: 200 anos de sua notícia”, in “Gazeta de Sergipe”, de 19 de fevereiro de 1982.

como se o jornalista quisesse desculpar-se da transgressão cometida, perante os intelectuais do seu meio, como veremos a seguir. Em 1885, quando o jornal “A Província”, de Aracaju, publica, pela primeira vez, um texto verdadeiramente popular, do propriense João Carpina, sob o título “O Judas”, o redator, como a justificar-se, assinala em nota de rodapé: “Poesia de um homem rústico de nome - João Carapina - morador em S. Braz, província de Alagoas”. O mesmo acontece no século passado, com relação ao poeta popular José Francelino dos Santos, trabalhador braçal, analfabeto – o jornal “Século XX”, em sua edição de 18 de fevereiro de 1917, divulga um dos seus poemas (mote/glosa) sobre as ruas de Aracaju, na coluna dedicada à inauguração do “Monumento Inácio Barbosa”, com nota da redação até elogiosa, na qual aparece este trecho: “A propósito de tão significativo acontecimento, publicamos, hoje, com as indispensáveis correções ortográficas, os versinhos [o grifo é nosso] que seguem, e são como uma crônica topográfica, posto que imperfeita, da cidade fundada pelo dr. Inácio Barbosa”, etc. Observem as conotações preconceituosas: “versinhos”, “indispensáveis correções ortográficas”, “posto que imperfeita”.

O próprio Lima Junior, que biografou, em primeira mão, o poeta-glosador conterrâneo João Francisco dos Santos, vulgo João Carpina, com os mais rasgados elogios ao seu talento e veia poética, ao transcrever seus motes e glosas, não se exime de tal preconceito, quando diz no primeiro artigo¹³⁵: “Seu estilo era singelo, a ortografia muitas vezes pecável, a dicção nem sempre clara”; ou no segundo¹³⁶: “Aqui vão mais alguns versos que, por incorretos na metrificacão e na rima, ocultei-os do leitor, mas que agora resolvo publicar”. E o preconceito chega até os nossos dias, com a mesma intensidade de

135 in “Diário da Manhã” (Aracaju-SE), de 06 de novembro de 1913.

136 in “Diário da Manhã” (Aracaju-SE), de 06 de fevereiro de 1914.

antanho, como se o povo não fosse capaz de sentir e externar suas emoções através da palavra oral ou escrita.

BARDOS REPRESENTATIVOS MAIS ANTIGOS

São conhecidos, pelo menos, entre os mais antigos poetas populares bárdicos conterrâneos, meia dúzia de versejadores representativos, sendo um deles – cantador de feira (o cego João Canário, de Itabaiana), três outros – autores consagrados de literatura de cordel (Sátiro Xavier Brandão, Manoel de Assis Campina e Augusto Laurindo Alves, mais conhecido como “Cotinguiba” ou “Trovador Cotinguiba” – o segundo, sergipano de Macambira; o primeiro e o último, de Propriá), e outros dois, exclusivamente poetas populares (João Francisco dos Santos, vulgo João Carpina, também de Propriá, e o preto José Francelino dos Santos, cuja naturalidade não foi declarada). Na ordem da atuação ou presença histórica de cada um deles (com base em documentos abonadores), posta a data do nascimento em plano secundário, temos cronologicamente: João Francisco dos Santos, vulgo João Carpina (18.-18.)¹³⁷, o cego João Canário (18.-19.)¹³⁸, José Francelino dos Santos (18.-19.)¹³⁹, Sátiro Xavier Brandão (1892-1922)¹⁴⁰, Manoel de Assis Campina (1897-1952)¹⁴¹ e Augusto Laurindo Alves, vulgo Cotinguiba ou Trovador Cotinguiba (1903-1976)¹⁴².

137 in “A Província” (Aracaju-SE), edição de 23 de maio de 1885.

138 in *A Literatura Sergipana*, Maroim, Imprensa Econômica, 1908, p. 20.

139 in “Século XX” (Aracaju-SE), edição de 18 de fevereiro de 1917.

140 O folheto “O Exemplo da Mocidade” foi escrito em 1921.

141 O nome Manoel Campina figura em uma peleja de João Martins de Athayde, datada de 24 de maio de 1941 (“Peleja de Manoel Raimundo com Manoel Campina”), o que demonstra a popularidade do poeta àquela data.

142 De 1942, deve ser, com certeza, o seu folheto de época – “Naufrágio dos navios brasileiros nas águas sergipanas e a traição de Mandarino”, ano do sinistro evento.

Como registro à parte, não poderíamos deixar de fazer menção aos nomes de: Minda e Tomazinho, cantadores populares sergipanos, referidos de passagem por Oliveira Teles em monografia de 1907¹⁴³; Manoel Serafim da Rocha, vulgo Manoel pitombeira, autor de um folheto de cordel intitulado “Lampeão na Capela”, datado de 05 de novembro de 1930, no qual narra a resistência dos moradores daquele município sergipano às investidas do famoso cangaceiro, cujo texto foi reproduzido por Pires Wynne em sua História de Sergipe (1930-1972)¹⁴⁴; O cego João Afonso (18..-19..), natural de Itabaianinha-SE, documentado por Nery Camello, em Alma do Nordeste (1936)¹⁴⁵; Manoel d’Almeida Filho (1914-1995), parai-bano de nascimento e sergipano factual, por auto-escolha, pois, desde 1940, passou a viver em nosso Estado, fixando residência e constituindo família, primeiramente em Laranjeiras, e depois em Aracaju, onde faleceu em 1995.

Por escassez de tempo, limitaremos a nossa comunicação a dois dos mais velhos versejadores do grupo: João Francisco dos Santos (João Carpina), poeta popular de motes e glosas, e Sátiro Xavier Brandão, poeta popular de literatura de cordel.

1) JOÃO FRANCISCO DOS SANTOS (JOÃO CARPINA)

Nasceu em princípios do século XIX, no sítio Jaguaripe, em Propriá-SE, segundo Lima Junior em trabalho biográfico pioneiro¹⁴⁶, e faleceu em fins do mesmo século, no município de São Brás, no Estado de Alagoas, com 86 anos de idade, segundo M. V. Freire,

143 “Ao Romper do Século XX (O Município de S. Cristóvão)”, in O Estado de Sergipe, de 7 de abril a 7 de maio de 1907).

144 Op. cit., Vol. II. Rio de Janeiro, PONGETTI, 1973, p. 17-29.

145 Op. cit., 3ª edição, Rio de Janeiro, Typografia Batista de Souza, 1941, p. 69-76.

146 “João Francisco dos Santos (João Carpina)”, in Diário da Manhã (Aracaju-SE), de 06 de novembro de 1913.

que complementa as informações do ilustre historiador e biógrafo sergipano.¹⁴⁷ Dos progenitores de João Francisco dos Santos, vulgo João Carpina, não se sabe coisa alguma, bem assim de sua infância e adolescência. Contudo, não é difícil fazer ideia do que tenha sido a sua existência de menino e rapaz pobre (em meados do século XIX), na cidade ribeirinha do seu nascimento, na aprendizagem de pequenos ofícios ou humildes profissões. Na idade adulta, conceituado mestre em carpintaria, vivendo “modestamente da enxó, do formão, da plaina e do serrote”.¹⁴⁸ No município alagoano de São Brás, passou os últimos anos de sua existência, ali estando residindo em 1885, quando da publicação, na imprensa aracajuana, do seu poema “O Judas”. Era, também, marceneiro e, acima de tudo, poeta glosador, a escrever e recitar poemas (motes e glosas) sobre assuntos de conteúdo político-social ou teológico-clerical. Crítico rigoroso das mazelas sociais e das limitações humanas, “cantava de preferência a moral, a religião, a filosofia, o livre pensamento, apesar dos prejuízos do meio e do atraso da sua época”.¹⁴⁹

Do seu legado poético, restam apenas sete composições (motes e glosas), em décimas espinelas (esquema de rima ABBAACCCDDCC): uma fornecida por M. V. Freire, sem título, em 1914,¹⁵⁰ a única que não era inédita (publicada anteriormente em 1885, no jornal “A Província” de Aracaju, sob o título “O Judas”), e seis outras transcritas por Lima Junior no “Diário da Manhã” (Aracaju-SE), em novembro de 1913 e fevereiro de 1914, todas elas inéditas (“O Nascimento”, “A Liberdade”, “A Traição de Judas”, “Pelo Sinal” [I], “Pelo Sinal” [II] e “A Feira Velha”, esta última incompleta, faltando

147 “João Francisco dos Santos (João Carpina)”, in Diário da Manhã (Aracaju-SE), de 30 de dezembro de 1913.

148 Lima Junior, artigo citado, in Diário da Manhã, de 06 de novembro de 1913.

149 Lima Junior, idem, ibidem.

150 “João Francisco dos Santos (João Carpina)”, in Diário da Manhã (Aracaju-SE), de 30 de dezembro de 1913.

a primeira e a última estrofes. Em suas informações, M. V. Freire dá a conhecer outros títulos do Mestre João Carpina, afirmando “que entre as [suas] poesias se apontavam como das melhores as intituladas: “Zé Lucifer foi soberbo”; “Lhe constringe a natureza”; “Como o primeiro tesouro”; “Este mundo se aprecia”; “Alecrim verde se chama”; “Os fumantes”; etc.”

De saída, um questionamento de importância histórico-literária fica no ar sem solução: teria o Mestre João Carpina versejado ainda na 1ª. metade do século XIX. Difícil responder com segurança diante dos documentos atualmente disponíveis. Na 2ª. metade, sim, mas a partir de qual década? Certeza só existe em relação ao texto de “O Judas”, publicado em maio de 1885. De forma indireta, podemos, entretanto, situar no tempo a elaboração de dois dos demais poemas, pelos dados históricos neles inseridos: “A Liberdade”, por exemplo, foi escrito em pleno regime imperial, antes da proclamação da República (1889) e depois da vigência da lei do registro civil, que é de 1876; em “A Feira Velha”, reporta-se o poeta, como fato longínquo consumado, à mudança da feira de Propriá para o local em que o Padre Capela foi assassinado em 1838, e, como eventos próximos passados, aos rebeldes do Uruguai, à abolição da lei da força e à perseguição política dos liberais pelos conservadores, elementos esses bem expressos nos seguintes versos: “Os rebeldes do Uruguai, / Ainda depois de vencidos, / Não serão tão perseguidos / Como nós dos liberais. / Não se pode sofrer mais / O jugo da lei da força.” A Constituição Federal de fevereiro de 1891 aboliu todo tipo de pena de morte, mas, antes dela, no regime imperial, temos quase certeza de ter sido abolida a força como pena capital, em decorrência de erro judicial relacionado com o enforcamento de Mota Coqueiro. Não tivemos tempo para fazer essa pesquisa, e situar, assim, a data aproximada em que foi composto o poema em questão.

Vejamos alguns dos tópicos essenciais do universo poético de João Carpina, colocado sempre na contramão do pensamento dominante, assente em ideias e padrões dogmáticos sacralizados mas questionáveis à luz da lógica e da razão.

Em “O Judas”, o poeta vai de encontro aos vendilhões do templo, criticando a boa vida dos padres, seus interesses mercantilistas, capazes de vender até a Santíssima Trindade, sempre a mercê de suas concupiscências e desregramentos:

*Muitos judas a igreja cria
Com pio procedimento,
Que vendem o Sacramento
P'ra gastar com a mancebia;
E vendem todos os dias
Cristo por preço ajustado;
Assim anda no mercado
O filho do Padre Eterno;
E só se julga no inferno,
O pobre Judas, coitado!*
[1ª. estrofe da glosa]

Em “O Nascimento”, ele defende a tese de que “no nascer não há vantagem”, pela condição implícita da morte; por ser a vida precária e efêmera, volúvel na expressão do poeta, “não vale a pena viver”:

*Ainda é mais padecente
Quem padece na miséria;
Chora, clama, desespera,
Cada vez mais indigente,
Chega a morte de repente,
Infalível é o morrer;
Se lá no inferno vai ter,
Guardado pelo diabo,
Aí torce a porca o rabo,
Não vale a pena viver.*
[4ª estrofe da glosa]

Em “A Liberdade”, há impressionante lucidez jurídica para um homem de poucas letras, em declarada guerra poética contra o imperador e o regime que o mantinha no poder:

*A lei é o guia geral
Que rege a sociedade,
Não pode haver liberdade
Com um governo ilegal,
Quando o governo central
Não ama o patriotismo,
Levado pelo egoísmo,
Já não pode ser sincero;
Padece todo o Império
No Jugo do Despotismo.
[4ª estrofe da glosa]*

Por fim, detenhamo-nos em sua obra-prima – “A Traição de Judas”. Espantosas as colocações precursoras de João Carpina, originais mesmo, quando transforma Judas em peça fundamental à existência do cristianismo. Vendeu Cristo a contragosto, por insistência do próprio Cristo e predeterminação divina. Dos discípulos do Mestre, foi ele o escolhido por distinção e mérito (e não uma auto-escolha por mesquinhos interesses pessoais), para tão constrangedora missão. Coincidentemente, cem anos depois, semelhantes ideias aparecem no filme “A Última Tentação de Jesus” (The Last Temptation of Christ), de 1998, dirigido pelo americano Martin Scorsese e baseado no romance do grego Nikos Kazantzakis, de título idêntico (em inglês, é claro!), de 1988. Cristo cede à tentação de satanás e constitui família, passando a viver com mulher e filhos. Prestes a morrer, o falso anjo da guarda, que é Satanás em pessoa, dele começa a se despedir, quando chegam alguns dos seus fiéis discípulos, vindo, entre eles, Judas, que Lhe faz severas críticas, passando-Lhe em rosto o sacrifício que fez ao denunciá-Lo, a

seu pedido, por reiteradas vezes, para que Ele fosse crucificado e os desígnios da Providência cumpridos.

Eis aqui a herética versão secular de João Carpina, que isenta Judas de uma “traição” que não houve, pois foi Cristo mesmo que o escolheu para o heróico papel de vilão – o de vendê-Lo e entregá-Lo à milícia romana:

A TRAIÇÃO DE JUDAS¹⁵¹

MOTE

*Judas também ajudou
A obra da Redenção.
Em vender a Jesus Cristo,
Fez a sua obrigação.*

GLOSA

*Judas antes de nascer,
Por Deus estava predito,
Que havia vender a Cristo:
Por força havia vender;
Não podia desfazer
O que Deus determinou.
O que Judas praticou
Foi com Divina homenagem.
Se a Redenção foi vantagem,
Judas também ajudou.*

151 in “Diário da Manhã” (Aracaju-SE), de 06 de novembro de 1913.

*O que Jesus padeceu
Já estava profetizado.
Se Jesus foi condenado,
Como me salvarei eu?
O que Judas procedeu,
Não foi por sua omissão.
Sem nenhuma prevenção
Cometeu o atentado
Porque estava contemplado
Na obra da Redenção.*

*Jesus de noite ceando
Com seus discípulos à mesa,
Disse a Judas com aspereza:
Por que estás tu demorando?!
Como que estava mandando
Cumprir o que estava escrito
Pelo poder Infinito;
Que Jesus sofresse a morte,
E Judas teve por sorte
Em vender a Jesus Cristo.*

*Jesus morreu em tormentos,
Numa cruz crucificado,
Judas morreu enforcado,
Com dor de arrependimento.
Chorou seu procedimento,
Podendo obter perdão.
Conquanto a murmuração
Faz juízo temerário,
Judas foi um operário,
Fez a sua obrigação.*

2) SÁTIRO XAVIER BRANDÃO (1892-1922)

Contemporâneo de Leandro Gomes de Barros, pouca coisa se conhece sobre a vida do sergipano Sátiro Xavier Brandão, e menos ainda sobre as suas produções em folhetos, reduzidas a três ou quatro títulos. Na ficha catalográfica de “O Exemplo da Mocidade”, publicado pela Editora LUZEIRO Ltda., edição de 1987 (há uma edição anterior de 1979, e, naturalmente, deve ter havido edições outras da PRELÚDIO, nos anos 50 e 60), consta unicamente como biografia do autor – “Satyro Xavier Brandão é um poeta popular natural de Propriá-SE. Costuma assinar também simplesmente como Sátiro”. Só e mais nada. Já o Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada, de Átila Augusto F. de Almeida e José Alves Sobrinho (1976, p. 94), acrescenta apenas a relação dos títulos conhecidos: “Brandão, Sátiro Xavier – (Propriá-SE), poeta popular, que também se assina Satyro. BIBLIOGRAFIA: O Exemplo da Mocidade, 16p. / História de Otaviana e Doralice, 16 p. / A Triste Sorte de Jovelina, 32p.” E nada mais.

O folheteiro João Firmino Cabral¹⁵² assegura que, nos anos 50, em edições de José Bernardo da Silva, “O Exemplo da Mocidade” trazia, como acróstico do poeta, o seu nome completo: SÁTIRO XAVIER BRANDÃO, o qual, posteriormen-te, ficou reduzido a BRANDÃO. Tem toda razão o cordelista sergipano, porquanto, ainda hoje, há vestígios comprobatórios de sua afirmativa. Na antepenúltima estrofe do folheto, em letras comuns, sem qualquer destaque, lê-se claramente – SAT[EF]RO, enquanto que, na penúltima, o estrago foi total – CATEÉVR, que lembra à distância – XAVIER ou CHAVIER. As seis letras do prenome (SÁTIRO) exigiria uma sextilha e não uma sétima, da mesma forma o primeiro sobrenome (XAVIER), a não ser que fosse grafado com /CH/ em vez de /X/ (CHAVIER). Coisa parecida acontece em relação ao folheto “A Triste Sorte de Jovelina”. Inexiste,

152 Entrevista gravada em janeiro de 2004, no Mercado Municipal de Aracaju.

nas publicações atuais, o BRANDÃO (com certeza, foi eliminada a estrofe correspondente), e as duas estrofes finais contêm fortes indícios da parte inicial do primitivo acróstico adulterado: SATE[MS]O [SÁTIRO] CAVI[T]ER [XAVIER]. Neste caso, era comum os poetas usarem /X/ e não /CH/, por exigência do acróstico, escrevendo /Xamou/ em lugar de /Chamou/.

Concretamente, até hoje, a única fonte biográfica disponível se encontra no folheto de autoria do próprio cordelista – “O Exemplo da Mocidade”, já anteriormente mencionado, e nas informações de João Firmino Cabral obtidas na década de 60, junto ao irmão do poeta – Celso Xavier Brandão, então sexagenário, na feira de Cícero Dantas. Com base nessa autobiografia e informações referidas, podemos reconstituir, em boa parte, a vida de Sátiro Xavier Brandão. Nasceu no norte de Sergipe, em Propriá, em janeiro de 1892. Seus pais – humildes agricultores, transferem a residência para Simão Dias, com toda a família, em princípios da década de 10 dos anos noventa. O poeta era o terceiro dos irmãos mais velhos, antecedido por duas irmãs, e seguido por Celso Xavier Brandão e outros mais novos. Não se adaptando ao trabalho de roceiro, Sátiro foge de casa, aos vinte e quatro anos completos (em fevereiro de 1916), com destino ao Sul da Bahia, fixando-se em Itabuna, ora nas matas ora na cidade, onde exerceu diversos ofícios. Não é difícil a explicação do motivo dessa sua escolha.

Em fins do século XIX e começos do século XX, levas e mais levas de sergipanos foram para o Sul da Bahia, atraídos pelo el-dorado do cacau, particularmente para as matas de Itabuna, povoação fundada e desenvolvida pelo conterrâneo José Firmino Alves, de Chapada dos Índios, hoje Cristinápolis. José Alves, pai de Firmino, já havia antes (no terceiro quartel dos anos oitocentos), desbravado as matas de Ilhéus, ao lado de dezenas e dezenas de conterrâneos aventureiros, inclusive do próprio filho¹⁵³. Assim, em

153 in José Alves de Souza Freire, *Firmino Alves – Fundador de Itabuna*. Itabuna-BA, Edições ITAGRAF, 1963, p. 1-30.

Ilhéus e Itabuna, para não dizer todo Sul da Bahia, a sergipanidade empreendedora deixou marcas indeléveis, motivada pelo irresistível fascínio de uma vida melhor e, até mesmo, de enriquecimento fácil. E Sátiro Xavier Brandão foi um deles. Lá chegando, vai para as matas, onde passa os dois primeiros anos, “gozando de muita saúde”. Em março de 1918, se transfere para a cidade, tornando-se negociante. Tendo um amigo como sócio, por ele é roubado e, o que é pior, havia contraído doenças venéreas, no ano anterior (1917) – que o deixariam aleijado e andando de moleta, tudo “por causa de uma infeliz / Mulher-dama meretriz”.

No começo do ano seguinte (1919), compra uma tenda e vai trabalhar de barbeiro, montando nela uma venda, de sociedade com outro amigo... da onça, que o engana no apurado das contas. Rompe a sociedade e coloca um “mestre na tenda, dando sessenta por cento”, e cinco meses depois havia ganho bom dinheiro. Atacado de reumatismo, gasta todo as reservas e fica sem condições financeiras de regressar para Sergipe; retorna às matas de Itabuna e vai trabalhar de oleiro. Pouco depois (em 28 de abril d 1919), mais uma vez regressa à cidade e se estabelece novamente, sendo, no mês seguinte, multado por um fiscal da intendência, ficando em questão até o mês de julho. Qualificado para votar, cai doente mais uma vez, sarando com sessenta dias, mas ficando defeituoso, com as pernas em processo de atrofiamento (“Hoje tinha uma coceira, / Amanhã uma ferida...”).

Finda o ano de 1919 e entra o de 1920, quando: “Foi a cidade empestada / Com o povo bexigoso. / Eu logo me vacinei. / Para mim, foi quando achei / Um tempo bom, futuroso”). De janeiro ao fim de julho, o negócio vai de vento em popa, mas em agosto a roda da fortuna desanda outra vez e a doença o deixa na pindaíba (“O que fiz em cinco anos, / Gastei tudo em cinco meses”). Em princípios de 1921, é o próprio poeta quem diz: “Pelos três de fevereiro, / Regressei pessoalmente / Do Sul do Estado ao Norte, / Para cumprir minha sorte / No meio de meus parentes”. A essa altura, os pais ainda estavam vivos e recebe todo o apoio da família:

“Sete parentes vieram, / Com quinze léguas distantes”). Primeiro, as garrafadas, seguidas de tratamento médico, mas de nada serviram, nunca mais o poeta recuperou a saúde; a doença tomou conta do seu corpo de maneira arrasadora, deixando-o preso ao leito, às vésperas de completar trinta anos de idade. Apesar de gravemente enfermo, escreve seu último folheto (“O Exemplo da Mocidade”), contando, em pormenores, a sofrida história de sua curta existência. Morre meses depois, em princípios de 1922 ou fins de 1921. No final do folheto autobiográfico “O Exemplo da Mocidade”, a título de conselho preventivo, lavra o poeta violento libelo contra as mulheres de vida livre, causadoras do seu infortúnio, responsáveis, enfim, pela perda de sua saúde e a deformação do seu corpo jovem. Vale a pena reproduzir tão significativo trecho:

Aconselho aos meus amigos
 Para que se livrem delas,
 Pois é infeliz o homem
 Que crê e confia nelas –
 Aquele que não souber
 Das manhas de tal mulher
 Siga por minhas tabelas!

Das mulheres meretrizes,
 Tiro apenas minha avó –
 Tenho parentas na vida,
 Porém eu tiro ela só!
 O mais, tudo se desgrace,
 O Satanás que as lince,
 Faça um feixe e dê um nó!¹⁵⁴

154 Por informação de João Firmino Cabral, ele e Manoel d’Almeida Filho fizeram a revisão desse folheto para vendê-lo à Editora LUZEIRO, e o verso original não era

Porque são a desventura
Da pobre rapaziada,
Se eu desta vez me acabar,
Deixo tudo excomungada –
Da minha parte de Deus,
Deixo a bênção dos judeus,
Para serem bem guiadas.

Quando um pobre homem vai
Na casa de tal mulher,
Vai entrar numa caverna
De serpente e jacaré –
Trinta dias, a sorte míngua...
Calor crônico dê na língua
De quem disser que não é!

Se levar muito dinheiro,
Ela o trata bem direito,
Na treita e na falsidade,
E ele bem satisfeito...
É uma ferida crônica –
Não tem doutor que dê jeito!

Pelas costas, está zunhando –
Pela frente, muito séria...
Se o infeliz for um tolo,
Não sabe que, na pilhéria,
Caiu em um purgatório,
Pois ela é o mictório
Da maldição da miséria!

esse, e, sim: – Com cipó de miroró –, substituído por – Faça um feixe e dê um nó
– de autoria de João Firmino Cabral, com aprovação de Manoel d'Almeida Filho.

Maldita seja na vida
 A mulher que não se casa!
 A que cai na vida livre
 Trinta mil graus se atrasa –
 O inferno que a combata,
 Esta maldita pirata
 Se ardendo em chama e em brasa!

Porque é como a serpente:
 Mata um pobre num segundo!
 Quem confiar morre magro,
 Num sofrimento profundo –
 Parece uma feiticeira,
 É como a casa de feira:
 Ali chega todo mundo!

Sátiro Xavier Brandão baseou-se em narrativa popular para escrever o seu folheto mais importante e aplaudido em todo Nordeste – “A Triste Sorte de Jovelina”, com inúmeras edições, tanto em formato nordestino como o de tipo revista da PRELÚDIO e sua sucessora A LUZEIRO, da capital bandeirante. Há registro de uma edição desse romance, em formato nordestino, datada de Recife-PE, 29 de julho de 1948¹⁵⁵. A mesma história foi aproveitada por outros poetas bárdicos nordestinos, como Manoel Pereira Sobrinho, que reescreveu todo o romance, sob o mesmo título, e Joaquim Batista de Sena, sob o título¹⁵⁶ “História de Braz e Anália”. Na tradição oral,

155 in *Literatura Popular em Verso (Catálogo)*, Casa Rui Barbosa, 1961, p. 116. No mesmo formato, possuímos dois exemplares desse folheto: um sem o nome do autor nem a data da publicação – Proprietário: José Bernardo da Silva – Tip. São Francisco; e outro, tendo como autor Sátiro Xavier Brandão, datado de Juazeiro, 6-101973 – Proprietários: Filhos José Bernardo da Silva – Tip. São Francisco.

156 No folheto de nosso acervo, publicado em Juazeiro do Norte-CE [1974], pelo Editor-Proprietário Manoel Caboclo e Silva, o título, na capa, é “Braz e Anália”,

recolhemos duas versões: uma em verso, como romance ou xácara, cantado por D. Josefa de Jesus, de Paripiranga-Ba.; e outra em prosa, como conto popular, narrado por D. Caçula, sergipana de Maruim.

Como dissemos em nosso *Romanceiro*¹⁵⁷ e repetimos agora: “A diferença mais sensível entre as duas versões está no epílogo: na de Paripiranga, o rapaz morre ao subjugar e matar a onça assassina, ao passo que na de Maruim ele sobrepuja a fera, e o pai da inditosa moça lhe oferece outra filha pela atitude corajosa e suicida. Cotejando as duas versões de tradição oral com os textos escritos, salta logo à vista a identidade da de Maruim com os folhetos e a autonomia da de Paripiranga em relação a eles, com um desfecho inédito. Tudo indica que os textos de cordel foram hauridos na tradição oral, nos chamados contos da carochinha ou histórias de trancoso, parecendo-nos não ser verdadeira a recíproca”. Na recriação de Manoel Pereira Sobrinho, conservam-se os nomes dos dois amantes (Daniel e Jovelina); o fazendeiro chama-se Levi (em lugar de Mariano), e o enredo do folheto de Sátiro é seguido fielmente; na recriação de Joaquim Batista Sena, Braz e Anália são os amantes, o fazendeiro é tratado apenas como “o velho”, e a parte inicial toda modificada, mantendo-se, porém, do meio para o fim, o mesmo enredo, a mesma estrutura profunda.

Concluindo, salientaremos o fato de não ter tido oportunidade de ler o folheto “História de Otaviano e Doralice”, que vem mencionado no aludido Dicionário de Átila Almeida e José Alves Sobrinho, como também – quanto ao folheto “O Brasileiro Pobre”, termos notícia apenas do título por informação de Celso Xavier Brandão ao folheteiro João Firmino Cabral. Assim sendo, é mais do

e, na parte interna, “História de Braz e Anália”. Átila Augusto F. de Almeida e José Alves Sobrinho, na bibliografia de José Ferreira de Lima, registram um folheto com o título “Braz e Anália” e número de páginas idêntico (op. cit., p. 161). Seria o mesmo texto ou outra recriação? Não tivemos o ensejo de manuseá-lo, ficando, portanto, a dúvida.

157 in *O Folclore em Sergipe*. Vol. I. *O Romanceiro*, op. cit., p. 499.

que evidente a escassez da bibliografia conhecida de Sátiro Xavier Brandão, o mais antigo dos poetas sergipanos de literatura de cordel. Que as pesquisas sejam intensificadas no resgate de outros escritos de sua autoria, com a descoberta de novos títulos e mais achegas biográficas, e que se faça o mesmo em relação a João Francisco dos Santos, vulgo João Carpina, o decano dos poetas populares bárdicos de Sergipe, numa amortização tardia da nossa dívida cultural para com ambos, conterrâneos ilustres do município de Propriá.

Aracaju, 2/7 de janeiro de 2004.

O historiador e genealogista PAULO VALADRES Ribeiro dos Santos, filho de sergipanos, e residente em Campinas-SP, em janeiro de 1997, solicitava-nos por carta informações sobre Sátiro Xavier Brandão, tido como escritor matuto, e, segundo ele, “poeta de vida dissoluta, e ao que parece ligado de alguma forma aos Valadares”, de Simão Dias-SE. Cogitava ele, então, da possibilidade de D. Tereza Maria de Jesus (esposa de João Baptista Valadares, dono da Fazenda Buril, naquele município), pertencer à família BRANDÃO. Nada nos foi possível, então, acrescentar sobre o assunto. O único dado posteriormente obtido, e que poderia hipoteticamente ser relacionado a essa destacada família simãodiense, seria o nome do Dr. Sátiro, que aparece no cabeçalho do periódico “A Ideia”, daquele município sergipano, como autor da seguinte epígrafe: “A sabedoria é a luz; a luz é o espírito e o espírito é o talento”. Infelizmente, não conseguimos localizar qualquer exemplar do referido jornal, ali editado entre os anos de 1879 a 1883, e cuja propriedade é declarada como de Manoel Júlio da Silva (apud Armindo Guaraná, “Índice de Jornais, Revistas e Outras Publicações Periódicas de Sergipe – de 1832 a 1908”, catálogo este publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Vol. I – Parte II, 1908, p. 777-813).

A PALAVRA, OCUPAÇÃO DE RIVAIS

Prof^a Jerusa Pires Ferreira

Universidade Federal da Paraíba - UFPB

“Y si dejas de luchar, e con tus palabras
logras que otro se abstenga,
pronto perderás la vida herido por mi lanza”
(Fala de Heitor a Polidamante,
Ilíada, Canto XII Madrid, Aguilar, 1970).

O DIÁLOGO CAVALEIRESCO EM TEXTO DE “CORDEL”

No debate que se instala entre Oliveiros e Ferrabraz, no famoso folheto de Leandro¹⁵⁸, a palavra se torna a ocupação principal de rivais, a fala constrói toda uma retórica do combate, sustenta os lances do desenvolvimento guerreiro, cavaleiresco, chegando mesmo a substituir a ação. A disputa verbal ocupando um grande espaço é uma antiga situação e não reflete apenas um mero ajuste a um tipo de sociedade. Acontece no âmago da ação de combater, os personagens arrumados em posição de confronto ou de diálogo, quando teatralmente colocados frente a frente, cada um diz de suas qualidades, heroísmos e atuação. A teatralização do mundo é muito importante para uma sociedade como a que se produz os folhetos nordestinos, a função dramática fica atuando como uma espécie de garantia de

158 Leandro Gomes de Barros. *Batalha de Oliveiros e Ferrabraz*. Folheto muito difundido, contando com inúmeras variantes.

equilíbrio.¹⁵⁹ Pode-se dizer, no caso desta literatura “popular” que a teatralização se adapta ao gosto pelas bravuras e peripécias, e aí quando a participação do poeta se faz mais incisivamente rítmica em sua narrativa, e mais enfática e estimulante para o leitor ouvinte espectador, quando se desenrola, com ímpeto, a linguagem imperativa e autoritária, tão de acordo com os referencias nordestinos. E então o diálogo é importantíssimo, inclusive na medida em que visa a reportar dos atores e espectadores, a um tempo representado, e o espaço em que ele se dá é o limite deste próprio mundo.

Ao falar em diálogo, pensa-se necessariamente em dois logos em contraposição ou disputa, mesmo porque defrontam-se um cosmos e outro, a configurar-se no futuro como vencedor e vencido, convertido e converso.

Surge a explicação de diálogo em seu sentido mais etimológico, pois aí ocorre o binário, a dualidade, condição necessária para que haja combate. No entanto, é preciso ver que não se trata de um dialogismo mas da divisão de um só universo, as duas partes fazendo parte de um todo. Assim Oliveiros e Ferrabraz são uma parte (cristã) e outra (moura) mas são uníssono de uma mentalidade de mundo e de guerra.

Esquematiza-se o encaminhamento destas situações pela introdução de um *disse* ou *falou*, que se repete nos diversos folhetos invariavelmente como uma fórmula, entre outras.

“Ferrabraz eu não acredito/ assim não debes cansar-te/ confesso de minha parte/ que toda a oferta rejeito/ por que não aproveito d’uma ação acovardada/... pois que prefiro morrer sem tomar pela espada... levanta-se cavaleiro pegue a arma e se apronte/ pegue o cavalo se monte/ trata de ser bom guerreiro/ lance mão de sua espada... etc”.

159 Henri Rey-Flaud. *Le Cercle Magique: Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*. Paris: Gallimard, 1973.

Ao estudar as cartas de Batalha de Joanot Martorell (escritor catalão, autor da famosa novela *Tirant lo Blanc*) diz Vargas Llosa¹⁶⁰ desde o sugestivo título *O Combate Imaginário*, que as palavras e formas expulsaram o combate físico e passam a ser a primordial ocupação de rivais, quando o combater se torna um pretexto. Destaca-se a força do simulacro, neste conjunto de atividades lúdicas, neste mundo ritual onde a forma termina por agir sobre o conteúdo, passando a linguagem a ser o próprio rito. Sugere-se então a constatação de como se fundem nestas situações as antinomias viver e representar, ser e parecer. Steiner, em sua obra clássica¹⁶¹ aponta e elenca diálogos cuja disputa se concentra no verbo, a exemplo de Shakespeare:

“What is honour? A Word”.

Assim é que se chega inevitavelmente a entender o tipo de diálogo, parte de “courtoisie”, clima geral da ação cavaleiresca. Aquela mesma espécie de ética ocorrida nos encontros de cavaleiros da Europa Medieval¹⁶² (5) é retida por vários motivos, e com sucesso pelos padrões de “ideologia feudal” do nordeste brasileiro:

“Se por acaso perder a vida/ é desventura da sorte/ é preciso pelejarmos/ para ver quem é mais forte/ e isto chega até o desenvolvimento de uma disputa conceitual do tipo cortês:

“Disse afinal sustento/ que por teu merecimento/ tens direito de perdê-lo/ e assim podes merece-lo/ pelo teu atrevimento”.¹⁶³

160 LLOSA, Mario Vargas. *El Combate Imaginario*. Barcelona: Barral, 1972.

161 STEINER, George. *La Mort de la Tragédie*. Paris: Seuil, 1965.

162 HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

163 José Bernardo da Silva. *Batalha de Carlos Magno e os 12 Pares de França com Malaco rei de Fez*. Cópia datilografada, Casa de Ruy Barbosa.

Contextualiza-se esta ética artificiosa, desenvolvendo-se em várias modalidades de adaptação no folheto brasileiro. Com o conhecimento prático desta realidade, parece-me que estou a escutar os discursos que tantas vezes presenciei entre “coronéis” vizinhos, em minha região natal. É então que cresce a ética cavaleiresca, a ponto de substituir até a própria retórica da disputa.

Interrompendo a luta, Ferrabraz pede desculpas a Oliveiros dizendo-lhe: “se o tivesse conhecido/ com outro fraseado/ eu o teria recebido”.¹⁶⁴

Ao analisar as funções da linguagem no teatro diz Roman Ingarden¹⁶⁵ que o diálogo se reduz muito raramente a uma pura comunicação e que o jogo é essencial, porque se trata de exercer uma influência sobre aquele a quem se dirige o discurso, destacando a função persuasiva das formas dialogadas. A cortesia consegue então chegar a limites imprevisíveis, num folheto em que se disputam verbalmente um negro (anti herói como sempre, e o herói do relato). “E disse ao negro: desculpe/ eu o ferir deste lado/ eu firo meu inimigo/ porém o conservo armado/ o preto fez continência/ e disse muito obrigado”.¹⁶⁶

Tentando uma persuasão cada vez maior junto ao leitor ouvinte o cortês muita vez se transforma em paródico, e o diálogo paródico fica sendo uma espécie de segundo grau do épico. Tentando alcançar, mais diretamente, o poeta, de modo geral nestes casos, põe em ação recursos onomatopaicos para a noção de combate, o tinir de espadas ou a vozeria conflitante. “Você aqui hoje berra/ o gigante aqui dizia/ quem berra hoje é você/ Tomba-serra respondia/ e neste bate

164 *Batalha de Oliveiros e Ferrabraz...*, op. cit.

165 Roman Ingarden. *Les Fonctions du Langage au Théâtre*. Poétique 8, 1971, p. 535.

166 José Bernardo da Silva. *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*. Juazeiro do Norte, 1964.

e rebate/ por todo o lado tinia”,¹⁶⁷ havendo nestes casos uma predisposição ao aforisma: “o risco que corre ao pau corre ao machado” é o que dialogam os personagens da *História de João Acaba Mundo*. Destaca-se principalmente nos folhetos de tipo encantatório, uma tendência acentuada ao encaminhamento paródico do diálogo, tudo isso fazendo muito sentido, quando lembramos com Propp,¹⁶⁸ que a etapa heróica é sempre uma anterior à humanística, e percebendo que paródia se intensifica em razão direta de teor adaptativo nordestino.

“O gênio disse: você/ no meu alfange estrebucha/ ver Puxa-puxa puxar/ se puxar por puxa puxa”.¹⁶⁹ Em outros folhetos ocorre o estereótipo do aviltamento paródico do anti-herói, que caracteriza em geral o fecho das façanhas de resgate da filha encarcerada de fazendeiro malvado, sucedâneo do rei medieval-filha aprisionada. “Meu genro me solte logo/ que eu nasci pra ser xifruado/ pode amasiar-se/ com a mãe a filha e tudo”.¹⁷⁰

Neste mesmo tipo de composição num combate entre jovem herói e anti-herói fazendeiro cruel, o poeta aproveita o diálogo para jogar com toda a força dos contrastes: “O velho disse tremendo/ não vá que você se acaba/ o rapaz disse sorrindo/ o valente não se gaba...”¹⁷¹ a apoteose do verbo é então o grito, que define a atuação do anti-herói na novela de cavalaria em geral “O coronel deu um grito/ que os montes estremeceram”.¹⁷²

167 Minelvino Francisco da Silva. *História de Martin Tomba Serra e o Gigante Plutão do Deserto*, s/d.

168 PROPP, Vladimir. *Morphologie du Conte*. Paris: Seuil, 1970.

169 José da Costa Leite. *O Príncipe Roldão e a Princesa Lídia*, s/indic.

170 João José da Silva. *O Boiadeiro Valente*, s/ indic.

171 Idem.

172 Idem.

O jogo de diálogo e a disponibilidade verbal de combatentes é levada a extremos, quando o herói entra em disputa e é surpreendido a discutir com a própria fera, que no caso chega a ponto de dizer-lhe: “verás como eu sou malvada” lançando-se mão de todos os meios formais para uma representação dramática.¹⁷³

A retenção deste procedimento evidencia, por outro lado, uma espantosa conservação, uma atmosfera medieval, o discurso afeito e proveniente de um tipo específico de relação social hierárquica e autoritária, a necessidade de uma representação, e por outro lado a complexidade de uma narrativa que se quer atuante ao vivo, oralizada e até gestualizada, e ainda, o universal do jogo, que aciona constitutivos antagônicos, como o faz com cores opostas, falas opostas, naipes de baralho.

Esta riqueza frente à palavra manifesta a relação intensa com o gesto e com outros sentidos e nos traz a teatralidade de uma situação de comunicação em que a fala nunca é individual, apenas.

173 ¹⁶ Henri Rey-Flaud. *Le Cercle Magique: Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*. Paris: Gallimard, 1973.

**FROM FRANCE TO BRAZIL VIA GERMANY AND PORTUGAL:
THE MEANDERING JOURNEY OF A TRADITIONAL BALLAD¹⁷⁴**

J. J. Dias Marques
(Universidade do Algarve)

**FOR SAMUEL G. ARMISTEAD AND JACKSON DA SILVA
LIMA**

During research on the popularity of the Middle Ages in 19th century Portugal, I read a book published in 1848 by Gomes Monteiro, a translated anthology of German romantic poetry, with a wide sampling of poems with medieval or folk themes, among which was the following by Ludwig Uhland:

174 This article (originally a paper delivered at the 29th International Ballad Conference, held in Aberdeen, Scotland, 9-15 August 1999) has been published in Thomas A. McKean (ed.), *The Flowering Thorn. International Ballad Studies*, Logan, Utah: Utah State University Press, 2003, pp. 205-217. My grateful thanks to Isabel Cardigos, who translated this text. I am also grateful to the Fundação Calouste Gulbenkian, to the Instituto Camões and to the Fundação para a Ciência e a Tecnologia. (Programa Lusitânia), for their support for my participation in the conference.

Text 1

A Filha do Rei de Espanha

A filha do rei de Espanha
 2 Um ofício quis tomar,
 Escolheu ser lavandeira,
 4 Quis aprender a lavar.
 E na primeira camisa
 6 Que foi ao rio lavar,
 Seu anel do eburneo dedo
 8 Deslizou, caiu ao mar.

A infanta era mimosa,
 10 E começou de chorar.
 Cavalgava um cavaleiro
 12 Junto daquele lugar.

– Vós chorais, gentil donzela?
 14 Quem vos pudera anoiar?
 – Um anel de ouro que eu tinha
 16 Caiu-me ao fundo do mar.

– Que me dareis, linda moça,
 18 Se vosso anel for buscar?
 – Um beijo da minha boca
 20 Não vo-lo posso negar.

Já se apeia o cavaleiro,
 22 Nas ondas vai mergulhar,
 E no primeiro mergulho
 24 Nada consegue tirar,

E no segundo mergulho
 26 Viu no fundo o anel brilhar,
 E no terceiro mergulho
 28 Triste se foi afoogar.

A infanta era mimosa,
 30 E começou de chorar:
 – Oh! mal haja o meu mister,
 32 Oh! mal haja o meu lavar!
 (Monteiro 1848: 95–6)

The King of Spain's Daughter

The king of Spain's daughter
 A craft did wish to take,
 She chose to be a washer woman,
 She wished to learn to launder.
 And at the first chemise
 She went to the river to wash,
 The ring from her eburnean finger
 Did slip and fall into the sea.

The princess was delicate
 And she began to weep.
 A knight was riding by
 Near the place where she was.

– Art thou weeping, gentle maiden?
 Who could ever do thee harm?
 – The golden ring I was wearing
 Fell deep into the sea.

– What wilt thou give me, pretty girl,
 If thy ring I seek and find?
 – A kiss from my mouth,
 That, I cannot deny.

From his horse the knight alights
 And in the waves he dives,
 And at the first dive
 Nothing can he find,

And at the second dive
 He saw the ring in the deep so bright,
 And at the third dive
 Alas! The knight did drown.

The princess was delicate
 And she began to weep:
 – Woe! Cursed be my craft!
 Woe! Cursed be my go a'washing.

At once this text brought to my mind a ballad I knew from the Brazilian oral tradition. Let us look at the oldest of its known versions, collected by Ester Pedreira in 1949 in the state of Bahia:

Text 2

<p>A filha do rei da Espanha</p> <p>2 Um ofício quis tomar, Ofício de lavadeira,</p> <p>4 Foi para o rio lavar. Logo à primeira camisa,</p> <p>6 Que a donzela foi lavar, O anel caiu do dedo,</p> <p>8 Foi para o fundo do mar. A donzela, arrependida,</p> <p>10 Largou-se ali a chorar. Passou logo um cavalheiro</p> <p>12 Por ali a transitar. – Por que choras, bela moça,</p> <p>14 Por que estás a chorar? – Meu anel caiu do dedo,</p> <p>16 Foi para o fundo do mar. – Dize o que me dás, bela moça,</p> <p>18 Que o teu anel vou buscar. – Um beijo da minha boca</p> <p>20 Dou-te, não posso negar. Deu o primeiro mergulho</p> <p>22 E nada pôde encontrar; Deu o segundo mergulho</p> <p>24 E nada pôde buscar; Deu o terceiro mergulho,</p> <p>26 Foi para o fundo do mar. – O mar que levou meu amor</p> <p>28 Também me queira levar. (Pedreira 1978: 30)</p>	<p>The king of Spain's daughter</p> <p>A craft did wish to take, The craft of washer woman, To the river she went a'washing.</p> <p>At the very first chemise That the maiden went to wash, The ring fell from her finger, Fell deep into the sea.</p> <p>The maiden was remorseful There and then she burst out crying. At once a gentleman turned up Who was walking nearby.</p> <p>– Why do you cry, pretty girl? Why are you crying? – The ring fell from my finger, It fell deep into the sea.</p> <p>– Tell me, what will you give me, pretty girl? For I'll fetch you your ring. – A kiss from my mouth</p> <p>I'll give you, I couldn't deny it. He made the first dive And nothing could he find; He made the second dive And nothing could he fetch; He made the third dive And drowned deep in the sea. – May the sea that took my love Take me as well.</p>
--	---

There are of course some differences between Monteiro's text and this one (which I will examine later). Nevertheless, the version we've just seen proves beyond a doubt that the source of the Brazilian ballad *The King of Spain's Daughter* is Monteiro's Portuguese translation of the German poem by Uhland.

I decided to try and trace the journey of *The King of Spain's Daughter* from its origin until it reached the Brazilian oral tradition.¹⁷⁵ After some research, I arrived at the following conclusions: at the beginning of the 19th century, the German writer Adelbert von Chamisso lived in Paris for a while, and, as he was interested in oral poetry, he gathered some folk material for a book he had in mind (Chamisso 1839: 256–7, 262), a project, however, that never materialised. One of the items gathered was a French version of the pan-European ballad *The Diver*,¹⁷⁶ a ballad then unknown.

It so happened that, in 1810, the German poet Ludwig Uhland was also living in Paris and became friendly with Chamisso (Uhland 1911: 184). And, as Uhland was himself very keen on oral poetry,¹⁷⁷ Chamisso showed Uhland the French version of *The Diver* (known in France as *La Fille du roi d'Espagne*) he had in his collection of folk material.¹⁷⁸ That version is as follows:

175 Samuel G. Armistead and Joseph H. Silverman (1978) were the first authors to study *The King of Spain's Daughter*. Although they were unaware of both Monteiro's translation, and Uhland's poem, as well as the specific version of the ballad *La Fille du roi d'Espagne* which is the origin of everything, they accurately pointed out the connection between the Brazilian versions and an indeterminate written version of the French ballad.

176 On *The Diver*, see Ullrich 1886. For an extensive bibliography of this ballad's versions in French, Breton, Italian, Croatian, Greek and Lithuanian traditions, see Armistead and Silverman 1982: 236, notes 3–7, and 231, note 6. A thorough bibliography of the French and Breton versions can now be found in Coirault 1996: 1723.

177 Uhland later came to publish an important collection of old German ballads (Uhland 1844–45). At some point he also planned to organize a collection of translated French (and maybe also Spanish) songs (1911: 200, 203; and 1898: 27).

178 The following note appears in Uhland's diary of 9 July 1810: "Diner mit Chamisso bei Lambert u. übriger Abend mit ihm. Die Romanze: La fille du Roy d'Espagne" [Dinner with Chamisso at Lambert's and the rest of the evening with him. The ballad: La fille du Roy d'Espagne] (1898: 18).

Text 3

	La fill' du roi d'Espagne	The king of Spain's daughter
2	Veut apprendre un métier. El' veut apprendre à coudre,	Wants to learn a craft. She wants to learn to sew,
4	A coudre ou à laver. A la premièr' chemise	To sew or go a-washing. At the first chemise
6	Que la belle a lavé, L'anneau de la main blanche	That the belle did wash The ring from her white hand
8	Dans la mer est tombé. La fille était jeune,te,	In the sea did fall. The girl was very young,
10	El' se mit à pleurer. Par de-là il y passe	She began to weep. Nearby is riding by
12	Un noble chevalier: – Que me donn'ez, la belle,	A noble knight. – What will you give me, fair one,
14	Je vous l'aveinderai? – Un baiser de ma bouche	If I get it back for you? – A kiss from my mouth
16	Volontiers donnerai. Le ch'valier se dépouille,	Willingly will I give. The knight gets undressed
18	Dans la mer est plongé; A la première plonge	And dives into the sea; At the first dive
20	Il n'y a rien trouvé. A la seconde plonge	Nothing does he find. At the second dive
22	L'anneau a brandillé, ¹⁸⁰ A la troisième plonge	The ring swayed, At the third dive
24	Le ch'valier fut noyé. La fille était jeune,te,	The knight was drowned. The girl was very young,
26	El' se mit à pleurer. El' s'en fut chez son père:	She began to weep. She went to her father:
28	Je ne veux plus d'métier.	– I no longer want a craft.

(Chamisso 1839: 258)

Uhland liked this ballad very much and, in that same year (1810), he translated it into German.¹⁷⁹

179 In his diary's entry of 25 September 1810, Uhland wrote: "Nachts Uebersetzung der altfranzösichen Romanze der spanischen Königstochter" [In the evening, translation of the old French ballad of the daughter of the Spanish king] (1898: 22).

180 "Brindillé", in Chamisso's text. However, according to George Doncieux (1904: 317), "'brindillé' [est un] mot inexistant écrit a tort par Chamisso", instead of "brandillé". In other versions of this ballad, Doncieux notes, one can find the

In 1812 Uhland published this translation in an almanac,¹⁸¹ together with a few other poems, and gave it the title *Die Königstochter*. Later on, in 1820, *Die Königstochter* was published again, this time in the second edition of Uhland's *Gedichte*.¹⁸² Here is the poem:

Text 4

	<i>Die Königstochter</i>	The King's Daughter
	Des Königs von Spanien Tochter	The king of Spain's daughter
2	Ein Gewerb zu lernen begann. Sie wollte wohl lernen nähen,	Began to learn a craft. She strongly wished to learn to sew,
4	Waschen und nähn fortan. Und bei dem ersten Hemde,	To wash and sew from now on. At the first chemise
6	Das sie sollte gewaschen han, Den Ring von ihrer weißen Hand	That she should have washed The ring from her white hand
8	Hat ins Meer sie fallen lan. Sie war ein zartes Fräulein,	Into the sea did fall. The girl was very delicate,
10	Zu weinen sie begann. Da zog des Wegs vorüber	She began to weep. There rode along the way
12	Ein Ritter lobesan. – Wenn ich ihn wiederbringe,	A noble knight. – If I get it back for you
14	Was gibt die Schöne dann? – Ein Kuß von meinem Munde	What will you, fair one, give me? – A kiss from my mouth
16	Ich nicht versagen kann. Der Ritter sich entkleidet,	I could not deny. The knight gets undressed,
18	Er taucht ins Meer wohlan, Und bei dem ersten Tauchen	He dives into the sea. And at the first dive
20	Er nichts entdcken kann.	Nothing can he find.

variants “fringé” or “voltigé”, which “exrimtent aussi un mouvement de l’objet”, and verify his proposed correction to Chamisso’s transcription. According to Imbs (1975: 897), “brandiller” means, in fact, “s’ animer ou être animé d’ un mouvement alternatif, osciller, se balancer”, which would make perfect sense in this context.

181 *Poetischer Almanach*... 1812. I was unable to consult this book, and learned that it contained some of Uhland’s poems, including *Die Königstochter*, through Scheffler and Bergold 1987: 79.

182 I could in fact ascertain that *Die Königstochter* does not appear in the first edition of *Gedichte* (1815). Although I was unable to consult the second edition, the list of poems that it contains (including *Die Königstochter*) is available in Scheffler and Bergold 1987: 84.

	Und bei dem zweiten Tauchen,	And at the second dive
22	Da blinkt der Ring heran,	The ring twinkles,
	Und bei dem dritten Tauchen	And at the third dive
24	Ist ertrunken der Rittersmann.	The knight is drowned.
	Sie war ein zartes Fräulein,	The girl was very delicate,
26	Zu weinen sie begann.	She began to cry.
	Sie ging zu ihrem Vater:	She went to her father:
28	– Will kein Gewerb fortan!	– I no longer want a craft!
	(Uhland 1908: 249–50)	

It was, no doubt, in Uhland's *Gedichte* that Monteiro read *Die Königstochter*, and from there he translated the poem into Portuguese, together with seven other texts by Uhland which he also included in his anthology.

This anthology was, as we have seen, published in 1848, and this was the door through which *The King of Spain's Daughter* passed into the oral tradition. The ballad was no doubt picked up from that publication (or else from a journal where it might have been republished), and then put to music, its medium of access into the oral tradition. It does in fact look likely that the traditionalization of *The King of Spain's Daughter* occurred, not because someone memorized it from a written source and then transmitted it through recitation, but rather because the text was transformed into a song, perhaps sung firstly with piano accompaniment in bourgeois homes, and later circulated among the poorer classes.¹⁸³ To support this hypothesis, it is worth mentioning that the seven traditional versions of this poem whose music we are aware of¹⁸⁴ are all sung to the same

183 This hypothesis for explaining the entry of *The King of Spain's Daughter* into the oral tradition was suggested by Jackson da Silva Lima in a personal letter of 26 October 1998, which I gratefully acknowledge.

184 They are as follows: a version from Bahia here transcribed as Text 2 (originally published with a musical transcription, with a sung interpretation appearing as track 9 on the CD of Elba Ramalho, Solange Maria and Antônio da Nóbrega, *Brincadeiras de Roda, Estórias e Canções de Ninar*, São Paulo:Estúdio Eldorado, n. d.); and six versions from Sergipe, from field registrations kindly made available

tune. This seems to indicate that the diffusion of this ballad started at once as a song and not simply as a text to which the informants would later have added a tune in order to sing it: if that was the case, we would surely find different tunes throughout the different versions.¹⁸⁵

Before we briefly analyse a couple of the Brazilian versions of *The King of Spain's Daughter*, I should mention that this ballad probably existed first in the Portuguese tradition. This is, at least, what a small fragment collected by Leite de Vasconcelos before 1941 (the year of his death) seems to account for:¹⁸⁶

Text 5

	A filha de um rei de Espanha	The daughter of a king of Spain
2	aprendeu a <i>lambadeira</i>	Learned to be a washer woman
	A primeira camisinha	The first chemisette
4	qu'ela ao mar foi <i>lambandar</i>	That she went to the sea to wash

(Vasconcellos 1960: 662)

These lines clearly echo some lines of Monteiro's translation, which seems to indicate that his text had already begun to pass

to me by Jackson da Silva Lima. Texts here transcribed as n°s 2, 6 and 7 were presented at the conference in their song form, but, for reasons beyond my control, I cannot provide musical transcriptions in this article.

185 In order to form a really well grounded opinion on the subject, it would have been necessary to know the music of the eight other versions in the Brazilian corpus of *The King of Spain's Daughter* (see note 15), an impossibility, as none of them was published with a musical transcription.

186 In Vasconcellos 1960, this version is wrongly classified and is placed among the texts of the ballad *Bem Cantava a Lavadeira*. It was because this version is correctly identified in Fontes 1997 (see the bibliography of X26) that I became aware of its existence. This is the only known version of *The King of Spain's Daughter* collected in Portugal.

into the Portuguese tradition, and would have reached Brazil already in its oral form. In any case, it's undeniable that it was in Brazil that *The King of Spain's Daughter* really became traditional, as it is in Brazil that it lives in several different versions.

If, as we have noticed, Text 2 is still very close to Monteiro's translation, it is also true that we can already find some variations in it, showing the beginning of the poem's process of traditionalization.¹⁸⁷ Given the space limitations, I will outline only one of the transformations: the increase in the sentimental aspect, very typical of oral balladry, at least in the Luso-Brazilian tradition. In fact, Monteiro's translation (just as the German text and, indeed, the French version) ends with the princess weeping, *not* for the young man's death, it seems, *but* for the loss of her ring. In Monteiro's text, therefore, only the boy appears to be in love (or at least attracted), the princess doesn't. On the contrary, in Text 2, the princess appears to reciprocate the youth's love and, at the end, she cries in despair, declaring her love for the knight and wishing to follow him in death:

— O mar que levou meu amor
28 Também me queira levar.

— May the sea that took my love
Take me as well.

In the other oral Brazilian versions that I had access to,¹⁸⁸ the process of traditionalization is already more advanced. I shall briefly examine two of those versions.

Let us start with a version collected by Jackson da Silva Lima in 1974, in the state of Sergipe:

187 With regard to the rules behind the traditionalization of pan-Iberian ballads (probably also applicable to ballads in other languages), see Menéndez Pidal 1968: 59-80.

188 There are 15 Brazilian versions of *The King of Spain's Daughter* known to me: two from Bahia (Pedreira 1978, Alcoforado and Albán 1996), nine from Sergipe (six in Lima 1977, two in Lima 1991, and one in Barreto 2002); one from Alagoas, though the singer was dwelling in Sergipe (Lima 1991); and three from Espírito Santo (Neves 1983).

Text 6

A filha do rei da Espanha	The king of Spain's daughter
2 Foi aprender a lavar,	Went to learn a'washing.
Na primeira camisa	At her first chemise
4 Sua jóia caiu no mar.	Her jewel fell into the sea.
Passando um cavaleiro,	As a rider was passing by,
6 Ela chamou: – Venha cá,	She called: – Come over here,
Venha tirar minha jóia	Come and fetch my jewel
8 Mode meu pai não falar.	So my father won't scold me.
No primeiro mergulho, coitado,	At the first dive, poor boy,
10 Nada pôde arranjar;	Nothing could he get;
A donzela era mimosa	The maiden was delicate,
12 Logo pegou a chorar.	There and then she burst out crying.
No segundo mergulho, coitado,	At the second dive, poor boy,
14 Logo foi se afogar;	There and then he drowned;
A donzela era mimosa	The maiden was delicate,
16 Logo pegou a chorar.	There and then she burst out crying.
– Ôi mar, que levou meu amante,	– Oh, may the sea that took my lover
18 Também pode me levar...	Take me as well...
A donzela era mimosa	The maiden was delicate
20 Logo lançou-se ao mar.	She jumped, there and then, into the
(Lima 1977: no. 43.7)	sea.

I will highlight two aspects in this version. The first one is a well-known feature of the process of traditionalization: the decrease in the number of narrative segments. As an example, one can see that the first two quatrains, both in Monteiro and in Text 2 (two exclusively narrative quatrains), become only one quatrain in Text 6. The second aspect is the tragic ending of Text 6: the death of both lovers. This brings to its last consequences the sentimental aspect that we have already noted in Text 2.

Let us briefly examine now another version, also collected by Jackson da Silva Lima, in 1979, in Sergipe:

Text 7

<p>A filha do Rei da França, 2 Foi tomar banho no mar, A jóia caiu do dedo, 4 Ela se pôs a chorar. Ia passando um cavaleiro, 6 Deu com a mão:– Venha cá, Venha apanhar minha jóia, 8 Que está no fundo do mar. – Se eu apanhar sua jóia 10 O que é que você me dá? – Dou um beijo e um abraço, 12 Vamos pra o fundo do mar. (Lima 1991: 16.2)</p>	<p>The king of France's daughter, Went a' bathing in the sea. The jewel fell from her finger, She started crying. A rider was passing by, She waved:– Come over here, Come and fetch my jewel That lies in the deep sea. – If I fetch your jewel, What will you give me? – I'll give you a kiss and a hug, We'll sink in the deep sea.</p>
---	---

I would like to underline three aspects in this version which show the poem's growing process of traditionalization. First, the adaptation of the text to the experience and the world vision of the singer. In fact, the king's daughter now ceases to wish to learn a craft, even less that of washerwoman. On the contrary, she appears at the beach, simply having fun bathing. This transformation is also present in more than half the versions of the corpus, showing clearly that the singers consider that having fun at the beach is a far more realistic occupation for a wealthy girl.

Second, I would like to mention the abbreviation of the text in this version, reduced to a mere 12 lines, in contrast to the 32 in Monteiro's text. This reduction is managed (among other processes) by cutting off the final scene, a shortening that most probably is not the result of the singer's poor memory,¹⁸⁹ but seems instead to be the result of her wish to transform the text.

189 That is the conclusion I have drawn, both from listening to the taped text (at the end of which the singer shows no hesitation whatsoever), and because Jackson da Silva Lima did not add any omission marks at the end of the text when he published this version, as he was careful to do in several other versions published by

The third aspect concerns precisely that wish: unlike the other versions of the ballad *The King of Spain's Daughter*, this particular one is no longer a tragedy (ending with the young man's death), and even less a double tragedy (ending with the man's death and the girl's suicide, as in Text 6). On the contrary, the unhappy love story becomes, in Text 7, a story with a happy-ending. And, through the splendid finding of the last line ("I'll give you a kiss and a hug, / *We'll sink in the deep sea*"), the man's mortal dive becomes a metaphorical one, not in the dangerous waves of the sea, but in those of love, in which *both* lovers (not only the man) will be happily lost in love.

As we have seen, the versions of *The King of Spain's Daughter* that exist in Luso-Brazilian oral tradition stem, without doubt, from Monteiro's text. The discovery of the proved origin of any given ballad has a relevance that transcends the scope of that one ballad. In fact, as Andersen and Pettitt underline, for "assessing the theories of ballad genesis and evolution [...] we need [...] the original text of a song [...] as a fixed point of reference for analysis of the later versions which must all ultimately derive from it." Nevertheless, "these conditions are not fulfilled for any ballad in Child's collection, and outside it they are also extremely rare." Hence, the enormous interest, for the Anglo-Scottish tradition, presented by the "journalistic broadside ballads" — ballads published immediately after the crimes, etc. that they narrate and whose printed text is therefore without a doubt the origin of the oral versions of that given ballad (Andersen and Pettitt 1985: 139).

At the time when Andersen and Pettit wrote this, debate on the nature of oral transmission of ballads was still raging: was it a memorial or an improvisational process? So, for Andersen and Pettitt, the main interest of the "journalistic broadside ballads" was precisely that of offering "reliable empirical evidence" (138) which

him. Examples (without even leaving the corpus of *The King of Spain's Daughter*) can be found in Lima 1977: 43.1 and 43.4.

could resolve that debate. In fact, they discovered the written origin of one of those ballads (*The Murder of Mary Marten*), and, by analyzing the set of oral versions together with their original, inferred, based on firm premises, that “*Mary Marten* has been preserved in oral tradition by a process of memorization rather than improvisation” (153).

Nowadays the debate on the nature of ballad transmission is closed, it being common knowledge that this process is based upon memory. But the importance of discovering the original text of a ballad remains. In fact, only this discovery allows for the truly rigorous analysis of the process of textual variation. Only then is it possible to determine with absolute certainty what the oral process subtracted and added to the original text; that is, only then can one safely determine what the traditional ballad style consists of.

The discovery that Monteiro’s translation is the source of all the oral versions of *The King of Spain’s Daughter* is therefore of undeniable interest, all the more since such certainty is almost as rare in the pan-Iberian tradition as it is in the Anglo-Scottish one.¹⁹⁰ Besides, the fact that the entrance of this ballad into oral tradition cannot be prior to the second half of the 19th century shows that a text recently introduced in orality can evolve according to the rules of oral narrative poetry and acquire the same traits as the texts running in the tradition for centuries.

On the other hand, the meandering journey of *The King of Spain’s Daughter* allows us to observe that textual transmission across political and linguistic borders can be far more complex than we sometimes assume. In fact, *The King of Spain’s Daughter* is clearly the Luso-Brazilian form of the pan-European ballad *The Diver*,

190 In fact, there are only three old ballads in the pan-Iberian tradition whose first text is known: *Singing Rides the Knight*, *The Death of Prince Afonso of Portugal*, and *Flérida*. Even with the ballads of recent origin (19th and 20th century) such knowledge is very rare.

closer, in particular, to the French form of that ballad. However, contrary to what one might imagine, *The King of Spain's Daughter* has not entered into Portugal orally and from France, but in written form and, furthermore, through two successive written translations of an oral text (French > German > Portuguese).

Finally, allow me to conclude with a “lyrical” remark: Uhland, who loved and studied oral poetry, would no doubt be happy if he knew that a ballad he liked so much became (thanks to him) traditional in Brazil, a country so distant from his native Germany, where it thrives today, nearly two hundred years after he first wrote *Die Königstochter*.

WORKS CITED

Alcoforado, Doralice Fernandes Xavier and Albán, Maria del Rosário Suárez, *Romanceiro Ibérico na Bahia*, Salvador: Livraria Universitária, 1996.

Andersen, Flemming G. and Pettitt, Thomas, “*The Murder of Maria Marten: The Birth of a Ballad?*”, in Carol L. Edwards and Kathleen E. B. Manley (eds.), *Narrative Folksong: New Directions. Essays in Appreciation of W. Edson Richmond*, Boulder: Westview Press, 1985: 134-178.

Armistead, Samuel G. and Silverman, Joseph H., *Uma Canção Popular Francesa na Tradição Brasileira: A Filha do Rei da Espanha*, off-print of *Ciência & Trópico*, 6/2 (Jul./Dec. 1978).

Armistead, Samuel G. and Silverman, Joseph H., *En torno al romanceiro sefardí (hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1982.

Barreto, Luiz Antonio. “Romances Velhos— X”, *Gazeta de Sergipe*, 19-20 (May 2002): 2.

Chamisso, Adelbert von, *Werke, V: Leben (1s und 2s) — Briefe*, ed. by Julius Eduard Hitzig, Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung, 1839.

Coirault, Patrice, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, ed. by Georges Delarue *et. al.*, I, Paris: Bibliothèque nationale de France, 1996.

Doncieux, George, *Romancéro populaire de la France. Choix de chansons populaires françaises*, textes critiques par..., avec un avant-propos et un index musical par Julien Tiersot, Paris: Librairie Emile Bouillon, Editeur, 1904.

Fontes, Manuel da Costa, *Portuguese and Brazilian Balladry: A Thematic and Bibliographic Index*, I, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.

Imbs, Paul (ed.), *Trésor de la langue française*, IV, Paris: C.N.R.S., 1975.

Lima, Jackson da Silva, *O Folclore em Sergipe*, I: *Romanceiro*, Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1977.

Lima, Jackson da Silva. "Acheegas ao Romanceiro Tradicional em Sergipe", in Bráulio do Nascimento (ed.), *Estudos de Folclore em Homenagem a Manuel Diegues Júnior*, Rio de Janeiro / Maceió: Comissão Nacional de Folclore/Instituto Arnon de Mello, 1991.

Menéndez Pidal, R., *Romancero hispánico*, 2nd ed, I, Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

Monteiro, José Gomes, *Eccos da Lyra Teutonica ou Tradução de Algumas Poesias dos Poetas mais Populares d' Allemanha*, Porto: Typographia de S. J. Pereira, 1848.

Neves, Guilherme Santos, *Romanceiro Capixaba*, [Vitória]: Fundação Nacional de Arte and Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1983.

Pedreira, Ester, *Folclore Musicado da Bahia*, Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

Poetischer Almanach für das Jahre 1812, ed. by Justinus Kerner, Heidelberg: Gottlieb Braun, [1812].

Scheffler, Walter and Bergold, Albrecht, *Ludwig Uhland (1787–1862). Dichter, Germanist, Politiker*, mit einer Bibliographie von Monika Waldmüller, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1987.

Uhland, Ludwig, *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder*, mit Abhandlung und Anmerkungen, Stuttgart and Tübingen: J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1844–45, 2 vols.

Uhland, Ludwig, *Tagbuch (1810–1820)*, ed. by Julius Hartmann, Stuttgart: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1898.

Uhland, Ludwig, *Gedichte*, in *Sämtliche Werke*, I, ed. by Rudolf Krautz, Berlin and Leipzig: Verlag von Th. Knaur Nachf, 1908.

Uhland, Ludwig, *Briefwechsel*, I: 1795–1815, ed. by Julius Hartmann, Stuttgart und Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1911.

Ullrich, Hermann, “Die Tauchersage in ihrer litterarischen und volkstümlichen Entwicklung”, *Archiv für Litteraturgeschichte*, 14 (1886): 69–102.

Vasconcellos, J. Leite de, *Romanceiro Português*, II, Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1960.

CHAVE DE UTILIZAÇÃO DO CATÁLOGO¹⁹¹

Linalda de Arruda Mello
Universidade Federal da Paraíba

Pelo interesse que vem despertando a riqueza da nossa produção literária popular, o Programa de Pesquisas em Literatura Popular impõe-se no contexto nordestino, como um valor, com vastas repercussões culturais, representando um campo fecundo para o desenvolvimento de pesquisas na UFPB e em outros núcleos, pela oferta de subsídios eficientes para os estudos sobre as composições populares do Nordeste, publicando o “Catálogo de Literatura de Cordel”, em 1998, um dos objetivos centrais do “Projeto da Biblioteca de Literatura Popular em Verso”, de grande importância para estudiosos, pesquisadores, estudantes de Graduação e Pós-Graduação do nosso país e do Exterior, que queiram dedicar-se aos estudos, nessa área.

O referido Catálogo é constituído de fichas catalográficas de 376 folhetos de cordel que trazem importantes informações sobre título, autor, editora, editor, local, data, número de páginas, e outros registros, como preço do folheto, descrição da capa e contracapa, 1º verso, código, palavras-chave, local onde se encontra cada folheto catalogado e o número do CDU. Complementam a obra, textos teóricos, índices remissivos, bibliografia e anexos (amostragens de treze resumos de folhetos, pertencentes ao PPLP - UFPB, às coleções

191 Este texto foi, anteriormente, publicado no CATÁLOGO DE LITERATURA DE CORDEL. Coord. e org. de BORGES, F. Neuma Fechine e RAMOS, Maria Jandira. João Pessoa: Editora Universitária, 1998, p. 20 – 21.

da Fundação Casa de Rui Barbosa, da Universidade Federal do Ceará e do Instituto de Estudos Brasileiros. Os folhetos, dispostos em ordem alfabética nas fichas, foram numerados em ordem crescente (de 1 a 376) , para serem representados, assim, nos índices remissivos.

Sendo as fichas catalográficas elaboradas com métodos técnicos, os iniciantes em pesquisa deverão consultar, inicialmente, os índices de título, autor e de título atribuído ao autor, de palavras-chave e, complementarmente, os índices de acróstico, código e 1º verso. Todos eles contêm informações precisas e valiosas para os pesquisadores que desejem aprofundar as suas pesquisas sobre a vastíssima literatura de cordel, que possui milhares de títulos, com inúmeros autores. Os estudiosos terão acesso aos índices pela forma simples e tradicional de ordem alfabética. Para uma melhor consulta às fichas, o pesquisador deverá fazer uma leitura deste texto, acrescentando a com a dos outros: “Introdução”, “Para uma leitura de folhetos de cordel” e “Normas para catalogação de folhetos de cordel”, neste Catálogo.

Os índices remissivos de palavras-chave principais e secundárias, cuja elaboração demandou muitos anos de pesquisas, discussões, reuniões, são de grande importância para o pesquisador. As palavras-chave (cerca de mil e duzentas) foram escolhidas a partir de resumos textuais dos 376 folhetos de cordel, de acordo com a metodologia exposta no texto “Para uma leitura de folhetos de cordel”. Todos os resumos encontram-se no acervo do Programa de Pesquisas em Literatura Popular (PPLP), em sala especial da Biblioteca Central da UFPB.

A vasta bibliografia desta obra, na sua grande maioria, está à disposição do pesquisador no PPLP, além de, com as obras restantes, estar referenciada no Boletim bibliográfico de Literatura Popular, nº 1 (1985) e nº 2 (1993), publicados pelo PPLP. Há obras que podem ser consultadas, também, no acervo geral da Biblioteca Central da UFPB.

Assim é que, face à necessidade de uma biblioteca sistematizada na área, o Catálogo (Kata = sobre; logos= inscrição, palavra, tratado) pretende ser um bom instrumento para o pesquisador, definindo-se por uma sistemática especial da catalogação descritiva, com minúcia e profundidade, tendo em vista uma eficaz ajuda à identificação do folheto pelo usuário.

Esta obra está organizada por título, e se baseia no modelo de ficha catalográfica da Biblioteca Central da UFPB, definido e fixado segundo as **Normas de catalogação de impressos** da Biblioteca Apostólica Vaticana (B.A.V.) e da American Library Association (A.L.A.), harmonizado com o interesse informativo do folheto, constituindo um modelo específico de catalogação de folhetos, dirigido à própria biblioteca e ao pesquisador. A este, o catálogo poderá parecer lacunoso, limitado, porque as diretrizes de suas investigações já as leva previamente estabelecidas pelas coordenadas do seu campo de pesquisa - xilografia, filologia, sociologia, psicologia, linguística, etc - em que o pesquisador centrou os seus interesses.

A ficha catalográfica impressa contém quatro blocos de informações sobre o folheto, explorando uma descrição detalhada sob o ponto de vista extrínseco e intrínseco e buscando, inclusive, elementos especiais, ora específicos do folheto, ora circunstanciais em função de editores populares, ante a problemática que este, o folheto, normalmente levanta - autoria, por exemplo, e outros casos. São os seguintes os blocos: o corpo da ficha, as notas especiais, a pista e a classificação.

Cada bloco grupa seus elementos informativos numa ordem sistematizada e com espaçamento de sinais de pontuação definidos por normas específicas da Catalogação.

O **corpo da ficha** reúne os seguintes elementos: título, autor, local edição, editor, data de edição, número de páginas ou de volumes e dimensões.

No título, pode encontrar-se a inserção de ponto de exclamação entre colchetes, como um indicativo de imprecisão gráfica encontrada.

O nome do autor pode encontrar-se entre colchetes, indicando dúvida.

As indicações **s.l.**, **s.e.**, **s.d.** e **s.n.t.** significam, respectivamente, sem local, sem editor, sem data e sem notas tipográficas, neste último caso, quando faltam a determinado folheto, ao mesmo tempo, a indicação de local, editor e data.

Quando o editor coincide com o autor, a informação referente àquele não é registrada. O nome do editor pode aparecer entre colchetes em caso de dúvida.

As dimensões são apresentadas na ordem: altura e largura.

As **notas especiais** - acréscimos julgados necessários - reúnem informações outras sobre título, autor, edição, local, editor, data, paginação, capa, texto, primeiro verso, contracapa, preço, acróstico, código, localização e ilustrações da capa.

O **código** compreende as letras iniciais dos seis primeiros versos, não importando serem ou não de uma mesma estrofe.

A **localização** indica a biblioteca ou coleção particular em que se encontra o folheto.

A **pista** informa se o folheto é da literatura popular em verso - em prosa ou em prosa e verso - ; quais as palavras-chave; qual o título de outro poema oferecido pelo mesmo folheto, gerador de uma nova ficha ainda não citada - caso de um folheto com dois poemas e o título alternativo.

A **classificação** obedece ao sistema de Classificação Decimal Universal (CDU).

Esperamos que este Catálogo bem reflita a seriedade de um trabalho científico e que auxilie o pesquisador, poupando-lhe, sobremaneira, algo do precioso e efêmero tempo, quando sabemos que “a ideia de não perder tempo é uma questão fascinante para o homem.” (Adalgisa Nery. **22 menos 1**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972, p. 37).

Compreendemos que não está ainda um Catálogo num ideal de completude, o que nos anima sempre ao dinamismo do incessante fazer, numa conformação de que “o viver é uma conjugação ininterrupta do verbo fazer.” (Carlyle).

ROMANCES VELHOS

Luiz Antonio Barreto¹⁹²

Romances velhos, históricos, religiosos, fronteiriços, de costumes e de outras temáticas têm sido recolhidos no Brasil, diretamente da oralidade popular. Um manuscrito de 1853, originário de Vassouras, no Estado do Rio de Janeiro, divulgado durante o I Congresso Brasileiro de Folclore, em agosto de 1951, por Joaquim Ribeiro e Wilson W. Rodrigues, publicado no segundo volume dos *Anais* do CBF (Rio de Janeiro, I.B.E.C.C., 1953) parece ser a primeira coleta brasileira, seguida por Celso de Magalhães, que 20 anos depois, em 1873, publicou nos jornais recifenses *O Trabalho e O Tempo*, as suas observações pioneiras sobre a cultura popular, mais tarde enfeixadas em livro pela Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, 1973), com prefácio de Bráulio do Nascimento. Silvio Romero, autor da maior coleção de textos populares organizou, a partir de 1879, a série de ensaios sobre a poesia popular do Brasil, reunidos em livro em 1888 e de *Cantos e Contos Populares*, publicando-os em Portugal e no Brasil, na década de 1880. Outros autores, como Pereira da Costa, em Pernambuco, Rodrigues de Carvalho, na Paraíba, Luiz da Câmara Cascudo, no Rio Grande do Norte recuperaram versões de textos circulantes, multiplicando o repertório popular: romances, cantos, estórias, autos, ditos e outros exemplares lúdicos.

Sergipe tem sido, desde Silvio Romero, uma fonte permanente de pesquisas. Além do farto, diversificado e rico material recolhido

192 Escritor, Autor do livro *Um Novo Entendimento do Folclore*, Presidente da Comissão Sergipana de Folclore.

pelo pesquisador e intérprete lagartense, tornado público nacionalmente, o povo sergipano continua depositário fiel da herança cultural ibérica, acrescida de outras contribuições, codificadas, do mundo. Jackson da Silva Lima tem identificado, desde o final dos anos de 1960, textos que o povo guarda, conta e reconta, na dinâmica das suas relações intrínsecas, como um patrimônio a ser sempre repartido, distribuído, pela comunicação. Depois de ser laureado com o Prêmio Silvio Romero, da então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1972, Jackson da Silva Lima publicou (Rio de Janeiro, Editora Cátedra/MEC/CDFB, 1977) o seu *O Folclore Sergipano - Romanceiro*, monumental repositório de velhos romances e de outras formas literárias populares. JSL gravou muitas vozes de informantes, de vários lugares de Sergipe e incorporou versões de textos de outras procedências, ampliando o universo da pesquisa. O livro de Jackson da Silva Lima, que deveria abrir uma coleção folclórica, continua sendo a melhor fonte, a mais completa referência, dotada de estudos comparativos, informações bibliográficas, cotejos e vasto número de variantes.

O Brasil pesquisa pouco o seu Folclore e nos últimos anos tem declinado o número de estudos. A velha geração de folcloristas – Luiz da Câmara Cascudo, Veríssimo de Mello, do Rio Grande do Norte, Théo Brandão, José Aloísio Vilela, das Alagoas, Renato Almeida, Joaquim Ribeiro, do Rio de Janeiro, Maria de Lourdes Borges Ribeiro, Laura Della Mônica, Rossini Tavares de Lima, Florestan Fernandes, de São Paulo, Edson Carneiro, Thales de Azevedo, da Bahia, onde também viveu o sergipano José Calasans, Dante de Laytano, no Rio Grande do Sul, Florival Seraine, do Ceará, Maria Brígido, do Pará, Domingos Vieira Filho, no Maranhão, Renê Ribeiro, Valdemar Valente, Mário Souto Maior, em Pernambuco, Felte Bezerra, Núbia Marques, em Sergipe – morreu. Os sobreviventes não preencheram todo o vazio deixado pelos notáveis pesquisadores desaparecidos. Há, é certo, um grupo novo, fora e dentro da academia, revisitando o povo e a cultura popular, o que anima a expectativa de novos e necessários estudos.

Capítulo especial na história da pesquisa e da análise da cultura popular brasileira é a realização, anual, em Sergipe, do Encontro Cultural de Laranjeiras, desde 1976. A bibliografia do Folclore foi grandemente ampliada, e vários aspectos foram tratados originalmente, transformando os *Anais* do ECL um acervo essencial de consulta. É uma pena que as Jornadas Sergipanas de Estudos da Cultura Medieval, que eram promovidas em Aracaju, na mesma data dos Encontros Culturais de Laranjeiras, tenham deixado de existir. Com elas havia a verticalização dos estudos, a discussão universalizada pela presença de mestres de vários países, e outros ganhos aprofundavam a contribuição sergipana ao Folclore do Brasil.

Pesquisadores como Bráulio do Nascimento, do Rio de Janeiro, Manoel da Costa Fontes, de naturalidade portuguesa, mas professor nos Estados Unidos, J.J. Dias Marques, da Universidade do Algarve, em Portugal, encontraram em Sergipe, na memória do povo, versões de velhos romances, com características muitas vezes singulares, que inspiram novos estudos e interpretações. Os autores citados incorporaram aos seus trabalhos o material recolhido aqui, diretamente dos portadores de cultura, ou através de registros sergipanos, que continuam como roteiros de cotejos. Outros autores, como Pedro Ferré, de Portugal, e Giuseppe Di Stefanno, da Itália, também trabalham com versões de romances recolhidas em Sergipe.

O que é melhor é saber que ainda correm em Sergipe, de boca em boca, textos que despertam o interesse cultural e científico dos estudiosos. Dona Bernadete Conceição, 59 anos, nascida e criada entre o Timbó e a Ponta dos Mangues, em Pacatuba, canta romances, conta estórias, puxa o samba de coco, sendo portadora de um grande e variado repertório, que mantém a tradição sergipana. Bernadete é uma coleção viva de coisas populares, de uma literatura tão antiga quanto o povo que a produziu, tão autêntica como a vida que vive, resignadamente. Indagada sobre o que gosta mais de cantar, responde prontamente: “a estória do pai que quer casar com a filha”. Trata-se do romance *A Delgadinha*, variante da *Silvana* ou *Silvaninha*, que trata de incesto e que é um dos mais conhecidos e cantados romances do

mundo ibérico. A Delgadinha, ou Dragadinha como diz Bernadete, não é no romanceiro a única personagem de trama incestuosa. O tema é recorrente, e além de Delgadinha e de Silvana, está na narrativa de Adalmira, na *História Maravilhosa da Filha do Rei da Hungria*, e na justificativa católica para o martírio de Santa Bárbara, entre os anos de 235 e 313, propagada em verso e prosa, em várias línguas e nos Pliegos de Cordel, como registra Pilar Garcia de Diego (Madrid, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1971).

Bernadete Conceição tem duas formas de comunicar-se. Uma, mais tradicional, de cantar os romances, outra, de uso mais recente, de narrar e cantar os textos, emprestando uma contribuição pessoal, de informante, que valoriza a estória e busca atrair a atenção dos ouvintes. Ela assume, na verdade, uma narrativa explicatória, construída em torno do texto, e destinada a esclarecer lance por lance toda a trama. A rigor são duas versões, uma em versos cantados, como são as que compõem as coletas clássicas, tanto no Brasil, como na Espanha, em Portugal, na Argentina, em vários lugares, outra, entremeada de uma prosa que vai, aos poucos, sendo incorporada como reforço narrativo, e que já aparecem nas coletas mais novas.

Dona Bernadete canta assim, o Romance da *Dragadinha*, ou o romance “do pai que queria fazer mal a filha e ela não conseguiu nunca o partido dele:

— *Quer dizer que ele (o pai) queria que ela conseguisse o partido dele e ela não quis, aí ele passou de dizer que ia fazer uma casa sozinha, pra botar ela, pra ela ficar no sofrimento. Aí o remédio que ele ia dar a ela, a comida que ele ia dar, só era uma carne assada, sem farinha, bem sargada, que era pra ela morrer de sede. Agora se ela quisesse conseguir o partido dele, ele tirava ela do sofrimento. Mas ela não quis, foi fativa a morrer, mas não quis conseguir o partido dele. Aí o que aconteceu, que ele disse a mulher dele que ela (a filha) estava sendo falsa, sem ser. Aí ela perguntou a ele o que ia fazer.*

Disse que ia botar nessa casa, separada, ia dar o maltrato a ela. Aí o que aconteceu foi assim. Aí ela tava lá, na casa, se acabando de sede, já quase pra morrer, aí avistou a mãe, e ela falou e disse:

Avistei a minha mãe
na janela do sobrado
minha mãe por Deus eu peço,
me dê um caneco d'água.

Aí a mãe respondeu pra ela:
Como eu lhe darei água
filha minha renegada,
que sete anos e um dia
tu me trás em má casada.

Aí deu a andar e saiu. Aí ela avistou a irmã, aí ela disse:
Avistei a minha irmã
da janela do sobrado
minha irmã por Deus eu peço
me dê um caneco d'água.

*Como eu lhe darei água
irmã do meu coração
que papai foi a passeio
levou a chave na mão.*

Avistei o meu irmão
da janela do sobrado
ô meu irmão por Deus eu peço
me dê um caneco d'água.

Como eu lhe darei água
irmã do meu coração
que papai foi a passeio
levou a chave na mão.

Avistei o meu pai
da janela do sobrado
ô meu pai por Deus eu peço
me dê um caneco d'água,
que depois da água bebida
eu serei sua namorada.

Corre corre meus cavalo
vai fazer os meus mandados
vai ver a água pra Dragadinha
torna a mim trazer a chave.

A água vem em caminho
Nossa Senhora parou
A alma de Dragadinha
sete anjos acompanhou,
e a do pai de Dragadinha
sete diabo arrabato.

E levou pros inferno, quando chegou nos ares deu um papouco,
fez puuuuuuu.

Ao repetir o Romance da Dragadinha, Dona Bernadete amplia
o texto, dizendo:

*Foi um Reis que casou com uma moça, aí ela teve três filhos, duas
mulé e um homem. Aí a mais nova o pai se apaixonou a ela, aí que-
ria que ela conseguisse o partido dele. Ela não queria. Pelejou, pelejou,
lutou sete anos, a cabo de sete anos ela disse que não queria, aí ele disse:
se você não quiser vou contar pra sua mãe que você é minha namorada.*

Aí ela, o senhor querendo pode contar, que eu não consigo o seu partido. E se você não quiser eu vou fazer uma casa e vou botar você sozinha, o de comer que você vai comer só é carne assada sem farinha. Aí ela disse: meu pai eu sou mais fazer isso que o senhor tá dizendo, mas eu não sou. Eu vou contar pra sua mãe. Aí ele terminou, foi contar ela:

Adivinhe minha mulé
o que há em nossa casa,
sua filha Dragadinha
sete anos e um dia
que lhe trás em má casada.

Eu mandei fazer uma turma
pra botar a Dragadinha
o de comer que vai comer
é carne assada sem fainha.

Quando foi um dia, ela avistou a mãe dela na janela... Segue a mesma narrativa anterior, em verso e prosa. Esta Segunda versão certamente é mais completa, repetindo textos conhecidos dos pesquisadores brasileiros, como é o caso de Jackson da Silva Lima, que recolheu 11 versões, sendo 9 sergipanas e 2 talvez alagoanas, porque de Alagoas foram seus informantes. O autor sergipano aproxima as temáticas de *Silvana* e de *Delgadinha*, focalizando aspectos comuns, como o incesto. Para Beatriz Mariscal (*Romancero general de Cuba*, Cidade do México, Colégio del México, 1996), a diferença entre uma e outra personagem é que enquanto *Silvana* tem um papel insinuante, que desperta o desejo do pai, a *Delgadinha* é apenas uma das filhas, escolhida pelo pai, como ocorre com Clotaldo, rei da Hungria, que enviuvando volta-se para casar com a filha Adalmira.

Outra vítima do pai, o rei pagão Dióscoro, foi Bárbara, que por conta de sua beleza foi resguardada dos pretendentes, mantida numa torre, como a *Dragadinha* de Dona Bernadete. Tais estórias

conduzem para o desterro – *Maria, a filha desterrada*; *História Maravilhosa da Filha do Rei da Hungria*; *Gozos a la gloriosa y bienaventurada virgem e mártir Santa Bárbara*; dentre outros. O castigo é, quase sempre, a prisão na torre existente ou construída para tal fim, ou o desterro, em barco solitário, no mar.

Sete anos e um dia é uma marca de tempo recorrente, não apenas nas diversas versões da *Delgadinha*, como em outros romances cantados por Bernadete da Conceição, como recorrente é a temática do bem e do mal, explicitada nos versos finais da *Dragadinha*, quando a alma da filha vai para o céu, levada por Nossa Senhora, e a do pai vai para os infernos, arrebatada pelo Diabo.

No cordel o bem e mal são postos, algumas vezes, em confronto como na *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, de Leandro Gomes de Barros, e também atribuída a João Martins de Ataíde, e *A Malassombhada Peleja de Francisco Sales com o Negro Visão*, de Francisco Sales Arêda. Na primeira, o fim do desafio é contado assim:

*O negro soltou um grito
ali desapareceu
uma catinga de enxofre
a casa toda encheu,
os cães uivaram na rua
o chão da casa tremeu.”*

No folheto de Arêda a peleja termina deste modo:

E nesse momento o galo
cantou saudoso e bonito,
o negro se remexeu
soltou um tremendo grito,
fez corrupio na sala
e se sumiu o maldito.”

Nos dois casos os personagens que perdem a disputa poética são aproximados e identificados como o próprio Diabo ou alguém próximo, disfarçado, que encobre a capacidade de fazer o mal, desaparecendo ruidosamente, como o pai da Dragadinha, que foi levado aos infernos por sete diabos, dando papoucos nos ares, como canta Dona Bernadete.

O romance da *Donzela Guerreira*, ou da *Donzela que vai à Guerra*, é dos mais conhecidos no mundo, com versões em várias línguas, e tem servido de fonte inspiradora a escritores e roteiristas, por conta de um tema que tem o poder especial de agradar ao público. Guimarães Rosa se valeu da temática para criar seus personagens Riobaldo e Diadorim, no épico *Grande Sertão Veredas*. Os estúdios de Walt Disney produziu, há poucos anos, o desenho animado Mulan, igualmente utilizando o tema da *Donzela Guerreira*. Inúmeros exemplos podem ser citados, atestando o interesse que o velho romance desperta.

Silvio Romero não registrou, nas coletas que fez em Sergipe e em outras partes do Brasil, qualquer versão da *Donzela Guerreira* embora outros pesquisadores tenham recolhido versões, ou fragmentos, em alguns lugares. Jackson da Silva Lima gravou três versões da *Donzela Guerreira*, sendo duas em versos e uma totalmente em prosa. As versões brasileiras são nominadas de *Dom* ou *Dão Barão*, ou *Dão Varão* como narra e canta Dona Bernadete da Conceição, de Pacatuba:

Foi um pai que casou e não teve filho homem, só teve essa filha mulé. Aí começaram a guerra, aí disse que só era acabada que ele fosse. Mas ele não podia ir. Aí ele caiu reclamando:

Tanto filhinho que eu tive
 não tive um filho varão,
 - Tem aqui meu sinhô pai
 pelo seu filho varão.

Tem os peitos muito grandes
filha te conhecearão,
- De pano eu ataco eles
pequenos eles ficarão.
Tem os pés pequenininhos
filha te conhecearão,
- Quando boto eles na bota
grandes eles ficarão.

É os cabelo muito grande
filha te conhecearão
dê cá a tesoura e o pente
derrubo eles no chão.

*Aí ela saiu, que quando ela saiu, quando chegou lá se encamara-
dou mais um rapaz e venceu a guerra. Acabou a guerra, aí o rapaz ficou
muito triste, aí olhava pra ela e conhecia que os olhos dela era de mulé.
Ela queria dar o saber que era de homem, né, aí o filho falou pra mãe,
aí disse:*

Minha mãe eu sei que morro
com a dor no coração,
que os olhos de Dom Varão
é de mulé, de homem não.

Se tu quiser conhecer ela
chama ela ao jardim
porque se mulé ela for
a rede enche de flor.

*Eles foram ao jardim, que quando chegou lá os cavalos deles pega-
ram um briga, que eram cavalos ensinados, que quando o cavalo dele
deu um assopro encheu a rede do rapaz, toda de flor, e Dom Varão foi*

mangar dele dizendo que era mulé e ficou por mulé. Ele voltou pra traz, que quando chegou cá aí ele reclamou a mãe:

“Minha mãe eu sei que eu morro
com a dor no coração,
os olhos de Dom Varão
é de mulé, de homem não.

“Se tu quiser conhecer ela
chama ela e vai pra loja,
porque se mulé ela for
a chita é cobiçosa.

Aí foram pra loja, que quando chegou lá mais: - mas Dom Varão, que pano tão bonito de uma moça fazer um vestido, virge, olhe pra qui Dom Lauro, que pano tão bonito dum rapaz fazer um terno. Aí ele voltou pra traz, quando chegou cá:

Minha mãe eu sei que eu morro
com a dor no coração
os olhos de Dom Varão
é de mulé, de homem não.

Se tu quiser conhecer ela
chama ela vai ao banho
porque se mulé ela for
não toma banho mais tu não.

Aí chamou ele e foram para o rio tomar banho, que ele já tinha aqueles dias todos que tinha chegado e nunca foram espiar aquele rio pra tomar banho. Aí ele disse: vambora, a hora é essa. Aí foram, que quando chegaram lá o rapaz, o Dom Lauro tirou a roupa e caiu dentro do rio pra tomar banho. Ela ficou pelejando, dizendo que pra tirar

a bota dos pé, os cavalos pegou uma briga, que já eram ensinados. — Acuda Dom Lauro que vai cavalo vai matar o seu. Naquilo o navio dela chegou pipipipipipi, ela fez um bilhete a toda pressa e disse:

Se tu quiser me conhecer
vai pra casa de papai
porque se mulé eu for
o banquete é demais.

Aí o navio dela chegou, ela foi embora, e entrou pela perna do pinto e saiu pela do pato, o rei mandou dizer que contasse cinco.

Silvio Romero colheu duas versões do romance do *Cego*, uma em Sergipe e outra no Ceará, divulgando-as nos *Cantos Populares do Brasil*, em 1883, e nos *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil* em 1888. Jackson da Silva Lima registrou 17 versões sergipanas, comparando textos e informando que assistiu a representação teatral do romance ou da xácara do *Cego*. O romance aparece com outros títulos, em várias partes do Brasil e de Portugal: *O Cego Fingido*, *O Cego Pedinte*, *Aninha*, dentre outros.

Dona Bernadete da Conceição canta o romance do *Cego*, depois de pequena introdução:

Um rapaz se meteu todo na bagunça, que namorava a moça e a mãe não queria. Ai que quando ele se meteu na bagunçada, quando chegou na porta dela, enganando que ia pedir esmola a ela pra comer, ai disse que não sabia onde estava e não acertava pra onde ia. Ai a filhinha estava trabalhando, ela mandou ela se levantara pra ir botar ele em certas alturas, até onde conseguisse a sair. Ai ela saiu em frente, ele saiu atrás, que quando ela chegou em certas alturas, vendo que tava longe, ai chegou e disse:

Olhe aí seu cego
siga seu caminho
olhe aí seu cego
siga seu caminho
que eu vou pra casa
vou fiar meu linho
que eu vou pra casa
vou fiar meu linho.

Caminha taninha
mais um bocadinho
caminha taninha
mais um bocadinho
que o velho é cego
não vê o caminho
que o velho é cego
não vê o caminho.

Valha meu Deus
e Nossa Senhora
Valha meu Deus
e Nossa senhora
que eu nunca vi cego
andar fora de hora
que eu nunca vi cego
andar fora de hora.

Caminha taninha
mais um bocadinho
caminha taninha
mais um bocadinho
que o velho é cego
não vê o caminho
que o velho é cego
não vê o caminho.

Valha meu Deus
e Santa Luzia
valha meu Deus
e Santa Luzia
que eu nunca vi cego
vê a luz do dia
que eu nunca vi cego
vê a luz do dia.

“Se acaso é cego
é porque merecia
se acaso é cego
é porque merecia
que eu te trago um ano
em minha companhia
que eu te trago um ano
em minha companhia.

“Valha meu Deus
e Santa Luzia
valha meu Deus
e Santa Luzia
que eu nunca vi cego
de cavalaria
que eu nunca vi cego
de cavalaria.”

A coleta dos romances no Brasil localiza e identifica textos ibéricos, com variantes, ou fragmentados, alguns até contaminados com outros fragmentos. São poucas, na verdade, as pesquisas, todas elas valorizadas pela recolha de tantas antiguidades, que circularam no berço da formação social brasileira. Os romances, que atravessaram o oceano na boca dos clérigos, como atestaram alguns missionários, faz a conexão entre a tradição européia e a sociedade do Novo Mundo em processo de fixação.

No caso específico do Brasil o que se sabe é um imenso repertório de romances, narrativas, ditos, cantigas, foi se perdendo ao longo do tempo, quase sem registros. É por isto mesmo que cresce de importância a obra folclórica de Silvio Romero, coligando um farto e variado material lúdico, visto, ouvido e anotado por alguns lugares do País, notadamente em Sergipe, na sua terra natal Lagarto, onde a velha Totonha parecia guardar um nunca acabar de coisas do povo, para ensinar ao menino curioso, ao rapaz atento, ao pesquisador consciente do seu papel.

Toda a obra de Folclore de Silvio Romero estava publicada em 1888, com poucas coisas a acrescentar, deixadas em revistas do Rio de Janeiro. O Brasil esperou mais de 80 anos para que outro sergipano, Jackson da Silva Lima, percorresse o mesmo itinerário romeriano, organizando uma magistral coleção de romances, também colhidos diretamente das mulheres e dos homens que foram, por conta própria, depositários fiéis dos textos, na dinâmica de sua sobrevivência.

Dona Bernadete da Conceição oferece, com sua memória prodigiosa e seu desembaraço, com voz afinada e potente, outras versões dos mesmos romances, como o da *Juliana*, que Silvio Romero revelou duas versões, não sergipanas, e Jackson da Silva Lima 21:

Juliana namorava com este rapaz. Ai ela pegou a namorar com ele, ele pediu ela em casamento, e depois do casamento formado ele saiu. Ainda hoje ela espera e nada de chegar, nada de chegar e nunca que ele aparecia. Que quando foi um dia ela começou a chorar, começou a chorar, ai a mãe dela disse:

Juliana minha filha
deixa de tanto chorar,
Juliana minha filha
deixa de tanto chorar
que tu não és das primeira
que pro homem é de chorar.

Aí ela falou:

Muito certo minha mãe
Dom Jorge é daqui chegar
porque eu sube minha mãe
que Dom Jorge ia casar.

Aí ela ficou, quando foi depois ela chorando, chorando novamente.

A mãe:

Juliana minha filha
deixa de tanto chorar
que tu não és das primeira
que pro homem é de chorar.
Muito certo minha mãe
Dom Jorge é daqui chegar
que eu sube minha mãe
que Dom Jorge ia casar.

Aí ele foi chegando e foi dizendo:

Muito certo minha prima
que eu vim lhe convidar.

Aí ela falou:

Peraí o meu Dom Jorge
deixa eu subir no sobrado
perai o meu Dom Jorge
deixa eu subir no sobrado
que é preu trazer um copo de vinho
que eu tenho pra ti guardado.

Que quando ela ia descendo com o copo de vinho, ele falou:

Juliana minha prima
que tu tras dentro deste vinho
Juliana minha prima

que tu tras dentro deste vinho
que tu carregas na mão
mas não tô vendo o meu russininho.

Aí ela foi entregar o copo de vinho a ele. Aí ele disse:

La morreu, la se acabou
a fulô do manacá
la morreu, la se acabou
a fulô do manacá
aquela moça Maria
com quem ele casará.

Juliana falou:

Morra, morra meu Dom Jorge
morra contrito com Deus
morra, morra meu Dom Jorge
morra contrito com Deus
mas que diz a sua morte
quem matou ela foi eu
mas que diz a sua morte
quem matou ela foi eu.

*Aí ele caiu, aí virou e caiu agarrado na rédea do cavalo e morreu,
e acabou-se: nem uma, nem outra.”*

Silvana, Príncipe Conde, Pedro Alemão, A Filha do Rei, Conde Alberto, Conde Abel, Conde Hilário, são nomes diferentes de um romance que Jackson da Silva Lima recolheu, 13 versões, em Sergipe. Silvio Romero havia recolhido apenas 1 versão, também em Sergipe, denominada *Conde Alberto*, anotando que ouvira, também, o título de *Conde Olário*. Dona Bernadete da Conceição chama o personagem de Dom Lauro e conta e canta o romance assim:

“O reis tinha uma filha que era tão feia no mundo, que não tinha quem olhasse pra ela. Aí que quando foi um dia outra moça

se casou com Dom Lauro. Aí que quando ela inventou, achou ele muito bonito, inventou que ele, o Dom Lauro, tinha feito mal a ela. Aí começou a chorar, começou a chorar, começou a chorar, aí o reis perguntou: - minha filha, o que é que você tanto chora? –Papai, eu tô chorando porque Dom Lauro me fez mal. E foi? –Foi. Amonta negro no cavalo – era o empregado – e vai dizer a Dom Lauro que chegue aqui agora. Aí ele saiu, que quando ele chegou lá, aí quem tava em casa era a esposa, e perguntou; diz ele não está, está no trabalho, trabalhando. Apois diga a ele que quando ele chegar é pra ir lá a toda que o reis mandou chamar ele. Que quando ele chegou em casa a mulé deu o recado, ele se arracou e foi. Aí que quando ele chegou ela falou:

O senhor Conde Lauro chega
o que era que o reis queria
pra levar sua cabeça
dentro esta bela bacia,
pra casar com a filha dele,
porque a honra devia.

Quando ela botou a janta
nem um nem outro comia,
que as lágrima eram tantas
que pelos pratos corria,
que as lágrima eram tantas
que pelos pratos corria.

Quando foi se deitar
nem um nem outro dormia,
que as lágrima eram tantas
que pelo varal corria,
que as lágrima eram tantas
que pelo varal corria.

Quando foi na vorta da meia-noite á já tinha o nenem. Aí o nenem chorou pra mamar, aí ela botou o peito para fora e disse:

Mame mame meu filhinho
mame não deixe mais nada
que hoje tu terá mãe
amanhã terá madrasta,
que hoje tu terá mãe
amanhã terá madastra.

Passou, que quando foi umas horas da noite, nas voltas da madrugada, o menino se acordou novamente. Aí ela disse:

Mama, mama meu filhinho
este leite de amargura
que amanhã a esta hora
sua mãe na sepultura.

Aí amanheceu o dia e todos dois chorava. Chorava o marido, chorava a mulé. Que quando foi no fim, já umas horas, vendo quaje perto de chegar e a mulé falou:

Mande comprar uma pena
e então um tintorinho
que eu quero escrever a meu pai
a morte da sua filha.

Aí começou a chorar, começou a chorar, ele disse que não dava jeito. Quando foi adepois ela disse:

Não me mate de desgraça
que é morte de tristaria
me enforque com toalha
que é morte de fidarguia.

Aí ele disse que não dava certo. Aí ela pensou, pensou chorando, disse:

Não me mate de desgraça
que é morte de tristaria,
me bota eu na mata dos bicho
que é morte de fidarguia.

Aí ele disse que não dava certo. Que quando ele tava chegando a hora, que ele pegou a faca pra matar ela, uma navalha, muito triste, chorando, aí ela desmaiou e caiu. Naquilo lá se vinha um cavaleiro atrás, na carreira, que ela pra levar pra ela uma bacia com a cabeça dela. Aí ele pegou a chorar muito, naquilo quando o cavaleiro riscou na porta: Dom Lauro, reis meu senhor mandou dizer que não era pra matar a sua mulé não, que a moça escorregou no sobrado de riba pra baixo e quebrou o pescoço e morreu. – Foi? Foi. Aí a voz falou:

O sino bateu, bateu
nesta hora de meio-dia
era o reis meu senhor
ou se não a sua filha
pra descasar dois casados
coisa que Deus não queria,
pra descasar dois casados, gente,
coisa que Deus não queria.

Aí caçaram ela, acharam ela morta, aí quando foi no fim ele pelejou, pelejou pra levantar a mulé que caiu, dando água açucarada a ela e Jesus ajudou que ela resistiu e ela foi viver o fim da vida com o marido dela. E ela morreu, foi quem perdeu a vida.”

A oratura – conjunto de oralidades – tem sido um suporte essencial na conservação dos repertórios lúdicos, gestual, ilustrado e reflexo, circulante no Brasil desde os primeiros tempos, quando os esforços dos descobridores recebia o reforço religioso, católico,

combinando um projeto que, mais adiante, recebeu o apoio do Santo Ofício, expurgando textos, costumes, hábitos sociais, e impondo uma censura severa sobre os grupos étnicos em processo de mistura. A Coroa portuguesa, pelos seus representantes, agentes públicos ou delegados, e pelos donatários das Capitaniais Hereditárias, sesmeiros, proprietários e demais integrantes do projeto colonizador, exerceu rígido controle da cultura.

O modelo adotado no Brasil pressupunha a possibilidade de uma cultura virtuosa, produzindo uma sociedade de homens sem pecado. Não foi assim que ocorreu a formação do povo brasileiro, múltiplo em sua própria origem, diverso em suas manifestações, aberto e receptivo a tudo o que chegava ao seu conhecimento, fosse enquadrado no âmbito do sagrado, ou fosse entendido como parte do profano, na dialética do bem e do mal que tem permeado a vida dos brasileiros, como uma das heranças, mesmo que possa ser contraditória, do projeto cristianizador.

As pesquisas brasileiras têm dado maior importância aos textos e materiais vinculados ao capítulo da cultura virtuosa, parecendo que nos guardados do povo há uma predominância desta em relação aos demais capítulos da história social e cultural brasileira. Enquanto as recolhidas de textos virtuosos, exemplares em seus conteúdos morais, ganhavam edições cada vez mais completas, com pautas musicais e outros acréscimos, as coletas de textos contendo termos de uso restrito, considerados obscenos, eram transcritas com pontinhos substituindo letras, reticências em lugar de palavras e de versos ou frases inteiras.

Tal constatação não retira importância dos pesquisadores, muito menos dos portadores de repertórios orais, como Dona Bernadete da Conceição que guardou romances, contos, rodas de coco, como um bem pessoal, incorporado à sua vida diária nos diversos povoados onde viveu, sempre no município de Pacatuba. É dela esta versão do romance *La Condessa*:

La Condessa, la Condessa
bico de França de lacêta,
que é que ai com la Condessa
que é com ela perguntar.

O senhor mandou dizer
das filhinhas que nós temos
mandar uma ou duas
pra com ele se casar.

Eu não dou minhas filhinhas
nos estrajos que elas tão
nem por ouro, nem por prata
nem pro sangue d'Aragão.

Esta fede, esta cheira
esta come pão de feira,
Esta mesma é que eu quero
pra ser minha companheira.

Senta aí minha filhinha
pra coser e pra bordar
que do céu vai lhe cair
uma agulha e um dedá
palmatória de mão fina
pra sua mão descascar.”

Silvio Romero recolheu uma versão do romance de *La Condessa* em Estância, no interior Sergipe, onde foi Promotor Público, no início da sua carreira, em 1873. Estranhamente não reproduziu o texto recolhido em nenhuma de suas publicações. Em 1912, no entanto, transcreveu *La Condessa* no primeiro dos três artigos, publicados na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, que seu filho

Nelson Romero incluiu num dos volumes da sua edição da *História da Literatura Brasileira*. Silvio Romero, como bem sublinha Jackson da Silva Lima, teve a primazia do registro, embora ligue o texto as rodas infantis. Jackson da Silva Lima registrou 7 versões em Sergipe, de *La Condessa*, todas elas fragmentárias como o texto cantado por Dona Bernadete, e também menciona ligação com as brincadeiras das crianças. No seu livro o mestre indica a existência de outras versões, não recolhidas, tornando *La Condessa* um dos mais populares textos orais, varando o tempo e permanecendo na boca do povo.

Bráulio do Nascimento tem sido assíduo aos Encontros Culturais de Laranjeiras, onde cultura popular é passada a limpo. Além de patrocinar o I Encontro, em 1976, e de publicar Cadernos de Folclore, Discos de Chegança e de Zabumba, de Lagarto, São Gonçalo e Taieira, de Laranjeiras, e um belo Álbum de xilogravuras de Enéias Tavares Santos, enquanto presidia a extinta Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Bráulio do Nascimento fez pesquisas em Sergipe, de conto popular, ouvindo Lió, informante de Jackson da Silva Lima, e Desidério de Oliveira, de Cedro de São João.

Foi da boca de Lió, beiradeiro do rio São Francisco, que Bráulio do Nascimento ouviu uma versão do *Polifemo*, tão rara em língua portuguesa, que de pronto associou ao texto de Homero, que reelaborou versão italiana. Certa feita, no povoado de Estancinha, em Estância, Bráulio do Nascimento ouviu de um jovem aboiador dois versos que estão no romance de *Dona Branca*, coletado por Silvio Romero, 1 versão, e por Jackson da Silva Lima, 7 versões. São eles: “foi um copo de água fria/ que tomei de madrugada.”

Dona Bernadete intitula de *D. Aninha*, a sua versão do romance *Dona Branca*, contando e cantando assim:

Era uma moça que a mãe dela morreu e ela ficou mais o pai. Ela pegou a namorar com um rapaz, o rapaz era de longe e ela só via ele de quinze dias. A depois ele engravidou ela e caiu fora, foi embora, né. Aí ela ficou, inda hoje esperava por ele e ele não chegava, ele não chegava,

ai a barriga foi crescendo, que quando foi um dia o pai desconfiou. Ai sentou na mesa, assim pra comer, ai olhou pra ela, ai disse:

Dona Aninha que tu tem,
que tu tá tão descorada
— Foi um copo de água fria
que eu bebi demadrugada.

Passou, rolou o tempo, quando foi depois ele falou pra ela:

Dona Aninha que tu tem
que tu tá tão empinada
— Foi por causa desta saia
que saiu mau entalhada.

— Esta saia não tem erro
nem está mau entalhada
A senhora Dona Aninha
parece que está pejada,
A senhora Dona Aninha
parece que está pejada.

Ai ela falou:

Se eu tivesse a quem mandar
uma carta a Montrevada,
(Montelvar ou Montealvar)

Uma voz arrespondeu:

Faça a senhora a carta
que eu mesmo irei levar
que viaje de quinze dias
pra fazer eu não jantar.

Ai a voz saiu com a carta, ai quando chegou lá, na casa dele, ai disse:

Abre-te portas e ruas
ao palácio eu quero entrar,
abre-te portas e ruas
ao palácio eu quero entrar,
que eu quero entregar esta carta
que a Rui de Montrevar.

Sete carradas de lenha
Dona Aninha irei queimar,
sete carradas de lenha
Dona Aninha irei queimar,
Com seus irmãos a redor
para o fogo atizar,
e o filho de Dona Aninha
pra ser príncipe em Portugá.

Ele aí respondeu:

O carro tava correndo
logo pegou a chorar,
o carro tava correndo
logo pegou a chorar,
a crua mandou abrir,
a barba mandou raspar,
que vestiu em trajo de padre
para poder caminhar,
que vestiu em trajo de padre
para poder caminhar.

Será que era medroso e não foi atender a namorada? E deixou ela morrer queimada, numa coivara? Coitada.”

O mundo das oralidades é vasto e as versões de Dona Bernadete para romances velhos são apenas ilustração, no contexto de uma cultura que permanece rija e forte, como se fosse alguma coisa própria,

criada no ambiente sergipano, ou nordestino do Brasil velho. Como os outros portadores de fatos folclóricos, Dona Bernadete da Conceição é uma depositária fiel de um tesouro, que ganha vida e alma na récita ou no canto, e que alimentou a sua existência com os valores consolidados na intenção catequética do projeto colonizador brasileiro.

O tempo permanece mítico, algumas vezes místico, marcando os repertórios. Há pouca diferença nos textos, variantes e invariantes, recolhidos em Sergipe, principalmente na década de 1870, por Silvio Romero, no cotejo com a recolha de Jackson da Silva Lima, quase um século depois, ou mesmo como as oito versões contadas e cantadas por Dona Bernadete. A história do Brasil fez o País e a sociedade mudarem. As áreas rurais perderam importância, na medida da urbanização das cidades, para onde foram deslocados contingentes consideráveis de pessoas. A comunicação realizou uma revolução no Brasil, com o rádio, o cinema, os jornais e revistas, a televisão e mais recentemente as transmissões via satélite e a Internet. Os velhos romances, no entanto, sobrevivem na memória do povo.

Para Dona Bernadete é emocionante saber tantas estórias, que ela continua a chamar de “estórias de Trancoso”, e principalmente poder dizê-las para ouvintes interessados. Contar estórias, cantar romances, puxar o samba de coco foram atividades que, no seu dizer, recompensaram o isolamento, as doenças, as dificuldades familiares. Para ela cantar é um dom, que tem desde menina, quando ouvia de pescadores de Japarutuba, que pernoitavam no Timbó, indo e vindo de suas pescarias e de negócios com peixes e crustáceos, os romances, as estórias, tudo o que aprendeu e que guarda, por completo ou em fragmentos que atestam a presença das versões dos textos europeus trazidos para o Brasil.

Há, como bem frisou Jackson da Silva Lima, romances e xácaras populares recolhidos em Sergipe, inexistentes nas coletâneas luso-brasileiras, como é bem o caso do romance da *Filha do Rei de*

Espanha, que Dona Bernadete guardou uma parte, que ela reproduz desta forma:

Uma moça, a filha do reis veio pro mar tomar banho, que quando chegou dentro d'água a joia caiu do dedo dela. Aí ia passando um viajante, aí ela falou:

A filha do reis meu senhor
foi tomar banho no mar
a joia caiu do dedo
e ela pegou a chorar.

Ia passando um viajante
ela chamou venha cá,
venha caçar minha joia
oi, que está no fundo do mar,
venha caçar minha joia
oi, que está no fundo do mar.

Se eu caçar sua joia
o que é que você me dar
Dou um abraço e uma boquinha
e dou o colo pra você deitar,
dou um abraço e uma boquinha
e dou o colo pra você deitar.”

Jackson da Silva Lima coletou 7 versões do romance da *Filha do Rei de Espanha* em Sergipe, em meio a outros romances que estavam fora das grandes antologias portuguesas e brasileiras. Apesar da recorrência de versos e até de estrofes, os fragmentos contém variações, incorporações, que os tornam diferentes. Na coleta de Jackson da Silva Lima há uma versão muito parecida, mas não igual, que é a de D. Djalma.

Dona Bernadete dá um tom personalíssimo ao que conta e ao que canta. Ela tem um modo de narrar e participa da narrativa com a consciência de quem domina as formas. Evidentemente que o domínio é maior na parte em prosa, quando ela conduz a abertura da narrativa bem ao seu modo, preparando o ouvinte para os cantos que, algumas vezes, são modificados. Embora não sendo uma singularidade, chama a atenção o modo seguro de contar e de cantar os romances velhos, de Dona Bernadete da Conceição.

O FLORESCIMENTO DA RELIGIOSIDADE NA LITERATURA DE CORDEL

Magna Celi Meira de SOUZA

Universidade Federal da Paraíba

A Literatura de Cordel encontrou, na amostragem rica da religiosidade de um povo, a forma mais consciente de propagar a vida de Jesus, seus sofrimentos; a vida dos Santos milagreiros; fatos sobre Nossa Senhora; profecias; festas religiosas.

O Messianismo, que se manifesta como crença profunda na vinda de um Messias, expressou-se como Sebastianismo, em Portugal (El Rei D. Sebastião, morto na batalha de Alcácer Quibir) e S. Tiago, na Espanha. Nas lendas de Carlos Magno, revestiu-se de comandante da 1ª cruzada.

No Brasil, mais especificamente no Nordeste, ocorreram fatos que se situam no aspecto messiânico.

No Ceará, no século XIX, a conhecida figura de Antônio Conselheiro (Antônio Vicente Mendes Maciel) que se fixou na Bahia onde fundou o arraial de Canudos, desenvolveu uma evangelização com jejuns, abstinência de álcool e trabalho diário. Contrário às leis do governo e dizendo-se monarquista, rompeu com um comissário de Juazeiro, o que provocou a ira dos seus jagunços e adeptos, culminando com o extermínio do lugar, tendo sido bombardeado, incendiado e destruído por uma milícia de 5000 polícias do Exército e Polícias Estaduais.

Num dos folhetos de cordel, de Minelvino Francisco da Silva (Luzeiro –1980), temos:

*Tiros de todos os lados
naquela hora saíam;
Pessoas mortas no chão
por toda a parte caíam
E rios de sangue de gente,
molhando a terra, corriam.*

*Assim, em poucos minutos,
Foi enorme a mortalidade,
Da parte do Conselheiro,
Foi uma barbaridade!
Só morreram 10 soldados
Naquela localidade. (p. 33)*

Outros folhetos sobre o assunto: “Antônio Conselheiro e o Cangaceiro Romão” (José Cavalcanti e Ferreira Dila), “Guerra de Canudos” (Raimundo Santa Helena), “Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos” (Apolônio Alves dos Santos).

O fanatismo e o misticismo funcionam como tábua de salvação para ancorar criaturas carentes de teto, de pão e calor.

O Padre Cícero Romão Batista, conhecido por seus milagres, originário da Vila Real do Crato no Ceará, ao lado da beata Mocinha, contribuiu para o aparecimento de uma onda de fanáticos obsessivos, ao serem testemunhas das hóstias ensangüentadas recebidas pela Beata.

Constatada a fraude, foi destituído das funções de Padre, mas defendeu-se muito bem diante das autoridades, valendo-se da exaltação à devoção e ao cumprimento dos seus deveres, o que só o conduziria ao caminho da salvação por merecimento. Recebeu o apoio de Floro Bartolomeu, médico e político famoso, no Ceará, e resolveu atuar como padre por conta própria.

Os jagunços e cangaceiros tornaram-se seguidores assíduos do Padim Ciço, como era chamado.

A Literatura de cordel o reverenciou com inúmeros folhetos. Evidenciam, sobretudo, os poetas populares, qualidades e poderes sobrenaturais, além de conselhos moralizantes e o caráter extra-sensorial tangente à escatologia.

Em “O sermão do Pe. Cícero no ano Trinta e dois, de Manoel Caboclo da Silva”, temos:

*“A mulher falsa ao marido
que a ele não considera
Vai sofrer eternamente
nos horrores da miséria
irá correr enganchada
nas costas da besta-fera.* (p. 4)

Já João de Barros enfatiza o aspecto escatológico:

*“Oitenta e seis será bom
seu inverno será cedo
mas tenham muito cuidado
pois não será de brinquedo
no fim aparece coisas
de lhes fazer muito medo.”*

Há um grande número de folhetos sobre o pe. Cícero, tudo constatado e analisado, publicado pela UFPB em 1998, “Misticismo e fanatismo na Literatura de Cordel”, de minha autoria.

São marcantes, também, na Literatura cordelista, fatos sobre Frei Damião (Pio Giannetti, italiano, da cidade de Bozzano), um missionário cristão que doou sua vida a serviço das missões no Nordeste.

Frei Damião foi um homem forte, de coragem e grande entusiasmo, que não mediu esforços em sua jornada com pregações, auxílio e conforto espiritual, além de rituais religiosos, ensinando o

povo nordestino a trabalhar, amar a Deus e glorificá-lo para ter o merecimento da morada de luz eterna.

Nos folhetos, os poetas populares o vêem também como profeta e milagreiro.

De João Fernandes de Oliveira: “O sonho de Frei Damião e a Carta profetizando o futuro”:

*“Uma grande carestia
só porque não há fartura
neste tempo amargurado
O nosso Deus da Natura
vai castigar este mundo
como fiz na escritura.”*

De José Pedro Pontual:

*“Daqui para 85
a crise dar uma tapa
a guerra assola no mundo
tirando o povo do mapa
Se acaba até mandioca
sem ter mais massa pra papa.”*

Muitos poetas escreveram sobre o frade, como Abraão Batista, Aleixo Leite Filho, José Costa Leite e outros.

Enfim, segundo os cordelistas, Frei Damião foi um porta-voz dos humildes, pobres e sofridos.

O misticismo e o fanatismo constituem-se um marco deveras de suma importância para a exaltação tanto de profetas como de alguns papas e figuras religiosas, santos, a Virgem Maria e Jesus Cristo.

Os poetas usam uma forma de endeuamento para os homens tidos como santos, atribuem-lhes poderes sobrenaturais, poderes de

profetizar, milagres e tentam convencer os leitores de que, renegada a crença nestas criaturas e não se dando a importância devida às pregações de Jesus, seu Evangelho e aos sofrimentos de Maria Santíssima, a punição virá, indiscutivelmente, revestida de desgraças coletivas, como as cheias, as secas, a miséria, a fome, a peste, a guerra.

Citamos alguns folhetos sobre os assuntos acima mencionados:

“Cristo curando os fiéis em Porto das Caixas” (Apolônio Alves dos Santos).

“História de um crente que foi castigado por Frei Damião” (Amaro Cordeiro).

“Jesus Cristo, S. Pedro e o Ladrão” (Manoel D’Almeida Filho).

“História verídica e o milagre do Padre Cícero dos anos de 1974” (Abraão Batista).

“Nascimento, vida e morte de Maria Santíssima” (Manoel Caboclo dos Santos).

“Os milagres de S. Francisco do Canindé” (José Costa Leite).

“As profecias do Padre Cícero” (Abraão Batista).

“O protestante que virou urubu porque quis matar Frei Damião” (Manoel Serafim).

“A surra que o Pe. Cícero deu no diabo” (Antônio Caetano).

“História de um crente que foi castigado por Frei Damião”
(Amaro Cordeiro).

Mostram ainda os poetas populares, numa imaginação fantástica própria dos mesmos, a possibilidade de castigo individual pelo zoomorfismo ou mesmo pela maldição eterna. E, para estes casos, lançam mão da figura da besta-fera.

O diabo, no Cordel, assume uma personalidade cômica, “penetra”, provocador e debochador do ser humano. Mas, são relevantes as estórias em que o diabo termina por ser malgrado.

O diabo também interfere na amizade entre Jesus e S. Pedro, como também na amizade entre S. Pedro e o ferreiro (figura freqüente nos folhetos).

Como na Literatura de Cordel, foram adotados os estudos em ciclos, considerando os variados temas, o diabo invade, com muita perspicácia, alguns deles, principalmente os do Cangaço, Religião, Comunicação, Sobrenatural.

De José Costa Leite, “O Satanás trabalhando no roçado de S. Pedro”:

*“E no tempo da colheita
S. Pedro fôï reparar
e disse ao Satanás
agora vamos jogar
você vai correr o risco
de perder tudo ou ganhar.
S. Pedro tirou as folhas
de fumo, para vender
e o diabo com os pares
só faltava se morder
dizia: eu sou mole mesmo
no trabalho pra perder.”*

Com denominações diversas, além de Satanás, Cão, Besta-Fera, recebe outros nomes cômicos pertinentes a suas ações ou meramente porque os poetas precisam de rima para os versos.

De João José da Silva “A eleição do Diabo e a posse de Lampião no inferno”:

*Nesta roleta chegou
Cão, Picapau e Bezouro
um grita pra Lampião
vou dar no seu desaforo
Lúcifer ficou aflito
nessas vozes deu um grito
dizendo meteram-lhe o couro.*

*Traz a pá de mexer banha
e a besta de Cão Buzina
o badoque de fumaça
e diz a Cão Gazolina
que vá chama Cão Muzenga
na greta da Besta Zenga
e a mãe do Cão Corta-Sina.*

O acervo da Literatura Popular da UFPB, que pertence ao PPLP (Projeto de Pesquisa em Literatura Popular), consta de uns 80 a 100 títulos de folhetos sobre o Misticismo popular.

Não somente a Literatura Popular enfatizou o Misticismo. Também a Literatura Erudita vem absorvendo este aspecto religioso do povo. Podemos, a exemplo disso, citar Jorge Amado em “Tenda dos Milagres”, “Terras do Sem Fim”, “Os Pastores da Noite”, “Dona Flor e seus Dois Maridos”; Ariano Suassuna em “A Pedra do Reino” e “O Auto da Compadecida”; Dias Gomes em “O Pagador de Promessas”; Zé Lins do Rêgo em “Pedra Bonita”; Érico Veríssimo em “Ana Terra”.

O movimento fanático-religioso é tanto difundido na Imprensa escrita como na falada.

A estória do Padre Cícero já foi levada à tevê Globo e ao teatro. O missionário Frei Damiano também já apareceu na poesia erudita em “Os pés de Frei Damiano, poema da autoria de um inteligente poeta Homero, publicado no Correio das Artes, em 1984.

O jornal “A União” também já publicou uma reportagem sobre Frei Damiano feita pelo jornalista José Luiz Silva que assim se expressou: “Considero hoje Frei Damiano o último místico percorrendo as estradas do Nordeste.

A Literatura de Cordel, mesmo com a presença forte dos aparelhos de televisão e rádio, sem falar no computador, ainda existe como veículo de divulgação sobre festas religiosas tradicionais, ocorrências sobre milagres, valorização de místicos e religiosos, como já foi mencionado, registro de fanáticos e profetas, amostragem da crença popular nos Santos (S. Pedro, S. Francisco de Canindé, S. Severino dos Ramos), em Jesus (o Senhor do Bonfim, o Bom Jesus da Lapa), N.S. Virgem Maria (Medianeira das Graças e Mediadora das situações difíceis). Existe, sobretudo, como registro da tradição preservada pela cultura de um povo.

Hoje, somos sinceros em afirmar que a divulgação tão forte e freqüente que havia décadas atrás não é a mesma, mormente devido à avalanche dos aparelhos eletrônicos na era do computador.

Nossos ancestrais ainda liam bastante o Cordel. Hoje, os velhinhos assistem, com maior freqüência, à televisão.

Malgrado os fatos constatados, ainda perdura a Literatura Popular, provando um espírito imorredouro, nas vozes dos poetas cantadores com pejejas, motes, sextilhas e outras modalidades, e que encantam e extasiam muitos ouvintes. Alguns deles são muito conhecidos aqui no Nordeste, como Otacílio Batista, Oliveira de Panelas e Merlânio.

Por amor à Literatura Popular, cuidemos de preservá-la com carinho e valorização, para que não se perca ao longo do tempo.

**CANÇÕES DE GESTA, ROMANCEIRO E PRESSUPOSTOS
TEÓRICOS: UM LIVRO SOBRE *D. GAIFEIROS***

Manuel da Costa FONTES

Modern and Classical Language Studies
Kent State University
Kent, OH 44242

Num livro recente, Víctor Millet, recorrendo a modernas teorias, propõe-se rever e actualizar velhas ideias referentes à canção de gesta germânica sobre Walther da Aquitânia e ao romance pan-ibérico de *Gaifeiros e Melissenda*.¹⁹³ O livro consta duma introdução teórica (11-28), estudos da canção de *Walther* (31-96) e de *Gaifeiros* (97-207), e dum apêndice onde se juntam e organizam todas as versões conhecidas do romance (208-322), concluindo com uma extensa bibliografia (323-357) e um “Índice de autores y obras” (361-364). Como o autor se apoia em teorias, o livro situa-se na mesma linha, geralmente útil, que tem analisado o romanceiro desde um ponto de vista semiótico, socio-linguístico, antropológico

193 Victor Millet, *Épica germánica y tradiciones épicas hispánicas: “Waltharius” y “Gaiferos”*. *La leyenda de Walther de Aquitania y su relación con el romance de Gaiferos*, Madrid, Gredos, 1998; 366 pp.; ISBN 8424919661. Esta obra constitui uma versão substancialmente modificada de *Waltharius-Gaiferos. Über den Ursprung der Walthersage und ihre Beziehung zur Romanze von Gaiferos und zur Ballade von Escriveta*, Bern-Berlin-Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992. A José Joaquim Dias Marques, os meus agradecimentos pela sua gentileza em corrigir o ferrugento português do presente artigo, o qual foi originalmente publicado em *Estudos de Literatura Oral*, 6 (2000), pp. 33-57.

e feminista.¹⁹⁴ Embora se trate duma contribuição importante, um livro complexo e rico de ideias, é também um livro controverso, visto que o autor se baseia em postulados bastante frágeis, e ataca de maneira injusta e desnecessária a melhor crítica anterior.

Naturalmente, as teorias têm que ser elaboradas e aplicadas com grande cuidado. Os textos devem ser sempre colocados em primeiro lugar, mas, para ajustá-los à teoria, alguns críticos forçam-nos demasiado, lendo neles o que o que eles não dizem.¹⁹⁵ O propósito do presente trabalho é demonstrar como, além de partir de generalizações ou teorias sem sentido, o Prof. Millet cai no mesmo erro. Começaremos com um breve panorama dos seus pressupostos teóricos. Como, em grande medida, o livro constitui um assalto contra o neo-tradicionalismo de Ramón Menéndez Pidal, as páginas que se seguem examinam também as ideias desse grande mestre, cuja obra forma a base de praticamente toda a investigação posterior. Embora o seu trabalho tenha sido complementado e corrigido de maneira positiva — é preciso salientar que os seus acertos foram muito maiores do que os seus erros —, em certos círculos está de

194 Vejam-se os trabalhos em que Samuel G. Armistead sintetiza os vários tipos de estudos dedicados ao romancero nos últimos anos: “Romancero Studies (1977-1979)”, *La Corónica*, 8.1 (1979), pp. 57-66; “Current Trends in *Romancero* Research”, *La Corónica*, 13.1 (1984-1985), pp. 23-36; “Hispanic Ballad Studies: Recent Trends in Criticism”, *Narrative Folksong. New Directions: Essays in Appreciation of W. Edson Richmond*, org. Carol L. Edwards e Kathleen E.B. Manley, Boulder, Colorado, Westview Press, 1985, pp. 108-130; “Trabajos actuales sobre el Romancero”, *La Corónica*, 15.2 (1986-1987), pp. 240-246. O resumo de Paloma Díaz-Mas, *Romancero*, Estudio preliminar de Samuel G. Armistead, “Biblioteca Clásica”, 8, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 34-41, é também muito útil.

195 Veja-se, por exemplo, Alan D. Deyermond, “Notes on Sentimental Romance: On Text and Interpretation in *Grisel y Mirabella: The Missing Tower and Other Difficulties*”, *Anuario Medieval*, 3 (1991), pp. 101-113.

moda atacá-lo por motivos que são mais ideológicos do que verdadeiramente críticos.¹⁹⁶

Brevemente resumidas, as modernas teorias em que se baseia o Prof. Millet parecem ser as seguintes: em primeiro lugar, existiria uma lenda oral histórica, a qual, logo ao nascer, obedeceria a uma estrutura tradicional prévia. Estas lendas, que, como se sabe, estão geralmente em prosa, serviriam de base às canções de gesta, as quais estão em verso. Todos os testemunhos escritos, isto é, todas as versões que se conservam, constituiriam manifestações da lenda. Para determinar a sua forma original, é preciso juntá-los, excluindo os elementos que não se ajustam à estrutura tradicional. Desta maneira, acaba-se com a ideia duma canção de gesta inicial, ou seja, dum protótipo que teria ido mudando por meio da transmissão oral, dando origem a outras versões. O que importa é a lenda, a qual supostamente flutua na tradição.

Comparemos estas ideias com as de Menéndez Pidal, que Millet resume. Segundo D. Ramón, as velhas canções de gesta eram praticamente contemporâneas dos eventos, narrando muito de perto o que tinha acontecido. O seu carácter era noticioso, já que um dos seus propósitos era divulgar os acontecimentos. Os elementos fantásticos ou novelescos que vemos nessas canções iam-se agregando gradualmente, à medida que elas se transmitiam oralmente com o decorrer dos séculos, de geração em geração. As versões mais fiéis à história seriam as mais antigas, visto que se aproximavam mais da versão original.¹⁹⁷

196 Veja-se Catherine Brown, "The Relics of Menéndez Pidal: Mourning and Melancholia in Hispanomedieval Studies", *La Corónica*, 24.1 (1995), pp. 15-41.

197 Ramón Menéndez Pidal, "Problemas de la poesía épica", *Los godos y la epopeya española. "Chansons de geste" y baladas nórdicas*, "Colección Austral", 2.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 59-87, especialmente as pp. 62-63; *id.*, *Reliquias de la poesía épica española acompañadas de "Epopeya y romancero, I"*, org. Diego Catalán, 2.ª ed., Madrid, Gredos, 1980, pp. VII-XIII; *id.*, *La épica medieval*

Millet não concorda com esta “des-historização”, “novelização”, ficcionalização ou “literalização” (transformação em literatura) progressiva. Embora consciente do facto de que, na Idade Média, as canções de gesta eram consideradas históricas, sendo prosificadas e interpoladas em crónicas –será que os nossos antepassados eram completamente tolos?–, Millet está convencido de que os velhos poemas nasciam como “un acto consciente de creación literaria” (78), incluindo desde o princípio os elementos mais fictícios que D. Ramón atribuía à transmissão oral: “al contrario de lo que pensaba Menéndez Pidal... la leyenda épica no se origina como relato informativo objetivo ni evoluciona luego perdiendo concreción histórica, privatizando y literalizándose, sino que nace desde un principio como género literario, con narración de un acontecimiento histórico a partir de una estructura literaria tradicional” (21). Por conseguinte, afirma Millet, a maneira correcta de averiguar a forma mais antiga duma “lenda” não é o maior ou menor grau de elementos históricos que possa conservar. Como as canções de gesta nascem como literatura, o que primeiro importa é determinar a sua estrutura literária tradicional, dado que os acontecimentos “se modifican para adaptarlos a ella” (21). Só a partir daí é que é possível reconstruir correctamente a forma original, excluindo todos os elementos que, segundo a lógica, não caibam nessa estrutura. O papel da tradição oral não é tão importante como julgava Menéndez Pidal. Depois da criação do poema, “la tradición oral es, en principio, estable, pero esto significa únicamente que la estructura narrativa se mantiene invariable, mientras cada versión variará motivos, ampliará o abreviará detalles y modificará aspectos o frases” (79).

española desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero, “Obras Completas”, 13, org. Diego Catalán e María del Mar de Bustos, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 103, 122-126. Para um resumo muito útil da teoria neotradicionalista, ver Alan D. Deyermond, *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio*, I: *Épica y romances*, Salamanca, Universidad, 1995, p. 48.

No caso específico da lenda ou canção de Walther, afirma Millet, Menéndez Pidal não teve em conta a sua complexa transmissão textual e uma contaminação com outra história, a lenda dos Burgúndios. Para vislumbrar como seria a lenda original, é preciso determinar em que medida a contaminação a afectou: “hay que descartar uno a uno todos aquellos motivos que hayan sido añadidos en el proceso de contaminación, y luego tratar de reconstruir con los restantes y de forma aproximada la hipotética leyenda original” (32). Por ignorar esta contaminação, o papel duma estrutura supostamente prévia e o facto de as lendas históricas nascerem mais ou menos como nos chegam, sem se ficcionalizarem por meio da transmissão, Menéndez Pidal e a crítica anterior partem “de una premisa metodológica errónea” (139). Torna-se indispensável a actualização proposta pelo autor, visto que “con la vieja metodología científica no era posible acceder al conocimiento” (19).

Como já terão observado alguns leitores, as teorias com que o Prof. Millet se propõe corrigir e substituir as antigas são muito discutíveis. Em primeiro lugar, embora uma canção de gesta não seja estritamente histórica, constituindo poesia ou literatura logo ao nascer, não se pode afirmar que essas canções foram compostas tal como nos chegaram. Isso seria ignorar completamente o papel da transmissão oral e a existência das variantes a que essa transmissão deu origem. A ideia de que, quando contemporâneas ou muito próximas dos acontecimentos, as canções originais eram relativamente fiéis à história que, ao fim e ao cabo, toda a gente conhecia, não deixa de ter a sua lógica. Se os jograis que cantavam os poemas introduzissem muitos elementos fantásticos, os protestos não se fariam esperar. Quem quer que se tenha dedicado à recolha da tradição oral sabe perfeitamente que, quando um informante grava o seu repertório em frente doutros e se desvia da versão tradicional, é imediatamente corrigido. Por outras palavras, o público exerce um verdadeiro controlo, e é só com os anos, à medida que a memória colectiva vai

falhando, que se vão introduzindo, muito gradualmente, modificações de peso.

Este fenómeno pode comprovar-se por meio de certos romances. O poema sobre a *Morte do Príncipe D. Afonso*,¹⁹⁸ que narra a queda que tirou a vida ao desafortunado herdeiro de D. João II em 1491, era fundamentalmente histórico quando Frei Ambrósio de Montesino o escreveu no mesmo ano a pedido da viúva. Um cavaleiro leva a triste notícia à princesa sua esposa, dizendo-lhe que se apresse se ainda quer ver o marido com vida. Não se pode afirmar o mesmo sobre as versões modernas que ainda se cantam na Madeira e nos Açores, visto que os informantes já não sabem quem eram os protagonistas. Para o povo, trata-se da história duma pobre rapariga casada somente há oito dias, que recebe novas de que o marido tinha caído dum cavalo num areal e estava prestes a expirar. No original castelhano de Frei Ambrósio não se especifica se a princesa ainda chega a tempo de ver o marido, mas nas versões modernas ele fala com ela e trata de animá-la, dizendo-lhe que pode voltar a casar-se. Além disso, as versões modernas terminam frequentemente com outro romance, *Não Me Enterrem em Sagrado* (RPI, K5).

Outro bom exemplo destas transformações graduais é *A Morte do Príncipe D. João* (RPI, C5), sobre a doença que matou o filho dos Reis Católicos em 1497. A versão seiscentista recentemente

198 Para um exemplo moderno e bibliografia, ver Manuel da Costa Fontes, *O Romancelheiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico (com uma bibliografia pan-hispânica e resumos de cada romance em inglês) / Portuguese and Brazilian Balladry: A Thematic and Bibliographic Index (with a Pan-Hispanic bibliography and English summaries for each text-type)*, Selecção e comentário das transcrições musicais de Israel J. Katz, Correlação pan-europeia de Samuel G. Armistead, Madison, Wisconsin, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997, n.º C4. Daqui em diante, referir-me-ei a esta obra com a sigla RPI, incluindo as citações no texto. O romance em questão foi magnificamente estudado por Paul Bénichou, “El romance de la muerte del príncipe de Portugal en la tradición moderna”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24 (1975), pp. 113-124.

descoberta¹⁹⁹ não diz absolutamente nada sobre a viúva mencionada nas versões castelhanas e sefarditas e menos ainda sobre a namorada desonrada e grávida que causa tanta preocupação ao príncipe moribundo nas versões portuguesas.²⁰⁰

Os elementos fictícios apontados foram introduzidos nos dois romances por meio da transmissão oral, com o decorrer dos séculos, à medida que o povo se ia esquecendo dos acontecimentos que lhes deram origem. Teria sido impossível introduzi-los pouco depois, quando toda a gente ainda se lembrava do que tinha realmente acontecido.

Onde se encontra então a estrutura tradicional prévia à qual, segundo Millet, se adaptam os acontecimentos, modificando-se, logo no momento da composição, isto para não dizer nada do carácter praticamente imutável que ele atribui à tradição oral? Em linhas gerais, pode-se falar duma certa estabilidade dinâmica, que Diego Catalán designa como “apertura”²⁰¹, mas, como demonstrou Paul Bénichou já há alguns anos, não se trata de algo completamente fixo, dado que a transmissão oral é acompanhada por um processo

199 C. Angel Zorita, Ralph A. DiFranco e José J. Labrador Herraiz, “*Poesías del Maestro León*” y de Fr. Melchor de la Serna y otros (s. XVI). *Códice núm. 961 de la Biblioteca Real de Madrid*, Cleveland, Ohio, Cleveland State University Press, 1991, n.º 59. A reedição deste romance por Paloma Díaz-Mas, *Romancero*, cit., n.º 36A, talvez seja mais acessível.

200 Para estudos deste romance, ver Paul Bénichou, *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 95-124, e Diego Catalán, *Arte poética del romancero oral*, II, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo Veintiuno, 1998, pp. 34-107.

201 Diego Catalán, “Los modos de producción y ‘reproducción’ del texto literario y la noción de apertura”, *Homenaje a Julio Caro Baroja*, org. A. Carreira, J.A. Cid, M. Gutiérrez Estebe e R. Rubio, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1979, pp. 245-270, reimp. em *Arte poética*, cit., I, pp. 159-186.

criativo que, além de recriar os velhos poemas na sua essência, também os vai modificando pouco a pouco.²⁰²

Por que negar a mesma característica às canções de gesta? Em geral, as versões que nos chegaram foram postas por escrito bastante depois dos acontecimentos, e não existem versões contemporâneas para comprovar o que acabamos de ver com estes dois romances. No entanto, sabemos que, tal como qualquer poema oral, as velhas canções existiam em variantes, algumas das quais foram conservadas, e não há razão para supor que não se passava o mesmo com elas. Quem alegar que as canções épicas eram demasiado extensas para que os jograis as cantassem sem um manuscrito na mão, e que isso não permitiria grandes divergências, atribuindo todas as variantes a autores individuais, não conhece a tradição oral. Existiam e continuam a existir indivíduos analfabetos ou semi-cultos com memórias extraordinárias, e o emprego frequente das fórmulas que caracterizam a composição oral ajudavam a recordar as longas canções.²⁰³

Pelo lado positivo, o autor tem muita razão ao manter que é imperativo tomar em conta a contaminação do poema de *Walther* com a lenda dos Burgúndios. Infelizmente, é demasiado severo com a crítica anterior ao fustigá-la por desconhecer essa contaminação, acusando-a de partir de “una premisa metodológica errónea” (139), por meio da qual “no era posible acceder al conocimiento” (19). Apesar de algumas falhas — e é preciso não esquecer que errar é humano — os acertos da crítica anterior foram enormes, e é essa crítica que serve de base a esta obra, tornando-a possível.

De todos os modos, estamos agora preparados para ver como o Prof. Millet aplica os seus discutíveis pressupostos teóricos à canção de gesta e ao romance estudados no livro em questão.

202 Ver Paul Bénichou, *Creación poética*, cit.

203 Ver Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, 5.^a reimp., New York, Atheneum, 1973, pp. 12-29.

I. A CANÇÃO DE GESTA

Manuel Milá y Fontanals foi quem primeiro sugeriu uma possível relação genética entre o romance de *Gaifeiros* e o *Waltharius*, poema épico do século X, escrito em latim, sobre Walther da Aquitânia (1874),²⁰⁴ a que Millet prefere chamar “lenda heróica”, sublinhando assim a lenda da qual o poema seria apenas uma manifestação. Como, além doutros testemunhos, existem fragmentos dum *Waldere* anglo-saxão de cerca do ano 1000 e dum *Walther* alemão da primeira metade do século XIII, e também um resumo na *Thidreks Saga*, compilação escandinava de várias lendas e relatos épicos alemães (séc. XIII), parece fora de dúvida que, em última análise, estas versões derivam duma perdida canção de gesta germânica anterior. Contudo, o Prof. Millet não se preocupa com essa canção. O que procura é a lenda que, na sua opinião, está detrás da canção. Sem sequer sonhar com semelhante coisa, Ramón Menéndez Pidal estudou o assunto pormenorizadamente e apontou uma série de coincidências entre o romance e a canção de gesta, concluindo que, na realidade, o romance ibérico tinha a sua origem na canção. A tese de D. Ramón foi apoiada por vários estudiosos, incluindo Peter Dronke, Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, os quais trataram de complementá-la com novos dados.

Para compreender bem como o Prof. Millet força os textos para ajustá-los à sua teoria, e também os aspectos positivos do seu trabalho, que não são poucos, é preciso apresentar sinopses dos seus úteis resumos das várias versões da canção de gesta, os quais começam com a única versão completa conservada, o *Waltharius* latino do século X (39-43). O poema principia com a invasão do reino dos Francos pelos

204 Manuel Milá y Fontanals, *De la poesía heroico-popular castellana*, org. Martín de Riquer e Joaquín Molas, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959. Como não tenho esta obra à mão, não posso dar a referência exacta.

Hunos, comandados por Átila. Reconhecendo que não podem resistir, os Francos oferecem reféns e tributo e entregam Hagano, jovem guerreiro, porque o príncipe Guntharius ainda é muito pequeno. Depois Átila marcha contra os Burgúndios e os Aquitanos, que também entregam reféns. Os Burgúndios enviam a princesa Hiltgunt e os Aquitanos o príncipe Waltharius, cujo casamento tinha sido acordado pelos pais, quando eram crianças. Átila trata todos como filhos, promove Hagano e Waltharius (que se tinham tornado amigos e grandes guerreiros) a generais, e a rainha Ospirin confia mesmo a chave do tesouro a Hiltgunt. Entretanto, Guntharius cresce e, ao herdar o reino, nega-se a pagar o tributo dos Francos. Temendo represálias, Hagano foge para a sua terra. Um dia, depois duma batalha, Waltharius depara-se sozinho com Hiltgunt, abraça-a e beija-a, e decidem fugir, o que conseguem depois de embebedarem a corte inteira, pondo todos num sono profundo. Hiltgunt tinha tirado do tesouro a couraça e o capacete de Átila e dois cofres cheios de pulseiras de ouro, arranjando também quatro pares de sapatos para cada um, uma cana de pescar e vários anzóis. Levam um só cavalo e tomam a precaução de viajar de noite, escondendo-se em bosques durante o dia. Ao acordar, com uma grande ressaca, Átila grita de raiva o dia inteiro, mas é só no segundo dia que pede aos seus barões para perseguirem os fugitivos. Estes recusam, com medo de Waltharius. Quarenta dias depois da fuga, os heróis chegam ao Reno, perto da cidade de Worms. Waltharius paga com peixes (que tinha trazido de longe) a um barqueiro para que os leve para outra margem, e este, por sua vez, vende os peixes ao cozinheiro de Guntharius. Interrogado, o barqueiro conta ao rei que os passageiros levavam dois cofres cujo conteúdo soava a ouro. Todo contente, Hagano diz que tinha que ser o seu amigo Waltharius, mas o rei cisma que o ouro era o que tinha sido pago pelo pai como tributo. Decidido a recuperá-lo, manda doze guerreiros atrás dos fugitivos, incluindo Hagano, apesar de este o ter avisado da fúria guerreira do amigo. Entretanto, os fugitivos alcançam as montanhas dos Vosges. Num estreito desfiladeiro, o herói desarma-se pela primeira vez e põe-se a dormir. A namorada, que estava de guarda, acorda-o, ao ver uma

nuvem de pó ao longe. Waltharius dá-se conta de que não são Hunos, como temia, mas Francos, e reconhece Hagano. Como os guerreiros só podiam lutar com o herói um de cada vez, por ele se encontrar por detrás dum parapeito, Hagano volta a avisar o rei, mas este não faz caso, exigindo o ouro e a mulher. Quando Waltharius recusa, Guntharius manda atacar, e o herói mata-lhe todos os guerreiros, um a um. Guntharius e Hagano decidem esperar até à manhã seguinte, para que Waltharius saia do desfiladeiro, a fim de combater com ele em campo aberto. Waltharius corta uma perna ao rei, e, quando se preparava para lhe assestar o golpe mortal, Hagano interpõe a cabeça. Ao bater no duro capacete do amigo, a espada do herói quebra-se em pedaços. Hagano corta-lhe uma mão, mas Waltharius desembainha uma espada curta e arranca-lhe um olho e seis dentes. Hilgunt põe-lhes ligaduras nas feridas. Depois, eles pedem vinho, começam a trocar dos seus membros mutilados, e cada um regressa à respectiva pátria. Note-se que, como não há perseguição por parte dos Hunos, temos aqui um único combate.

A falta de lógica de vários pormenores é evidente. Não é fácil entender como os dois fugitivos podiam levar tanto num só cavalo, incluindo coisas sem sentido como os quatro pares de sapatos, a cana de pescar e os anzóis, para não dizer nada dos peixes nada frescos trazidos de tão longe com que Waltharius paga ao barqueiro. Isto parece mais característico dum conto de fadas. São também de estranhar o duro capacete que faz quebrar a espada do herói, as feridas macabras dos três guerreiros, e a amizade que parece travar-se entre os combatentes, os quais, ainda por cima, se põem a zombar dos seus membros mutilados! Estes disparates e exageros só podiam ter sido acrescentados ao poema por meio da transmissão oral. Atribuí-los a um autor individual, e particularmente a um monge culto, constitui um perfeito contra-senso.

Prossigamos com os resumos dos fragmentos da história de Walther que ainda se conservam. Do *Waldere* anglo-saxão (ca. 1000) sobrevivem somente dois fólhos, um com 32 versos e outro com 31. Ambos narram o combate entre os três protagonistas, que agora

se chamam Waldere, Hagen e Guðhere. No primeiro fragmento, um interlocutor não identificado, provavelmente Hiltgunt, trata de animar Waldere, afirmando que Mimming, espada do ferreiro Wieland, nunca tinha falhado, e que quem a sabe usar bem mata sempre os inimigos. No segundo fragmento, com a mão no punho do que parece uma segunda espada, o herói desafia Guðhere a tirá-lhe a armadura que tinha herdado do pai, Ælphere. Note-se que estes fragmentos mencionam um único combate e que, como no *Waltharius*, o herói também utiliza duas espadas (43-48).

No *Poema dos Nibelungos*, escrito no sudeste da Alemanha (ca. 1200), Walther não aparece como personagem, mas faz-se alusão à sua história. Quando os Burgúndios chegam à corte de Átila, este revela que Hagen tinha sido criado como refém na sua corte juntamente com Walther “von Spânje” e que tinha mandado o primeiro voltar à sua terra, ao passo que Walther e Hiltgunt tinham fugido. Noutra ocasião, Hagen é acusado de ter permanecido sentado sobre o escudo, enquanto Walther matava os inimigos (48-49).

Restam dois fragmentos dum aparentemente extenso *Walther* alemão (sec. XIII). O primeiro, de 24 versos, parece corresponder ao princípio do poema; o segundo, de 154 versos, corresponde ao final. Nos primeiros 24 versos, Hagen despede-se da corte de Átila, e uma mulher queixa-se de que o seu amado se quer ir embora e deixá-la sozinha. Trata-se provavelmente de Hiltgunt e Walther. Depois, Hagen fala com Walther sobre o pai da rapariga, revela-lhe que tinha estado presente quando eles se tinham casado ou o seu casamento tinha sido combinado, e Walther parece mudar de ideias. No segundo fragmento, uma rapariga diz que alguém aceitou o vinho que ela serviu, o que faz lembrar o vinho que, no *Waltharius*, o herói e Hagano pedem a Hiltgunt, depois de se mutilarem um ao outro. Em seguida, situados no “Wasechen walt”, que Millet identifica com o bosque dos Vosges, os fugitivos aceitam que Volker e os seus sessenta homens os acompanhem para protegê-los na sua viagem a Langres (Lengers), pátria de Walther. Evitam a cidade de Metz, para não serem assaltados pelos homens de Ortwîn; na Burgúndia, a

grande escolta livra Walther de ser atacado. O herói manda dizer ao pai que estava prestes a chegar, e há grande regozijo na corte. Sabe-se que tinha sido perseguido, porque o pai lhe chama “exterminador dos Hunos”. Depois, prepara-se o casamento de Walther. É grande a alegria na corte de Aragão, pátria de Hiltgunt. Inexplicavelmente, Átila e a mulher, que aqui se chama Helche, são convidados. Apesar da ameaça anterior dos Burgúndios, o rei deles, Gunther, também recebe um convite. Observe-se que agora temos um combate com os Hunos, e que esta ameaça corresponde evidentemente a um segundo combate (49-53).

Existem mais quatro poemas épicos alemães do século XIII onde Walther é mencionado, mas aparece somente como um dos numerosos personagens. Todavia, num quinto poema, *Biterof und Dietleib*, Biterof, a caminho de terras hunas, luta com Walther, que de lá regressava, apesar de ter reconhecido as suas armas. O combate interrompe-se, quando Biterof se dá a conhecer a Walther como seu tio (53-54).

Na *Thidreks Saga*, compilação de lendas escandinavas e alemãs (séc. XIII), Valtari e Hilldigund vivem na corte de Átila, apaixonam-se e fogem, e a rapariga leva ouro roubado do tesouro. Átila manda doze cavaleiros no seu encalço, incluindo Högni. Valtari mata todos, menos o último, que consegue escapar. Hilldigund cura as feridas de Valtari, o qual depois assa numa fogueira o pé dum javali que os dois comem, deixando só o osso. Högni aparece então com uma espada na mão para matar o herói, mas a namorada avisa-o, e ele atira com o osso à cara do agressor, rasgando-lhe um lado do rosto e tirando-lhe um olho. Högni volta à corte de Átila, e os fugitivos prosseguem a viagem (55-56).

Também existem ecos da história de Walther em vários textos polacos, começando com um crónica latina do século XIV baseada em obras historiográficas do século anterior. Millet junta estes textos para apresentar um resumo. Arinaldo, barão alemão que reside na corte francesa, trata de conquistar o amor de Heligunda, filha do rei, mas ela desdenha-o, porque se tinha apaixonado secretamente de

Walcerz, conde de Tyniec, que tinha vindo para a corte para adquirir uma educação cavaleiresca. Heligunda e Walcerz acabam por fugir juntos. Quando chegam ao Reno, o herói entrega uma moeda de ouro a um barqueiro para que os leve para a outra margem, mas, suspeitando de traição, atravessa o rio a toda a pressa com a namorada montada na garupa do cavalo. Arinaldo, que sabia do plano e pensava interceptar os fugitivos quando eles estivessem nas suas terras, por onde tinham de passar a caminho de Tyniec, persegue-os, é vencido, e o par continua a viagem. Note-se que esta perseguição faz lembrar os Hunos, mas, como se trata dum só combate, depois de os protagonistas terem ultrapassado um rio, a luta com Tyniec corresponde melhor ao confronto com o amigo. Como observa Millet, o resto do conto constitui um relato sobre a infidelidade duma esposa e não tem nada a ver com a história de Walther (56-58). Por outras palavras, ao incorporar tantos elementos fantásticos, estas versões polacas tornam-se completamente folclóricas, afastando-se da lenda histórica.

Os vários capítulos dedicados pelo *Chronicon Novaliciense* (ca. 1207), crónica do mosteiro de Noalesa (Piemonte) às aventuras de Walther como monge, representam um *moniage*, isto é, uma narração das aventuras do herói quando este, no fim da vida, se retira para um mosteiro. As aventuras monacais não têm nada a ver com a lenda original, mas, na parte que corresponde às proezas do herói na sua juventude, esta crónica baseia-se no *Waltharius* (58-60).

As diferenças entre o poema latino e as versões parciais, explica Millet, são verdadeiramente notáveis. No *Waldere* anglo-saxão, o herói parece ter duas espadas em vez duma só, e, em lugar da couraça e do capacete de Átila roubados por Hiltgunt, aparece com uma armadura herdada do pai, Ælphere. Uma das espadas, Mimming, é extraordinária, visto que quem a sabe usar sai sempre vencedor. Recorde-se que também há duas espadas no *Waltharius*. Infelizmente, é só agora que Millet diz explicitamente que, ao contrário do poema latino, Hagen e Gudhere são Burgúndios e não Francos (61) (teria sido melhor para o leitor se esta informação tivesse sido incluída de

maneira mais clara no resumo anterior). No *Poema dos Nibelungos*, Walther não é da Aquitânia, mas da Espanha, e Hiltgunt deixa de ser burgúndia para se transformar em aragonesa (62). Hagen regressa à pátria, mandado por Átila, em vez de fugir, e parece não lutar com o amigo, dado que permanece sentado em cima do escudo enquanto aquele luta e vence guerreiros, que, tal como no *Waldere*, passam a ser Burgúndios em vez de Francos. Dada a complexidade do assunto – o leitor tem por vezes dificuldade em seguir o enredo – teria sido melhor se, nesta secção, o autor tivesse dedicado algum espaço ao *Walther* alemão. Nesse poema, Hagen também não foge da corte de Átila, visto que se despede. Ao contrário do que acontece no *Waltharius*, onde os Hunos recusam perseguir os fugitivos apesar das ordens de Átila, agora o herói enfrenta-os, derrota-os, e depois também parece haver problemas com os Burgúndios, porque, como se viu, é graças à escolta de Volker que os fugitivos conseguem evitar um ataque.

Como bem observa o Prof. Millet, o autor do *Waltharius* modificou consideravelmente o original, conferindo-lhe uma perspectiva culta e cristã (33). Provam-no as numerosas citações virgilianas e o discurso de Hagano contra o pecado da avareza após a morte dos guerreiros a quem Guntharius mandara atacar o herói para lhe tirar o ouro (42-43). Isto não é de surpreender numa obra adaptada em latim por um monge do século X. Contudo, não se pode dizer o mesmo das versões em línguas vulgares. Como demonstram os resumos que acabamos de ver e a análise pormenorizada e perspicaz que deles faz o autor, não há dúvida que o poema existia em variantes, mas, em vez de explicá-las por meio da sua prolongada transmissão oral através do tempo e em vários países, o Prof. Millet, como veremos adiante, não hesita em atribuí-las a autores individuais, visto que, na sua opinião, as lendas épicas nascem com todos os elementos fantásticos com que chegaram aos nossos tempos. O que aqui temos é uma curiosa mistura de individualismo e neotradicionalismo. Ao manter que autores específicos são responsáveis pelas versões, é mais do que individualista – seria talvez melhor dizer

“pluri-individualista”. Ao prestar tanta atenção às variantes cuja existência contradiz essa teoria, é neotradicionalista.

A maneira como se justifica a contaminação com a lenda dos Burgúndios (72-77) faz mais sentido. Segundo esta lenda, que é mencionada no *Atlakiða* e em outras obras, incluindo o *Poema dos Nibelungos*, Átila convida traiçoeiramente os Burgúndios para a sua corte, a fim de tentar roubar-lhes o fabuloso tesouro (o Hort), mas os reis deles, Gunther e Hagan, morrem heroicamente, sem o entregarem. Para se vingar, a esposa de Átila, irmã dos reis, assassina os filhos e põe fogo à sala do trono, matando assim todos os que lá se encontram.

A contaminação parece indiscutível. Em primeiro lugar, os nomes dos monarcas burgúndios coincidem com os de Guntharius e Hagano, que o *Waltharius* apresenta como Francos. Em segundo lugar, o *Waldere* atribui nacionalidade burgúndia a Guðere e a Hagen, e tanto o *Poema dos Nibelungos* como o *Walther* incluem confrontos entre os fugitivos e os Burgúndios.

O ponto de união entre as duas lendas parece ser o ouro utilizado para pagar ao barqueiro que transporta os fugitivos duma margem para a outra do Reno. No *Waltharius*, pagam-lhe com peixes, mas o barqueiro depois conta a Guntharius que eles levavam dois cofres que soavam a ouro. Suspeitando que se tratava do tributo pago pelo pai, Guntharius tenta recuperá-lo. No *Poema dos Nibelungos*, Gunther “reconoce en la moneda o el brazalete pagado al barquero el oro que su padre pagó como tributo a Atila” (74). Nos textos polacos, o herói também paga com uma moeda de ouro ao barqueiro, embora, por temer traição, acabe por atravessar o rio a cavalo com a noiva (57). Como o motivo do ouro, além de reflectir o tesouro dos cunhados de Átila, é que causa o ataque dos Burgúndios, a contaminação tem que ser bastante antiga, visto que quer um motivo quer outro se encontra em todas as versões conhecidas. Ironicamente, sublinha Millet, no poema de *Walther* a história ocorre ao contrário, visto que quem cobiça e procura apoderar-se do ouro à traição é Gunther, que assim troca o seu papel com Átila,

o qual, segundo a lenda, era quem tratara de roubar o ouro dos Burgúndios (74).

Como todas as versões da história de Walther se encontram contaminadas, mantém o autor, a única maneira de conhecer a lenda original é determinar a sua estrutura tradicional, ou seja, o tipo narrativo a que pertence, e depois ver se as coincidências entre as várias versões “*permiten vislumbrar un esquema de acción que pudiera haber servido de fundamento a la leyenda oral*” (66), eliminando no processo os elementos adicionados por meio da contaminação.

Eis como Millet justifica a existência desse tipo narrativo: antes de fugir, Walther rouba só um cavalo, quando era mais lógico que roubasse três. Isto sugere que se trata dum cavalo extraordinário, embora se veja somente nas versões polacas, quando os fugitivos atravessam o Reno num só cavalo (85). Por conseguinte, a lenda pertence ao esquema tradicional da conquista amorosa com rapto consentido, dado que a fuga num cavalo maravilhoso é fundamental em lendas desse tipo (69; 84). O descanso no desfiladeiro dos Vosges faz parte do mesmo esquema. Como se trata dum cavalo excepcional, é preciso que os amantes parem para que possam ser alcançados (86). Um problema fundamental é se o segundo combate, cuja característica essencial é a luta entre o herói e um amigo ou um parente, constitui um acréscimo, isto é, algo completamente novo, ou uma simples substituição. Os adversários do herói, Gunther e Hagen, recordamos, pertencem à lenda burgúndia. Millet acaba por decidir que se trata duma substituição, alegando que não tinha conseguido encontrar nenhuma lenda combinada com outra de forma tão indissolúvel. O encontro com o amigo, afirma, teria que existir na versão original porque, a não ser assim, seria impossível explicar a razão por que o autor da burgundização transformou Hagen em amigo do herói (82). Além disso, o motivo do irmão de armas que sai ao encontro do herói também “*está documentado en leyendas de rapto consentido, aunque sin enfrentamiento*” (89). Hildegund podia ter sido refém de Átila, visto que o rapto duma mulher que está prisioneira numa corte estrangeira constitui uma variante do

tipo narrativo da conquista amorosa (92). Por outro lado, a presença de Walther e Hagen como reféns e o pagamento do tributo deve-se à burgundização, onde os reis Gunther e Hagan viajam para a corte do cunhado, porque, entre outras razões, “el motivo del héroe y la mujer viviendo ambos como rehenes en una corte extranjera no está documentado en ninguna leyenda de conquista amorosa y rapto consentido” (91).

Armado com esta bagagem teórica, Millet procede à reconstrução da lenda original. Na sua opinião, a fase pré-burgúndia teria mais ou menos o seguinte esquema: (1) Walther chega a uma corte estrangeira para servir como guerreiro, talvez com a verdadeira intenção de conquistar Hildegund. (2) As suas proezas granjeiam-lhe a admiração de todos e também a amizade do rei. (3) Fala secretamente com a heroína, declara-lhe o seu amor, e propõe que fujam juntos. (4) Ela aceita; os dois embriagam os guerreiros (teria sido melhor dizer a corte) e fogem num cavalo extraordinário, com armas igualmente maravilhosas e todo o ouro que podem levar. (5) O rei manda perseguir os fugitivos. (6) Crendo-se já a salvo, o herói pára, quer para fazer amor com a rapariga, quer para descansar (por que não para as duas coisas?), e adormece, mas ela, ao ver que os perseguidores se aproximam, acorda-o. (7) Encorajado pela moça, Walther vence este primeiro combate, provavelmente devido às suas armas excepcionais. (8) Os dois prosseguem a viagem, mas depara-se-lhes um adversário que seria um amigo ou parente do herói. Trava-se um combate que Walther vence, servindo-se provavelmente duma segunda espada, depois de quebrar a primeira. Este segundo combate ou obstáculo podia ter tido uma reconciliação como desenlace. (9) Hildegund cura as feridas de Walther e os dois regressam finalmente à pátria (93-96). Embora não se precise à pátria de quem, é de supor que se trata da de Walther.

Como se pode ver, o autor assume, sem demonstrar, que as lendas históricas que teriam dado origem às canções de gesta possuem uma estrutura tradicional pré-determinada, e força o texto, a fim de o ajustar a essa teoria. Na lenda dos Burgúndios, Gunther e Hagan

são traiçoeiramente convidados à corte do cunhado, Átila, e, devido à burgundização, Hagan acaba por ser transformado em refém. Contudo, esta contaminação não justifica que Walther se dirija à corte para libertar Hildegund, em vez de lá residir com ela, como se diz na canção. Millet força o texto para depois proclamar uma correspondência com a história de Gaifeiros, o qual, como veremos, vai a Sansueña para libertar a esposa. Passa-se o mesmo com o cavalo, visto que o cavalo de Gaifeiros salta por cima das muralhas duma cidade. Segundo Millet, tanto o cavalo extraordinário de Walther – o autor evita as palavras “mágico” e “maravilhoso”, que nos levariam a outro género folclórico, o conto popular – como o descanso são essenciais ao esquema de conquista amorosa com rapto consentido. Pois bem, a existência desse cavalo extraordinário não é nada segura. Se o cavalo fosse assim, teria sido praticamente impossível que os Hunos o apanhassem, e, mesmo que isso acontecesse, os fugitivos teriam apenas que montar o cavalo para voltarem a escapar. Pode-se dizer o mesmo do segundo encontro. Até nos textos polacos, onde Millet crê melhor vislumbrar esse cavalo por ele ser capaz de transportar velozmente o herói e a namorada para a outra margem do Reno, é preciso não esquecer que, pouco depois, eles são perseguidos por Tynieć, e que este consegue alcançá-los. Se o cavalo fosse realmente mágico, nem lhe teria visto a poeira.

Seria de perguntar se, na lenda histórica original, não haveria dois ou três cavalos, os quais se teriam reduzido a um por meio da transmissão oral. No romance sobre a *Batalha de Lepanto* (RPI, C7), a armada cristã comandada por D. João de Áustria é reduzida a um só navio, passando-se o mesmo com a esquadra capitaneada por Uluch Ali. Esse navio acaba por ser o único elemento da enorme armada turca a escapar da sangrenta batalha.²⁰⁵

205 M. da Costa Fontes, “The *Batalha de Lepanto* in the Portuguese Oral Tradition”, *Hispanic Review*, 47 (1979), pp. 487-503.

Ao fim e ao cabo, estas compressões devem-se à transmissão oral, a qual, como se sabe, também produz um grande número de contaminações. De facto, foi devido a essa transmissão que, com toda a probabilidade, se verificou a contaminação da história de Walther com a dos Burgúndios, mas, infelizmente, o autor não tem em conta o papel da transmissão oral na criação das variantes que conhecemos.

Em resumo: embora a eliminação dos elementos tomados da lenda dos Burgúndios faça sentido, a reconstrução da “lenda” de Walther é demasiado hipotética. Assume-se que tinha que se ajustar a uma estrutura tradicional prévia que parece relacionar-se mais com o conto popular do que com uma lenda histórica, e Millet força os textos em que se baseia para depois assinalar correspondências estruturais com o romance de Gaiheiros. Além disso, é difícil perceber como é que uma narração sobre as façanhas dum herói histórico podia ter sido originalmente composta com tantos elementos fantásticos, em vez de estes se lhe terem ido agregando com o decorrer dos séculos, à medida que os ouvintes se iam esquecendo do que tinha realmente acontecido. Se assim fosse desde o princípio, a lenda nunca teria tido praticamente nada de histórico. De qualquer modo, esta negação da historicidade original da lenda era absolutamente necessária aos propósitos do autor. Caso contrário, não lhe teria sido possível reter os elementos fantásticos na sua reconstrução, e a teoria de que todas as canções de gesta se baseiam numa estrutura tradicional prévia ter-se-ia desmoronado.

II. O ROMANCE

A análise do romance pan-ibérico de *Gaiferos y Melisenda* começa com um resumo das versões antigas. Sabe-se que era bem conhecido no século XV (98), mas as versões mais antigas conservadas, que se encontram em folhetos de cordel e romanceiros, são do século XVI, e parecem-se tanto umas com as outras que

provavelmente se limitam a reimprimir a mesma fonte (99-100). Como se incluem todas as versões do romance em apêndice, agora é possível confrontar as sinopses do Prof. Millet com os textos.

A versão antiga resume-se da seguinte maneira: ao ver Gaifeiros a jogar no seu palácio, Carlos Magno zanga-se com ele por não tratar de libertar a esposa, sua filha, que tinha sido raptada e levada a Sansueña pelos Mouros. Gaifeiros vai ter com o tio, Roldão, afirmando que tinha procurado a mulher durante três anos, e que só agora sabia que ela se encontrava naquela cidade. Pede-lhe que lhe empreste as armas e o cavalo, visto que tinha emprestado as suas e também o cavalo a Montesinos. O tio acaba por consentir. Gaifeiros chega a Sansueña numa sexta-feira, quando o rei Almançor e os seus cavaleiros e capitães estavam na mesquita. Pergunta a um cristão cativo pela mulher, que encontra a uma janela do palácio real, com outras nobres cristãs cativas. Melissenda pede-lhe que, se for a França, procure Gaifeiros e lhe diga que venha resgatá-la. Quando Gaifeiros se dá a conhecer, Melissenda desce as escadas. Um mouro que estava de guarda dá o alarme e fecham-se as portas da cidade. Melissenda encoraja o marido, e o cavalo salta por cima das muralhas. Quando os mouros que os perseguem começam a cercá-los, Gaifeiros deixa a mulher num bosque para enfrentar aqueles. O cavalo luta muito mais do que o cavaleiro, que fica todo coberto de sangue. Ao vê-lo assim, Melissenda oferece-se para lhe curar as feridas, mas Gaifeiros informa-a de que as armas e o cavalo que tinha eram do tio, e que, por conseguinte, não lhe podia ter acontecido mal nenhum. Os fugitivos prosseguem a jornada, viajando, de noite, pelos caminhos, e, de dia, através de matas espessas. Ao sair dum vale vêem ao longe um cavaleiro de armas brancas. Pensando que teria que lutar com ele, Gaifeiros diz à mulher para desmontar e caminhar a seu lado. Quando os cavalos começam a relinchar, Gaifeiros reconhece o seu próprio cavalo e depois vê que as armas também eram suas. Trata-se do primo, Montesinos. Quando chegam a Paris,

as festas não têm conta nem par (100-103; para o texto resumido, ver as pp. 245-254).

Como seria de esperar, as versões modernas – 13 castelhanas, 31 portuguesas, 12 catalãs e 22 sefarditas – exibem numerosas variantes. Em algumas versões castelhanas, Melissenda desce do palácio por uma corda. Os fugitivos descansam num bosque, e Gaifeiros dorme enquanto Melissenda fica de guarda (108-109). Na tradição portuguesa, existem versões em que a heroína diz ao marido que se esconda, porque o rei está prestes a chegar da missa, e que volte quando ele estiver a almoçar. Ela diz então ao mouro que está um pobre à porta a pedir, e aproveita a ocasião para fugir (110-111). Na Catalunha, existem versões em que o herói dá uma moeda de ouro para que o cativo cristão lhe diga onde está a mulher (113). As versões sefarditas, que provêm todas de países do Mediterrâneo oriental e de emigrantes desses países nos Estados Unidos, podem dividir-se em dois grupos. No primeiro grupo, que narra o jogo e a maneira como Carlos Magno exorta o herói a resgatar a esposa, poder-se-ia ter dito que a maldição com que o imperador o ameaça (115) deriva dum romance carolíngio muito raro, *Floresvento* (RPI, B10).²⁰⁶ Segundo algumas versões, a heroína tinha sido raptada na manhã de S. João, enquanto andava a colher rosas num jardim (116). Como demonstram Armistead e Silverman, este motivo também é característico das versões pan-ibéricas de *A Rainha e Sua Escrava* (RPI, H1), das versões castelhanas de *A Irmã Perdida* (D. Bozo) (RPI, H2), e de *A Esposa de D. Garcia* (RPI, O1).²⁰⁷ Embora algumas versões deste

206 Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Jacob Abraham Yoná*, “Folk Literature of the Sephardic Jews”, 1, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1971, p. 95; sobre este romance, V. M. da Costa Fontes, “A Sephardic Vestige of the Ballad *Floresvento*”, *La Corónica*, 10 (1982), pp. 196-201, e “The Ballad of *Floresvento* and Its Epic Antecedents”, *Kentucky Romance Quarterly*, 32 (1985), pp. 309-319.

207 Armistead e Silverman, *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks*, cit., pp. 93-94.

grupo relatem brevemente como Gaifeiros liberta a mulher (115), o motivo do resgate desenvolve-se melhor nas versões do segundo grupo, que eliminam a fuga e o combate devido a uma contaminação com outro romance, *El moro de Antequera* (116-117)²⁰⁸.

Existem mais três romances que mencionam o herói: *La herida de Gaifeiros*, que narra a sua fuga duma cidade moura e não parece ter-se tradicionalizado; *Gaifeiros y Galván*, que tem que ver com a sua juventude; e um romance moderno em galego, sobre um peregrino de Santiago, Gaifeiros de Mormaltán, o qual foi realmente inventado por Manuel Murguía (117-122). Millet tem razão quando assevera que estes três romances não têm interesse para o estudo em questão, mas, como demonstra o recente magnífico catálogo de Ana Valenciano,²⁰⁹ engana-se ao dizer que o romanceiro é um género que escasseia na Galiza (121).

As considerações teóricas que se seguem não convencem. Embora o romance represente “una leyenda de temática y carácter épicos” (124), isso não significa que fosse realmente precedido por um poema épico, porque “no hay indicio alguno de la existencia de un poema escrito sobre Gaifeiros ni antes ni después de la publicación de los primeros romances” (124), e, além disso, um poema épico “es, por definición, un texto escrito y culto, enmarcado en la cultura clerical que posibilita su escritura, mientras que... una leyenda de tradición oral no puede circular en forma de *poema épico*, pues no se memoriza y no vive como *texto* fijado, sino que vive de la posibilidad

208 Samuel G. Armistead, com a colaboração de Selma Margaretten, Paloma Montero e Ana Valenciano, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978, n.º C4.

209 Ana Valenciano *et al.*, *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, “Romanceiro Xeral de Galicia”, 1, Madrid-Santiago de Compostela, Publicacións do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998.

de darle forma nuevamente en cada recitación” (125). Isto significa que todos os romances que, segundo a crítica, constituem fragmentos das canções de gesta que o povo ouvia cantar,²¹⁰ têm que ter outra origem. Apesar das variantes da história de Walthar anteriormente resumidas e estudadas, para Millet um poema épico constitui algo de carácter obrigatoriamente clerical, visto que só os clérigos é que sabiam escrever, e o seu texto é sempre fixo. O que muda é a lenda, a qual, supomos, devia de ter uma vida paralela, mutável e independente, dando origem às versões épicas da história em questão. Nega-se assim o papel da tradição oral na transmissão das canções de gesta, atribuindo-se cada uma das versões de que temos notícia a clérigos, apesar de só se poder falar de alguma influência clerical no caso do *Waltharius*. Segundo Millet, o qual parece agora referir-se ao romance, “debemos partir de la base de que las versiones conocidas reflejan fielmente la historia tradicional, sin que sea necesario buscar o reconstruir poemas perdidos que probablemente nunca existieron” (125). Por outras palavras, voltamos à questão das lendas.

A análise do romance também não convence. Como são as palavras do sogro que põem a acção em marcha, afirma Millet, o jogo inicial constitui um motivo arbitrário, uma fórmula narrativa usada para atrair a atenção do público. O herói poderia estar a dormir, bailar, cortejar damas, ou a fazer qualquer outra coisa (125-126). Gaifeiros não se tinha realmente esquecido da esposa, como afirma o sogro, porque, nalgumas versões antigas, o herói diz que tinha andado à procura dela durante três anos (127). Na realidade,

210 Para documentação abundante, ver Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, “Epic and Ballad: A Traditionalist Perspective”, *Olifant*, 8 (1981), pp. 376-388; S. G. Armistead e J. H. Silverman, *Judeo-Spanish Ballads From Oral Tradition*, 1. *Epic Ballads*, “Folk Literature of the Sephardic Jews”, 2, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1986; *id.*, *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition*, 2. *Carolingian Ballads (1): Roncesvalles*, “Folk Literature of the Sephardic Jews”, 3, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1994.

Melissenda ainda não estava casada com Gaifeiros, porque ele tem sempre de lhe dizer quem é. Isto significa que Carlos Magno lhe tinha encomendado a libertação da filha, prometendo-lhe a mão dela se tivesse êxito. Por conseguinte, o que aqui temos é uma missão de resgate e conquista amorosa. Segundo Millet, justifica-se agora o motivo do jogo inicial, mas não chega a explicar porquê (128-129)²¹¹. As armas extraordinárias justificam-se como parte da estrutura narrativa original por terem um claro paralelo com a tradição épica irlandesa sobre CuChulainn (129). O amigo ou parente que sai ao encontro do herói cumpre a função de descrever as dificuldades que um protagonista anteriormente feroz tem para se reintegrar na sociedade (130). Finalmente, o descanso no bosque é imprescindível, dado que, sem essa paragem, o cavalo mágico não chegaria a ser alcançado. Naturalmente, o descanso também daria ao herói e à namorada a oportunidade de consumarem o seu amor, porque só assim é que se explica por que é que ele adormece em duas versões castelhanas modernas (131). A lógica é tão óbvia que nem vale a pena perder tempo com comentários.

A avaliação da crítica prévia também deixa muito a desejar. Segundo Menéndez Pidal, existiria uma versão aquitano-provençal do poema de *Walther*, a qual, por sua vez, teria dado origem aos romances de *Gaifeiros* e de *Escriveta*. Pensa que Walther da Aquitânia ou da Espanha constitui uma recordação dum herói visigodo dos tempos em que o reino dos Godos abarcava tanto a Aquitânia como a Espanha, e conclui que tinha sido realmente um refém de Átila, o qual ordenara a Hagen que o perseguisse.²¹² Na opinião de Millet,

211 Para uma explicação plausível, ver Samuel G. Armistead, "Gaifeiros' Game of Chance: A Formulaic Theme in the *Romancero*", *La Corónica*, 19 (1991), pp. 132-144.

212 R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, I, pp. 286-300; *Los godos y la epopeya española, cit.*, pp. 41-48; *La epopeya castellana a través de la literatura española*, 2.^a ed., Madrid,

recordamos, Menéndez Pidal erra ao procurar uma base histórica, por ignorar que as lendas já constituem literatura no momento em que nascem: “Los poemas épicos no sólo no *son* la leyenda, pues a lo sumo representan una versión de la misma, sino que además reflejan únicamente de forma indirecta esa tradición en la que se basan, razón por la cual no se los puede utilizar sin más para conocerla” (139). Além disso, prossegue Millet, na sua reconstrução D. Ramón não trata de determinar qual a estrutura tradicional, o que o leva a confundir “motivos que constituyen la esencia de la acción de la leyenda con detalles irrelevantes y sustituibles” (140).

Apesar de algumas correções, Peter Dronke, Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman aceitaram no essencial as ideias de D. Ramón, baseando-se, por conseguinte, em conclusões cujas premissas seriam errôneas. Segundo Peter Dronke, a lenda de Walther teria dois esquemas distintos. No primeiro, os reféns não seriam perseguidos ao fugir da corte de Átila, mas depois teriam de enfrentar um novo inimigo, o qual tinham por amigo (“two-fold ordeal”). No segundo, existiria apenas um grupo de inimigos que os perseguiria logo após a fuga (“single escape”). Dronke aceita que o romance e a balada de *Escriveta* têm origem numa versão aquitana da lenda que D. Ramón intitula *Gaiferos primitivo*, mas não concorda com a tese pidaliana de que os romances consistiam somente numa fuga e perseguição. Segundo Dronke, o episódio do encontro com Montesinos no romance quinhentista representa um vestígio do “second ordeal”, isto é, do encontro com o amigo.²¹³ Millet reconhece ao autor o mérito de ter introduzido na discussão a figura do amigo, mas observa que ele não tem em conta a contaminação com

Espasa-Calpe, 1959, pp. 23-26; *La épica medieval española desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*, cit., pp. 282-290.

213 Ursula e Peter Dronke, *Barbara et antiquissima carmina: I. Le caractère de la poésie germanique héroïque; II. Waltharius-Gaiferos*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1977.

a lenda dos Burgúndios, não explica que a razão para esse encontro é o ouro (o qual, aliás, não é mencionado em nenhuma versão do romance), e conclui que a divisão da lenda em dois esquemas faz pouco sentido, porque, entre outras razões, no *Walthar* alemão do século XIII havia um combate com os perseguidores e também um confronto com o amigo (150-153). Aqui, o autor podia ter acrescentado que também parece haver dois combates na *Thidreks Saga*.

Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman trataram de reforçar a tese de D. Ramón com novos paralelismos entre o romance moderno e a lenda²¹⁴, mas Millet recusa ou critica severamente as suas ideias, chegando a ponto de acusar Armistead de não ter lido bem os textos.²¹⁵ Isto refere-se às versões E1 e E2 reproduzidas no apêndice (note-se que, embora Millet as classifique ambas como castelhanas, a primeira, realmente, é galega)²¹⁶. Nas duas versões, os fugitivos páram num bosque, o herói deita-se a dormir, enquanto a rapariga fica de guarda, e ela acorda-o para o avisar de que alguém se aproxima. As correspondências com o *Waltharius* e o romance quinhentista são óbvias. Nesse romance, como sabemos, Gaifeiros tinha levado o cavalo do tio, Roldão, porque tinha emprestado o seu ao primo, Montesinos. Em E1, a rapariga pergunta ao companheiro: “¿Qué señas tiene el caballo / de tu primo don Roldán?” Em E2, ela diz: “¿Qué señas tiene tu caballo / cuando siente cristiandade?” Tanto numa versão como noutra, o herói responde que, ao sentir cristãos, o cavalo começa a relinchar, mas que, se forem mouros, se põe a cavar com a pata no chão. Segundo Armistead, a

214 S. G. Armistead e Joseph H. Silverman, “*Gaiferos y Waltharius*: Paralelismos adicionales”, *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad, 1989, I, pp. 31-43.

215 S. G. Armistead, “Modern Ballads and Medieval Epics: *Gaiferos y Melisenda*”, *La Corónica*, 18 (1990), pp. 39-49.

216 Está numa mistura de galego e castelhano, como é frequente nessa província. Esta versão, que é de Ourense, é incluída por Ana Valenciano no seu catálogo (n.º 16).

moça suspeita que o cavalo é o que Gaifeiros tinha emprestado ao primo, o que significa que a passagem em questão representa um vestígio do encontro com o amigo. Millet afirma que Armistead leu mal, já que o cavalo é o mesmo que Gaifeiros tinha consigo, e que, por conseguinte, não existe qualquer vestígio do encontro (156). Pois bem, Millet omite da sua discussão dois textos baleares citados por Armistead, os quais dão toda a razão ao investigador americano, visto que os cavalos se reconhecem. A primeira citação provém dum texto sintético elaborado por M. Aguiló y Fuster:²¹⁷

– Axò deurán esse *ls moros, y n’hauré de batallar. –
Els cavalls se conegueren, començaren a eguinar.

– No, no, axò no son els moros, son els comtes mos companys, que vos surten a camí, vos venen a galejar.²¹⁸

O segundo texto citado foi publicado por Isidor Macabich:²¹⁹

– Valga’m a mi Déu del Cel i el Sagrament de l’Altar,
si serà mala mort meua o amic que em vendrà a buscar.–

Els cavalls se conegueren, prompte varen reguinar.
Va ser son cosí Oliveros, que ja l’anava a ajudar.²²⁰

Incrivelmente, Millet também se esquece de quatro versões incluídas no apêndice da sua obra, as quais incluem passagens semelhantes que demonstram que, na realidade, se trata de dois cavalos, o que confirma que estamos perante um vestígio do encontro com o amigo:

217 Marian Aguiló i Fuster, *Romancer popular de la terra catalana. Cançons feudals cavalleresques*, Barcelona, Alvar Verdaguer, 1893, n.º 42 (pp. 193-204). Isidore Macabich reimprime esta versão no seu *Romancer tradicional eivissenc*, Palma de Mallorca, Moll, 1954, pp. 111-120.

218 Armistead, “Modern Ballads”, *cit.*, p. 42.

219 Macabich, *cit.*, pp. 121-127.

220 Armistead, “Modern Ballads”, *cit.*, p. 42.

65 Quan va ser un poc avant un cavaller devisà,
un cavaller d'arma blanca que venia de deçà.
“Valga'm a mi Déu del cel i el sagrament de l'altar,
si serà mala sort meua o amic que em vendrà a buscar?”
Els cavalls se conexíen, prompte varen rellinxar.
70 Va ser el cavaller Oliveros que ja l'hi anava a ajudar.
(C3)²²¹

El conde Grillos los va sortir a recibir,
55 els cavalls se conegueren, comencen a reguinxar. (C4)

Quant varen ser endins un bosc en lloc de gran espessura
veren un rellam d'armes que a tots los va enlluernar.
“Això deurán ser els moros i ara hauré de batallar.”
45 Els cavalls se conegueren començaren a reguinxar.
“Això serà don Oliveros que a recibir-nos vendrà.” (C5)

Caminaren, caminaren, camina, caminaras,
80 i aixiuxí un rellamp d'armes a tots dos enlluernà.
“Altra volta, Melisendra, en batalla hauré d'entrar.”
Son cavall conegué els altres començant a reguinxar.
“No hauras d'entrar en batalla, que en Oliveros veig ja.
S'en ve a sortir'ns de camí amb ton onclo don Roldà.”
(C8)

Pelo lado positivo, a análise de alguns dos problemas que se apresentam ao relacionar o romance com a lenda é verdadeiramente útil. Apesar de se parecer com “Waltharius”, “Gaiferos” não deriva de

221 Millet indica que esta versão, que se encontrava inédita no Arquivo Menéndez Pidal, constitui uma cópia feita à mão do manuscrito utilizado por Macabich, e que este a retocou muito ao publicá-la (p. 237).

“Walther”, mas sim do latim “Gaiferus”, “Guaiferi”, ou “Vaefarius”, formas que, por sua vez, têm a sua origem no franco “Weiphar”. Isto significa que o herói já teria de se chamar “Gaiferos” quando a lenda entrou na Península, e que esta era de origem francesa e não visigótica, como queria Menéndez Pidal. Portanto, deve ter chegado bastante mais tarde, nos séculos X ou XI, juntamente com outras figuras heróicas francesas (158-159). Embora não existam versões francesas independentes, Millet concorda com Rita Lejeune, segundo a qual o Gualter del Hum (dos Hunos) da *Chanson de Roland* representa provavelmente um vestígio da lenda germânica. O nome do herói teria sido substituído pelo de Gaifeiros devido à fama de Gaifier, duque da Aquitânia de 745 a 768. Note-se que, no *Waltharius*, o herói também era da Aquitânia (160-172). Por outro lado, é possível que as aventuras do herói da versão ou refundição francesa se situassem mais ao norte, visto que a cidade moura de Sansueña onde se encontra Melissenda deriva do latim “Saxonia” através do francês “Saissoigne”. Como a Saxónia era uma terra de gente pagã, não é de surpreender que viesse a ser transferida para a Espanha, cujos mouros também eram geralmente considerados pagãos (172-175).²²²

De maneira igualmente positiva, Millet consegue estabelecer novos nexos entre a lenda de Walther e o romance graças à história de Amicus e Amelius, incluída na segunda *Epistula* de Rodulfus Tortarius, monge de Fleury-sur-Loire (ca. 1100). Amicus e Amelius encontram-se na corte do rei Gaiferus de Poitiers, tornam-se inseparáveis, e Amelius apaixona-se da princesa Beliardis. Ciumento, Ardradus acusa-o de ter desonrado a princesa. Embora Amelius jure que está inocente, o rei manda-o lutar com Ardradus; segundo o

222 Para mais exemplos e bibliografia sobre esta transformação, ver Ramón Menéndez Pidal, “La ‘Chanson des Saisnes’ en España”, *Los godos y la epopeya española*, cit., pp. 175-215; Alan Deyrmond, *La literatura perdida de la Edad Media castellana*, cit., pp. 135-137.

juízo de Deus, a verdade estaria no lado do vencedor. Amelius pede ao amigo para tomar o seu lugar. Durante o combate, parte-se a espada de Amicus, mas a princesa manda-lhe dar a espada excepcional do rei, que tinha pertencido a Roland, e Amicus acaba por vencer.

Além de se mencionar o nome de Gaifeiros, a princesa Beliardis (que aparece como Belissent, filha de Carlos Magno, em outras versões desta história),²²³ é sem dúvida a Melissenda do romance.²²⁴ A espada quebrada e o facto de a segunda, que é excepcional, ter pertencido a Roland –note-se a coincidência com o Roldão do romance– estabelece um nexo inegável entre a história de Walther e a de Gaifeiros (175-179).

A comparação pormenorizada entre a canção de gesta e o romance, creio, permite entrever as razões que levam Millet a ler mal os textos. Começarei com um resumo das coincidências que, na minha opinião, fazem mais sentido. Hildegund e Melissenda estão como reféns numa corte estrangeira. Em *Walther*, trata-se da corte de Átila, rei pagão; no romance, Sansueña corresponde à Saxónia, região igualmente habitada por pagãos, e o rei Almançor representa uma substituição posterior. Em *Walther*, o herói é aquitano ou espanhol; como o Gaifeiros do romance é francês, trata-se essencialmente da mesma área geográfica. Walther e Hildegund embebedam a corte para poderem fugir; Gaifeiros e Melissenda aproveitam-se da ausência do rei e dos cortesãos na mesquita. As armas extraordinárias de Walther parecem constituir um paralelo com as que Gaifeiros pede emprestadas a Roldão. Tanto numa história como na outra, os fugitivos escapam num só cavalo, páram num bosque para descansar, o herói dorme, a namorada fica de vela, e dá o alarme quando vê que gente se aproxima. O herói luta com os perseguidores, vence-os, e prossegue

223 Infelizmente, o autor não documenta este facto com referências específicas.

224 Para mais documentação sobre o nome da heroína, ver Samuel G. Armistead, “Melissenda and the *Chansons de geste*”, *La Corónica*, 27 (1998), pp. 55-68.

a jornada com a moça. Segue-se o confronto entre Walther e Hagan, o qual corresponde ao encontro com o amigo no romance, onde se elimina o combate. Finalmente, tanto Walther e Hildegunt como Gaifeiros e Melissenda chegam sãos e salvos ao seu destino (184-189).

Estas correspondências bastam para provar que a história de Gaifeiros está relacionada com a de Walther. Já expliquei as razões por que não encontro prova da existência dum cavalo extraordinário na lenda de Walther. Na minha opinião, repito, Millet força o texto, para depois apontar uma correspondência com o romance, onde, ao saltar por cima das muralhas para escapar da cidade, o cavalo de facto se revela extraordinário. Também não concordo que Walther e Gaifeiros se dirijam a uma corte estrangeira à procura de esposa. Walther, recorde-se, era solteiro e residia na corte, enquanto que Gaifeiros, que já estava casado, vai a Sansueña para resgatar a mulher. Uma vez mais, Millet força os textos, provavelmente para ajustá-los à hipotética estrutura tradicional, mas tal não era necessário para demonstrar que, em última análise, o romance ibérico tem de facto a sua origem na lenda germânica.

De qualquer forma, depois de atacar (quanto a nós desnecessariamente) os investigadores que tornaram possível o seu trabalho, o autor chega essencialmente à mesma conclusão que eles: “la leyenda de Walther y la de Gaiferos parecen haber sido una vez la misma historia” (200). É provável que tenha chegado à Península nos séculos X ou XI, depois da sua transformação em França, muito depois do desaparecimento dos Visigodos. Tudo leva a crer que Menéndez Pidal se enganou ao supor que tinha sido trazida por esse povo. Todavia, ao contrário do que diz Millet, este não é “el primer caso de una misma leyenda difundida en países románicos e hispánicos” (205). Como demonstrou Menéndez Pidal, o romance de *A Irmã Perdida* (*D. Bozo*) (ver H2 na lista que se segue) deriva do *Poema de Kudrun*, canção de gesta austríaca do século XIII²²⁵. Se

225 Menéndez Pidal, *Los godos y la epopeya española*, cit., pp. 89-173.

os romances também merecem a designação de “lendas”, os exemplos multiplicam-se. Tomo a seguinte lista do esplêndido índice de “Correspondências Pan-Europeias” preparado por Samuel G. Armistead para o nosso catálogo do romanceiro português e brasileiro, onde o leitor encontrará ampla documentação (RPI, pp. 624-644). Coloco os títulos espanhóis depois dos portugueses, separando-os com um traço. Seguem-se os germânicos, que são alemães (*al.*) e escandinavos (*esc.*), incluindo versões em sueco e dinamarquês (*dinam.*). Reproduzo as traduções inglesas que o Prof. Armistead apresenta dos títulos dalguns deles:

- B4. Conde Claros Vestido de Frade (á)—Conde Claros fraile. *Al.*: König von Mailand.
- B9. Celinos (á)—Celinos y la adúltera. *Al.*: Frau von Weissenburg; *esc.* (*Ilhas Faroé*): Bevusar tattur (Beuve’s Song).
- F2. Hero e Leandro (estróf.)—Hero y Leandro. *Al.*: Königskinder; *Esc.* (*dinam.*): To Kongebørn (Two Royal Children); *sueco*: Konungabarnen (Royal Children).
- H1. A Rainha e a Sua Escrava (í—a)—Hermanas reina y cautiva. *Al.*: Schön Adelheid; *esc.*: Skjøn Anna (Beautiful Anna).
- H2. Irmã Perdida (D. Bozo) (heptas., í—a)—Don Bueso y su hermana. *Al.*: Meererin; Südeli; *esc.*: Genfundne Søster (New-Found Sister) ; Svend og hans Søster (Svend and His Sister); Systkina kvæði (Brother and Sister).
- I7. Conde Flores (á)—Conde Antores. *Al.*: Heimkehr des Ehemannes; Edle Moringen.
- I8. Conde Sol—Conde Sol. *Esc.*: Stolt Ellensborg (Proud Ellensborg); Kvæði af Petri ríka (Noble Peter).
- K4. D. Ana de Mexia (í—a)—La difunta pleiteada. *Al.*: Färber.
- L2. Parto em Terra Alheia (pentas., estróf.)—Parto en lejas tierras. *Al.*: Elfjährige Markgräfin.

- M1. Claralinda (polias.)—Blancaniña. *Al.*: Betrogene Ehemann; *Esc.*: Hurtige Svar (Quick Answers); Ólöfar kvæði (Ballad of Olof).
- O2. Rico Franco (é)—Rico Franco. *Al. e holandês.*: Mädchenmörder; Heer Halewijn; Ulinger; *esc.*: Kvindemorderen (Killer of Women); Ásu kvæði (Ballad of Ása).
- S4. S. Simão (ão, ou)—Bella en misa. *Esc.*: Herr Peders Slegfred (Lord Peter's Mistress).
- T1. Cavaleiro Enganado (í—a)—Caballero burlado. *Al.*: Geprellte Edelmann; *esc.*: I Rosenslund (In the Rose Forest).
- T2. Aposta Ganha (á)—Apuesta ganada. *Al.*: Verkleidete Markgrafensohn; *esc.*: Hagbard og Signe (Hagbard and Signe).
- U29. Santa Catarina (á—a)—Santa Catalina. *Al.*: St. Kathrina; *esc.*: Liden Karen (Little Karen).
- V1. Morte Ocultada (heptas., í—a)—Muerte ocultada. *Al.*: Herr Olaf; *Esc.*: Elveskud (Elf-Shot); Ólafur liljurós (Olaf Lily-Rose).
- W1. D. Gato (á—o)—Don Gato. *Esc.*: Kattens død (The Cat's Death).
- W2. Pulga e Piolho (estróf.)—Piojo y la pulga. *Al.*: Käferhochzeit; Vogelhochzeit; *esc.*: Fluens bryllup (Fly's Wedding).
- X1. Nau Catrineta (á)—Nau Catrineta. *Esc.*: Sjøfarne Mænd (Seafaring Men); Kaupmanna kvæði (Merchants' Ballad).
- X4. Gastador (ó, ão)—Vos labraré un pendón. *Esc.*: Marsk Stigs døttre (Marsk Stig's Daughters).
- X5. Donzela Guerreira (ão, á)—Doncella guerrera. *Al.*: Königstochter im Heeresdienst.
- X7. Três Comadres (é)—Comadres borrachas. *Al.*: Bestrafte Zechprellerei.

- X8. Mirandum (á)–Mambrú. *Al.*: Malborough-Lied; *Esc.* (*dinam.*): Mallebrok.
- X9. Duas Irmãs (í-a)–Hermana Avarienta. *Al.*: Versteinerte Brot; *Esc.* (*dinam.*): Rige søsters straf (Rich Sister's Punishment).
- Z14. Flor do Liolá (á)–Flor del Olilán. *Al.*: Die Erle; Zwei Schwestern (Redende Geige); *esc.*: Talende Strengelæg (Speaking Harp); Hörpu kvæði (Harp Ballad).

Como observa Armistead, nalguns casos as relações entre estes romances são muito provavelmente genéticas; noutros, é possível que se trate duma questão de coincidência. De qualquer forma, como existem em Espanha e entre os Sefarditas muitos romances que não se cantam em Portugal e no Brasil, o número de canções ibéricas com correspondências germânicas tem que ser muito maior.²²⁶ Se os contos populares também podem ser designados como “lendas”, basta folhear o índice internacional de Antti Aarne e Stith Thompson para encontrar um sem fim de contos populares ibéricos com paralelos em países românicos, germânicos, eslavos, e em muitos mais.²²⁷ A tradição oral, cujo papel o Prof. Millet nega na transmissão das canções de gesta, não conhece fronteiras.

Apesar destas diferenças de opinião, é de toda a justiça realçar que o livro que aqui examinámos constitui uma contribuição importante para o estudo das relações entre a canção de Walther e o romance de Gaifeiros. São muito úteis os resumos das versões da canção, a comparação que delas faz o autor, e o apêndice onde se reúnem todas as versões do romance, incluindo várias que encontravam

226 O trabalho já está essencialmente feito no que se refere ao romanceiro sefardita. Ver S. G. Armistead, “Judeo-Spanish and Pan-European Balladry”, *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 24 (1979), pp. 127-138.

227 Antti Aarne e Stith Thompson, *The Types of the Folktale*, 2.^a ed., “Folklore Fellows Communications”, 184, Helsínquia, Academia Scientiarum Fennica, 1973.

inéditas no Arquivo Menéndez Pidal e outras que lhe foram cedidas pelos respectivos colectores. A enorme bibliografia dá uma boa ideia da devoção e profissionalismo com que o Prof. Millet se dedicou à sua tarefa. Devemos-lhe também o facto de chamar a atenção para a contaminação da história de Walther com a dos dois reis burgúndios. O excelente estudo da história de Amicus e Amelius contribui para documentar como a canção de Walther se transformou na de Gaifeiros, assim como a sua adaptação ao ciclo carolíngio. Contudo, é pena que o Prof. Millet se tenha deixado levar tanto pela excessiva preocupação teórica que assola a nossa disciplina. As teorias podem ser verdadeiramente úteis, levando os investigadores a novas descobertas, mas nunca se deve esquecer que elas não provêm propriamente da mão de Deus, e que são elaboradas a partir dos textos, os quais, por essa razão, devem ser sempre colocados em primeiro lugar.

CONTADORES DE HISTÓRIAS: TRADIÇÃO E COTIDIANO

Maria Claurênia Silveira

“Contar histórias é um hábito mais antigo do que qualquer fada ou princesa. E, ao longo do tempo, alguém sempre pede: ‘Conta de novo!’

[Revista Recreio]

“Eu conto mentira mas não gosto de mentira”.

[Seu Manoel]

RESUMO

Este texto divide-se em dois aspectos referentes à arte de contar histórias: as publicações, desde os primórdios da pesquisa de campo no sentido de registrar os textos e publicá-los ‘para que não desaparecessem’ e a ação dos contadores de história no seu cotidiano de contar histórias, garantindo a permanência dos textos e da arte tradicional de ouvir/ contar. Observa-se que têm razão os pesquisadores em fazer o registro das histórias, mas é infundado o medo de que morra a arte de contar, pois o contar é inerente ao ser humano, pois sempre haverá alguém contando se houver alguém para ouvir contar.

1. A PERMANÊNCIA DOS TEXTOS ORAIS

Muitos dos trabalhos de pesquisa de folcloristas e etnólogos sobre a oralidade, abordagens dos contos, lendas, adivinhações, ditos populares, registrando conjuntos de textos junto a contadores de histórias, seguiram a orientação de reescrever os textos para evitar o seu desaparecimento. Revela-se a preocupação pelo rareamento das oportunidades de contar, pela diminuição do número de pessoas que detêm a capacidade de manejar com maestria um repertório crescente de textos orais, pelo desgaste da memória dos contadores tendo como consequência a perda do acervo oral.

Os contadores de histórias tenderiam a desaparecer pouco a pouco. A falta de oportunidade de revelar esses textos os levaria ao total esquecimento do seu repertório, inviabilizando a ação de contar. Não existindo mais os saraus onde essas histórias eram contadas nas noites de frio ou nas noites de lua cheia, também estariam os contos fadados a pouco a pouco serem coisa do passado. Essa preocupação mesmo parecendo derrotista tem alguma razão de ser. Esses textos orais refletem os costumes, o saber de uma região e o saber dizer de um contador em particular. O registro dos contos veiculados oralmente em uma determinada região oferece material para estudos antropológicos e permite um mapeamento etnológico dos usos e costumes das comunidades reveladas na pesquisa. O contar de um povo revela os seus usos e costumes, o seu falar e o seu dizer, o cotidiano e a esperança de um devir, o que percebe como real e como produto da imaginação. A vida expõe-se no ato de contar.

Os primeiros registros de coletas de textos orais²²⁸ foram motivados por essa intenção de 'salvar' esse material que por se

228 Publicações como *Adivineaux Amoureux* (1831), na Bélgica, um repertório de adivinhações; *Proverbes du Pays de Bârn - énigmes et contes populaires*, de V. Lespy (1876); 6 volumes da coleção *Faune populaire de la France*, organizada por Eugène Rolland (1877-1883); a *Littérature Orale de la Haute-Bretagne* de Paul Sébillot

manifestar através da oralidade, sem registro por escrito, acreditava-se que deviam ser registrados antes que desaparecessem da memória do povo. Alcançou-se, por estes meios, o objetivo complementar de formar com os contos, adivinhas, provérbios, canções, entre outros textos, uma bibliografia específica²²⁹. Estudiosos etnólogos interessaram-se pela riqueza de aspectos que se multiplica nesses textos orais. Registrar era a orientação seguida por tantos estudiosos, mesmo não havendo interesse em teorizar sobre essas manifestações. Embora se reconhecesse a riqueza da diversidade, tais textos ainda eram vistos como expressão singela de pessoas incultas. A partir de Paul Sébillot (1880) têm início as discussões que até os dias atuais ainda acaloram as discussões sobre o que ele denominou de ‘Literatura Oral’. Tal termo já nasceu sob a égide da discussão, uma vez que para ele essa manifestação poética foi assim definida:

La littérature orale comprend ce qui, pour le peuple que ne lit pas, remplace les productions littéraires.

Uma intenção teórica já se delineava entre a profusão de publicações que buscava apenas registrar exaustivamente os textos ouvidos daqueles que detinham um repertório. O modo aleatório de registro ainda hoje permite que cada ‘autor’ registre ao seu gosto o texto que publica. Como especifica seu proceder Bernardino Graña (1994)

(1880) foram algumas das obras publicadas, às quais seguiram-se muitas outras de outros autores com essa orientação de registro para manutenção desses textos. Começavam também a ser definidos pressupostos teóricos para o estudo do Folclore e da Literatura Oral.

229 Uma coleção que conta com mais de três dezenas de tomos, cada um organizado por um pesquisador (Paul Sébillot assina dois tomos) dedicados a diversos gêneros da literatura popular registrados na Europa, principalmente na França foi publicada em 1880 e reeditada em 1967 em Paris pela Editora Maisonneuve et Larose. É a Collection Les Littératures Populaires de toutes les nations - traditions, légendes, contes, chansons, proverbes, devinettes, superstitions.

autor do livro *Cristo e San Pedro Peregrino - Contos Populares de Galicia*:

Aí aprendin eu que, en certa maneira, o estilo de como popular tamén se pode inventar, que són lícitas e ata necesarias certas supercherias literarias, certas manipulaci3ns ou amaños, sempre que se fagan com amor e a xeito. Hai, nesta primeira entrega (...) varias manipulaci3ns niñas, varios amaños, varios aumentos, e adobos e detalles que penso se poderian contar nunha narraci3n oral demorada, non sintetizada. (p. 13)

Assim, obedecendo a estes recortes, a ajustes para adequar a linguagem do detentor da narrativa à norma padrão, para encaixar o texto no espaço determinado pelos editores, tantas versões foram publicadas com o intuito de registrar o enredo da história coletada, apagando, no entanto, as marcas da individualidade do contador. O interesse ainda residia, unicamente, na narrativa, relegando a narração ao esquecimento. Em algumas publicações há referência à região onde a história foi registrada. A identidade do narrador e o seu estilo particular eram aspectos pertencentes à narração que ainda não interessavam aos pesquisadores.

Antonio Machado y Alvarez (1884) publicou em 7 tomos a *Biblioteca de las tradiciones populares españolas* em que mescla estudos sobre literatura popular e textos da literatura popular, adivinhas, ‘simpatias’, provérbios, expondo claramente uma coleta ampla entre informantes que não têm lugar na publicação como detentores dos textos. Muitos contos publicados na Revista Lusitana por tantos estudiosos dos contos populares portugueses reforçam a tendência da desvinculação do texto e seu detentor. Os seus primeiros números (1 e 2) onde Bernardino Barbosa (1914) publicou “Contos populares de Évora” segue essa tendência registrada na Revista. Também

no número 1 da mesma Revista, Cláudio Basto (1914) deixou registradas “Falas e tradições do Distrito de Viana do Castelo”, sem mencionar as pessoas que lhe ofereceram os textos que traz a público.

Alguns estudiosos das expressões populares exibiram interesses mais abrangentes e interessaram-se em publicar os contos com referência não à região, mas ao país. M. Aurélio Espinosa (1946) publicou, em dois volumes, os *Cuentos populares españoles - recogidos de la tradición oral de España*. Do primeiro volume constam os textos; o segundo abriga um estudo comparativo detalhado tornando outras versões das narrativas apresentadas no primeiro volume. Teófilo Braga (1987 - reedição) publicou os *Contos Tradicionais do povo português*, também em dois volumes, classificando os contos e apresentando-os segundo essa classificação. Refere-se, após cada texto, às versões conhecidas do texto e sua procedência, referindo-se à região onde foi registrada aquela narrativa. José Leite de Vasconcellos (1963) publicou o livro *Contos populares e lendas*, onde propõe uma “arrumação ou agrupamento dos contos” a partir do que classifica os contos recolhidos, apresenta-os e por meio de notas dedicadas a cada tipo de texto, estabelece relações entre as versões conhecidas dos contos apresentados.

Realizando estudos mais amplos das manifestações populares, nas últimas décadas do século XIX, em Portugal, Teófilo Braga (1881), publicou um artigo na revista ERA NOVA, intitulado “Os Jogos Populares e Infantis”. Estudando os textos populares e as publicações em torno do assunto, esse autor aponta Francisco Lopes como organizador do primeiro livro do gênero em Portugal, publicado em 1603, intitulado *Passatempo Honesto de Enigmas e Adivinhações*. Cascudo analisa adivinha registrada nessa obra, referindo-se ao aspecto da transformação literária dada aos textos populares para efeito de publicação²³⁰.

230 Ver Luís da Câmara Cascudo (1984: 65).

No Brasil, em 1876, Couto de Magalhães²³¹ publicou, em versão literal do tupi, contos coletados na Amazônia, às margens do rio Paraguai, volume intitulado *O Selvagem*. Foi também publicado por Santa Anna Nery (1889), em Paris, um volume sobre a literatura oral no Brasil onde estão registrados alguns contos, intitulados *Folklore Brésilien*.²³² O autor procurou reunir aspectos do folclore brasileiro a partir das suas lembranças no que se refere principalmente ao registro do pitoresco, procurando ressaltar a riqueza da diversidade de textos em circulação no Brasil. Em 1897, os *Cantos Populares do Brasil*, de Sílvio Romero, que compõe uma coleta em dois volumes com os *Cantos Populares do Brasil*, já era editado pela segunda vez.

Luís da Câmara Cascudo, folclorista brasileiro, estudou as mais variadas fontes de expressão da sabedoria e criatividade populares, mesmo filiado ao pensamento português, e inclusive registrando o resultado de suas pesquisas como os folcloristas lusitanos, Cascudo já ‘ensaiava’ referências aos informantes que lhe legaram os textos. Embora deixe a impressão de que a maioria dos textos que publica foram provindos da sua casa, uma vez que menciona a mãe, o pai, ele mesmo, uma criada da casa, empresta identidade a muitos dos textos mencionados e registrados. A Luísa Freire, ‘negra velha’, agregada à casa do folclorista, que morreu octogenária. Cascudo (1955) dedica uma das suas publicações: *Trinta “estórias” brasileiras*, onde publica as histórias que ela contava e enaltece a sua memória prodigiosa e capacidade de imaginação no trato com as histórias. Revela que a contadora, já velhinha, ainda o auxiliava quanto às versões de tantas histórias que ele não conhecia ou não conhecia versão mais completa.

Na trilha desses trabalhos, muitos outros foram e vêm sendo publicados, o que constitui um registro importante da memória do povo de uma região, de um país. O conto tem sido alvo da grande

231 Informação contida nas notas, em Cascudo (1984: 286).

232 A obra consultada é fac-similar, publicada pela Ed. Massangana.

parte das edições de textos orais nas últimas décadas no Brasil. Estudiosos da expressão oral e popular, não só os folcloristas, mas inclusive os universitários, têm se esforçado em coligir e publicar contos coletados nos diversos Estados Brasileiros²³³. Estudos acadêmicos têm sido produzidos, em um esforço de não só registrar textos, procurando também sistematizar dados teóricos em torno dessa produção cultural. Têm sido registrados os contos coletados em algumas microrregiões²³⁴. Algumas publicações apresentam o repertório de um único contador²³⁵. Outras escolhas de contos elegem temáticas da narrativa popular²³⁶. Trabalhos monográficos,²³⁷

233 O Projeto intitulado Conto Popular e Tradição Oral no Mundo da Língua Portuguesa foi inaugurado com a Coletânea Contos Populares de Pernambuco, coordenado por Roberto Benjamin (1994), pela Editora Massangana. O segundo exemplar desta coleção, Contos Populares da Paraíba, coordenado por Osvaldo Trigueiro e Altimar Pimentel, pela mesma editora, em conjunto com a Fundação Joaquim Nabuco.

234 *Causos do boi voador* de Lisana e Paulo Bertussi (1995), pela Edusc (Caxias do Sul) apresenta 'causos' e seus contadores na região gauchesca de Campos de Cima da Serra, RS.

235 *Os Contos de Dona Esmeralda* é uma publicação das professoras Doralice Alcoforado e Edil Costa (1998), Instituto de Letras, UFBA, sobre esta contadora de histórias de Salvador e reúne histórias contadas por ela; Maria do Socorro Simões e C. Golder (1995), Cejup, UFPA, com a Série *Pará Conta*, registra acervos de contadores da região Norte, onde os autores coordenam pesquisa que inclui coleta de textos narrativos. Esta publicação, em 3 volumes, apresenta contos registrados em Belém e em Abaetetuba.

236 *Os Contos de Dona Esmeralda* é uma publicação das professoras Doralice Alcoforado e Edil Costa (1998) sobre esta contadora de histórias de Salvador e reúne histórias contadas por ela; Maria do Socorro Simões e C. Golder (1995) com a Série *Pará Conta*, registra acervos de contadores da região Norte, onde os autores coordenam pesquisa que inclui coleta de textos narrativos. Esta publicação, em 3 volumes, apresenta contos registrados em Belém e em Abaetetuba.

237 Lima (1985) *Conto Popular e comunidade* narrativa sobre contadores da região do cariri cearense, principalmente Crato e Juazeiro; Silveira (1988) *O Carretel da*

em número crescente, recolhas e análise em andamento revelam contadores e parte de seus repertórios, demonstram o interesse crescente pela riqueza desses textos.

A pesquisa de recolha de contos e registro dos contadores de história, no Brasil, ainda tem muito que realizar, pode-se afirmar que muitos contadores ainda exercem a atividade do conto, uma vez que dispõem de condições para trocar histórias com seu grupo comunitário. Recolhas brasileiras de contos que além de divulgar as histórias também levam a público o contador que as contou, pondo em evidência inclusive a performance registrada vêm sendo publicadas, nas últimas décadas. Histórias provindas de contadores das mais variadas faixas etárias, em uma demonstração de que o contador de histórias não pode ser considerado, no Brasil, uma personagem do passado. Esses trabalhos junto aos contadores de histórias, através de pesquisas de campo, revelam a pujança que ainda apresenta essa produção cultural que na sua trama invisível ainda tece a fibra mágica das histórias contadas oralmente.

2. O TEMPO DE CONTAR

No Brasil, o contador de histórias está ligado a uma tradição de transmissão dos contos das mais diversas origens. Os contos vindos do continente africano e os de origem indígena tiveram uma menor influência na formação desse repertório brasileiro, tendo os contos de origem européia, provindos de Portugal, principalmente, tido maior difusão entre os contadores de histórias. Estudos procurando desvendar as origens de histórias contadas no Brasil, realizados por folcloristas como Câmara Cascudo, Sílvio Romero, entre outros, apontam para uma predominância de contos de origem portuguesa nos repertórios coligidos. Cascudo (1984: 23), ante os trabalhos que

Memória sobre a arte de um contador de histórias do município de Mogeiro, no agreste acaatingado paraibano.

se avolumam sobre os contos, tentando desvendar-lhes as procedências, constata a dificuldade de identificar essas origens com precisão, quando afirma:

O que era africano aparece sabido pelos gregos e citado numa epígrafe funerária. Um detalhe característico ocorre num conto egípcio de trinta séculos. Uma anedota moderna poderia ter sido contada por Noé. A bibliografia sempre crescente empurra o horizonte da certeza.

Esses textos, recontados oralmente, foram absorvendo os usos e costumes brasileiros e passaram a traduzir o cotidiano da nova terra. O contador, fiel ao preceito proverbial de que *quem conta um conto aumenta um ponto*, ao sabor do momento, atualiza e procura adequar a narrativa ao momento que ele e os seus ouvintes estão vivendo. Assim sendo, o rei que antigamente comandou a ação no seu reinado pode ser substituído pelo fazendeiro, o senhor das terras e dos seus moradores. O castelo, a casa grande, o sobrado. O sentido do maravilhoso envolve a história e mesmo o que revela o cotidiano ganha o toque mágico do *era uma vez*, mesmo não sendo mencionado. O tempo do contar encarrega-se de preparar os ouvintes para ouvir histórias, para reencontrarem ou serem apresentados a personagens que embora tenham traços do seu cotidiano pertencem a um outro lugar que vive na imaginação do contador e de cada um daqueles ali presentes. Personagens antigas, mas nem por isso velhas que ganham os nomes que todos conhecem compõem histórias que fazem rir, que metem medo, que despertam lembranças aos mais velhos, enquanto são apresentadas aos mais jovens.

Narradores reconhecidos pela qualidade do seu contar, detentores de um saber de magia e de encantamento, mestres em construir com as palavras caminhos que conduziam à novidade, ao sonho, ao medo, ao riso, aonde o ouvinte nem esperava chegar, esses ainda existiriam? Além de contadores de histórias como Luisa Freire (Bibi), mencionada anteriormente, é possível que haja contadoras com memória prodigiosa, a exemplo de Luzia Tereza (Pimentel,

1995)²³⁸ que já em idade avançada detinha um repertório invejável de contos, tendo sido publicadas 64 histórias, em um primeiro volume, que não pôde comportar um acervo de 236 histórias registradas. Há contadores que não tiveram seus acervos de textos orais registrados por algum estudioso e mesmo não tendo oportunidade de contar suas histórias, ainda detêm um bom acervo de contos. Estariam essas histórias fadadas a se desgastarem na memória até serem esquecidas, pela falta de ouvintes para esses artistas anônimos? Foram contadores como esses que motivaram personagens literários como a Velha Totonha dos engenhos da Paraíba de José Lins do Rego (1965), que emprestaram colorido à Tia Nastácia, personagem de Monteiro Lobato.

Os contos populares orais, revisitados por gerações, multiplicaram-se em incontáveis versões que a cada narração são atualizadas fazendo parte de algum repertório de contadores que por não disporem, com frequência, de ouvintes, acreditam às vezes não saber mais contar histórias. Como é o caso de D. Luísa dos Santos (Mogeiro-PB), que em conversa informal, contou uma história que lhe veio à lembrança. Terminada a narração, disse para si: *Eu pensei que nem sabia mais dessa história...* Em conversas com contadores de histórias reconhecidos como tal pelo grupo social onde vivem, não é raro o registro de depoimentos que denunciam a falta de oportunidade para contar histórias motivada por uma mudança nas preferências das pessoas no que se refere aos tipos de entretenimento preferidos atualmente. Para esses contadores, trocar histórias com um grupo fiel de ouvintes era atividade apreciada em um tempo que já passou.

O desenvolvimento no setor das comunicações tem encurtado o tempo de transmissão da informação, ao mesmo tempo em que implanta e otimiza outras fontes de lazer. A televisão é dessas

238 Luzia Tereza faleceu aos 74 anos. Lamentava não ter mais tempo para contar tantas histórias que ainda trazia na memória. (p. 396)

marcas do progresso a mais acusada de reunir as pessoas em sua volta, à noite, proporcionando o desinteresse delas por outra atividade, como a de reunir-se para ouvir/contar histórias. A televisão substituiria a conversa que antes tinha lugar àquelas horas noturnas. A velocidade com que são veiculadas as imagens, a informação sobrepondo-se à narração fazem com que o que é comunicado em uma reunião comunitária perca em apelo informativo e de entretenimento em comparação com o que vem de fora através da tela do televisor. Seu Manoel, dobrando-se à preferência de que desfruta a televisão entre os potenciais ouvintes das narrativas, afirma que se fosse possível ao contador utilizar-se dos recursos de que dispõe a televisão, o contar teria sempre “sucesso garantido”.

Se enquanto ele fosse contando, as coisas fossem aparecendo na tela da TV, a história ficava mais bonita e todo mundo queria assistir e ouvir as histórias.

O divertimento²³⁹ que constituía ouvir histórias vai perdendo em apelo visual e informativo para a televisão e para tantos jogos eletrônicos estruturados a partir da imagem desenvolvida para adequar-se à tela animada. O que vem de fora parece ter mais importância do que o que já é conhecido de todos no lugar. A televisão criaria a ilusão de que é possível ter uma vida mais agradável, menos dura do que a que se está vivendo. Por mostrar as personagens identificadas com pessoas comuns, os fatos como reais, exibindo características com as quais as pessoas podem identificar-se, despertaria um maior interesse do que aquelas personagens que povoam os contos populares, vistos como pertencentes a um passado, em algum lugar da

239 Em Mogeiro (Pb.) o contar história é referido como uma brincadeira. O contar muitas vezes é iniciado com o convite: Vamos brincar de contar histórias... Essa concepção é registrada em Lima, 1985: 63 que por sua vez cita Figueiredo Filho, ambos os autores referindo-se ao conto popular no cariri cearense.

infância de cada um, tempo imaginado que não disporia mais de espaço no cotidiano que se vive nos dias atuais.

Mesmo persistindo este discurso de fim dos tempos em relação aos contadores de histórias, no Brasil eles ainda são numerosos, ainda que isolados pelo rareamento da oportunidade para contar. A conversa, que leva no seu bojo a narrativa, ainda traz à tona muitos contos que fazem parte de uma tradição reconhecida pelo povo. As histórias se multiplicam através da capacidade que o contador revela de perceber a narrativa no seu cotidiano. Benjamin (1994: 201) reafirma essa capacidade que o contador exhibe em fazer da sua vida e das experiências da sua comunidade matéria para as suas histórias quando diz textualmente:

O narrador retira da experiência o que ele conta; sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.

O narrador realiza o seu contar em constante interação com os seus ouvintes. O conto é atualizado em função dos ouvintes que, como o contador, fazem parte da história contada no que ela tem de atual, no que ela exhibe como inerente ao saber conjunto da comunidade e do contador em particular. O contador nutre a sua narrativa com a matéria coletada no cotidiano da sua experiência. Uma viagem, uma história ouvida de alguém, um fato divulgado, um folheto lido, em tudo pode morar uma boa história. Pela velocidade com que voa a informação nos meios de comunicação, pela facilidade de transportes das coisas e das pessoas, as narrativas, de certa forma, vêm aos contadores e eles a percebem e transformam, possibilitando a continuidade dessa corrente de recriação das narrativas, de atualização do ato de contar.

As reuniões noturnas onde o conto tinha o seu lugar garantido já não acontecem mais com tanta freqüência. Mudam os costumes e com eles o contar. Essa mudança transforma a relação que se estabelece entre contador/história/ouvinte, mas não é suficiente para fazer desaparecer o gosto pelo contar/ouvir histórias. O contador guarda

na memória partes do conto que lhe permitem reatar os laços da narrativa, conseguindo, mesmo depois de muito tempo sem contar determinadas histórias, trazê-las de volta aos ouvintes. Seqüências rimadas, diálogos marcantes, imagens criadas ao contar ou ao ouvir a história pela primeira vez, gestos que definiram trajetórias de alguma personagem, reação dos ouvintes de outrora quando era contada determinada seqüência, a atmosfera do conto, são marcas que têm a força de trazer de volta a história à memória do contador.²⁴⁰ As narrativas, por sua vez, transformadas pelas marcas do esquecimento, assim mesmo revelam uma capacidade de permanência na memória coletiva. O contador de histórias articula na memória um acervo de narrativas que se renovam no contar. Narrando, o contador atualiza a história ao mesmo tempo em que mantém a tradição. A atividade de contar histórias muda de lugar, sofre retração, mas mostra-se forte o suficiente para não desaparecer.

3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. (trad. Sérgio Rouanet). São Paulo: Brasiliense. (Obras Escolhidas, vol.1), 1994.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil (Folclore)*. Rio de Janeiro: Tecnoprint (Ediouro): s/d.

240 Geneviève Calame-Criaule (1991: 228), em artigo sobre a comunidade africana dos Dogons, refere-se a uma forma de um contador trazer o conto de volta à memória análoga a uma das formas utilizadas pelo contador de Mogeiro (Silveira, 1998: 121) que anota a seqüência da história e ‘medita’ sobre ela até que ela se recomponha na memória.

_____ *Literatura Oral no Brasil*. 5ed. (ver e aum.). Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____ *Trinta estórias brasileiras*. Porto: Portucalense Ed., 1955.

CALAME-GRIAULE, Geneviève. (edit.) *Le renouveau du conte (The revival of storytelling)*. Paris: CNRS, 1982.

COELHO, Beth. *Contar histórias – uma arte sem idade*. 3ed. São Paulo: Ática, 1990.

LIMA, Francisco de Assis de Souza. *Conto Popular e comunidade narrativa*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional do Folclore, 1985.

PIMENTEL, Altimar. *Estórias de Luzia Tereza – a maior cantadora de estórias do mundo*. Brasília: Thesaurus. 1995 (vol. 1) ; 2001 (vol.2).

REGO, José Lins do. *Histórias da velha Totonha*. 5ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ed, 1981.

ROMERO, Sílvio. *Contos populares no Brasil. (Folclore Brasileiro)* São Paulo: São Paulo: Itatiaia; Edusp. (Col. Reconquista do Brasil – Nova Série nº 87), 1985.

SILVEIRA, Maria Claurênia. *O Carretel da Memória – história fabulosa de um contador paraibano*. João Pessoa: Ed. Universitária, 1998. (Série Universitária, v. 4).

MODALIDADES DEL DISCURSO EN LA POESIA DE CORDEL: RETÓRICA MENOR

María Cruz García de ENTERRÍA
Universidad de Alcalá de Henares

Se podría llamar “retórica menor” a la retórica no codificada, no escrita, pero sí existente en la literatura que llamamos popular o, como he propuesto en otra parte, literatura marginada por los cultos e intelectuales²⁴¹. En esa literatura se rastrea la presencia evidente de una retórica que, con paciencia, leyendo muchos pliegos sueltos o folletos de cordel, aparece de forma peculiar y muy clara.

El gran especialista de la retórica mayor que es George A. Kennedy, habla de una retórica “primaria” como el arte de persuasión que nació en la vida civil cuando fue necesario, y es esencialmente retórica oral. La retórica “secundaria” es el conjunto de las técnicas formales “arracimadas” en torno a un discurso, o el arte formal cuando esas técnicas no son usadas para aquel primario propósito oral. Se usa para asegurar variedad de modelos de énfasis en la superficie de una comunicación, superando el techo de atención normal de un auditorio y ayudándole a fijarse en lo más importante. Añade que la retórica clásica se mueve de la primaria a la secundaria en un proceso de literaturización. Pero hay todavía otra retórica, la que él llama natural, que aparentemente al menos, y según criterios clásicos, no sigue ese proceso. Y esta ha sido poco estudiada por

241 Este texto fue publicado, antes, con el título *Retórica Menor*, en *Studi Ispanici*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1987/1988 [1990], pp. 271- 291. (Sin resumen en Portugués).

los retóricos. El sujeto de ella es bien conocido de los antropólogos y folkloristas porque aparece en todas las sociedades, y se da en estado casi puro en las sociedades primitivas. Es primariamente oral también. Los que la utilizan conocen cómo manejar sus técnicas, pero no saben definirlas, catalogarlas o conceptualizarlas. Aun así, es retórica “consciente” por parte de quien la utiliza porque sabe lo que quiere decir y usa tópicos, fórmulas o modelos de discurso aunque no sepa dar una descripción sistemática del método que ha seguido²⁴². Es, pues, la retórica que se da en las manifestaciones literarias de una sociedad de cultura básicamente oral.

Mi análisis de hoy versa sobre las fuentes escritas de ese arte popular verbal y casi siempre de siglos lejanos. Los materiales que me sirven de base pertenecen a los siglos de oro de la literatura española y, hoy, de modo más específico, me voy a ocupar del siglo XVII.

Indudablemente, hay algo que me aparta de planteamientos folklóricos románticos: los datos que manejo (impresos de los siglos XVI y XVII) pueden hablar de lo rural, pero no son rurales. Son, en un 90% o más, fruto de una cultura que ya entonces empezaba a ser esencialmente urbana sin dejar de ser popular²⁴³. También estoy de acuerdo con Peter Burke, el gran estudioso de la cultura popular, en su afirmación de los dos tipos de cultura que determinadas personas podían disfrutar o poseer al tiempo²⁴⁴. El Barroco español es ejemplar en este aspecto.

Los materiales de la literatura de cordel que analizo indican que podían disfrutar de ellos el vulgo (*el que no sabe*, diría Cervantes, y nada más) y los cultos; a distintos niveles, por supuesto: pienso que

242 En mi librito *Literaturas marginadas*, Madrid 1983.

243 Cf. GEORGE A. KENNEDY, *Classical Rethoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, London 1980.

244 Cf. J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1980², pp. 226-267.

con un cierto distanciamiento irónico los cultos, y con una mayor implicación, más visceral, más ingenua, el vulgo.

Esto es algo en lo que me interesa detenerme, ue los datos de los años medios del siglo XVII nos indican sin lugar a dudas que, por ejemplo, los poetas cortesanos —de las Cortes de Felipe IV, de Carlos II sobre todo— se avulgararon voluntariamente en muchas ocasiones²⁴⁵. Es decir, encontraron una diversión literaria en escribir al modo de los poetas de cordel, coplas o quintillas de ciego, historias “espantosas” que parodiaban el romance vulgar. Este es el título de unas coplas de un poeta cortesano y “pulido” de la corte de Felipe IV: *Historia verdadera de un espantoso martirio que hizo en un abano [abanico] inocente la más grande y cruel señora de Castilla, compuesta por el peor coplero de España beneficiado de ayer y privado de la dicha corporal*. Don Antonio Hurtado de Mendoza es el autor de estas “coplas y bien de ciego”, como dice él mismo al comienzo de sus versos²⁴⁶. Esta parodia demuestra, como todas, un conocimiento de la retórica del texto parodiado. De otra forma no hubiera podido escribirse. Y Hurtado de Mendoza no falla en la utilización de los recursos de coplero: desde el título que adelanta todo o casi todo lo que se va a contar, desde su insistencia en la utilización del verbo “contar”, desde su protesta de que lo hará “en tiempo breve” (la *brevitas* en la narración prometida en el exordio, según los preceptos clásicos), hasta sus afirmaciones de la rudeza y torpedad de su pluma (la *rusticitas* como *captatio benevolentiae*), hasta su invocación a seres sobrenaturales para que le ayuden en su empresa (las queridas *Musas* de los poetas clásicos), hasta la precisión minuciosa de los datos para poner más de relieve la autenticidad de lo que se cuenta en la *narratio*... Hurtado de Mendoza en este texto, y en algún otro parecido,

245 Cf. P. BURKE, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano 1980, pp. 26-31.

246 Cf. E. M. WILSON, *La estética de don García de Salcedo Coronel y la poesía española del siglo XVII*, trabajo en su libro colectivo *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Barcelona 1977, pp. 157-193.

demuestra conocer a la perfección muchos pliegos de cordel, haberlos leído con un cierto cuidado, tal vez con un cierto gusto.

No puede sorprendernos esto pues estamos ante una moda, que va y viene como todas, consistente en remedar estilos plebeyos. Recordemos, por ejemplo, que en el siglo XVIII, en sus últimos decenios, los señores y señoras de la aristocracia de Madrid, remedaban los gustos populares y plebeyos, jugando a vestirse, a proceder, a *cantar* como las gentes de los barrios bajos madrileños o urbanos en general. Moda que tuvo razones sociales, como una cierta saturación de aristocratismo, de afrancesamiento remilgado, y otras. En el siglo XVII, la moda de avulgaramiento literario brotó también por reacción a otros planteamientos literarios que aquí no interesan en este momento: menciono sólo la poesía difícil y oscura de Góngora y, sobre todo, de sus seguidores, y ciertos “preceptores poéticos demasiado solemnes”²⁴⁷.

Pero el hecho es que existió esa vuelta o esa pseudo-identificación con el mundo popular urbano y sus gustos literarios.

Ya entrando en el campo del arte verbal popular que es la literatura de cordel me interesa precisar:

- 1º) que lo verbal, según yo lo entiendo aquí, tiene relación con la palabra, pero no necesariamente con lo oral.
- 2º) Subrayo lo anterior porque mis fuentes son *escritas*, impresas a veces muy rudimentariamente, pero impresas y difundidas por la imprenta también.
- 3º) A pesar de lo anterior, todas ellas o casi todas tienen lo que conocemos como “marcas de oralidad”, aunque se hayan ido recogiendo por escrito. Por tanto, estaríamos así tanto en los dominios de la retórica primaria, según Kennedy (que afirma que los actos de esa retórica no tienen texto,

247 Cf. A. HURTADO DE MENDOZA, *Antología poética*, Introducción, edición y notas de M^a C. García de Enterría, Santander 1986, p. 119.

pero éste puede ser reconstruido con posterioridad a la enunciación y así será tratado como cualquier texto escrito), como en los dominios de una retórica natural cuya manifestación básica es oral²⁴⁸.

- 4º) Me interesa precisar también que los pliegos de cordel son momentos fijos de una diacronía en la cual los textos sí evolucionan. De esta forma, recoger y estudiar esos momentos fijos o hitos puede aportarnos datos que no son despreciables en el estudio de una retórica desarrollada en un tipo de poesía que, fundamentalmente, es performativa²⁴⁹.

Ahora bien, un estudio literario nos lleva a perder determinados aspectos de la *performance* que deben ser —así lo creo— importantísimos en el campo de lo folklórico. La *performance* da una visión global de un hecho de cultura y comunicación complejo, que casi podríamos llamar total, porque en él nos encontramos con la presencia simultánea del Emisor, del Mensaje y del Receptor.

La *performance* perfecta en el campo de la oralidad sería:

Texto oral —Enunciado oralmente— recogido auricularmente —grabado en la memoria— transmitido oralmente en una nueva *performance*. Etc. Pero en nuestro caso, lo escrito interfiere en esa sucesión. No rompe la cadena de transmisión pero la modifica. Más o menos así:

Texto oral/escrito — *performance* oral — recogido auricularmente grabación en la memoria/compra del impreso — transmisión escrita. (Y otras combinaciones). Esta secuencia es la que creo tiene que ver con el origen y difusión de la literatura de cordel. Si

248 E. M. WILSON, *loc. cit.*, p. 193.

249 Cf. G. A. KENNEDY, *o. c.*, p. 4.

pensamos en lo que fue la transmisión del Romancero y la canción popular en la Edad Media, recordaremos que la cadena de transmisión era esencialmente oral, como quizá lo fuera la misma creación del texto. En el siglo XVI, Romancero y cancioncillas de origen oral, se fijan por escrito en pliegos sueltos o de cordel. Y enseguida hay ya textos con bases orales, pero creados por escrito, que se transmiten por escrito en los pliegos de cordel aunque en una primera fase nos encontremos con una *performance* o acto de recitación o lectura en voz alta del vendedor del pliego ante sus oyentes y presuntos compradores; es decir, que la *performance* sigue fundiendo en un acto único la transmisión y la recepción y, a veces, si hay improvisación o modificación del texto, también la creación. Cuando tenemos la interferencia escrita, cada uno de los elementos de la *performance* se puede realizar: o por vía oral: recitación de lo escrito; o por medio de lo escrito ofrecido a la percepción visual: textos expuestos para que los compradores lean al menos sus títulos que se pregonan en voz alta para atraer la atención, y con una determinada entonación, señalada generalmente por la puntuación que se utiliza en ellos; o, finalmente, por los dos a la vez: se venden los pliegos y la audiencia sigue, simultáneamente, su lectura propia y el recitado del vendedor.

Creo que esta última forma de realización de la *performance* fue muy habitual en el siglo XVII. Pero en todos los casos nos encontramos ya con que producción, conservación y repetición del texto se basan en la escritura, mientras que la transmisión es siempre, de una forma o de otra, performativa.

(Se notará que en la base de mis palabras está, en parte, la teoría de Paul Zumthor²⁵⁰ cuando habla de la historia de una obra o poema *oral* en las siguientes fases: producción, transmisión, recepción, conservación, repetición...)

250 No tenemos en castellano una palabra adecuada para expresar con precisión lo que el vocablo italiano *performativo* enuncia claramente. Por ello recurro con gusto a él.

Pero en la literatura de cordel siempre está presente la mezcla de lo oral y de lo escrito y de ahí es de donde nacerá la peculiar retórica, menor de esta literatura.

Por ejemplo, dentro de ella deberíamos estudiar el uso que se hace de los títulos y el papel que juegan éstos a la hora de comprender algunos recursos utilizados por los escritores populares. Los títulos deben ser un medio de despertar el interés de los posibles compradores. También los creo relacionados con ese modo folklórico de adelantar en los preliminares de la narración lo que se va a contar²⁵¹, como un modo de ayudar a superar la angustia que puede despertarse en los oyentes. Tienen, por tanto, su retórica peculiar: avisar que lo que se va a escuchar es verdadero, que es “espantoso”, tal vez, pero añadir el esqueleto narrativo con el final explícito o casi. Son datos que encontramos en los inicios de los cuentos infantiles también, y son una forma de consolación previa a la que, en definitiva, va a aportar el conjunto del relato, puesto que estamos claramente en los dominios de lo que Umberto Eco denominó literatura “consolatoria”²⁵².

Pero también estamos ante una literatura moralizante, que trata de tranquilizar, sí, pero igualmente procura colocar ante los ojos modelos de conducta o avisos didascálicos. Porque me voy a detener hoy, de modo más concreto, en sólo dos de los innumerables tipos que adopta la literatura de cordel del siglo XVII. Sus formas principales ya no son, como en el siglo XVI, los romances o las canciones líricas y populares o a veces de cancionero. Las formas principales del XVII son los pliegos noticieros de batallas o catástrofes naturales o nacimiento de monstruos o, en fin, noticia de todo aquello que

251 Cf. P. ZUMTHOR, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris 1984, pp. 37-66; y también *Introduction à la poésie orale*, Paris 1983; *La lettre et la voix*, Paris 1987.

252 Cf. R. JAKOBSON, *El folkllore como forma específica de creación*, recogido en sus *Ensayos de Poética*, Madrid-México 1977, pp. 7-22.

podía impresionar a los oyentes por su carácter extraordinario; son relatos de vidas de bandoleros en las que se mezclan la admiración y el espanto; relaciones de comedias, a veces recogidas oralmente por un “memorilla” y luego pasadas a la imprenta; composiciones burlescas y satíricas, en tono muy elemental; fábulas de animales; narraciones de crímenes castigados después “sobrenaturalmente”, o por medios humanos, pero providenciales; vidas de santos... Y un largo etcétera, aunque creo haber mencionado las más importantes.

Es en las dos últimas manifestaciones de poesía de cordel en las que me voy a detener para analizar su retórica. Es decir, en las vidas de santos y en los crímenes. Aparentemente opuestas, pero que tienen según pienso un origen comun. Y es este origen el que me lleva de nuevo a la retórica.

Hace ya algunos años, precisamente a partir de estudios de la Profesora Luisa López Grijera y del profesor Víctor García de la Concha²⁵³ ha cobrado fuerza la idea de que escritores “humildes”, o de estilo coloquial o *sermo humilis*, como Santa Teresa de Jesús, por ejemplo, pudieron aprender muchos de sus recursos a través de la predicación. Todos sabemos que durante nuestro siglo de Oro —y antes y después...— hubo una gran afición a la asistencia a los sermones: “fenómenos sociales y nacionales”, son, como afirma Dámaso Alonso, el teatro y *el sermón*, puestos ambos a la misma altura, “y que entraban en las preocupaciones del español de aquella época con una viveza, con una intensidad que apenas si hoy podemos imaginarnos”²⁵⁴. Era todo el pueblo el que asistía al teatro, pero también a los sermones, y hasta es posible que la asistencia a las predicaciones en las iglesias, en donde no había que pagar entrada,

253 Cf. U. Eco, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano 1978.

254 Cf. VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA, *El arte literario de Santa Teresa*, Barcelona 1978, pp. 88-90; Luisa López Grijera, *La ‘compositio’ en la prosa de Santa Teresa*, en *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca 1983, vol. 11, pp. 683-698.

fuera todavía más habitual entre cierta clase de público desprovisto de otra clase de distracciones. Entre ese público sitúo a los autores de estas composiciones escritas en un estilo realmente humilde...

El sermón era también otro género performativo, y no me parece forzar mucho las cosas si pienso en humildes copieros aprendiendo de los predicadores populares, sobre todo de los misioneros rurales que, como bien se sabe, utilizaban todos los recursos que más podían impresionar a un público sencillo, emotivo, seguramente crédulo en exceso. Estos predicadores no habrían aprendido, probablemente, en las grandes retóricas latinas, sino en otras más humildes escritas en castellano, como la de Miguel de Salinas, que en 1541 ya dirigía su *Retórica en lengua castellana* a quienes no podían aprender de las latinas: “para que con ello, no sabiendo latín, pudiese entender algo de lo que los retóricos latinos y griegos ponen acerca de la ciencia del bien hablar...”²⁵⁵. La sencillez de esta *Retórica* hace suponer que en ella, y en otras como ella, estudiaron sobre todo quienes debían hablar a un público indocto, pero ávido también de acudir a los templos, como teatro”²⁵⁶.

En esa predicación, como en todas, la utilización de ejemplos – exempla, en las viejas *ars predicandi* – era uno de los recursos básicos. Precisamente por la fuerza con que se grababa en la memoria, sobre todo en la de los más ignorantes y analfabetos. La utilización iba, pues, en la línea de prestar apoyo a una argumentación moral o religiosa que quería proponer virtudes como modelo, censurar vicios, condenar el pecado... El *exemplum*, como todos sabemos, es siempre narrativo, y son todos los ornatos de la *narratio* los que pueden buscarse y encontrarse en ellos, por lo menos los más sencillos. Y en las

255 Dámaso Alonso, *Predicadores ensonetados, La oratoria sagrada, hecho social apasionante del siglo XVII*, en *Del Siglo de oro a este siglo de siglas*, Madrid 1962, p. 96.

256 P. MIGUEL DE SALINAS, *Retórica en lengua castellana (1541)* edición de E. CASAS en *La retórica en España*, Madrid 1980, p. 41.

diversas tipologías que han tratado de realizarse sobre los *exempla*²⁵⁷ ni faltan las vidas de santos ni los vicios y pecados personificados en una historia contada con fines moralizantes o ejemplificadores. En la predicación estos ejemplos servían como prueba de apoyo para un exposición doctrinal de más largo aliento²⁵⁸.

Y esta es la primera diferencia que constatamos en los ejemplos que encontramos también en la literatura de cordel. Los copleros pudieron encontrar en la predicación no sólo una fuente temática, sino también una escuela de recursos retóricos muy simples. Pero lo que les interesaba no era, claro está, la exposición doctrinal, sino la historia “verdadera” que la apoyaba. En los pliegos de cordel, es esa historia la que actúa como la misma exposición. No falta en esos relatos una leve distinción entre la anécdota y la lección moral que se extrae de ellos, pero no se encuentra siempre y cuando aparece es apenas un apunte brevísimo, porque la lección se deduce de la misma anécdota.

Pero vamos ya con las vidas de santos que, por otra parte, están estrechamente relacionadas con otro género ya no predicativo, sino destinado a la lectura (o a la audición de un texto leído) como es el género hagiográfico de raíces medievales y de origen todavía más antiguo²⁵⁹. Lo que interesa aquí es el modo de contar esas vidas en pliegos de cordel.

En un “corpus” de diecisiete pliegos que narran en verso vidas de santos encontramos, si no me equivoco, una distribución de la materia más o menos fija, pero que lleva perfectamente marcada la

257 B. C. QUINTERO, *Templo de la elocuencia castellana...* (1629?), fol. 49 v., *apud* G. LEDDA, *Forme e modi teatralità nell'oratoria sacra del seicento*, “Studi Ispanici”, 1982, pp. 87-107 (p.92).

258 Cf. M^a Jesús Lacarra, *El “Libro de los gatos”: hacia una tipología del ‘enxienplo’*, en *Formas breves del relato*, Zaragoza 1986, pp. 19-34.

259 Cf. la obra clásica de J. Th. Welter, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen-Âge* (1927), Genève 1973.

división en partes diferenciadas con bastante claridad. En el comienzo encontramos un *exordio* en el que reconocemos muchas de las instrucciones que un sencillo retórico, como Miguel de Salinas, daba en su texto al indicar que en esa primera parte “hacemos los ánimos de los oyentes benévolos y atentos... y dóciles”. (La docilidad, según la explica él, podría también entenderse como parte de la retórica del título que he mencionado antes: “Docilidad se alcanza poniendo delante en suma lo que después a la larga se ha de tratar”²⁶⁰). La benevolencia y la atención se logran prometiendo ser breves, rogando a los oyentes que estén atentos, indicando que lo que se va a contar es algo grande y no habitual... La vieja técnica uniforme del sermón indicaba también la necesidad de una oración introductiva, una invocación para suplicar la ayuda divina, una explicación del propósito general de todo el sermón para, después, pasar directamente a él²⁶¹. Oigan algunos de los exordios e inicios de estos pliegos:

*“O alto Dios consagrado
grandes gracias se te den,
tu nombre sea loado,
bendito y glorificado
por siempre jamás amen.
Y a tu madre esclarecida
nuestra Virgen y abogada,
sin pecado concebida,
su virginidad y vida
para siempre sea loada.
Y a los santos finalmente
gran gloria y consolación,
y al auditorio presente
les de Dios consolación,*

260 Cf. C. A. VEGA, *Hagiografía y literatura*, Madrid 1987.

261 M. DE SALINAS, *Retórica...* ed. cit., pp. 61 y 63.

*de sus pecados perdón.
Quise escribir y poner
de San Lucas un tratado
muy provechoso y de ver,
el cual por les dar placer
les será aquí relatado.
Y si tienen atención
la obra será muy buena,
que en ella se hace mención
de la santa conversión
de María Magdalena...”*²⁶²

“Breve suma de la vida y milagros del bienaventurado San Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús” (Título, que marca la brevedad)²⁶³.

*“Fray Diego, glorioso santo
dadme favor con que cante
vuestra ilustre vida en tanto
que salga quien la discante
con más levantado canto.
Mas si vos, santo glorioso,
alentays al temeroso ingenio
que a esto se atreve,
él saldrá con lo que debe
y al mundo hará envidioso
Bien terná favor en él*

262 Ibid. Véase también F. Rico, *Predicación y literatura en la España medieval*, Cádiz 1977.

263 Pliego de 1602, conservado en la British Library; cf. mi *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo XVII en el British Museum de Londres*, Pisa 1977, núm. xxxv.

*para que[a] un devoto fiel
 que su vida escriuir quiere
 ayude en lo que cupiere
 en un pliego de papel²⁶⁴.
 San Isidro labrador,
 pues con Dios gracia teneis
 pedid me de su favor
 que escriba en vuestro loor
 según vos lo mereceis.
 Que sin favor soberano
 es imposible escribir
 un labrador aldeano
 con mi ingenio, pluma y mano
 lo menos que hay que decir²⁶⁵”.*

Protestas de *rusticitas*, de *brevitas*, oración y dedicatoria previas al inicio propiamente dicho, petición a los oyentes de atención... Lo encontramos todo, pero desprovisto de lo que podríamos llamar “malicia retórica”. La misma protesta de brevedad no es porque conscientemente renuncien a digresiones que podían producir fastidio en el oyente²⁶⁶, sino simple repetición de un cliché oído tal vez, o tal vez, mucho más simplemente, no extenderse más allá de lo que permitían cuatro hojas de papel.

Que todo esto puede estar aprendido en la predicación me parece más que probable. Hay algunos elementos, en cambio, que pueden provenir de la lectura de poesía devota o también de las mismas vidas de santos en prosa. Porque hay datos bastante más

264 Pliego impreso en 1675, conservado en la colección Pepys del Magdalen College de Cambridge; cf. E. M. WILSON, “Samuel Pepys’s Spanish Chap-books”, *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, vol. II, 3, 1956, p. 229.

265 Cf. núm. XXXIV del *Catálogo* citado arriba; pliego de 1602.

266 Pliego de 1606; cf. núm. LVIII del *Catálogo*...

“literaturizados” en estos mismos exordios que estoy comentando. Así, por ejemplo, la personificación de la *pluma* con la que se está escribiendo y a la que se invoca directamente:

*“Narra, pluma mía,
y con razón narra,
no tengas temor
que es ancha la playa.
Narra de un varón
que es de ilustre casta...”*

Comienza la “Relación de la milagrosa vida y muerte del Beato... Tomás de Villanueva”²⁶⁷, y de forma parecida empiezan otros exordios.

La mención de las Musas está también presente en alguno de estos pliegos:

*“Retumben con voz sonora
los acentos de mi canto,
oygase la Musa mía
desde el Oriente al Ocaso ...”*²⁶⁸.

Y muy probablemente es una “divinización” de la antigua invocación a las Musas la petición de “ayuda y favor” a la Virgen, a Dios y a los santos:

*“Deme su ayuda y favor
hoy la Virgen soberana
para que cuente una historia
que es gloria y honor de España”*²⁶⁹.

267 Cf. E. R. CURTIUS, *La brevedad como ideal estilística* en su *Literatura europea y Edad Media latina*, México 1981, vol. 2, pp. 682-691.

268 Pliego de 1621; núm. CXX del *Catálogo*.

269 Pliego de 1605; núm. XLIX del *Catálogo*.

Si dejamos ya a un lado la “tópica del exordio”²⁷⁰, podemos pasar adelante, al comienzo de la narración, y de nuevo encontramos la retórica de la predicación. Las circunstancias de la persona señaladas con precisión: “de qué linaje sea, quiénes fueron sus padres y abuelos...La nación...” “Las circunstancias de lugar, tiempo y otras cosas”²⁷¹; todo lo que debía señalarse al comienzo de la *narratio* está presente en estas vidas de santos. Así comienza la “Vida y milagros de la bienaventurada Teresa de Jesús”:

*“En la Ciudad más antigua
de Castilla, ilustre Patria,
cercada de fuertes muros,
y honrada de sangre hidalga.
En Avila la famosa,
célebre en templos y casas
de caballeros nombrados
por sus heroicas hazañas;
cuyos hijos de vecino
ganaron, por más honrarla,
a costa de vidas suyas,
un emperador por armas.
Nació para bien de tantos
aquesta gloriosa santa,
de padres nobles y ricos
del apellido de Ahumanda...”*²⁷²

En todas estas vidas quedan señaladas la circunstancias del nacimiento, el pueblo o ciudad donde tuvo lugar, la condición de su

270 Pliego de 1606, núm. LX del *Catálogo*.

271 E. R. CURTIUS, *o. c.*, vol. I, p. 131.

272 M. de SALINAS, *Retórica...* pp. 73-74.

familia, el año. Hay, pues, un esquema perfectamente conocido por estos copleros y seguido paso a paso.

El núcleo fundamental de la *narratio* sigue también un orden fijo: vida, muerte y milagros, señalado habitualmente desde el mismo título. Por supuesto, los acontecimientos a que más atención se presta son aquellos que rayan en lo milagroso²⁷³ o en lo maravilloso; y al contarlos, es también habitual la utilización del estilo directo, creando diálogos entre los personajes que doten de un mayor dramatismo a la narración. Supongo que será demasiado atrevido hablar aquí de *sermocinatio* consciente, pero el hecho está ahí, y es lógico pensar en el modelo retórico que los sermones sobre vidas de santos brindaban²⁷⁴.

El final obedece también a una retórica de motivos conclusivos que se repiten tenazmente. Como dice Curtius en su clásica obra, “El final de un discurso debía resumir los puntos principales y dirigirse después a los sentimientos del oyente, es decir, moverlo a indignación o a compasión”²⁷⁵. En los pliegos de cordel hagiográficos, el coplero trata de condensar todo lo que ha dicho y lo hace: relatando primero los milagros post-mortem del santo (siempre los mismos, por otra parte, al contar el maravilloso olor que brota de su cuerpo o su tumba...)²⁷⁶, para repetir la invocación al santo, y rogar a Dios que todos aprendamos a vivir de una manera semejante a la

273 Pliego en la Biblioteca Nacional de Madrid: V. E. 118-12. La primera edición de esta versificada vida de Sta. Teresa debió ser de 1622; cf. mi artículo *Santa Teresa en la literatura popular*, “Berichte” (Salzburg), 6, 1983, pp. 103-128, especialmente p. 118.

274 Para otro momento histórico puede verse V. Bertolucci, *Contributo allo studio (lella letteratura miracolistica en Miscellanea di studi ispanici)*, 6, 1963, pp. 5-72, excelente trabajo utilísimo también para cuanto estamos analizando.

275 Cfr. Michel Zink, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris 1982, p. 352.

276 *Literatura europea y Edad Media latina*, ed. cit., vol. 1, p. 136.

del santo, para conseguir luego la gloria eterna. No es raro encontrar, como sucedía en los finales de los sermones, la palabra AMÉN como conclusión definitiva. He aquí un testimonio paradigmático:

*“Roguemos al Rey del cielo
que nos tenga de su mano
y nos de conocimiento
porque hagamos otro tanto.
Y el curioso que leyera
la vida de aqueste hermano
considere que esta vida
se nos da como de passo.
Y que al bueno han de dar premio
y han de castigar al malo;
por eso escoja y no diga
que nunca ha sido avisado”*²⁷⁷.

Vuelven a aparecer algunos de los elementos del exordio, como la *rusticitas*, o la *brevitas* esgrimida esta vez para indicar la imposibilidad de contar todas las otras maravillas obradas por el santo en vida y en muerte. La salvación eterna es el final, llevando a su lógica conclusión el *exemplum* utilizado, las más de las veces, como un silogismo férreamente construido para convencer.

Como dice Miguel de Salinas, “también los ejemplos pueden ser fingidos para inferir por inducción, poniendo algunas cosas que pordrían acaecer a aquel a quien traemos por ejemplo. [...] No hay cosa que tanto mueva en cualquier materia que se trate como las comparaciones y ejemplos, por lo cual conviene, demás de tenerlos aparejados, saber tratarlos según su diversidad”²⁷⁸.

277 Cf. M. ZINK, *o. c.*, p. 356.

278 Pliego de 1606; núm. LIX del *Catálogo*.

Si las vidas de santos debían de convencer de las ventajas de una vida virtuosa propuesta como modelo moral, las narraciones de crímenes castigados “sobrenaturalmente” o “providencialmente” tenían que inducir en los oyentes una actitud de rechazo del pecado, de horror ante sus consecuencias. Las recolecciones de ejemplos más tardías insisten en la relación de castigos a los pecadores, cuyos pecados se cuentan con todo lujo de detalles para provocar los sentimientos —los afectos— buscados por el predicador. Una colección que publicó Foulché - Delbosc en la *Revue Hispanique* procedente de un manuscrito de comienzos del siglo XVII lleva ya el título de *Cuentos de varios y raros castigos*, y están recogidos en ella toda una serie de *exempla* preparados para la predicación, muy probablemente por un religioso jesuita²⁷⁹. Junto a leyendas de los Padres del Yermo, algunas vidas de santos y otros relatos procedentes de un “legendario” germánico, lo que más abunda en esa colección es lo que indica el título: *Castigos*, y perdido ya el significado primordial de esta palabra como *consejos*, sino en el sentido más tardío de “la pena o multa que se impone y ejecuta en el que ha cometido delito o culpa grave para que le sirva de escarmiento”. (*Diccionario de Autoridades*). Crímenes y pecados se cuentan, pues, con un fin moralizante. No pretendo sostener ni demostrar que todos los relatos criminales que nos llegan a través del pliego de cordel tengan su origen probable en relatos circunstanciados escuchados en predicaciones y sermones; pero algunos sí tienen o, mejor dicho, traen a los lectores el recuerdo de la predicación. (También, por supuesto, hay en el pueblo un oscuro gusto por todo lo tremendista que todavía no ha sido suficientemente explicado, que nos aclara en parte la proliferación exagerada de este tipo de pliegos, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII).

279 *Retórica*, ed. cit., p. 136.

Y así como los pliegos que nos contaban vidas de santos, examinados antes, procedían todos de los primeros veinte o veinticinco años del siglo, estos que voy a examinar brevemente ahora, todos ellos narración de crímenes, tienen fechas de los últimos veinte años del XVII, salvo cuatro de ellos que van de 1600 a 1616. Son un total de doce los que he escogido como base de este somero análisis.

En el título, que sigue el modelo acostumbrado, de condensar toda la historia que va a seguir, aparece algo más típico de estos pliegos de crímenes que es la utilización de palabras, casi siempre adjetivos, de valor fuertemente negativo, y que marca desde el principio la tonalidad de la historia. Además, pues, de la afirmación de la veracidad incuestionable del caso, nos encontramos con que éste es “desastrado”, “horrible”, “inaudito y exemplar castigo”, “de gran crueldad”... De nuevo el título funcionando como creador de una atmósfera adaptada a la historia que se va a escuchar.

Esta comenzará también por un exordio, con petición de la ayuda divina, con la declaración de la torpeza del ingenio del narrador, las menciones de la pluma y la ruda mano que pretenden escribir la historia o el caso; alguno, más culto, se niega explícitamente a recurrir a las Musas o al Dios Apolo, y la mayoría sustituyen, sin explicaciones, como ya vimos antes, la pagana invocación por otra cristianizada.

Más propio de este género de historias ejemplares es la manifestación explícita desde el comienzo del fin moral que se persigue:

*“Para daros a entender,
pecadores, que con penas
sabe castigar agravios
aquesta Deidad inmensa.
Es pues el caso aquí empiezo
y mi corazón quisiera
que oyéndolo cada cual*

*se ablandara como cera*²⁸⁰
El admirable prodigio
que servir pueda de ejemplo
a todos los ambiciosos
*en los siglos venideros”*²⁸¹

También en estos pliegos es más insistente y marcada la petición al público, lector o oyente, de que preste atención, guarde silencio:

“Señores, con atención
estas copias leereis
*con mucha ponderación ...*²⁸².
Silencio pido, señores,
todos escuchen atentos,
y también los pajarillos
suspendan sus dulces ecos.
No formen sendas de plata
esos limpios arroyuelos
y los brutos en los montes
estén en su gruta quedos.
Su actividad no ejecuten
aquesos cuatro elementos,
pues al presente se hallan
todos cuatro a un mismo tiempo.
Den lugar por solo un rato,
y principalmente quiero
que atiendan todos los padres
que altivos, locos y ciegos,

280 Cf. “Revue Hispanique”, 35, 1915, pp. 293-419; este trabajo lo firmó Foulché Delbosc con uno de sus seudónimos: C. G. MURATORI.

281 Pliego de 1675; núm. CLXVI del *Catálogo*.

282 Pliego de 1678; núm. CLXXXIII del *Catálogo*.

*piden sin saber pedir
sucesión injusta al Cielo*" 283.

Este último texto creo yo que apunta a un coplero más hábil que conocía, no sabemos cómo, en qué consistía la *amplificatio* con finalidad enfatizadora.

El comienzo estrictamente dicho de la historia está marcado por las precisiones de lugar y tiempo en que sucedió el caso. También aparece siempre el estilo directo, reproduciendo diálogos entre los protagonistas de la historia, aunque ciertamente no hay la menor atención al *decorum* pues todos hablan más o menos de la misma forma. Hay una mayor insistencia en afirmar que el relato es verdadero y que de lo que se cuenta se tiene información segura, o hay fuentes fiables.

Un rasgo notable en estas historias horrosas es la utilización de algunos elementos humorísticos, como para rebajar la tensión del público, según pedía también la retórica en algunos casos. Así, cuando se está cometiendo un sangriento crimen, alguien oye los ruidos, pero

*"... cierto pensaba
que con su mujer reñía,
como otras veces solía,
y así el mozo quedo estaba"* 284.

O para señalar la avaricia de un logrero, se nos cuenta su boda miserable en la que "la cena fue en relación", es decir, solamente se dio una lista de platos, pero no los platos. La comicidad, por descontado, es elemental, y siempre que aparece en los pliegos de cordel, nos damos cuenta de que obedece a las mismas pautas de lo cómico en los *exempla* medievales; gracias o chistes fáciles de comprender, sin

283 Pliego de 1600; *Catálogo*, núm. III.

284 Pliego de 1697; en la B^a Nacional de Madrid; V.E. 126-31.

que haya peligro de inducir a error al auditorio, comicidad un poco tosca; “malicia, en fin, —dice Michel Zink estudiando los *exempla* recogidos en colecciones escritas en lengua romance— malicia sencilla e inofensiva, humor un poco pesado, que se, asemeja, una vez más, a un recurso pedagógico, destinado a distender la atmósfera y a reposar un instante los espíritus”²⁸⁵.

Los vicios y pecados que se castigan tan fuertemente en estos relatos son aquellos que los predicadores populares atacaban con más empeño: la usura, la avaricia, la envidia, la lujuria, la crueldad con los padres, la desobediencia, el orgullo, los bailes lascivos y sobre todo cuando se realizan en festividades religiosas y sin respeto por lo sagrado, la ambición, la soberbia... En *La tabula exemplorum secundum ordinem alphabeti*, del siglo XIII, y editada por el gran especialista en *exempla*, Welter²⁸⁶, aparecen estos mismos pecados y vicios que los predicadores debían fustigar fuertemente con la violencia de los ejemplos aducidos.

En muchas ocasiones la energía plástica, —ruda y elemental si se quiere pero muy cierta— con que se explican y describen crímenes y castigos nos trae a la mente la *evidencia* retórica, tanto en su aspecto estático como en la descripción de procesos. Es una muestra clara de lo que acabo de mencionar un pliego de 1678 con este título:

Relación verdadera de la más admirable maravilla y peregrino asombro que ha sucedido en la Villa de Yepes con una doncella muy hermosa, que por profana y blasfema permitió Dios quitarla su hermosura, trocando la cara, manos y ojos y pelo en especies de diferentes brutos; dase cuenta de la horrible forma en que ha quedado, y como la manifiestan a todos, y lo demás que en ella se declara. Su fecha de cinco

285 Del pliego citado en la nota 41.

286 M. ZINK, *La prédication en langue romane...*, p. 276.

de febrero de 1678. Hasta aquí el título lo suficientemente explícito. Pero lo interesante es leer cómo describe, siguiendo el canon de la descripción de la belleza femenina, la transformación de la hermosura en fealdad:

*“El dilatado cabello,
lisonjas del aire crespas,
lo que fue sutiles ondas
pasaron a broncas cerdas.
La frente y el rostro bello
que fue del candor afrenta,
se redujo a un verdinegro
más pálido que la cera. [...]
Trocó en penetrantes puas
las pestañas y las cejas,
de manera que al tocarlas
no hay mano que no la hieran[...]
Las manos en quien con alma
se vieron diez azucenas
con escamas como peces
garras parecen de fiera”*²⁸⁷.

Me parece que casi no es necesario subrayar los aciertos en esta descripción de semejante calibre. Todo toma cuerpo ante los ojos de nuestra fantasía, y no sólo la vista, sino también los demás sentidos quedan afectados con el gran realismo de esta escena que, si a nuestro escepticismo muy siglo XX resulta inverosímil, era perfectamente verosímil para los lectores del pliego en 1678.

287 Genéve 1973. Conviene llamar la atención sobre el hecho de que el pecado de la gula no aparece en estos relatos populares de la literatura de cordel. Es perfectamente comprensible.

En cuanto a la tónica conclusiva es siempre la moralización expresa. “Cuidado con este aviso, doncellas”, termina el pliego de 1678. Pero otros acaban con la lección moral más explícita, y poniendo en guardia a los lectores u oyentes para que no pierdan de vista la moraleja sobre todo con vistas a la muerte, siempre próxima, siempre inesperada.

La muerte y la gloria final están presentes en estos pliegos lo mismo que en tantas conclusiones de sermones populares:

*“... ved que como flor nacemos
y que a morir caminamos”*²⁸⁸,

Dice un coplero; mientras otros terminan rápida y tópicamente:

*“Dios perdone sus pecados,
y les de gloria cumplida”*²⁸⁹.

Otros pliegos, en cambio, terminan con largas admoniciones, avisos de escarmiento, nuevas invocaciones:

*“Miren, pues, todos, señores,
que es justo que siempre estemos
unánimes y conformes
con la voluntad del Cielo.
Y aunque es bueno que pidamos
como dice el Evangelio,
es menester que sepamos
conformarnos con el cielo,
rogándole que nos de luz,*

288 Núm. CLXXXII del *Catálogo*.

289 Pliego de 1675; *Catálogo*, núm. CLXX.

*quietud, paz y consuelo,
y que vamos a gozar
tanto bien después de muertos”*²⁹⁰.

Exhortaciones para tener devoción a la Virgen, para acudir a una comunión frecuente, para defenderse de las tentaciones del Diablo y cosas semejantes nos recuerdan inevitablemente y de nuevo la predicación.

Otros rasgos retóricos, ya más alejados de la predicación, podemos encontrar también en los pliegos de cordel que estamos manejando. Quiero hacer hincapié, aunque de forma muy rápida, en lo que llamé al principio “marcas de oralidad”. En primer lugar, hay versos que están calcados sobre otros del romancero viejo, y que probablemente eran patrimonio de una cultura de base oral. Son abundantísimos, y cito solamente algunos, los más explícitos, aunque existen composiciones en estos pliegos que lo que hacen es utilizar un determinado “tono” romanceril, sin que necesariamente reproduzcan versos extraídos literalmente de algún romance viejo:

“los cuerpos corriendo sangre” — “en su cabeza fue a dar”
“Presto lo hubieron atado” — “a pie va, que no a caballo”
“desta suerte respondía” — “las cosas que más quería”. —

Estos y otros versos de romance repiten más que las palabras literales, la construcción sintáctica de los antiguos, o manejan tiempo y verbos de modo muy similar²⁹¹. Muchos de esos versos son también formularios.

Y la literatura de cordel tiene también sus fórmulas que encontramos en estos coplas y romances del XVII. Una de ellas es

290 *Catálogo*, núm. III, pliego ya citado.

291 Pliego citado en la nota 42.

la manifestación de un deseo al comienzo de la composición: que sus ecos, o sus palabras se difundan “desde el Oriente al Ocaso”; esta frase se repite, con algunas variantes, en numerosos pliegos de cordel:

*“Retumben con voz sonora
los acentos de mi canto,
oigase la Musa mía
desde el Oriente al Ocaso²⁹².
Vuele desde aquí al Oriente
la opinión de este varón,
en Levante y en Poniente
no quede nación de gente
en todo el Septentrión”²⁹³.*

La “fórmula”, si lo es, aparece en otro tipo de pliegos, y casi siempre al inicio, como aquí hemos visto. En la famosa historia de “La renegada de Valladolid” leíamos (es pliego de finales del XVI).

*“Desde poniente a levante,
hasta al recio septentrión,
con alta voz penetrante
es cosa justa se cante
tal caso de admiración”²⁹⁴.*

292 El profesor Eugenio Asensio ha analizado apretada y agudamente “ciertos artificios y mecanismos retóricos [que] pertenecen por juro de heredad al patrimonio del canto popular y, por consiguiente, del romancero” (*Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid 1970², pp. 250-252). A este fenómeno me estoy refiriendo.

293 Pliego citado en la nota 27.

294 Pliego citado en la nota 24.

Si fue este pliego el que inició la utilización formularia de estos versos, no lo sabemos con certeza, pero es muy probable. Y de esta forma quedaron fijados y listos para ser utilizados por otros cople-ros que encontraron en ellos un punto de apoyo para sus propias creaciones.

Comienzos “in medias res” también aparecen no sabemos si por casualidad o utilizados con una finalidad retórica poco clara. Lo mismo que otro comienzo épico sorprendente por las cultas reminiscencias que nos aporta:

*“De aquel varón excelente
de aquel bienaventurado
por quien Capistrano tiene
tantas glorias, tantos lauros,
quiero arrojarme atrevido
al mar de tantos milagros,
hecho cisne entre sus aguas
su santa vida cantando”*²⁹⁵.

Es claro el eco del “Arma virumque cano”, o así me lo parece.

Otros recursos cultos encontramos que nos indican cómo estos pliegos y coplas están escritos en pleno s. XVII y con una despierta sensibilidad para gustar de ciertas técnicas versificatorias que, de forma un tanto manierista, se van a seguir utilizando, y al final abusivamente, hasta el pleno barroquismo. Un ejemplo o muestra clara de esto me parece este texto que cito casi completo (y pido perdón por la extensión de la cita):

295 Cf. A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, Madrid 1970, núm. 517. Cf. también F. SERRALTA, *La renegada de Valladolid. Trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse 1970.

“Gocen de él las altas cumbres
 los valles, montes y prados,
 y los caudalosos ríos
 detengan su curso raudo.
 La máquina superior
 movida del caso raro
 sea justo que suspenda
 su movimiento ordinario.
 Téngase esta vez Criseo,
 aumente su luz y rayos,
 y evite por más silencio
 el triscar de los caballos.
 Estén por agora en calma
 los cipreses levantados
 y la yerba más pequeña
 hasta el Líbano más alto.
 Haga Neptuno que suban
 de lo más hondo y más bajo
 los peces más escondidos
 a participar del caso.”

296.

“Los africanos leones,
 el ligero y suelto pardo,
 el indomable novillo
 y el Unicornio gallardo.
 El Rinoceronte fuerte
 y todo animal que es bravo,
 muéstrense en ocasión
 pacíficos, quietos, mansos.
 Canto, acento, musa, voz,
 Oriente, cumbres, Ocaso,
 valles, prados, montes, ríos,
 Neptuno, lo hondo y bajo,
 máquina, vientos, Eolo,
 Movimiento, Criseo, rayos,
 caballos, cipreses, yerba,
 leones, novillo, pardo,
 Rinoceronte, Unicornio,
 parleras aves y cantos,
 escuchen, perciban, oigan,
 las alabanzas de un santo”

Los versos correlativos que estudió magistralmente Dámaso Alonso en su relación con la retórica tradicional los tenemos aquí, en los versos de romance de un coplero del que sólo sabemos que se llamaba Rodrigo de Flores y era natural de Daymiel... Es la *frequentatio* de la *Retórica ad Herennium*²⁹⁷. Como en la figura de la *frequentatio* también en nuestro texto la vehemencia de la correlación progresiva tiene como fin mover la voluntad de los oyentes. Un nuevo rasgo de la vieja retórica en estos pliegos del siglo XVII.

296 Pliego de 1623; *Catálogo*, núm. CXXVIII.

297 De nuevo es el pliego citado en la nota 27.

Y todavía sería posible seguir trabajando en esta línea, pero ya paso a resumir un poco las conclusiones que se pueden extraer de todo lo dicho. Siempre moviéndome en el terreno de una hipótesis, no me parece descabellado afirmar —con todas las salvedades del caso— que la retórica menor sí existe en este tipo de poesía popular que es la poesía de cordel. Los patrones del discurso poético que se emplean en ella los encontramos en retóricas escritas para enseñar el *ars predicandi*, pero no es nada probable que estos humildes copleros las hubieran leído. Sí lo es, en cambio, que hayan visto y oído emplear todos los recursos de la oratoria sacra a predicadores y misioneros rurales. Los *exempla* hagiográficos y personales que escucharon les proporcionaron, a la vez, modelos de dicción y materia temática para escribir y versificar sus vidas de santos y sus “horrendos y espantables crímenes” moralizadores. Por lo tanto, es una nueva base oral la que puede afirmarse para este tipo de poesía que es ya escrita, o así nos llega, aunque en el siglo XVII fuera todavía una literatura performativa. Esta oralidad básica se percibe, en consecuencia, no sólo en las “marcas de oralidad” que proceden de una tradición oral más antigua, sino también en el recuerdo de una *actio* retórica que vieron y escucharon a oradores sacros. Después, qué duda cabe, ellos, mismos, los copleros, fueron modelos de ellos mismos y continuó así el viejo proceso de transmisión de la poesía popular.

A ESTRUTURA FUNDAMENTAL NO ROMANCE ORAL *O CONDE ALARCOS*: UMA ABORDAGEM EM SEMIÓTICA DAS CULTURAS

Profª Drª Maria de Fátima B. de Mesquita Batista
UFPB/Programa de Pós-Graduação em Letras- PPGL
Programa de Pesquisa em Literatura Popular/PPLP

ORIGEM E DIFUSÃO

O *Conde Alarcos* é um romance novelesco muito antigo, provavelmente surgido antes dos épicos nacionais na Península Ibérica. F. Wolf, em sua *Primavera de romance* (Vol II: 3), considera-o entre os romances jogralescos mais completos e formosos.

Gaston Paris e C. Nigra (Apud Pidal, 1953: 357) acreditam que o tema é proveniente da França, tendo se propagado pela Itália setentrional e dali passado para a Catalunha que o levaria à Castela e a Portugal. Menéndez Pidal (1953: 357) refuta a teoria de ambos, utilizando-se de dois argumentos: a presença de castelhanismos em todas as versões catalãs, provando que o romance passou primeiro por Castela, e a inexistência do mesmo na França e em seus domínios. O tema é apenas conhecido numa canção piemontesa do Norte da Itália e no romance oral, largamente difundido nos países de línguas espanhola e -portuguesa.

É um dos poucos romances orais que têm uma origem escrita conhecida: *El conde Alarcos y la infante Solisa*, texto jogralesco muito extenso (com quatrocentos e vinte e oito octossílabos) e muito antigo, provavelmente da primeira metade do século XV. Destaca-se pela perfeição estilística e sobretudo pela originalidade. Surgido na

Espanha, numa época em que a criação poética deixava-se enveredar pelas aventuras cavaleirescas, o autor consegue poetar sobre uma situação conflituosa ocorrida na corte:

*Por la honra de los reys muchos sin culpa moriã,
Pues que muera la Condessa no es mucho maravilla.,
De morir tienne, buen Conde, por salva la honra mia.*
(Apud Pidal, 1953, Vol I: 357)

A autoria e a data do folheto original aparecem contraditórios entre os estudiosos.

Menéndez Pidal considera que O Conde Alarcos jogralesco já era bastante divulgado em 1454, sendo esta versão antiga “en todo más lógica y bien trabada que las versiones orales” (1953, Vol I: 358)

Não menciona autoria, apenas aproxima os primeiros versos (*retraída esta la infanta bien así como solía*) do hemistíquio inicial (*retraída estaba la reina la muy casta Dona Maria*) do *Romance por la señora reina de Aragon*, provavelmente escrito por Carvajal em 1442 (ou 43). (id. ib:358)

Pedro Carvajal foi um poeta popular da Corte do rei Afonso V, o magnífico, de Aragão, onde se publicou pela primeira vez um cancionero palatino. O texto referido está incluído nos Cancioneiros de Estuñiga e de Roma, compilados em 1470. Outro poeta espanhol, Juan de Sevilla, também serviu a esse rei cuja corte, napolitana, impulsionou os poetas cortesãos sob a influência do humanismo. Juan de Sevilla era estimado pelo rei por cantar os romances castelhanos acompanhados de alaúde.

Carolina Michaëlis (1980: 190-191) afirma que o nome do poeta popular espanhol Pedro de Riano aparece indicado nos folhetins do século XVI. Isto não prova, em absoluto, ter sido ele o escritor do folheto, pois era comum, nos primórdios, chamar-se autor a quem publicava ou traduzia textos. Provavelmente em 1537, o cego madeirense Balthasar Dias, homem simples do povo,

reformulou, em português, o original castelhano. Tanto o texto português como o original castelhano difundiram-se largamente por via oral nas províncias peninsulares e de além-mar, inclusive em Goa e entre os judeus expatriados. Observa-se, na América espanhola, que a versão chilena é bem mais fiel ao folhetim original.

A fama do romance atingiu também a eruditos, tendo sido encenado em Espanha, Portugal, Itália, Alemanha e Inglaterra por teatrólogos de diversas escolas, como Lope da Veiga, Guillén de Castro, Nira de Mescua, Montalban, Schelegel, Karamsín, Lockhart.

Por ter constado no índice das obras proibidas pela Inquisição, nada resta do texto de Balthasar Dias e nem das versões anteriores a 1624 em Portugal, a não ser os versos iniciais contidos no auto de proibição. É um fato lamentável, pois o cego madeirense era um homem que escrevia para o povo e portanto o fazia na língua que esse povo entendia, o português, não em castelhano que era a língua da cultura da época, mesmo em Portugal.

Menéndez Pidal, em *Estudios sobre el Romancero* (1973: 461), traz a folha de rosto da impressão moderna de *El Conde Alarcos* que se vem reproduzindo em folhetos a quase seis séculos e que transcrevemos aqui:

Retirada está la infanta
bien así como solía,
viviendo muy descontenta
de la vida que tenía,
viendo que se le pasaba
toda la flor de su vida,
y que el rey no la casaba,
ni tal cuidado tenía.
Entre si estaba pensando

á quién se descubriría
y acordó llamar al rey,
como siempre hacer solía,
por decirle su secreto
y la intencion que tenía.
Vino el rey, siendo llamado,
que no tardó su venida;
vídola estar apartada,
sin ninguna compañía;

Até aqui mencionamos o original escrito do romance. Os estudiosos, no entanto, costumam apontar uma fonte histórica que teria motivado os jograis a escreverem o folheto. Há discordância de pontos de vista.

Nas notas com que prefacia os *Cantos populares do Brasil* de Sílvio Romero, o estudioso português Theófilo Braga encontra o motivo histórico do romance na Antiguidade romana, na figura de Júlia, filha do Imperador Augusto.

Se alguma realidade histórica existe neste romance é o das relações de Júlia, filha do Imperador Augusto, com alguns dos seus maridos, descasados para satisfazerem o seu capricho. A tradição passaria na época bizantina para a sociedade feudal, que lhe deu o colorido próprio destes rudimentos de epopéia (1983: 161-162)

Mais próximos de nós, entretanto, estão as opiniões de outros autores. Augustin Duran (*Romancero General*, Vol II: 219) remonta a origem histórica do romance ao reinado de Dom Fernando (1367-1383), quando a rainha Dona Leonor Teles instigou Dom João de Castela a assassinar a esposa, Dona Maria, para casá-lo com a filha Beatriz.

Para Menéndez y Pelayo, o poeta popular do século XV que escreveu o romance inspirou-se no trágico assassinato de Dona Leonor de Mendonça por seu esposo Dom Jaime, o duque de Bragança, durante o reinado de Dom Manuel. (apud Cascudo, 1984: 214)

A tragédia palaciana tornou-se do agrado do povo, ressurgindo em numerosíssimas variantes do romance oral que, em vista disso, apresenta grande diversificação de títulos. Na Espanha, é comum o título *O Conde Alarcos*, remontando, como ficou visto, ao original escrito. No Brasil, Sílvio Romero registra *Conde Alberto* e

Conde Olário (1883: 11-12/1954:85-89). José Aluísio Vilela traz *A Condessa Malvada* e *Conde Abelô* (1983: 51-55). Jackson da Silva Lima recolheu, além dos já citados, outros títulos: *Dona Silvana*, *O Conde Hilário*, *Príncipe Conde*, *A filha do rei* e *Pedro Alemão* (1977: 119-139). Pereira da Costa menciona *A Bela Infanta* e *Dona Isabel* (1974: 360-364). Um grande número de nossas versões referem-se ao *Conde Carlos*, *Conde Albertante* e à *Xácara de D. João* (1999: 776-808). Em Portugal, Almeida Garret traz em seu Romancelheiro um texto refundido de versões que se complementavam com o título *O Conde Iano*. O autor dá como origem de Iano as mudanças fonéticas operadas na palavra latina Joannes, onde o J soava como i. A proximidade do título com o latim denuncia, segundo o autor, “grande antiguidade” (1971, Vol II: 84), levando-o, num rasgo de nacionalismo romântico, a imaginar que o texto original foi o do cego português e não do jogral castelhano.

As variantes se distribuem em quatro grupos temáticos, tendo em vista a presença ou não de certos traços de conteúdo. Nas versões piemontesas e galaico portuguesas não ocorre a morte da Condessa, enquanto que as catalãs e castelhanas são mais trágicas.

No Piemonte, um cavaleiro, casado e pai de dois filhos, recebe do rei a ordem para abandonar a esposa (que mora na Holanda), a fim de casar-se com a princesa, sua filha. Apesar da tristeza, o casal se separa, repartindo os filhos entre si.

Na Espanha, a princesa pede ao rei para casar-se com um conde que já é casado e tem filhos, mas que, antes disso, havia-lhe feito promessas de amor. O rei obriga o conde a matar a esposa para casar-se com sua filha e o conde, apesar de desgostoso, obedece ao rei. A Condessa, antes de morrer, implora a justiça divina sobre os culpados que, em vista disso, morrem antes do terceiro dia.

As versões catalãs retomam as promessas feitas pelo conde à princesa, mas não mencionam o pedido de justiça divina e concluem com um final eufórico para a Condessa. O Conde é desobrigado de

matá-la porque, precisamente na hora em que o ia fazer, chega um pajem/anho para avisar-lhe que o rei e a princesa haviam morrido.

O final feliz aparece também nas versões galegas e portuguesas que se caracterizam, particularmente, pela despedida da condessa de seus familiares. Ao amamentar o filho mais novo pela última vez, escuta o dobrar dos sinos e o bebê solta o peito para dizer que a infanta havia morrido por contrariar à vontade de Deus. Em muitas variantes, a princesa pede ao pai, que era rei, para casar-se com o conde a fim de satisfazer um capricho seu, não havendo indício de uma promessa anterior feita a ela pelo conde. É esse o exórdio da maioria das versões nordestinas estudadas nesse trabalho, mais próximas das versões catalãs.

A ESTRUTURA FUNDAMENTAL

Em semiótica, a estrutura fundamental corresponde à instância inicial do percurso que gera a significação e registra a oposição binária básica que direciona o discurso, através da qual é possível perceber sua ideologia. Destacamos aqui a análise dessa estrutura no romance *O Conde Alarcos* de que examinamos quarenta e nove versões coletadas no Nordeste do Brasil, distribuídas em dois grupos variacionais: versões do grupo **a** (Va) e versões do grupo **b** (Vb) e distintas quanto ao fato de que as do grupo **a** deixam claro um relacionamento anterior do conde com a princesa, enquanto que as do grupo **b** não destacam tal interpretação.

Utilizamos como modelo teórico a proposta da Semiótica das Culturas. O termo cultura é utilizado de forma diferente pelos estudiosos, compreendendo desde o sentido genérico de toda a herança social da humanidade até o específico de uma variante dentro da herança social. Assim sendo, a cultura aglomera muitas culturas, das quais cada uma é própria de um grupo de indivíduos, explicando-se, dessa forma, o nome plural que a semiótica das culturas adotou. Por outro lado, devido ao caráter múltiplo e criativo do ser humano,

encontra-se sempre se construindo, ou sendo reconstruída a partir de experiências de outros que nos antecederam.

A semiótica das culturas adota a concepção antropológica do termo, ou seja, a descrição do conjunto de ideologias, de sistemas de valores próprios do indivíduo ou da sociedade.

A análise de uma macrossemiótica permite entender que os recortes culturais produzidos na estrutura fundamental sustentam a visão de mundo e os sistemas de valores da cultura que os produziu, aparecendo subjacentes nos discursos.

Tomando a história geral das civilizações como um macrotexto, Pais (1991: 452-461) fez uma análise sociossemiótica do processo histórico da cultura, da qual delimitou as fases, examinou as relações de dominação, os direitos dos cidadãos, os processos de inserção e de discriminação sociais, entre outros fatos. O autor reconheceu três grandes fases no processo histórico da cultura e uma anterior à isso, a fase da não-cultura. A primeira grande etapa, a *natureza*, corresponde à não-cultura, explicando-se pela tensão dialética entre disciplina e força, não apresentando liberdade, nem autoridade. É própria das comunidades primitivas, das hordas bárbaras. A segunda fase, a *ordem*, é própria das sociedades homogêneas onde coexistem um discurso sagrado, que estabelece o ordenamento social e político, e o discurso coloquial, da comunicação utilitária. A terceira fase é a da *civilização*, própria das sociedades muito heterogêneas que aspiram a um maior grau de liberdade destinada aos Sujeitos e somente limitada pela autoridade delegada e encarregada de organizar os segmentos da sociedade. Devido à grande diversificação, apresenta discursos vários, adequados a cada segmento. A última fase corresponde à *barbárie* e é caracterizada pela exacerbação da liberdade individual em prejuízo do bem-estar social, pela limitação da liberdade política e abuso do direito de propriedade, e pela ausência de autoridade delegada, o que pode levar à destruição da sociedade ou obrigá-la a retornar à civilização, seguindo o caminho da ordem.

Todas as sociedades apresentam seu sistema próprio de dominação (imposto ou escolhido livremente) que se sustenta numa tensão dialética entre dominante e dominado. O contraditório de dominante é não-dominante e o de dominado é não-dominado. Dominante implica na ausência de dominado e vice-versa. O dominante sem ser dominado define a elite. O dominado sem ser dominante explica a massa. A marginalidade se encontra no eixo negativo, caracterizando-se por não apresentar dominado nem dominante. Examinando a questão da cidadania relacionada com as classes apresentadas, o autor observou que a cidadania plena se sustenta na tensão dialética entre direitos e deveres. A elite possui direitos, mas não-deveres, a massa, deveres, mas não-direitos e a marginalidade não apresenta direitos nem deveres. Nas sociedades ditas heterogêneas podem ocorrer os quatro grupos sociais.

As reflexões realizadas pelo autor permitiram-lhe estudar o dinamismo no percurso histórico da cultura. As sociedades chamadas dinâmicas se sustentam no conflito entre modernidade e tradição. A modernidade modaliza o querer-fazer-avançar, o poder-fazer-avançar e o saber-fazer-avançar, enquanto que a tradição, apresenta um querer-fazer-conservar, poder-fazer-conservar e saber-fazer-conservar. A modernidade implica em não-tradição que apresenta as modalidades não-querer-conservar, não-fazer-conservar e não-saber-conservar. A tradição implica em não modernidade que modaliza o não-querer-avançar, não-poder-avançar e não-saber-avançar. As sociedades em desenvolvimento perverso pela presença da modernidade, negligenciam a tradição, enquanto que as sociedades arcaicas consideram a tradição e esquecem a modernidade. As sociedades em processo de ruptura estão na dêixis negativa, sem tradição nem modernidade.

ANÁLISE DO ROMANCE

No romance em análise, a cultura, no primeiro momento, se caracteriza pelo estágio de ordem, onde subsistem o discurso do

dominante, que estabelece o ordenamento social, e o do dominado, política e socialmente dependente do primeiro. Há três estruturas de dominação: uma de natureza política, outra de cunho familiar e, ainda, uma de natureza religiosa.

A de cunho político tem o rei como dominante e seus súditos como dominados. O primeiro é um déspota que usa de favoritismo ao querer satisfazer a filha, mesmo que, para tanto, tenha de deixar a família do conde infeliz. O autoritarismo e o egocentrismo são revelados na farta utilização do imperativo, na forma como dá as ordens sem permitir o diálogo e falando mais que todos e, por fim, pelo uso de vocabulário grosseiro:

- *Não me digas atrevido,
tu mata tua condessa e casa com minha filha
e traz a cabeça dela nesta mimosa bacia.* (VILELA,
1983: 51-52)
- *Cala a boca, Conde Carro, deixa de tanta profia
Quero já ver-lhe a cabeça nesta dourada bacia.*
(BATISTA, inédito)
- *Dizei-me, minha filha, com (quem) tu queres
casar,
Debaixo de penas e mortes, eu hei de realizar.*
(VILELA, 1983: 54-55)

O espaço do dominante versus dominado serve para referendar o despotismo do primeiro. O rei vive na interioridade do seu castelo/palácio, distante do povo, junto de pessoas que o servem e na companhia da filha a quem protege. O dominado (conde) aparece em espaços os mais variados: no palácio onde toma conhecimento da ordem real para matar a esposa, na estrada de retorno a sua casa, no lugar de caça e de guerra onde se encontra quando o rei o manda chamar para dar a ordem, em sua casa onde conversa com a esposa sobre o acontecimento que o aflige e no pé de roseira, junto à fonte da Hungria (COSTA, 1974: 360-363) onde o conde fez, no passado, promessas de amor à princesa. Sendo variado o espaço, certamente

variadas são as pessoas com quem se comunica e, portanto, que toma conhecimento do seu drama íntimo. São citados, no romance, o rei, a princesa, a condessa e sua criada e três emissários do rei. Mostra, ainda, uma desigualdade social entre dominante e dominado. O rei mora em lugar de requinte e luxo, o que é confirmado no objeto bacia de ouro que possuía e na qual ordenou que fosse colocada a cabeça da condessa depois de morta:

– *Quero já ver-lhe a cabeça nesta dourada bacia
Entre uma Ave-Maria.* (BATISTA, inédito)

O uso do objeto bacia tem respaldo histórico no episódio de Salomé, enteada de Herodes que, após dançar para o rei, pede a cabeça de João Batista como prêmio, numa bandeja. A transformação de bandeja em bacia talvez se deva ao pouco uso daquela e maior uso desta nas camadas populares. Aparece duas vezes em *O Conde Alarcos*: na ordem do rei ao conde e na conversa deste com a condessa, apresentando, pois, significações distintas.

Na ordem do rei, bacia vem caracterizada por dourada/ formosa/mimosa/briosa, deixando transparecer o poderio/arrogância real (cor de ouro é a cor dos reis), bem como a satisfação/alívio do pai com o fato de poder conter nela a prova de que o conde estaria livre para casar-se com a princesa e de que a honra dela seria restaurada. No desabafo do conde, todavia, ela aparece como maldita/malvada, significando o desgosto/a tristeza do conde/o rancor por ser obrigado a nela levar a cabeça de seu bem mais precioso. O exemplo abaixo é significativo:

– *Não morreu alguém na corte, nem você sentir
queria.
É levar esta mimosa cabeça, nesta malvada bacia.*
(Vilela, 1983: 51-52)

O dominado conde mora numa casa, também nomeada por alguns como conderia, de que são mencionados apenas compartimentos e um mobiliário comum (mesa, cama, escrivaninha, quarto, sala de jantar). Afora o conde, o romance remete a uma categoria de dominado que não possui espaço próprio para morar, como os servos, empregados e mensageiros que vivem de favor. São duplamente marginalizados, não só porque não têm teto, mas, sobretudo, porque não têm voz. Recebem ordens, no entanto não têm o poder de falar. São apenas enunciatários do rei, da condessa, mas nunca enunciadores. Nas poucas vezes que são autorizados a falar, só devem repetir as ordens reais, conforme mostra a passagem seguinte:

– *Corre, corre, cavaleiro, vai a casa de Conde Carlos*
 Não mate mais a mulher que matar é
 covaldia
Quem morreu foi minha filha que a morte merecia
 (BATISTA, inédito)

A estrutura de dominação política pode ser explicada com o auxílio da oposição proposta por Pais (1991) para a cidadania plena. O dominante rei representa a elite, possuindo direitos e não deveres, enquanto que os dominados representam a massa e possuem apenas deveres. Esta oposição, mais uma vez, vem a confirmar a classificação de cultura em estágio de ordem, considerando-se, de um lado, o discurso dos que têm direito (o rei) e, de outro, o daqueles que só têm deveres (os súditos), distinguindo-se entre essas pessoas os que não têm direito à vida (a condessa), nem à felicidade (o conde) e os que não possuem direito à voz, nem à moradia, como os lacaios. Mesmo tendo direito à voz, como o conde e a condessa, sua voz não é convincente, pois não atinge o poder para fazer valer seus direitos. Os exemplos seguintes bem os mostram:

Conde Carlos foi chegando sem saber o que dizia

– Como matarei Condessa que a morte não merecia?

– Cale a boca Conde Carlos deixa de tanta profia

– *Quero já ver-lhe a cabeça nesta dourada bacia*

Entre uma Ave-Maria. (BATISTA: inédito)

Merecem, ainda, destaque algumas observações sobre o espaço de origem na estrutura de dominação política. O rei é dado como proveniente da Hungria/Alemanha/Serraria (dependendo da versão examinada), ou seja fora da Ibéria, que é disfórico nos textos, por ser terra de inimigo, diferindo da origem do conde/condessa, que provêm de Aragão e Castela, apresentados como eufóricos por serem terras de gente amiga. Este fato pode estar ligado à origem aristocrática dos romances que, feitos na Idade Média para serem cantados por jograis nos serões e festas da corte, foram adaptados ao gênio popular e difundidos pelo mundo, em larga escala com os movimentos expansionistas de Portugal e Espanha que se alargariam a partir do século XV (a descoberta do caminho marítimo para as Índias e a projeção sobre terras de América, Ásia e África). Conseguindo o inusitado — alargar os domínios e encher os cofres com o ouro advindo das colônias — era preciso difundir e tornar conhecidos, nas novas terras, os valores dos seus reis, a bondade e a beleza de suas donzelas e a valentia de seus nobres e, em contrapartida, as atitudes negativas de outros reinos. O romance se prestava muito bem a isso, sobretudo pelo fato de ser cantado, permitindo uma rápida memorização.

A morte destinada à condessa vem especificada como de tirania/covardia/agonia enquanto que ela preferia uma morte de fidalguia/soberania:

– *Não me mate, meu marido com morte de tirania*
Me mate com a toalha que é morte de fidalguia.

(BATISTA: inédito)

A significação dos dois tipos de morte vem claramente especificada nas versões como sendo degolada com navalha/punhal/ferro frio/cutelo/faca para o primeiro caso e abafada ou enforcada com toalha fina ou travesseiro para o segundo:

– *Não me mate com navalha, nem também com ferro frio,*

Me mate com a toalha mais fina daquela que eu tenho ali. (GURGEL, 1992: 51-52)

– Não me mate de punhar que é morte de covardia;

Me mate com uma toalha que é morte de fidalguia; (VILELA, 1983: 51-52)

– Não me mates com alfanje que é morte de tirania

Matai-me com uma toalha que é morte de fidalguia. (COSTA, 1974: 360-363)

Fica evidente uma diferenciação classista entre as duas naturezas de assassinatos. Uma ocorrida entre pessoas da classe alta (fidalgos, nobres, soberanos) que é abafada com toalha/travesseiro, provavelmente com o intuito de parecer o mais natural possível, nos silêncios das alcovas, permitindo ao assassino isentar-se da culpa. É um daqueles assassinatos cometidos por razões políticas, com vistas a fazer desaparecer um indivíduo indesejável ou que estivesse prejudicando os acordos entre as nações. Sendo o casamento um ponto chave nas soluções dos conflitos, a morte da esposa vinha mesmo a calhar porque possibilitava ao nobre casar-se novamente com uma fidalga inimiga. Menéndez Pidal, tratando da escolha do assunto feita pelo jogral espanhol autor de *O Conde Alarcos*, diz que:

Le atraem más los conflictos entre el rey y los nobles adversos, las muertes que por razón de Estado cometen Alfonso XI el Justiciero o Pedro

el Cruel, pero él (=o jogral) no tratará este conflicto puramente político, como los juglares trataban, sino que lo traslada ao terreno del honor familiar...Por satisfacer la honra del rey, Alarcos sacrifica su mujer inocente; y la mata con inexorable dureza, aunque mediando las mas tiernas muestras de amor entre la víctima y el homicida; la mata en secreto, fingiendo una muerte natural; los imperativos del honor...se sobreponem a toda otra ley de justicia.... (1953: 358-360)

A outra natureza de assassinato que foi destinado à condessa, o de tirania, parece ser o indicado para pessoas de baixo nível social, talvez cometedoras de uma falta grave, a qual se deveria tornar do conhecimento de todos, daí a utilização de um instrumento cortante, capaz de provocar sangue e feridas profundas, não deixando dúvidas sobre a morte. Foi exatamente assim que o rei ordenou a morte da condessa, a fim de que pudesse ter certeza do fato para tornar válida a cerimônia do casamento da princesa com o conde. Aqui se evidencia a sacralização do matrimônio, cuja realização era extremamente importante para assegurar o prestígio social da nobreza, mas só poderia ser efetuado entre pessoas solteiras ou viúvas. A vida das pessoas, na visão do governante, era um valor insignificante em relação aos acordos e dissensões políticas.

A segunda estrutura de dominação ocorre no âmbito familiar, tendo o homem como dominante e a mulher como dominado. Permite considerar duas naturezas distintas de família: a do conde e a do rei.

A estrutura de dominação na família do conde é figurativizada como positiva porque destaca uma felicidade conjugal recíproca entre marido e mulher. O conde mantém a soberania da família, toma as decisões. Ao retornar à casa, recebe o aconchego da esposa

que realiza com perfeição as tarefas domésticas, incluindo-se entre elas o cuidado com o filho e a submissão à vontade do marido. A condessa possui fina educação é carinhosa e terna.

A submissão ao marido aparece impressa no atendimento, com prontidão, a todos os seus pedidos: amornar a água para ele lavar os pés, aprontar-lhe o café, forrar a mesa e a cama, além de deixar-se matar, embora triste, para que ele possa casar-se com a filha do rei, ou resgatar a honra perdida (em Va). A submissão e o respeito pelo marido se acham figurativizados também no uso dos tratamentos: Vossa Senhoria, Dom, Vosso/Vossa, meu conde etc.

– *Condessa, apronte a mesa, carta de fome eu traria*

– *A mesa já vive pronta para Vossa Senhoria.*

(BATISTA: inédito)

– *Ô mulher, bote o café que eu tomar porém queria.*

– *O café já está na mesa como está tôdolos dias.*

(LIMA, 1977: 119-122)

Ele mandou amornar água, que lavar os pés queria.

– *A água já está pronta para Vossa Senhoria.*

(VILELA, 1983: 51-52)

A qualificação como terna e carinhosa se faz presente no vocativo dirigido ao filho (meu filhinho), no uso de palavras em diminutivo e na preocupação sentida, quando percebeu a tristeza do conde e demonstrou vontade de ajudá-lo:

– *Meu Dom Conde, meu Dom Conde meu rostinho de alegria*

Contare a vossa tristeza como quem conta alegria.

Se lhe morreu pai ou mãe, eu sentir também queria. (BATISTA: inédito)

É também o uso do vocabulário terno e sem impropérios, bem como o fato de escrever aos pais para avisar-lhes do que estava para acontecer, mesmo num momento de grande aflição, que vão figurativizá-la como pessoa educada:

*Dá-me lá papel e tinta toda a minha escrivania
Quero escrever a meu pai a morte que eu morreria.*
(GALVÃO, 1993: 53)

A dedicação maternal a leva a amamentar o filho pela última vez e a prepará-lo para perder a mãe:

*– Mama, mama, meu filhinho neste leite de
amargura
Que hoje tiveste mãe e amanhã na sepultura.*
(BATISTA: inédito)

Na estrutura familiar, portanto, no dominado mulher aflora uma atitude de resignação que combina com a doutrina da Igreja Católica. Nada mais é do que um *seja feita a vontade de Deus* que não é propriamente Deus que age, mas o homem em seu nome. É tão valiosa para a mulher essa submissão à vontade do marido que ela deve deixar-se matar para salvá-lo da vingança real. Parece loucura, mas não é. Essa mulher tem um objetivo mais profundo na ordem do dever-ser: a bondade. A mulher boa é sinônimo de resignada e obediente até a morte como Jesus. O resto não importa, até perder a própria vida. E esse dever ser é querido por elas. A modalização, portanto, parece-nos de natureza mais complexa, na ordem do *querer-dever-ser*.

O compromisso do conde com a família está refletido nas seguintes passagens:

- no amor que dedica à esposa a quem considera como seu tesouro mais precioso;

Vejo sair de minha casa a coisa melhor qu'eu
tinha. (*BATISTA: inédito*)

- no desespero que sente diante da iminência de perdê-la;
As lágrimas eram tanta que de mesa abaixo
corria. (*BATISTA: inédito*)
Ele deitou-se na cama para fazer que dormia
As lágrimas já eram tantas que de cama abaixo
corria (*BATISTA: inédito*)
Ele saiu por ali com tristeza em demasia
As lágrimas eram tantas que o caminho
cobriam (*GAVÃO, 1993: 51-52*)
- nas tentativas fracassadas de salvá-la junto ao rei;
– Como matar, senhor, que a morte não merecia?
Mandarei para Castela onde pai e mãe teria.
(CA21)
- no momento em que se nega a matá-la, indo de encontro à
vontade real;
– Eu nem mato a Condessa, nem caso com sua
filha; nem mando a cabeça dela dentro da
malvada bacia. (*VILELA, 1983: 54-55*)
- no reconhecimento dos dotes dela;
– Minha condessa tão mocinha, que a morte não
merecia, Vou botá-la em cantos nobres aonde é
sua moradia; (*VILELA, 1983: 52-53*)
- na delicadeza e respeito com que a trata, mesmo nos momen-
tos de grande aflição;

– Condessa, s’eu pudesse tudo isso eu lhe faria
A ordem que trago do rei entre uma Ave-Maria
Que quer já ver-lhe a cabeça nesta dourada
bacia.

(BATISTA: inédito)

– Não morreu alguém na corte, nem você sentir
queria.

É levar esta mimosa cabeça nesta malvada bacia.

(VILELA, 1983: 51-52)

Na família do rei, ocorre uma inversão de valores. O dominante, pai, devido a sua fraqueza de caráter, é manipulado pela filha. Trata-se de uma relação familiar bastante disfórica, pois é a mulher que detém o poder decisório, sendo a origem de uma manipulação em cadeia: ela faz o rei fazer que, por sua vez, faz o conde fazer (ou seja tentar matar a esposa). Planejou a morte da condessa, mas não queria que fosse ela própria a matar: transferiu a culpa para o pai que a passou para o conde. Nesse episódio podemos ver um vestígio remoto do crime organizado, onde se mata não por raiva, mas porque alguém ordenou.

Para convencer o pai de que precisava escolher um marido para casar-se, uma vez que ainda estava solteira, embora fosse a mais bela das filhas do rei, ela se utiliza de uma série de artimanhas que poderíamos chamar de figuras de convencimento,, isto é, gritar/soluçar alto; tocar um instrumento musical; reclamar/queixar-se; acordar o pai/balançá-lo na rede e, por fim, propor-se a criar o filho do conde caso a condessa fosse morta. São atitudes que a figurativizam como raivosa, sem educação, vaidosa, cruel e ansiosa:

Princesa deu um grito que a corte estremeia

– Meu pai casou as outras todas conta de mim
não faria *(BATISTA: inédito)*

Acordou Dona Silvana em abadessa a chorar

Embalou seu pai na rede e lhe foi a perguntar

(BATISTA: inédito)

– Todas moças do meu tempo todas casadas
seriam

Eu por ser a mais formosa por que razão ficaria?

(BATISTA: inédito)

No final, ela se apresenta ainda como ansiosa e egoísta quando corre para a varanda/escada/janela, a fim de ver chegar a cabeça da princesa na bacia. Em nenhum momento, mostrou piedade pelo sofrimento que estava ocasionando à condessa:

A princesa muito vexada para ver a dourada
bacia

Deu um tope na escada e desceu na escadaria

Quebrou o pescoço era o que merecia.

(BATISTA: inédito)

A terceira estrutura de dominação é de natureza religiosa, tendo Deus como dominante e os homens como dominados. Permite considerar, de um lado, a oposição pecado versus não pecado e, de outro, a de católico versus não-católico.

O dominante Deus representa a ausência de pecado enquanto que os dominados podem ser pecadores ou não. Neste aspecto, a Condessa e o bebê são as figuras dominadas que estão mais próximas de Deus. O bebê porque é inocente e a Condessa pela religiosidade e por ter uma vida em consonância com a vontade de Deus já explicitada antes. São os únicos atores a terem Deus e a Virgem como enunciatários. Nela, a figurativização da religiosidade faz-se presente não só no emprego do vocativo — meu Deus, como no próprio dever-ser de boa esposa e mãe que ultrapassou o seu próprio interior para imprimir no filho os mesmos valores, além de atrair a ajuda divina:

– *Lá tocou o sino da Sé ai meu Deus, quem morreria?*

(BATISTA: inédito)

– *Não permita Deus no céu, nem as chagas de Maria,*

Que minha mãe chegue a morrer por senhora Dona Maria. (VILELA, 1983: 54-55)

– *Foi a infante, minha mãe, pelo mal que cometia*

Descasar um bem casado coisa que Deus não queria.

(**BATISTA: inédito**)

O dominante religioso está relacionado a dois espaços: o céu que é bastante eufórico por ser lugar de felicidade completa, almejada por todos, e a igreja, na terra, de onde sai o repicar do sino, anunciando a morte da princesa. Esta era desejada por Deus porque a princesa não agia em consonância com a sua vontade e, ainda, para proteger a condessa que lhe era obediente. Portanto, na narrativa, subjaz que Deus agia também com favoritismo, apresentando neste aspecto comportamento semelhante ao rei.

O repicar do sino na igreja, acontecido durante a conversa da mãe com o filho, deixa perceber tratar-se de dobrado de finados (e não a chamada para um ofício qualquer na igreja), especificando-se, em muitas versões, o sexo da pessoa morta com a utilização do lexema no feminino.

– *Já tocou o sino da Sé ai, meu Deus, quem morreria?*

Qual será esta difunta que me faça companhia.

(BATISTA: inédito)

O fato vem a comprovar que o dobrar do sino nas igrejas apresentava não só uma sonorização diferente, tendo em vista a natureza do evento (finados, missa, catecismo etc) como também, nos casos de anúncio de finados, um código que especificasse o sexo do morto. Teófilo Braga assim se expressa sobre o fato em *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*:

Quando morre alguém, toca-se o sinal no sino da freguesia, e ao dobre dos sinos ao sair do enterro chama-se os sinais... Na Beira Alta, toca-se três vezes se é homem, duas quando mulher e repique sendo criancinha. O sino ocupa um lugar importante nestes ritos. (1985: 164-165)

L. Pedroso sobre o assunto afirma:

Em Bastos, há duas freguesias limítrofes: no limite delas está um pau onde pode içar-se uma bandeira. Quando numa das ditas freguesias morre alguém, na outra iça-se uma bandeira preta se o defunto é homem, branca se é mulher, vermelha se é anjinho. (Apud BRAGA, Teófilo. 1985: 165)

Portanto, já era costume a existência de um código qualquer para indicar o sexo do morto, juntamente com o badalar dos sinos.

O conde é uma figura controvertida. Embora amasse sobremaneira a esposa, estando, dessa forma, em consonância com a vontade de Deus, sentia-se obrigado por um dever perante o rei e este dever falou mais forte a ponto de fazê-lo colocar a honra de cavaleiro acima da felicidade conjugal (em Va), acatando a decisão régia:

– Pronto estou rei, meu senhor pronto a Vossa Senhoria (*GALVÃO, 1993: 51-52*)

– Aqui estou em vossos pés com tão grande
bizarria...

(LIMA, 1977: 119-122)

– Ai Condessa, se eu pudesse tudo isso eu faria
Querem ver sua cabeça nessa dourada bacia
Entre duas Ave-Marias.....

(BATISTA: inédito)

Assim, ele peca por ambição de poder, ao querer manter o status social e ainda ao acatar a decisão do rei de matar a condessa, infligindo o quinto mandamento.

O rei e a princesa pecam gravemente. O primeiro, pela tentativa de assassinato à vítima inocente e a segunda, além desse, infringe mais três mandamentos: ao desejar o marido de outra mulher, ao desrespeitar o pai, falando aos gritos e queixando-se dele e ao ter tido um relacionamento com o conde fora do matrimônio. Já mencionamos antes que a maldade do rei/princesa está também vinculada a seu lugar de origem. Na estrutura religiosa, o lugar pode-ser interpretado como terra de não cristão que massacrou um império cristão, ou ainda, especificamente quanto à Alemanha, remeter ao episódio da Reforma, significando terra de protestante, em oposição ao lugar de origem do Conde/Condessa que é terra de Católico.

CONCLUSÕES

As observações até aqui realizadas permitem considerar que a narrativa do romance caminha para uma anulação da dominação política pela religiosa. Esta é supervalorizada em virtude da origem histórica do romance, fincada na ideologia teocêntrica medieval. Deus e a Virgem agem em favor da condessa e destróem o poder do rei e da princesa. É ele o grande dominante, responsável pelo fazer transformador capaz de deixar o rei disjunto de seu objeto de valor e possibilitando a seu vassalo, o conde, tornar-se conjunto com o dele (a vida da condessa). Portanto, ele eleva o poder do vassalo, indo em

consonância com a profecia de Maria no Magnificat. Ao estabelecer para o vassalo (a condessa) o direito à vida, Deus faz a cultura caminhar do estágio de ordem para o de civilização, que se caracteriza pela heterogeneidade discursiva, onde os cidadãos possuem direitos e deveres de forma igualitária.

A civilização apresenta, também, o conflito entre modernidade e tradição. A narrativa é tradicional nas figuras de superfície utilizadas: remete a um gênero discursivo em desuso na atualidade (o romance oral), com uma rima em *ia* que acompanha o romance desde as suas origens e na atorialização empregada, construída de papéis temáticos da aristocracia que remonta às origens de Portugal. A tradição aparece, ainda, na ideologia teocêntrica que subjaz ao texto, elaborado pelo cego madeirense e inspirado num acontecimento histórico medieval. O romance, todavia, apresenta inúmeros aspectos da modernidade que lhe vem sendo acrescidos no decorrer do tempo, como, por exemplo, o conceito de governantes fracos e manipuláveis, déspotas que jogam nos fracos a culpa de sua incapacidade e que, em vista disso, vivem distantes do povo geralmente fechados em espaços luxuosos cujas origens se atribuem à usurpação do dinheiro do povo, daí a dificuldade de diálogo.

BIBLIOGRAFIA

ALCOFORADO, Doralice Xavier e ALBÁN, Maria del Rosário Suárez. *Romanceiro Ibérico na Bahia*. Salvador: Livraria Universitária, 1996.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de. *A tradição ibérica no romanceiro paraibano*. João Pessoa: Editora da Universidade Federal da Paraíba, 2000

_____. *O romanceiro na Paraíba* (Inédito). João Pessoa: 1990

_____. *O romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica*. Tese de Doutorado defendida na USP. São Paulo: 1999

_____. *O procedimento de conceptualização no romance oral O Conde Alarcos*. 53ª Reunião Anual da SBPC – Salvador, BA – Julho de 2001

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro Geral Português*. Lisboa: Edição fac-similada: Editora Vega Ltda., 1982. 3 vol.

_____. *História da Literatura Portuguesa - Renascença*. 2º Vol. Açores: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

_____. *O Povo Português nos seus Costumes Crenças e Tradições*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985. 2 vol.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de Folclore Brasileiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

_____. *Civilização e Cultura*. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

_____. *Literatura Oral no Brasil*. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984

COSTA, Francisco de Assis Pereira da. *Folk-lore Pernambucano. Subsídio para a história da poesia popular em Pernambuco*. 1 ed. Autônoma. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.

COURTES, Joseph. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Prefácio de A. J. Greimas. Paris: Hachette, 1976.

_____. *Sémantique de l'énoncé: applications pratiques*. Paris: Hachette, 1989.

_____ *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette, 1991.

FONTES, Manuel da Costa. *Romanceiro Português do Canadá*. Coimbra: Atlântida Editora, 1979.

_____ *Romanceiro Português dos Estados Unidos*. Coimbra: Atlântida Editora, 1983.

_____ *O Romanceiro Português e Brasileiro: índice temático e bibliográfico*. Madison, 1997.

GALVÃO, Hélio. *Romanceiro - pesquisa e estudo*. Natal: UFRN: Fundação Cultural Hélio Galvão: Fundação Sócio Cultural Santa Maria, 1993.

GARRETT, Almeida. *Romanceiro*. 3 ed. Porto: Lello & Irmãos Editores, 1971.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens. Essais sémiotique*. Paris: Seuil, 1970.

_____ *Du sens II*. Paris: Seuil, 1984.

GURGEL, Deífilo. *Romanceiro de Alcaçus*. Natal: UFRN/PROEX/Cooperativa Cultural, Ed. Universitária, 1992.

LIMA, Fernando de Castro Pires de. *Romanceiro*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1959.

LIMA, Jackson da Silva. *O Folclore em Sergipe*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1977.

MAGALHÃES, Celso de. A Poesia Popular Brasileira in *O Trabalho*, Recife: 1873

_____. *Revista brasileira*, 1(1), tomo I. Rio de Janeiro, 1879: 564-565.

MARISCAL, Beatriz. *Romancero General de Cuba*. Mexico: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1996.

NASCIMENTO, Bráulio do. *Literatura oral: limites da variação*. Aracaju-SE: Sociedade Editorial, 1994.

NEVES, Guilherme Santos. *Romanceiro Capixaba*. Vitória-ES: Fundação Nacional da Arte e Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1983.

PAIS, Cidmar Teodoro Les tensions et les parcours de production du processus sémiotique: *Acta semiotica et linguistica*,3(1). São Paulo: Global, 1979a: 103-124.

_____. Conceptualisation, Information, Signification, Production du Sujet in *Acta Semiotica Et Linguistica*, 5(1), São Paulo: Global, 1984: 41-60.

_____. Sociossemiótica e semiótica da cultura. In *Anais do IV Encontro Nacional da Anpoll*. Recife: Anpoll, 1989: 795-800.

_____. Sociossemiótica, semiótica da cultura e processo histórico: liberdade, civilização e desenvolvimento. In *Anais do V Encontro Nacional da Anpoll*. Porto Alegre: Anpoll, 1991: 452-461.

_____. *Conditions sémantico-syntaxiques et sémiotiques de la productivité systémique, lexicale et discursive*. Doctorat d'État en-Lettres et Sciences

Humaines. 3 tomes. Directeur de Recherche: Bernard Pottier. Paris: Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV), 1993

_____ Contribution a une analyse socio-sémiotique du processus culturel: lexicque, métatermes, modalités. In *Acta Semiotica et Linguistica*, Vol. 6. São Paulo: Editora Plêiade, 1996: 101-132.

_____ Conceptualização, denominação, designação: relações. In *Revista Brasileira de Linguística*, 9(1). São Paulo: Editora Plêiade, 1997: 221-239.

_____ Identité et tolérance cultureles dans le cadre de la modalization une aproche socio sémiotique. In *Acta Semiotica et Linguistica*, 7(1). São Paulo: Editora Plêiade, 1998: 169-170.

PELAYO, Marcelino Menéndez. *Orígenes de la novela*, Argentina: Espasa-Calpe, 1946. vol. 1.

PIDAL, Ramon Menéndez. *Romancero Hispánico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

_____ *Romancero Tradicional - Romances de Tema Odiseico*. Volumes IV e V. Madrid: Editorial Gredos, 1971-72.

_____ *Los Romances de America y otros estudios*. 7 ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1972

_____ *Estudios sobre el Romancero*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

_____ *Flor nueva de romances viejos*. 7 ed. Madrid: Espasa-Calpe S. A., 1985.

PINTO-CORREIA, João David. *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1993.

ROMERO, Sílvio. *Cantos Populares do Brasil*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

SANTOS, I. M. Fonseca dos e BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. *Cancioneiro da Paraíba*. João Pessoa: Grafset, 1993.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Romances Velhos em Portugal*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1980.

VASCONCELLOS, José Leite de. *Romanceiro Português*. Universidade de Coimbra: Tipografia da Atlantida, 1958.

_____. *Tradições Populares de Portugal*. 2 ed. revista e aumentada. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda: Gráfica Maiadouro, 1986.

VILELA, José Aloísio. *Romanceiro Alagoano*. Macéio: Edufal, 1983.

A LINGUAGEM POPULAR EM JOSÉ LINS DO REGO

Maria do Socorro Silva de Aragão

Universidade Federal do Ceará

“A obra de José Lins do Rego, é ele mesmo. É profundamente triste. É uma epopéia da tristeza, da tristeza da sua terra e da sua gente, da tristeza do Brasil”.

Otto Maria Carpeaux in Fogo Morto

INTRODUÇÃO

O Estado da Paraíba, um dos menores da Federação, é conhecido não só por sua capacidade de luta e resistência, mas, principalmente, por seus filhos ilustres, que se destacaram e ainda se destacam nacionalmente na política, nas artes ou na literatura.

Nomes como João Pessoa, Epitácio Pessoa, José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Pedro Américo e Augusto dos Anjos ilustram a afirmação acima.

Porém, a própria Paraíba muitas vezes não se dá conta, não reconhece e conseqüentemente não reverencia seus filhos ilustres, com as exceções de praxe.

José Lins do Rego, um dos mais importantes escritores paraibanos e nacionais, com uma obra multifacetada que abrange do romance às memórias, passando pelos relatos de viagens, crônicas e literatura infantil, é aqui lembrado, numa homenagem, embora tardia, pela passagem dos seus cem anos de nascimento.

1 A LINGUAGEM DE JOSÉ LINS

José Lins do Rego como escritor da chamada geração de 30, cujas narrativas enfatizavam mais a natureza em detrimento do homem, conseguiu ultrapassar esse estereótipo mudando o eixo de gravidade da natureza para o homem, em sua ficção.

Segundo alguns estudiosos, foi em *Fogo Morto* que José Lins do Rego sintetizou sua ficção que, segundo Abdala Júnior, *é muito mais inovadora em termos de arte, que as demais do chamado ciclo da cana-de-açúcar*²⁹⁸, publicadas anteriormente: *Menino de Engenho*, *Doidinho*, *Bangüê*, *O Moleque Ricardo* e *Usina*. José Lins em suas obras de ficção usou a palavra de forma precisa e artística, nos seus níveis e registros e nas suas variações regionais, a partir do perfeito domínio da norma culta padrão, a fim de descrever a decadência dos engenhos de açúcar do Nordeste, com a conseqüente deteriorização da estrutura econômico-social daqueles que neles viviam.

Estudar e analisar lingüisticamente a obra de José Lins do Rego é um exercício fascinante, que oferece surpresas a cada nova abordagem que dela se faça.

A obra de José Lins é riquíssima para análises do ponto de vista da Sociolinguística, ciência que estuda as relações entre a língua e a sociedade, suas inter-relações e o papel que cada uma exerce sobre a outra, determinando os níveis ou registros de fala, que vão desde o nível mais informal da modalidade falada ao mais formal da modalidade escrita, que é o literário, correlacionando-os com o nível sócio-cultural de seus usuários. São as variações sócio-culturais, também chamadas diastráticas, que determinam as diferenças entre a linguagem erudita e a popular, entre outras.

Já para as análises sob a visão da Dialetologia, que estuda os diversos tipos de variação que a língua apresenta, correlacionando-a

298 Cf. Dámaso Alonso, *Versos correlativos y retórica tradicional*, "Revista de Filología Española", 28, 1944, pp. 139-153.

não com o nível sócio-cultural do falante, mas com a região a que ele pertence, temos exemplos significativos em José Lins do Rego. As variantes regionais ou diatópicas, caracterizam os aspectos regionais da sua linguagem.

A integração das duas ciências, a Sociolinguística e a Dialetoлогия é que nos permite analisar a linguagem do autor vendo-lhe os aspectos erudito, popular e regional.

Assim, José Lins do Rego, autor da linha regionalista da literatura brasileira é fonte da maior significação para o estudo das variações linguísticas, diatópicas e diastráticas, ou seja: variações regionais e sócio-culturais. Outro tipo de variação que também pode ser estudada em José Lins é a diafásica ou estilística.

A temática, a estrutura literária e a linguagem de suas obras caracterizam, com rara precisão, o nosso povo, seu falar, costumes, crenças e tradições, e seu modo de ser, viver, pensar e agir, dentro do seu universo sócio-lingüístico-cultural.

Ao contrário de José Américo que, de acordo com a temática, o personagem e o tipo de texto usa ora a linguagem erudita, ora a popular, José Lins, mesmo com personagens do povo usa uma estrutura linguística típica do padrão culto da linguagem.

Sua linguagem popular se manifesta, basicamente, no léxico, com um vocabulário de palavras e expressões regionais/populares.

2 A ESTRUTURA DO ROMANCE *FOGO MORTO*

Fogo Morto é um romance de estruturação tridimensional que desenvolve como tema central a decadência econômica, social e individual dos engenhos de cana-de-açúcar no Nordeste e de seus habitantes.

A obra possui três personagens principais: o mestre José Amaro, artesão, seleiro, pobre, doente, porém orgulhoso e revoltado com a própria situação, de adversidades, perseguições e humilhações,

levando-o ao final a se ligar ao cangaceiro Antônio Silvino. Ao falar do mestre José Amaro diz Mário de Andrade:

*... na análise magistral do mestre José Amaro, Lins do Rego nos dá um personagem popular e analfabeto, sem o primarismo falso, este sim, primarismo analfabeto, com que os nossos romancistas 'sociais' concebem e expõem o homem do povo como um ser de psicologia fácil, precária e lógica. Precários são eles!*²⁹⁹

O segundo personagem é o Coronel Lula de Holanda, símbolo do senhor rural decadente, arruinado, dono de engenho de “fogo morto” e que com a família vive, ilusoriamente, do fausto de outrora.

*Casado com a herdeira de um engenho (o Santa Fé), o coronel Lula é o próprio retrato da decadência. Sem futuro, seja em termos familiares ou econômicos, o coronel apegase rigidamente ao passado e mantém, apesar de tudo, seu ar aristocrático em meio à desagregação total de seu mundo...*³⁰⁰

O terceiro personagem central da obra é o Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, apelidado “Papa-Rabo”, idealista, sonhador e solidário com os fracos e oprimidos, sendo, segundo alguns autores, a maior criação literária de José Lins do Rego.

299 ABDALA JÚNIOR, R. O ritmo do tempo em torno do engenho. In: REGO, J. Lins do. *Fogo morto*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

300 ANDRADE, Mário. Fogo morto. In: REGO, J.L. do. *Fogo morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. 263.

O Prof. Antônio Cândido diz que em Vitorino:

*...a força do ideal se sobrepõe a realidade da decadência e do ridículo. Redimido pela paranóia heróica, o velho Vitorino se eleva no conceito do público. Os pequenos começam a respeitá-lo. O cego Torquato acha que ele é mandado por Deus. É o único que enfrenta os mandões, castiga os prepotentes, defende os oprimidos. A sua candura e sua coragem fazem dele um campeão. O único homem da várzea com sentimento e consciência das necessidades sociais e dos problemas políticos, porque não se aproximou deles com a bruteza dos chefes nem com a malícia habilidosa dos políticos, mas com a direta ingenuidade dos puros*³⁰¹

Comentado os personagens de Fogo Morto, diz-nos ainda Mário de Andrade:

*...Fogo Morto chega a ter exatamente a forma e o espírito da sonata [...] tratado em três temas, três melodias, três partes. E estas três partes correspondem ainda ao movimento rítmico da sonata: um alegre inicial que é a zanga destabocada de mestre José Amaro, um andante central que é o mais repousado Lula de Holanda na sua pasma-ceira cheia de interioridade não dita, e finalmente o presto brilhante e genial do Capitão Vitorino Carneiro da Cunha.*³⁰²

301 REGO, José Lins do. *Fogo morto*. Guias de Leitura. Porto Alegre: Mercado Aberto, s/d, p. 25/26.

302 CÂNDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins, 1945.

Como bem recorda Eduardo Coutinho, a propósito de Fogo Morto:

A problemática básica do romance - a decadência de toda uma estrutura sócio-econômica baseada no engenho de açúcar - se expressa através da atuação concreta (quer sob a forma de fala quer de ação mesmo), dos personagens que integram o universo diegético, aqui centrado em torno de dois grandes núcleos: O engenho de S. Lula e a casa do Mestre José Amaro e continua: Fogo Morto... é a radiografia da realidade nordestina em um momento de crise: o da dramática transição entre os engenhos decrepitos e a usina nascente³⁰³.

3 A LINGUAGEM DE FOGO MORTO

José Lins utiliza como recurso estilístico em Fogo Morto, uma série de estratégias linguísticas que dão ao seu texto um sabor especial de nordestinidade, de campo, de interior, de pessoas simples que aplicam à vida todos os conhecimentos adquiridos por herança cultural do povo nordestino. O autor utiliza-se de um léxico regional/popular nordestino, usa arcaísmos, faz comparações, concretiza abstratos, generaliza termos específicos, usa aumentativos com efeitos expressivos, reduplica a negação, usa cantigas populares, provérbios e frases feitas, além de usar, com maestria, a linguagem formal erudita em personagens populares. Tudo isto marca a expressividade da linguagem de José Lins em Fogo Morto. Vejamos alguns exemplos:

3.1 ASPECTOS LÉXICOS

303 ANDRADE, Mário. Fogo morto. In: REGO, J.L. do. *Fogo morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. 262/263.

3.1.1 FALAR REGIONAL-POPULAR

É no léxico onde o caráter regional-popular da obra de José Lins do Rego aparece mais fortemente e “Fogo Morto” não é uma exceção a esta regra. Os termos e expressões regionais/populares marcam, de forma inequívoca, o escritor nordestino que usa a linguagem de seu povo e de sua terra de forma magistral também nesta obra. Vejamos alguns exemplos ilustrativos

- a) **Vasqueiro** - raro, escasso, difícil.
*Muito trabalho, mestre Zé? Está **vasqueiro**.* (p. 15)
- b) **Camumbembe** - Indivíduo pobre, vadio, vagabundo, mendigo.
*Estava trabalhando para **camumbembes**. Era o que mais lhe doía* (p.20)
- c) **Tangerino** - Aquele que tange os animais, na viagem. Almocreve.
*Um **tangerino** passou por aqui e me encomendou esta sela e uns arreios.*(p. 15)
- d) **Fazer-se na faca** - Empunhar, agredir com arma, brigar com faca.
*Alípio se **fez na faca**, espalhou a feira.*(p. 19)
- e) **Meter-se a besta** - Tornar-se atrevido, fazer-se de importante, provocar, insultar.
*O cabo ficou para um canto de bofe de fora, e um soldado, que **se metera a besta** não ficou para contar a história.* (p. 19)
- f) **Ser duro de roer** - Redução da expressão “osso duro de roer”: Situação ou coisa de difícil solução; pessoa de difícil trato:

Está aí, o seu Álvaro do Amora custa a pagar. É duro de roer, mas gosto daquele homem. (p.5)

g) **Botar canga** - Dominar, submeter, escravizar.

É verdade que senhor de engenho nunca me botou canga. Vivo nesta casa como se fosse dono. (p. 7)

3.1.2 ARCAÍSMOS

Outro aspecto importante do léxico de Fogo Morto é o uso de palavras e expressões arcaicas que, de modo geral, demonstram o isolamento em que vivem os personagens em seu ambiente tanto de vida como de trabalho, no interior do nordeste.

a) **Calibre** - tamanho ou grandeza consideráveis; valor reconhecido; merecimento.

Não se casa porque não quer. É de calibre, como a mãe. (p. 7)

b) **Latomia** - Cântico monótono de ladainha; litania.

Não quero ouvir latomia de igreja na minha casa. (p. 8)

c) **Peitica** - Pessoa que perturba, que incomoda

Vai ser esse choro, esta peitica até anoitecer. (p. 8)

d) **Camumbembe** - Indivíduo de baixa condição social

Estava trabalhando para camumbembes. (p. 10)

e) **Cabriolé** - Carruagem pequena, lele e rápida, de duas rodas, capota móvel, e movida por apenas um cavalo.

Era o cabriolé do Coronel Lula enchendo de grandeza a pobre estrada....(p. 12)

3.2 ASPECTOS MORFOSSINTÁTICOS

As estruturas morfofossintáticas utilizadas por José Lins têm, basicamente, a marca da linguagem erudita, porém pode-se nelas encontrar alguns aspectos típicos da linguagem regional popular.

3.2.1 CONCRETIZAÇÃO DE ABSTRATOS

- a) *Bem, mestre Zé, muito obrigado, mas o **sol está caindo**.* (p. 9)
- b) *...mais uma vez o **silêncio da terra** se perturbava com o seu **martelo enraivecido**.* (p. 10)
- c) *Havia uma **mágoa profunda** nele.* (p. 18)
- d) *Pela estrada **gemia um carro de boi**, carregado de lã.* (p. 20)
- e) *A tarde **macia**, com céu azul, e o sol morno cobrindo a verdura da várzea.* (p. 238)

3.2.2 GENERALIZAÇÃO DE TERMOS ESPECÍFICOS

- a) *É, mestre José Amaro sabe trabalhar, não rouba a ninguém, não faz **coisa** de carregação.* (p. 16)
- b) *Tenho visto passar muito **troço**.* (p. 26)
- c) *Por que seu Augusto não manda consertar esta **bicha** na cidade?* (p. 16)
- d) *Ele já botara para dentro da sala os seus **petrechos** de trabalho.* (p.13)
- e) *Então, mestre Zé, está enchendo a barriga desde **gringo**?* (p. 45)

3.2.3 USO DE AUMENTATIVOS EXPRESSIVOS DE INTENSIDADE.

- a) *E deu pela sela um **preção**.* (p. 16)
- b) *Ouvi outro dia na feira do Pilar, um **figurão** de Itabaiana gabando o seu trabalho.* (p. 16)

- c) *Estão dizendo, comadre, que aquele **amarelão** dele é que faz o mestre correr de noite como bicho danado.* (p. 41)
- d) *Os **bichões** da Ribeira dão banquete a ele como governador...* (p. 45)
- e) ***Moção** meu compadre. **Moção** para casar.* (p.49)

3.2.4 REPETIÇÃO DA NEGATIVA

- a) *Mestre Zé, **não** tenho culpa de nada **não** ...* (p. 24)
- b) ***Não** quero falar **não**, mas digo aqui ao senhor...* (p. 25)
- c) ***Não** é **não**, mestre Zé.* (p. 24)
- d) ***Não** quero falar **não**, mas digo aqui ao senhor...* (p. 15)
- e) *A velha **não** vai indo bem, **não**.* (p. 21)

3.2.5 USO DE COMPARAÇÕES

- a) *... cabra muito do sem-vergonha, atrás dos grandes, **como cachorro sem dono**.* (p. 24)
- b) *... que aquele amarelão dele é que faz o mestre correr de noite **como bicho danado**.* (p. 41)
- c) *...tropeçou nas raízes da pitombeira e foi ao chão **como um jenipapo maduro**.* (p.22)
- d) *Estava branco **como algodão**, de corpo mole.* (p. 22)
- e) *Era duro demais, era **como um cordeiro** cheio de espinhos.* (p. 24)

3.2.6 USO DE ELEMENTOS DA CULTURA POPULAR

3.2.6.1 Cantigas Populares

O personagem Zé Passarinho, que tinha este nome por viver cantando, cantava toadas e romances da literatura popular oral e do romanceiro tradicional, como por exemplo:

*a) Quem matou meu passarinho
É judeu, não é cristão
Meu passarinho tão manso
Que comia em minha mão*

*Quando eu vim da minha terra
Muita gente me chorou
E a danada de uma velha
Muita praga me rogou
|-|-|-*

*Ô lá lá vira a moenda
Ô lê lê moenda virou
Quem não tem uma camisa,
Pra que quer um palitô?
O caixeiro bebe na venda,
O patrão no varadô,
Eu estava em Itabaiana
Quando a boiada passou,
ô lê lê vira a moenda
O lê lê moenda virou”
-|-|-*

*b) Filho que faz isto ao pai
Bem merece ser queimado
Por sete carros de lenha
E por mim bem atiçados.*

*Filho que faz isto ao pai
Bem merece ser degolado,
Por sete folhas de navalhas
E por mim bem afiadas.*

*Tende não, minha justiça
Minha justiça real;
Esta princesa que vedes
Meus palácios vai gozar”.*

3.2.6.2 Provérbios e Frases Feitas

Outra das formas utilizadas por José Lins, em *Fogo Morto*, são os provérbios e frases feitas que são do conhecimento popular e passam de pais para filhos em todo o nordeste.

- a) **Osso duro de roer** - *É duro de roer, mas gosto daquele homem.* (p. 5)
- b) **Cavalo velho, capim novo** - *Quero lá saber de cuidado de mulher velha! Cavalo velho, capim novo, comadre Sinhá.* (p.21)
- c) **Estar em petição de miséria** - *Os arreios do cabriolé estavam em petição de miséria, tudo podre, levado do diabo.* (p. 27)
- d) **Valer pelo que é e não pelo que tem** - *Seu Laurentino - foi ele dizendo - ,um homem vale pelo que é e não pelo que tem.* (p. 18)
- e) **Quer chova quer faça sol** - *Não tem jeito não! É aquilo mesmo, quer chova quer faça sol.* (p. 32)

3.3 LINGUAGEM ERUDITA DE PERSONAGENS POPULARES

Em “*Fogo Morto*” José Lins mesmo com personagens das classes populares e de nível cultural mais baixo usa sempre formas e estruturas da linguagem erudita.

- a) *Está de passagem, seu Laurentino?* (p. 15)
- b) *Vai trabalhar para o velho José Paulino.* (p. 15)
- c) *Pai, o almoço está na mesa.* (p. 16)

- d) *Sou pobre, seu Laurentino, mas não faço vergonha aos pobres.*
(p. 17)
- e) *Mestre Zé está zangado, eu vou saindo.* (p. 21)
- f) *Que foste fazer a estas horas Zeca?* (p. 35)

CONCLUSÃO

O estudo e análise das obras de ficção de José Lins do Rego oferecem possibilidades as mais variadas, fato comprovado pelas centenas de trabalhos publicados sobre sua obra, em vários níveis, abordando novos e diferentes aspectos, desde artigos e ensaios até teses de doutorado.

Porém, queremos concordar com Otto Maria Carpeaux quando diz:

*Os fatos, contam-se, os problemas, interpretam-se, José Lins do Rego, porém, é um conteur nato. Contar histórias é a sua profissão ... e mais adiante: José Lins do Rego é o último dos contadores profissionais de histórias, com ele, a espécie extinguir-se-á. É como um narrador de contos de fadas.*³⁰⁴

BIBLIOGRAFIA

ABDALA JÚNIOR, R. Os ritmos do tempo em torno do engenho. In: REGO, José Lins do. *Fogo morto*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

304 COUTINHO, Eduardo. A relação arte/realidade em Fogo Morto. In: *Ensaio sobre José Lins do Rego*. João Pessoa: FUNESC, 1987.

ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. *A linguagem regional/popular na obra de José Lins*. João Pessoa: FUNESC, 1990.

ARAGÃO, M. do Socorro Silva de et al. *Cartilha literária José Lins do Rego*. João Pessoa: FUNESC, 1990.

BATISTA, M. de Fátima B. de M. *A propósito da citação popular em Fogo Morto de José Lins do Rego*. João Pessoa: 2003. (mimeo.)

CÂNDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins, 1945.

CARPEAUX, Otto Maria. O brasileiríssimo José Lins do Rego. In. REGO, José Lins do. *Fogo morto*. São Paulo: Circulo do Livro, 1984.

COUTINHO, Eduardo F. A relação arte/realidade em Fogo Morto. In: *Ensaios sobre José Lins do Rego*. João Pessoa: FUNESC, 1987.

PONTES, M. das Neves A. de. *A influência da língua falada em Menino de engenho, de José Lins do Rego*. João Pessoa: Academia Paraibana de Letras, 1992.

_____. *Linguagem regional/popular: uma visão léxico-semântica de Menino de engenho, de José Lins do Rego*. João Pessoa: CEFET/PB, 2002.

REGO, José Lins do. *Fogo morto*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

_____. *Fogo morto*. Guias de leitura. Porto Alegre: Mercado Aberto, s/d.

A NOMEAÇÃO MOTIVADA NAS HISTÓRIAS DE CORDEL**Maria Jandira Ramos**

Universidade Federal da Paraíba – PB

Todo ser humano é marcado ou identificado através do nome próprio. Há nomes, observa ULMANN (1967, p. 149), que são dotados de poderes mágicos e cercados de complicadas superstições e tabus, como os masais, na África, que nunca mencionam o nome de quem já morreu. Diz ainda o autor acima citado, que, entre os romanos, tinha-se o cuidado de se alistar primeiro homens com nomes auspiciosos, como Victor ou Felix. Escrito com inicial maiúscula para se distinguir mais facilmente dos substantivos comuns, pode constituir humilhação se for escrito com minúscula. É um dos mandamentos da Igreja Católica “não jurar o nome de Deus em vão”. Enquanto alguns pais colocam, nos filhos, os nomes mais exóticos e estapafúrdios, como *Um Dois Três de Oliveira Quatro*, há outros que preferem nomes de santos, de reis, de artistas. Há nomes construídos, há nomes herdados; há nacionais e estrangeiros; feios e bonitos; grandes e pequenos; suaves e rústicos; comuns e exóticos; antigos e modernos, mas é um direito de todos possuí-los. Há nomes que são verdadeiros arquétipos, como, entre nós, José e Maria. Acreditando ter o nome próprio um poder misterioso, uma magia, ou ser um determinador da sorte ou do destino, surgem, cada vez mais, os astrólogos, os numerólogos, buscando encontrar, através do nome, o sentido da vida do ser humano. Há livros que trazem o nome acrescido da etimologia, da referência histórica, do perfil psicológico, da personalidade, do planeta regente, do dia do santo, e do número pessoal, como Nomes Próprios (1993). Qual

será, então, a função do nome nos indivíduos? Para tentar responder a essa pergunta, primeiro temos que estabelecer algumas diferenças conceituais entre nomes próprios e comuns.

As gramáticas normativas em geral, como as de CUNHA e CINTRA (1985, p. 172); LIMA (1976, p. 63); BECHARA (1976, p. 73 – 74), estabelecem que, enquanto os nomes comuns aplicam-se a todos os seres de uma espécie (casa, mar, sol, automóvel), os nomes próprios designam um determinado indivíduo da espécie (Pedro, Brasil, Rui Barbosa). BECHARA (op. cit., p. 73) amplia sua conceituação, dizendo:

“Não é qualquer coisa que pode receber o nome de casa, mar sol ou automóvel. É necessário que observemos nesses seres certas características para que sejam assim designados. Já nos substantivos próprios não se dá atenção a essas qualidades. O nome Pedro, ou Brasil, ou Rui Barbosa nada nos dizem a respeito dos seres designados; são apenas distintivos individuais que, só por coincidência, se podem aplicar a outras pessoas ou lugares”.

O gramático quer dizer, com isso, que, no nome comum, existe uma relação de sentido entre o nome e o objeto ou ser por ele designado, enquanto, no nome próprio, essa relação inexistente. LUFT (1973, p. 192) e MATTOSO (1968, p. 339) apresentam, em linhas gerais, a mesma abordagem de Bechara na conceituação dos nomes próprios e comuns. De maneira geral, podemos dizer que, enquanto os nomes comuns generalizam, os próprios individualizam.

ULMANN (op. cit., p. 148 – 165) formula alguns critérios para a definição de um nome próprio, tecendo alguns comentários sobre os mesmos.

- 1) Unicidade. Nesse critério o autor apresenta ideias do gramático grego Dionísio Trácio que “define um nome

próprio como aquele que significa um ser individual, como ‘Homero’, ‘Sócrates’”. É o critério das gramáticas normativas acima citadas, que não elucidam o fato de que muitas pessoas diferentes podem apresentar o mesmo nome, como, José, Maria, João, podendo ser individualizados apenas num determinado contexto.

- 2) Identificação. Aqui, os nomes próprios individualizam-se apenas por meio de marcas de identificação, que têm uma finalidade e não um significado e são postas, não sobre o objeto propriamente dito, mas na ideia desse objeto. Ex.: hotel, nome genérico, pode ser marcado através de sinais ou rótulos diferentes, para se identificarem hotéis diferentes: Hotel Tambaú, Hotel Sol-Mar, Hotel dos Navegantes. Esse critério coincide com o anterior, sendo apenas mais explícito.
- 3) Designação contra conotação. Nesse critério, os nomes próprios designam não conotam (não significam), como Juracy, que não comunica nenhuma informação, além de designar uma pessoa, de quem não sabemos nem o sexo. Esse critério é apenas um aspecto diferente do anterior, outro modo de dizer que a função específica de um nome próprio é identificar e não significar.
- 4) Som distintivo. Nesse caso, os nomes se individualizam por meio de seu som distintivo e esse som não possui qualquer significado.
- 5) Critérios gramaticais. Dizem respeito a certas peculiaridades gramaticais, que variam de uma língua para outra, a exemplo da presença ou ausência do artigo, como no inglês, onde esse determinante é comum apenas nos nomes comuns, e, a marca de plural está ausente na maioria dos nomes próprios, nas línguas em geral.

Dos cinco critérios examinados, parece ser o da identificação o mais útil, segundo ULMANN (op. cit., 152). Nesse, enquanto

os substantivos comuns são unidades significativas, os próprios são simples marcas de identificação.

Hill (1971) realça o critério da identificação acima exposto e acrescenta que em culturas antigas é fácil surpreender-se a motivação do nome próprio, como em Édipo, composto de “oidém” – inchar e “pous” – pé. A partir desse motivo se constrói toda a narrativa edípica. Outros exemplos de nomeação motivada, segundo o autor acima citado, podem ser colhidos na antroponímia dos indígenas americanos ou na Bíblia. Nessas culturas o designativo de pessoa é mostrado pelas características de aparência ou do comportamento.

Em nossa realidade brasileira, nossos índios legaram-nos um grande elenco de nomes motivados, tanto na toponímia, como antroponímia: Paraíba, Guanabara, Paquetá, Iracema, Jandira, Araci.

Em nossa língua falada, mais precisamente, na língua popular, a colocação de apelidos nas pessoas, derivados de uma característica de aparência ou comportamento, constitui uma tentativa de motivação desses nomes, como: *Ronaldão, Zé Pequeno, João Caolho, Chico Cambeta*. Às vezes essa motivação indica atitude hostil, de chacota, ou, até, de carinho, quando queremos significar o contrário do que dizemos, como o uso de Bonitinho numa pessoa feia ou o nome de Caim em alguém chamado de Abel. Outras vezes, o acréscimo do nome do esposo(a), do local de nascimento ou residência, da profissão, não deixa de ser também um tipo de motivação como em: *Marieta de Osvaldo, João do Boqueirão, Zé Sapateiro*. Escreve Ana Belo (1993) que “Até há quatro séculos, apenas se usava um nome ao que, por vezes, se acrescentava um qualificativo geográfico, social, profissional ou simplesmente físico, como Braga, Velho, Carpinteiro ou Ruivo”.

A partir do século XVI, os sobrenomes passaram a ter transmissão hereditária para o qual se buscava um nome próprio para se celebrar o batismo, evidentemente entre os nomes de santos e mártires. E só nos dois últimos séculos, após a Revolução Francesa,

assistiu-se a uma maior abertura na escolha de prenomes, até porque muitas pessoas não eram batizadas. Além disso, determinadas correntes do pensamento e de outras religiões passam a eleger outros nomes, como os anarquistas que colocam nos filhos nomes de flores e elementos naturais (Hélio que significa Sol, por exemplo)”. Em veículos de grande audiência como a TV, chamam-nos a atenção programas e novelas com um considerável número de nomes motivados, como *A Escolinha do Professor Raimundo*, apresentado pela Rede Globo de Televisão (*Seu Peru, Seu Boneco, João Canabrava, Rolando Lero, Dona Pureza, Seu Galeão Cumbica, Dona Bela, Paulo Cintura, Nelson da Capitinga*) associados a qualificações ou ao comportamento dos personagens e a novela *Ana Raio e Zé Trovão*, encenada na rede Manchete de Televisão, onde o próprio título sugere uma ligação muito forte entre os indivíduos e a natureza.

Em histórias tradicionais bastante conhecidas, a motivação também já se apresenta no título: *A Gata Borracheira, Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve e os Sete Anões: Dengoso, Atchim, Zangado, Soneca, Mestre, Feliz, Sapeco, Dunga*.

Na literatura popular, tanto oral como escrita, não são raros os nomes próprios motivados, como os de reinos, reis, rainhas, príncipes, princesas, pícaros: *Reino do Pensamento, Reino da Pedra-Fina, Reino do Vai-não-Torna, Reino do Vai-Ninguém, Reino da Tirania, Reino do Mira-Mar, Rainha Perversa, Príncipe do Mar Tufão, Princesa de Pedra Fina, João Grilo, Pedro Malasartes, Pedro Quengo, Cancão de Fogo*.

É na literatura de cordel que se centram nossas observações baseadas em 11 folhetos, relacionados na bibliografia, e selecionados com o propósito de verificarmos o maior número e a maior variedade de nomes próprios motivados, considerando geralmente o primeiro nome ou o apelido, este tomado como sinônimo de epíteto, cognome, alcunha, antonomásia.

Entrevistando Jotabarro, nosso poeta e xilógrafo, acerca da nomeação dos personagens de suas obras, ele declarou que lhes

dava geralmente nomes de sua família, nomes de valentões famosos conhecidos (Dioguinho), nomes de amigos e conhecidos, trocando-lhes o sobrenome para não serem identificados. O Mão de Aço, por exemplo, foi criado, motivado por sua bravura e coragem:

*Cada tapa era uma queda
Cada queda era uma morte.*

No folheto O herói de Mossoró e o Coronel Cascavel ou Janduí e Lindalva (1977), as motivações que mais nos chamam a atenção centralizam-se principalmente no nome dos personagens antagonistas: o Coronel Cascavel e seus capangas. O enredo do folheto segue o esquema narrativo geral das histórias de amor do cordel, onde um sertanejo bravo e destemido passa por várias provas para conseguir a mão da filha do coronel. Este, no final, é vencido pela bravura e heroísmo do rapaz e concede-lhe a filha em casamento. Logo no início do folheto, torna-se bastante perceptível o motivo, funcionando como elo de ligação entre o coronel e suas ações – ele age como serpente:

*No tempo que se comprava
patente de coronel
qualquer fazendeiro rico
que fosse mau e cruel
comprava essa patente
se tornava um cascavel. (p. 2 – v. 1)*

verso (v.) = estrofe

*Para provar o que digo
leia do começo ao fim
a história deste livro
lendo tim tim por tim Tim
verás um cascavel
no coronel Zé Rulim. (p. 2 – v. 2)*

Mais adiante, na p. 4, o narrador insiste em relacionar o nome do personagem referido acima, a suas qualificações:

*O meu pai é mau e tem
patente de coronel
o seu nome é Zé Rulim
devido ele ser cruel
é conhecido aqui
por Coronel Cascavel. (p. 4 – v. 1)*

No verso seguinte, é utilizada uma comparação explícita, engenhosamente colocada:

*O velho viu mesmo que
Janduí era valente
e ia atrás de Lindalva
o velho seguiu na frente
deixou sua filha atrás
e seguiu como serpente! (p. 6 – v. 4)*

O nome dos bandidos são todos motivados e relacionados com algumas de suas características físicas, principalmente:

*Tinha um tal de Pernalonga
e o negro Beiço Grosso
esse negro tinha vindo
do sertão de Mato Grosso
tanto tinha ele de feio
como era alto e grosso. (p. 7 – v. 4)*

Nos versos que seguem, o poeta faz, com maestria, o jogo entre o nome próprio e o seu “motivo”:

*Janduí passou a foice
na venta de Zé Ventinha
na ponta de Ponta Baixa*

*que esses deram a morrinha
morreram e se despediram
da cachaça e da farinha. (p. 16 – v. 1)*

*Lobisomem foi fazer
o papel de lobisomem
Janduí passou-lhe a foice
por cima do abdomem
esse pobre nunca mais
quis ser na vida homem. (p. 16 – v. 2)*

*Cata Briga muito afoito
foi meter-se a catar briga
Janduí meteu-lhe a foice
mesmo no pé da barriga
que esse nunca mais quis
na vida catar intriga. (p. 16 – v. 4)*

*Pernalonga foi em cima
e largou uma pernada
Janduí pulou pra cima
deu-lhe uma boa foiçada
que Pernalonga ficou
com a perna retalhada. (p.17 – v. 2)*

*Deu um soco em Janduí
e Janduí nessa hora
passou-lhe a foice de jeito
que cortou o beíço fora
que Beíço Grosso gritou:
- Ou brigada caipora. (p. 17 – v. 4)*

Assim como acontece com nomes de capangas de coronéis, os cangaceiros, de maneira geral, têm também nomeação motivada através de apelidos, que lembram além de características físicas, profissões, raça, como em *Os monstros da Paraíba*, de Manoel Camilo dos Santos, s.d.:

*Depois surgiu Zé Luiz
com um grupo deshumano
Zé Totó, Boca Rasgada
cada qual o mais tirano
..... (p. 2 – v. 4)*

*.....
era um tal de Chico Grosso
João de Banda e Militão
Um tal Manoel dos Prazeres
Sará e Zé Pilão. (p. 10 – v. 2)*

Note-se que, como o apelido *Zé* é muito comum em nossa região (Nordeste), na tentativa de se forçar uma motivação, um segundo nome é acrescentado ao primeiro: *Zé Luiz*, *Zé Totó*, *Zé Pilão*. *Chico Grosso* talvez se refira à estrutura baixa e gorda; *João de Banda* ao modo de andar; *Sará* às características de pelo e cabelo, resultante, da mistura de branco com negro; *Zé Pilão* à arte de fazer pilão; *Zé Totó* ao penteado.

Em *O Último dia de Lampião* (1978), aparecem outros nomes de cangaceiros, onde sobressaem nomes de pássaros, motivados, certamente, pelo modo de vida dos “cabras”, quase sempre escondidos no mato, para fugirem da polícia, dando, assim, um tom leve à narrativa:

*Tinha um valente Coruja,
Corisco e Quinta-Feira,
Açu, Peitica e Criança
Bentivi e Lavandeira*

*e o valente Xexéu,
Pinto D'água e Cajazeira. (p. 5 – v. 4)
Beija-flor e Andorinha
homens de gênio cruel
o valente Pedro Cândido
sempre fez um bom papel
..... (p. 5 – v. 5)*

Em *O monstro do Pageú* (1974), a motivação centra-se nas ações dos personagens (cangaceiros):

*Os apelidos dos 'cabras'
eram Chega Manda e Vai,
Parte em cima, Corre e Pega
Mata, Esfola, Sangra e Sai
Pinote, Pende e Não Vira
Enrola, Tomba e Não Cai. (p. 9 – v. 1)*

*Matassombra, Chega Tarde
Perigoso e Lambe Tudo
Birimbelo e a Piaquinha...
cada qual mais carrancudo
..... (p. 9 – v. 2)*

O próprio Lampião tem seu apelido motivado por uma ação sua, narrada por João Fernandes de Oliveira (op. cit.), p. 2 – v. 3.

*Certo dia numa luta
o famoso valentão
num combate com a polícia
seu rifle fez um clarão
Daquele dia por diante
seu nome foi Lampião.*

Há uma outra referência simbólica, motivo do nome Lampião, em um outro folheto, *As perseguições de Lampião pelas forças legais* (1978).

.....
*vou mostrar-lhe desta vez
 as cores do meu brasão
 como também vou provar
 que ninguém pode apagar
 a luz do meu lampião.* (p. 14 – v. 4)

Câmara Cascudo (1988), no verbete *Lampião*, traz, com detalhes, a explicação, dada pelo próprio cangaceiro: “Isso foi no Ceará, houve lá uns tiros, tempo de inverno, as noites eram muito escuras, um companheiro deixou cair um cigarro e, como não o achasse, eu disse-lhe: - Quando eu disparar, no clarão do tiro, procure o cigarro; e assim foi, quando eu detonava o rifle, dizia, ‘acende, lampião!’ E desse dia em diante, fiquei Lampião”.

Em *História do Boi Misterioso* (1976), o mistério motiva as qualificações e ações do boi, durante grande parte da narrativa, justificando o nome *Boi Misterioso*. O próprio nascimento do animal, de uma vaca misteriosa, deu-se num clima de grande mistério:

*A vinte e quatro de agosto
 data essa receosa
 que é quando o diabo pode
 soltar-se e dar uma prosa
 pois foi nesse dia o parto
 da vaca misteriosa* (p. 5 – v. 2)

*Dela nasceu um bezerro
 um pouco grande e nutrido
 preto da cor de carvão
 e pêlo muito luzidio*

*representando já ter
um mês ou dois de nascido* (p. 5 – v. 2)

Depois do fracasso na pega do Boi Misterioso, um vaqueiro, assustado e temeroso, conta aos companheiros:

*Contou aos outros vaqueiros
o que se tinha passado
dizendo que aquele boi
só sendo um bicho encantado
se havia mágica em boi
aquele era batizado* (p. 7 – v. 4)

O próprio Coronel Sezinando, dono do boi, também testemunha as ações misteriosas do animal:

*disse o coronel: existe
esse boi misterioso
tem-se corrido atrás dele
ele sai vitorioso
já tem saído daqui
vaqueiro até desgostoso.* (p. 16 – v. 4)

A própria morte do boi verifica-se em circunstâncias bastante misteriosas:

*Mas o boi chegando perto
não quis enguiçar a cruz
tudo desapareceu
ficou um foco de luz
e depois dela saíram
uma águia e dois urubus.* (p. 39 – v. 5)

Na narrativa, além do nome do boi, quase tudo é motivado como nomes de vaqueiros, de seus cavalos, das fazendas. Muitos dos vaqueiros contratados, de outros lugares, para pegar o boi, são

identificados através do nome da fazenda de origem, que, por sua vez, também é motivada, numa tentativa de motivação em forma de aposto, como em:

*Foi Norberto da Palmeira
Ismael, do Riachão
Calixto, da Desmarcação
Benvenuto, do Desterro
Zé Preto, do Boqueirão.* (p. 8 – v. 1)

Pode também acontecer que o nome próprio nem seja explícito, mas, apenas caracterizado por atributos, além do nome da fazenda, ou pelo Estado de origem:

*Um índio velho vaqueiro
da fazenda do Desterro.* (p. 6 – v. 1)
.....
*disse o vaqueiro de Minas
ou bicho do meu agrado.* (p. 21 – v. 2)

Em folhetos sobre o diabo, chamam-nos muito a atenção os tipos exóticos de nomes atribuídos a ele, o número de nomes numa só obra e sua inserção artística dentro dos versos. Aqui funcionam muito mais como nomes próprios motivados por elementos do ambiente sertanejo, atribuídos a cada diabo em particular e não ao diabo, genericamente falando, onde a superstição popular o substitui por variantes, eufemismos, corruptelas. Então, na concepção do poeta, se são muitos os diabos, também serão muitos os nomes: cerca de 200 (duzentos) em cinco folhetos de oito páginas cada. Alguns deles são registrados em dicionários, como: Canhoto, Careca, Coxo, Futrico, Moleque, Pé-de-pato, mas a maioria parece ter sido construída em função do tema do folheto, da realidade sertaneja, e até, da rima e do ritmo dos versos, com o auxílio de informações lidas ou ouvidas. A dicionarização dos nomes do diabo, colhidos dos folhetos, foi feita pela Professora Magna Celi Meira de Souza, em

seu Glossário sobre os nomes do diabo na literatura de cordel, obra inédita.

A construção artística dos nomes, sua arrumação dentro dos versos, conferem ao poema um tom melodioso e humorístico, apesar do “ambiente infernal” onde se processam as ações dos personagens.

Vejamos alguns versos dos cinco folhetos analisados e, no fim, algumas observações:

Chamo o diabo Três Contigo

Ponta de Faca e Quelé

Quiabo Duro e Quicé

Cão Capado e Cão Perigo

Cão Fuzuê, Cão Castigo

Canguinha e Forrobodó

Cão Coxinho e Cão Cotó

Cão Muchila e Capataz

E a Negra dum Peito Só. (Peleja dum embolador de coco com o diabo, p. 5 – v. 2)

Traz a pá de mexer banha

e a Besta de cão buzina

o bodoque de Fumaça

e diz a cão Gasolina

que vá chamar cão Muzenga

na greta da Besta zenga

e a mãe do cão corta-sina (Idem, p. 3 – v. 4)

E reuniu-se a negrada

Primeiro chegou fuchico

Com um bacamarte velho

Gritando por cão de bico

Que trouxesse o pau da prensa

E fosse chamar tangença

Em casa de maçarico. (A chegada de Lampião no inferno, p. 4 – v. 3)

*E depois chegou Cambota
Endireitando o boné
Formigueiro e Trupe-Zupe
e o crioulo quelé
chegou caé e pacaia
Rabisca e cordão de saia
E foram chamar banzé. (Idem, p. 4 – v. 4)*

*Antes falou com caifaz
consultem a negra maruja
para ela enviar trombada
pé redondo e Zé Coruja
que é pra ir na carreira
trazer o trio goteira
e o anjo cara suja. (Lampião governo geral do inferno,
p. 2 – v. 2)*

*Canjica pá de carvão
Bigodinho e corgo melo
Chico capenga, criôlo
João ninguém, pau amarelo
e a negra Chica Tereza
para fazer a defesa
quando entrarem no duelo. (p. 2 – v. 3)*

*O goleiro do inferno
chama-se Dr. Buçu
o beque central Peitica
o volante é papacu
pra ser o quarto zagueiro
estão procurando tu. (Futebol no inferno, p. 3 – v. 3)*

*O tripé do meio campo
tem o Diabo Rabichola*

*o ponta direita é bimba
na esquerda Caçarola
o armador é cão Coxo
que é coxo mas joga bola.* (Idem, p. 3 – v. 4)

Muitas motivações que apresentam os nomes dos diabos são semelhantes às dos nomes dos bandidos, cangaceiros, que vimos atrás, como a utilização de elementos da tradição rural na nomeação daqueles: “Ponta de Faca”, “Quiabo Duro”, “Quicé”, “Capatás”, “Fumaça”, “Formigueiro”, “Pacaia”, “Trupe-Zupe”, “Zé Coruja”, “Canjica”, “Pá de carvão”, “Pau Amarelo”, “Peitica”, “Rabichola”, “Caçarola”, “Cambota”.

A palavra cão aparece repetidamente como primeiro nome, acompanhada de um aposto especificativo, não só com o objetivo (talvez inconsciente) de uma maior e melhor motivação, mas, principalmente, para efeito de métrica e ritmo nos versos: “Cão de Bota”, “Cão Fuleiro”, “Cão Coxo”, “Cão Carrapeta”, “Cão Careca”, “Cão de Bico”, “Cão de Rabo”, “Cão Fuchico”, “Cão Bodoque”, “Cão Careta”. Toda essa engenhosa armação leva o leitor (ou ouvinte) a ficar cada vez mais ansioso, motivado.

Outros nomes lembram defeitos físicos ou mutilações, que se usam, em certas ocasiões, para humilhar, ultrajar os contendores e são considerados, segundo crenças populares, castigos divinos, por essa razão, bem aplicados aos diabos: “Cão Capado”, “Cão Coxinho”, “Cão Cotó”, “Pé Redondo”, “Bigodinho”, “Chico Capenga”, “Cão Coxo”, “Bimba”.

Nomes (apelidos) que são arquétipos em nossa realidade nordestina aparecem também aplicados aos diabos: “Zé” em Zé Coruja, “João” em João Ninguém, “Chico(a)” em Chico Capenga e Chica Tereza, certamente por ser o demônio do sertanejo criado à sua imagem e semelhança, segundo Gustavo Barroso, em Altimar Pimentel, 1978.

Há elementos associados aos nomes dos diabos que agridem ou causam desconforto ou mal-estar: “Cão Perigo”, “Cão Fuzuê”,

“Forrobodó”, “Cão Buzina”, “Cão Gazolina”, “Cão Muzenga”, “Cão Corta-sina”, “Fuchico”, “Banzé”, “Trombada”, “Cara suja”.

A cor escura com que se pinta o diabo e causa preconceito racial, aparece repetidamente e de várias formas: “Negra dum peito só”, “Crioulo Quelé”, “Negra Maruja”, “Pá de carvão”, “Negra Chica Tereza”, e até “negrada”, para indicar o coletivo de diabo.

Há nomes que não parecem apresentar “sentido” nenhum, podendo ter sido criados, certamente, apenas em função do ritmo, da métrica ou até da rima, como “Besta Zenga”. (p. 12)

Segundo Câmara Cascudo (op. cit.), o diabo não pode tomar a forma de animais como o boi, o jumento, a ovelha, o galo, por estarem ligados ao nascimento de Jesus Cristo. Talvez, por isso, não apareçam esses bichos como motivos para a nomeação dos diabos nos folhetos analisados.

Concluindo, podemos dizer que a nomeação motivada mantém a tensão na história do folheto, motivando sempre e cada vez mais o leitor (ouvinte), através da arquitetura lingüístico-poética dos versos e de um admirável toque de humor e sarcasmo.

REFERÊNCIAS

1. OBRAS DE CONSULTA

ALMEIDA, **Horácio de. Dicionário popular paraibano.** João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1979.

BELLO, Ana. **Nomes Próprios.** Editora Pergaminho Ltda., 1993.

BORGES, Francisca Neuma Fechine. Encarnações do diabo em folhetos e obras eruditas nordestinas. **Caderno de Letras.** João Pessoa, ano 2, n. 3, p. 77 – 93, julho 1978.

CÂMARA JR., J. Mattoso. **Dicionário de filologia e gramática.** 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Lozon editor, 1968.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1988.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DUBOIS, Jean et alii. **Dicionário de linguística**. São Paulo: Cultrix, 1988.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

HILL, Amariles Guimarães. A construção do nome. **Cadernos da PUC**. Rio de Janeiro: n. 6, p. 9 – 24, julho 1971.

LUFT, Celso Pedro. **Dicionário gramatical da língua portuguesa**. Porto Alegre: Globo, 1973.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário onomástico etimológico da língua portuguesa**. Lisboa: Confluência, s. d. 3 v.

MARQUES JÚNIOR, Milton. **O ser e o fazer na obra ficcional de Lins do Rego** (dicionário dos personagens). João Pessoa: FUNESC, 1990.

MELLO, Linalda de Arruda. O pacto com o diabo. **Caderno de Letras**. João Pessoa, ano 2, n. 3, p. 65 – 76, julho 1978.

PIMENTEL, Altimar. O herói demoníaco. **Caderno de Letras**. João Pessoa, ano 2, n. 3, julho 1978.

RAMOS, Maria Jandira. Relações semânticas entre Boi – Vaqueiro – Fazendeiro em folhetos de cordel. João Pessoa: UFPB, 1990 (monografia).

SOUZA, Magna Celi Meira de. Misticismo e fanatismo nos folhetos de feira e em obras eruditas brasileiras. **Caderno de Letras**. João Pessoa, ano 2, n. 3, p. 94 – 104, junho 1978.

ULMANN, Stephan. **Semântica: uma introdução à ciência do significado**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967

2. FOLHETOS

A chegada de Lampião no inferno. José Pacheco. S. n. t.

A eleição do diabo e a posse de Lampião no inferno. Severino Gonçalves de Oliveira. Condado: A voz da Poesia Nordestina, s. d.

História do Boi Misterioso. Leandro Gomes de Barros. Juazeiro do Norte: Literatura de Cordel, 1976.

Futebol no inferno. José Soares (Poeta Repórter). S. n. t.

O herói de Mossoró e o Coronel Cascavel ou Janduí e Lindalva. Gerson Araújo de Lucena. Campina Grande, s. ed., 1977.

Lampião governo geral do inferno. João Barros. S. 1. A fonte da Poesia Nordestina, s. d.

O monstro do Pagéu. Manoel Camilo dos Santos. Campina Grande: A Estrela da Poesia, 1974.

Os monstros da Paraíba. Manoel Camilo dos Santos. S. 1. A Estrela da Poesia, s. d.

Peleja dum embolador de coco com o diabo. José Costa Leite. Condado: A Voz da Poesia Nordestina, s. d.

As perseguições de Lampião pelas forças legais. José Cordeiro. Juazeiro do Norte: Literatura de Cordel, 1978.

O último dia de Lampião. João Fernandes de Oliveira. Juazeiro do Norte: Literatura de Cordel, s. d.

RECORRÊNCIA A ELEMENTOS NARRATIVOS DA *HISTOIRE DE PIERRE DE PROVENCE ET DE LA BELLE MAGUELONNE* EM RECRIAÇÕES BRASILEIRAS

Maria do Socorro Gomes BARBOSA

Universidade Federal da Paraíba

“... manifestações de cultura são, em grande parte, universais, patrimônio milenar» (...). Decorre deste fato a afirmação de que «se pode fazer a volta ao mundo num conto popular. E isto não causa estranheza nem a leigos, muito menos a especialistas e estudiosos do Folclore e da Literatura.”

O “corpus” do trabalho que ora apresentamos neste significativo evento, tem como área específica de saber a Literatura de Cordel.

Todos sabemos que o cordel (ou folheto de feira como também são conhecidas as criações em versos de nossos poetas populares) tem seu celeiro de produção nos Estados do nordeste, sendo, portanto nossa Região, o berço e o tradicional reduto da Literatura de Cordel.

Ao efetuar-se leitura nos folhetos, constata-se uma multiplicidade de assuntos que vão desde romances tradicionais, tais como “Carlos Magno e os Doze Pares de França” e “João de Calais” que nos vieram da Idade Média, até os diretamente relacionados com nosso povo e, sobretudo, com o Nordeste.

Esta rica e variada temática tem proporcionado algumas tentativas de classificação dos folhetos de cordel. Umas bem amplas, abrangendo a literatura popular em verso, incluindo a poesia oral dos cantadores; outras restringem-se ao universo dos folhetos. Entre as mais antigas há as de Leonardo Motta e a de Cavalcante Proença (I). A classificação de Diegues Júnior é uma fusão ou síntese das classificações de Cavalcante Proença e Ariano Suassuna, em que o universo da literatura de Cordel é categorizado da seguinte forma:

1. temas tradicionais;
2. fatos circunstanciais ou “acontecidos”;
3. cantorias e pelejas.

Francisca Neuma Fechine BORGES reconhece a dificuldade com que se depara o estudioso do assunto quando pretende classificar os folhetos de cordel. Objetivando “uma sistematização para estudos” (2) distribui o material por ela pesquisado, cerca de 7.000 folhetos, em dois grandes grupos:

1. os que versam sobre temas antiqüíssimos, herdados da tradição ocidental ou oriental;
2. folhetos relacionados mais diretamente com o contexto brasileiro e com características, predominantemente, nordestinas” (pp.38-39)

No entanto, a citada pesquisadora nos alerta para o fato da inter-penetração existente nos dois grupos. Aos folhetos do primeiro item desta classificação, pertence o corpus de nossa pesquisa.

Tendo como pontos de referencia versões francesas da história da princesa Magalona, tentaremos identificar possíveis elementos desta narrativa, presentes em recriações brasileiras. Para comprovar, registraremos alguns exemplos cujo teor possa apresentar transcendência textual (3) significativa.

Elizabeth FRENZEL, no Dicionário de argumentos de la literatura universal (4) nos informa que a história francesa já é uma

adaptação de um velho tema encontrado “nas mil e uma noites”, chegada à Itália e a Provença (França) no século XV.

A primeira edição, segundo Charles NISARD, em “Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage” (5) é de 1490, embora a primeira seja anterior a 1450.

Para Geneviève Bollème (6), a história da princesa Magalona pode ser considerada como um romance de aventura a cuja ação se passa no século XII, época em que os condes de Toulouse tinham os governos de Languedoc e de uma parte de “Provence”. Na sua opinião, esta história pertence “a la tradition de colportage la plus ancienne”, tornando-se fortemente popular a partir dos séculos XVIII e XIX, com trinta e três versões editadas.

Exemplificando a popularidade desta história na França, CASCUDO (7) registra que Alphonso Daudet chama a atenção para o fato de que Pierre e Magalona estão simbolizados no céu de “Provence”, como duas estrelas.

Quanto à primeira edição em língua portuguesa, segundo Theóphilo BRAGA (8), a responsabilidade da divulgação é atribuída ao espanhol Jacob Cromberger, editor que em 1521 trabalhava em Portugal. Para CASCUDO, a primeira edição portuguesa data de 1725 e era em prosa. A história teria vindo da França, através da Espanha que sempre fora a melhor divulgadora dos temas franceses (9).

Em seu Roteiro bibliográfico de estórias tradicionais da literatura de cordel e “littérature de colportage”, Francisca Neuma Fachine BORGES registra a existência de “inúmeras versões francesas, espanholas, portuguesas, brasileiras e algumas até catalãs e alemãs” da história da princesa Magalona (10). A. BIRNER nos assegura que esta narrativa foi divulgada em todas as línguas românicas, com exclusão do sardo e do provençal (11).

Em nosso país, entre outras tradicionais, ela foi muito difundida, sobretudo na região Nordeste, através de alguns poetas populares

(12). Para nosso estudo, chegamos a narração de João Martins de Athayde: a fugida da princesa Beatriz com o conde Pierre.

Para facilitar a identificação dos elementos da narração francesa, recriados pelos poetas cordelistas, esboçaremos, rapidamente, o plano da versão francesa e, em seguida, o da versão brasileira em estudo.

Na versão francesa, Pierre, filho do conde de “Provence”, pede licença aos pais e viaja para Nápoles a fim de conquistar a princesa Magalona, cuja beleza é tema das conversas dos cavaleiros. Participa das justas, vencendo todos os adversários, conservando-se, ainda assim, incógnito. Magalona, depois de conhecê-lo e sabedora de sua origem fidalga, foge com ele. No caminho, adormece e uma ave arrebatada o lenço vermelho em que guardava os três anéis que a mãe de Pierre havia ofertado por ocasião de sua partida, e este, como prova de amor, havia presenteado Magalona. Na tentativa de recuperar as jóias, o moço é arrastado para o mar; prisioneiro de um navio do sultão de Alexandria, torna-se escravo, depois tão amigo a ponto de vir a ser secretário e ministro poderoso. A princesa é, nestas circunstâncias, abandonada. Troca suas roupas com uma pastora e peregrina até “Provence” onde funda um hospital para navegantes, mantendo-se fiel em sua fé de vir a casar com Pierre, mesmo quando todos julgavam-no morto, sobretudo, depois que um pescador encontra os anéis no ventre de um peixe. Sem revelar sua origem fidalga, Magalona, agora enfermeira, dedica-se intensamente aos trabalhos do hospital e torna-se querida, inclusive dos pais de Pierre a quem nada revela e de quem recebe ajuda financeira para manutenção de sua obra de caridade.

Em Alexandria, Pierre acumula grande riqueza e obtém do sultão, licença para visitar os pais. Embarca o tesouro em barricas, tendo cuidado de colocar as jóias e o dinheiro no meio e o sal nas extremidades. Explica ao comandante que o sal é destinado ao hospital de “Provence”. O navio pára numa ilha e Pierre desce, adormece e o navio parte sem ele. Dias depois é encontrado por pescadores. E assim,

como prêmio por sua confiança em Deus, Magalona recebe, um dia, no hospital, doente e mal vestido, o conde Pierre.

Na versão brasileira de João Martins de Athayde, Pierre, conde francês, apaixonou-se por Beatriz, filha do rei de Nápoles. É convidado para jantar no palácio. Conversa com Beatriz, falam de amor e pergunta-lhe se ela tem coragem de fugir com ele. Entrega-lhe uma aliança e marcam o dia da fugida, Pierre escreve um bilhete combinando o lugar e a hora da fuga. Fogem tranqüilos, embora encontrem, depois, alguns obstáculos. Tal como na versão francesa, terminam juntos, para sempre.

Na versão brasileira, como vemos, o nome Magalona é substituído por Beatriz e a fugida, já anunciada no título, é o ponto mais importante da narrativa brasileira. Aliás, neste particular, constatamos que na versão francesa (13) é Magalona quem convida Pierre para fugir. Nesta, do paraibano João Martins de Athayde, numa atitude mais de acordo com nosso contexto social, é Pierre o autor do convite.

Verificamos que os três anéis, na versão francesa, são peças de extrema significação, não apenas pelo caráter reiterativo evidente, pois há 38 ocorrências, mas (e sobretudo) porque vão constituir o fio narrativo que envolveu-se os amantes em momentos de imensa felicidade e de grande dor, sendo responsáveis pela complicação e ampliação do enredo. Fato que não se verifica na narração brasileira em estudo.

É relevante o espaço que estas jóias ocupam na história, tanto pelo aspecto quantitativo, como pela função de encadeamento que desempenham ao longo do processo narrativo. O posto que a primeira referência manifesta-se à página 12 e a última, à página 142. Duas páginas depois, o narrador anuncia que a história terminou (“... ici finit lê livre et l’histoire de Pierre...”).

Vale ressaltar, ainda, que a oferta do terceiro anel cuja recorrência não é expressiva (apenas duas vezes), traduz, no texto francês

instantes de beleza lírica e de nobreza de espírito que encantam o leitor. É o momento em que juram amor eterno.

Neste particular, simbolizando o amor de Pierre por Magalona, o narrador brasileiro explica que Pierre:

“Entregou-lhe uma aliança
Dizendo: tem meu nome
Que fica como lembrança” (p. 39)

Assim, aos três anéis, na versão de João Martins de Athayde, não podemos atribuir a mesma funcionalidade (presente no texto francês), um vez que eles são apresentados rapidamente, representando muito mais o consentimento dos pais para viajar:

“Os velhos não se opuseram
Dar o que o filho pedia
Cavalo, dinheiro, escravo
Que falta não lhe fazia
Deram-lhe mais três anéis
Jóias de alta valia” (p. 37)

Sobre o hospital construído por Magalona/Beatriz, nós encontramos as seguintes variações:

Na versão francesa, um hospital é construído e perto há uma capela denominada São Pedro de Magalona.

Na versão paraibana, não há nenhuma igreja e o hospital é denominado Napolitano. Embora na versão francesa o hospital não receba denominação específica, observamos a pertinência do espírito atribuído à nova construção, caracterizando a nacionalidade de sua fundadora. Sabemos que este procedimento perdura até hoje, em nosso país, uma vez que vários são os estabelecimentos espalhados pelo Brasil que ostentam nomes indicadores da origem de seus proprietários. Semelhante proceder, não detectamos nas redações de outros poetas brasileiros e/ou portugueses.

Há outra versão brasileira que embora anuncie ser a “eal história da princesa Magalona” fazendo parecer ao leitor que tudo está de acordo com o que “o seu grande romance diz” (14) em que constatamos certa confusão no que se refere ao hospital e à igreja. O narrador explica que antes de Pierre partir para Nápoles, “foi ouvido em confissão, na igreja de São Pedro” (p. 4).

Através da versão francesa, sabemos que tal construção só passaria a figurar numa fase posterior, com Magalona. Confusão da mesma natureza, depreendemos duma edição portuguesa. O narrador, através de discurso direto, registra que Pierre, em Alexandria, informa ao capitão do navio:

“Ao Hospital de São Pedro
Este sal é destinado
Apenas chegue a Provença
P’ra lá será enviado” (p. 51)

Estranha-se a referência ao nome do Hospital, uma vez que, em Alexandria, Pierre não poderia saber, conforme o mesmo narrador relata:

“Junto do Poço do Condado
Fundou ela um hospital
Pois suas jóias lhe deram
Abundante cabedal”

.....

“Ao hospital ela pôs
O nome do seu amado
Porque lagrimas de sangue
A pobre tinha chorado” (15. p. 50)

Sobre os finais das histórias, a versão francesa é mais rica de detalhes. A história continua depois do casamento com 22 dias de festa. Dez anos se passam. Os pais de Pierre morrem. Magalona tem

um filho que se torna rei de Nápoles e conde de Provença. Os fatos são, portanto, apresentados numa linearidade tal que nos faz lembrar o ritmo final de nossas novelas de televisão. Na versão do poeta paraibano que “durante 30 anos foi o maior editor de folhetos do nordeste – a história termina logo após o casamento:

“Pierre casou-se logo
Com a sua amada princesa
Ficou morando em Provença
No apogeu da riqueza” (p. 44)

Diferentemente do que ocorre com a produção de outros poetas nordestinos que versaram sobre este tema, a narrativa de João Martins de Athayde denota certa singularidade: ao mesmo tempo que guarda semelhanças com a história francesa, manifesta, também, tanto a nível de linguagem (17), como a nível de ideologia subjacente ao discurso do narrador (18) traços caracterizadores da cultura local.

No que diz respeito, ainda, aos três anéis, podemos verificar que este tema, contrariamente ao que ocorre na criação de João Martins de Athayde, encontra-se, predominante, trabalhando no folheto “O Mistério dos três anéis” (20). Aliás, tanto os anéis, quanto o próprio número três e alguns de seus múltiplos são motivos de expressivas recorrências neste folheto.

Anotamos a seguinte incidência:

do número três	trinta vezes;
do número trinta	uma vez;
do número seiscentos	uma vez;
do número doze	quatro vezes;
do número seis	uma vez;
do número nove	uma vez.

Não é, apenas, esta intensa recorrência que nos aponta para uma transcendência textual da história da princesa Magalona. Detectamos, também, ao longo da leitura deste folheto, importantes

elementos narrativos caracterizadores da transtextualidade nesta recriação popular.

Eis alguns exemplos:

1. O papel funcional que as jóias desempenham na narrativa francesa e em “O Mistério dos três anéis” é da mesma natureza: cada peça, isoladamente, tem uma função específica, isto é, são responsáveis pelo desencadeamento de uma ação. Daí porque João Martins de Athayde, para simplificar o enredo, efetuou um corte desnecessário ao suprimir os fatos que se prendiam a essas jóias. Não é possível demonstrar neste trabalho, mas vale registrar que as ações motivadas por estes objetos, nos dois textos em estudo, são completamente diferentes.

2. A fim de que possamos comprovar a transcendência textual ou transtextualidade nos discursos dos folhetos referenciados, vejamos os seguintes exemplos (texto francês: TF e texto brasileiro: TB).

TEXTO “A” (T. A)

TEXTO “B” (T.B)

História da princesa Magalona
(versão francesa)

“O Mistério dos três anéis”

2.2 No início, a paixão do herói surge, através de conversas com amigos platonicamente, que descreviam a beleza da princesa Magalona; (T:A)

através de sonhos com a linda princesa desconhecida (T.B)

Nápoles é a pátria da princesa Magalona; (T.A)

do herói (T.B)

2.3 A beleza da princesa era homenageada pelo pai, através de “justas e torneios”; (T.A)

escondida pelo pai que não permitia que a vissem (T.B)

2.4 A emocionada invocação religiosa, o herói tenta salvar os anéis roubados em hora de grande aflição, quando pela ave; (T.A)

o ante-herói perde os anéis que o livraria de perigos. (T.B)

Finalmente, através de nossa pesquisa, ficou evidenciado que a produção de João Martins de Athayde – “A fugida da princesa Beatriz com o conde Pierre apresenta, embora de forma reduzida, o mesmo enredo da história pertencente à “littérature de colportage”; porem, em seu processo de recriação, o autor brasileiro projeta, naturalmente, elementos caracterizadores da cultura de nosso país.

No que se refere ao folheto “O Mistério dos três anéis”, de Delarme Monteiro, não identificamos nenhuma conexão, em nível de tema, com a versão francesa. No entanto, é comprovável, conforme demonstramos através de exemplos, a presença de elementos narrativos que denunciam a hipotextualidade (20) da história da princesa Magalona em recriações brasileiras.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Cf. MELO, Veríssimo. Literatura de cordel. Antologia. Fortaleza: BNP, 1982.

BORGES, Francisca Neuma Fechine. Literatura de cordel: das origens européias a nacionalização brasileira. pp. 38-39.

GENETTE, Gerard. Introdução ao arquitexto. Coleção Veja Universidade; Lisboa, p. 97.

No seu conceito de transtextualidade, o autor francês complementa: “... a transtextualidade, e nela englobo a intertextualidade no sentido estrito (e “clássico” depois de Julia Kristeva), isto é, a presença literal, integral ou não de um texto noutro.”

FRENZEL, Elizabeth. Dicionário de argumentos de la literatura universal. Versão espanhola de Carmem Schad de Caneda. Editorial Gredos–Madrid, pp. 300-301.

NIZARD, Charles. Histoire dès livres populaires ou de la littérature du colportage. (Tomo Premier), 2 ed., Paris:GP, 1968, p. 411.

BOLLÈME, Geneviève. Les contes blues. 1983, pp. 48-49.

CASCUDO, Luis Câmara. Cinco livros do povo. 2 ed., (fc. Similada). Editora Universitária – UFPB:João Pessoa, 1979, p. 235.

BRAGA, Theophilo. O povo nos seus costumes, crenças e tradições. II vol., 1885.

CASCUDO, Luis Câmara. Vaqueiros e cantadores. Folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará: Editora Tecnoprint S.A, pp. 35.

BORGES, Francisca Neuma Fachine. Roteiro bibliográfico de estórias tradicionais da literatura de cordel e “littérature de colportage”.

BIRNER, Ângela. Relações entre estórias tradicionais na literatura portuguesa e brasileira, 1988.

História da Princesa Magalona e seu amante Pierre. Por exemplo: (com acróstico de Firmino Teixeira do Amaral): Juazeiro, 14.1.50.

Romance da Princesa Magalona e Pierre (folheto c/40 páginas). Autor: Luiz Gomes Lumerque (O porta ferro).

Cf. L'histoire de Pierre de Procence et de la belle Magalona. Prefacio de Mario ROQUE (1926) “Toutefois, s’il est nécessaire que vous parlez, je vous prie, allonsnous ensemble, et emmenez-moi” (p. 67).

História da Princesa Magalona e seu amante Pierre, folheto versado por Firmino Teixeira do Amaral. Tip, S. Francisco: Juazeiro-Ceará. 14.1.50.

História Completa da Princesa Magalona. Lisboa, 1954.

ALMEIDA, Átila Augusto F. et alii Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada. I. João Pessoa, 1978, p. 71.

Refiro-me aos fatos lingüísticos tais como: concordância, regência, vocabulário...

“É a linguagem posta em ação, a língua assumida pelo falante. É o mesmo que fala”. DUBOIS, Jean et alii Dicionário de linguística. São Paulo: Cultrix, 1978.

SILVA, Delarme Monteiro. O mistério dos três anéis. Proprietárias: Filhas de José Bernardo da Silva; Lira Nordestina Maria de Jesus Silva Diniz: Juazeiro, 25.02.82.

Cf. REIS, Carlos et alii Dicionário de teoria da narrativa.

GÊNESE DE UM PESQUISADOR NORTE-AMERICANO NO CORDEL³⁰⁵

Mark Joseph Curran
Arizona State University

Fui apresentado a estes frágeis e humildes folhetos de feira no ano 1964 pela Professora Doris Turner em uma aula de Literatura Brasileira na Saint Louis University onde estudava para o Ph.D. em Espanhol e Estudos Latinoamericanos. A professora Turner conseguiu uns folhetos da literatura de cordel enquanto pesquisava a obra do escritor Jorge Amado. Reconhecendo o valor do cordel, introduzia-a a seus estudantes nos EUA, mas se interessava principalmente pelo cordel em sua relação à obra de Amado.

Fiquei com interesse na poesia antes de mais nada como uma curiosidade folclórica, e não pelo seu valor intrínseco como parte da tradição literária folclórica-popular, nem falar de sua influência importante nos escritores sofisticados da literatura brasileira do século XX. Estes últimos dois fatores chegariam a formar o propósito de minha pesquisa para a dissertação no Brasil em 1966 e 1967. Nem pensei naquela época que o vasto universo do cordel estivesse sendo aberto a mim (e aos meus estudantes de faculdade nos últimos vinte e sete anos). Cheguei, pois, a descobrir os múltiplos aspectos do cordel e verdadeiramente a ter uma paixão pelo assunto. O alcance incrível de seus temas, o prazer puro de sua leitura, os volumes que conta dos poetas e seu público, e o mais importante,

305 CARPEAUX, Oto. O brasileiroíssimo José Lins do Rego. In: REGO, J.Lins do. *Fogo morto*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

o que nos conta do Brasil do século XX, estes são os motivos pelos quais tenho continuado a colecionar, ler e escrever do cordel desde aqueles dias três décadas atrás.

Há ainda outra nota pessoal a acrescentar (peço desculpas, mas, nesta altura da carreira, talvez seja tão importante ser humano como ser acadêmico). Creio que apreciei o cordel porque tinha uma sede insaciável de aprender do Brasil, do país e de seu povo. E rapidamente descobri que esta pouco prestigiada (naquela época) e de fato humilde literatura narrou a história do Brasil tão bem quanto os livros de História, os romances, a poesia, as peças dramáticas, e nas ilustrações de capa do folheto, como a arte, a fotografia, o diapositivo ou o filme. Parecia-me então, e hoje em dia me parece ainda mais, ser, para o estrangeiro ou o não participante na realidade cordeliana (a do poeta, do editor ou do público) um retrato de um povo, de uma maneira de viver, de um país e sua visão dos eventos da época. O cordel realmente é uma crônica poética do século XX em toda sua grandeza.

Que foi que o cordel me ensinava do Brasil? Aprendi de seu povo, um elenco de personagens tanto humilde quanto nobre, do Nordeste do Brasil, mas, também da Nação mesma. Os eventos do século XX ficavam espalhados em frente de mim em literalmente centenas de livrinhos de verso – tanto os pequenos eventos aparentemente insignificantes de vida nordestina da vila do interior até as cidades principais da costa, como os principais eventos nacionais e até internacionais nas notícias. Mas, havia mais, muito mais. Aprendi dos mores sociais, do comportamento esperado e inesperado, de valores morais e religiosos, e das tradições. E vi, principalmente, a mudança de tudo isso no século XX. Mas, também fiquei sabendo dos prazeres e das tristezas dos nordestinos: o que gostavam de ouvir, ler ou ainda sonhar, como enfrentavam as ásperas realidades da sobrevivência, vida e morte, e como riam ou choravam quando não havia outra solução.

Nunca estava chamado à tradição do conto de fadas ou dos romances de ficção, mas cedo descobri que esta era a tradição literária popular principal do cordel, a tradição heróica de épocas passadas de Portugal e Espanha com princípios Latinos e até Orientais. Era um discurso criativo de ficção, mas que foi que podia aprender do Brasil ou dos brasileiros nele? Vi antes de mais nada a visão do mundo como o Bem ou o Mal, a luta para vencer os obstáculos para os bens do amor, da família, da amizade, da fé, do Direito e de Deus. Mas, principalmente, descobri como o público de cordel gostava de ser entretido na leitura.

Estava eu mais inclinado até o verdadeiro (ou minha ideia do mesmo): às histórias baseadas pelo menos em parte na realidade histórica. Carlos Magno e os Doze Pares versus os malditos mouros, o cangaço no Nordeste, o fanatismo religioso e os movimentos messiânicos no velho sertão, o vaqueiro heróico e o sertanejo valente que viveram e se converteram em mitos no sertão, os eventos locais como o matuto na feira da vila do interior, o humor e a sátira do nordestino vendo o estrangeiro no Brasil, ou ainda os próprios políticos vistos nos eventos, grandes e pequenos, da região, do país ou até fora do país, ou a luta de vida e morte de sobreviver no Nordeste com a subsequente migração a Amazonas, ao Rio, São Paulo ou Brasília.

Sabia já em 1969 que o cordel era realmente uma variante folclórica-popular da história e política brasileiras. Mas, ao ler a “história oficial” nos livros de Pedro Calmon ou nos estudos dos compatriotas como E. Bradford Burns e Thomas Skidmore, me dei conta até que ponto essa mesma “história oficial” foi contada no cordel de uma maneira bem mais detalhada e completa do que tinha pensado. Descobri como essa literatura que também é jornalismo popular acompanhava as figuras e os eventos de história nacional e como os descreveu em linguagem popular, ainda em verso, e com uma cosmovisão particular. Assim foi que uma parte significativa

dos meus estudos e escritos através os anos trataria o dito, a política e o acontecido como visto no cordel.

Finalmente, acho que tudo poderia ser explicado pelo conductivista. Fui criado em uma granja de trigo em Kansas, na vila de Abilene. Vaqueiros e maus homens chamados sidewinders e varmints e xerifes heróicos enchem as páginas de história de minha região. As vaquejadas no Chisholm Trail desde Texas até Abilene e a estrada de ferro, a vida escabrosa na Rua A com os bares, tabernas, prostíbulos e o comércio, a vida na vila pequena do interior, a sobrevivência da pequena granja familiar, o modelo histórico e corajoso do rapaz que nasceu no “bairro pobre” da cidade e saiu do mesmo para ser o general comandante da força aliada da campanha europeia em contra o eixo, tudo isso me preparou para o cordel. A música country (a velha, a original) com seus temas nada sofisticados mas profundamente humanos de amor e vida preparou o caminho. E não contribuiu pouco uma formação tradicional católica, irlandesa-americana.

Isso é porque vejo o cordel do jeito meu, uma visão seleta com certeza, mas uma que é válida e que espero que vá trazer ao leitor um pouco do prazer que me trouxe o cordel durante mais de trinta anos de convivência.

O JUDEU ERRANTE NO NORDESTE

Maurice Van Woensel.

Universidade Federal da Paraíba – PB

Uma veia literária antiga e rica da Europa, a do Judeu Errante, é pouco conhecida no Brasil. Trata-se de uma figura legendária. Conforme a versão sedimentada na literatura popular, na hora da sua paixão e via sacra, um judeu teria zombado Jesus aos gritos: “Vai andando, vai logo!”; Jesus teria replicado: “Eu vou, e tu ficarás até a minha volta”. O judeu, desde então, foi andando de um país a outro, sem poder morrer nem ter direito a fixar-se numa casa, e assim deveria continuar até Jesus voltar.³⁰⁶

Existem duas fontes escritas paralelas apontando para as origens da lenda. A mais antiga é o livro *Flores historiarum* (c. 1237) da autoria do monge beneditino inglês Roger de Wendover. Este relata que um bispo da Armênia lhe revelou que tinha encontrado um judeu, de nome Cartáfilo, porteiro do palácio de Pôncio Pilatos. Na hora da Paixão, ele levantara a mão contra Jesus e como forma de castigo nunca pode ter paz nem morrer. Depois da morte de Jesus, ele se converteu e continuava vivendo como penitente na Armênia.³⁰⁷ Outra fonte, alemã, é um panfleto anônimo *Kurze beschreibung und*

306 (')Texto reimpresso com a permissão do autor de *Historia do Brasil em Cordel*. Prefácio. São Paulo: EDUSP, 1998, 2a. ed. 2001.

307 Galit HASAN-ROKEM & Alan DUNDES eds. *The wandering jew; essays in the interpretation of a christian legend*. Bloomington: Indiana University Press, 1986; Luís da Câmara Cascudo. *Dicionário do folclore brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: INL, 1962. 407-8; Guillaume APOLLINAIRE. *Oeuvres en prose*. v. 1

Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus (1602) (Breve descrição e relato sobre um judeu chamado Ahasverus). Esse teria sido um sapateiro que tinha sua casa em Jerusalém no percurso da Via Crucis de Jesus.³⁰⁸ Além das alcunhas Ahasverus (ou Assuerus) e Cartáfilo, o judeu tinha outras ainda: nos países germânicos muitas vezes era chamado Isaac Laquedem, na Itália era apelidado João Buttadeu e em Portugal e na Espanha, João Espera em Deus.³⁰⁹

Os pormenores da vida do Judeu Errante variam bastante conforme as várias versões da lenda. Afirma-se que durante suas andanças, na hora da precisão, sempre encontrava, por milagre, cinco moedas no seu bolso. Dezenas de testemunhas afirmaram tê-lo encontrado e conversado com ele, em muitas cidades diferentes: Hamburgo, Bruxelas, Praga, etc. Muitas vezes o Judeu era apresentado como um homem arrependido e convertido: até teria sido batizado por Ananias, um dos primeiros cristãos de Jerusalém, que também batizou Saulo/Paulo. Consta que ele sempre apresentava seu relato da paixão de Jesus debaixo de copiosas lágrimas.

Nos países germânicos o Judeu Errante foi assunto predileto dos cantadores de feira: conservam-se vários *Fliegblätter* [folhas soltas] e *Volksbücher* [livros do povo] os equivalentes de nossos folhetos de cordel, em alemão e neerlandês, dedicados ao assunto. Reproduzimos aqui uma estrofe de uma versão flamenga, de 22 estrofes, cada uma de oito hexassílabos, que teve larga difusão até no século passado:

Paris: Gallimard, 1977 (Pléiade). p. 81-94;1112-7; Elizabeth FRENZEL, Stoffe der Weltliteratur. Stuttgart: Alfred Kröner, 1963, p. 15-9

308 R. EDELMANN. Ahasuerus, the wandering jew; origin and background. In: Galit HASAN-ROKEM & Alan DUNDES eds. The wandering jew; essays in the interpretation of a christian legend. Bloomington: Indiana University Press, 1986. p. 1-10

309 ibidem, p. 1-10.

Men hoord nog in dees dagen
 en al het droevig klaegen,
 het schroomelijk misbaer,
 den Joodschen Wandelaeer,
 wat groote wonderheyd,
 die kortelings geleden,
 in Duynkerk kwam getreden,
 zeer zeldzaem in 't habijt.³¹⁰

Escutam-se esses dias
 todos as tristes queixas,
 os pavorosos lamentos
 de um Judeu Errante,
 um fato admirável
 há pouco ocorrido:
 ele chegou em Dunquerque
 de roupas esquisitas.

Também na França o judeu deu origem a uma copiosa produção de literatura popular, vendida nas feiras. Trazemos aqui uma estrofe de uma canção difundida durante décadas, aludindo à recente aparição - a última a chamar a atenção geral - do Judeu Errante em Bruxelas, no 22 de abril de 1774. É uma *complainte*, um 'lamento' melancólico em estrofes de seis hexassílabos.

Est-il rien sur la terre
 qui soit plus surprenant
 que la grande misère
 du pauvre Juif errant!
 Que son sort malheureux
 paraît triste et fâcheux.
 Des bourgeois de la ville
 de Bruxelles en Brabant,
 d'une façon civile
 l'accostent en passant.
 Jamais ils n'avaient vu
 un homme aussi barbu.³¹¹

Será que existe na terra
 coisa mais surpreendente
 do que a grande miséria
 do pobre Judeu Errante!
 Como sua sina lastimável
 parece triste e deplorável.
 Burgueses da cidade
 de Bruxelas, no Brabante,
 com toda a delicadeza
 o interpelam quando passa.
 Jamais tinha avistado
 homem barbudo assim.

310 Carolina Michaelis de Vasconcellos. O judeu errante em Portugal. Revista Lusitana, I(1):34-44 (1898); O judeu errante em Portugal. Revista Lusitana II(1):74-6

311 Stefaan TOP. Komt vrienden, luistert naar mijn lied. Tielt (Bélgica), Lannoo, 1985. p. 129. A tradução. livre é nossa.

Na tradição ibérica, houve poucos folhetos ou livrinhos de literatura popular dedicados ao Judeu Errante. Carolina Michaelis de Vasconcelos encontrou algumas alusões à figura de “Juan de-Spera in Deus” ou ainda “Juan vota a dios” em escritos ibéricos desde 1493, mas ela procurou em vão traços de sua presença na literatura popular.³¹²

A história do Judeu Errante, de cunha popular em suas origens, passou para o campo da literatura erudita onde grassou até em nossos dias. Goethe, Wordsworth, Schlegel, Chamisso, Shelley, Edgar Quinet, Eugène Sue, Gaston Paris³¹³, tantos outros e até mesmo o nosso Machado de Assis³¹⁴, sem falar dos compositores e libretistas, ficaram fascinados pela figura do homem imortal-a-contragosto, um revoltado contra Deus ou contra os deuses, um irmão de alma de Prometeu e de Lúcifer.

*

À primeira vista, seria de estranhar que esta lenda que grassou no Norte da Europa fosse enriquecer a tradição popular do Nordeste do Brasil. Para nossa surpresa, porém, encontramos três folhetos de poetas populares diferentes sobre a lenda do Judeu Errante. Mas olhando com atenção, foi fácil deduzir que eles não têm sua origem na antiga tradição oral ibérica; originaram-se, sim, na literatura devota católica do início deste século, como veremos mais adiante.

O folheto mais difundido é O Judeu Errante, da autoria do poeta popular pernambucano Severino Borges da Silva, nascido em Aliança, PE, em 1919. A edição que encontramos foi impressa em

312 Claude ROY. *Trésor de la littérature populaire*. Paris: Seghers, 1954. p. 332. A tradução livre é nossa.

313 Carolina Michaelis de Vasconcelos. O judeu errante em Portugal. *Revista Lusitana*, I(1):34-44 (1898); O judeu errante em Portugal. *Revista Lusitana* II(1):74-6

314 FRENZEL, loc. cit.

Juazeiro do Norte por conta das filhas de José Bernardo da Silva, em 30 de maio de 1975. Ela apresenta 199 estrofes do tipo “sextilhas de folhetos” (seis setissílabos na disposição rítmica XAXAXA).

O Judeu do folheto apresenta significativas diferenças em relação ao Judeu Errante tal como aparece na literatura popular da Europa, desde seu nome próprio que é de todo original: Samuel Belibé - em hebraico “Beli-Beth”, o que quer dizer “O Sem-Casa”, apelido adequado para o Errante.

Enquanto nas versões europeias a narrativa quase que se limita a contar as andanças do Judeu e seus encontros com testemunhas em cidades da região, em nosso folheto, essas andanças ocupam poucas estrofes no final da história; em contrapartida, o narrador conta em pormenores a Paixão de Jesus e reserva nesta narrativa um papel bastante importante para o Judeu Errante, ao lado de Caifás, Pôncio Pilatos e os demais personagens evangélicos. Evidentemente, não há nenhuma referência ao Judeu Errante nos evangelhos, nem mesmo nos chamados evangelhos apócrifos: trata-se de uma estória surgida da fértil imaginação de devotos cristãos ao longo dos séculos.

Quando comparamos este folheto com seus congêneres dos países germânicos, constatamos que o Judeu nordestino pouco tem em comum com o tradicional protagonista do veio nórdico: longe de refletir quaisquer ressentimentos anti-semíticos, o Judeu Errante sertanejo aparece como um pecador que se converteu e só vive para a edificação dos cristãos. Já que era evidente que Severino Borges se tinha baseado em algum texto de todo alheio à tradição de lenda do Judeu, quisemos localizar suas fontes e procuramos entrar em contato com ele, o que não foi fácil. O poeta adoecera, perdera a esposa e foi morar na casa da filha, na Usina Olho d’água (PE). Encontramo-lo ali e ele nos deu gentilmente uma entrevista: confessou que ele mesmo não tinha mais um exemplar do folheto em pauta, mas afirmou que o sabia decorado e pôs-se a cantá-lo sem hesitação acompanhando-se com seu violão.

Severino nos indicou sem hesitar a fonte do material contido no folheto. Trata-se do livro *O martir do Gólgota* do autor espanhol Henrique Perez Escrich ³¹⁵, livro traduzido para o português e publicado na cidade do Porto, em Portugal, sem data, no início do século. Severino Borges nos disse que ele já possuía mas perdeu um exemplar de uma edição posterior do livro, brasileira, publicada pelas Edições Paulinas de São Paulo: fora essa a edição que ele usou. Nosso encontro com mestre Severino foi em 1990, mas já tinha a saúde abalada e não “fazia mais as feiras”. Infelizmente, sua saúde continuou em declínio e soubemos que faleceu em 26 de maio de 1991.³¹⁶ Com ele desapareceu um dos maiores e mais criativos poetas de cordel do Nordeste.

Depois de nossa visita a Severino Borges procuramos e encontramos o livro de Escrich. Verificamos que, realmente, o poeta tinha encontrado nessa obra todos os pormenores e a temática de sua versão do *Judeu Errante*. Severino acompanhou a narrativa do autor espanhol, com uma exceção, porém: não aproveitou o último capítulo da obra de Escrich. Neste, o *Judeu Errante*, quarenta anos depois da morte de Cristo, volta a visitar o Calvário e ali se encontra com o Apóstolo João, que lhe conta como, neste intervalo, os apóstolos pregaram em toda parte do mundo e morreram martirizados.³¹⁷

O folheto começa com um ‘topos’ clássico, a *captatio benevolentiae*, isto é, o poeta procura bem-dispor seu público: “Leitor amigo eu te peço/ atenção por um instante/ para que tu possas ler/

315 Machado de Assis. “Viver!” [conto]. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1991 v. 2. p. 563-9

316 Henrique Perez Escrich. *O martyr do Golgotha; tradições do Oriente*. v. 3 trad. do castelhano. Porto: Companhia Portuguesa Editora, s.d. p. 225-318.

317 Maurice Van Woensel. Severino Borges da Silva: um grande poeta popular; F. Neuma Fechine Borges: Severino Borges: em busca do imaginário. In: *Boletim da comissão paraibana de folclore*. 2 (3): 1-2; 3-4 (maio 1994).

um romance interessante/ de Samuel Belibé/ chamado “O Judeu Errante”.

Na terceira estrofe Severino segue fielmente Escrich que assevera que houve três Judeus Errantes diferentes: “Samer” - que corresponde ao nome tradicional Assuerus ou Ahasverus -; “Cataflío”, transcrição equivocada do nome ‘Cartáfilo’ fornecido por Escrich, e “Belibé”, versão livre de “Beli-Beth” de Escrich. “Foram 3 judeus errantes/ o Samer foi o primeiro/ o segundo foi Cataflío/ e Samuel o terceiro/ passou a Judeu Errante/ na vida de sapateiro/”

Na estrofe seguinte, Severino, cometeu um pequeno lapso, ao afirmar a respeito do judeu:

*Antes de ser sapateiro
já tinha sido soldado
percorreu diversas terras
como um subordinado
servindo a Vespasiano
nos anos de seu reinado.*

Trata-se de um anacronismo evidente. Na época da Paixão de Jesus, o imperador de Roma era Tibério; Vespasiano reinou de 69 a 79. Escrich, aliás, afirma que o Judeu serviu no exército romano sob os imperadores Augusto e Tibério.³¹⁸ O engano se explica pelo fato de que Escrich, no último capítulo de seu livro, deixa uma testemunha ocular contar os eventos dos quarenta anos que passaram depois da morte de Jesus. Ora, nesse relatório alude-se ao fato de que o imperador Vespasiano e seu filho Tito sitiaram Jerusalém e destruíram a cidade. Provavelmente devido a esta menção de Vespasiano, o nosso poeta trocou os nomes dos Imperadores no seu folheto: pequeno equívoco perdoável de um historiador-amador.

318 Escrich, p. 315.

Um detalhe típico do folheto são os vários nomes próprios inventados por Escrich/Severino, nomes que não constam na Bíblia. Assim uma vizinha caridosa de Belibé chamada Saráfia: ora, essa mulher, na hora da crucifixão enxugou o rosto de Jesus e escutou dele essas palavras: “Teu nome será Verônica/ porque tiveste coragem/ de enxugar o meu rosto/ nesta penosa viagem/ e eu deixo em tuas mãos/ por lembrança minha imagem./ (O nome Verônica não consta dos evangelhos mas provém de um antiga tradição e seu gesto é o objeto de uma das 14 estações da Via Crucis da Igreja.) A mulher de Pilatos chama-se Cláudia; Caio Apio é o nome de um centurião de Pilatos e o mau ladrão crucificado junto a Jesus chama-se Gestas. O bom ladrão chama-se Dimas: esse nome não consta nos evangelhos, mas uma velha tradição o atribui ao ladrão arrependido.

O maior contraste entre o folheto nordestino e os textos europeus está sem dúvida no enfoque dado ao protagonista e ao enredo. Com efeito, das 199 estrofes, 174 se referem à narrativa da Paixão - na qual Belibé toma parte ativamente. Surpreendentemente, é ele que acusa Jesus perante o tribunal de Pilatos “Pegou Jesus pelo ombro/ e com ímpeto desumano/ deu-lhe várias bofetadas/ e disse: Juiz romano,/ vos contarei já os crimes/ deste traidor profano./” Ora, nas tradicionais versões européias vemos o contrário: elas não atribuem ao judeu nenhum papel ativo na paixão, apresentam seu encontro com Jesus na Via Crucis como fortuito e a narrativa se concentra em suas andanças sem fim. Em contrapartida, para Severino, as andanças do judeu pelo mundo afora, objeto quase que único das narrativas tradicionais, cabem em poucas estrofes: “E por diversos lugares/ ele já apareceu/ na França, na Inglaterra/ no continente europeu/ e não pode ser mentira/ porque ele não morreu./”

Registramos outro acréscimo de Escrich/Severino ao enredo da estória tradicional. Nesta, o episódio-chave é o encontro do judeu com Jesus no momento da Via Crucis: “Vai andando, vai logo!” e a réplica de Jesus: “Eu vou, e tú ficarás até a minha volta”. Ora, o

folheto, ao longo de mais de trinta estrofes, enfatiza bastante essa réplica de Jesus, ecoando-a por meio de vozes diferentes. Primeiro ele ouve ‘uma voz acusadora na consciência’; em seguida falam-lhe os esqueletos dos profetas perto do túmulo de Absalão, ecoados por ‘mil vozes’ - Severino copiou esse nome erradamente como ‘Abraão’; o profeta Zacarias, sua própria mulher já falecida, ambos resuscitados, todos eles repetem a mesma ordem “anda”. E por fim Belibé recebe uma suprema ‘ordem de marcha’, nestes termos: “São Gabriel lhe entregou/ o bastão do viajante/ e disse anda maldito!/ Samuel no mesmo instante/ atou nos pés as sandálias/ tornou-se o Judeu Errante.”

Finalizando, Severino Borges não esconde que encontrou a história de todo pronta em ‘o livro’ (sem especificar que se trata de O mártir do Gólgota): “Aqui, meu leitor, termino/ toda história passada/ de Samuel Belibé/ uma alma desgraçada/ e *que encontrei no livro/ escrevi sem deixar nada.*”

Na última estrofe vem “a moral da história”, a lição catequética: a advertência para não se imitar Belibé, rejeitando a Jesus Cristo. Esta estrofe final contém a “assinatura” do autor, seu acróstico “BORGES”:

*Belibé monstro maldito.
Opressor do Bom Jesus
Renegado dos profetas
Guerreou de encontro à luz
Errante inda está no mundo
Sustenta o peso da cruz.*

*

Meses depois de conhecer este folheto e seu autor, soubemos que existem outras duas versões de cordel sobre o Judeu; por intermédio da colega Neuma Fachine Borges, o mestre Átila A. de Almeida, agora já falecido, nos forneceu uma cópia de dois folhetos de sua coleção particular. Um é A vida do Judeu Errante e os

horrores do pecado da autoria de Francisco Sales Arede (nascido em Campina Grande, PB, em 1916).³¹⁹ Não traz nome de editora nem data: tem 8 páginas, é composto de 38 estrofes de “sextilhas de folheto”, rima XAXAXA.

O outro folheto é *A vida do Judeu Errante*, de Manuel Apolinário Pereira, pernambucano falecido no Juazeiro, CE, em 1955.³²⁰ Trata-se de um “romance” de 30 páginas, 127 estrofes de “sextilhas de folheto”, rima XAXAXA. Quanto à matéria prima narrativa, os enredos de ambos esses folhetos são bastante parecidos com o de Severino Borges.

O folheto de Francisco Sales Arede, porém, difere bastante dos demais a partir do título: “*A vida do Judeu Errante e os horrores do pecado.*” É um “compacto” da estória original de apenas 8 páginas. Não há indicação de editor, nem data de publicação.

Enquanto os outros dois poetas populares deram um espaço maior para a Paixão de Jesus e poucas páginas para as andanças do Judeu, Arede fez o contrário: da Paixão só retém o episódio do encontro de Jesus com Samuel Belibé na Via Crucis: depois de ter empurrado Jesus, o Judeu ouve sua sentença: “Por tua condenação/ serás maldito e errante/ sem haver consolação/ andarás sem ter descanso/ até a consumação”. Acrescenta ainda a confirmação da sentença “Anda!” através das sucessivas vozes do filhinho, da mãe, da esposa falecida, de centenas de esqueletos redivivos e de um anjo.

A segunda parte do folheto diverge dos outros dois, tanto pelo enfoque como pelo tom psicológico, místico e catequético e pela criatividade do autor: com vários pormenores aparentemente de sua própria invenção, Sales descreve o sofrimento do judeu ao longo de suas andanças. Ele queria morrer (se atira dos altos montes, mergulha

319 Escrich, p. 226.

320 Átila Augusto F. de ALMEIDA & José Alves Sobrinho. Diconário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada. v. 1. João Pessoa: Editora Universitária, 1978. p. 67

no oceano), mas permanece ileso. Quando escutamos alguém falar na porta e não há ninguém ali ou quando alguém ouve pelo caminho o som de um tropel, “é o triste Judeu Errante” que passou. Sales destaca que o judeu chora “sem ter o descanso bendito” de manhã, ao meio-dia, ao cair da noite, a meia-noite, sem parar.

O protagonista de Sales não é um judeu convertido, feito missionário, como é o caso nos outros dois folhetos, mas um pecador perverso, terrivelmente castigado. Isto fica claro a partir do subtítulo “os horrores do pecado” e se confirma nos versos final, na “moral da história”. Sales encerra o folheto deixando seu “autógrafo”, o acróstico, sempre o mesmo em seus mais de 100 folhetos, “FSALES”.

*Portanto caros leitores
O Judeu Errante é
O mais desventurado
Alma imortal sem ter fé
Castigado pelas obras
Igualmente Lucifé (...)*

*Foi o Judeu um soldado
Sem luz e perseverança
A Cristo não quiz ouvir
Logo perdeu a herança
Está vagando no mundo
Sem ter nenhuma esperança.*

*

Quanto ao conteúdo, o folheto de Manoel Apolinário Pereira, A vida do Judeu Errante, pouco difere do romance de Severino Borges. Ambos seguem fielmente a narrativa do Mártir do Gólgota, mas enquanto Severino destacou o papel de Cláudia, a mulher de Pilatos, no processo de Jesus, Manoel omite esse episódio; em compensação, evoca a vida pregressa de Belibeth (sic) antes de seu encontro com

Jesus: tinha sido ‘comandante de um grande batalhão’ do imperador e se tinha casado com ‘uma linda donzela’. Manoel também dá parte das informações de Eschrich quanto aos encontros do Judeu Errante com testemunhas entre 1221 e 1599 em Hamburgo, Madrid e outras cidades. O que é da lavra pessoal de Manoel é essa estrofe: “Mas dizem que do Brasil/ ele nunca se esquece/ porque o povo é rebelde/ e a Jesus não conhece/ e desse jeito que vai/ brevemente ele aparece.” Assim, finalizando seu romance, o poeta fica fiel à tradição catequética e moralizadora sertaneja que não deixa de inspirar o horror ao pecado a partir do mau exemplo de um vilão.

Quanto à forma, esse folheto traz algumas particularidades. Primeiro, a inclusão de “comerciais” em um folheto: uma epígrafe em prosa de 11 linhas precede, na página inicial, os primeiros versos. Este destaque contém um resumo do romance: “*Interessante romance de luta, Mistério, Paixão e morte. O tratado da Vida de um Judeu Errante que desconhecia a Deus e desobedecia todos seus mandamentos.*” Cita-se então a fonte do folheto e inclui-se também uma propaganda *pro domo*: “*Romance extraído do Mártir do Golgotha. Versado pelo poeta popular Manoel Apolinário Pereira e editado pela folhetaria Luzeiro do Norte do grande poeta João José Silva.*” Este tipo de epígrafe-chamariz em prosa raramente se encontra em folhetos. Além disso, o poeta demonstra honestidade intelectual citando sua fonte: O martir do Gólgota.

O final do livro também é um “comercial” *sui generis*. Com efeito, além do tradicional acróstico marcando a autoria “APOLIN”, temos aqui mais duas estrofes com acrósticos identificando a editora Luzeiro do Norte. É de notar que essas duas estrofes são setilhas - todo o resto são sextilhas - para incluir as 14 letras do nome da editora. É sabido que houve muitos casos de plágio e de apropriação e publicação indevida de folhetos escritos por outros: é por isso que o poeta afirma claramente: “passei para ele o papel”, isto é, para João José da Silva, proprietário da Luzeiro do Norte,

*Leitores o livro que
Ultimamente escrevi
Zelei por ele bastante
Escrevi só o que vi
Isto é muito necessário
Reclame a Apolinário
O que achou ruim pra ai.*

*Do livro Judeu Errante
O autor Apolinário
Não podendo publicar
O romance necessário
Resta me dizer que é
Traçado pra João José
Editor proprietário.*

*Agora 14 livros
Passei pra ele o papel
O documento legal
Levei meu nome fiel
Isto nunca foi mistério
Na vida de Manoel.*

*

É evidente que o Judeu de nossos folhetos não é produto da tradição popular ou folclórica de nossa ou outras terras: veio pou-sar aqui por intermédio da literatura devota moderna, no caso O mártir do Gólgota de Escrich, autor de fértil imaginação que transformou a lenda secular numa narrativa edificante. Este livro teve muito sucesso junto ao povo fiel na primeira metade deste século: não esqueçamos que naquela época a Igreja praticamente proibia ao povo o acesso à Bíblia, mas, curiosamente, permitia que o devoto rebanho se alimentasse com livros fantasistas como o de Escrich.

Este autor não quis enganar seu público: ele mesmo citou as fontes da lenda do Judeu Errante e tentou justificar a validade de sua obra de ficção acerca de um assunto sagrado.³²¹ “... se a tradição [do Judeu Errante] é uma fábula, como deve crer-se, é preciso convir que em nada pode apresentar com tanta exactidão o disperso povo d’Israel, que nunca pode reunir-se, como esse homem amaldiçoado por Deus em cujos ouvidos resôa claramente o “anda, anda, anda!” da tradição. Nós demos-lhe uma forma phantastica, porque em nada affecta o dogma, assim como nos servimos d’um nome que ninguem cita [Samuel Beli-Beth]”.

Não convém julgar aqui a mentalidade um tanto anti-semítica, nem a substituição da Bíblia por narrativas fantasiosas mas edificantes, toleradas pela Igreja, há um século: registramos o fato de que, de um modo geral, a literatura de cordel assimilou boa parte da tradição chamada “apócrifa” (textos que não constam na lista canônica dos livros da Bíblia), como também o rico acervo de nomes e episódios da tradição pseudo-bíblica. Aliás, a própria Igreja foi buscar naqueles livros apócrifos muitos fatos e nomes que depois foram incorporados à literatura devota e à iconografia. Existem até festas no calendário litúrgico baseadas em piedosas lendas sem nenhum fundamento bíblico ou histórico, tais como a festa de Nossa Senhora de Loreto (santa padroeira dos aviadores brasileiros, por sinal!) que alude à lenda segundo a qual os Santos Anjos teriam levado, “via aérea”, a casa de Nossa Senhora em Nazaré para a cidade de Loreto na Itália.

É neste veio de devoção popular rico em lendas e crendices que devemos situar os folhetos ora em pauta. Mas enquanto a tradição popular européia apresenta um eterno andarilho, os nossos poetas consagram a maior parte de seu folheto à Paixão de Cristo, na qual reservam para o Judeu um papel de carrasco-adjuvante e suas andanças não passam de um epílogo da estória. Além disso, Samuel Belibé ou Belibeth é apresentado como um santo penitente, uma espécie

321 ibidem, p. 217

de missionário andante: enquadra-se perfeitamente no gênero dos *exempla*, ou seja, as histórias edificantes que ilustram a pregação dos padres.

O Ahasverus amaldiçoado da tradição nórdica, transplantado para nossas plagas tropicais, tornou-se Belibé, um autêntico romeiro, testemunha ocular da Paixão, pecador convertido e penitente, missionário ambulante.

MODALIDADES PARATEXTUAIS EM *GURIATÁ: UM CORDEL PARA MENINO*

Neide Medeiros SANTOS

De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, empréstimos voluntários.

(Michel Schneider. *Ladrões de Palavras*)

Iniciamos nossas considerações a respeito de modalidades paratextuais, examinando o termo modalidade no âmbito do dicionário, enquanto substantivo ligado ao ramo da filosofia. Caldas Aulete (1964:2647), entre os vários significados, destaca modalidade como aspecto ou feição das coisas. Quanto a paratexto, não encontramos registro em Caldas Aulete, por isso recorreremos a Gérard Genette (1983) que, no livro *Palimpsestes: la littérature au second degré*, traça um minucioso estudo da paratextualidade e termos afins. Para o teórico francês, “transtextualidade” indica tudo o que coloca um texto em relação manifesta com outros textos. Genette estabelece cinco tipos de relações transtextuais e procura enumerar de acordo com a ordem crescente de abstração, implicação e globalidade: “intertextualité, paratexte, metatextualité, hipertextualité e architextualité”.

O primeiro tipo de relação transtextual, já explorado por Júlia Kristeva, é a “intertextualidade”, a citação de outros textos de forma implícita, o diálogo entre textos. Essa denominação forneceu o paradigma terminológico para os outros tipos de relações transtextuais estudadas por Genette. Dentre os cinco tipos de relações transtextuais, nosso interesse recai na “paratextualidade” ou “paratexte”. Ela

engloba os elementos que complementam o texto, tais como: título, subtítulo, prefácio, posfácio, apresentação, advertência, notas marginais, epígrafes, ilustração.

Empregamos a expressão modalidades paratextuais para analisar alguns aspectos do livro *Guriatã: um cordel para menino*, compreendendo título, subtítulo, dedicatória, epígrafes e ilustração.

DO TÍTULO E DO SUBTÍTULO

A primeira modalidade paratextual que nos chama a atenção no livro é o título *Guriatã*. Recorremos a Caldas Aulete (1964:2013) e encontramos a seguinte explicação: *Guriatã- ave tanagrídea (Europhonia aurea, Pali). Também lhe chamam gurinhata ou gurianhata, curiantã e gaturamo*.

No verbete “gaturamo”, do mesmo dicionário (1964:1917), constatamos entre outras denominações para esse pássaro: “gaturamo-miudinho, gaturamo- serrador e gaturamo-verdadeiro”. O gaturamo ainda é chamado de “bonito”, tentém-da-estrela, tentém-verdadeiro e tieté”. A denominação “gaturamo” e “bonito” é mais comum no Sul e Sudeste. No Nordeste, usa-se “guriatã”.

Na literatura do século XVIII, registra-se “Guarinhatáa” no poema *Romance* de Nuno Marques Pereira (1652-1728), transcrito no livro *Antologia de Antologias* (1995:85/88) das professoras Magaly Trindade Gonçalves, Zélia Tomaz de Aquino e Zina Bellodi Silva. O poema de Nuno Marques fala sobre as aves brasileiras. Seleccionamos a seguinte estrofe:

(...)
*A linda Guarinhatáa,
 Chochorreando compôs
 Um solo bem afinado,
 Que seu amor explicou.*

No Nordeste brasileiro, principalmente na zona da mata e litoral, o guriatã é um pássaro de dorso escuro (preto ou azul) e penas amarelas que se caracteriza por imitar o canto de outros pássaros.

Manuel Aires Casal (1976:47), no livro *Corografia brasilica ou Relações histórico-geográfica do reino do Brasil, assim caracteriza o guriatã:*

Grunhatá é do tamanho de pintarroxo pela parte inferior, e na anterior da cabeça; o resto é escuro tirando a azulado: seu canto é harmonioso e arremeda outros passarinhos depois de acostumados à gaiola. Há outras castas: uma delas é amarelada, com a cauda e asas esverdeadas, e uma risca negra ao comprido de toda a parte inferior: seu canto difere pouco daquele outro.

Essa descrição coincide com a do ilustrador e gravador Dila: *Guriatã é um pássaro amarelo e azul escuro. É menor do que um canário e costuma andar em magote.* Quanto a ser um pássaro imitador, a afirmativa de Dila é confirmada por vários conhecedores da referida ave.

Após essas considerações, convocamos Marcus Accioly, o autor do texto, para explicar a origem do título. Na nota explicativa *A bola-de-vidro*, o poeta relembra uma das suas últimas conversas com a mãe sobre poesia. (É conveniente lembrar que Eunice- assim se chamava a mãe de Accioly – costumava ajudar o filho a escrever versos e a escolher os títulos dos livros). A princípio o poeta pensou em dar o título *Menino-Pássaro* ou *Guri-Guriatã*, mas a mãe sugeriu apenas *Guriatã*, argumentando que esta palavra é a junção de guri (menino) com guriatã (pássaro). Confirma-se, assim, a origem do título *Guriatã* é guri (menino) e é pássaro. Com relação ao subtítulo, vejamos, inicialmente, o que é cordel.

Cordel é um tipo de literatura popular, também denominada folheto de feira. São livrinhos de 10 por 15 centímetros ou 11 por 16 centímetros que relatam acontecimentos bem variados. O cordel é uma poesia narrativa, popular, impressa, que pode ter oito, dezesseis, trinta e duas e, mais raramente, sessenta e quatro páginas não aparadas. Vem impresso em papel jornal. Quanto à denominação, cordel remete-nos a cordão, espécie de barbante. Os feirantes e os poetas populares penduravam os folhetos nos cordéis e os vendiam, geralmente nas feiras livres e nos mercados públicos. Átila Almeida (1993:2), no artigo *Notas sobre a Poesia Popular escrita*, afirma:

A denominação literatura de cordel nasceu da presunção dos eruditos ou semi-eruditos de que os folhetos sempre foram vendidos escanchados num cordão. Essa prática, todavia, só surgiu recentemente e não foi adotada por todos. Os folhetos que no nordeste do Brasil têm uns 80 anos de existência sempre foram expostos á venda em tampas de malas, em lonas e esteiras estendidas no chão ou em bancos de feira.

Os poetas nordestinos, mesmo aqueles considerados eruditos, como é o caso de João Cabral de Melo Neto, leram e ouviram cegos e cantadores recitando ou cantando textos de cordel. O poema *Descoberta da literatura* reflete a vivência de João Cabral com o “folheto guenzo”. É uma literatura muito próxima das raízes nordestinas. Marcus Accioly, como poeta *nordestinado*, é um admirador dos violeiros, cantadores e dos poetas populares. Na entrevista concedida ao jornalista Mário Hélio (1996:10), Accioly assim falou a respeito da influência do cordel na sua atividade literária:

O cordel foi a literatura da minha infância, os folhetos do Engenho Laureano e da cidade de Aliança. Tudo o que consegui com a poesia (e

devo tudo a ela) foi encontrar o possível equilíbrio entre a lucidez e a loucura, entre a tradição e a vanguarda, entre a inspiração e a transpiração e entre o popular e o erudito.

Sou, como já disse, um profissional do canto. Nada fiz que não fosse poesia. O resto é um arremedo que acabará em silêncio.

Se o cordel foi a literatura da infância do poeta, é justo convocá-lo para explicar o porquê do subtítulo – um cordel para criança. Nas Notas Explicativas do livro *Guriatá: um cordel para menino* (1980:189), Accioly justifica a escolha: Chamei-o cordel, não pelo número de páginas/folhas nem pelo formato, mas pelo espírito de cordel, cantado à viola, nordestinado.

E por que um cordel para menino? É também em *Guriatá: um cordel para menino* (1980:189) que o poeta tem uma das definições mais bonitas que conhecemos sobre ser menino:

Sendo um cordel para menino, não vou explicar que a história-estória foi escrita para tal ou qual idade nem para menino desse ou daquele tamanho. O mesmo não aconteceria se fosse “um cordel para crianças” ou “um cordel para adulto”. As pessoas ou são crianças ou são adultos. Ser menino é outra coisa. Menino não é criança nem adulto e, sendo todas as idades, é sem idade. Por fora se conhece a criança ou o adulto. Menino é dentro. Contando dez anos em cada dedo, menino às vezes vive duas mãos. Menino é tempo, tempo para frente e para trás,

eco e assovio, sombra dupla, espelho onde a imagem cresce ou diminui. Menino.

Essas foram as explicações para a primeira paratextualidade que o livro apresenta.

DAS EPÍGRAFES

A segunda modalidade paratextual vem representada pelas epígrafes que aparecem em número de cinco: três antecedem o poema e duas se encontram no início das notas explicativas – *A Bola-de-vidro* e *Notas para menino*. As três primeiras epígrafes seguem essa ordem:

*Quando secar o rio da minha infância
Secará toda dor.
(Frei Tito de Alencar Lima)*

*A terra era tão escassa que as mães andavam sempre
com
Medo de que o vento levasse os meninos.
(Gabriel García Márquez)*

*As pessoas não morrem, ficam encantadas.
(João Guimarães Rosa)*

A ordem cronológica de apresentação das epígrafes obedece à seguinte gradação: dor, medo, morte. Atentemos para a expressividade de alguns vocábulos. No poema de Frei Tito, ressalte-se o verbo “secar” e o substantivo “dor”; no texto de Gabriel García Márquez, a escassez da terra e o medo; no texto de Guimarães Rosa, a morte e o encantamento.

A epígrafe de Frei Tito de Alencar Lima integra os dois primeiros versos do poema *Quando secar o rio da minha infância* (1982) .

A figura de Frei Tito está ligada ao período de repressão militar, às torturas, às mortes trágicas.

Segue-se a transcrição integral do poema:

*Quando secar o rio da minha infância
secará toda dor.
Quando os regatos límpidos do meu ser secarem
minha alma perderá sua força.
Buscarei, então pastagens distantes,
- lá onde o ódio não tem teto para repousar,
ali erguerei uma tenda junto aos bosques.
Todas as tardes me deitarei na relva
e nos dias silenciosos farei minha oração.
Meu eterno canto de amor:
expressão pura de minha mais profunda angústia.
Nos dias primaveris, colherei flores
para meu jardim de saudade.
Assim externarei a lembrança de um passado sombrio.
(Paris, 12 de outubro de 1972).*

Esse poema foi coletado no livro de Frei Beto – *Batismo de Sangue* (1982), capítulo VI. *Tito, a paixão*, onde Frei Beto traz trechos do diário de Frei Tito e comentários sobre a prisão do frade dominicano. Para Frei Beto, a morte de Frei Tito *foi seu último gesto de coragem e protesto*.

Observamos que os tempos verbais do poema se ligam todos à ideia de futuro (quando secar, secará, secarem, perderá, buscarei, erguerei, deitarei, irei, colherei e externarei). Dentre os verbos empregados, “secar” é o mais expressivo e pode ser associado a uma passagem bíblica (São Mateus – 21:18-22), em que Jesus amaldiçoa a figueira porque não dava frutos. O castigo foi torná-la seca, morta. Esse poema revela o estado de angústia do poeta.

Quanto à epígrafe de Gabriel Garcia Márquez, já frisamos que denota medo e o medo está presente em várias passagens do

poema *Guriatã: um cordel para menino*. É medo do bicho-papão, da cabra-cabriola, do lobisomem e de todos esses seres que povoam o imaginário infantil.

A epígrafe de Guimarães Rosa, na opinião do escritor e crítico gaúcho Antônio Hohlfeldt (1991:116), parece ser a que poeticamente melhor sustenta o objetivo da obra: dizer que as pessoas não morrem, ficam encantadas, é transportar o leitor para um mundo mítico, para um mundo onde as pessoas não morrem, antes transformam-se em passarinhos (rouxinóis, papagaios, guriatãs). Examinemos, pois, na íntegra, a afirmativa de Hohlfeldt:

A terceira das três epígrafes – “As pessoas não morrem ficam encantadas”, atribuída a João Guimarães Rosa - parece-me ser aquela que poeticamente melhor sustenta o objetivo da obra. Por referir-se à morte de um menino, vale a lembrança de García Márquez, da mesma forma que, por ser um exercício de memória, antes já explicitado, justifica a citação de Frei Tito de Alencar Lima, tragicamente desaparecido por motivos políticos. Mas o tema da memória é antes uma consequência, uma maneira de entender o tema maior e central, que é o da morte.

As duas epígrafes situadas, respectivamente, nas notas explicativas *A Bola-de-vidro* e *Notas para menino*, correlacionam-se com a infância:

Novamente sou criança para que me seja possível enxergar o mundo sempre como de uma primeira vez.

(Nikos Kazantzakis)

Quien no ama a los perros, no ama a los niños
(adágio popular)

A epígrafe do escritor e poeta grego Nikos Kazantzakis é uma apologia ao espírito infantil que procura ver o mundo com entusiasmo. Cabe aqui lembrar um termo utilizado por Manuel Bandeira em alguns poemas que define bem o que é ver o mundo como se fosse a primeira vez – “alumbramento”.

Davi Arrigucci (1990:149), no livro *Humildade, Paixão e Morte. A Poesia de Manuel Bandeira*, ao analisar o poema “Alumbramento”, afirma que essa palavra se liga, pela origem latina, à luz e contém uma carga semântica de alto poder encantatório. Associa, ainda, “alumbramento” a outros significados espiritualizados, como “inspiração, inspiração sobrenatural, maravilhamento, iluminismo”.

A segunda epígrafe pertence ao adagiário popular e, de forma um tanto silogística, procura aproximar o homem do animal. Esse adágio nos faz lembrar o excelente trabalho desenvolvido por Nise da Silveira, na Casa das Palmeiras, no Rio de Janeiro. Utilizando os animais como terapia, a psicanalista procurou estabelecer um elo afetivo entre o homem e o animal. No ensaio *Simbolismo do gato* (1992:112), esclarece que seu objetivo não era proteger os animais, antes doar afeto àqueles seres solitários, muitas vezes relegados pelos homens ou mulheres, dirigir-lhes uma palavra ou um gesto amigo. São palavras da psicanalista:

(...) nosso projeto no Centro Psiquiátrico Pedro II não tinha a específica intenção de proteger o animal. Visava relacioná-lo com o homem. Doar afeto àqueles seres solitários aos quais poucos homens sequer dirigiam uma palavra ou um gesto amigo.

De forma poética, o adágio popular também procura aproximar o animal ao homem, à criança, é um apelo à sensibilidade do ser humano de um modo geral.

Ao analisarmos o conjunto das cinco epígrafes, constatamos que as três primeiras estão afeitas à temática da dor, do medo e da morte, enquanto as duas últimas louvam a simplicidade do espírito infantil e o afeto aos animais.

DA DEDICATÓRIA

A dedicatória é também uma modalidade paratextual. O livro *Guriaã: um cordel para menino* é dedicado a Eunice Bezerra de Moraes Accioly, mãe do poeta:

*A memória de
Eunice Bezerra de Moraes Accioly
ou
Á minha mãe-menina
(ó mãe-Guriaã)
a mesma história-estória
da infância de Sucram
entre os canaviais
cujo Bicho-Papão
foi a morte onde a vida
era a própria canção.*

O poema, escrito no canto direito da página, vem acompanhado de uma pequena ilustração. O poema e a ilustração ocupam um terço da página. A ilustração de Dila apresenta três personagens: o Bicho-papão, em primeiro plano; Eunice e Sucram em segundo plano. O Bicho-papão está escondido no canavial e Eunice parece estar despedindo-se do filho. A leitura do livro, na sua totalidade, nos faz compreender melhor essa ilustração.

Eunice, conforme depoimento de Marcus Accioly, ajudava o filho a escrever poemas e costumava repetir: *Quem tem filha lagarta tem que virar borboleta e quem tem filho poeta tem que virar poetisa*. O título do livro *Guriatã: um cordel para menino* foi uma escolha em parceria entre mãe e filho.

Essa dedicatória, muito significativa, é uma homenagem à memória da mãe do poeta, que o ajudou na escolha do título do livro. Eunice e alguns entes queridos entraram na *bola-de-vidro* e nunca mais voltaram; ficaram encantados; transformaram-se em *guriatãs*.

DAS NOTAS EXPLICATIVAS

O livro *Guriatã: um cordel para menino* compõe-se de noventa e um poemas numerados com algarismos romanos e ilustrados por Dila. Cada poema possui um subtítulo. Na parte final do livro, aparecem cinco notas que chamamos de *Notas Explicativas*. Estas se referem à gênese do livro (duas); relatos da infância (duas) e uma autobiografia infanto-juvenil. As notas vêm entremeadas com divagações, devaneios, poemas. Os cinco textos se apresentam em prosa, mas todos com toque de lirismo.

A primeira nota traz o título *A Bola-de-vidro* e vem acompanhada da epígrafe de Nikos Kazantzakis. Nesta nota, o poeta fala sobre a gênese do livro e a promessa feita a escritores durante o XII Encontro Nacional de Escritores, realizado em Brasília (1978), de que iria escrever uma *história-estória infanto-juvenil em verso*.

A bola-de-vidro é um objeto mágico, presente de Neco, amigo de infância do poeta, desaparecido ou encantado. É um pacote redondo que mais parece um globo terrestre. Aberto o pacote, descobre-se que era uma grande bola de cristal. Algumas pessoas entram na bola-de-vidro e conseguem sair, como o poeta e xilógrafo Dila, outras entram, mas não saem, transformam-se em *guriatãs*. Eunice entrou e, por mais que Sucram chamasse por sua mãe, ela

não respondeu; ele apenas ouviu *subir do fundo da bola-de-vidro um canto de pássaro*.

A bola-de-vidro, presente de Neco, era incolor como a água, mas não servia para espelho. Ao entrar na bola, o poeta-adulto consegue retornar à infância e descobrir o “espaço livre” e o “tempo inocente” – o engenho Laureano com todo seu encantamento.

Ainda nessa primeira nota, o xilógrafo Dila é apresentado como um “gravador-menino de figuras” e “poeta do povo”, um artista que trabalha do “lúdico ao mágico nordestino”, que cria gravuras com “corpo-espírito” e, como gravador é “o único que sai do preto-e-branco para pintar o arco-íris”. Dois poemas integram essa nota: o primeiro faria parte do livro *Guriatã: um cordel para menino*, mas foi rejeitado por aspectos formais: as estrofes em oitavas não eram versos adequados para menino; o segundo é uma “ninãncia” para Sisi, neta de Gilberto Freyre.

Nelly Novaes Coelho (1983:592), no *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira (1882/1982)*, ressalta o valor das Notas e afirma:

Para os adultos interessados em aproveitar a matéria poética de Guriatã, junto à meninada ou jovens, recomendamos a leitura das páginas finais: “A Bola-de-Vidro” e “Notas para menino”, onde o poeta com a lucidez de um ensaísta, desvenda os complexos desta sua criação.

As notas esclarecem não somente a gênese do livro, mas o fazer poético de Marcus Accioly e o seu envolvimento com a cultura popular. A escolha do xilógrafo Dila para ilustrar o livro, a presença constante de poemas com verso de cinco e sete sílabas, tudo vem confirmar que estamos diante de um poeta que privilegia a literatura de cordel.

A segunda nota traz o título *Notas para menino* e uma epígrafe anônima de origem popular. Essa nota retoma um pouco a anterior

no que se refere à gênese do texto. O poeta explica o que é cordel e o que é ser menino. Há também referências a tipos de cantoria como “galope-à-beira-mar, martelo agalopado” e alguns recursos estilísticos empregados pelos poetas – repetições, onomatopéias. Accioly (1980:194) apresenta uma distinção muito clara entre o estilo “galope-à-beira-mar” e “galope agalopado”:

Vale dizer que há um estilo galope - chamado à beira-mar – e uma espécie de martelo – chamado agalopado – que têm a ver com cavalos e com este cordel. O primeiro tanto pode lembrar o compasso de cascos de cavalo na areia da praia, como o das patas nas ondas sobre as águas do mar. O segundo marca o movimento espaçado e firme das patas – que parecem martelar a terra, as pedras e os metais – quando não mostram, através do auditivo, o visual do ventre espumoso do cavalo, visto de baixo para cima, saltando na acentuação (que se diz cesura) dos versos, como se fosse - no falar daquele poeta-menino, Virgílio Costa, em um bom-achado - ‘seu cavalo de sílabas’.

O poeta apresenta textos que se caracterizam pelo imitar do galope. Dentre os brasileiros, são destacados exemplos retirados de poemas de Ascenso Ferreira, e textos em prosa de José Lins do Rego e Graciliano Ramos, todos nordestinos.

DOS DOCUMENTOS Nº. 1 E Nº. 2

Os documentos No. 1 e No. 2 são duas pequenas notas que falam sobre as coisas que se encontram nos antigos baús: retratos, caixinhas amarradas com fitas de todas as cores já esmaecidas pelo

passar do tempo. O baú ainda esconde outras preciosidades: cartas, certidão de nascimento, faca-de-ponta, estribo dourado.

Essas notas apresentam uma particularidade – no lugar das ilustrações xilográficas de Dila, aparecem retratos antigos. No *Documento No. 1*, o retrato de Roberta, menina encantada aos sete anos de idade e no *Documento No. 2*, três retratos, dois de Sucram e um de Leunam (Neco) . Remexer baús antigos que *dormem no porão e sonham no sótão* é marcar um encontro com Bachelard. Os retratos antigos de Roberta e Neco, guardados no velho baú, representam a volta ao passado longínquo, a um passado que põe tempo nas lembranças.

DA AUTOBIOGRAFIA INFANTO-JUVENIL

A última nota *Autobiografia infanto-juvenil* é um relato da vida do poeta, seu nascimento e a infância passada no engenho Laureano, em Aliança, Pernambuco, sua genealogia e a amizade com Neco, “amigo-irmão da infância”. A flora e a fauna da região canavieira são decantadas e o ambiente “mágico-real” do rio Siriji se apresenta povoado por bichos-papões, cabras-cabriolas e lobisomens.

Nessa nota, a figura do avô, José Pedro Bezerra de Mello, é lembrada de forma carinhosa e a cidade de Aliança ficava tão perto da casa-grande do engenho Laureano que, como afirma o poeta, “era perto de se pegar com a mão”.

Depois a vinda para o Recife, os estudos secundários no Colégio Americano Batista, a graduação em Direito, pela Universidade Católica e o mestrado em Letras, na Universidade Federal de Pernambuco. Hoje, como ele mesmo confessa, professor e advogado, mas acima de tudo poeta, autor de vários livros de poesias, muitos deles premiados. Um poeta *nordestinado* que descobriu a literatura ouvindo histórias e que aprendeu a fazer versos com os poetas populares e os violeiros.

As notas explicativas tiram o véu de muitos poemas cobertos com palavras mágicas ou, para usar uma frase de Accioly, elas explicam o sentido de algumas palavras “meio cobertas de terra”.

DA ILUSTRAÇÃO

A ilustração (xilogravura) está presente, geralmente, nas capas dos folhetos, mas pode ocorrer também, de forma mais rara, xilogravuras nas páginas internas. O folheto *Viagem a São Saruê*, do poeta popular Manoel Camilo dos Santos, é um exemplo de folheto com ilustrações nas folhas internas. *Guriatã: um cordel para menino* não é um folheto, é um longo poema composto de noventa e um poemas, escrito à moda de cordel e que contém xilogravuras em quase todas as folhas internas.

O ilustrador do livro é o poeta popular e xilógrafo José Cavalcanti e Silva ou José Soares da Silva e, mais recentemente, como gosta de ser chamado, José Ferreira da Silva, o popular Dila. Esse último sobrenome adotado, atribui a seu parentesco com Lampião (Virgulino Ferreira da Silva). A respeito do ilustrador, o poeta Marcus Accioly assim se expressa (1980:183):

Dila trabalha do lúdico ao mágico nordestino.
Ninguém é ele de tão fantástico. As suas gravuras têm corpo-espírito: não são desenhos, são fotos –que-falam de um tempo que ainda é seu espaço. O que mudou para Dila, se a vida –é-viva (feito um gato ou um cão) a infância é-não-é estória-de-Trancoso, sonho –de-menino, lenda-de-valente, fábula-de-bicho?

Accioly encontra “parecência” entre o fazer artístico de Dila e do ceramista Vitalino. Os dois desenterram viventes, vão dando formas e botando cores, são criadores de um universo “mágico-real”.

Ainda com relação a Dila, o professor e pesquisador pernambucano Roberto Benjamin (1994:3), profundo conhecedor da obra desse exímio poeta-editor e xilógrafo, diz que, nos anos 70, Dila já era conhecido e respeitado pelos poetas que lhe recomendavam a xilogravura para impressão popular em cores, com várias opções *folk-off-set*, produzindo folhetos ilustrados e álbuns populares. Os folhetos são sempre sobre cangaceiros (ele se orgulha de dizer que sabe tudo sobre Lampião e seu grupo). No que se refere à sua biografia, mais uma vez é Roberto Benjamin quem traz as seguintes informações:

A biografia de DILA integra a sua criação poética. De acordo com os documentos, chama-se JOSÉ SOARES DA SILVA, nasceu em 1937, em Bom Jardim-PE. Há quase trinta anos mora, com a mesma mulher e filhos no mesmo endereço: atrás da fábrica de caruá (hoje Centro Cultural Tancredo Neves) em Caruaru-PE.

O mistério faz parte de sua biografia: antes de se estabelecer em Caruaru, teria sido ele também um cangaceiro do bando de Lampião. Os muitos outros auto-retratos em trajes de cangaceiros que ilustram folhetos de Lampião e de outros personagens de sua ficção, são testemunhas desta identificação entre criador e personagem. Por isso nunca esclareceu como se iniciou no ofício, nem informa a data que começou a fazer poesia.

Dila tem preferência pela temática do cangaço, o que pode ser comprovado nas inúmeras capas de folhetos que já produziu, mas não recusou o convite de Marcus Accioly para ilustrar *Guriatã: um cordel*

para menino. Ali está presente o Nordeste inteiro, com seus mitos populares (lobisomem, mula-sem-cabeça, papa-figo, bicho-papão).

Para representar o Nordeste, Accioly escolheu um gravador popular. Convém destacar que as ilustrações foram feitas com xilo (pedaços grossos de madeira imburana) e borracha. Elas se espalham por todo o livro, desde a capa até as notas explicativas.

As ilustrações são todas em preto e branco, mas é possível fazer algumas distinções. Sucram, um dos protagonistas de livro, identifica-se como louro, por isso seu cabelo apresenta espaços vazios para dar ideia dessa cor; já Leunam, Ocen de apelido, o outro protagonista, é moreno claro e traz o cabelo todo preto. A explicação técnica para esse detalhe é bem conhecida dos xilógrafos: no cabelo de Sucram, a madeira ou borracha foi trabalhada com alguns sulcos, para deixar espaços vazios; no de Leunam, a madeira lisa, sem sulcos, permitiu que a parte correspondente ao cabelo fosse preenchida com tinta preta.

Como modelo de ilustração dos mitos folclóricos, selecionamos o poema *XLIX – do desafio*, composto por cinco estrofes, distribuídas em quadras, com versos em redondilha menor (versos de cinco sílabas). Cada estrofe apresenta um mito popular na seguinte ordem: lobisomem, papa-figo, mula-sem-cabeça e cabra-cabriola. Na impossibilidade de retratar os cinco mitos, Dila selecionou dois: o lobisomem e o caga-grosso, este último não referendado neste poema, mas que, por suas características físicas, apresenta afinidades com outros mitos descritos.

O lobisomem, condizente com a descrição verbal do texto e com o imaginário popular, vem representado com pés (patas) de cachorro, mãos (patas) de cavalo, pernas e barriga cobertas de pêlos e rabo. O abdômen e os braços são de homem; o rosto (cara) descomunal lhe confere um ar animalesco. Sem dúvida, trata-se de um homem-animal, metade gente, metade bicho.

O caga-grosso, na representação de Dila, é um homem todo preto, com pés (patas) de animal e barriga coberta de pêlos. O cabelo

grande, desgrenhado, a barba e o bigode crescidos dão um toque também animalesco. Tem abdômen, braços e mãos de homem. Retrato em posição estática, parece estar esperando alguém, talvez algum menino incauto.

Outra ilustração bem representativa é a do poema *XXIII - do trocadilho*, formado por cinco estrofes, distribuídas em quadras, com versos em redondilha maior. O poeta, de forma jocosa, faz uma brincadeira com o nome de frutas nordestinas: jenipapo é (papa-jeni), cajá é (já caiu), fruta-pão é (pão-e-fruta). Dila o ilustrou com uma grande árvore cheia de frutas variadas: jaca, fruta-pão, cajá, mamão, banana, e jenipapo. Intrigado com essa ilustração, o pesquisador Roberto Benjamin (1994) perguntou a Dila o porquê da variedade de frutas em um mesmo pé. Dila respondeu: *eu procurei apenas atender a um pedido do poeta Marcus Accioly*.

Muitos outros exemplos poderiam ser apresentados. Selecionamos apenas estes dois modelos pela multiplicidade de significações. Utilizando uma expressão de Bachelard (1994:53), podemos dizer que *o poeta da mão* completa o poeta da palavra. Dila sai acompanhando o “poeta-violeiro” nos poemas, nas notas de caráter autobiográfico e na dedicatória à mãe do poeta; segue o mestre da palavra *pari-passu* e, com mestria, como *poeta da mão*, vai dando formas ao poema. Texto e paratexto se corporificam formando um único texto.

As ilustrações de Dila revelam os mitos subterrâneos, as fantasmagorias e todo um rico imaginário calcado em mitos populares.

Tentamos fazer uma viagem pelos caminhos da paratextualidade em *Guriatã: um cordel para menino*. Procuramos acompanhar o pensamento de Gérard Genette e acreditamos que algumas veredas foram descobertas. A escolha do título, subtítulo, a seleção das epígrafes, a dedicatória, as notas explicativas e a ilustração constituem os elementos paratextuais do livro. A leitura de todas essas modalidades nos mostrou que existe um perfeito acasalamento entre as duas formas de linguagem: a verbal e a pictórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACCIOLY, Marcus. *Guriatã: um cordel para menino*. Il. Dila. Rio de Janeiro: Brasil-América, 1980.

ALMEIDA, Átila. *Notas sobre a Poesia Popular Escrita*. Boletim da Comissão Paraibana de Folclore. João Pessoa: Secretaria de Comunicação Social, 1993.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, Paixão e Morte: a Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. 4 ed. Trad. José Américo Pessanha et al. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. *Em torno do Texto: Aparatos dos Livros Populares – Dila – editor popular*. Caxambu: IX Encontro Nacional da ANPOLL, 1994.

CALDAS AULETE. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 5 ed. 5 v. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964.

CASAL, Manuel Aires de . *Corografia Brasílica ou Relações histórico-geográfica do Reino do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico de Literatura Infantil/Juvenil Brasileira (1882/1982)*. São Paulo: Quíron, 1983.

FREI BETTO. *Batismo de Sangue. Os Dominicanos e a Morte de Carlos Marighella*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GONÇALVES, Maria Magaly Trindade et al. *Antologia de Antologias*. São Paulo: Musa Editora, 1995.

HÉLIO, Mário. *Leandro é nosso Homero do Cordel*. Recife: Jornal do Commercio, 3 de março de 1996.

HOHLFELDT, Antônio. *Guriatã: um cordel (religioso) para menino*. Porto Alegre: PUC-RS Letras de Hoje, no. 85, setembro de 1991.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de Palavras: ensaio sobre o plágio, a psicandálise e o pensamento*. Campinas: editora da Unicamp, 1990.

SILVEIRA, Nise da. *O Mundo das Imagens*. São Paulo: Ática, 1982.

AGONIA E MORTE DE FREI DAMIÃO NA MÍDIA E NO CORDEL

Prof. Oswaldo Meira Trigueiro

Universidade Federal da Paraíba

*Vice-presidente da Comissão Paraibana de Folclore
e membro da Rede de Pesquisadores Folkcom*

RESUMO:

O objetivo deste trabalho é relatar como a mídia impressa noticiou a agonia e morte de Frei Damião (*1898 – 1997+) e sua repercussão na literatura de cordel. O estudo está centrado nas notícias do **Jornal do Comércio** (Recife/PE), jornal **Correio da Paraíba** (João Pessoa/PB) e nos folhetos de cordel de Dila José Ferreira da Silva: Frei Damião; Padrinho Frei Damião; e Frei Damião Faleceu; e, A Morte de Frei Damião: e o choro dos fiéis, de José Francisco Borges. O estudo faz uma análise exploratória da contextualização jornalística do acontecimento folk-midiático da agonia e morte de Frei Damião e os diferentes campos de negociações da produção da notícia do acontecimento. Na folkcomunicação os poetas populares atuam como agentes estratégicos intermediários culturais nas interações dos campos da comunicação de produção e difusão simbólica dos acontecimentos midiáticos (os jornais), com o campo da produção e difusão simbólica dos acontecimentos populares (os folhetos). Nesta perspectiva faço uma análise da apropriação do jornal pelos poetas populares como fonte de informação.

INTRODUÇÃO

Este artigo aborda o entrelaçamento entre a mídia impressa e os folhetos populares. Trata-se de uma análise e interpretação das interações comunicacionais ofertadas pela mídia, no caso o **Jornal do Comércio** e o **Correio da Paraíba**, decodificadas pelos poetas populares que operam como agentes estratégicos das redes de comunicação cotidianas, na produção e difusão de acontecimentos jornalísticos de repercussão folkcomunicacional. Na região nordestina os poetas populares atuam como intermediários culturais nos diferentes segmentos dos seus grupos sociais e estão presentes na vasta rede sociocultural, que se mesclam com os meios tradicionais e modernos de comunicação. Esses agentes estratégicos das redes de comunicação cotidiana são os herdeiros diretos dos trovadores medievais, que *coexistem com os modernos meios de comunicação e interpõem-se entre o público e o canal coletivo*.³²²

Ao tomar essa posição com relação ao agente estratégico não pretendo me aproximar das bases teóricas do funcionalismo e muito menos reproduzir o modelo mecanicista da comunicação. Parto da hipótese de que na frágil estrutura social nordestina – *das pequenas comunidades* – os sistemas econômico e burocrático estão atrelados aos sistemas políticos sob controle das oligarquias locais. Para enfrentar esses grupos oligárquicos os vários setores populares da comunidade recorrem às cadeias dos agentes estratégicos que operam como peritos nas (inter)mediações das negociações entre os segmentos da sociedade nas suas várias estâncias. Atuam, não como transmissores de informação mas, como interlocutores – *ativistas comunitários* – que facilitam a convivência entre os diferentes setores da comunidade, na apropriação e consumo dos bens materiais e simbólicos midiáticos. A sua maneira de analisar e interpretar os

322 Escrich, p. 294.

significados da sociedade de consumo converte-se em ganho de capital cultural da coletividade.

Mas, também é evidente que nesse conjunto de mediações que operam nessa sociedade de baixo nível de escolaridade, de dependência econômica atrelada à administração pública e política, determinados indivíduos possuem saberes que influenciam em diferentes setores da sociedade nas tomadas de decisões. Esses atores sociais são nomeados aqui como agentes estratégicos das redes de comunicação cotidiana, que atuam como interlocutores nas (inter) mediações das negociações entre os campos de emissão e recepção. São esses agentes que demarcam os seus territórios e espaços, têm influências interpessoais, confiança, credibilidade e operam como “identidades socioculturais”³²³ nos grupos primário e secundário. Os agentes estratégicos atuam nas esferas de influência das estruturas sociais nas suas organizações como depositários de conhecimento sobre determinadas coisas, têm visão mais larga do “mapa cultural” da localidade, uma visão mais ampla do mundo globalizado. Os agentes estratégicos são peritos que exercem influências em várias esferas de decisões, estão numa zona de domínio do rural e do urbano, ocupam espaços da zona de polivalência da apropriação e uso da televisão na vida cotidiana da cidade, contribuindo desta maneira para vigorar a cultura local. Nesta zona de transição rurbana os agentes se posicionam ora como “fundamentalistas” ora como “cosmopolitas”.

O papel do agente estratégico vem emergindo com suas táticas de avanços e recuos na hibridização cultural, nos procedimentos do uso da lógica da esfera local e da lógica da esfera global na vida cotidiana da cidade. A recepção das mensagens dos meios de comunicação de massa passa por um conjunto de influências estabelecidas pelos vários contextos socioculturais das organizações sociais da

323 Roberto BENJAMIN, **Folkcomunicação**: no contexto de massa. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2000, p. 49.

localidade. Os agentes estratégicos operam nesses espaços sociais do mundo rural, cada vez mais interconectados com o mundo urbano, que se cruzam nas zonas de transição – **rurbanas**³²⁴ - nas redes de comunicação cotidianas permeadas pelos seus diferentes atores de recepção do global e do local. Os campos estratégicos de negociação e apropriação entre o local e o global estão permanentemente sob tensões nesses movimentos dialéticos de hibridização cultural.

O agente estratégico atua no seu território de conhecimento, não por ser um “falante” versátil mas, pelo grau de confiança e credibilidade que possui na estrutura sociocultural demonstrado pelo domínio que tem sobre determinados afazeres. O agente estratégico não é dono da palavra absoluta, sua confiança está limitada no que “faz bem feito”, na área em que ele é perito, o que está na sua especialidade. A confiança no agente estratégico é um estado permanente de risco, está relacionada aos seus procedimentos na rede de comunicação cotidiana podendo ser frustrado e até descredenciado por período determinado ou, definitivamente, quando é quebrada a credibilidade e o estado de confiabilidade no seu grupo social.³²⁵

Sistema de perito aqui é compreendido não apenas como uma atividade específica de técnicos ou da competência profissional aprendida no sistema formal. O perito³²⁶, nesta perspectiva, tem domínio do que faz independente da situação econômica, do nível de escolaridade e da hierarquia de poder na sua comunidade. É uma autoridade no que faz e é dessa forma que passa a ser reconhecido no seu grupo social.

324 Antonio Fausto NETO. **Ensinando à televisão**. João Pessoa: editora Universitária/UFPB, 2001, p. 75.

325 Termo empregado por Gilberto Freyre para definir o processo de transição do rural/urbano. Ver **Rurbanização: o que é?** Recife: Ed. Massangana, 1982.

326 Ver, **Sociologia: teoria e estrutura**. Roberto K. Merton. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1968.

Na queijeira quem determina o ponto do leite para fazer o queijo é o mestre queijeiro, o vaqueiro cuida do gado, no futebol quem mais entende é o técnico do time, o mestre de obras “toca” a construção, a rezadeira e a curandeira sabem usar as plantas medicinais, o poeta faz com competência os seus versos de cordel, na prefeitura a autoridade máxima é o prefeito, na igreja é o padre ou o pastor, na delegacia o delegado e assim por diante.

O agente estratégico se apropria da mídia para fazer o uso das suas informações com a finalidade de manter atualizado o seu papel de ator social no seu grupo de convivência, operando com as ofertas do mundo ficcional e do mundo real mediatizados. Está sempre bem informado dos acontecimentos do mundo e da localidade, ligado nas inter-relações do ordinário e do extraordinário. O agente estratégico é operador de ações socioculturais, detém domínio da vida urbana e rural, está em constante contato com os agentes estratégicos do domínio externo – do mundo lá de fora - através de processo de comunicação interpessoal ou de massa, de alianças e convivências motivadas pelos diferentes interesses. São sistemas de intercâmbio de saberes existentes nas sociedades rurbanas, que incluem os agentes estratégicos internos, detentores dos conhecimentos e valores da própria comunidade. Os agentes estratégicos externos, são os que detêm os conhecimentos formais e atuam no interior do sistema comunitário para estabelecer novas ordens socioculturais e estão na comunidade prestando serviços para instituições públicas ou privadas. Os dois sistemas estão imbricados em redes de sociabilidade e de negociações do global e local.³²⁷ São atores sociais que operam os códigos das redes massivas de comunicação para serem melhor compreendidos pelas redes de comunicação cotidianas.

Este estudo tem como objetivo analisar – ainda que de maneira exploratória – como a mídia impressa se apropria dos símbolos

327 Ver “As conseqüências da modernidade” Anthony Giddens. São Paulo: Editora UNESP, 1991, p. 34-35.

emblemáticos populares e os transforma em acontecimentos midiáticos, como é o fato da agonia e morte de Frei Damião e como os poetas populares foram buscar nas diferentes fontes, inclusive na mídia impressa, as informações necessárias para divulgar em cordel o acontecimento que mobilizou a comunidade nordestina no período de 27 de maio a 5 de junho de 1997, quando se agrava o estado de saúde e morre frei Damião.

É nesta perspectiva que venho estudando os fenômenos da folkcomunicação, isto é, como as manifestações da cultura popular – *inusitadas, pitorescas, sentimentais, religiosas, políticas, econômicas, etc.* – se tornam acontecimentos midiáticos ou, no processo inverso, observar como o acontecimento midiático se transforma em acontecimento popular.

O ACONTECIMENTO FOLK-MIDIÁTICO

A mídia brasileira e especialmente a nordestina deu amplo espaço à cobertura da agonia e morte de Frei Damião. Do seu internamento no Hospital Português do Recife aos rituais de celebração do funeral no Estádio do Arruda – propriedade do clube de futebol Santa Cruz – local da celebração da missa de corpo presente e no Convento de São Felix de Cantalice onde foi sepultado o corpo do missionário. A mídia impressa e eletrônica montou grandes aparatos para amplas coberturas do acontecimento midiático religioso em que estavam envolvidas autoridades civis e militares e um grande público de fiéis. Na sociedade atual, nos acontecimentos religiosos o profano é também “sacralizado”, ou seja, o profano e o sagrado fazem parte do mesmo espetáculo. E nesse sentido a Igreja oferece o “protagonista” ao Estado e sociedade civil como parte do grande acontecimento midiático.

Após uma longa e dolorosa agonia Frei Damião morre às 19h20 do dia 30 de maio de 1997, aos 98 anos, como o santo dos desvalidos e do povo pobre da região nordestina. A sua morte causou comoção

em toda a região ao ponto do presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, decretar luto oficial no país pelo período de três dias. O **JC** publica a seguinte fala do presidente da república:

(...) “O País perde um homem que dedicou sua vida aos pobres e despossuídos, levando aos brasileiros a mensagem de fé, esperança e solidariedade”, afirmou o presidente. (JC 01.06.97).

Ainda na mesma edição o **JC** publica depoimentos de vários políticos de diferentes partidos e ideologias.

Várias personalidades, como o vice-presidente Marco Maciel, o governador Miguel Arraes e o ex-prefeito Jarbas Vasconcelos lamentam a morte do frei e disseram que sua obra religiosa em favor dos humildes deve continuar pelo Nordeste. (JC 01.06.97).

A sociedade da mídia se organiza no oferecimento de acontecimentos de vários tipos. A agonia e morte de Frei Damião não podia deixar de ser um acontecimento folk-midiático por que o protagonista era um herói do povo nordestino, carismático, que estava vinculado ao sagrado e ao quase terreno dos infalíveis na concepção dos seus seguidores. Foi um acontecimento noticiado em seqüências que ocupou grandes espaços, durante um certo tempo, nos diferentes meios de comunicação, que geraram uma série de reportagens sobre os vários fatos que envolviam as histórias de vida, as polêmicas pregações e os milagres atribuídos ao religioso. As redes de comunicação do mundo globalizado (*mídia impressa e eletrônica*) se entrelaçavam com as redes cotidianas da folkcomunicação (*as do local*) na produção e difusão das notícias sobre os acontecimentos. Era o jornalista buscando as informações nas fontes oficiais

(*assessores, médicos, etc.*) e nas fontes informais (*devotos,romeiros, poetas populares, repentistas, etc*) para a construção das narrativas noticiosas sobre o Frei Damião.³²⁸ Vejamos os exemplos a seguir das narrativas jornalísticas:

Na primeira página do **Jornal do Comércio** – JC (28 de maio)

Titulo: *Povo dá adeus a Frei Damião*

- **Fonte médica:** (...) *o Frei Damião, de 98 anos, entrou em coma irreversível ontem pela manhã. No início da noite teve morte cerebral.*

- **Fonte religiosa:** (...) *Ele já recebeu extrema-unção quatro vezes.*

- **Fonte folk:** (...) *Em Caruaru, houve aumento da procura por cordéis sobre o religioso.*

Na primeira página do **Correio da Paraíba** –CP (28 de maio)

Titulo: *Frei Damião tem morte cerebral*

- **Fonte médica:** “(...) *Estamos mantendo as funções vitais do frei Damião com a ajuda de aparelhos e medicamentos, mas a situação clínica é irreversível*”, informou o pneumologista Blancard Torres, *que acompanha o capuchinho há sete anos (...).*

- **Fonte religiosa:** (...) *O arcebispo da Paraíba, dom Marcelo Carvalheira, disse ontem que o frade “amou o povo e foi fiel nas pregações do seu tempo (...).*

- **Fonte folk:** (...) *um grupo de mulheres rezou o terço e permaneceu cantando até a tarde, cantos religiosos a exemplo de “Segura a mão de Deus”,*

328 Ver “Casa de escola” de Carlos Rodrigues Brandão. Campinas: Papyrus, 1983.

Maria de Nazaré” e Glória, Aleluia”. Algumas delas vieram do interior, como Maria Adalgisa dos Santos, de 57 anos, que viajou de Camocim de São Félix, onde mora, a 123 quilômetros do Recife, para se despedir do religioso (...).

Logo após o anúncio do quadro clínico irreversível da morte cerebral de Frei Damião, as proximidades do Real Hospital Português, cenário dos acontecimentos, foram tomadas por fiéis de todas as localidades do Nordeste. Os principais jornais da região, neste caso o **Jornal do Comercio (JC)** e **Correio da Paraíba (CP)**, os dois veículos estudados passam a noticiar o acontecimento numa ordem regressiva até o desfecho fatal e realização dos funerais. Vejamos algumas manchetes de primeira pagina.

JC – Título: *Povo dá adeus a frei Damião*

Antetítulo: *Nesta edição: pôster de frei Damião e cadernos especiais e de cânticos.*

Texto – *Há 22 dias no Hospital Português o frei Damião, de 98 anos, entrou em coma irreversível ontem pela manhã. No início da noite teve morte cerebral e, até o fechamento desta edição, às 23h30, o frade tinha falência múltipla dos órgãos. Ele já recebeu extremunção quatro vezes. Durante todo o dia centenas de católicos se dirigiram ao hospital, onde rezaram e entoaram cânticos em sua homenagem (primeira página, 28.05.97)*

CP – Título: *Frei Damião tem morte cerebral*

Texto: *O frei Damião de Bozzano, 98, entrou em coma irreversível desde às 5h30 de ontem, após sofrer uma parada cardíaco-respiratória, no Hospital Português, em Recife(PE) (primeira página, 28.05.97).*

JC – Título: *Frei Damião nos últimos momentos*

Texto: *Os médicos do Hospital Português, que assistem frei Damião, acham que sua morte não deve passar de hoje, dia de Corpus Christi. O frade teve morte cerebral e se sofre nova parada cardiorrespiratória não será reanimado. “As chances de frei Damião praticamente se encerraram”, disse o pneumologista Blancard Torres. Os padres da Basílica da Penha, onde acontecerá o velório, o Detran e a Polícia Militar já se prepararam para disciplinar os funerais. O arcebispo de Olinda e Recife, Dom José Cardoso, admitiu a possibilidade da canonização do Frei Damião (primeira página, 29.05.97)*

CP – Título: *Pais chora por Frei Damião*

Texto: *O anúncio da morte cerebral do Frei Damião de Bozzano, 98, na manhã de terça-feira, levou dezenas de fiéis ao Hospital e Maternidade Frei Damião, no bairro Cruz das Armas, em João Pessoa. Na estátua do frade capuchinho que existe no local, os fiéis acenderam velas e colocaram flores. Em Recife, em frente ao Hospital Português, onde Frei Damião está internado, romeiros fazem vigília (primeira página, 29.05.97).*

A morte anunciada de frei Damião é construída em narrativas jornalísticas hierarquizadas que passam pelas falas dos médicos, dos religiosos e dos romeiros que dão testemunhos das pregações e dos milagres atribuídos ao “santo frade”.

Em edição extra o **JC** do dia 1º de junho anuncia a morte de frei Damião ocorrida na noite do dia 30 de maio às 19h20.

JC – Título: *Morre frei Damião*

Antetítulo: *JC nesta edição um pôster colorido do missionário do Nordeste*

Texto: *Frei Damião morreu ontem às 19h20 de uma parada cardíaca. Ele estava internado no Hospital Português desde o dia 6 de maio e na última terça-feira teve morte cerebral. Seu corpo foi embalsamado no IML e depois levado para a Basílica da Penha, no bairro de São José, onde será velado durante três dias. Na quarta-feira, será levado ao Estádio do Arruda, para uma missa de corpo presente e às 12h30 será sepultado no Convento de São Félix de Cantalice, no Pina (primeira página, 01.06.97).*

Até o fechamento da edição do **CP** do dia 1º de junho a morte do capuchinho não tinha sido confirmada, mas o jornal anunciava a previsão de pessoas que deveriam estar presentes aos rituais fúnebres, onde seria embalsamado o corpo e o local do sepultamento.

CP – Título: *Enterro de Frei Damião reunirá 300 mil pessoas*

Texto: *O enterro de Frei Damião de Bozzano, 98, deverá reunir cerca de 300 mil pessoas. Outras 150 mil são esperadas na missa de corpo presente. Segundo informou o frade superior do convento dos Capuchinhos, Paulo Valério, trios elétricos e sanfoneiros vão participar do velório e do enterro. (...) Ontem pela manhã, o estado dele piorou muito e, segundo o médico Blancard Torres, que o atende há 7 anos, a morte se aproxima. (...) para ele, a morte de Frei Damião é questão de pouco tempo. (primeira página, 01.05.97)*

Vejamos os títulos das notícias de primeira páginas do **JC** e **CP**:

JC - Título: *Comerciante exploram fé em frei Damião* (30.05.97).

CP - Título: *Frei Damião pode ser santificado* (30.05.97)

JC – Título: *No Arruda, o adeus a rei Damião*
Antetítulo: *JC traz encartado nesta edição um tablôide com os cânticos da missa* (04.06.97).

CP – Título: *Adeus a frei Damião*

Antetítulo: *Mais de 100 mil devem acompanhar funeral* (04.06.97).

As notícias, para o jornal, têm um valor de produção como bem material de valor mercantilista e simbólico. Da mesma forma, para os poetas populares, que têm a consciência da perecibilidade das notícias, os folhetos de atualidade ou de acontecido³²⁹ são editados no “calor da hora”. Os poetas atuam nessas situações como intermediários culturais operando nas interações do campo da comunicação midiática, fazendo as leituras e interpretações das notícias dos jornais, rádios e televisão que se mesclam com o seu referencial sociocultural, do campo da folkcomunicação, no processo de mediação da recepção das notícias sobre o acontecimento. É nestes procedimentos estratégicos que são decodificados os diferentes significados das mensagens midiáticas para o contexto cultural do seu grupo social, ou seja, os poetas transportam, no caso deste estudo exploratório, as notícias dos jornais **JC** e **CP** para um canal de maior acesso popular: os folhetos de atualidade que narram os acontecimentos da agonia e morte de Frei Damião

329 TRAQUINA, Nelson. O estudo do jornalismo no século XX. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2001.

Os versos improvisados dos repentistas, as narrativas dos poetas de cordéis transmitem suas mensagens ecologicamente ambientadas para a recepção das classes populares analfabetas ou constituídas de alfabetizados funcionais que em muitas situações necessitam de (re)interpretação de determinadas mensagens midiáticas para o seu repertório.

Vejamos a narrativa de Dila (Marechal do Cordel de Cangaço) no seu folheto publicado em 24 de maio:

Titulo: *Frei Damião*
(...) Fez até operação
pra sua respiração
mas o estado de coma
não deu reanimação
só nos restava rezar
pela saúde de Frei Damião

O médico de Frei Damião
sempre luta animado
buscando a saúde dele
pra deixar recuperado
a doença sempre volta
e abala seu estado [grifo meu]

Agora em poucos dias
um derrame lhe atacou
e o bom Frei Damião
respirar continuou
como operado que foi
mais um pouco melhorou [grifo meu]

*(...) Através de Aparelho
ele tem respirado
mas não é satisfatória
a saúde de Frei Damião
a Operação deixou
ele em melhor ação*

*(...) Dizem que Matos Além
900 anos viveu
poucos os que passam de 100
no tempo de Deus nos deu
Frei Damião merecia
outro tanto dos anos seu*

*Assim cada um que nasce
tem cada dia contado
todo católico fiel
para ele tem rezado
**pedimos a Deus que faça
os seu dias revogado** [grifo meu]
(24.05.97)*

O mesmo poeta no folheto publicado em 29 de maio, vésperas do falecimento de Frei Damião, já tinha produzido uma edição com antecedência em que narra a morte do missionário capuchinho usando a estratégia dos meios de comunicação de massa que formatam edições, cadernos e matérias com um certo tempo de antecedência quando há previsibilidade de um acontecimento noticioso. A morte de Frei Damião era uma questão de tempo e, assim como os mídias, os poetas anteciparam as suas edições.

Titulo: *Frei Damião faleceu†*

*(...) Agora em poucos dias
Um derrame lhe atacou
E o bom Frei Damião
Respirar continuou
**Como operado que foi
A doença não se afastou** [grifo meu]*

*Dizem que Matos Além
900 anos viveu
poucos os que passam de 100
no tempo que Deus nos deu
Frei Damião merecia
outro tanto dos anos seu*

*Assim cada um que nasce
**tem cada dia contado
todo católico fiel
para ele tinha rezado
pedimos a Deus que faça
ele no Céu Santificado** [grifo nosso] (29.05.97)*

Frei Damião morreu no dia 31 e foi sepultado no dia 4 de junho no Convento de São Félix de Cantalice, bairro do Pina na cidade do Recife. Dila narra em cordel a morte do frei e publica com data do dia 29 de maio, portanto, dois dias antes de sua morte. O JC publica na primeira página de sua edição de 1º de junho:

Titulo: *Morre Frei Damião*

Texto: *Frei Damião morreu ontem às 19h20 de uma parada cardíaca. Ele estava internado no*

*Hospital Português deste o dia 6 de maio e na
última terça-feira teve morte cerebral.(...)*

Dila volta a publicar novo folheto, em 3 de junho: três dias após a sua morte.

Título: *Padrinho Frei Damião: faleceu em 31 de 05 de
1997 às 7 e 30 da noite †*

*(...) O médico de Frei Damião
sempre lutava animado
buscando a saúde dele
para deixar recuperado
Deus levou Frei Damião
se foi padrinho estimado [grifo meu]*

*Fez até operação
para sua respiração
mas o estado de coma
não deu reanimação
em 31 de 05 de 1997
faleceu padrinho Frei Damião*

Não se tem um número certo de folhetos de cordel publicados sobre Frei Damião mas já se sabe que passa dos 100. O pesquisador Mário Souto Maior, fez um inventário que chegou a contabilizar 72 folhetos onde são narrados os seus feitos, a sua vida e os milagres do frade capuchinho.³³⁰

330 São os folhetos que narram acontecimentos atuais e os seus produtores vão buscar as informações do fato e a sua repercussão local, regional ou nacional na mídia impressa, eletrônica e nas observações pessoais, quando o acontecido ocorre próximo do seu campo de ação. Ver Roberto Benjamin: In: ob. cit, p. 29.

Quando os meios de comunicação passaram a noticiar o internamento de Frei Damião foi grande a procura dos folhetos que contam as suas andanças pelo Nordeste. As emissoras de rádio e televisão e os jornais entrevistavam os poetas, repentistas, sociólogos, antropólogos, teólogos e médicos para emitirem opiniões sobre o religioso.

O **JC** de 31 de maio, dia do seu falecimento sai com a seguinte reportagem de capa:

Título: *Povo quer fim do sofrimento de Frei Damião*

Sub-título: *Presidente do Conselho Regional de Medicina afirma que o desligamento de aparelhos não constitui eutanásia.*

Texto: *Enquête feita com dezenas de pessoas, entre sociólogos, psicólogos, filósofos, advogados, médicos, religiosos e populares mostra que a maioria concorda que o sofrimento do frei Damião, com morte cerebral comprovada, deve ser abreviado. (...) os batimentos cardíacos do frade estão diminuindo e a insuficiência renal agravou-se segundo o médico Blancard Torres (31.05.97)*

O **JC** de 28 de maio publicou uma reportagem com o poeta Olegário Fernandes com o título: *Aumenta a procura por cordéis sobre frei Damião em Caruaru*. A reportagem é ilustrada com uma foto do poeta vendendo folhetos na feira e com o seguinte texto:

(...) O poeta de cordel Olegário Fernandes começou a preparar um novo livro em homenagem ao missionário. “Ao Grande Deus poderoso/ eu peço inspiração/ e a deusa da poesia/ rima métrica e oração/ enquanto escrevo a morte do senhor frei Damião”, declamou abalado Olegário. Os poucos exemplares que o poeta tinha do cordel Conselho

de Frei Damião, escrito por ele em 1957 foram vendidos rapidamente. Só um comprador de Bom Conselho levou 200 livretos e mil unidades da oração do frade. Desde o anúncio pelo serviço de som das feiras do fim do sofrimento do Frei Damião aumentou a procura dos fiéis por notícias e lembranças do religioso. "Não sei nem explicar o que estou sentindo, além de crer nele, foi vendendo os cordéis com seus conselhos que criei meus filhos", lembra o comerciante Damião José de Araújo, que percorreu vários Estados da região durante 28 anos vendendo cordéis, ele pretende devolver a homenagem que seus pais fizeram ao frade colocando o nome do filho de Damião. O cordel já vendeu mais de 300 mil exemplares (...). (28.05.97).

As redes de comunicação cotidianas continuam sendo a principal fonte de informação para os poetas, as conversas nas feiras, no bar da esquina, no campo de futebol e em tantos outros lugares em que o processo de comunicação se dá de forma interpessoal ou grupal. Assim como a mídia se apropria dos veículos *folk* de comunicação, os seus agentes estratégicos (*poetas, artesãos, mestres de folguedos, rezadeiras, etc.*) se apropriam dos veículos de comunicação de massa para difundir os seus feitos. Na sociedade midiática, os agentes estratégicos da folkcomunicação operam em sintonia com os meios modernos de comunicação. São processos constantes de negociação em campos ora opostos ora convergentes onde se dão as hibridizações culturais do mundo globalizado.³³¹

331 MAIOR, Mário Souto. Os folhetos: provas incontestes da popularidade de Frei Damião no Nordeste. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Série Folclore n.º 249, 1998.

O poeta José Francisco Borges publicou um folheto sobre a morte de Frei Damião com data de 28 de maio com o título: *A morte de Frei Damião e o choro dos fiéis*. Na capa uma foto do missionário que pregava segurando um microfone e na contra capa a oração de Frei Damião. Na edição de 28 de maio de 1997 o **JC** também publica a mesma oração na página 4 do caderno Especial: Frei Damião. Vejamos a oração publicada no folheto e no **JC**.

Valei-me meu padrinho Frei Damião entre o Sol, a Lua e as Estrelas com as 3 pessoas da Santíssima Trindade pelas 13 palavras ditas e retornadas as 11 mil virgens e os 12 apóstolos que seguiram a Jesus na Galiléia rogai por nós Maria concebida sem pecado, em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo Amém.

Ofereço esta oração a todos os santos do céu e da terra Padrinho Cícero e Frei Damião que me abençoe com as vossas divina graças.

Frei Damião recomenda, quem possuir esta divina oração não lhe faltará o pão de cada dia não morrerá de desastre morte repentina água e fogo.

*Rezar-se um Pai Nosso uma Ave Maria e uma Glória ao Pai toda sexta-feira*³³²

José Francisco Borges no seu folheto publica os seguintes versos sobre o sofrimento de Frei Damião:

*(...) A tempo vinha doente
resistindo os ferimentos
a medicina usou
todos os procedimentos*

332 TRIGUEIRO, Osvaldo. Do rural ao urbano: o papel da televisão no maior São João do Mundo. In: Fragmentos & discursos da cultura midiática. (ogr.) GADINI, Sergio Luis. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2000, p 81-99.

*mas não poderam salva-lo
de todos os sofrimentos*

*Foi um frade que teve
o nordeste em seu coração
em quase todas as cidades
fez milagres e pregação
ensinando ao seu povo
o caminho da salvação*

*Sua matéria tombou
mas a vida continua
mudou-se pra vida eterna
entre o sol e a lua
vai pedir a Deus por nós
sempre foi a missão sua*

*Muitos milagres na terra
e muita força de vontade
para sempre vai viver
lá na Santa eternidade
deixou a sua Oração
símbolo de sua bondade*

*Aqui termino o livrinho
E entrego a oração
E o povo fiel a ele
Aceite de coração
As últimas Santas palavras
Do Santo FREI DAMIÃO*

Os jornais, rádios e televisão, assim como os poetas e repen-
tistas populares operam com estratégias de evocações, dedicando

grandes espaços sobre os ensinamentos de Frei Damião: *adulterio, demônio, inferno, confissões, sofrimento, milagre, política, protestantismo, fidelidade conjugal, divórcio, concubinato, comportamento dos jovens de hoje (namoro, dança, beijo, calças compridas usadas pelas mulheres, pílulas, etc.)*.

O acontecimento da agonia e morte de Frei Damião é agendado por indicadores temáticos que circulam nas redes de comunicação midiática e da folkcomunicação como produtos de bens de consumo simbólicos e materiais. A fé, o sofrimento e a espera da morte já anunciada provocou nas imediações do Hospital Português, no Estádio do Arruda – onde foi celebrada a missa de corpo presente – e no Convento de São Félix de Cantalice – o local do sepultamento, um comércio de santinhos, orações, fitas, medalhas, camisetas, folhetos de cordel, comidas e bebidas para atender os milhares de fiéis que se aglomeraram nas proximidades dos cenários dos acontecimentos. Vejamos o seguinte texto publicado no **JC**.

Enquanto o frei Damião de Bozzano luta para se manter vivo, um verdadeiro “comércio de fé” é explorado em diversos pontos do Recife. Fitas, fotos, orações, terços, medalhas, camisas, broches e outras “lembrancinhas” eram insistentemente oferecidas pelos vendedores aos devotos do capuchinho na Basílica da Penha, Igreja de Nossa Senhora do Carmo e na entrada do hospital português onde está internado. A decretação oficial da morte do frade era esperada com ansiedade pelos vendedores (...) Chaveiros, fotografias, lenços, cordéis, terços, chapéus, relógios, comidas e bebidas. Os vendedores ambulantes usaram de muita criatividade para faturar alto nos arredores do Estádio do Arruda (...) As fotos tiradas durante o velório de frei Damião eram as mais procuradas pelos devotos (...)(JC, 30 de maio/1997).

O mercantilismo da agonia e morte de Frei Damião não ficou limitado aos vendedores ambulantes. O **JC** com o patrocínio do Grupo Bompreço, importante organização empresarial supermercadista, que na época pertencia a um grupo pernambucano, publicou um caderno especial que circulou no dia 28 de maio, ou seja, no

mesmo dia da publicação do folheto de José Francisco Borges, com o título: *Frei Damião: o missionário do Nordeste*, na contra capa uma foto nas dimensões de 38x28cm onde mostra a fragilidade física de Frei Damião e ao mesmo tempo a sua coragem e fé com o seguinte pensamento do capuchinho: *Sufrimento não é indiferente de Deus. Esta vida é apenas uma preparação para outra. Esta sim, é importante. Daí, precisamos sofrer nessa existência para termos merecimento na outra.* Homenagem do GRUPO BOMPREÇO: orgulho de ser nordestino.

O marketing político como estratégia também foi operado nas visitas ao frade no hospital e na cerimônia fúnebre. O ex-presidente Collor marca presença nas cerimônias fúnebres e é recebido pelos devotos com carinho e rejeitado pela classe política nordestina, que o tinha apoiado para presidente. Frei Damião apoiou abertamente Collor na sua campanha ao Planalto Central, chegando a fazer várias visitas à “Casa da Dinda” e em Maceió ao então candidato a presidente. O **JC**, na edição de 5 de junho, um dia após o sepultamento, publica uma matéria sobre a presença de Collor aos funerais de Frei Damião

Titulo: *Collor: marketing e apoios nos funerais de Frei Damião*

Texto: *Procurando vincular definitivamente sua imagem á popularidade de Frei Damião de Bozzano, o ex-presidente da República, Fernando Collor de Mello, aproveitou os funerais do frade capuchinho, ontem, para reforçar seu marketing político. Em tom de campanha, ele não demonstrou cansaço nas doze horas em que esteve no Recife: acenou, abraçou, beijou e conversou com a população como fez na vitoriosa campanha presidencial de 89.(04.06.97)*

A celebração da missa de corpo presente foi no Estádio do Arruda com a presença de várias autoridades e cerca de 35 mil fiéis, conforme foi estimado pela Polícia Militar de Pernambuco e anunciado no **JC** e **CP**. A missa foi celebrada com a participação de 236

padres de todo o Nordeste e presidida pelo arcebispo de Olinda e Recife. Vejamos a notícia publicada no **JC**.

Título: *No Arruda, o adeus a frei Damião*

Sub-Título: *Missa será concelebrada por vários sacerdotes*

Texto: *O Estádio do Arruda deverá ficar lotado hoje durante as últimas cerimônias religiosas em memória do frei Damião. O seu corpo, velado na Basílica da Penha, chegará ao estádio num carro do Corpo de Bombeiros e em seguida haverá missa concelebrada por vários sacerdotes, à frente o arcebispo de Olinda e Recife, dom José Cardoso Sobrinho. Depois, o corpo do frade capuchinho será transportado de helicóptero até o Convento de São Félix de Cantalice onde será sepultado (04.06.97).*

A hierarquia da igreja não aceitava o apoio de Frei Damião na política partidária e por esse motivo a Regional Nordeste II da CNBB soltou nota condenando o “uso” da imagem do frade em peças de propaganda política como os santinhos, calendários, cartazes, etc., um evidente apoio de Frei Damião a determinados candidatos. Na campanha de 1989 para presidente, Collor utilizou Frei Damião como estratégia de apoio para aproximação dos descamisados. Era o político que mais chamava atenção nas cerimônias mas, vários políticos estiveram presentes ao rituais fúnebres, principalmente na celebração da missa campal no Estádio do Arruda, governadores, senadores, deputados e o vice-presidente da República Marcos Maciel, que na ocasião representava o presidente FHC.

Em protesto ao oportunismo dos políticos que se faziam presentes na tribuna de honra do estádio um fiel mostrava um cartaz com a seguinte frase: *Frei Damião livrai-nos dos políticos ladrões oportunistas*. Era um cartaz improvisado numa folha de papel de cor branca e escrito à mão. O **JC** publica a foto do protesto desse fiel e na mesma página uma foto do casal Collor de Mello abraçado e chorando.

CONCLUSÃO

Os acontecimentos midiáticos são realizados por diferentes operadores que se juntam na realização, com diferentes aparatos tecnológicos e de pessoal (jornalistas, fotógrafos, etc.), na produção e difusão dos fatos. No acontecimento que foi analisado estão envolvidos os interesses de consumo de bens materiais e simbólicos e são eleitos temas que nortearam a cobertura da mídia e dos poetas populares: enfermidade, equipe médica, milagres, política e ideologia. No acontecimento da agonia e morte de Frei Damiano as fronteiras entre o sagrado e profano se entrelaçavam, os rituais fúnebres com a celebração da missa no Estádio do Arruda e o sepultamento no Convento do Pina envolveram os diferentes interesses político, religioso, da equipe médica e dos órgãos de imprensa. O acontecimento deixa de ser um conjunto de rituais interacionais para ser um espetáculo com narrativas emocionais de grande dramaticidade, divulgadas pela mídia e recuperadas pelos poetas populares, como intermediários culturais, que atuam estrategicamente nas redes de comunicação cotidiana no reprocessamento dos significados das mensagens midiáticas, para o contexto da recepção dos grupos sociais populares.

O acontecimento na sociedade mediatizada é realizado em diferentes estâncias que envolvem diferentes interesses negociados e articulados nos vários segmentos socioculturais e econômicos onde circulam bens de consumo materiais e simbólicos em escala mundial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTRÃO, Luiz. **O ex-voto como veículo jornalístico**. In: Comunicações & Problemas. Vol. I nº 1 – Recife, mar/1965 – Ano I n.º 1.

¾. **As narrativas populares como folk-media** In: Mídia e folclore: o estudo da folkcomunicação segundo Luiz Beltrão. Maringá/São Bernardo do Campo: Faculdade Maringá/Cátedra Unesco/UMESP, 2000, p. 80

¾. **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados.** São Paulo: Cortez, 1980.

----. **Folkcomunicação:** um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

BENJAMIM, Roberto Câmara. **Folkcomunicação no contexto da massa.** João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2000.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **“Casa de escola”:** cultura camponesa e educação rural. Campinas, SP: Papyrus, 1983.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

¾. **Consumidor e cidadão: conflitos multiculturais da globalização.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999.

¾. **Lá globalización imaginada.** Buenos Aires: Paidós, 1999.

FAUSTO NETO, Antônio & MILTON, José Pinto. (org.). **O Indivíduo e as mídias.** Rio de Janeiro: Compós/Diadorim, 1996.

____. **Ensinando à televisão:** estratégias de recepção da TV Escola. João Pessoa: Ed. UFPB, 2001.

____. **O Círio em disputa:** sentidos da fé e/ou sentidos da mídia? In: movendo ideias. Belém V.6, n. 10, dez./2001.

____. **Morte em derrapagem:** os casos Corona e Cazuzu no discurso da comunicação de massa. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo.** São Paulo: Studio Nobel, 1995.

GIDEENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade.** São Paulo: Editora UNESP, 1991

KATZ, Elihu & DAYAN, Daniel. **A história em directo:** os acontecimentos midiáticos na televisão. Coimbra: Minerva, 1999

MELO, José Marques de. (org.) **De Belém a Bagé:** imagem midiática do Natal brasileiro. São Paulo: Cádetra Unesco/Umesp, 1998.

MERTON, Roberto K. **Sociologia: teoria e estrutura.** São Paulo: Editora Mestre Jou, 1968.

SOUTO MAIOR, Mário; COSTA, Gutenberg. **Frei Damião:** algumas referências bibliográficas. Recife: 20-20 Comunicação e editora, 2000.

TRAQUINA, Nelson. **O estudo do jornalismo no século XX.** São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2001.

Folhetos

SILVA, José Ferreira Dila da. **Frei Damião.** Caruaru, PE: So-Cordel São José, 24 de maio de 1997.

___ Frei Damião Faleceu. Caruaru, PE: So-Cordel São José, 29 de maio de 1997.

___ Padrinho Frei Damião: faleceu em 31 de 05 de 1997 às 7 e 30 da noite. Caruaru, PE: So-Cordel, 5 de junho de 1997.

BORGES, José Francisco. A morte de Frei Damião: e o choro dos fiéis. Edição do autor, 28 de maio de 1997.

UNE “LITTÉRATURE” DIFFÉRENTE³³³

Ria LEMAIRE
Université de Poitiers

Considérée généralement comme un état de fait définitif et universel, notre conception moderne de la Litterature est, en vérité, le résultat –toujours provisoire- d’un long processus historique. Emprunté au latin *litteratura*, qui signifie écriture, le mot est employé en français, dès le XIIe siècle, avec la signification de: caractère de ce qui est écrit.

Les littératures médiévales française, occitane, portugaise, espagnole... naissent, grosso modo, aux alentours de l’an 1000, au moment où les peuples européens se mettent à utiliser la technologie de l’écrit, réservée jusque-là aux textes en latin, pour consigner des textes en langues vernaculaires. Considérés actuellement par les critiques et historiens de la littérature médiévale comme littérature “écrite”³³⁴, beaucoup de ces textes circulaient en fait oralement,

333 Chamo atenção para a data da publicação do folheto 28 de maio. Frei Damião morreu no dia 31 de maio. A oração de Frei Damião continua a ser vendida nas tradicionais feiras e nos locais de romarias no Nordeste até hoje.

334 En l’an 2000, la Société Rencesvals pour l’étude de la littérature épique médiévale s’est réunie au CESC(M(Centre d’Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale) de l’Université de Poitiers pour son 15^{ème} congrès international. A l’occasion de cet événement, j’ai organisé avec Mme le Prof. Neuma Fechine Borges, co-fondatrice du PPLP, Programme de Recherche en Littérature Populaire, de l’Université Fédérale de Paraíba à João Pessoa et chercheur invitée de l’Université de Poitiers pour l’année académique 1999-2000, une exposition à la Médiathèque François Mitterrand sur la présence de la poésie épique médiévale dans la littérature de

jusqu'au moment où le hasard des circonstances a conduit à leur enregistrement et conservation dans des manuscrits.

Les concepts d'*auteur*, d'*oeuvre*, de *lecteur* avaient dans cette "manuscriture" médiévale des significations radicalement différentes de celles d'aujourd'hui. Le terme d'*auteur*, par exemple, pouvait y prendre au moins huit significations différentes (celui qui a composé oralement le texte, celui qui le chantait ou l'a dicté, celui qui l'a copié, le mécène qui a payé ce copiste ...); aucune d'entre elles ne correspond au sens ni à la réalité modernes, qui étaient inexistantes à l'époque.³³⁵ Souvent anonymes, ces auteurs improvisaient ou composaient mentalement, en les mémorisant, leurs textes. Ils les répétaient en les recriant, ils les dictaient à des scribes. Ils remaniaient des textes pré-existants aux multiples variantes qui circulaient oralement et appartenaient à des traditions orales dont les littératures médiévales conservent des vestiges et réminiscences. A ces lointains débuts de nos littératures modernes, les notions de propriété littéraire, de plagiat, de texte unique, d'édition critique d'une *oeuvre* étaient quasi inexistantes; elles se constitueront et se définiront lentement, progressivement au cours des siècles.

Le *lecteur* médiéval était avant tout un auditoire, un public qui intervenait, par exemple en proposant le thème, en commentant le

cordel brésilienne, intitulée *Des Conquêtes de Charlemagne au Brésil*. Le texte présenté ici est l'introduction, revue, corrigée et pourvue de notes de bas de page, du catalogue de cette exposition. Parallèlement, au cours du congrès, il y a eu des tables-rondes dédiées au même thème et animées par des spécialistes renommés, tels que João David Pinto Correia, Roberto Benjamin, Neuma Fachine Borges, Elba Braga Ramalho et Jean-François Botrel.. Les *Actes* du congrès ont été publiés par le CЕСSCM, Poitiers, 2002.

335 L'oeuvre du médiéviste Paul ZUMTHOR constitue la remise en question systématique de ce présupposé scriptocentrique. Cf. entre autres et parmi ses nombreuses études plus vastes, le très court et polémique *Parler du Moyen Age*, Ed. de Minuit, Paris, 1980 et *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, PUF, Paris, 1984

texte, en chantant le refrain, en évaluant la performance et, éventuellement, en obligeant l'auteur, qui était avant tout artiste/acteur, à des remaniements improvisés de ses textes. Devenu "lecteur" proprement dit, l'homme médiéval lisait le texte à haute voix et souvent devant un public qui écoutait la lecture/récitation. La technologie de l'écriture servira, longtemps encore, comme support de la voix et outil de conservation de cette parole littéraire, -parole dite-, avant de devenir instrument de la création littéraire écrite moderne.

Il a fallu en Europe environ mille ans pour que s'accomplisse la transformation de sa "littérature" orale, manuscrite, en littérature dans l'acception moderne du terme. Transformation rendue possible par application de la technologie de l'écriture d'abord, par l'invention – au début des temps modernes – de la typographie, puis de l'ordinateur aujourd'hui, au seuil du nouveau millénaire.

FOLHETO ET CORDEL

Dans le Brésil colonial (1500-1822) l'imprimerie était interdite; les textes imprimés venaient directement du Portugal, dûment contrôlés, triés et censurés par les autorités portugaises. Très peu de brésiliens apprenaient à lire et moins encore à écrire; mais, en revanche, ils possédaient une "littérature" orale, d'une richesse et variété infinies.

Au début du XIXe siècle, des typographies ont enfin pu s'installer dans la colonie. Concentrées initialement dans les centres économiques et politiques du sud-est du pays, elles se sont implantées dans le troisième quart du siècle dans le nord-est. Immense région, ce Nordeste est économiquement déshérité mais culturellement très riche, très diversifié. Il s'y est développée une littérature de colportage de folhetos –feuilletés ou livrets– à laquelle, plus tard, les critiques littéraires ont donné le nom qu'avait le phénomène dans la Péninsule ibérique: *literatura de cordel*.

Une feuille de papier de journal bon marché, pliée deux fois, donne le format (11x16) caractéristique du livret et les huit (ensuite 16, 24, 32, 64 ...) pages des folhetos. Les poètes populaires, ambulants et généralement analphabètes, dictent aux typographes leurs vers chantés ou déclamés, improvisés ou mémorisés, aux sujets et thèmes les plus variés: actualité, littérature épique médiévale européenne, fantastique, picaresque, merveilleux chrétien, religion populaire, nouvelle d'amour, érotisme, histoires d'animaux, de monstres ... Ils adaptent le contenu de leurs histoires, le nombre de strophes qui les chantent, aux contraintes imposées par le support-papier: les 8, 16, 24 ... pages que compte le folheto imprimé. Une fois imprimés, ces livrets sont vendus sur la place du marché, pendant les foires et les fêtes populaires que les poètes errants, nomades visitent au hasard de leurs périples à travers le Nordeste brésilien.

Cette littérature populaire en vers qui naît ainsi au XIXe siècle, imprimée mais pas écrite, par le passage direct de l'oralité à l'imprimerie, présentera bien des caractéristiques comparables à celles des littératures du Moyen Age et du début des temps modernes en Europe. Sa base est l'oralité, la performance du poète-chanteur, ses improvisations et mémorisations de textes pré-existants, son dialogue avec le public, qui trouvent leur forme d'expression artistique la plus parfaite dans la cantoria dont Elba Braga Ramalho a décrit le fonctionnement.³³⁶

Plus tard, de plus en plus de poètes ont appris à lire, péniblement au début et toujours à haute voix. Ils lisent ou plutôt, feignent de lire leur folheto au public, en s'arrêtant parfois au moment le plus captivant, au beau milieu de leur histoire, pour obliger l'auditoire à acheter le livret, avant de reprendre la récitation pour raconter la fin de l'histoire. Tout comme cela se faisait au Moyen Age en France,

336 Cf. Ria LEMAIRE, 'E se fôssem as próprias mulheres que...?', in *Actas do IVº Congresso internacional de língua galego-portuguesa na Galiza*, AGAL, A Coruña, Espagne, 1996:261-282

témoin ce jongleur qui chante l'histoire de Gui de Bourgogne et qui, à un moment donné, arrête son récit et chante les vers suivants:

Qui or voldra chançon oir et escouter
 Si voist isnelement sa bourse deffermer
 Qu'il est huimés bien temps qu'il me doie doner.

Au XXe siècle, l'image s'associe à cet art de la parole imprimée. Les couvertures des folhetos s'ornent de gravures sur bois, taillées sur commande par des xylographes ou par les poètes eux-mêmes pour illustrer le contenu du récit en vers.. Gilmar de Carvalho a tracé l'évolution de la xylogravure, support de la parole, dans 'Cordel et gravures sur bois'.³³⁷

Dans la deuxième moitié du XXème siècle, la déplorable situation économique du Nordeste poussera de plus en plus sa population à émigrer vers les grands centres urbains dans le sud du Brésil. Les traditions orales provenant plutôt du milieu rural de ces nordestinos qui vivent dans le Grand Rio et à São Paulo s'enrichiront de thèmes de leur actualité: l'émigration, la misère des grandes villes, la violence que y règne ... Ce public urbanisé aura bientôt sa maison d'édition, Prelúdio/Luzeiro, à São Paulo. Elle rééditera, dans des livrets aux dimensions un peu plus grandes (14x18) que celles du folheto et avec des couvertures hautes-en-couleur qui rappellent celles de la littérature des masses et de la bande dessinée, les grands titres traditionnels du cordel, à côté des nouveaux témoignages de la vie urbaine.

337 'Cantoria, musique, cordel' in *Des conquêtes de Charlemagne au Brésil* – catalogue de l'exposition, p.30-38. Cf. Elba BRAGA RAMALHO, *Cantoria Nordestina- Música e Palavra*, Terceira Margem, São Paulo, 2000:87-161

TEXTE IMPRIMÉ ET MANUSCRIT

Dans la mesure où progresse l’alphabétisation de la population du Nordeste, certains poètes apprennent à écrire ou trouvent des amis, des membres de leur famille, des voisins, des scribes à qui dicter leurs vers. Ils inventent un art du manuscrit très particulier, destiné à réduire les frais de production du feuillet et parfaitement adapté aux exigences typographiques imposées par le format et le nombre de pages du livret de cordel.

Ils achètent une feuille double de papier réglé (22x32, exactement le double du format du feuillet: 11x16) qui, pliée une fois verticalement, donne les huit pages (format 5,5x16) qui sont celles du folheto – sur lesquelles ils consignent ou font consigner par écrit leurs strophes, en suivant à la lettre le modèle de composition et d’édition du futur livret. Ainsi naît, tardivement, une littérature manuscrite, dans une dépendance totale du livret imprimé pré-existant.

Si, actuellement, la plupart des poètes savent lire et écrire, voire produire leur folheto sur ordinateur et nous l’envoyer sur Internet, leur littérature de cordel n’en est pas pour autant devenue une littérature écrite au sens moderne du terme. Ils continuent le plus souvent à créer, à composer leurs textes mentalement, les notant par écrit une fois la composition terminée.

Ainsi, du point de vue de l’histoire des technologies de la communication, le Nordeste brésilien est un énorme laboratoire vivant, dans lequel coexistent et dialoguent des poètes/chanteurs analphabètes avec d’autres poètes qui ont appris à lire, d’autres encore qui savent lire et écrire – alphabétisés tantôt grâce à un apprentissage à travers leur littérature de cordel, tantôt scolarisés à des degrés divers – et des jeunes qui envoient leurs folhetos par courrier électronique. On y retrouve toutes les phases, étapes et transitions d’une histoire que les Européens ont mis dix siècles à parcourir, depuis qu’aux alentours de l’an mille ils ont commencé

à enregistrer par écrit des textes en langues vernaculaires. Dans le Nordeste du Brésil, cette histoire se concentre en un peu plus de cent ans; espace de temps qui, de par sa brièveté relative, permet d'y étudier les phénomènes les plus variés – poétiques, cognitifs, socio-culturels et philosophiques – que l'introduction, puis les rencontres, les heurts et les chocs des différentes technologies de la communication y ont produits.

CHARLEMAGNE AU BRÉSIL

Elba Braga Ramalho cite dans sa contribution au catalogue l'un des grands poètes improvisateurs contemporains, Geraldo Amâncio, qui a dit un jour que les faits et gestes de Charlemagne sont aussi connus dans le sertão –la région aride de l'intérieur du Nordeste – que les histoires de la Sainte Bible. Cette constatation évoque bien les deux types de colonisation culturelle propagés par les Portugais qui s'installèrent dans le nouveau continent.

Généralement analphabètes, ils y ont apporté, en ces débuts des temps modernes, les traditions orales de leur pays d'origine, tout un trésor littéraire et artistique, une mémoire collective et un imaginaire encore fortement imprégnés d'éléments médiévaux, dont la plupart ne sont même pas typiquement portugais, mais ont des origines indo-européennes lointaines. Plus tard, les livrets et feuillets de la littérature de colportage ibérique, importés au Brésil, lus et relus à haute voix, y ont permis de raviver et d'enrichir la mémoire et l'imaginaire de ceux qui, loin de leur terre d'origine, n'avaient jamais oublié Charlemagne, Roland, Olivier, Maguelonne, Porcine, Robert le Diable, Jean de Calais ...Jean-François Botrel³³⁸ a montré

338 'Cordel et gravures sur bois: paroles, images et nouvelles technologies', dans le catalogue de l'exposition, p.39-42. Cf. Gilmar de CARVALHO, *Madeira Matriz. Cultura e Memória*, Annablume Ed., São Paulo, 1998

le fonctionnement, l'importance et le foisonnement de ce cordel ibérique, si important pour la compréhension du cordel brésilien.

Mais, les caravelles portugaises amenèrent aussi, sur ces côtes lointaines, les premiers représentants de l'Église catholique qui y apportèrent la culture écrite de la Sainte Bible, dont les histoires, lues et relues à haute voix par les prêtres, sont entrées en concurrence avec un imaginaire religieux, populaire, fortement enraciné dans la mémoire collective des brésiliens.

C'est là que Raymond Cantel, professeur à l'Université de Poitiers, a retrouvé dans les années soixante, les héros médiévaux européens qui, entretemps, de par leur long séjour sous le soleil tropical et tout en conservant leurs liens avec leurs origines, s'y étaient revêtus de traits typiquement brésiliens.³³⁹ Fasciné par ces retrouvailles et aidé par des centaines de poètes populaires qui lui ont généreusement offert leurs folhetos, il a fondé le Fonds Raymond Cantel de littérature populaire brésilienne et le Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers qui gère le riche patrimoine brésilien-devenu-poitevin- qui est à la base de l'exposition 'Des Conquêtes de Charlemagne au Brésil', retrouvailles dont Annick Moreau a raconté l'histoire.³⁴⁰

339 'Littératures et imprimés de cordel dans la Péninsule ibérique', dans le catalogue de l'exposition, p.28-29. Cf. 'La littérature *de cordel* en Espagne. Essai de synthèse', in R. CHARTIER et H-J. LUSEBRINK org., *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe. XVI-XIXe siècles*, IMEC Editions, Paris, 1996:271-281

340 Raymond CANTEL, 'De Roland à Lampião ou la littérature du *Nordeste* brésilien' in J.-P. CLEMENT et R. LEMAIRE eds., *Raymond Cantel. La littérature populaire brésilienne*, Centre de Recherches Latino-Américaines, Poitiers, 1993:41-79

DES CONQUÊTES DE CHARLEMAGNE AU BRÉSIL

Au XIXe siècle, et bien avant l'arrivée des typographies dans le Nordeste, Charlemagne y était un personnage central de la cantoria, cet événement artistique par excellence du peuple nordestin qui comportait la récitation de récits épiques dans lesquels Charlemagne était au premier plan. Il y vivait entouré de toute une cour de héros proches et lointains: ses douze pairs, Roland, Olivier, Robert le Diable, Bernardo del Carpio, Jean de Calais... De nombreuses Dames lui tenaient compagnie: Geneviève de Brabant, Porcine, Maguelonne, Jeanne d'Arc ...

Peu à peu, et à travers de continuelles créations de ces personnages, l'imaginaire des artistes brésiliens glissera du monde épique, chevaleresque vers le monde du merveilleux. Les douze pairs deviennent des princes: leurs prouesses épiques se transforment en aventures amoureuses; leurs guerres contre les infidèles en luttes contre des géants, des monstres, des animaux merveilleux: dragons, serpents, taureaux ...

Parallèlement y surgit le cangaço – un mouvement social de révolte, de “banditisme”, contre l'inégalité et l'injustice sociales qui sont à la base de la société nordestine. Pour chanter les luttes, les prouesses, les bienfaits et les crimes de ces cangaceiros – héros épiques e social bandits³⁴¹ authentiquement brésiliens – les poètes empruntent le langage poétique traditionnel de leurs vers épiques dédiés aux héros médiévaux européens. Ils utilisent les mêmes images, les mêmes vers, les mêmes codes et structures poétiques pour leurs nouveaux héros: Lampião, Corisco, Antônio Silvino, Maria Bonita, pour les douze pairs devenus os cabras de Lampião.

Charlemagne et sa cour brésilienne n'échappent pas à ce mouvement de renouveau épique. Dans les gravures sur bois, les danses

341 'Cantel/Cordel' dans le catalogue de l'exposition, p.16-20

et les pièces de théâtre, les feuillets, les xylogravures qui parlent de leurs exploits, ils sont revêtus, à leur tour, des marques distinctives des nouveaux héros: les vêtements et le grand chapeau de cuir, ornés d'étoiles dorées et brillantes, le fusil, les sandales... Joana d'Arc, sainte du peuple et cangaceira, gravée par Francorli³⁴², illustre bien ce renouveau artistique dans l'imaginaire des artistes.

L'exposition Des Conquêtes de Charlemagne au Brésil termine avec un dialogue intertextuel fascinant. En prenant comme point de départ une des histoires traditionnelles les plus connues au Nordeste, celle de la vie et de la mort de Roland, "neveu de l'empereur et le plus célèbre des chevaliers", le poète/graveur Dila a créé, de mémoire, en 1982, une série de gravures réunies dans un album intitulé Histoire du Chevalier Roland. La première des dix gravures qui composent l'album, montre la tour dans laquelle est enfermée la donzelle Berthe, avant de s'enfuir avec le Duc de Milan; la tour est celle que l'on voit de la fenêtre de l'atelier de l'artiste.³⁴³

AUTEURS, OEUVRES, LECTEURS DU *CORDEL*

A música, eu gravei, mas ela vem do reino da cantoria.

Oliveira de Panelas³⁴⁴

En ce dimanche soir du 31 octobre 1999, dans le bar Canto Verde, situé dans un quartier populaire de la ville de João Pessoa,

342 Dans le sens où Eric Hobsbawm utilise le terme dans son étude devenue classique, *Social Bandits*, dédiée au banditisme du début des temps modernes en Europe

343 Francorli est un des xylograveur qui travaillent à Juazeiro do Norte (Ceará). Jeanne d'Arc fait partie de la galerie de saints qu'il a inclus dans son album intitulé *Os Santos do Povo*.

344 Dila (José Cavalcanti e Ferreira), poète de cordel et graveur. Auteur de la *Historia do Cavaleiro Roldao*, vit à Caruaru (Pernambouc)

le poète Oliveira de Panelas, après avoir chanté une très belle chanson, est venu s'asseoir à notre table. Il nous raconte qu'une grande entreprise de production de CD-roms à São Paulo a voulu acheter sa chanson et lui a offert une somme très importante pour les droits d'auteur. Il explique, en toute simplicité, qu'il a refusé l'offre, car dit-il: "La chanson, c'est moi qui l'ai gravée, mais elle vient du royaume de la cantoria".

De façon lucide et pertinente, l'un des plus célèbres poètes populaires d'aujourd'hui formule ainsi sa position d'auteur. En tant que poète-chanteur-improvisateur renommé, il est à la fois une voix unique émanant d'une communauté qui le porte et le porteur d'une communauté de voix dont il se sent tributaire, au point de la considérer comme la propriétaire artistique, intellectuelle, de sa chanson. Nous sommes loin encore de ce qu'est devenu l'auteur du texte littéraire, écrit, moderne: ce "propriétaire" intellectuel, qui se veut original et qui lutte contre toute forme de plagiat.

L'oeuvre, telle que la définit Oliveira de Panelas, la chanson, gravée ou imprimée, constitue un moment plus ou moins fortuit de la vie passée et future du texte; des centaines de versions – d'autres poètes, d'autres époques, d'autres régions – peuvent l'avoir précédée; des centaines de nouvelles réalisations – recrées, mémorisées, improvisées, remaniées – la suivront. L'oeuvre sera à la fois toujours la même, fidèle à la tradition orale qui l'a fait naître, et toujours autre, différente, dans les limites et cadres imposés par la tradition, selon le concept de la mouvance développé par Paul Zumthor.

Le lecteur primaire en est le peuple du Nordeste qui écoute le poète chanter ou réciter son texte, qui l'appréciera et évaluera avant tout sur le critère de l'appartenance et du respect de la tradition, qui commente, critique et, surtout, achète, ou n'achète pas, le folheto que le poète lui offre et dont il deviendra, par la suite, le lecteur secondaire dans le sens déjà plus mais pas encore tout à fait moderne du terme, à savoir celui qui celui qui lira (à haute voix?, à voix basse?)

en remuant les lèvres? en silence?) le folheto nouvellement acquis, mais qui continue à préférer que quelqu'un le lui lise.

LE DISCOURS CRITIQUE SUR LE *CORDEL*

Depuis la fin du XIXe siècle, quand les premiers érudits brésiliens commencent à s'intéresser aux traditions orales et populaires, le discours de ces lecteurs "tertiaires" se construit sur le modèle européen de l'époque. Héritiers du Romantisme, annonçant la mort prochaine, voire imminente de la littérature de cordel, (tout comme celle des traditions orales européennes), ils distinguent radicalement celle-ci de la grande Littérature canonique en la présentant à l'aide d'une série de qualificatifs qui suggèrent invariablement son infériorité par rapport au modèle, celui de la littérature écrite, érudite: illettrée, analphabète, simple, spontanée, populaire, folklorique, pré-littéraire et autres, sur un ton qui va de la bienveillance condescendante au mépris le plus total.

Ce n'est que dans la deuxième moitié du XXe siècle que des chercheurs commencent à se rendre compte du "scriptocentrisme" inhérent au discours scientifique en vigueur. Commence alors la phase de la valorisation, de la réhabilitation du cordel, dans laquelle Raymond Cantel a joué un rôle si important. Le nouveau discours qu'élaborent ces chercheurs se construira à partir de ce—louable—effort de réhabilitation et de la lutte en faveur d'une "démocratisation" du canon littéraire: il faudra prouver que ces textes de cordel sont aussi "de la littérature", une littérature qui a été exclue, à tort, des études littéraires fondées sur des critères trop rigides et élitaires. Au souci de la sauvegarde d'un trésor que l'on croit en voie d'extinction, s'ajoute la volonté de le prendre au sérieux comme objet d'art—littéraire— et d'étude. Nous dirions aujourd'hui que cet effort—si important et indispensable— de réhabilitation est resté trop scriptocentrique; sa base n'était pas encore ce qu'est vraiment, dans son essence même, le cordel, mais ce qu'il est par rapport à "la" Littérature écrite, dont

les méthodes, théories et présupposés ont été appliqués, sans questionnement préalable, au phénomène cordel.

La troisième phase ne fait que commencer. Elle se fonde sur une prise de conscience nouvelle: il faut étudier la littérature de cordel sur la base de ce qu'elle est en elle-même, pas simplement comme une phase antérieure à la littérature écrite, mais comme une "littérature" radicalement différente. Elle est, avant tout, un art, de la voix, fondé sur un art poétique lié à une situation de performance, de communication avec un public connaisseur, dans des contextes sociaux, politiques, culturels qui co-déterminent dans une large mesure la signification de ces folhetos que nous lirons/comprendrons toujours mal si nous ne tenons pas compte de ces conditions d'existence si spécifiques.

Un art qui est aujourd'hui multiforme, hétéroclite, puisqu'il est devenu un art en transition permanente de cette voix originelle vers des formes de plus en plus "écrites". Un art qui, loin d'être uniquement un trésor-patrimoine figé d'une époque révolue, est un phénomène de l'actualité, à laquelle les poètes et graveurs du Nordeste s'adaptent par des innovations et des mutations permanentes. Témoin les maisons d'édition, les shows, les festivals, les congressos de violeiros e repentistas qui prolifèrent dans le Nordeste et y attirent les foules. Témoin l'entrée massive des femmes/poètes-cordelistas³⁴⁵ dans un domaine considéré traditionnellement comme masculin. C'est ainsi que le Fonds Raymond Cantel³⁴⁶

345 Oliveira de Oanelas est un des plus grands poètes populaires de l'actualité. Originaire du Pernambouc, il vit dans l'État de Paraíba depuis de longues années. En plus de quarante ans de carrière comme poète populaire-improvisateur, il a publié de nombreux livres de poésie et CD.

346 Cf. Les travaux récents de Laércio QUEIROZ DE SOUSA, *Mulheres de repente: Vozes femininas no repente nordestino*, dissertação de mestrado sous la direction de Luzila Gonçalves Ferreira, UFPE, Recife, 2003 et de la *cordelista* Fanka, Francisca PEREIRA DOS SANTOS, *Romaria dos Versos- Mulheres Autoras na Ressignificação*

–brésilien-poitevin– est devenu un patrimoine de l’humanité et permettra d’ajouter un chapitre fascinant au grand débat théorique et épistémologique contemporain sur les rapports entre les civilisations de l’oralité et celles des technologies venues depuis: l’écriture, l’imprimerie, l’ordinateur.³⁴⁷

do Cordel, dissertação de mestrado sous la direction de Irles Alencar Firmo Barreira, UFC, Fortaleza, 2002

347 Le Fonds Raymond Cantel est gardé dans un espace climatisé à la Maison des Sciences de l’Homme et de la Société de l’Université de Poitiers, 99, Avenue du Recteur Pineau, 86 022 Poitiers. Il fait l’objet actuellement d’un projet de numérisation et restauration avec DIGIBOOK et BOOKRESTORER. Courrier électronique: Ria.Lemaire@mshs.univ-poitiers.fr

DO MITO AO EXEMPLUM: DONA BRITA, UMA *MÉLUSINE* PARAIBANA

Roberto BENJAMIN

Universidade Federal Rural de Pernambuco

Narrativas sobre a princesa que se transforma em serpente e sua amiga leal integram o repertório de contos populares tradicionais do Nordeste. Duas versões do conto acham-se publicadas: a mais antiga, coletada por Câmara Cascudo foi denominada “A princesa serpente”³⁴⁸; a outra, registrada por Altimar Pimentel, em performance da célebre contadora Luzia Tereza, recebeu do folclorista a denominação de “A amiga discreta”³⁴⁹.

Nossa versão da “Mélusine” - a mulher que se transforma em serpente-marinha como interdição de abstinência sexual – foi coletada, no dia 26 de dezembro de 2001, na residência da Sra. Argentina Maria da Conceição, localizada no conjunto habitacional popular conhecido como Ouro Preto, na cidade de Olinda. A narradora, Luzia Emídio da Silva, que reside em João Pessoa (PB), encontrava-se em visita de natal à sua irmã Argentina. Estas duas senhoras procedem da zona rural do município do Pilar, zona dos engenhos de cana do Estado da Paraíba, fronteira do Estado de Pernambuco, onde a sua família detinha a posse de um minifúndio policultor de produção familiar, o que levou a que os jovens

348 Cf. Walter ONG, *Orality and Literacy- the Technologizing of the Word*, Methuen, London, 1982

349 Luís da Câmara Cascudo. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Améric, 1946. p. 110.

migrassem para as cidades em busca de emprego. As duas, e mais uma outra irmã, vieram a ser empregadas domésticas – no Recife e em João Pessoa – antes de se casarem com trabalhadores de baixa renda e constituírem família, sendo agora viúvas. Luzia é analfabeta, não assinado sequer o seu nome. Na data da coleta, contava 66 anos de idade. Vive da pensão previdenciária deixada pelo marido e cria os netos e sobrinhos netos, a quem conta histórias habitualmente. Por ocasião da coleta, além da presente narrativa, ela narrou outros contos e adivinhas. O registro foi feito em vídeo.³⁵⁰

DONA BRITA

*Era Dona Brita. Era uma moça muito rica. Então, ela era sozinha. Então, tinha três moça pobre, noutra canto, né? Aí, ela ia se casar... ia se casar com um príncipe.*³⁵¹

Agora, o príncipe num sabia que ela, no dia que casasse, ela ia virar serpente... ia passar um ano e três dias dentro do mar.

*Aí, então, ela falou com uma das pobres... uma das moça pobre. Tinha uma das pobres que se chamava Brita, também... e era muito parecida com a rica... muito parecida.*³⁵²

350 Altimar Pimentel. Estórias de Luzia Tereza, v. I. Brasília: Thesaurus, 1995, 397 p. il. p. 135-148.

351 Coleta: Olinda (PE) 26 dezembro 2001. José Fernando Souza/Roberto Benjamin. Câmera VHS Panasonic estacionária (plano americano; permite estudo de gestualidade).

352 O personagem principal da narrativa chama-se Brita. O nome não é usual como substantivo próprio feminino, nem mesmo como apelido. Como substantivo comum, figura nos dicionários na acepção de fragmento de pedra granítica, usada na preparação do concreto. O nome próprio remete para as palavras “Brígida” e “Brigite”. O culto a Santa Brígida, padroeira de Kildare, na Irlanda, também não é usual no Nordeste do Brasil, embora possam aparecer mulheres batizadas com este nome em razão

*Aí, ela, chegou pediu uma à mulher... à mãe dela, pra ficar um dia com ela, pra ela saber qual era a que era sincera. Aí, foi a primeira. Não deu certo.*³⁵³

- Ai q'eu tô morrendo de fome, que Dona Brita num dá de comer a ninguém e tal.

Aí, no outro dia foi a outra. Aí, foi a mesma coisa: - Ah, Dona Brita só falta matar a gente de fome!

Então, foi a mais nova, que se chamava Brita também. Aí, foi, quando chegou lá, passou o dia todinho com ela. De tardezinha ela foi levar.

Quando chegou, uma disse: - Óia, Fulana, vem que Dona Brita já vem trazer Brita e ela vem morrendo de fome.

Ela disse: - Deixe da sua mentira, q'eu num estou com fome. Estou com a barriga muito cheia. Vocês são muito faladeira... vocês são muito faladeira, falando da pobre da moça que não dá comer a ninguém!

do nascimento na data do calendário católico. No sertão de Pernambuco há um afluente do rio São Francisco e uma vila com a denominação de “Brígida”.

O *Dictionary of Celtic Mythology*, de James MacKillop (Oxford: Oxford University Press, 1998. p. 53 e 275), registra “**Brixia, Bricia**” como obscura deusa céltica continental, esposa de Luxovius, o deus da água de Luxeuil, e acrescenta que uma possível ligação com Brígida, da Irlanda, ainda não foi comprovada. Informa, ainda, que Luxovius, nome latino de um deus continental, conhecido em um único lugar, no santuário termal de primavera de Luxeuil, no vale do Saône, leste da França. O seu nome e lugar apresentam uma ligação céltica com os simbolismos da luz e água. O dicionário indica como fonte o trabalho de Émile Espériandieu: *Le dieu Chevalier du Luxeuil. Revue Archeologique* 70 (1917), p. 72-86.

353 Ao chamar de Brita, também à moça pobre, muito parecida com a rica, a narradora torna mais explícita a condição de duplo da que será a amiga fiel. (ver Nicole Fernando Bravo. Duplo. In: Pierre Brunez (organizador). *Dicionário de mitos literários*. São Paulo: José Olympio, 1992, 939 p. p. 261-287.

Aí, ela chamou ela... chamou ela e disse: - Óie, Brita, você vai ficar em meu lugar, no dia qu'eu casar. Porque a minha sina foi de no dia qu'eu casar, virar serpente... passar um ano e três dia dentro do mar. Agora, num ano e três dia, se você num me desencantar, eu fico encantada pra toda a vida.

Aí, ficou. Então, no dia do casamento... na hora que ela casou... que chegou em casa, aí tirou toda a roupa dela... todo o vestuário dela e vestiu na outra pobre. E disse ao marido: - Óie, você só tem direito de dormir comigo a cabo d'um ano e três dia.

*Agora, num disse por que.*³⁵⁴

*Aí, ele ficou... a outra ficou, né? Aí, ela virou serpente e foi s'embora, dentro do mar.*³⁵⁵

*Aí, quando passou um ano, aí ela veio... somente a voz. Aí, ela disse: - Óie, Brita, você bote uma bacia d'água, um copo de leite pra quando eu chegar.*³⁵⁶

*Aí, ela veio a primeira noite... veio a primeira noite, ela tava dormindo, não viu. Veio a segunda, ela tava dormindo, não viu. Aí, na derradeira noite, ela disse: - Pera aí...*³⁵⁷

Aí, comprou muito alfinete e botou nela... bem muito, bem muito e ficou ali. Aí, botou a bacia d'água, a bacia de leite... Aí, quando já de madrugada, lá vem a serpente, chamando:

354 A escolha entre três irmãs, que aparece também em outros contos, é atribuída por alguns mitólogos à sobrevivência da deusa Brígida, dos celtas, que se apresentava sob a forma de três mulheres.

355 A contadora coloca o interdito, porém este não é violado.

356 Ao ocorrer a metamorfose, a entidade deixa o ambiente da **cultura** (da casa, da cidade) e se refugia na **natureza**.

357 O fato de vir somente a voz marca o caráter sobrenatural da personagem.

- Brita! Oh Brita! Tu sois dona do rei e eu, cobra, toda a vida. Brita! Oh Brita! Tu sois falsa a mim... Dona do rei e eu, cobra, toda a vida.³⁵⁸

Aí, que ela se mexeu assim... se furou-se, ela disse: - Eu nem sou dona do rei, nem sou falsa a ti. Sou pobrezinha toda a vida.

Aí, ela transformou-se numa moça. Aí, ficaram conversando... ela tomou banho, tomou o leite e ficaram conversando o resto da noite.³⁵⁹

Quando foi no outro dia, logo cedinho, amanheceu o dia... aí foi logo pro fogo... né? Fazer café pro marido. Aí, o marido ficou olhando assim pra ela... olhando... achando diferente... achando muito branca... olhando assim. Aí, ela disse: - Que é que tá achando?

Ele disse: - Não, porque hoje terminou o prazo. De hoje em diante nós vamos dormir junto.

- Tá certo.

Aí, ficou por ali. Aí, ela disse: - Olhe, me diga uma coisa, se aparecesse uma moça aqui, você fazia o quê?

- Nada!

Aí, ela chamou ela, aí disse: - Óie, essa daí é uma grande amiga minha...

Ele disse: - Ah! Essa daí é que vivia aqui!

Aí, ela contou a ele... contou a ele o que tinha acontecido com ela... o que tinha acontecido. E ele disse: - E é ela?

- É ela mesmo.

- Ah, essa é uma moça muito sincera. Quê que nós vamos fazer com ela?

358 Motivo do esquecimento, comum a várias outras narrativas.

359 Trata-se do motivo da fidelidade.

- *Eu vou pegar o meu irmão, que é rico. Ela é pobrezinha, então vamos fazer o casamento deles dois.*³⁶⁰

Aí, pronto, pegou, chamou o irmão... fez o casamento deles dois. Aí, casou-se. Pronto!

DO MITO AO *EXEMPLUM*

As narrativas referentes a um ente sobrenatural – fada – que se apresenta com aspecto e caráter feminino, seduz um homem e por violação de um interdito transforma-se em mulher serpente, constitui o *corpus* de um mito celta.³⁶¹

A denominação “*mélusine*”, que veio a ser consagrada pelos estudiosos para o tipo, aparece em 1392, no romance de Jean d’Arras, baseado na tradição oral, dando à narrativa o caráter de mito genealógico: perto de uma fonte, um cavaleiro encontra uma bela moça que aceita ser sua esposa, desde que ele nunca a veja nua; certo dia, ele entra no quarto onde ela se banhava e a vê desaparecer na água sob a forma de uma serpente; os filhos permanecem com o pai e a linhagem da fada se perpetua na nobreza francesa e, depois, inglesa.

O mito, quando trabalhado por Jean d’Arras, já havia passado pelas mãos de escritores eclesiais e narrado como um exemplo edificante.³⁶²

Entre outros, o monge Godofredo d’Auxerre, secretário de São Bernardo³⁶³, no livro *Super Apocalipsim*, narra a aventura de um jovem que “*leva atrás de si, trazida de um banho no mar, uma*

360 A função ritual do banho na metamorfose do desencantamento.

361 A recompensa.

362 Paul Verdier. Mitos celtas. In: Pierre Brunez (org.). op. cit. p. 683-695.

363 Laurence Harf Lancner. Mélusina. In: Pierre Brunez (org.). p. 627-630.

mélusine que ele faz vestir, alimentar e dessedentar em companhia de seus parentes e amigos”.³⁶⁴

Como em outros casos, a cristianização do mito ocorreu com a racionalização e a redução de aspectos do maravilhoso. Assim, progressivamente, a fada vai desaparecer das narrativas e a metamorfose se dá em consequência do pecado e da penitência.

Le Goff, tratando do tema dos judeus nos exempla medievais, esclarece:

*O exemplum medieval é uma historieta edificante, na maioria das vezes para uso dos pregadores, que gostam de introduzir exempla nos seus discursos para que os ouvintes assimilem melhor uma lição salutar. Trata-se, portanto, de um produto ideológico de largo consumo. Vindo já da antiguidade, quando era empregado sobretudo pelos oradores e nos processos, profundamente modificado pelo cristianismo, o exemplum assume formas novas e conhece um enorme sucesso a partir do fim do século XII, no âmbito de uma pregação de tipo novo de que as ordens mendicantes são os principais promotores*³⁶⁵

364 São Bernardo (Bernard de Clairvaux, 1090-1153), monge cisterciense, fundador de diversos mosteiros, conselheiro do Papa, foi o principal divulgador do culto de Nossa Senhora e incentivador da sincretização do cristianismo com religiões pré-cristãs, especialmente celtas, na Europa continental. Foi canonizado em 1174.

365 Godofredo d'Auxerre. *Super apocalipsim*, apud Le Goff, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições Setenta, 1983, 255 p. nota na pág. 124

Câmara Cascudo – em nota à sua versão deste conto, que classificou como de encantamento – nele reconhece a natureza de exemplo.³⁶⁶

A ocorrência de um preâmbulo – que constitui um verdadeiro sumário da narrativa – bem como de um fecho moralizante, aproxima a versão coletada com Luzia Emílio da estrutura dos exemplos utilizados por escritores eclesiásticos ou leigos a serviço da catequese e da moralização dos costumes, tal como as histórias de proveito e exemplo de Trancoso. Outro indício da apropriação erudita é o desaparecimento da caracterização ou da denominação “fada” para o personagem principal, como também a ausência da quebra do interdito. A quebra do interdito é considerada uma das características dos contos transmitidos na oralidade, uma vez que ela permite o desenvolvimento das ações a serem narradas.

Fica evidente, portanto, que a presente narrativa, embora fruto de transmissão oral intergeracional, foi apropriada por escritores eclesiásticos, a partir de textos escritos anteriores ou da oralidade. Assim, o conto é popular pela aceitação coletiva e tradicional pela transmissão oral intergeracional. O fato de que haja uma versão espanhola com seqüências muito próximas da versão aqui analisada³⁶⁷ evidencia que tal interferência – que desviou a narrativa do seu tipo original – fada/mulher-serpente – para a fidelidade recompensada da amiga – ocorreu ainda no continente europeu. Tal fato não significa que não tenha havido outras interferências de apropriação por escritores eclesiásticos brasileiros – o que parece sugerir a seqüência do vulto do crucifixo na versão de Câmara Cascudo.³⁶⁸

366 Jacques Le Goff, op. cit., p. 158

367 Luís da Câmara Cascudo. *Contos tradicionais do Brasil*, Rio de Janeiro: Americ, 1948, 410 p., p. 112: “O tema é pobre de acidentes, prestando-se apenas aos fins morais de ressaltar a fidelidade da amiga”.

368 O conto “*La doncella serpiente y su amiga leal*”, coletado em Ciudad Real e publicado originalmente em 1984. Apud J. Camarena & M. Chevalier. *Catalogo*

Luiz Antônio Barreto³⁶⁹ chama a atenção para a presença de textos de origem eclesiástica e finalidades catequéticas nos repertórios folclóricos, afirmando que a existência de dois *corpus* precisa ser levada em conta nas pesquisas e interpretações da cultura popular para distinguir “*aquilo que é do povo, no sentido do que o povo criou, daquilo que mesmo estando na boca e na tradição popular, não teve origem no povo brasileiro*”.

A presença de *exempla* nas narrativas populares em prosa, brasileiras, provenientes de matrizes escritas em latim ou em português, coloca uma questão em relação a outro repertório da literatura popular: os exemplos versificados da literatura de cordel. Seriam eles, também, versões nordestinas dos *exempla*?

BIBLIOGRAFIA

Barreto, Luiz Antônio. *Um novo entendimento do Folclore e outras abordagens culturais*. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe, 1994, 260 p.

Bravo, Nicole Fernando. Duplo. In: Pierre Brunez (organizador). *Dicionário de mitos literários*. São Paulo: José Olympio, 1992, 939 p. p. 261-287.

Brunez, Pierre (organizador). *Dicionário de mitos literários*. São Paulo: José Olympio, 1992, 939 p.

tipológico del cuento folklórico español – cuentos maravillosos. Madrid: Gredos, 1995, p. 454-459.

369 “*Houve festa e quando se agasalharam, a moça pegou na mão do noivo e disse que fizera uma promessa ao Jesus Crucificado para não ter vida comum com o marido durante um ano, dormindo no mesmo quarto mas em camas separadas. Abriu um gavetão de cômoda e mostrou um vulto do Crucifixo, que assistiria o cumprimento da promessa. O noivo conformou-se com a situação por tratar-se de promessa*”. (in. op. cit., p. 111).

Camarena, J. & Chevalier, M. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español – cuentos maravillosos*. Madrid: Gredos, 1995.

Cascudo, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*, Rio de Janeiro: Americ, 1948, 410 p.

Espériandieu, Émile: Le dieu Chevalier du Luxeuil. *Revue Archeologique* 70, Paris (1917), p. 72-86.

Lancner, Laurence H. Mélusina. In: Brunez, Pierre (organizador). *Dicionário de mitos literários*. São Paulo: José Olympio, 1992, 939 p. p. 627-630.

Le Goff, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições Setenta, 1983, 255 p.

MacKillop, James. *Dictionary of Celtic Mythology*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

Pimentel, Altamar de Alencar. *Estórias de Luzia Tereza*, v. I. Brasília: Thesaurus, 1995, 397 p. il.

Verdier, Paul. Mitos celtas. Brunez, Pierre (organizador). *Dicionário de mitos literários*. São Paulo: José Olympio, 1992, 939 p. p. 683-695.

**SIBILAS E SANTANA: O RELIGIOSO, O ERUDITO E O POPULAR
NOS CONTOS DE FADAS.**

Socorro de Fátima P. VILAR

Fabiana Sena da SILVA

Universidade Federal da Paraíba

Segundo Nelly Novaes Coelho (1987) os contos de fadas, como os conhecemos atualmente, têm origem concreta com as adaptações de Charles Perrault, publicadas na França, no século XVII (governo de Luís XIV). As fadas, de origem céltico-bretã, passam, no século XVI, a figurar em obras de autores importantes como Shakeaspeare, Tasso, Camões, incorporando o clima maravilhoso feérico, como algo próprio à verdade humana. Ao final do século XVII, quando Perrault recupera os contos de fadas, observa-se que a magia feérica havia deixado a esfera erudita e já estava restrita às narrativas populares orais, ao domínio do folclore. Esse dado é o responsável pelo fato de o intelectual Charles Perrault ter atribuído a publicação dos contos ao seu filho de apenas dez anos, Perrault d'Amancourt. O irônico disso tudo é que a posteridade o consagra como clássico, não pelas sua erudição e pela famosa polêmica com Boileau, sobre os antigos e modernos, mas, pelos contos que publica inicialmente como os da Carochinha.

A redescoberta do popular por Perrault deve-se à “Querela dos Antigos e Modernos”, fato que dividiu a Academia Francesa e marcou a derrocada do Classicismo. Como homem de seu tempo, Perrault defendia haver uma semelhança de valores entre as criações dos povos antigos – gregos e romanos –, julgados superiores por aqueles que defendiam os clássicos e as criações dos novos povos.

Esta publicação e mais tarde a recriação de *Os desejos ridículos*, algo parecido com os nossos contos da Carochinha, também servem para provar a tese de um amigo seu – D’Aubignac – segundo a qual a *Iliada* não seria obra de um só autor, mas fruto de uma miscelânea de contos tradicionais, que seriam encaixados uns nos outros, percorrendo certo fio narrativo (COELHO, 1987, p. 66-7).

Assim, quando em 1697 publicou pela livraria parisiense os *Contos da carochinha – histórias ou contos do tempo passado, com ensinamentos morais*, seus colegas não o perdoaram, nem a glória e o sucesso causados pelo livrinho, quando:

inúmeras eruditas pessoas tomaram da pena para provar, apoiadas em copiosas citações, induções e insinuações, aquilo que o próprio título dado por Perrault ao seu livro declara candidamente, ou seja, “que ele não era o inventor dos tema de seus contos” (STHAL Apud PERRAULT, 1999, p. 214).

Na verdade, Perrault não foi o pioneiro na adaptação dos contos populares orais para o universo da escrita. Muitos escritores àquela época tinham como diversão recontar as lendas populares. O problema é que nenhum deles “conseguiu tornar-se um clássico”, como lembra J. P. Sthal. O mérito do escritor francês estaria no fato de, precisamente, não tentar inventar nada, nem buscar uma origem para os seus contos. Como os contadores de histórias, ele se serve de todas as fontes. Essa experiência em relação aos textos populares nasceu tanto do contato direto com os contadores, ao ouvi-los nos serões das aldeias, quanto com o da leitura destes textos, recolhido em volumes do século XVI, como o *Conceitos rústicos e faceirosos*, de Noel Du Fail. Essa condição de homem letrado o havia colocado em contato com narrativas poéticas de gregos e romanos que o teriam ensinado a arte de narrar (STHAL, p. 221).

Até o século XIX, não existia literatura destinada apenas às crianças, pois, nessa sociedade, ela exercia o papel produtivo, de adulto. A criança somente teve valor na sociedade quando a classe burguesa chegou ao poder e percebeu que ela precisava ser cuidada, escolarizada para que pudesse perpetuar seus valores. Eis por que, embora tendo dado origem ao que Nelly Novaes Coelho chama de primeiro núcleo da literatura infantil, a criança não teria sido seu público alvo. O público alvo eram os cavalheiros e damas – principalmente estas – a quem eram destinadas as moralidades do fim de cada conto.

No século XIX, os contos populares terão, agora na Alemanha, novos compiladores. As adaptações dos contos de fadas pelos Irmãos Grimm (Jakob Ludwig Karl, Wilhelm Karl) sofreram influência do Romantismo, cujo período trazia ao mundo um sentido mais humanitário. Embora atendendo a outros propósitos – pesquisas em estudos de Gramática comparativa – os seus contos foram recolhidos, na Alemanha, de pessoas humildes e muitas vezes analfabetas e foram publicados em 1800. Diferentemente de Perrault que destinou as suas adaptações dos contos às princesas da corte de Luís XIV, na tentativa de alertá-las sobre os perigos que acometiam aquela sociedade, os Irmãos Grimm dedicaram as suas adaptações também ao público infantil por terem encontrado a fantasia, o fantástico e o mítico em temas comuns da época medieval, destacando o sentido do maravilhoso da vida. Entretanto, como demonstra o título da antologia – *Contos de fadas para crianças e adultos* –, publicada de 1812 a 1822, os adultos eram a fonte primeira a que se destinavam os contos.

Nos contos de Perrault, as mulheres são personagens-título em diversas das suas histórias. Naquela época, elas eram chamadas de “preciosas”, pois promoviam a arte literária através de escritos de ensinamentos e preceitos morais. Na Corte de Luís XIV, deram prestígio aos seus contos por desejarem dividir com os homens espaço no mundo intelectual. E na busca por esse espaço, essas mulheres

promoviam e desenvolviam essa atividade com maior destaque do que os homens, nos salões parisienses. Esses encontros deram início ao movimento “Preciosismo”, sendo respeitado pelos aristocratas e burgueses do século XVII. Entretanto, as “preciosas” não conseguiram ultrapassar os salões literários, pois tiveram as suas participações impedidas pela Academia de Letras da França e, de outra forma, não puderam conquistar outros locais a fim de que pudessem desempenhar a sua arte literária. Mendes (2000, p. 52) levanta uma possibilidade a esse movimento de que:

talvez não seja errôneo afirmar que nos salões das “preciosas” surgiu o primeiro movimento socialmente organizado em defesa da igualdade de direitos entre homens e mulheres, podendo até mesmo ser considerado um ancestral do feminismo do século XX.

Acreditamos que, para além das representações clássicas das fadas e das bruxas, a permanência destas no imaginário popular deve-se ao poder de duas figuras religiosas. Tratam-se de duas representações de mulheres bastante influentes nos séculos XVI e XVII: a Sibila e Santa Ana (WARNER, 1999). Feiticeiras, rainhas-fadas, esposas demoníacas, madrinhas perversas, entre outras, são personagens de contos de fadas que sofreram influência das Sibilas. Estas foram mulheres oraculares detentoras de uma natureza oculta que, por sua vez, faziam previsões sobre o futuro. Uma das artes considerada proibida que as Sibilas praticavam era inventar histórias, passar informações, transmitir a seus ouvintes uma imagem do que o futuro podia lhes reservar. De acordo com Warner (1999, p. 95), Heráclito registrou a existência delas por volta do ano de 500 a.C., e as suas origens ficam datadas no paganismo.

Segundo Lactâncio e Filippo Barbieri (apud WARNER, 1999, p. 99), as Sibilas eram em número de doze mulheres e cada uma delas

recebeu um nome: Persa, Líbia, Déléfica, Ciméria, Eritréia, Sâmia, de Cumas, Helespontina, Frégia, Turbutina, Europa e Agrípa. Um dado curioso que é revelado pela autora se refere à idade das Sibilas. Algumas delas são muito jovens, conforme as retratações recolhidas pelas fontes clássicas não citadas por Warner. Assim, Cumas tem 18 anos, Delfos, 20 anos e Ciméria tem 24 anos. Quanto às demais Sibilas, elas foram retratadas em processo de envelhecimento, que neste caso significa sabedoria na tradição iconográfica, arte de representar por meio de imagem.

Com efeito, as Sibilas representaram a premonição da fé cristã em um mundo ainda pagão por profetizarem aspectos da redenção vindoura e verdadeira e, por conseguinte, simbolizaram a universalidade do plano da salvação. Conforme Warner (1999, p. 103), as Sibilas eram retratadas ao lado do efeito de sua profecia referente ao Novo Testamento, sempre presente na página oposta. Para tanto, cada Sibila teve uma função profética que a autora, em seu trabalho, relata nos exemplos de três Sibilas. A Sibila Sâmia profetizou o nascimento de Jesus Cristo em uma manjedoura e foi retratada segurando um berço de madeira. A Sibila Helespontina teve a sua mensagem relacionada à vida e paixão de Cristo. E a Sibila Eritréia previu Jesus como o Homem dos Pesares e a zombaria de que foi alvo nas mãos dos carcereiros.

E nestas retratações, as sibilinas aparecem fazendo somente dois gestos, o dedo indicador para o alto ou dando tapinhas em um rolo de pergaminho ou no livro. Desta forma, a sua autoridade era conferida pela Igreja, tendo os seus poderes apoiados em um discurso cristão. Deus falava através delas, anunciando a cristandade antes do tempo.

Porém, no século XVI, considerado o período de caça às bruxas e da Contra-Reforma, associou-se as sibilinas a elas, e por suas mensagens terem sido consideradas demoníacas, foram perseguidas também. Tudo isso aconteceu devido ao *Oracula Sibillina* não ser tão antigo como santo Agostinho acreditava e fez tantos outros

acreditarem. Neste estudo, Warner (1999, p.104) constata que no ensaio “A cessação dos oráculos”, o historiador literário Constantinos Patrides menciona o fim do século XVII como o declínio da crença no milagre do silenciamento dos oráculos. Entretanto, Warner (1999, p. 105) afirma tratar-se de data significativa, uma vez que coincide com o período em que os primeiros contos eram produzidos na França.

A autora continua afirmando que, neste momento, o profano não era tão perigoso como antes, devido à visão da Igreja Católica que considerava as Sibilas como as testemunhas privilegiadas da salvação, porém foram excluídas da redenção por serem consideradas demônios femininos e feiticeiras, perdendo, assim, o seu espaço. Os poderes ocultos das Sibilas renderam-lhes um papel ambíguo nas histórias dos contos de fadas, caracterizando-as como bruxas e fadas. Estas duas figuras aparecem nos contos, sendo as detentoras do conhecimento dos caminhos da sorte ou do infortúnio das heroínas e dos heróis.

Este fato está diretamente ligado ao apogeu dos contos de fadas que trouxe uma nova concepção de mundo: o da fantasia, que seria possível existir entre o Céu, Inferno e o Purgatório, e que os sentimentos ambíguos como “bem e mal” se confrontam, buscando uma escolha diferente da doutrina da fé ortodoxa da época. E nesta altura, as fadas dos contos podiam circular com os seus poderes malignos ou ser o próprio perigo, pois já não eram mais associadas como emissárias dos demônios. As figuras de gansas, cegonhas, caolhas significavam o lugar possível para o sobrenatural, fruto das mentes incultas e, por isso mesmo, supersticiosas que poderiam acreditar em fadas. Nesta concepção observamos:

a ideia de que os oráculos pagãos não precisavam ter sido silenciados para que o cristianismo triunfasse, e que poderiam ter sobrevivido mais um pouco até

que degenerassem e simplesmente desaparecessem”
(WARNER, 1999, p.107).

Isto permite a *nova domesticação e publicação dos produtos – as fantasias do reino das fadas –, como aconteceu a partir da década de 1690 e ao longo do século XVIII*. É o caso da substituição das Sibilas por Santa Ana com ar de avó íntima e querida, sendo considerada também como uma espécie de Sibila. Suas retratações mostravam a profecia da maternidade das mulheres idosas, ou padroeiras das mulheres sem filhos e das avós. Deste modo, a sua imagem era a de uma velha com o dedo indicador inclinado para o alto e vinculada às mulheres de conhecimentos ocultos e até mesmo proibidos. A propagação da sua imagem surgiu no século XVII, quando o temor das bruxas, feiticeiras e Sibilas era comum.

Contudo, Santa Ana apresenta uma outra imagem, a da inspiradora, consoladora, velha bem comportada e educadora, que, em diversas imagens, aparece ensinando sua filha Maria, a mãe de Jesus, a ler. Quanto a sua última função, o de ensinadora, Santa Ana era comumente retratada com o nariz dentro de um livro, o que por sua vez, oferecia suporte icônico à ideia do aprendizado restrito ao universo entre elas mesmas.

A influência de Santa Ana nos contos de fadas surgiu quando o seu culto dava-se por suas habilidades em torno da medicina, simpatias, conhecimento tradicional, profecias etc, que foram reconhecidas, vindo a ser caracterizada como a boa avó velha de Jesus, na literatura infantil. As histórias de Santa Ana que circulavam desde a ascensão de seu culto na França do século XVII eram de cunho bíblico, tratando da *esterilidade anulada por Deus, como sinal especial de seu agrado pelos pais e uma benção singular para a prole tardia e tão desejada* (WARNER, 1999, p. 112).

A partir do século XIX, com a invenção da infância e a escolarização dos contos de fadas, esse caudatário de tradições eruditas, populares e religiosas passa ao domínio exclusivo das crianças,

quando então a ênfase dada recai ambigualmente tanto sobre os perigos do universo fantasioso, quanto sobre a pedagogia dos contos, através dos ensinamentos morais que, acreditava-se, os contos possuíam.

BIBLIOGRAFIA

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo. Companhia das Letras, 1989.

COELHO, Noelly Novaes et al. *O Conto de Fadas*. São Paulo: Ática, 1987 (Série Princípios).

_____. *A literatura Infantil*. 3ed. Refundida e ampl: São Paulo, 1984.

GRIMM. *Contos de fadas*. Trad: Celso M. Paciornik. 2ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

MENDES, Mariza B. T. *Em Busca dos Contos Perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Trad: Regina Regis Junqueira. 4ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.

VILAR, Socorro. *O conto de fadas: a tradição que nunca é o “mesmo”*, 2002. (MIMEO)

WERNECK, Marina. *Da fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo. Companhia das Letras, 1999.

A TESSITURA POÉTICO-GRAMATICAL DE UM AUTOR POPULAR: LEANDRO GOMES DE BARROS

Vera Lúcia de Luna e SILVA

Universidade Federal da Paraíba

Esta pesquisa, apresentada à Universidade de São Paulo como tese de Doutorado, teve como objetivo principal investigar marcas gramaticais e estilísticas nos diversos níveis - fônico, léxico, morfossintático e discursivo – da linguagem popular literária de Leandro Gomes de Barros, autor representativo da literatura popular brasileira.

A escolha do autor deveu-se à sua importância como poeta representativo, símbolo sem precedentes da literatura popular. Conhecido como fundador da literatura de cordel, por ter sido o primeiro a imprimir regularmente folhetos, a partir do fim do século XIX, deixou uma vasta obra com títulos ainda hoje editados.

Sua obra foi considerada por Thiers Martins Moreira³⁷⁰ “*um dos mais ricos romanceros populares da literatura em Língua Portuguesa*”. Para Carlos Drummond de Andrade³⁷¹, o título concedido a Olavo Bilac, em 1913, de “príncipe dos poetas brasileiros” só poderia caber rigorosamente a Leandro Gomes de Barros, que foi “*o grande consolador e animador de seus compatriotas aos quais servia sonho e sátira*”.

370 Luiz Antônio Barreto. *Um novo entendimento do Folclore e outras abordagens culturais*. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe, 1994, 260 p. p. 91-92.

371 MOREIRA, Thiers Martins. O grande romancero nacional.: *Jornal do Comércio*. 9 .11.1969.

A obra de Leandro Gomes de Barros destaca-se, sobretudo, pela riqueza temática e pela linguagem. Além dos temas da tradição, versou sobre temas da época como Antônio Silvino e Padre Cícero, a Primeira Guerra Mundial, selos, impostos, sorteio militar, fazendo em muitos folhetos uma crítica política e social. Considerado o primeiro a fazer poemas-reportagem, em que versava sobre notícias de impacto, escreveu também romances, peças marcos e abc's. A sátira e o humor são os aspectos mais marcantes de sua obra. Nesse tom, focalizava, principalmente, as mulheres, as sogras, o casamento, cachaça, o jogo do bicho, o clero, os protestantes ou *novas-seitas*, a moral e os costumes.

É fato conhecido que parte da produção literária de Leandro Gomes de Barros foi objeto de apropriação, principalmente por João Martins de Athayde, que comprou a propriedade de toda obra, após sua morte, e passou a publicá-la, omitindo o nome do autor. Assim, parte da obra de Leandro Gomes de Barros ficou conhecida como sendo de João Martins de Athayde, o que deu origem a dúvidas posteriores sobre a autoria de inúmeros folhetos.

Mais tarde, quando a literatura popular começou a despertar o interesse de intelectuais, estudos de Sebastião Nunes Batista, que incluíram a análise de acrósticos e sua alteração, restituíram a autoria de muitos folhetos de Leandro Gomes de Barros. Posteriormente, pesquisas de Ruth Terra também puderam restituir a Leandro a autoria de quase uma dezena de folhetos.

Impunha-se, pois, como necessário e relevante um estudo de maior amplitude sobre a obra de Leandro Gomes de Barros, do ponto de vista lingüístico, com o fim de contribuir para o conhecimento de sua "gramática" e de sua poética, o que também contribuiria para o conhecimento da linguagem popular literária.

O *corpus* é constituído de setenta e dois folhetos, de autoria comprovada, escolhidos, principalmente, entre aqueles publicados em *Literatura popular em verso. Antologia*, Tomos II, III, e V (edição fac-similar, co-edição Fundação Casa de Rui Barbosa e Universidade Federal da Paraíba). Foram também objeto de análise

folhetos originais pertencentes à *Coleção Leandro Gomes de Barros* da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. A pesquisa estendeu-se ao exame de cópias de folhetos e transcrições colhidos no Nordeste, antes de 1929, constantes dos Fundos Villa – Lobos, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

A QUESTÃO DA AUTORIA

As especificidades da literatura de cordel no que tange ao processo produtivo, à autoria, à editoração, à propriedade literária, dão margem a indagações freqüentes sobre a originalidade, a criação poética, a contribuição individual dos poetas. Nesse tipo de literatura, o poeta seria simplesmente um *transmissor da tradição*, um mero *repetidor de fórmulas* ou ainda apenas o *porta voz da comunidade*. Esses são rótulos por demais simplificadores do problema, sobretudo por desconsiderarem conceitos que estão longe de ser pacíficos, como o de poesia popular, poesia folclórica, poesia tradicional; por desconsiderarem a influência eclética das fontes orais e escritas; enfim, por não levarem em conta a ação do poeta popular em formas diferentes da criação e recriação.

Sabe-se que, mesmo a criação primitiva e popular, depende efetivamente de um talento individual e nas obras baseadas na tradição a contribuição do indivíduo pode revelar-se pela maneira nova de se reelaborar o tema e o estilo.

Dentro desse contexto, onde situar a literatura de folhetos? A literatura de cordel parece pertencer a uma zona fluida, fronteira entre o popular e o erudito; o coletivo e o individual; o popular e o folclórico.

Jerusa Pires Ferreira (1979, p.24), mesmo constatando a *inter-textualidade vária*, a sujeição a um *texto matriz*, a temas e motivos, admite a diversificação, referindo-se ao processo adaptativo a uma realidade cultural, social e histórica e à existência de uma *operação criadora atuante*, ou seja, o *exercício pleno da criação poética a depender do autor*. Ao analisar o cavaleiresco no cordel, pelo confronto

dos textos *matriciadores* e dos folhetos gerados, Ferreira conclui a respeito da criação que, apesar dessa vinculação clara e direta com o texto matriz, o *poeta exerce permanentemente o seu ofício, no perfeito equilíbrio entre o que apropria e reconta.*

Dentro dessa perspectiva, nossa atenção volta-se para a verificação do trabalho do poeta, sua atuação sobre o arquétipo; a ação do indivíduo sobre o tecido coletivo da literatura popular, ou seja, sua operação criadora, especialmente no âmbito da expressividade linguística.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

A análise tem por base pressupostos teóricos da estilística, admitindo-se a síntese que formula Amado Alonso da doutrina de Bally e Spitzer. Aditem-se elementos da proposta de Jakobson, na ênfase à análise formal dos diversos níveis de estruturação linguística (fônico, morfossintático, semântico), livre, no entanto, da ortodoxia dos formalistas, que não consideravam a ação do sujeito no texto, ou seja, marcas da enunciação no enunciado e aspectos da subjetividade da linguagem. Portanto, não se reduz a observação a aspectos da afetividade e da expressividade da língua, como propunha Bally, mas à verificação dos traços lingüísticos como recursos mobilizados com o objetivo de obtenção de algum efeito de sentido ou estético. Todos esses mecanismos são próprios do discurso, entendido por Possenti (1988, p.49) como *colocação em funcionamento de recursos expressivos de uma língua com certa finalidade, atividade que sempre se dá numa instância concreta e entre um locutor e um alocutário.* A escolha desses recursos é fator decisivo na individuação desse discurso, no qual se inserem marcas da enunciação e da subjetividade.

Adota-se a noção de estilo defendida por Possenti (1988, p.158), *como o locutor constitui seu enunciado para obter o efeito que quer obter,* resultado de um trabalho de escolha do falante que cria ao produzir discursos. Esse trabalho traz a marca do indivíduo,

admitindo-se com Orecchioni (1980) *a subjetividade como onipresente na linguagem*.

Entende-se, no entanto, o estilo como um fenômeno por demais complexo, não se reduzindo, apenas, à busca de marcas individuais. A partir da observação de estruturas linguísticas, numa análise imanente, de acordo com a proposta de Jakobson, busca-se também estudar a obra enquanto *produto criado* e *atividade criadora*, nas palavras de Amado Alonso. Ao mesmo tempo em que se procura definir o *sistema expressivo* da obra, a pesquisa toma o *corpus* como fonte de dados para a construção de uma gramática desse tipo de poesia.

CONCLUSÕES

A análise da linguagem do poeta popular Leandro Gomes de Barros, nos vários níveis, fônico, léxico, morfossintático, semântico e a breve incursão por aspectos da subjetividade permite-nos apresentar algumas conclusões.

Sobre o nível fônico, pode-se observar que o autor busca a equivalência fônica, conjugando os recursos fônicos e semânticos; aproveita os valores expressivos dos sons, reiterando-os na cadeia sintagmática; cria efeitos sonoros notáveis, produzindo efeitos de sentido e fatos de estilo nesse trabalho com a língua.

No plano da escolha lexical, mostrou-nos a análise a eficácia da sua seleção vocabular pelo aproveitamento do seu poder evocativo, das suas tonalidades afetivas e da sua força expressiva. Assim o fez com a escolha dos regionalismos, estrangeirismos, dos substantivos e adjetivos. O exame desses últimos elementos levou-nos a inferir a contraditória visão da mulher em seu universo lingüístico e emocional.

A abordagem de aspectos morfossintáticos, em especial no campo da morfologia, levou-nos à comprovação do vigor dos processos de formação de palavras na linguagem popular e das

propriedades expressivas e afetivas dos sufixos, nessa modalidade de linguagem. No campo da sintaxe, pôde-se verificar algumas características dessa linguagem, como o predomínio de estruturas coordenadas; a recorrência de construções com verbo no gerúndio, de orações adjetivas com o relativo disjuncto e de outras estruturas gramaticais típicas da linguagem oral. Essa verificação permitiu-nos concluir, também, que a força expressiva da sintaxe da linguagem de Leandro Gomes de Barros advém dessa transposição de estruturas sintáticas da linguagem oral e popular, para a sua operação poética. No âmbito da sintaxe comprovou-se também a recorrência do paralelismo gramatical, uma das características da poesia universal, como um artifício poético que obtém, pela reiteração, grandes efeitos estilísticos. Pôde-se verificar, ainda, a alternância e a disparidade dos níveis lingüísticos e das construções sintáticas, ora de feição clássica, buscando até a *ultracorreção*, ora reflexo de um falar popular, regional, pleno de desvios da norma culta da língua.

Na incursão exploratória ao plano das alterações semânticas, a análise das imagens (metáforas e símiles, principalmente.), com base nos postulados de Ullmann, Cohen, Ricoeur e Buosoño, permitiu chegar-se à conclusão de que muitas dessas imagens preenchem os mais rigorosos requisitos da teoria poética para a definição de uma imagem como estritamente literária. No entanto, muito freqüentes são as metáforas de uso, as metáforas animais e antropomórficas, presentes em todas as modalidades de linguagem. Verifica-se, por esse fato, que a linguagem de Leandro Gomes de Barros caracteriza-se por uma plena literariedade, embora isso não signifique sempre, em todos os casos, plena originalidade. Literariedade que é o resultado da utilização de recursos disponíveis na língua, do intercruzamento de todos os planos lingüísticos, na busca de efeitos expressivos e estéticos.

A análise do enunciado comprova a hipótese de que, na busca de efeitos de sentido, um poeta popular, assim como os poetas eruditos, emprega amplamente recursos expressivos disponíveis na

língua, em todos os estratos, o que permite caracterizar uma gramática, um estilo e um processo de criação. A confirmação dessa hipótese contraria opiniões apriorísticas, que não teriam por base uma verificação mais acurada da matéria verbal dessa literatura.

Os aspectos da subjetividade da linguagem, observados pela presença de traços, de marcas da enunciação no enunciado, incluindo, numa consideração mais ampliada, os elementos avaliativos axiológicos e os afetivos, conduziram-nos à comprovação de várias realidades do mundo subjetivo do autor. Entre elas, podem-se destacar os sentimentos contraditórios em relação à mulher - a visão profundamente desvalorizante, colidindo com a admiração embevecida e enaltecida. Esses elementos levaram-nos também à comprovação, pela escolha dos itens lexicais carregados de subjetividade, de sua profunda revolta diante da miséria, da carestia, da guerra, das injustiças sociais, da corrupção dos governos. Do mesmo modo, não consegue disfarçar a sua simpatia, diante de cangaceiros como Antonio Silvino, criminoso visto como defensor dos desvalidos, figura que talvez remetesse a ideais cavaleirescos, constante fonte de inspiração dos poetas populares.

Em suma, pode-se concluir que a operação estilístico-gramatical de Leandro Gomes de Barros transfigura a linguagem popular e a oralidade. Sua poesia é expressão individual e coletiva. É tessitura singular de sons, ritmos, cores, visões, imagens, palavras, frases - *na criação e na recriação*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Amado. *Materia Y forma en poesia*. Madrid: Gredos, 1966

BOUSÓN, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Tomo I. 7. ed. Madrid: Gredos, 1985.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel. O passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec, 1979.

JAKOBSON, Roman. *Linguística y poética*. 4. ed. Madrid: Cátedra, 1988.

ORECCHIONI, Cathérine Kerbrat. *L'œonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1980.

POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo, subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Porto: Rés, 1983.

ULLMANN, Steffen. *Lenguaje y estilo*. Madrid; Aguilar, 1973.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Leandro, o poeta. *Jornal do Brasil*, 9. 9. 1976.

(Footnotes)

Sobre o livro

Digitação | Jailto Luis Chaves de Lima Filho
Hermano de França Rodrigues

**Projeto Gráfico e
Editoração Eletrônica** | Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes

Capa | Álvaro de Mesquita Batista
Lucas Nóbrega Araújo

Revisão Linguística | Álvaro de Mesquita Batista

Essa coletânea homenageia os vinte e cinco anos de existência do Programa de Pesquisa em Literatura Popular PPLP. Reúne trabalhos de pesquisadores, nacionais e internacionais que, durante todo esse tempo participaram da vida do PPLP: coordenando o programa, utilizando-se do seu arcevo para realização de suas pesquisas ou mantendo intercâmbio cultural conosco. Cada artigo é parte da nossa história que caminha pelo mundo.

A Literatura Popular engloba um número vasto de produções literárias, algumas vezes de autoria desconhecida e datando de épocas antigas da nossa língua, o que permite considerar sua tradicionalidade. A distinção do que é popular, nem sempre, é apresentada com clareza ao público que passa a restringir seu significado apenas à cantoria e ao cordel. Entretanto, trata-se de uma literatura, de formas e gêneros diversos, feita pelo povo e para o povo, na linguagem que ele conhece, do jeito que ele sabe dizer, espontânea e simples, mas muito importante que traduz seus valores e sua ideologia. Se quisermos conhecer uma comunidade, conhecemos por estudar suas manifestações populares e aí estaresmo penetrando em sua alma.

