



Miguilim

revista eletrônica do netli
volume 6, número 2, Maio-Ago. 2017

ARQUÉTIPOS DA LITERATURA POPULAR DO NORDESTE BRASILEIRO



ARCHETYPES OF POPULAR LITERATURE IN BRAZILIAN NORTHEAST

Francisco Cláudio Alves MARQUES
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE
MESQUITA FILHO”, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 21/06/2017 • APROVADO EM 27/08/2017

Abstract

The History of the Empress Porcina, Princess Magalona, the Maiden Theodora, Charlemagne and the Twelve Partners of France are part of the set of texts that crossed the ocean at the time of “discovery”, surviving in the Brazilian outback and adapting to the circumstances of the new environment. Once in the Northeast, these texts, a kind of strongly conservative European appendices, revive and, reviving in the voice of the popular singers and poets, allow understanding, at least in part, how they were practiced in medieval Europe, bringing the northeastern poet and his audience closer to a version of the universe of medieval *cantastorie*.

Resumo

A *História da Imperatriz Porcina, da Princesa Magalona, da Donzela Teodora, de Carlos Magno e dos Doze Pares de França* integram o conjunto de textos que atravessaram o oceano na época das “descobertas”, sobrevivendo no sertão brasileiro e adaptando-se às circunstâncias do novo ambiente. Uma vez aportados no Nordeste, esses textos, espécie de apêndices europeus fortemente conservadores, revivem e, revivendo na voz dos cantadores e dos poetas populares, permitem que se entenda, pelo menos em parte, como eram praticados na Europa medieval, aproximando o poeta nordestino e seu auditório de uma possível versão do universo dos *cantastorie* medievais.

Entradas para indexação

Keywords: Poetics. Literary archetypes. Popular literature. Poetic re-creations. Brazilian cordel literature.

Palavras-chave: Poética. Arquétipos literários. Literatura popular. Recriações poéticas. Literatura de cordel brasileira.

Texto integral

REcriações Poéticas Nordestinas: Apêndices da “Literatura” Europeia Medieval

Neste artigo pretendemos tecer algumas considerações, na medida do possível, sobre como se processou a transmissão, assimilação e revitalização de determinados arquétipos da literatura europeia medieval no âmbito da literatura de cordel do Nordeste brasileiro. Nesse percurso, traçado no tempo e no espaço, destacam-se folhetos diretamente vinculados a uma série de textos que se tornaram populares em toda a Europa medieval, mas que foram primeiramente traduzidos em Portugal para em seguida serem enviados para o Brasil ou reeditados por editoras brasileiras, como a Vecchi, a Quaresma e tantas outras, entre meados do século XIX e início do XX.

Como bem observou Ricardo Azevedo (apud MARQUES, 2014, p. 19), no Brasil ainda faz parte de um imaginário corriqueiro a ideia de que as culturas populares e seus artefatos seriam constituídos por manifestações primitivas, ingênuas, subdesenvolvidas e sem autoconsciência. Tais manifestações da arte popular só teriam valor no mundo letrado após receber um tratamento “culto”, algo como um burilamento fundado em conceitos universitários, eruditos e técnicos. Esses juízos de valor, baseados principalmente em desejos e crenças, contribuem para deixar menos claro o fato de que as obras de arte populares tendem a ser

criadas a partir de paradigmas e modelos construtivos nem sempre coincidentes com aqueles geralmente utilizados em obras, por assim dizer, eruditas. *A priori*, essas considerações ajudam a deixar bem claro que a busca pela compreensão de recriações poéticas semelhantes às praticadas pelos poetas de cordel brasileiros – recorte que nos interessa aqui – não pode ser realizada exclusivamente segundo as regras da composição literária erudita.

Por um lado, a vasta e “viva” documentação constituída pelos folhetos nordestinos nos dá um rico quadro da visão de mundo, das crenças, das fantasias e das aspirações sociais que compõem o universo dos cantadores, dos poetas e de seus leitores/ouvintes. Por outro lado, constitui um elenco parcial das leituras realizadas e dos textos escritos à disposição no Nordeste, levando-nos a repensar a relação contínua que os textos de cordel, marcadamente orais, mantêm, em vários graus, com a escritura. A busca pela compreensão dessa relação ajuda a colocar em xeque as teorias românticas relacionadas a uma literatura oral popular concebida como fruto espontâneo de uma alma coletiva, e, eventualmente, confiada à escritura com um escopo meramente conservativo. (ZUMTHOR, 1980, p. 228-239).

Pensando nos folhetos de cordel enquanto recriações poéticas a partir de matrizes impressas, Jerusa Pires Ferreira (2014, p. 14) explica que, “A noção de ‘matriz’, sempre considerada em termos relativos, tenta explicar o funcionamento oral/escrito/impresso/oral”, ajudando, de certo modo, a desconstruir “a concepção de uma espécie de memória despótica, de uma originalidade da criação popular em si mesma, e que é até considerada espontânea por alguns pesquisadores do folclore”. Aliás, e ao que parece, esta literatura esteve sempre ligada ao escrito, ao impresso, apesar das relevantes marcas de oralidade que ostenta, como podemos depreender da definição de literatura de cordel elaborada por Jerusa Pires Ferreira (2014, p. 46):

Esta literatura, conto oral ou folheto, existe em sistema de oralidades e se sustenta na relação com outro conjunto, a matriz impressa. Ela se compõe dos textos escritos, impressos, daqueles bem recebidos e difundidos oralmente, seja ele o conto de fada (denominação estranha e alheia), a história de encantamento, o conto de “literatura” ou ainda poemas ou peças teatrais que, por algum motivo, se relacionam e compatibilizam com o universo da tradição popular mais diretamente.

Além da relativa originalidade dos textos de cordel, acima sugerida, interessa identificar, nesse jogo oralidade/escritura, os modos de transmissão de arquétipos da literatura europeia medieval para o Novo Mundo, particularmente aqueles aportados em Portugal e retransmitidos em regime de sincretismo cultural para o Brasil. Aqui, tais arquétipos vêm misturar-se aos resíduos de uma mitologia indígena, assimilados pela colonização, às lendas, às narrativas autóctones e ao substrato cultural, permanentemente oral, de origem africana. Quanto às origens mestiças dessas tradições aportadas no Nordeste, Paul Zumthor alude a uma sobreposição de vocalidades ao tratar da oralidade entre colonos portugueses que

povoaram o Brasil e os africanos que eles importaram, enfatizando que o gênero poético chamado *peleja* ou *desafio*, bem conhecido na Europa Medieval, é testemunhado até nossos dias pela tradição oral da maior parte dos povos da África. (ZUMTHOR, 1980, p. 232-233)



Para além da discussão suscitada por esse tipo particular de apreensão do escrito, e que geralmente gravita em torno da dicotomia “popular”/“erudito”, o entrecruzamento entre tradições e culturas diversas e distantes abre precedentes para uma discussão que envolve, por um lado, a busca pela compreensão de um fenômeno que resulta da junção de traços alóctones e autóctones bem definidos que se caracteriza, a nível de conteúdo, por uma filtragem de materiais bastante heterogêneos; e, de outro, a nível de produção e recepção dos textos, por uma combinação de técnicas emprestadas tanto da oralidade quanto da escritura.

No Brasil, onde alguns membros da Academia ainda oferecem certa resistência ao estudo dos artefatos da cultura popular, exatamente por ainda sustentarem uma concepção aristocrática de cultura, uma discussão dessa natureza, sem muitas pretensões, pretende contribuir para desfazer certos nós conceituais e estabelecer confrontos com algumas posturas equivocadas relativas ao conceito de “cultura popular”. Primeiro, com aquela que atribui às classes subalternas uma passiva adequação aos subprodutos culturais distribuídos com generosidade pelas classes dominantes, assunto já amplamente discutido por Carlo Ginzburg no prefácio à edição italiana *O queijo e os vermes* (1987). Um exemplo bem claro desse tipo de postura pode ser encontrado em um estudo sobre a *littérature de colportage* realizado por Robert Mandrou em 1964. Com base nos temas recorrentes na chamada *Bibliothèque bleue de Troyes*, Mandrou classificou esse conjunto de produções populares como literatura de “evasão”, mormente pelo fato de ter alimentado por séculos uma visão de mundo banhada de fatalismo e determinismo, de maravilhoso e misterioso, impedindo que seus leitores tomassem consciência da própria condição social e política, e desempenhando, talvez conscientemente, uma função reacionária. (MANDROU, 1964)

Segundo, com aquela que vê na literatura de cordel, por exemplo, a expressão espontânea de uma cultura popular original e autônoma, permeada de valores religiosos. Nessa linha de pensamento podem ser encontradas pesquisas como aquela realizada por Geneviève Bollème na década de 1960, embora tenha apresentado avanços em um estudo posterior relativo à literatura popular produzida no contexto da Revolução Francesa. No livro *O povo por escrito*, de 1986, Bollème faz algumas ponderações a partir de uma observação feita por Michelet a respeito da “língua” de Rousseau à época da Tomada da Bastilha: “essa língua admirável como instrumento de combate” podia agir “poderosamente sobre o burguês e o operário”, contudo, “não podia atingir a grande massa do povo, ser retida por ele, pelo fato de não compreendê-la”. Em resposta a Michelet, Bollème salienta que, por mais que o povo não compreendesse a língua de Rousseau (algo que está por se provar), “ainda assim ela lhe foi dada; ele a empregou”, de modo que a tomada da língua literária permitiu que o povo francês reescrevesse sua própria história no âmbito da Revolução:

[...] foram hábitos tomados à literatura, tiques, “defeitos”, e foi dessas fórmulas – espécie de discurso de subprefeitura – que o povo se apossou para ter uma voz. [...] Em vez de ficar fechada entre quatro paredes, a má literatura quis que esse discurso fosse pronunciado em praça pública. [...] é nesse discurso que o povo vai inserir sua própria história, inverter “a abstração e o romanesco, as duas barreiras intransponíveis” [...] para aí introduzir “coisas e fatos”, encontrar sua linguagem própria. (BOLLÈME, 1988, p. 147)

Por esse viés, Bollème se aproxima, de certo modo, do fenômeno de revitalização dos arquétipos literários europeus medievais pela literatura de cordel do Nordeste, principalmente por encerrar uma ideia de circularidade – influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica –, postulada por M. Bakhtin sobre as relações entre Rabelais e a cultura popular do seu tempo. No centro da cultura configurada por Bakhtin destaca-se uma visão cômico-carnavalesca do mundo elaborada pela cultura popular e que se opõe ao dogmatismo e à seriedade da cultura das classes dominantes. No entanto, no caso de Bakhtin, a grande desvantagem para um estudo que se pretenda fazer dos elementos da cultura popular, conforme observa Ginzburg (1987, p. 23), vai esbarrar no fato de que os protagonistas dessa cultura – camponeses e artesãos – quase sempre nos falam através das palavras de um intermediário representante da cultura oficial, Rabelais. No nosso caso, temos a grande vantagem de trabalharmos com uma vasta e atuante documentação por assim dizer, “viva” e direta: os textos de cordel produzidos no Brasil desde o final do século XIX.

E é exatamente essa ideia de circularidade, somada àquela de Zumthor (1973) relativa à adaptabilidade dos textos à variabilidade das circunstâncias, que nos induz, em parte, a não continuar concebendo os textos medievais como meros artefatos arqueológicos nem a cultura popular como um subproduto cultural. Na nossa linha de investigação aparecem textos que “foram vivos” e “ditos em um mundo que não ignorava a escritura”, obviamente o medieval. Textos que, embora compostos provavelmente por escrito, foram transmitidos por meio da voz. No entanto, pondera Zumthor (1993, p. 22), “A voz medieval não é a nossa [...]; desintegrou-se o mundo onde ela ressoou e onde produziu [...] a dimensão de uma palavra”, de modo que se torna impossível ter uma ideia satisfatória do mundo em que os textos medievais foram divulgados e interpretados. Na melhor das hipóteses, observa Zumthor (1973, p. 433), “a filologia e as disciplinas auxiliares permitem que se situe o texto em uma série de eventos ‘históricos’ e que se entenda, aproximadamente, como se dá a relação funcional com outros elementos pertencentes a uma determinada estrutura cultural”. Nesse caso, quando se trata de entender pelo menos em parte o que foi o universo dos textos medievais – e no nosso caso aqueles revitalizados pela literatura de cordel –, faz-se necessário retrair o movimento, o deslocamento dessas estruturas ao longo do tempo, tendo presente sua capacidade de adaptar-se à variabilidade das circunstâncias. (ZUMTHOR, 1973, p. 434)

Em síntese, para que se tenha uma ideia mais ou menos satisfatória de como os textos medievais inventariados por Luís da Câmara Cascudo – Carlos Magno,

Roberto do Diabo, donzela Teodora, Imperatriz Porcina – foram lidos e ouvidos pelo público medieval, faz-se necessário rastrear a história dessas obras e de suas variantes. Por um lado, adverte Zumthor (1973, p. 436, trad. Nossa)

[...] somente o estudo estrutural dos diversos textos ou variantes de uma mesma obra pode nos colocar em contato com o modo e a amplitude de suas transformações permitindo-nos, portanto, redesenhar a história da obra e compreender como ela foi interpretada pelo homem medieval.

Por outro lado, dado que a poesia medieval é uma poesia *in praesentia*, como aquela praticada na praça pública nordestina, o ato de rastrear a história dos textos medievais que inspiraram os poetas e cantadores brasileiros nos aproxima, do ponto de vista da recepção, dos sujeitos que os *escutaram* na corte e na praça pública medieval, pressupondo, na medida do possível, as perguntas que a obra respondia em seu tempo e o que foi o “horizonte de expectativa” do público medieval. (ZUMTHOR, 1993, p. 23)

Para o recorte que nos interessa aqui, o conceito de “Poesia” compreende não apenas um conjunto de textos ditos poéticos, mas a atividade que os produziu: o corpo, os gestos, os meios etc. (ZUMTHOR, 1973, p. 10). A noção de “poética”, por sua vez, fundada no jogo dialético das semelhanças e diferenças, das recriações, dos empréstimos, dos acréscimos e supressões, da revitalização de arquétipos que atravessaram séculos, oceanos e continentes para, finalmente, compor o imenso delta das variantes populares espalhadas por todo o Nordeste brasileiro. “Poética” ainda no sentido de uma atividade que nos informa sobre o processo de produção do texto e sobre seu funcionamento interno; que se interroga sobre o todo significativo que constitui um discurso realizado e tenta definir as regras de transformação que atuam sobre ele. (ZUMTHOR, 1973, p. 11-12) Para os nossos propósitos, convém adotar um conceito de “popular” esboçado à margem daquelas discussões polêmicas suscitadas pelo uso do termo e entendido, assim como a noção de “poética”, no âmbito daquela definição mais ampla apresentada por Paul Zumthor (1993, p. 118-119):

[...] a ideia de “cultura popular” é só uma comodidade que permite o enquadramento dos fatos; refere-se a usos, não a uma essência; a “popularidade” de um traço de costumes ou de um discurso é tão-somente sua relação histórica *hic et nunc* com este ou aquele traço, este ou aquele discurso. Tratando-se da voz e das artes da voz, a oposição “popular” ao “erudito” remete, quando muito, aos costumes predominantes neste ou naquele momento e meio. [...] o que a palavra *erudito* designa é uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas autônomas, exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas; *popular*, a tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior de costumes ancorados na experiência

cotidiana, com desígnios coletivos e com uma linguagem relativamente estereotipada.



Ainda segundo Zumthor (2005, p. 80), a palavra “popular” encerra muitas controvérsias e pode designar “uma partida, uma pertença, a classe dos autores, ou dos usuários. Mas ela não nos leva a um conceito”. Em se tratando de poesia oral, como é o nosso caso, se quisermos classificar e comparar fatos de cultura e especialmente de poesia, e de poesia oral, convém definir cada um deles no nível de sua função.

Como explicar que, pelo menos entre meados do século XIX e as primeiras décadas do século XX, narrativas europeias em torno das lendárias figuras de Carlos Magno, Imperatriz Porcina, Roberto do Diabo, ardilosos camponeses etc., continuem inspirando poetas e cantadores no sertão nordestino? O esforço para compreender essa relação histórica que a poesia de cordel do Nordeste brasileiro estabelece com “outros discursos” – matrizes impressas, orais, iconográficas –, tenham sido eles instituídos no passado ou no presente, passa pela compreensão da “função” que esses “discursos” importados passam a desempenhar no âmbito da comunidade que os recebe e recria.

Se tais narrativas que circularam por mais de quatro séculos na forma de *pliegos sueltos* e folhas volantes continuavam sendo reeditadas, e muitas ainda continuam, no âmbito da poesia popular nordestina, é porque a fórmula ainda comporta uma finalidade coletiva. Se os pares de França revivem em um contexto inédito, encarnando a representação dos valores que regem a comunidade e com os quais ela se identifica, ou pelas suas façanhas e intrepidez se fundem à imagem do vaqueiro valente ou do destemido cangaceiro, figura que, pelo seu elevado senso de justiça passa à condição de paladino dos pobres e injustiçados, o arquétipo passa a desempenhar uma nova função à medida que o público, por meio da voz do poeta, integra-o à sua consciência, aos seus valores e à sua história.

No mais, a literatura de cordel nordestina se constitui uma das expressões mais evidentes da problemática vinculada não apenas ao vagar dos conteúdos e formas entre áreas culturais “altas” e “baixas”, mas também entre perspectivas geográficas e, sobretudo, temporais diversas. Nesse cenário, a busca pela compreensão do modo como o presente dialoga com o passado torna-se um importante instrumento de investigação não somente pelo fato de estudar o processo de filtragem e de transmissão seletiva dos conteúdos pertencentes à cultura popular, mas porque representa também um modo de colocar em evidência o desenvolvimento de formas poéticas e narrativas capazes de iluminar os mecanismos de transmissão de um texto através do tempo e, portanto, as formas autônomas por meio das quais o popular “lê” o passado. (PELOSO, 1988, p. 12)

A busca pela compreensão desse fenômeno confere uma nova dimensão à história dos textos, de sua *mouvance* e transformações ao longo do tempo e através de espaços geográficos e culturais não homogêneos. É justamente nesse cruzamento, onde a opacidade do tempo vem somar-se aos problemas resultantes da interação entre coordenadas históricas, culturais e mentais nem sempre coincidentes, que se revela a extraordinária vitalidade dos esquemas arquetípicos e

das matrizes culturais importadas pelos portugueses e depois retransmitidas, em regime de mestiçagem cultural, ao Novo Mundo. (PELOSO, 1988, p. 12-13)

O estudo dos mecanismos que presidem a transmissão desses códigos seculares para a literatura de cordel nordestina exige que sejam observados, necessariamente, os novos significados que os textos medievais assumem no Novo Mundo; destrinchar o complexo mecanismo de transmissão do texto no quadro da tradição e, sobretudo, deter-se no estudo das modalidades de transferência e difusão para o Nordeste brasileiro de núcleos temáticos e formais consolidados pelo uso e consagrados pela tradição. A maioria dessas histórias chega aos poetas nordestinos ou no bojo de histórias para crianças, por meio de traduções e adaptações, ou na bagagem e na memória de muitos colonos europeus, sobretudo portugueses, aportados no Nordeste brasileiro.

Na literatura de cordel, o cruzamento de tramas épicas, fabulosas, lendárias e históricas se interseccionam na construção de um imaginário onde a cronologia do tempo e a “veracidade” histórica são abolidas. As lendárias figuras dos paladinos de França vêm fundir-se às figuras de vaqueiros e valentes; Roberto do Diabo vem juntar-se ao bando de Antônio Silvino e Lampião; os martírios e o exemplo de mulheres castas como Porcina e Genoveva de Brabante servem de modelo de conduta às mulheres do sertão; no plano da sátira, as peripécias dos fantoches criados no século XVI pelo *cantastorie* bolonhês Giulio Cesare Croce, Bertoldo, Bertoldino e Cacasseno, vem somar-se à sagacidade de Pedro Malasartes, João Grilo e Cancão de Fogo, heróis eleitos pelos sertanejos na desforra do coronel latifundiário, do inglês capitalista, do colonizador português e dos figurões da política local.

Os *Contos da Carochinha*, as *Histórias da Vovozinha*, de Figueiredo Pimentel; os *Contos Populares Portugueses*, de Teófilo Braga; relatos sobre a Cocanha; as artimanhas de Pedro Malasartes; facetas de um certo Grilo médico e adivinhão; histórias de sábias heroínas e esposas caluniadas de adultério, vidas de santos; *História de Carlos Magno e dos doze pares de França*; *História do Grande Roberto, Duque de Normandia e Imperador de Roma*, o *Roberto do Diabo*; a *História de João de Calais*; *As Astúcias de Bertoldo*; *Vida de Cacasseno*; cavalo que defeca dinheiro, heróis encerrados em surrões, curas paródicas, reis “destronados” etc., são apenas algumas das histórias que, uma vez recriadas no âmbito da literatura de folhetos, nos fornecem pistas de como eram praticadas na Europa medieval. Enfim, nessa incessante e metafórica “peregrinação” dos textos, os encontros entre personagens lendários e reais se multiplicam, ajudando a compor um cenário onde os heróis locais são excepcionalmente aproximados de figuras épicas pertencentes a filões diversos e distantes, passando a compor um tipo de história única que passa a circular num regime de oralidade mista pelos sertões e periferias urbanas do Nordeste.

No caso da literatura de cordel, o diálogo com o passado vive de semelhanças, mas também de diferenças, permitindo que nesse jogo seja revelada uma “história” do texto, aliás bastante desconhecida do eventual narrador e de seu público no âmbito popular. A isso, vem juntar-se a possibilidade de se fazer emergir os modos de leitura e, portanto, a autonomia expressiva de seus intérpretes. (PELOSO, 1988, p. 13)

Segundo os poetas de cordel, dois são os motivos que os levam a “traduzir” em versos as notícias veiculadas pelos meios de comunicação escritos e as histórias de heróis e heroínas difundidas pela literatura erudita. O poeta Manoel de Almeida Filho explica que um desses motivos relaciona-se com o fato de o público nordestino está acostumado a ler “rimado”, “versado”:

[...] a grande maioria dos nossos fregueses lê o livro cantando. Como a gente lê, eles aprendem as músicas dos violeiros, e eles cantam aquilo. [...] E, em casa reúnem uma família, três, quatro, e cantam aquilo, como violeiro mesmo [...] O folheto tem essa doçura do verso. E o povo nordestino se acostumou a ler o verso. Então o livro em prosa mesmo, ele não gosta e nem gosta do jornal, a notícia do jornal. [...] Ele não entende. [...] Porque está acostumado a ler rimado, a ler versado. (ALMEIDA FILHO apud ALMEIDA, 1979, p. 202)

O outro motivo, ainda de acordo com Manoel de Almeida Filho, está relacionado com o fato de que o leitor “não entende” ou “não gosta” do livro em prosa, de modo que o poeta, embora muitas vezes semiletrado, “traduz” a obra escrita em prosa colocando-a ao alcance do leitor/ouvinte, ou seja, em versos. A mesma explicação é apresentada pelo poeta de cordel Altino Alagoano, pseudônimo de Maria das Neves Batista Pimentel. Referindo-se ao folheto *O Violino do Diabo*, recriado em versos a partir de uma tradução do romance homônimo de Victor Pérez Escrich, autor espanhol do século XIX, a poeta revela parte dos mecanismos que presidem a recriação poética, ideológica e textual por que passam muitos textos da literatura erudita:

*Você sabe que o romance é feito numa literatura alta. O povo não entende, mesmo lendo não entende, não compreende e nem vai perder tempo para ler o romance. Então eu transformei aquela literatura no linguajar do povo, no modo que o povo fala, que o povo entende. [...] eu peguei o miolo. A coisa mais, que me interessa. [...] O romance é o roteiro, agora aqui eu vou transferir toda essa história para o linguajar do povo e versar. [...] Eu não posso me afastar da linha do romance, eu posso criar, ajudar no mesmo sentido. [...] Então aqui neste romance *O violino do Diabo ou o Valor da Honestidade*, então, a lição que eu salientei neste romance, foi a honestidade da moça e do velho, entendeu? Que aquele homem fez toda a trapalhada, toda a trapaça para iludir esta moça. [...] Para fazer o folheto, eu leio a parte, analiso e formo o verso dentro daquela parte. Não vou ler todo o livro, eu leio aquela parte, aí vou fazendo os versos aos poucos conforme a leitura. [...] Muita coisa a gente tem que abandonar, a gente não pode pegar um romance e fazer ao pé da letra, tem que aproveitar o pensamento do escritor e*

transformar ao nosso pensamento, quer dizer, fazer aquilo de maneira que seja fiel: o histórico do escritor mais resumido. (MENDONÇA, 1993, p. 86, grifos da autora)



Câmara Cascudo (1978, p. 12) explica que “o poeta popular transforma o livro da cidade, do autor letrado em romance, romance na acepção clássica de adaptação e assimilação destinada a um certo ambiente social”. Os autores de textos de cordel costumam denominar “romance” os folhetos contendo 24 ou mais páginas resultantes de recriações poéticas a partir de narrativas pertencentes à tradição escrita. Tais narrativas são geralmente chamadas de “obra feita” pelos poetas de cordel e cantadores. Essa prática consiste na transformação do “livro da cidade” em folheto, um gênero particular de “romance” adaptado a um ambiente social específico e colocado ao alcance do leitor/ouvinte, como faziam os primeiros autores medievais ao “traduzir” em língua vulgar os textos latinos:

A expressão *mettre en roman*, frequente no francês do século XII, designa o processo que permite atingir esse fim: operada por um indivíduo apenas arranhado pela cultura livresca, a *colocação em romance* tem por destinatário qualquer pessoa do meio cavaleiresco e nobre. (ZUMTHOR, 1993, p. 266, grifos do autor)

O “romance” medieval nasce da junção da oralidade com a escritura por volta de 1160-70, no entanto, “Logo de saída colocado por escrito, transmissível apenas pela leitura (com a intenção, é verdade, de atingir ouvintes), o ‘romance’ recusa a oralidade das tradições antigas, que terminarão, a partir do século XV, marginalizando-se em ‘cultura popular’”. Contrariamente aos contos de que se nutre o povo em geral, o “romance” requer vastas dimensões: longas durações de leitura e de audição, em que os encadeamentos da narrativa, por mais embrulhados que por vezes pareçam, são projetados para um adiante nunca fechado, exclusivo de toda circularidade. (ZUMTHOR, 1993, p. 266) O que o poeta de cordel faz, embora semiletrado, é “desembaraçar” tais histórias que foram remotamente “mise en roman”, recriando-as na língua que o povo fala, condensando a trama e seus elementos, reduzindo o tempo de “leitura e audição” e devolvendo-lhes, num regime de “oralidade mista”, aquela primitiva voz que foi perdendo espaço em detrimento da escritura.

“Romance” de cordel e “romance” medieval aproximam-se, por um lado, pela origem fundada na oralidade: “Romance, originariamente advérbio, provindo do latim *romanice*, refere-se ao vernáculo – portanto, de modo primário, ao oral”, embora na Idade Média os “romancistas” procurem sempre contrapor seus “romances” às narrativas disseminadas pelos contadores de histórias, que eles afastam com desprezo. E, por outro lado, pela ideia de “glosa”: “*Pôr em romance* é propriamente ‘glosar’ em língua vulgar, ‘pôr, clarificando o conteúdo, ao alcance dos ouvintes, ‘fazer compreender, adaptando às circunstâncias’”. (ZUMTHOR, 1993, p. 266-267). Assim narrativas que foram escritas no passado, em prosa ou em verso, são atualizadas ao sabor das novas circunstâncias para contar a história das novas

comunidades que as recebem e as ressignificam, conforme explica Jerusa Pires Ferreira (2014, p. 60):

A volta ao verso pelo nosso poeta popular, implica redução, síntese, até pelos propósitos e dimensões do folheto e pelos trâmites de uma escolha; que rejeita aquilo que está distante; são introduzidos os valores regionais e próprios do seu repertório cultural. Não se deforma porém o núcleo central de significação, não se altera o arcabouço que leva da busca da pena à deposição dos velhos poderes e à instalação dos novos.

Pôr novamente em “romance” histórias que foram “vivas”, como a de Carlos Magno, Roberto, Porcina, Teodora e Genoveva, e que pertenceram a um gênero que pouco a pouco, entre os séculos XIII e XIV, foi perdendo o prestígio da voz em detrimento da difusão da escritura entre os representantes das classes dominantes, parece esboçar uma vontade, utópica, de se fazer ouvir novamente os sussurros daquela voz, devolver-lhe a autonomia. Tais romances, que no século XIV ainda ofereciam-se como uma resposta poética adequada à Corte e à demanda do mundo cavaleiresco, passam então a dominar os gostos e a plasmar o “horizonte de expectativa” de um novo público, em uma nova “indumentária” e num contexto inédito: o sertão nordestino. Aqui e ali, o “querer-cantar” e o “querer-dizer” nascem de um acordo profundo e de uma intenção única como o “querer-ouvir” da comunidade. Solidários com a coletividade que os faz existir, com a sua cultura e com a sua história, autores e recitantes participam intensamente de uma ideologia comum, compartilham os mesmos gostos e valores com a audiência. (ZUMTHOR, 1973, p. 43).

No Nordeste brasileiro, por exemplo, a audiência feminina se identifica com a história de Genoveva, a arquetípica esposa casta caluniada de adultério. Nas entrelinhas, surgem preceitos cristãos e normas de conduta que todas as mulheres da comunidade devem seguir:

Genoveva era dotada
de inteligência e engenho,
nas feições dela se via
o mais perfeito desenho,
a natureza em orná-la,
se esmerou e fez empenho.

Além dessas qualidades
Em tudo era preciosa,
Modesta e trabalhadora
Cortês e religiosa
Graças à educação
De sua mãe extremosa.
[...]
Ao travesseiro dos doentes

Era um anjo tutelar,
Divino consolador
Dos pobres desse lugar
Quem a visse estando triste
Tinha de se consolar. (BARROS, 2006, p. 2)

Vaqueiros e camponeses se veem representados na coragem e espírito guerreiro dos paladinos de França:

Eram doze cavalheiros,
Homens muito valorosos,
Destemidos e animosos
Entre todos os guerreiros [...]

Todos eram conhecidos
Pelos Leões da Igreja
Pois nunca foram à peleja
Que nela fossem vencidos.
Eram pelos turcos temidos,
Pela Igreja estimados,
Porque, quando estavam armados.
Suas espadas luziam
E os inimigos diziam:
-Esses são endiabrados! (BARROS, 2006, p. 1)

Na edição portuguesa da *História de Roberto do Diabo*, de 1799, impressa em Lisboa, diz-se que Roberto, ao nascer, fora ofertado ao Diabo pela duquesa sua mãe, em razão de sua difícil concepção. Roberto começa a praticar seus crimes quando ainda era muito jovem, e a invencibilidade é uma das marcas do herói:

Roberto [...] era tão maligno, valoroso, e destemido (tendo tão pouca idade) que com todos ou fossem grandes, ou pequenos, muitos, ou poucos, pelejava tão valorosamente, que depois de matar, aleijar, e ferir muitos, os mais todos lhes fugiam, de sorte que sempre ficava só no campo sem moléstia, nem ofensa alguma. (CARVALHO, 1799, p. 6).

Depois de uma vida conturbada, de crimes e perseguições, Roberto recebe uma penitência revelada por um anjo a um Ermitão. Segundo a sentença, o criminoso deveria se despojar de suas vestes de nobre e seguir uma vida mendicante:



Quando Roberto ouviu a penitência, e recebeu a absolvição das suas culpas todo banhado em lágrimas nascidas do íntimo de seu coração começou a dar graças a Deus por tão grande mercê, e benefício, que lhe fez por tão pequena penitência livrá-lo da pena eterna; e assim com muito contentamento na sua alma se despediu logo do Ermitão e partiu para Roma. (CARVALHO, 1799, p. 15).

A versão nordestina reproduz fielmente toda a narrativa de Roberto, duque de Normandia, especialmente porque a história ajuda a reforçar os dogmas católicos da confissão, do arrependimento e da justiça. No final do folheto, depois de tantos crimes, escaramuças e conversões, Roberto, à maneira do que faria ao regressar o tão esperado Dom Rei Sebastião, assume o trono e realiza um governo justo e equânime:

Roberto ficou em Roma
Feito império da nação
Era muito generoso
Amava a religião
Governou com paciência
Pela constituição. (ATHAYDE, 2006, p. 36)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença do romanceiro tradicional português na literatura de cordel nordestina repropõe, em termos específicos, “o problema mais geral da existência, em estruturas arquetípicas, de engrenagens textuais capazes de veicular sistemas semióticos complexos através de atualizações diversas, a serem exploradas na sua morfologia e na trama de nexos que conjuga tradições distantes”. (PELOSO, 1992, p. 119)

Além disso, o debate se torna ainda mais estimulante porque inserido em um contexto “inédito, onde à opacidade produzida pelo tempo se juntam problemas criados por diversas condições históricas, culturais e mentais, fruto da interação de áreas culturais não homogêneas”. (PELOSO, 1992, p. 119). Nesse jogo, a antítese “passado vs. presente”, “antigo vs. moderno”, se enriquece de novas implicações. De um lado, esquemas arquetípicos e matrizes culturais cuja continuidade de

penetração e de debate temático parece não se exaurir com a barreira do tempo; e, do outro, um contexto atípico, em que a antiguidade do modelo assume valores diversos sob o impulso de estratégias textuais que dela prescindem, colocando-se em um universo completamente estranho àquele originário. Dessa conjunção de forças surge no Nordeste brasileiro uma literatura popular com características peculiares, dita literatura de cordel, em que os mitos indígenas e o substrato cultural africano se misturam no sulco de uma tradição estilística e conteudística, vinda da Europa medieval, para inevitavelmente misturar-se no amplo universo das variantes. (PELOSO, 1992, p. 119)

Para concluir, vale ressaltar que histórias como a de Carlos Magno, Imperatriz Porcina, Donzela Teodora, e tantos outros, integram o conjunto de textos que atravessaram o oceano durante as descobertas, sobrevivendo no Novo Mundo e, sobretudo, no Nordeste brasileiro, adaptando-se às circunstâncias e peculiaridades do novo ambiente. Uma vez aportados no Brasil, esses textos, espécie de apêndices europeus fortemente conservadores, revivem graças a sucessivas recriações e, revivendo, permitem que se entenda, em parte, como eram praticados na Europa medieval, aproximando o poeta nordestino e seu auditório de uma possível versão do universo dos contadores populares medievais. Nas versões nordestinas os códigos reelaborados a partir das fábulas medievais europeias se mantêm relativamente estáveis, no entanto, no processo de recriação, surgem novos significados responsáveis pela formação de um sistema de alusões e referências que incluem tanto a visão de mundo do poeta de cordel e de seu público quanto os pormenores das práticas socioculturais vigentes na região.

Notas

Referências

ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. **Folhetos** (*a literatura de cordel no Nordeste brasileiro*). Dissertação de Mestrado em Antropologia, PPG do Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

ATHAYDE, João Martins de. **História de Roberto do Diabo**. Fortaleza, CE: Tupynanquim/ABC, 2006.

BARROS, Leandro Gomes de. **Os martírios de Genoveva**. Fortaleza, CE: Tupynanquim/ABC, 2006.

_____. **Batalha de Oliveiros com Ferrabraz**. Fortaleza, CE: Tupynanquim/ABC, 2006.

BOLLÈME, Geneviève. **O povo por escrito**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CARVALHO, Jeronymo Moreira de. **História do Grande Roberto, Duque de Normandia, e Imperador de Roma.** Em que se trata da sua concepção, e nascimento, e de sua depravada vida, por onde mereceo ser chamado Roberto do Diabo, e do seu grande arrependimento, e prodigiosa penitencia, por onde mereceo ser chamado Roberto de Deos, e prodígios, que por mandado de Deos obrou em batalha. Lisboa: Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1799.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo.** João Pessoa: Ed. Universitária, 1978.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Matrizes impressas do oral:** conto russo no sertão. Cotia, SP: Ateliê, 2014.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes:** O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Trad. Maria Betânia Amoroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MANDROU, Robert. **De la culture populaire aux 17e et 18e siècles:** la Bibliothèque bleue de Troyes. Paris: Stock, 1964.

MARQUES, Francisco Cláudio Alves. **Um pau com formigas ou o mundo às avessas:** a sátira na poesia popular de Leandro Gomes de Barros. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2014.

MENDONÇA, Maristela Barbosa. **Uma voz feminina no mundo do folheto.** Brasília: Thesaurus, 1993.

PELOSO, Silvano. **Medioevo nel sertão:** tradizione medievale europea e archetipi della letteratura popolare nel Nordeste del Brasile. Nápoles: Liguori, 1988.

_____. **La voce e il tempo:** modelli storico-letterari della tradizione portoghese. Viterbo: Sette Città, 1992.

ZUMTHOR, Paul. L'écriture et la voix (D'une littérature populaire brésilienne). **Critique:** Revue générale des publications françaises et étrangère. Paris: Editions de Minuit, tomo XXXVI, n. 394, março de 1980. p. 228-239.

_____. **La lettera e la voce.** Bolonha: Il Mulino, 1990.

_____. **A letra e a voz na 'literatura' medieval.** Trad. A. Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e nomadismo.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê, 2005.

_____. **Semiologia e poetica medievale.** Trad. Mariantonia Liborio. Milão: Feltrinelli, 1973.

Para citar este artigo

O autor

Francisco Cláudio Alves Marques possui graduação em LICENCIATURA PORTUGUÊS/ITALIANO pela Universidade de São Paulo (2003), Graduação em LETRAS (PORTUGUÊS/ITALIANO) pela Universidade de São Paulo (2002), Mestrado em Letras (Língua e Literatura Italiana) pela Universidade de São Paulo (2005) e Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (2010). Pós-Doutorado pela Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (2015). Coordenador do Grupo de Pesquisa Cultura Popular e Tradição Oral: Vertentes, que busca investigar elementos da cultura popular europeia e africana em diferentes manifestações populares brasileiras: na literatura oral/popular, na Literatura de Cordel, nos modos de dizer, na religiosidade popular, nas festas tradicionais, no teatro, na música etc. Atualmente é professor assistente doutor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, Língua e Literatura Italiana, Literatura Brasileira, Teoria Literária e Literatura Comparada.

Apoio/financiamento: Fapesp - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo