

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – ESTUDOS LITERÁRIOS
LINHA DE PESQUISA – LITERATURA E HISTÓRIA

JOSÉ NOGUEIRA DA SILVA

**LITERATURA DE CORDEL: HIBRIDISMO E CARNAVALIZAÇÃO EM LEANDRO
GOMES DE BARROS**

MACEIÓ

2016

JOSÉ NOGUEIRA DA SILVA

**LITERATURA DE CORDEL: HIBRIDISMO E CARNAVALIZAÇÃO EM LEANDRO
GOMES DE BARROS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia
Aymoré Martins**

MACEIÓ

2016

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário Responsável: Valter dos Santos Andrade

S5861 Silva, José Nogueira da.
Literatura de Cordel: hibridismo e carnavalização em Leandro Gomes de Barros / José Nogueira da Silva. –2016.
160 f.

Orientadora: Ana Cláudia Aymoré Martins.
Dissertação (Mestrado em Estudos literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2016.

Bibliografia: f. 155-160.

1. Cordel. 2. Hibridismo. 3. Carnavalização. 4. Barros, Leandro Gomes – Crítica e interpretação. I. Título.

CDU: 869.0(81).09

TERMO DE APROVAÇÃO

JOSÉ NOGUEIRA DA SILVA

Título do trabalho: *LITERATURA DE CORDEL: HIBRIDISMO E CARNAVALIZAÇÃO EM LEANDRO GOMES DE BARROS*

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:



Profa. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins (PPGL/Ufal)

Examinadores:



Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGL/Ufal)

Prof. Dr. Cristiano César Gomes da Silva (Uneal)

Prof. Dr. Henrique Antunes Cunha Júnior (UFC)

Maceió, 27 de maio de 2016.

À minha mãe, Terezinha Coelho da Silva (*in memoriam*), por ter me apresentado a Literatura de Cordel antes da academia e ensinado a plantar as sementes do conhecimento no roçado da vida mesmo quando o verão se aproxima.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha mãe, Terezinha Coelho da Silva (*in memoriam*), pelas inúmeras lições ensinadas ao longo de toda sua vida, pelo carinho e proteção em meus momentos de fragilidade. Agradeço a quem, imersa nas adversidades e percalços da vida, orientou-me com uma coragem sem precedentes, deixando sua história como exemplo de luta constante, jamais permitindo que eu desistisse de mim. Muito obrigado pelo carinho e infinito amor de mãe, saudades.

Agradeço ao meu pai, Paulo Nogueira da Silva, meu primeiro professor, por ter me ensinado as primeiras letras e sempre colocar a educação da família como prioridade, sendo amigo nas horas necessárias.

A Elielma Maria dos Santos, pelo companheirismo, cumplicidade e por estar ao meu lado nos bons e maus momentos.

À Prof.^a Dr.^a Ana Cláudia Aymoré Martins (UFAL), pelas orientações, desde já, isento-a das incongruências que venham a ser identificadas nesta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, pelo apoio recebido durante a realização da pesquisa.

À Prof.^a Dr.^a Eliana Kefalás de Oliveira (UFAL), pelos constantes diálogos, incentivo e apoio à pesquisa, pelas suas proveitosas aulas e colaboração para a realização deste trabalho.

À Prof.^a Dr.^a Susana Souto Silva (UFAL), pelas ótimas aulas, pelas valiosas observações durante a qualificação e aceitar o convite para participar da banca examinadora.

Ao Prof.^o Dr. Cristiano Cezar Gomes da Silva (UNEAL), pelos numerosos diálogos desde a época da graduação, pelas valiosas contribuições durante a qualificação, pelo incentivo dado e por aceitar fazer parte da banca examinadora.

Ao Prof.^o Dr. Henrique Antunes Cunha Júnior (UFC), pelas valiosas contribuições que ajudarão nortear este trabalho para as afrodescendências em pesquisas futuras.

Ao Prof. Dr. Reginaldo Ferreira Domingos (URCA), pelas constantes conversas que foram valiosas para uma melhor compreensão da importância das africanidades e pela boa amizade.

À Prof.^a Dr. Alexsandra Flávia Bezerra de Oliveira, pela parceria na escrita de artigos e pelas palavras de otimismo em momentos adversos.

À Prof.^a Dr.^a Gilda de Albuquerque Vilela Brandão, pelas várias referências indicadas, pelas aulas maravilhosas e diálogos pertinentes.

Aos colegas mestrandos e doutorandos do PPGLL, da UFAL, em especial a Aline Maire, Alciene Neves, Gustavo Leão, Jozefh Fernando, Luiza Rosiete e Wesslen Nicácio, pelo convívio e valiosas trocas de experiências.

À Prof.^a Dr.^a Sandra Fernandes Erickson (UFRN), pelos constantes diálogos, incentivos e valiosas contribuições ao trabalho.

Por último, se há algum mérito no presente trabalho é porque as pessoas que citei foram significativas em sua composição.

Nenhuma norma é absoluta ou irrevogável, mas parto do princípio de que ninguém pode transgredir aquilo que não conhece, e o verdadeiro inovador é aquele que sabe bem do que é que, afinal, se cansou.

Glauco Mattoso

RESUMO

Este trabalho analisa o hibridismo cultural na Literatura de Cordel no Brasil e a carnavalização bakhtiniana em Leandro Gomes de Barros, tendo como principal base teórica a obra *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* de Mikhail Bakhtin. Especificamente serão estudados os cordéis *Uma viagem ao céu*, *A caganeira* e *Padre nosso do imposto*. O hibridismo cultural utilizará a obra *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* como principal referência para analisar as relações do cordel com o contexto no qual surgiu. Isso permitirá desconstruir os ideais clássicos de folclore e propor uma melhor delimitação do objeto de pesquisa.

Palavras-chave: Hibridismo. Cordel. Carnavalização.

SUMARIO

Este trabajo analiza la hibridez cultural en Cordel de Literatura en Brasil y carnavalización bajtiniana en Leandro Gomes de Barros; teoría basada en la obra *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. En concreto se estudiarán las obras brasileñas *Uma viagem ao céu*, *A caganeira* e *Padre nosso do imposto*. La hibridez cultural utilizar la obra *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. La hibridez cultural utilizará la obra *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad* como la principal referencia para analizar la cadena de relaciones del cordel con el contexto en que surgió. Esto permitirá desconstruir los ideales clásicos del folclore y proponer una mejor delimitación del objeto de investigación.

Palabras claves: Hibridez. Cordel. Carnavalización.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	CORDEL: UM HÍBRIDO CULTURAL	16
2.1	O hibridismo cultural ibérico	20
2.2	A expansão do império muçulmano e a difusão de sua cultura	23
2.3	Trovadorismo: A arte de várias culturas	26
2.4	Os cancioneiros: A passagem para a escrita	46
3	O CORDEL E A DESCONSTRUÇÃO DO FOLCLORE CLÁSSICO	56
3.1	As culturas híbridas e o lugar da tradição	57
3.2	A desconstrução do folclore clássico e o uso do <i>popular</i>	65
3.3	O cordel português e o brasileiro	82
3.3.1	As adaptações no cordel	87
3.4	A Literatura de Cordel brasileira	92
4	O CORDEL, BAKHTIN E A CARNAVALIZAÇÃO	108
4.1	Leandro e a carnavalização	112
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
	REFERÊNCIAS	155

1 INTRODUÇÃO

A Literatura de Cordel, como produção cultural de identidade popular, traz em sua constituição as confluências de numerosas culturas, algo comum a qualquer expressão cultural. Hoje o cordel é reconhecido como um gênero literário de formas fixas que surgiu no Nordeste e é cultivado em todo o Brasil. Nessa narrativa em versos encontramos uma forte presença na literatura oral. É necessário compreendermos o hibridismo cultural predominante em sua composição e como isso contribuiu para o surgimento do Cordel no Brasil.

No primeiro capítulo, intitulado *Cordel: um hibridismo cultural*, apresentamos um embasamento histórico acerca do surgimento do trovadorismo na Península Ibérica e as influências que contribuíram com as transformações sofridas por essa expressão, que se tornou uma arte híbrida e grande colaboradora no que diz respeito ao surgimento da poesia popular nordestina, seja oral ou escrita. Entre os vários autores que serviram de aporte destacamos: Luis Soler (1978) com a obra *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*, Paul Zumthor em *A letra e a voz* (1993) e Nestor Garcia Canclini (2000) com *Cultura híbridas*. Nesta parte do trabalho, destacamos no trovadorismo a pluralidade do hibridismo cultural ibérico como elemento formador das expressões poéticas de cunho oral em diversas classes.

As relações entre a modernidade sociocultural e a modernização econômica na Argentina, México e no Brasil são abordadas por Canclini e se tornam pertinentes para a compreensão das relações entre a tradição e a modernidade. Assim, uma cultura aparentemente diluída pelo tempo pode estar não apenas presente em outra expressão cultural como ser outra expressão cultural. Isso desconstrói a premissa da tradição como prática condenada a ser substituída pela modernidade.

Os estudos acerca do trovadorismo ibérico são abordados através de quatro teses principais: médio-latinista, litúrgica, folclórica e árabe. O estudo delas através de Manuel Rodrigues Lapa (1973) em *Lições de Literatura portuguesa* e Segismundo Spina (1972), com *A lírica trovadoresca*, permitiram considerar as quatro teses importantes para a compreensão da cultura trovadoresca. No entanto, a improvisação ao som de instrumentos musicais mostrou possuir uma remanescência árabe, enquanto as traduções gregas tiveram repercussão na escrita e no improviso dos trovadores com o decorrer do tempo. A presença de clérigos pelas tabernas cantando de maneira satírica também pode trazer relevância para

compreendermos a presença da cultura latina entre os artistas da época. O estudo desses artistas em solo ibérico compõe o que muitos chamam de tese folclórica. Isso nos faz considerar as quatro teses importantes para a compreensão do trovadorismo na Península Ibérica. Embora haja lacunas, as teses detalham a pluralidade e a resistência de uma cultura que reapareceu no nordeste do Brasil e foi importante para a formação do Cordel brasileiro.

Esse embasamento histórico confirma as três hipóteses levantadas por Canclini (2000). A primeira afirma que as incertezas em relação ao sentido e ao valor da modernidade não vêm apenas do que separa as nações, etnias e classes, mas também deriva dos entrelaçamentos em que se misturam o tradicional e o moderno. A segunda hipótese apresenta o trabalho conjunto das ciências sociais como uma maneira capaz de pensarmos a modernização latino-americana, isso em detrimento do pensamento da modernidade como uma substituição do tradicional. A terceira hipótese nos traz a afirmação de que esse olhar interdisciplinar excede as estratificações culturais e pode revelar a coexistência de culturas étnicas e novas tecnologias, setores artesanais e industriais, camadas sociais oprimidas e elites, as quais articulam democracias modernas e práticas arcaicas com novas roupagens.

A pluralidade cultural com seus conflitos, relações de troca e apropriações permite uma melhor compreensão de atividades aparentemente sem nenhuma relação entre si. Dá-se três questões a serem debatidas: como realizar um estudo das culturas híbridas formadoras da modernidade e suas especificidades na América Latina, de que maneira congregar os múltiplos olhares fragmentados para a formação de um discurso mais plausível a respeito das contradições presentes em nossa modernização e, em seguida, quais rumos tomar, em um momento no qual a modernidade passou a ser um discurso polêmico e duvidoso, pois há um amálgama de práticas plurais e novidades, por vezes, insatisfatórias.

No segundo capítulo, *O Cordel e a desconstrução do folclore clássico*, evidenciamos o surgimento do cordel em Portugal e no Brasil. Segundo Márcia Abreu (1993) em *Cordel português/ folhetos nordestinos: confrontos – um estudo histórico-comparativo*, o conceito de “Literatura de Cordel” é usado em ambos os países, mas com características distintas. Em Portugal o termo cordel sempre está vinculado aos panfletos vendidos a baixo custo, utilizados para divulgar os mais diversos gêneros; prosa, drama, orações, novelas de cavalaria, trovas, entre outros, tal acepção também se faz presente em diversos países pelo mundo. No caso do Brasil, embora a Literatura de Cordel também tenha sido produzida na mídia panfletária, a sua mídia escrita não comporta diversos gêneros, mas constitui um em específico. Ele é constituído de rima, métrica e coerência textual (outros gêneros como a

prosa e o drama não possuem tradição no cordel brasileiro), por isso ele é único e seu conteúdo é inovador em relação aos temas, mas a forma tradicionalmente preserva aspectos que o manteve em circulação até o presente momento.

Canclini (2000) em sua obra, *Culturas Híbridas*, enfatiza que o entendimento recente sobre a constituição acerca da modernidade pode ser resumida a quatro movimentos básicos: projeto emancipador, projeto expansionista, projeto renovador e projeto democratizador. O projeto emancipador dá ênfase às construções auto-expressivas e auto-reguladas das práticas simbólicas e o desenvolvimento das mesmas no mercado autônomo. O individualismo e a racionalização das relações sociais integram esse movimento. Compreendemos como projeto expansionista a busca pela modernidade por estender seu conhecimento e o domínio da natureza ao seu redor, além do consumo de bens e a disponibilidade do mesmo no mercado estimulado pelo lucro. O projeto renovador abarca dois aspectos que se complementam, um dele é a procura contínua pela inovação e o aperfeiçoamento, algo típico de uma relação com a natureza e com um meio livre de imposições de como deve ser o mundo; do outro lado, a busca por diversas revisões dos signos de diferenciação que o consumo de massa desgasta. O projeto democratizador consiste na dinâmica da modernidade na qual há uma aposta na educação e na difusão da arte e de saberes especializados para alcançar uma evolução racional e moral, o autor ilustra a afirmação com o exemplo do positivismo e investimentos em educação e cultura que buscaram popularizar a ciência, algo realizado por associações alternativas, governos liberais e de inspiração socialista.

Três estudiosos pioneiros da cultura popular no Brasil, Celso Magalhães, José de Alencar e Silvio Romero, utilizaram largamente o termo *folclore*, palavra já utilizada na cultura inglesa para registrar manifestações antes que se perdessem na memória do povo. A introdução do folclore no Brasil coincidiu com um período no qual estava buscando reafirmar sua identidade nacional. Por outro lado, a inspiração em tais correntes teóricas acabaram segregando as manifestações populares da formação da Literatura Brasileira, como foi o caso da Literatura de Cordel. Na ótica do século XIX, o Cordel foi um produto importado na metrópole e reproduzido na memória e na escrita popular, mesmo registrado como manifestação do nosso povo, parte de nossas raízes culturais e devesse fazer parte dos registros acerca do nosso folclore.

Em vista disso, o estudo do folclore na modernidade tem sido feito por folcloristas, antropólogos e comunicólogos em estudos recentes. Isso viabilizou a construção de novas perspectivas analíticas do tradicional-popular porque levou em conta a sua relação com a

cultura hegemônica e as indústrias culturais. Perante esse ponto de vista, o autor pontua seis refutações da visão clássica tida pelos folcloristas: *a. O desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais, b. As culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular, c. O popular não se encontra nos objetos, d. O popular não é monopólio dos setores populares, e. O popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições, f. A preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso para se reproduzir e reelaborar sua situação.*

Realizamos uma ponte entre os seis pontos abordados e a Literatura de Cordel no Brasil. Tal ligação permitiu a delimitação de um cordel inserido em uma tradição, mas também presente na modernidade, pois compreender as relações da tradição inserida na modernidade permite, em vez de isolar o objeto, um enfoque mais coerente acerca de suas relações. Uma análise da Literatura de Cordel partindo de um recorte microssocial com investigações de sua presença em setores suburbanos, além de ignorar suas participações além dessa esfera, dissocia suas relações com o macrossocial. Tal visão parte da premissa de ser uma cultura subalterna, portanto sem participação em relações com os setores hegemônicos do poder. Isso impede a compreensão das reestruturações, transformações e relações do Cordel na era das indústrias culturais.

O capítulo evidencia que o Cordel foi ser produzido no Nordeste apenas no século XIX com a vinda da família real ao Brasil, acontecimento que possibilitou alguns avanços na colônia, entre eles o surgimento de tipografias, contribuindo para que os chamados repentistas, artistas que produzem poesias de improviso e oralmente, transpusessem sua arte para o plano escrito. Essa informação é ratificada ao analisarmos as biografias dos primeiros cordelistas que temos registros e percebermos que a maioria também era repentista e/ou tinha relações de proximidade e identidade entre si.

Por tais motivos, examinamos o vínculo existente entre a oralidade e a escrita no surgimento do cordel e até mesmo a compreensão do objeto a partir adoção do termo (Literatura de Cordel). Para que esses argumentos fossem elencados, autores como Teófilo Braga (1986), Manuel Diégues Júnior (2012), Sebastião Nunes Batista (1977), Silvio Romero (1977) e Luís Câmara Cascudo (1984) foram trazidos à baila para a nossa discussão. A reflexão oportunizou a compreensão do cordel em Portugal e no Brasil. A dissertação das referências proporcionou a delimitação do Cordel no Brasil como um gênero literário de formas fixas e o cordel português como uma mídia impressa que congregou diversos gêneros.

Também ressaltamos a importância dos cordelistas pioneiros, Silvino Pirauá, Leandro Gomes de Barros, Francisco Chagas Batistas e João Martins de Ataíde, para o surgimento e sistematização do Cordel no Brasil, com destaque em Leandro Gomes de Barros

Em *A carnavalização em Leandro Gomes de Barros*, terceiro capítulo, analisaremos os folhetos *Uma viagem ao céu*, *A caganeira* e *Padre nosso do imposto*. A análise será realizada sob a luz do conceito de carnavalização, cujo principal aporte teórico será Mikhail Bakhtin (1987) em *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. Buscaremos evidenciar como esses escritos foram afetados pelo ambiente que circundava o autor no momento de sua produção, influenciando de forma significativa em seu engajamento literário. Assim, será possível perceber o quanto o cômico em Leandro Gomes de Barros foi representativo, inclusive em sua crítica social. Além de ser uma escrita propícia a uma análise pelo método carnavalesco de Bakhtin.

2 CORDEL: UM HÍBRIDO CULTURAL

A oralidade poética é expressa por meio de manifestações culturais diversas. No caso, muitas manifestações tradicionais que emergiram no Nordeste brasileiro mostram fortes semelhanças em seus aspectos formais e temáticos. A explicação para tal fenômeno deve-se ao fato de que essas manifestações provêm do mesmo ponto de partida: a cultura oral ibérica. Por isso a compreensão do contexto histórico e literário dessa região possui grande importância para o nosso trabalho, visto que toda cultura é o resultado de uma renovação com fontes em manifestações anteriores, como atesta Canclini (2000) e reforça Zumthor¹ (1993): “Nenhuma cultura se dá em bloco. Toda cultura comporta uma heterogeneidade originária”². Assim teremos uma visão mais abrangente a respeito da Literatura de Cordel nordestina como fruto de um hibridismo cultural de fontes populares e eruditas.

No nordeste, há alguns séculos, vem se solidificando uma manifestação literária oral e escrita que vigorou por todo o Brasil. Nosso trabalho pretende apurar a hipótese de que suas influências mais notórias são provenientes do território da Península Ibérica. Tal expressão cultural destaca-se pela sua capacidade de resistir aos anos sem descaracterizar-se, apenas adaptando-se às novas tendências literárias. É possível identificar na heterogeneidade temática a sua homogeneidade formal, que há séculos sobrevive, como veremos nos capítulos a seguir.

Paul Zumthor, em *A letra e a voz* (1993), nos fala da introdução gradativa da escrita entre os séculos XII e XV; esse fenômeno empurrou a oralidade para a marginalidade cultural, criando a divisão entre o popular e o erudito, a partir das inovações culturais da renascença. Antes disso, numerosas tradições orais em línguas vernáculas conviviam com uma tradição escrita predominante, o latim. Entre os séculos X e XII foi desenvolvida a escrita em língua vernácula e, assim, o registro de muitos gêneros orais, através dos séculos, resultou em mudanças nas produções poéticas. A análise dos textos mostrou a presença da oralidade não apenas nos aspectos formais dos textos, mas também no fato de muitos serem feitos para a leitura em voz alta, daí serem apenas um fragmento da performance da época.

¹ Ressaltamos que Zumthor considera o termo *hibridismo cultural* insuficiente, talvez pelo risco de ser visto como uma unidade fechada em detrimento da diversidade que o compõe, já que sua pesquisa busca o caminho inverso, mostrar a poesia oral em sua diversidade. No caso de Canclini, o termo é coerente com a definição de Zumthor porque o hibridismo cancliniiano não é uma categoria fechada, ele reconhece as particularidades identitárias nas fontes que compõem uma formação cultural.

² ZUMTHOR, Paulo. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo. Companhia das Letras, 1993, p. 117.

Até hoje, nunca se tentou mesmo interpretar a oralidade da poesia medieval. Contentou-se em observar sua existência. Pois, exatamente como um esqueleto fóssil, uma vez reconhecido, deve ser separado dos sedimentos que o aprisionam, assim a poesia medieval deve ser separada do meio tardio no qual a existência dos manuscritos lhe permitiu subsistir: foi nesse meio que se constituiu o preconceito que fez da escritura a forma dominante – hegemônica – da linguagem³.

Através dos estudos de Zumthor, demos um grande passo para incluir ainda mais a oralidade nos estudos da literatura. Para ele: “o par voz-escritura é atravessado por tensões, oposições conflitivas e, com o recuo do tempo, mostra-se muito frequentemente aos medievalistas como contraditório”⁴. O termo *literatura oral*, como destaca Zumthor, carrega, à primeira vista, um paradoxo semântico. A oralidade e a escrita não são campos opostos, embora o sentido mais usual dessas palavras dê essa conotação. A presença da oralidade foi ignorada durante muito tempo, mas não ausente. No Nordeste, o improvisado dos repentistas nordestinos e a Literatura de Cordel formam exemplos muito curiosos de relação entre oralidade e escrita presentes em uma mesma tradição.

A tradição é a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo. Numa arte tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação – e da recepção que ela se assegura. Veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular – origem de suas variações⁵.

Na poesia popular de remanescência ibérica surgida na região Nordeste do Brasil, em algumas de suas formas culturais encontradas como embolada, aboio, cantoria de repente⁶, percebemos a predominância oral em suas performances, algo que permitiu a sua sobrevivência por largos períodos em uma região onde a ausência da escrita foi predominante. Porém, iremos focalizar a sua mais notável expressão escrita, a Literatura de Cordel, título explicável pelo fato de ser escrita em folhetos no qual as composições publicadas eram penduradas em cordões ou barbantes de feira no ato da venda, sendo impressos em papéis de baixo custo, para assim, ficarem mais acessíveis ao seu público, predominantemente de baixa renda⁷.

³ Ibid., 1993, p. 17.

⁴ Ibid., 1993, p. 114.

⁵ Ibid., 1993, p. 143.

⁶ Essas manifestações serão descritas no capítulo seguinte.

⁷ CAVALCANTI, Carlos Alberto de Assis. *A atualidade da literatura de cordel*. Recife. UFPE, 2007, p. 16. (Dissertação de Mestrado).

Pretendemos, no presente trabalho, nos deter à discussão a respeito da Literatura de Cordel e o hibridismo cultural que a compõe. A delimitação desta análise carrega o intuito de realizar uma observação cautelosa nas principais características dessa expressão. Encontramos nas manifestações populares do Nordeste (como foi citado: aboio, coco, repente e embolada) muitos elementos coincidentes, entre tais fatores existem características coerentes entre si, como rima, métrica e coesão textual, esta conhecida em meio aos poetas populares como “oração”⁸. Levando em conta essas semelhanças, faz-se necessário este embasamento histórico a respeito do tema abordado para, assim, termos uma melhor compreensão não apenas da historicidade da Literatura de Cordel, mas também do contexto social no qual ela e as expressões supracitadas foram produzidas, sendo o cordel, entre elas, a única produção popular tradicionalmente disseminada através da escrita, sendo as outras de natureza oral.

O meio impresso utilizado para o cordel ser veiculado é uma de suas principais características, algo compreensível, pois o próprio termo é ligado à forma como entrava em circulação; contudo é incoerente sobrepormos o formato impresso às características literárias de uma obra. Segundo Proença (1977):

O nome da literatura de cordel vem de Portugal e, como todos sabem, pelo fato de serem folhetos presos por um pequeno cordel ou barbante, em exposição nas casas em que eram vendidos. Com este nome já os assinala Teófilo Braga em Portugal do século XVII, se não mesmo antes. Pode-se dizer também que este tipo de poesia está relacionado ao romanceiro popular, a ele ligando-se, pois acrescenta-se como romances em poesia, pelo tipo de narração que descreve. A presença da Literatura de cordel no Nordeste tem raízes lusitanas; veio-nos com o romanceiro peninsular, e possivelmente começam estes romances a ser divulgados, entre nós, já no século XVI, ou, no mais tardar, no XVII, trazidos pelo colonos em suas bagagens⁹.

Levando em conta o público que consumiu, reproduziu e transformou o cordel, entendemos que o formato panfletário apresentado em papel jornal é justificado pelo baixo custo de impressão, facilitando as vendas de um produto direcionado para um público menos abastado. Ao compararmos a maioria dos estudos sobre o Cordel e os da literatura intitulada erudita, perceberemos que esses aspectos não são predominantes em suas características delimitadas, visto que as análises literárias geralmente são realizadas a partir de delimitações do conteúdo escrito em vez da mídia através da qual a arte literária é comercializada e/ou

⁸ SAUTCHUK, João Miguel. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: UnB, 2009, p. 25. (Tese de Doutorado).

⁹ PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A Ideologia do Cordel*. 2ª ed. Rio de Janeiro. Ed. Brasília/Rio, 1977, p. 28.

distribuída. No entanto, não daremos ênfase à propriedade física do Cordel; pois, apesar de sua forma impressa ser uma de suas especificidades tradicionais, não tem se apresentado atualmente entre as características primordiais, pois o acesso dos artistas às novidades editoriais permitiu publicações de obras em formato de livros e não folhetos, além de antologias. Contudo, foram preservadas suas peculiaridades textuais, e não físicas¹⁰. O surgimento do Cordel no Brasil, como gênero e não apenas forma impressa como em terras ibéricas, não se deu através dos escritos vindos de Portugal. Ele demonstra uma forte relação com a oralidade, dadas as peculiaridades entre a oralidade e a escrita. Mesmo que as técnicas impressas tenham vindo do solo português, a produção escrita se sobrepôs ao aspecto midiático uma vez que aqui formou um gênero específico de formas fixas. Por isso, neste trabalho, a forma da produção literária terá maior atenção em detrimento de seus aspectos midiáticos.

Dessa maneira, para um melhor entendimento do surgimento da Literatura de Cordel no Brasil, iremos vinculá-lo às suas respectivas influências mais explícitas e verificarmos o hibridismo cultural que a constitui. Em relação aos principais elementos da poesia popular em questão, Cascudo (1984) cita elementos da poesia oral no Brasil e suas semelhanças formais com produções lusas, no caso, quadras com versos de sete sílabas, estrutura semelhante às sextilhas que seriam predominantes na Literatura de Cordel.

Os mais antigos versos sertanejos eram as “quadras”. Diziam-nos “verso de quatro”. Subentendia-se “pés” que para o sertanejo não é a acentuação métrica mas a linha. Essa acepção ainda é portuguesa. “Um pé de verso e outro de cantiga”, escrevia Frei Lucas de Santa Catarina (1660) no “Anatômico Jocosos” (p. 54, da edição resumida, da Cia. Nacional Editora. Lisboa. 1889). Em quadras (ABCB) foram todos os velhos desafios. A métrica se manteve coerentemente dentro das sete sílabas. Setissilábicas eram as xácaras populares, os romances, as gestas guerreiras. É fácil verificar em qualquer cancionário¹¹.

Nosso enfoque em tal afirmação pode ser compreendido pela restrição temática que pretendemos fazer, pois existem registros de panfletos populares sendo utilizados em verso e prosa por vários países na Europa. Porém, a estrutura dos versos dos trovadores, localizados na Península Ibérica e vários países americanos, possui muitas das peculiaridades também encontradas na Literatura de Cordel brasileira, pois, diferente do Cordel Português, esta não é

¹⁰ As especificidades citadas serão arroladas no II capítulo.

¹¹ CASCUDO, Luis da Camara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984, p. 22.

uma mídia que congrega diversos gêneros literários, mas que possui uma estrutura fixa, assim como outros gêneros de estrutura fixa, como o soneto. Partindo desse raciocínio, a mídia pela qual o Cordel é comercializado não é um aspecto primordial para sua definição, visto que o mesmo gênero pode ser comercializado através de outras formas midiáticas. Mesmo que o termo *Literatura de Cordel* subentenda que a manifestação literária é vinculada através de folhetos, ela é conhecida também pelo seu estilo tradicional em rima, escansão e temas, formando uma narrativa em versos e um gênero literário peculiar da Literatura Brasileira, independente do como esteja sendo veiculada.

2.1 O hibridismo cultural ibérico

Entre os aportes teóricos que serão utilizados para embasar a ideia de hibridismo, a obra *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade* será a contribuição mais pertinente. O pesquisador argentino Néstor García Canclini (2000) propõe avaliações a respeito das relações entre a modernização econômica nos países da América Latina, com ênfase no México, Argentina e Brasil, e a modernidade sociocultural.

Cultura popular é um termo plural e abrangente, como literatura. Mesmo assim, buscamos nos resguardar nas delimitações mais coerentes com nosso objeto de pesquisa. A obra supracitada discute o papel distorcido que alguns agentes, como os românticos, delinearam da cultura popular. No tocante ao assunto, o pesquisador Canclini (2000) afirma: “os românticos se tornam cúmplices dos ilustrados. Ao decidir que a especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos às mudanças que a redefiniam nas sociedades industriais e urbanas”¹².

Canclini (2000) faz sua primeira crítica ao recorte do objeto a ser estudado, pois alega que o não envolvimento dos processos e dos agentes sociais geradores desses bens leva a valorizar, nesses mesmos objetos, mais a reincidência do que a transformação¹³. Segundo a metodologia do folclore clássico, o popular é definido como o excluído, relegado àqueles que não têm ligação com as tendências exaltadas pelas academias ou vanguardas, uma arte preconizada por um povo com pouco ou nenhum espaço nas elites culturais, o que faz

¹² CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3º ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 210.

¹³ CANCLINI, *op. cit.*, 2000, p. 211.

compreender a própria interpretação da cultura popular como uma imitação deturpada da “alta cultura”, como compreenderam Silvio Romero (1888)¹⁴ e Celso Magalhães (1873)^{15 16}.

A formação de uma cultura como um misto de culturas anteriores apontada em *Culturas híbridas* é de extrema importância para a presente pesquisa, pois se buscarmos analisar a hipótese de que a Literatura de Cordel é um termo importado de Portugal para o Brasil, podemos chegar à compreensão de que houve diversos equívocos em relação às analogias entre as produções em folhetos populares no Brasil e em Portugal, como uma das possíveis soluções para uma melhor compreensão da formação da Literatura de Cordel no Brasil.

Canclini assinala uma exposição crítica das relações ocorridas entre a modernização econômica na América Latina e a modernidade sociocultural, duas tendências que se cruzam e revelam uma ótica transdisciplinar acerca dos discursos elencados sobre a cultura e os agentes que a executam. O autor apresenta um questionamento pertinente: “Quais são, nos anos 90, as estratégias para entrar na modernidade e sair dela?”¹⁷. O enfoque nos agentes sociais que estão em pleno envolvimento com o engendramento dos produtos culturais cultos, populares ou massivos é pertinente, pois não isola o produto na delimitação do objeto de análise, mas, envolve-o com seus agentes de produção no contexto em que foi produzido.

Isso possibilita não apenas compreender as estratégias utilizadas por setores aparentemente bem delimitados e a cultura de massa voltada para o consumo e a cultura popular, muitas vezes na contramão do consumo, como também possibilita enxergar as ligações entre nichos superficialmente segregados, como o chamado “culto” e o “popular”. Para Canclini (2000): “Talvez se possa usar este texto como uma cidade, na qual se entra pelo caminho do culto, do popular ou do massivo. Dentro, tudo se mistura, cada capítulo remete aos outros, e então já não importa saber por qual acesso se entrou”¹⁸. Ao abordar os enlaces entre uma releitura do que é tradicional e o que é moderno e a visão tradicional daquilo que seria tradicional e moderno, o autor reforça a ideia da América Latina possuir um longo histórico de hibridismo cultural em sua formação sociocultural.

¹⁴ ROMERO, Sílvia. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2º ed. Petrópolis. Vozes, 1977.

¹⁵ MAGALHÃES, Celso. *A poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro. Divisão de publicações e divulgação, 1973.

¹⁶ Embora estejam entre os maiores contribuintes para as pesquisas posteriores sobre o tema no Brasil, pois a partir de seus registros releituras foram realizadas e o estudo da cultura popular brasileira vem sendo atualizado.

¹⁷ CANCLINI, *op. cit.*, 2000, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*, 2000, p. 20.

Como argumentos para interpelar a respeito das diferentes visões da modernidade e suas relações, o autor constrói três hipóteses: a primeira delas afirma que as incertezas em relação ao sentido e ao valor da modernidade não vêm apenas do que separa as nações, etnias e classes, mas também deriva dos entrelaçamentos em que se misturam o tradicional e o moderno¹⁹.

Uma analogia entre a literatura oral, o Cordel e as colocações de Canclini (2000) está sujeita ao anacronismo, caso não levemos em conta as diferenças temporais e espaciais. Enquanto na década de 90 o autor fala da reformulação da cultura de trabalho de operários ao se depararem com novas tecnologias, combinações de música clássica e *jazz*, em nosso trabalho, podemos destacar o fato de que a hibridez cultural está presente em toda prática cultural cruzada com outras práticas, por exemplo, o fato do trovadorismo possuir traços das culturas árabe e greco-latina, o surgimento da literatura de cordel após a chegada da mídia impressa ou, ainda, as relações entre o fortalecimento de uma cultura oral e o surgimento de um gênero novo e independente. Tal comparação possui os mesmos elementos conceituais da abordagem cancliniana, ou seja, dadas as distinções entre os padrões de modernidade de cada época, é lícita a demonstração de cruzamentos culturais em meios aparentemente separados de maneira radical, como clássico, popular e massivo, embora tais divisões corram o risco de parecerem anacrônicas.

A segunda hipótese apresenta o trabalho conjunto das ciências sociais como uma maneira capaz de idealizarmos a modernização latino-americana, isso em detrimento do pensamento da modernidade como uma substituição do tradicional.

Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa visão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua *hibridação* pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados em cultura massiva. Precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente²⁰.

¹⁹ Ibid., 2000, p. 18.

²⁰ Ibid., 2000, p. 19.

A terceira hipótese nos traz a afirmação de que esse olhar interdisciplinar excede as estratificações culturais e pode revelar a coexistência de culturas étnicas e novas tecnologias, setores artesanais e industriais, camadas sociais oprimidas e elites, as quais articulam democracias modernas e práticas arcaicas com novas roupagens. A pluralidade cultural permite uma melhor compreensão de atividades aparentemente sem nenhuma relação entre si. Dá-se três questões a serem debatidas: como realizar um estudo das culturas híbridas formadoras da modernidade e suas especificidades na América Latina? De que maneira congregar os múltiplos olhares fragmentados para a formação de um discurso mais plausível a respeito das contradições presentes em nossa modernização? Em seguida, quais rumos tomar, em um momento no qual a modernidade passou a ser um discurso polêmico e duvidoso? Há um amálgama de práticas plurais e novidades, por vezes, insatisfatórias.

No presente trabalho será pertinente a associação de pontos de vista, aparentemente contrários, para compreendermos que se trata de destaques fragmentados, específicos, que reunidos e comparados podem ser complementares, caso levemos em conta a presença de múltiplos aspectos de culturas diversas no surgimento de uma nova.

O Cordel e a arte trovadoresca possuem ligações íntimas entre suas características; focalizar aquele citando esta é uma forma eficaz de elucidar a compreensão da Literatura de Cordel e suas influências mais significativas. Por isso, faremos uma breve investigação da arte trovadoresca ibérica, com a finalidade de apresentar seu nexos histórico e literário com o Cordel brasileiro e, assim, ratificarmos a hipótese teórica do hibridismo cultural.

Uma abordagem acerca da expansão árabe e a sua chegada à Península Ibérica é importante no que diz respeito à compreensão de sua importância na formação do imaginário medieval e sua contribuição para a cultura ocidental. Esse outro olhar a respeito pode contribuir no preenchimento de lacunas no que concerne ao entendimento da história do Cordel e no influxo que culminou em seu surgimento. Por isso, compreendemos que a história da expansão árabe no ocidente está estreitamente ligada ao aparecimento da arte trovadoresca no mundo ocidental. É o que realizaremos a seguir.

2.2 A expansão do império muçulmano e a difusão de sua cultura

Por volta do ano 711, os povos árabes penetraram na Península Ibérica, vindo do Norte da África, sob a liderança de dois chefes: Musa Nazir e Gibr al-Tarik, este dos iemenitas e

aquele dos coraixitas²¹. Através do estreito de Gibraltar adentraram no território dos visigodos, liderado por Rodrigo, este já enfraquecido por uma disputa com Áquila, pelo território que reinava, acabou derrotado por Tarik em algum ponto do Rio Guadalete, no sudoeste da Espanha. Daí por diante os árabes foram conquistando cada vez mais espaço, reinando no território ibérico por cerca de oito séculos, tempo suficiente para esses povos enraizarem sua cultura nos terrenos que hoje correspondem a Portugal e Espanha. O lugar foi chamado de “Al Andaluz” ou Andaluzia durante o domínio árabe²².

Para explicarmos melhor as expressões poéticas que surgiram na Andaluzia, e que continuaram sendo cultivadas após a expulsão dos árabes, iremos descrever tais manifestações, como o trovadorismo palaciano e o improvisado ibérico, concomitantemente com a busca da causa histórica e suas influências. Em relação à oralidade é curioso o fato de que as tribos nômades não apenas apreciaram como cultivaram a improvisação poética, pois, no século VI, quando surgiu a escrita entre os árabes, a tradição foi transposta para o papel, algo que nos faz subtender a existência prévia da tradição há décadas ou até séculos, expressando através de seus cantos, o cotidiano no qual estavam inseridos²³.

Improvisavam-se versos em todas as ocasiões possíveis. Os versos brotavam daquilo que de particular e subjetivo pudesse ter um momento determinado. O poeta conhecia o sol e o deserto, descrevia as vértebras do camelo, os arbustos das dunas, as rixas sangrentas, os bárbaros festins, a liberdade infinita da miséria e a fome. É o oráculo da tribo, que canta as vitórias guerreiras, que insulta o inimigo, que incita à vingança. Sua amada era beduína livre e esplêndida em sua beleza, apesar de sua sujeira e seus farrapos. Em poesia eram cantadas genealogias e era descrita a botânica e a geografia das rotas da areia²⁴.

Isso permite compreendermos o quanto o improvisado poético era enraizado no dia-a-dia dos muçulmanos. Os poetas eram narradores tanto das façanhas de seus guerreiros quanto de atividades rotineiras. A transposição desses improvisos para outro continente não demonstra ter descaracterizado sua cultura, pois mesmo que a cultura deles tenha sido confrontada com outras, o improvisado dos trovadores árabes manteve características que se mantiveram em movimento até hoje no Brasil, como a de improvisar versos rimados e metrificados ao som de

²¹ MANSUR, Alberto Jorge Simões. *Árabes: das origens à expansão*. Curitiba. Nova Didática, 2002, p. 38.

²² MELGONSA, Daniel Gumpert. *Espanha e Portugal: História e cultura da Península Ibérica*. Rio de Janeiro. Edições Del Prado, 1997, p. 42.

²³ SOLER, Luis. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Editora universitária da UFPE, Recife, 1978, p. 31-32.

²⁴ Ibid., 1978, p. 30-31.

instrumentos, embora as mudanças ocorridas, como os temas abordados, seja algo naturalmente previsível, tendo em vista as transformações sociais que esses povos sofreram.

Em aproximadamente 711, o território da Andaluzia passou por uma série de governadores; esse domínio chegou ao fim por volta de janeiro de 1492. Os reis católicos Fernando e Isabel foram os responsáveis pela expulsão dos “mouros”, nome dado aos muçulmanos residentes na Península Ibérica²⁵.

Por volta do ano de 756, Abd al-Rahman, da Dinastia Omíada, foi residir onde hoje é a Espanha, fundando o Emirado de Córdoba, enquanto em Bagdá a Dinastia Abássida estava perdendo seu poder político, isso num momento em que o Emirado de Córdoba rompia seus laços políticos com o Califado de Bagdá, consolidando assim, um mundo muçulmano independente, localizado na Andaluzia.

O território dominado pelos árabes era multirracial. A presença de aristocratas árabes e cristãos conservadores de suas crenças sob domínio da cultura muçulmana, conhecidos como moçárabes, além de judeus, escravos e ibéricos convertidos, chamados de muladies. Eles formavam uma pluralidade que impossibilitou um sentimento nacionalista na população e colaborou com a queda do império muçulmano na Península Ibérica²⁶.

Separado politicamente do califado de Bagdá, O sucessor de Abd al-Rahman II, Abd al-Raman III, fundou o Califado de Córdoba (929-1031), reafirmando a oposição ao poder muçulmano oriental. Com o passar dos anos, Córdoba foi crescendo vertiginosamente. No califado de Al-Mansur foram reavivadas as antigas rotas comerciais, desenvolvendo diversas localidades na Península Ibérica, como Toledo, Lérida, Badajoz, Tudela, Grandada e Saragoça, além de outras que surgiram, rotas essas que serviram de “palco” para diversos poetas populares tornarem sua arte conhecida, adaptada e assimilada por outras culturas.

Além do mais, outras atividades foram prosperando, como a cana-de-açúcar, arroz e até a exploração de minérios como mercúrio, ferro e prata. Em Sevilha, a linha e a seda eram as produções da indústria têxtil local. Em Toledo, a produção manufatureira de armas foi de grande destaque e a produção de papel teve relevo em Jatibah, ou seja, era um território com poder financeiro o suficiente para subsidiar diversos artistas em suas cortes, alegrando os ambientes palacianos.

²⁵ MELGONSA, *op. cit.*, 1997, p. 42.

²⁶ MANSUR, *op. cit.*, 2002, p. 40.

Diversos mecenas deram apoio aos artistas dos mais diversos segmentos, com destaque para os poetas improvisadores, que não tinham nos reinos cristãos a mesma estrutura econômica para sobreviverem, mas que encontravam nos domínios muçulmanos uma estrutura cultural e financeira privilegiada. Esses peregrinos herdaram e dissertaram conhecimentos científicos da tradição Greco-romana, do Médio Oriente e também do Norte da África. Tais conhecimentos foram somados aos dos visigodos. Isso resultou em uma troca de experiências culturais e científicas jamais vista naquele território²⁷.

Próximo ao ano de 1002, o Vizir Ibn Abu Amir, conhecido como al-Mansur, faleceu, e por ser um grande articulador econômico, político e militar, a sua morte trouxe grande desestabilidade ao reino ibérico; por isso, outros povos aproveitaram o momento de fragilidade do Califado para invadir o território. Tal fato pode se atribuir à fragmentação do reino, aproximadamente entre 1053 e 1147, quando os Almorávidas do Saara conquistaram espaço na Espanha, além dos Amóadas, vindo de Marrocos. Por fim, em aproximadamente 1236, os cristãos, sob o comando de Fernando, o Santo, tomaram Córdoba.

O início da reconquista cristã se deu por volta de 1031, fato que culminou com o aparecimento de reinos cristãos como: Leão, Castela, Aragão e Navarra e o Condado de Barcelona. A conquista de Granada, por Fernando e Isabel em 1492, foi um marco anunciador do fim definitivo do domínio político dos muçulmanos na Península Ibérica, apesar dos árabes continuarem exercendo o domínio cultural na condição de “dominados” politicamente.

2.3 Trovadorismo: A arte de várias culturas

No que concerne à presença dos poetas árabes, cabe ressaltar que, durante o tempo que conquistaram regiões como o Norte da África, Sul da Europa e Ásia, eles não apenas espalharam suas culturas, mas também assimilaram a dos povos subjugados, por exemplo, no reinado no Califa Omar, (634-644) os persas e bizantinos. Mesmo dominados bélica e politicamente, mostraram-se culturalmente fortes a ponto de sua cultura não ser destruída por completo, mas em boa parte absorvida pelos seus dominadores.

²⁷ MELGONSA, *op. cit.*, 1997, p. 45.

Portanto, através dos povos beduínos nômades chegaram os conhecimentos dos países conquistados – Norte da África, Sul da Europa e parte da Ásia, incorporados, em grande parte, após a conquista de Damasco (séc. VII) cidade para onde, por muitos séculos, confluíram as culturas helênica e persa. Da primeira copiaram a “teoria musical que sistematizava os modos” e desta, o “gosto pelos instrumentos musicais”. (...) a partir do século X, “a prática instrumental muçulmana emparelha sua importância com a do canto”. O mérito maior desses povos teria sido a “preservação” de todo um patrimônio cultural – desde o ano 2.000 a. C. que reunia a Índia, a Grécia, a Pérsia, a Mesopotâmia, - e que fundamentou a nossa cultura²⁸.

Como já foi citado anteriormente, a partir do século VI, quando surgiu a escrita árabe, concomitantemente surgiram documentos registrando a tradição, o que sugere a existência de uma tradição oral, como afirma Zumthor (1993): “a Península Ibérica forneceu os mais ricos exemplos de tradições poéticas vigorosas que se mantiveram até há pouco tempo sem o socorro da escrita²⁹”. Com a expansão do império, a crescente imigração ou até mesmo o intercâmbio comercial durante a dinastia Omíada e outras subseqüentes, foi apenas uma questão de tempo para a tradição do improvisado poético ser transplantada do Oriente para o Ocidente.

Nos dois séculos iniciais, correspondentes à etapa dos dois Emiratos (o dependente e o independente) a poesia andaluza é um eco apagado da do longínquo Oriente, de onde periodicamente recebe esforços nas pessoas de escravas importadas, destras no canto e na improvisação poética; de músicos e literatos de gabarito, fugitivos das intrigas políticas de Bagdad; de textos trazidos do Oriente, etc³⁰.

De acordo com Soler³¹ (1978), após os dois primeiros séculos da conquista árabe, a Andaluzia não perdia mais em volume de produção poética para os orientais; segundo ele, um catálogo somente de poetas arábico-hispanos formaria diversos volumes, algo extraordinário para a época. É lícito afirmarmos que os árabes beberam nas fontes do eruditismo grego, porém, o cultivo da literatura grega pelos árabes foi restrito às obras de filosofia e ciências exatas, comentadas pelos mesmos após serem traduzidas³². Um bom exemplo dessas traduções é dado por Edmond Jaloux (1947), ao identificar o influxo árabe na poesia cultivada no sul da França, chamada de poesia Occitânica. É notável a presença de muitas temáticas da

²⁸RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria Nordestina: Música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000, p. 59-60.

²⁹ZUMTHOR, *op. cit.*, 1993, p. 53.

³⁰SOLER, *op. cit.*, 1978. p. 33.

³¹Id.

³²Ibid., 1978, p. 30

poesia provençal inspiradas pela obra *O Banquete*, de Platão, traduzida por Sírios Cristãos, e a mesma obra inspirou muitos temas na poesia feita pelos árabes nos séculos IX e X; houve, portanto, um intercâmbio cultural entre os árabes-andaluzos e os poetas do sul da França, influenciando na criação da técnica do *zéjel*³³.

Há diversas teorias a respeito do surgimento do trovadorismo ibérico, muitas delas apontando fontes distintas a respeito do aparecimento de tal arte, o que torna mais coerente a ideia de um forte hibridismo cultural, seja por influxo predominantemente oral, como foi o caso dos árabes, ou escrito, no que diz respeito às traduções gregas feitas pelos próprios árabes.

Entre as diversas versões a respeito do surgimento do trovadorismo, destacam-se quatro teses: médio-latinista, litúrgica, folclórica e arábica. A tese médio-latinista afirma que a origem do trovadorismo deve-se à literatura latina da idade média, algo semelhante à litúrgica que defende que ela é fruto da poesia litúrgico-cristã, também na idade medieval. A folclórica acredita que a gênese da poesia trovadoresca é encontrada no folclore do povo português, que em tal época teve grande intimidade cultural com os árabes, ideia esta que é defendida pela tese arábica, pois julga vir da cultura árabe a raiz do trovadorismo ibérico.

A tese médio-latinista busca na cultura latina as explicações para o aparecimento da cultura trovadoresca. Manuel Rodrigues Lapa³⁴ cita uma gama de estudos referentes a uma busca por explicações nas raízes latinas. Segundo ele, “era natural procurar na literatura que exprimia essa civilização dos séculos XI e XII, a literatura latino-medieval, as origens da poesia trovadoresca”³⁵. O autor levou em conta o conhecimento que muitos trovadores tinham do latim, além do latim medieval ter sido amplamente cultivado, embora desprezado como uma forma corrupta do latim clássico; para ele, mesmo corrompido, também foi vivido e incluído na cultura ibérica.

Infelizmente o autor não levou em conta a hipótese de ter havido uma influência mútua. Os *Goliardos* ficaram conhecidos pelas canções de cunho obsceno, principalmente durante os séculos XI e XII. Foram atuantes na França e na Alemanha e registrados em menor

³³ JALOUX, Edmond. *Introduction a L'Histoire de La Littérature Française*. Suisse: Éditions Pierre Cailler Genève, 1947.

³⁴ LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*. Coimbra. Coimbra Editora Limitada, 1973, p. 66.

³⁵ *Ibid.*, 1973, p. 66.

número na Península Ibérica. Houve um contato deles com os trovadores (ou trovadoras³⁶) populares; por outro lado, os *Goliardos* possuíam conhecimento da cultura clássica, sobretudo Ovídio. Esses registros levantam a possibilidade de serem um dos elos de contato entre a poesia chamada de folclórica, a burguesia (dos jograis) e a classe aristocrática³⁷. Adiante mencionaremos novamente os *Goliardos* e sua importância. Spina (1972) comenta a respeito da extinção de tal prática:

Não estranha que a igreja aguardasse o momento propício para exterminar com a classe goliardesca, que deriva, na segunda metade do séc. XIII, para a vida dissoluta, para a obscenidade, para a blasfêmia e a libertinagem desenfreada das tabernas. Em fins deste século entra, pois, em declínio esta confraria de jograis desclassificados: duas medidas sucessivas da Igreja – uma, do Concílio de Wurzburg (1287) despojando os clérigos vagantes dos direitos eclesiásticos, e outra, do sínodo de Salzbourg (1292) ordenando o abandono da seita no prazo de um mês –, puseram fim à clerezia itinerante³⁸.

No que diz respeito ao influxo latino no Trovadorismo Europeu, encontramos alguns fatos de natureza hipotética, para isso teremos que fazer uma breve sinopse da história do Canto Gregoriano para depois ratificarmos o seu nexos com o trovadorismo e a influência recíproca entre a literatura latina e o trovadorismo.

Há aproximadamente 500 a. c., a nação grega foi dominada pelos romanos, eles em muitos aspectos assimilaram a cultura da Grécia. Naquele tempo, a música foi cultivada por diversas classes sociais, sendo muito admirada por imperadores como Nero e Marco Aurélio. “Nessa época encontramos também formas musicais romanas presentes nos rituais cristãos que deram origem à monodia cristã”³⁹, o que segundo Almeida (2010) foi inspirado em salmos hebraicos. Com cânticos presentes nos rituais religiosos do cristianismo, os mesmos foram se transformando até chegar ao ponto de se tornar uma melodia chamada de cantochão. Segundo Almeida (2010), o cantochão é a música mais antiga que se tem conhecimento no ocidente. A mesma é caracterizada por uma melodia monofônica, ou seja, uma música de cunho religioso e sem acompanhamento.

³⁶ A respeito das mulheres trovadoras: LEMAIRE, Ria. *Passions et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*. Amsterdam. Rodopi, 1987.

³⁷ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. 2ª Ed. São Paulo. Ed. Da Universidade de São Paulo, 1972, p.28.

³⁸ Ibid., 1972, p. 30.

³⁹ ALMEIDA, Ana Paula. *Canto Gregoriano como redutor de ansiedade das mães de crianças hospitalizadas: Estratégias para enfermagem*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010, p. 24-25. (Dissertação de Mestrado).

As melodias fluem livremente quase sempre se mantendo dentro de uma única oitava. Seu desenvolvimento acontece através de intervalos de um tom. Tem ritmos irregulares de acordo com as acentuações das palavras e o ritmo natural da língua latina que é a base do canto desta música⁴⁰.

Santo Ambrósio (340-397) foi o responsável pela elaboração de parâmetros para o cantochão, com o intuito dos hinos sacros manterem um estilo adequado aos padrões cristãos da época. Sua influência foi tanta que essas hinologias foram chamadas de Canto Ambrosiano. Tempos depois o Papa Gregório (540-604) utilizou o cantochão em seus rituais, fazendo com que este ganhasse grande popularidade, sendo chamado desde então de Canto Gregoriano. Esse canto também sofreu influências populares, com afirma Wanke (1973).

A hinologia latina litúrgica começa a se impor no século IV, quando Santo Ambrósio, bispo de Milão, falecido em 397, compôs e reuniu hinos de índole popular para serem cantados durante a missa, como antífonas, ou seja, trechos musicados de orações. A codificação litúrgico-musical do papa São Gregório (590-604) deu unidade ao estilo hinológico da Igreja, que ficou sendo conhecido como Canto Gregoriano. Era monofônico, e dentro de seus cânones foram compostos, daí por diante e até o século XIII, as letras – os poemas – em latim. Quando a música profana se desenvolveu foi substituído pelo canto polifônico⁴¹.

De acordo com Almeida (2010), “o Canto Gregoriano é a mais antiga música ocidental em uso nos nossos dias, data no fim do século VI” d. c.⁴². No canto monódico Gregoriano, o estilo prosódico e sua riqueza melódica submetidos ao texto são tidos como grandes qualidades que caracterizam a música dos corais gregorianos. “É rigorosamente homofônica mesmo se cantada por um coro numeroso”⁴³.

Até esse ponto nós encontramos o desenvolvimento de uma arte monódica e monofônica de remanescência grega, que após séculos assimilada pelos romanos se transforma com a ação do tempo, tornando-se um canto embasado em raízes latinas. A troca de experiências culturais entre árabes e cristãos, registrada por Wanke (1973), culminou a longo prazo com a assimilação da poesia árabe por parte dos cristãos, algo que o bilinguismo dos habitantes de ambas as regiões permitiu. É fato que trovadores islâmicos utilizavam instrumentos de corda ou percussão para ser feito o acompanhamento da voz, mas na falta deles, o canto monódico era executado por beduínos, ou até mesmo em mesquitas, através de

⁴⁰ Ibid., 2010, p. 25.

⁴¹ WANKE, Eno Teodoro. *A trova*. Rio de Janeiro. Editora Pongetti, 1973, p. 76-77.

⁴² Id.

⁴³ Id.

orações. A monodia existente entre ambas as culturas incita o surgimento de hipóteses, mas nossas fontes demonstram que a música monódica grega⁴⁴ e popular deu uma grande parcela de influência para o florescimento do Canto Gregoriano.

Soler (1995) aponta que através de uma análise da diferença musical entre cristãos e islâmicos é possível perceber o quanto eram opostos no que diz respeito às ideologias religiosas de ambos os povos. O autor afirma que “os muçulmanos eram um povo aberto à sensualidade – não condenada pelo seu credo – e aos aspectos materiais e prazerosos da vida”⁴⁵. Tais aspectos fizeram com que ele entendesse que:

O hábito de usar a música para exaltar as emoções e não como foi o ideal dos antigos gregos, para disciplinar e dominar as mesmas. Daí encomendar boa parte da atividade musical (atribuída aos homens, na maioria dos povos, à mulher, a “*gainat*” antes comentada). E daí também o gosto pela música instrumental, ritmada por percussões e propícia para a dança, assim como pelo canto individual, solístico ou coletivo, empregado apenas para responder e animar com breves estribilhos, ao uníssono, o recitado-cantado do solista⁴⁶.

Ao contrário dos árabes, a Igreja enxergava na música, com seus ritmos e danças, algo lascivo, sendo capaz de provocar o desejo e a distância para com o Deus cristão, por isso, eles acreditavam que “apenas o canto coletivo, elevando à divindade palavras de fé, salva-se da condenação”⁴⁷. Divergências teológicas à parte, Soler (1995) comenta que os instrumentos que eram capazes de perturbar o recolhimento espiritual foram com frequência proibidos pela Igreja. Com essa forte divergência em relação às permissões e proibições entre islâmicos e cristãos, a música europeia tornou-se predominantemente vocal e coletiva, o que provocou a difusão e evolução da música sacra no Ocidente⁴⁸.

O resultado desses posicionamentos antagônicos foi a profusão de instrumentos musicais entre os sarracenos, instrumentos esses utilizados para o prazer e a diversão, entre os séculos X e XV, enquanto que entre os cristãos a utilização da música era de predominância vocal, “destinada ao culto e ao ensino religioso idealizado pela igreja”⁴⁹. Inspirados no mesmo Canto Gregoriano, muitas canções de cunho popular, copiadas por monges, eram

⁴⁴ Como exemplos da monódia grega podemos citar as tragédias clássicas, recitadas dramaticamente por um só ator.

⁴⁵ SOLER, Luís. *Origens Árabes no Folclore do Sertão Nordestino*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1995, p. 97.

⁴⁶ *Ibid.*, 1995, p. 98.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ *Id.*

cantadas em tabernas, estas com temáticas nada religiosas, pois eram ligadas à vida desregrada de estudantes clérigos. Essas canções são datadas entre os séculos IX e X. Esses “menestréis intelectuais”, de uma época em que o estudo da teologia era algo essencial para a classe estudantil, fazem com que se torne fácil entendermos o porquê dos seus versos profanos serem em latim, pois eram produzidos por clérigos, portanto homens conhecedores da língua, além de ser uma expressão satírica espelhada no Canto Gregoriano, que tem bases latinas. Esses homens eram chamados de *Golianos* ou *Goliardi*, “verdadeiros boêmios, viviam de taberna em taberna, de cidade em cidade, compondo hinos, às vezes paródias dos sacros, às mulheres e ao vinho”⁵⁰.

Esses jovens fizeram circular diversos manuscritos de natureza profana como “*Missa de potatoribus*” (Missa dos bebedores), ou, “*Officium ribaldorum*” (Livro de orações dos fanfarrões). Eles afirmavam ter um patrono chamado Golias. Suas peripécias foram mal vistas pelos cristãos, sendo seus atos condenados em um concílio no ano de 1287. Entre os *Goliardi* poucos nomes a história nos traz. Um deles foi um cônego de Orleans chamado de Hugo Primas, viveu por volta de 1140, outro, conhecido como Arquipoeta, foi autor de “Confissão de Golias”, em Colônia, cujos versos chegaram a fazer parte de uma das mais favoritas canções báquicas nas Universidades Alemãs.

Meum est propositum
in tabern mori,
ut sint vina proxima
morientis ori.

Tunc cantabunt laetis
Angelorum chori:
Sit deus propitius
Huic potatori!

(Tradução: “Meu propósito é morrer numa taberna, próximo ao vinho. Enquanto isso, os anjos cantarão alegremente: “Deus seja propício a este bebedor” – Will Durant, “História da Civilização”, 4º parte, 4º volume, pág. 287).

Eis uma “trova” goliardia, citada por Segismundo Spina (“Lírica Trovadoresca”, pág. 29):

In Taberna quando sumus,
non curamus quid sit húmus,
sed ad ludum properamus,
cui semper insudamus.

⁵⁰ Ibid., 1973, p. 77.

(Tradução: “Quando estamos na taberna, não pensamos na realidade terrena: vamos direto ao jogo por que sempre transpiramos”).

Tanto o Canto Ambrosiano quanto as canções profanas dos *Goliardi* apresentam fortes elementos árabes, inclusive a métrica e a rima. Como já mencionamos anteriormente, a poesia latina era métrica e composta muitas vezes de estrofes, mas por muito tempo não apresentou rimas, algo que foi introduzido exatamente pelos árabes através de traduções latinas, refletindo, assim, a permuta cultural ocorrida entre árabes e cristãos.

A presença de poesias latinas de versos setissílabos também é encontrada no tetrâmetro trocaico, mencionado anteriormente, tendo sido registrados séculos posteriores aos que os *Goliardi* manifestaram sua poesia. É possível que ambas as manifestações não possuam uma ligação direta; mesmo assim, suas características denunciam um hábito poético que se manteve vivo durante séculos. Não por acaso nos mesmos séculos que foi registrada a presença dos *Golianos*⁵¹ também encontramos o *zéjel*, que curiosamente é setissílabo e dividido em estrofes. Assim, perante a popularidade que o *zéjel* ganhou em diversas regiões, torna-se mais possível que tenha também influenciado outras expressões como as canções dos *Goliardi*, mesmo que seja apenas na forma métrica e estrófica.

Na poesia satírica dos *Goliardi*, expressão também com elementos gregorianos, percebemos componentes multiculturais, o que é coerente com a nossa hipótese de ter existido um intenso hibridismo cultural na poesia trovadoresca ao engendrar trovadores e menestrelis de grande popularidade. Talvez tenha feito com que os *Goliardi* não fossem mais numerosos como antigamente, algo que pode ter sido realizado pelas transformações culturais do tempo, ou até mesmo a forte pressão da igreja católica tenha feito com que essa expressão artística “marginal” tenha sido erradicada do solo Europeu.

A tese litúrgica possui fortes semelhanças com a médio-latinista, uma vez que ambas as hipóteses apontam para os detentores da cultura clássica, ou seja, o clero, como possível ligação entre a literatura grego-latina e o trovadorismo provençal que também se espalhou pela Península Ibérica. Lapa (1973) aponta certas incongruências na tese litúrgica: entre elas, o fato de pôr o foco da poesia provençal distante do sul da França. A poesia escolástica não

⁵¹ Como também são chamados *goliardos*.

possuía uma base rítmica e imitava os metros antigos e presumia que todos os trovadores tivessem conhecimento da cultura clássica⁵².

A tese em questão tem ainda a vantagem de estabelecer uma ponte de ligação entre a poesia culta da igreja e os meios populares, familiarizados com as cerimônias litúrgicas e naturalmente fortemente impressionados por elas. De modo que, se por um lado constitui uma ramificação ou modalidade da tese médio-latinista, transige por outro lado com a teoria folclórica, porque nos faz entrever o processo de assimilação e transformação desse lirismo pelo *povo*, e nos leva à convicção de que na própria música religiosa já havia elementos populares⁵³.

O ostracismo ao qual os estudos sobre a oralidade foram relegados pode ser compreendido como uma noção de superioridade de uma cultura sobre outra por causa de um acesso maior a determinados saberes, segundo Calvet (2011); “O saber instituído pelo conhecimento do alfabeto é dado como pré-requisito para todos os outros saberes”⁵⁴. Dentro dessa perspectiva, os grupos de culturas predominantemente orais foram vistos como possuidores de saberes menores ou despossuídos de saber.

Ainda sobre Lapa (1973), seu compromisso intelectual de um lado em confronto com o seu antiarabismo convicto de outro, como acusa Monteiro (2004)⁵⁵, não impossibilitaram o reconhecimento de elementos da cultura populares da arte clerical da época, algo que não estava restrito aos árabes se levarmos em conta que sete séculos podem ter sido suficientes para os elementos da cultura de remanescência moura permanecerem em manifestações subsequentes.

O estudo das culturas populares, em detrimento da estética clássica, teve um grande impulso durante o advento do romantismo. Ele proporcionou à cultura popular um enfoque inusitado até o momento, a ideia das raízes de uma cultura serem registradas antes de sua extinção permitiu a afirmação das identidades de nações ávidas por um discurso que as inserissem em uma tradição. Se esteticamente foi uma resposta ao Classicismo ou dos sentimentos contra o Racionalismo, uma oposição entre a tradição e o século das luzes, Monteiro (2004) também aponta como uma reação política contrária ao império napoleônico;

⁵² LAPA, *op.cit.*, 1973, p. 79.

⁵³ *Ibid.*, 1973, p. 80.

⁵⁴ CALVET, Louis-Jean. *Tradição oral & tradição escrita*. Tradução: Waldemar Ferreira Netto, Maressa de Freitas Viera. São Paulo. Parábola Editorial, 2011, p. 9.

⁵⁵ MONTEIRO, Maria do Socorro de Assis. *Repente: do canto árabe aos sertões nordestinos*. Recife. Universidade Federal de Pernambuco, 2004, p. 54. (Dissertação de Mestrado).

“a afirmação da identidade nacional contra o invasor estrangeiro: a cultura popular ou o popular na cultura torna-se alicerce dos ‘nacionalismos emergentes’”⁵⁶.

Esses fatores permitiram a elaboração da tese folclórica, a qual se fundamenta na ideia do povo criador, de uma arte como produto da força coletiva. Lapa (1973) informa que seu primeiro representante foi Frederico Diez, estudioso que defendeu em 1826 a opinião de que as canções de Guilherme IX estabeleciam uma passagem da poesia popular para a cortesã. Segue-se de outros estudos, entre eles o do provençalista francês Claude Fauriel (1846), em *Histoire de La poésie provençale*. Este divide a poesia provençal em dois gêneros: de um lado o objetivo, entendido como a pastorela, a alba e a bailada, espécies textuais provenientes do folclore tradicional, de outro lado, a espécie lírica, constante nas canções de amor, segundo ele, um produto da sociedade cortesã e cavaleiresca, mas também “devedora, em alguns costumes e ideias, à cultura hispano-árabe”⁵⁷. Dada às fortes transformações temáticas entre o trovadorismo popular e o cultivado nos meios aristocráticos, o autor argumenta que a canção popular não é um estereótipo formal, mas possui variações temporais e espaciais, o que torna compreensível que uma teoria baseada na presença de temas e formas rígidas não reconheça a presença de elementos diversos nas canções populares num ambiente aristocrático, pois não leva em conta a confluência de culturas, mas a imposição de uma sobre a outra.

Mesmo que o surgimento do romantismo tenha proporcionado a busca pelas raízes culturais das nações, a tese arábica não é exatamente um produto do romantismo: foi formulada pelo italiano Giammaria Barbieri no século XVI, embora tenha sido reavaliada no período romântico e conseguindo diversos defensores em pleno século XX. A anterioridade do período áureo da civilização árabe na antiga Andaluzia é patente, além das aproximações entre ela e a cultura cristã medieval. Um dos dados utilizados pelos românticos ao defender essa tese foi os do Padre mozárabe Álvaro de Córdoba, famoso no século IX e crítico dos cristãos atraídos pela cultura oriental, inclusive ao fato de cultivarem a língua e a literatura árabes; a denúncia chegou ao ponto de afirmar que “dentre mil, a custo se encontraria um homem que soubesse redigir capazmente uma carta em latim”⁵⁸.

Em 1912, o espanhol Julián Ribera lançou *El Cancionero de Abencuzmán*, uma pesquisa sobre o Cancioneiro de Ibne Cuzmane, poeta cordovês da primeira metade do século XII. Aqui, somos apresentados a um lirismo árabe diferente do conhecido pela tradição

⁵⁶ Ibid., 2004, p. 90.

⁵⁷ LAPA, *op. cit.*, 1973, p. 55.

⁵⁸ Ibid., 1973, p.31.

clássica em formas românicas conglomeradas com as árabes. Esse poeta utilizava um sistema de versificação já presente no século X nos escritos do poeta de Cabra, Mocádem Bem Moafa, também com a presença da língua românica, falada pelos árabes e mozárabes, ou seja, “um lirismo hispânico em língua vulgar”⁵⁹. Tal estudo também identificou cantos com temas iniciais, refrão e estrutura métrica *aa bbba ccca*, etc, chamado de *zéjel* e semelhante ao posterior vilancete. Ribera chegou à consideração de que o novo lirismo, em uma língua também nova, teria sua explicação pela presença de uma poesia noroeste peninsular, adotada pelos galegos da região sul.

Ribera não ficou por aqui: a circunstância de as cantigas piedosas de Afonso X, o Sábio, terem em geral a forma do *zéjel*, e o facto de aquele rei ter ao seu serviço um grande número de músicos árabes, levou-o a estudar a melodia das *Cantigas de Santa Maria* e a concluir que a forma versificatória fora decalcada sobre a música, retintamente árabo-andaluza. Ribera foi ainda mais longe: procurou provar que não só a poesia peninsular como ainda o lirismo europeu deveu a sua forma, pelo menos, a um substrato de música árabe, que lhe fora comunicado por intermédio da Espanha muçulmana⁶⁰.

O pesquisador Ribera entroncou a arte musical dos árabes nas culturas grega, persa e bizantina. Mesmo assim, deixou várias dúvidas em relação à criação do *zéjel*, algo esclarecido através da suposição de uma língua românica por parte de uma classe vencida belicamente, influenciada pela liturgia mozárabe. Sua forma poética mostra particularidades de encontro à tradição arábica: “o uso do *mote* e volta, os versos curtos, a divisão estrófica, a linguagem, que é popular, e até por vezes os temas, mais próprios de cristãos que de mouros”⁶¹, fenómeno difícil de ser explicado através de gênios individuais, contudo mais provável através de expressões artísticas da coletividade, ou um predomínio da coletividade neste caso. Na interpretação de Lapa (1973), o mistério foi esclarecido em 1948, quando S. M. Stern, em *Le vers finaux en espagnol dans lês muwassahs hispano-hébraïques*, in: *Al Andalus*⁶², interpretou *carjas* românicas pertencentes aos *muaxás* hebraicos, compostas por judeus andaluzos desde o século XI até o XIII, (acredita Lapa haver descobertas semelhantes em arquivos europeus, africanos e orientais)⁶³. Para definição das *carjas*, Spina (1972) elucida:

⁵⁹ Ibid., 1973, p. 38.

⁶⁰ Ibid., 1973, p. 39.

⁶¹ Ibid., 1973, p. 45.

⁶² S. M. Ster, *Les vers finaux en espagnol dans les muwassahs hispano-hébraïques*, in *Al-Andaluz*, XIII (1948) págs. 299-346.

⁶³ LAPA, *op. cit.*, 1973, p. 45.

Kharjâ, que se pronuncia *harja*, com *h* aspirado, diz-se também *jarya*, em transcrição espanhola. A *carja* é o remate de certas *muaxahas* (v.) e cuja importância foi posta em relevo pelos simpatizantes da tese arábica. A *carja* corresponde aparentemente à *fiinda* dos cantares galegos-portuguêses; *aparentemente*, pois, o fundamento poético da *carja* parece diferir da natureza da *fiinda*. Divergem as opiniões sobre o caráter, a finalidade e origem destes remates das composições zejelescas: para o egípcio Ibn Sana al-Mulk (sécs. XII-XIII) que, nos deixou um verdadeiro tratado sobre as *moashahas*, a *carja* deve apresentar-se sob a forma de um torneio extravagante e inesperado, além de redigida numa linguagem estrangeira. Mas, se a *carja* aparece como *conclusão* do poema, na realidade, ela possui as características de um *prelúdio*; explica-se: o poeta conceberia primeiramente a *carja* (na medida e na rima), para depois decalcar a composição estrófica segundo esse mote⁶⁴.

O mesmo autor também nos traz a definição da *moashaha* (ou *muaxaha*), para ele, pertencente a um sistema de versificação não clássico, embora tenha uma sintaxe aproximada da linguagem clássica, o que pode indicar, em vez de uma contradição, a desconstrução hierárquica e impermeável do binarismo secular entre popular/erudito.

Composição estrófica da poesia árabo-andaluz, semelhante à do *zêjel* (v.), com a diferença de que a designação *moashaha* é erudita e designa o tipo de *zêjel* em que se usava o árabe clássico ou a língua árabe com certa elevação artística. A *moashaha* é criação de Mocádem bem Moafa, o Cego, de Cabra, que viveu entre os anos de 840 a 920⁶⁵.

Cabe ressaltar nosso cuidado ao relatar o registro dos criadores de determinados gêneros, uma vez que os são dados antigos é preferível apontarmos como os primeiros a serem arrolados ou terem a compilação dos seus nomes descoberta. Em meio a tantas afirmações e contestações, faz-se presente um panorama “em que os especialistas fazem valer, naturalmente, o elemento das suas especialidades”⁶⁶. Segundo Lapa (1973)⁶⁷, atualmente a tendência da crítica é considerar essas teses uma síntese em seu conjunto. Não obstante, isso não impossibilita os pesquisadores de enfatizarem suas especialidades de acordo com os objetivos da pesquisa, dentro de um discurso desconstrutor do mito da origem e reconhecedor da pluralidade contido nas formações culturais.

A ênfase dada à tese arábica é justificada pelo seu elo com a literatura oral no Nordeste e suas semelhanças, além das contribuições formais que podem ter colaborado para

⁶⁴ SPINA, *op. cit.*, 1972, p. 388.

⁶⁵ *Ibid.*, 1972, p. 422.

⁶⁶ *Ibid.*, 1973, p. 44-45.

⁶⁷ *Ibid.*, 1973, p. 44.

o surgimento da Literatura de Cordel e o seu caráter oral. O ato de improvisar é observado na tese arábica. Nas outras teses os trovadores escreviam suas cantigas antes de cantá-las, ponto de vista que será exposto adiante por Soler (1978), o qual defende que essas práticas orais foram permeando, através dos séculos, os setores letrados e aristocráticos.

Ao confrontarmos as informações colhidas a respeito da tese árabe, muitas delas ressaltam a sofisticação da cultura mourisca, em muitos aspectos superior à europeia. Wanke (1973) faz alusão à permuta existente entre os idiomas árabes e latinos, fato que ratifica a hipótese da poesia arábica ter sido influente na literatura latina, seja culta ou vulgar, algo que melhor explicaria o surgimento de teses como a médio-latinista e a litúrgica. Portanto, as fontes das quais dispomos permitem que concordemos com tais afirmações, pois elas nos levam a entender que os povos de língua latina foram influenciados a ponto de escreverem poemas árabes em língua árabe, habilidade que possivelmente permitia-os que fizessem o mesmo no idioma de origem.

A hoje cidade portuguesa de Beja foi conquistada pelo muçulmanos em 713. Apenas 40 anos depois, em 754 Isidoro, bispo desta cidade, escreveu uma crônica em latim, onde já se encontram traços marcantes de influências árabes, como por exemplo a prosa rimada. Outro testemunho notável nos dá Alvaro de Córdoba, em meados do século IX, queixando-se de seus compatriotas, que descuravam do latim, preferindo ser “com afã” os poemas e narrações árabes, e até compor versos nesta língua, “mais corretos e elegantes que os próprios árabes” (“Enciclopédia Espasa-Calpe”, 21.º volume, pág. 1471)⁶⁸.

O mesmo autor afirma que o comportamento dos mouros, com tendências à poesia, contos e narrativas, implantou nas classes cultas o lirismo profano. Além do mais, sem as constantes flexões típicas no fim das palavras em latim, muitos se sentiam convidados à rima, citando a exemplo, a *cásida*, poema monórrimo, e o *musamat*, com esquema de rimas AA BBBA CCCA. Como vemos, eram poemas cultivados juntamente com outros gêneros por poetas hispano-muçulmanos desde que chegaram à Europa. Os emires Omíadas de Córdoba (788-912), por exemplo, além de serem mecenas, também produziam poesia, como Abderramán I (756-788) e seus sucessores, que até hoje têm poemas registrados. Acredita-se que a biblioteca de Abderramán III (929-961) possuía cerca de 400 mil volumes, precedendo os reis trovadores cristãos da Península Ibérica, como foi o caso de D. Dinis (1279-1325).

⁶⁸ WANKE, *op. cit.*, 1973, p. 78-79.

Wanke (1973) nos leva a crer que a temática do *zéjel* tinha uma grande presença de traduções de Sírios Cristãos mas, em relação à forma, ele nos mostra que a *Moashaha*, poema árabe com as estrofes rematadas pela *carja*⁶⁹, faz parte dos mesmos vínculos orais. O autor também leva em conta a hipótese da presença dos judeus na Península Ibérica árabe ter ajudado no surgimento do *zéjel*. Enfim, é difícil falar desses influxos com exatidão, entretanto a identificação de traços de culturas distintas pode elucidar nossos questionamentos⁷⁰.

Mesmo que o autor defenda a predominância do influxo árabe, ele traz à baila a conjectura de tanto a poesia latino-cristã quanto a judaica derivarem da bíblica, pois se desenvolveram quase que simultaneamente. Seu aparecimento data dos séculos VI ao X, sendo a maioria das estrofes monórrimas e acompanhadas de breves citações da bíblia, base poética chamada de pizmon entre os hebraicos. No século X, o judeu, Salomão Bem Yuda, apresenta um pizmon com uma estrutura diferente daquelas de séculos anteriores, com o esquema AABC, CCCB, apresentando grande semelhança com a *Moashaha*⁷¹, pois foge da estrutura monórrima do pizmon tradicional, tem uma linguagem popular, sendo feita para ser cantada por uma mulher, mesmo que seja composto por um homem. Wanke (1973) apresenta algumas *carjas* e suas respectivas traduções.

Que faré o, o que serad de mibi?
Habibi, non te tolgas de mibi!
Que faré, mamma?
Meu L'habib es ad yanna!

(tradução: “Que farei eu, que será de mim? Meu amigo, não te vás do meu lado! Que farei, mamãe? O meu amigo está à porta!” – da pág. XX do prefácio de “História da Espanha” de Ramón Menendez Pidal – volume “Espanha Muçulmana”)⁷².

Levando em conta a intensa troca de práticas culturais entre ambos os povos, é possível compreendermos melhor a contribuição da poesia judaica e latino-cristã, o que de certa forma é coerente com as teses médio-latinista e litúrgica. A *Moashaha* tem versos curtos e linguagem popular, ela é iniciada por um mote, ou seja, neste caso dois versos rimados, seguidos de estrofes em quintilha, as quais os últimos versos rimam com o mote⁷³. Interessante é o fato da *carja* ser um poema popular de voz lírica feminina, algo muito

⁶⁹ A *carja* é a língua dos moçárabes; cristãos que viviam na Andaluzia.

⁷⁰ Ibid., 1973, p. 79.

⁷¹ Ibid., 1973, p. 80.

⁷² Ibid., 1973, p. 90.

⁷³ Ibid., 1973, p. 89.

familiar com a cantiga de amigo do trovadorismo português, ratificando sob determinada ótica a tese folclórica.

Diante dos argumentos apresentados, consideramos que o *zéjel* pode ter sido criado por Mocaden Bem Moafer, mas quem o divulgou fora o poeta Aben Cuzman (ou Ibn Guzman) (1078-1160), cordovês, sendo protegido em sua juventude pelo rei Motarvákil de Badajós. Esse poeta passou a percorrer a Andaluzia com a morte de seu mecenas, levando o *zéjel* a diversas cidades, (inclusive o poeta provençal Guilherme IX da Aquitânia pode ter sido influenciado pelo poeta). Contudo, a aceitação pela coletividade dos artistas e do público foi determinante para o sucesso do *Zéjel*.

O zejel influenciou muito nos autores posteriores, e de outras línguas. O próprio Guilherme IX da Aquitânia, o primeiro trovador provençal (1071-1127), contemporâneo de Ibn Guzman, sofre sua influência estrófica. Por exemplo, no canto que começa:

Pos de chantr m'es pres talentz,
 farai um vers, Don sui dolenz:
 Mais non serai o bedienz
 Em Poitou ni em Lemozi.

(Tradução: “Pois que estou com vontade de cantar, eu farei um “vers” - poema – sobre o assunto que me entristece. Mas não serei um servo do amor, nem em Poitiers nem em Limousin”. Da pág. 26 de “Les Chansons de Guillaume IX”)⁷⁴.

A palavra *zéjel* significa “dança”, sendo os versos originalmente cantados na rua, onde o poeta, repetindo o refrão do poema, no qual predomina o verso setissilábico e como podemos ver o esquema das estrofes é AA BBBA CCCA DDDA. Soler (1978) também faz considerações a respeito do *zéjel*.

A poesia latina era métrica e estrófica, sem rima. A árabe não parcelava estrofes, porém tinha rima, invariável ao longo de cada composição. Ora, a partir do S. IX, precisamente nas terras de Al-Andaluz, faz sua aparição um gênero poético, o “zégel”, que diversifica a rima, é estrófico e possui um estribilho em língua vulgar, encaixado entre as estrofes árabes. Não devemos aqui nos estender em teorias e contra-teorias que debatem o zégel como sendo o modelo do qual os provençais tomaram o impulso inicial para as formas poéticas trovadorescas. Mas a verdade é que o zégel representa **realmente** uma técnica absolutamente inédita até então, e que aparece já uns

⁷⁴ Ibid., 1973, p.100.

dois séculos antes de que o façam modelos idênticos (ou ligeiramente variados) que constituem o grosso da produção dos trovadores primitivos⁷⁵.

Soler (1978) também leva em conta a importância de Abn Guzman, caracterizando não só a forma poética do *zéjel*, mas a maneira como ela era interpretada na época; deste modo ele explica que era de costume o *zéjel* possuir o canto repartido em o solista e os ouvintes, sendo que estes cantavam o estribilho. Cada verso cantado “vinha acompanhado de alaúde ou de pífano, tamboril ou castanholas, e às vezes combinava com dança, integração de fatores estéticos, artistas e público que, da Espanha Islamizada, espalhou-se por todo o mundo árabe”⁷⁶, podendo ser encontrado até os dias atuais na cultura popular de países islâmicos. Ainda em relação ao *zéjel*, Ramalho (2000) tece comentários a respeito da Espanha por volta do século IX, afirmando que “a poesia latina, métrica e estrófica, adquirira a técnica das rimas através do aparecimento do gênero poético *zéjel*”⁷⁷.

As línguas latina e árabes foram utilizadas em Al Andaluz, pois, “coexistia o árabe puro junto com o latim vulgar, também chamado língua romance”⁷⁸, sendo as duas línguas cultivadas tanto pelas altas classes sociais quanto pelas menos abastadas. No campo da escrita identificamos não apenas traduções do grego ou latim para o árabe, como também, obras árabes e hebraicas traduzidas para a língua latina, transposição idiomática realizada muitas vezes por judeus, o que reforça a ideia de que um possível influxo possa ter havido entre ambos os idiomas⁷⁹.

O verso setissílábico também era cultivado pelos povos de língua latina. O setissílabo deve ter nascido do duplo tetrâmetro trocaico, ou seja, dois versos de quatro sílabas. O termo “trocaico” significa que ele é terminado em palavra paroxítona, tornando-se setissílabo na escansão feita em língua portuguesa e octossílabo para os espanhóis, sendo a escansão mais utilizada na Idade Média, utilizada com muita frequência pelos poetas moçárabes⁸⁰.

É curioso o fato do verso trocaico latino, além de ter a mesma escansão que o *zéjel*, ser também cultivado abundantemente pelos povos andaluzos. Em relação aos trovadores provençais, Wanke (1973), aponta que através dos cancioneiros (*chansoniers*) temos registrados mais de 400 trovadores de Provença. Segundo documentos, o pioneiro, ou o

⁷⁵ SOLER, *op. cit.*, 1978, p. 50.

⁷⁶ Id.

⁷⁷ RAMALHO, *op. cit.*, 2000, p. 58.

⁷⁸ SOLER, *op. cit.*, 1978, p. 34.

⁷⁹ Ibid., 1978, p. 47-48.

⁸⁰ WANKE, *op. cit.*, 1973, p. 97.

primeiro a ser registrado foi Guilherme de Aquitânia⁸¹. Embora tivesse existido algum poeta popular antes dele, dificilmente existiria a preocupação de seu trabalho ficar consignado por escrito antes do seu soberano, já que eram estes que subsidiavam os trovadores.

Os trovadores de Provença difundiram a arte por toda a Europa, até mesmo o lirismo que era restrito aos jograis tornou-se uma verdadeira moda entre reis e a nobreza. A neta de Guilherme, Leonor, foi uma grande mecenas, assim como o avô. A mesma casou duas vezes, a primeira com Luís VII, em 1137, sendo ele um rei francês e ela a herdeira de todo o sudoeste da França. Ao divorciar-se de Luís, contraiu o segundo enlace matrimonial em 1152, com Henrique II da Inglaterra. A proteção que os trovadores receberam por parte de Leonor em sua corte contribuiu significativamente para a disseminação do trovadorismo pela Europa, pois fez com que não ficassem em Toulouse: foram levados para o norte da França, durante o seu primeiro casamento, dando uma contribuição significativa para o surgimento dos “troveiros” em língua d’oil, sendo muitos deles levados para a Inglaterra após o segundo matrimônio⁸².

A poesia do sul da França dominou o século XII, entrando em período de crise com as cruzadas pregadas pelo Papa Inocêncio III. Isso fez com que os albigenses fossem acusados de heresia pelos cristãos, perseguidos e derrotados, ficando suas terras dominadas pelos cristãos do norte da França, o que provocou a supremacia da língua d’oil sobre a d’oc. A partir daí, a tendência foi a de que esta arte poética declinasse, assim como tantas outras no sul da França, pois, além do idioma da região ter sido inferiorizado pelos cruzados, os poetas ficaram sem os mecenas para protegê-los.

Naquela época, o trovadorismo havia sido difundido em outras regiões europeias como Inglaterra, Alemanha e Itália. Esse fato que favoreceu a troca de experiências culturais em suas fronteiras, florescendo assim, a poesia trovadoresca na região que tinha, além de Leonor de Aquitânia, o seu filho Ricardo Coração de Leão, como grande protetor dos poetas. Na região alemã, os *Minnesanger* foram bem expressivos na época dos imperadores Hohenstaufern porque cerca de 300 trovadores dessa região estão registrados na história. No território italiano, os *Trovatori*, trovadores de suspeita influência occitânica, inspiraram grandes nomes da Literatura Italiana como Dante e Petrarca.

⁸¹ Ibid., 1973, p. 80.

⁸² Ibid., 1973, p. 81.

A respeito de usarem ou não a técnica do improviso, registrada entre os árabes, em todos esses países, onde tantos cancioneiros surgiram, sabemos que predominavam os mesmos caracteres formais de improvisar dos árabes, além de grandes possibilidades de terem tido contato direto ou indireto com os mouros. O fato de muitos terem escrito suas canções para cantar nos grandes salões de castelos medievais, em vez de improvisarem, não impediria que utilizassem as mesmas técnicas dos improvisadores árabes⁸³.

No que diz respeito ao trovadorismo em Portugal como nação independente, a *Cantiga de Guarvaia*, também chamada de *A Ribeirinha*⁸⁴, é considerada a mais antiga canção trovadoresca escrita em solo Português, sendo por isso o marco que dá início ao trovadorismo no país. Os críticos costumam classificar o trovadorismo português em cantigas líricas e satíricas. As líricas por sua vez, subdividem-se em de amor e de amigo: as cantigas de amor seguem um modelo fielmente semelhante à moda provençal, na qual a voz lírica masculina declara-se à pessoa amada, em um ambiente geralmente palaciano. Já as cantiga de amigo⁸⁵ possuem voz lírica feminina, a qual suspira a falta de um companheiro, que poderia estar empenhado em atividades militares, chamadas de *fossado* ou *bafordo*. As cantigas satíricas continham críticas que eram feitas direta ou indiretamente, as diretas eram as cantigas de maldizer e as indiretas se chamavam cantigas de escárnio, estas faziam suas ofensas através de eufemismos, enquanto aquelas realizavam verdadeiros insultos de maneira pragmática, chegando até mesmo a revelar o nome a quem os ultrajes eram endereçados.

Um fato relevante é que autores como Monteiro (2004) apontam a introdução do lirismo trovadoresco na Península Ibérica através dos trovadores provençais que, fugindo da perseguição dos cruzados, tinham Lisboa como porto mais próximo para embarcarem para Jerusalém. Isso propiciou uma forte movimentação de trovadores, durante a qual muitos encontraram em Portugal um ambiente popular predisposto à poesia, fato que fez com que muitos fizessem das terras portuguesas o seu novo “proscênio”.

O Lirismo trovadoresco instalou-se na Península Ibérica por influência provençal. Na transição, sofreu, como seria de esperar, o impacto do novo ambiente e alterou algumas de suas características. Provavelmente, a principal modificação tenha consistido no recrudescimento do aspecto platonizante da confiança amorosa: dentro do trovadorismo português, o

⁸³ Ibid., 1973, p. 81-82.

⁸⁴ Escrita por Paio Soares de Taveirós, para Maria Pais Ribeiro, também chamada de “A Ribeirinha”, sendo Guarvaia o nome de um vestido de luxo na época.

⁸⁵ A palavra “amigo” pode significar namorado ou amante.

ponto mais alto do processo sentimental situava-se antes de a dama atender aos reclamos do apaixonado⁸⁶.

Soler (1978) leva-nos a crer na presença da poesia trovadoresca remanescente dos árabes, algo presente em toda a Europa, seja direta ou indiretamente. O autor informa que o amor cortês surgiu entre os poetas provençais do século XII e já era presente nos poetas de Bagdá do século IX. Mesmo assim, o trovadorismo do sul da França foi o responsável por irradiar o lirismo amoroso em outras regiões, inclusive a ibérica. A respeito de tais fatos, Monteiro (2004) comenta:

No sul da França, esse renascimento da mulher estimula um verdadeiro culto a elas, pelos trovadores. Já no Norte a mulher não logra a mesma independência: nas canções de gesta, escritas para celebrar o espírito heróico e guerreiro da sociedade⁸⁷.

Nessas regras de amor cortês, o trovador expunha os seus sentimentos, ou máscaras do jogo amoroso, de forma moderada (*mesura*), depois, ele, no intuito de não desagradar (*sanha*) a amada, ocultava seu nome e substituía por um pseudônimo (*senhal*), daí prestava uma vassalagem que possuía quatro fases, (embora nem todas fossem seguidas rigidamente em Portugal, que possivelmente conheceu as duas últimas fases): *fenhedor*⁸⁸, *precador*⁸⁹, *entendedor*⁹⁰ e *drudo*⁹¹.

No tocante às denominações dadas aos artistas da época, o *trovador*⁹² era um termo que apareceu no século XI, e correspondia ao compositor das cantigas, embora não as executasse; o *jogral*⁹³, por sua vez era uma denominação dada aos artistas das mais variadas expressões. Tal palavra poderia ser utilizada com os saltimbancos, truões ou músicos, eles costumavam acompanhar o trovador pelas cortes, ou viajarem por conta própria, e em alguns casos poderia também compor suas cantigas, já que essas divisões não eram rígidas. O termo jogral apareceu na Europa Central desde o século VII e passou a ser vulgarizado no século XII. Entre as qualidades do seu ofício, podemos destacar a voz, a memória fiel e o ecletismo

⁸⁶ MONTEIRO, *op. cit.*, 2004, p. 45.

⁸⁷ *Ibid.*, 2004, p. 43.

⁸⁸ SPINA, *op. cit.*, 1972, p. 400.

⁸⁹ *Ibid.*, 1972, p. 429.

⁹⁰ *Ibid.*, 1972, p. 400.

⁹¹ *Ibid.*, 1972, p. 397-398.

⁹² *Ibid.*, 1972, p. 440-442.

⁹³ *Ibid.*, 1972, p. 409-410.

para executar performances de diversas modalidades artísticas. O *segrel*⁹⁴ era aquele que perambulava pelos mais diversos reinos, muitos acompanhados de um jogral, interpretando cantigas que poderiam ser de sua autoria ou não, uma espécie de intermediário entre o trovador e o jogral, se era distinto do trovador por cobrar pelos seus serviços, também diferenciava do jogral por ser fidalgo, embora de última classe. Com o passar do tempo, o termo *jogral* se tornou depreciativo e a partir do século XIV o termo francês *menestrel*⁹⁵ ou *ministril* suplanta o de jogral, designando um músico da corte. O jogral, segrel ou menestrel poderiam aperfeiçoar-se e tornarem-se trovadores, a partir daí é possível percebermos como o improvisado não era praticado por todos os poetas da época trovadoresca, dada a sua complexidade. Com base nas afirmações expostas, percebemos o alto valor dado ao título trovador, visto como uma das razões pelas quais tantos nobres faziam questão de serem denominados ou de se autodenominarem trovadores. No entanto, essas intitulações são vistas por muitos como algo relativo às épocas e meios sociais. Segundo Soler (1995), a palavra jogral:

... possui significados diversos dependendo das épocas e do contexto social em que os jograis foram apreciados. Em termos muito vastos, seriam jograis todos aqueles que ganhavam seu sustento atuando diante de um público, para diverti-lo por diversos meios. Cabendo, nesta definição, tanto o trapaceiro roda-mundos como o bem acomodado menestrel a serviço de uma casa real; tanto o acrobata e o chalatão quanto o fino cantor ou instrumentista⁹⁶.

O intercâmbio cultural entre o sul da França e o território ibérico não se deu apenas de forma passiva. Guilherme IX de Aquitânia, em 1064, realizou uma cruzada contra a cidade de Barbastro, de onde raptou diversos muçulmanos, inclusive uma quantidade expressiva de moças árabes (*gainat*). Elas se destacavam por cantarem e tocarem instrumentos, como o alaúde, maravilhosamente bem, algo que encantou os palácios franceses e contribuiu para a difusão da poesia árabe com sua forma peculiar de cantar e versejar⁹⁷.

As vias de acesso teriam sido a ampla penetração árabe na Espanha, em Portugal, em França – através do intercâmbio cultural e das várias lutas travadas pelas Cruzadas contra territórios hispano-muçulmanos. Destas, sobraram-lhe presas culturais como as *gainat*, moças árabes habilitadas na arte do canto e no desempenho do alaúde. Elas passaram a difundir a “poesia

⁹⁴ Ibid., 1972, p. 433-434.

⁹⁵ Ibid., 1972, p. 409-410.

⁹⁶ SOLER, *op. cit.*, 1995, p. 58.

⁹⁷ SOLER, *op. cit.*, 1978, p. 48-49.

cantada na Espanha islâmica” nas cortes feudais da época. O surgimento da arte trovadoresca em França conheceu esse precedente⁹⁸.

Diante de um amálgama tão intenso, destacamos a cultura árabe como a mais influente, entretanto ela também não deixou de sofrer transformações em sua poesia, isso devido à força da língua latina, a qual o Império Romano impôs a diversos povos. Mesmo assim, o Império Islâmico foi capaz de trazer do Oriente para o Ocidente uma grande expressão poética, capaz de, mesmo após um momento ou outro, quando diminuiu sua influência política, conseguiu reflorescer sem perder características que vinha carregando há séculos, como a métrica e a rima improvisada ao som de instrumentos, sempre retratando o meio ao seu redor, algo mais difícil de ser construído através de fontes históricas “triviais” da antiguidade, diversificando através do tempo os seus temas e sendo aperfeiçoada.

2.4 Os cancioneiros: A passagem para a escrita

Os relatos históricos que dispomos no presente trabalho nos levam a considerar a arte do trovadorismo uma prática comum às classes chamadas de eruditas e populares. Como as classes populares eram predominantemente analfabetas, acreditamos que foi através delas que o improviso manteve-se vivo. A poesia entre eles era de natureza oral, pois os trovadores, jograis e segreis registrados não se valiam do improviso, apenas compunham suas canções para depois interpretá-las ou em outros casos apenas interpretavam-nas, algo que não é demérito, mas que supõe expressões orais que os antecederam. Como a gênese do cordel no Nordeste teve uma forte influência oral, compreendemos que a participação das classes populares foi mais forte no que diz respeito ao surgimento do cordel no Brasil, mas também foram escassas de registros em sua formação, assim como na Andaluzia; mesmo assim, ambas as classes, letradas e iletradas, tiveram plausíveis participações nesses processos de hibridismo.

A transposição da oralidade trovadoresca para a escrita é feita por diversas formas, entre elas os cancioneiros, livros nos quais muitos poetas subsidiados pelas cortes e, até mesmo os membros dela, registravam suas canções. A relação entre a escrita e a oralidade passou por diversas mudanças. Na compreensão de Zumthor (1993), até o século XII, a escrita é o único veículo de conhecimento mais superior, elevado, sublime, ressaltando que esse

⁹⁸ RAMALHO, *op. cit.*, 2000, p. 57-58.

poder é transmitido pela oralidade através das leituras, ou seja, a voz veicula esse poder, ela a possui e transmite aos homens. Já nos séculos XII e XIII ocorre uma inversão, o poder passa para a escrita e a voz fica com a utilidade de transmiti-lo, ou seja, ainda há o saber visto como uma força viva através da voz. Na virada dos séculos XV e XVI ou XVI e XVII, nenhuma das duas vertentes conseguiu eliminar a outra, embora apenas a oralidade tenha sido marginalizada pelos detentores do conhecimento científico⁹⁹.

Se, esquematizando muito, têm-se em vista os dez séculos de 500 a 1500 como um campo de forças em movimento, distinguem-se aí dois grandes impulsos: pagão- “popular” –oral, de uma parte; cristão-erudito-escrito, da outra. Logo, porém, o esquema se embaralha: cada um dos termos de cada série interfere no outro; a ordem hierárquica dos elementos se transtorna; instauram-se oposições incongruentes. Restam dois dinamismos conflituais, de força quase igual até o fim¹⁰⁰.

Entre os diversos cancioneiros que foram publicados em Portugal a maioria dos críticos dá grande prestígio a três em especial: O *Cancioneiro da Ajuda*, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e *Cancioneiro da Vaticana*. O *Cancioneiro da Ajuda* foi composto durante o reinado de Afonso III (1248-1279) e possui 310 cantigas, com temas predominantemente líricos. Com um número maior de cantigas o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* na verdade “é uma cópia italiana do século XVI, possivelmente do original do século anterior; contém 1647 cantigas, de todos os tipos”¹⁰¹. Este cancioneiro reúne uma coletânea de canções feitas nos reinados de Afonso III e D. Dinis (1279-1325). Sendo também uma cópia italiana do século XVI, o *Cancioneiro da Vaticana* com 1205 cantigas, possui uma grande variedade de canções de amor, amigo, escárnio e maldizer.

Deixamos claro que números exatos em alguns documentos, como o das cantigas, estão sujeitos à hipótese de serem aproximados, pois muitas vezes variam de uma referência para outra. No *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, por exemplo, os dados supracitados divergem da afirmação de Wanke (1973), ao afirmar que ele “contém 1547 canções, sendo 1097 iguais às do *Cancioneiro da Vaticana*”¹⁰², porém tal desentendimento não compromete o fato de que essas canções são um registro escrito na natureza oral do trovadorismo naquele meio. Na Literatura de Cordel no Brasil, encontramos também uma forte presença da natureza oral, embora seja literatura escrita.

⁹⁹ ZUMTHOR, op. cit., 1993, p. 155.

¹⁰⁰ Ibid., 1993, p. 118.

¹⁰¹ MOISÉS, Massaud. A Literatura Portuguesa. São Paulo. Editora Cultrix, 1981, p. 29.

¹⁰² WANKE, op. cit., 1973, p. 112.

Ao examinarmos algumas características dos principais trovadores registrados nos cancioneiros, encontramos João Soares de Paiva, um trovador que nos leva a subtender que o mesmo realizou atividades trovadorescas antes de ser escrita a “Cantiga de Ribeirinha” (datada em 1198 ou 1189) de Paio Soares de Taveirós, pois ambos os poetas possivelmente compuseram outras cantigas que tanto podem ter se perdido na memória do povo ou até mesmo foram transpostas para o papel e desaparecido com o tempo, ficando apenas a hipótese do fato. Assim, as datas das quais dispomos para situar o leitor no tempo e espaço em que determinados fatos ocorreram não são inalteráveis ou precisas, todavia a utilização da cronologia será necessária para que possamos compreender melhor a ação de certos acontecimentos históricos nas transformações sofridas pela poesia.

Outro fator que culminou com o reconhecimento, preservação e utilização da cultura andaluza foi a conquista da Andaluzia (Córdoba) por Fernando II de Castela em 1236. O seu sucessor, D. Afonso X (1221-1284), com um amplo território para governar, não deu continuidade aos projetos expansionistas daquele que o antecedeu; em vez disso, foi um grande mecenas, conhecido na história como grande protetor das artes e das ciências, estimulando-as na corte durante o seu reinado, característica que outras dinastias futuras não apresentam.

Em sua corte, conviviam, ao lado dos astrônomos, médicos e outros sábios mouros e judeus, e dos juristas, alguns poetas provençais, como Guiraut de Riquier, (que viveu lá dez anos, de 1269 a 1279), Aymerich de Belenoi, Nat de Pons, etc. Além de poetas sacros, autores de hinos religiosos, em latim, como Fray Juan Gil de Zamora, Johannes Diaconus, etc. Em 1282 foi deposto por seu filho, D. Sancho IV, tendo falecido dois anos depois¹⁰³.

Entre as diversas artes e ciências que D. Afonso X subsidiou, encontramos as “Cantigas de Santa Maria”, livro de poemas que, segundo Wanke (1973), seria o primeiro da língua galego-portuguesa ou o mais antigo que chegou às mãos dos historiadores. Esse cancioneiro possui um total de 420 cantigas com temas relacionados à Virgem Maria, mãe de Jesus Cristo, venerados entre os católicos, principalmente na Idade Média.

...algumas cantigas parecem datar de logo após a coroação do rei (1252). Uma delas, pelo menos, deve ter sido composta em 1263, data da conquista

¹⁰³ Ibid., 1973, p. 104.

de Jerez. O Códice de Toledo data de 1255, e o do Escorial de 1281. (verbete (Cantigas de Santa Maria” – Enciclopédia Espasa Calpe)

Quanto à autoria verdadeira das “Cantigas” há controvérsia. Juan Valera procura provar em “Las Cantigas de D. Alfonso o Sábio”, 1882, (cf. Espasa Calpe), que são todas de Afonso X. Já Foulché, em estudo impresso na Revue Historique de Paris (cf. Espasa Calpe), acha que se trata de uma antologia mariano-hagiológica galega¹⁰⁴.

“Evidentemente estamos em presença do registro escrito tardio de uma desenvolvida literatura oral”¹⁰⁵, com muitas estrofes em acrósticos e a metrficação variada, além da presença do verso setissílabo, peculiaridades que encontramos também na Literatura de Cordel brasileira.

Dom Afonso de Castela,
de Toledo, de Leon,
Rei e bem, des Compostela
Té o reino de Aragon,

de Córdoba, de Jahen,
de Sevilla outrossi,
e deMurça, u (=onde) gran bem
lhe fez Deus, como aprendi,

do Algarve, que ganhou
de mouros a nossa fé
meteu y (=aí), e ar (=depois) provou
Badaluz, que reino é

muito antigo, e que tolheu
a mouros Nev’l e Xerez,
Beger, Medina prendeu
E Alcalá d’outra vez,

E que dos Romãos (=romanos) rei
é, por direito, e Senhor,
este livro, como achei
fez, a honra e a loor (=louvor)

da Virgem Santa Maria
que este (=é) Madre de Deus
em que ele muito fia (=confia).
Porém dos milagres seus¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Id.

¹⁰⁵ Ibid., 1973, p. 106.

¹⁰⁶ Ibid., 1973, p. 107.

Essas estrofes são uma espécie de prólogo, o qual não deixa de louvar a “Santa Maria”, mas também não esquece da autoridade do rei e sua soberania em relação aos mouros. A literatura trovadoresca e de cordel manteve boa parte dos seus parâmetros formais, porém, suas temáticas tendem a ser renovadas, seja pela classe dita erudita ou a popular, transmitindo assim, os valores da classe que a produziu e consumiu, sendo a própria sociedade a responsável pelos valores atribuídos a tal literatura, não havendo uma natureza inerente à mesma que a torne superior ou inferior às demais.

(...) não significa que o chamado “cânone literário”, a “grande tradição” inquestionada da “literatura nacional”, tenha de ser reconhecido como um *construto*, modelado por determinadas pessoas, por motivos particulares, e num determinado momento. Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa *em si*, a despeito do eu se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. “Valor” é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos. Assim, é possível que, ocorrendo uma transformação bastante profunda em nossa história, possamos no futuro produzir uma sociedade incapaz de atribuir qualquer valor a Shakespeare¹⁰⁷.

Essa visão relativista daquilo que é ou pode ser literatura é de extrema importância, principalmente quando são expostos textos que foram escritos há séculos em sociedades com valores radicalmente distintos dos nossos, o que muitas vezes pode fazer com que o leitor caia no anacronismo, pois o mesmo pode sentir dificuldades em desvencilhar-se do pensamento coetâneo no qual vive. Por isso, muitos textos que para a nossa época são fúteis, podem carregar valores de grande importância preconizados em outras épocas.

Depreendemos que, apesar da grande maioria da produção literária medieval ser feita para as elites, a distância entre as classes populares e não-populares no que diz respeito à poesia era bem menor do que no tocante às diferenças econômicas entre ambas, uma vez que tanto a elite quanto as camadas mais populares dispunham praticamente do mesmo padrão literário. Mesmo com a “extinção” do trovadorismo é pertinente afirmarmos que a literatura que foi conservada por escrito nas classes economicamente ricas, também era preservada oralmente nos meios populares, visto que estas classes menos favorecidas provavelmente trouxeram a mesma tradição para o Nordeste.

¹⁰⁷ EANGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.17.

Percebemos que a expressão artística em foco não diferenciava muito entre ambas as classes. Montenegro (1994) declara que o conceito de “Cultura Popular” e as transformações que o mesmo sofre e/ou produz podem ser alterados com o passar do tempo, inclusive, engendrando no imaginário popular suas ressignificações.

A delimitação das categorias “popular”, “cultura popular”, “memória popular” tem, historicamente, vários matizes. Cada época recupera e atribui ao popular um sentido, que, em princípio, resulta da disputa ou das relações no interior dos discursos, na medida em que estes discursos se propõem estabelecer determinados imaginários. Dessa forma, um dos aspectos do popular é estar implicado na questão da elite – não popular – e, conseqüentemente, o primeiro se transforma, enquanto contraponto, em legitimador do segundo¹⁰⁸.

Com as modificações que ocorrem no imaginário popular, é normal que uma cultura como o Cordel sofra modificações ou alterações no que diz respeito ao seu vocabulário e sua temática. Tais transformações são naturais, embora possa ser visto por leitores desavisados como uma deterioração da expressão cultivada. Arantes (1983) faz advertências a respeito de enxergarmos a cultura popular como uma expressão que foi gloriosa e por isso deva ser preservada em seu suposto momento de decadência. De outro modo, pode-se considerar essa “deterioração” como apenas uma metamorfose a qual toda linguagem está sujeita, pois, “aquilo que se considera como tendo tido vigência plena no passado só pode ser interpretado, no presente, como curiosidade”¹⁰⁹. Esse ponto de vista no qual a cultura popular, chamada de folclore, é cristalizada no tempo é retificado por Canclini (2000), o qual chama folclore de “invenção melancólica das tradições”.

Um primeiro obstáculo para o conhecimento folclórico procede do recorte do objeto de estudo. O folk é visto, de forma semelhante à da Europa, como uma propriedade de grupos indígenas ou camponeses isolados e auto-suficientes, cujas técnicas simples e a pouca diferenciação social os preservariam de ameaças modernas. Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação¹¹⁰.

¹⁰⁸ MONTENEGRO, Antonio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 1994, p. 11.

¹⁰⁹ ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. 4ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 18.

¹¹⁰ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 211.

A cultura popular transforma-se mantendo o seu fulcro poético, sendo sujeita a transitar no tempo e no espaço, do erudito para o popular e vice-versa. Na época trovadoresca, quando os trovadores eram acolhidos pelos senhores feudais, é possível perceber que ela testemunha o declínio da força política que os árabes exerciam sobre a Península Ibérica, sendo a cultura deles, ou sua remanescência, assimilada pelos próprios cristãos. Com o passar do tempo veio o declínio do feudalismo e outros fatores que propiciaram o fim do trovadorismo e o surgimento de cancioneiros que registravam uma cultura genuinamente oral em decadência, isso ao menos nas classes elitizadas. Mesmo assim, ela foi repassada de geração a geração, transformando-se e contribuindo para o surgimento de outras expressões. Uma delas foi a Literatura de Cordel, que possui grande familiaridade com tais cancioneiros, possivelmente porque, na região ibérica, os parâmetros literários dos cancioneiros não estiveram distantes do trovadorismo popular, visto que muitos trovadores estão registrados nos próprios cancioneiros. A respeito desse hibridismo, Canclini (2000) diz que “toda cultura é resultado de uma seleção e de uma combinação, sempre renovada, de suas fontes”¹¹¹.

A partir do fim do século XIV, ocorreu no reino português a modificação do seu idioma, algo natural a todos os povos, nesse caso, a região portuguesa se apartou do idioma galego-português, dando vez para o surgimento da língua portuguesa. Conjuntamente com o reconhecimento da língua portuguesa, o final do século XIV deu início à Dinastia de Avis. Essa dinastia surgiu após a revolução popular portuguesa em 1383, que eclodiu após a morte de D. Fernando I. Sua mulher, a espanhola D. Leonor Teles, possuía planos com o Conde de Andeiro de fundir Portugal e Espanha, ficando Portugal como reino anexo ao espanhol, algo que gerou uma grande revolta popular. O Mestre de Avis, líder da revolução e filho bastardo de D. Pedro I, depois de dois anos de luta, assassina o Conde de Andeiro e se apodera do trono português, isso com grande apoio popular, tornando-se a partir de então D. João I. O seu reinado foi de grande importância para Portugal, visto que D. João I foi um grande incentivador da cultura e expansões ultramarinas, expansões estas que fizeram com que a cultura portuguesa nos próximos reinados alcançasse uma abrangência intercontinental.

O galego-português, devido ser agora a língua oficial de um reino é cada vez menos galego e cada vez mais português. E quando os ânimos se acirraram entre Portugal e Espanha, chegando à guerra, arrebentou-se o cordão umbelical do lirismo português no resto da Península. Foi durante a crise da sucessão portuguesa de 1383 – 1385, que resultou na batalha de Aljubarrota, onde D. João, o mestre de Avis, filho natural de D. Pedro o Cru, venceu os

¹¹¹ Ibid., 2000, p. 200.

espanhóis e subiu ao trono fundando uma nova dinastia portuguesa, e um reinado de longa duração (50 anos), e fazendo aliança com a Inglaterra, através do tratado de Windsor e do casamento com Felipe de Lencastre. Apesar do restabelecimento das relações em 1411, os castelhanos ficaram moralmente obrigados a não usarem mais a língua portuguesa¹¹².

Nesse período, observa-se um declínio do cultivo da poesia, isso ao menos na classe convencionalmente erudita, pois é fato que muitas das obras poéticas dessa fase perderam-se. Chegaram a nós apenas os registros de alguns escritos, como por exemplo; “as obras de Fernan Casquício e Vasco Pires de Camões, citados por Sá de Miranda como tendo notoriedade, bem como João da Cunha e daquele judeu¹¹³, servidor da rainha Felipa, de quem sabemos ter composto uma ode sobre a conquista de Ceuta”¹¹⁴, havendo para muitos escritores, como Soler (1978), uma lacuna entre o trovadorismo e a poesia palaciana.

Após esse período, presenciamos o florescimento da prosa, em Portugal, através das crônicas de Fernão Lopes, Gomes Eanes de Azurara e Rui de Pina, além do teatro de Gil Vicente. Nesse período, a poesia separa-se da música e passa a ser presente nas leituras coletivas ou individuais. Devido às lacunas documentais da época, os poucos documentos contendo registros da poesia coetânea demonstram ainda a resistência da quadra setissilábica, como é o caso do “Cancioneiro de Baena”, compilado em códice e sendo dedicado à “D. Juan II da Espanha, o judeu converso, escrivão e poeta Juan Alfonso de Baena”¹¹⁵, possuindo um número aproximado de 576 canções, compostas entre 1379 e 1449, com poemas em espanhol e galego-português. Esses manuscritos foram encontrados no século XIX por Eugênio de Ochoa na Biblioteca de Paris.

Poema n.º 470:

Pues que fustes La primeira
de quien yo me catíve,
desde aqui vos mi fe
vos seres La postrimera. (última quadra)

Juan Rodrigues de Padron, à esposa quando a deixou para ser monge¹¹⁶.

¹¹² WANKE, *op. cit.*, 1973, p. 124.

¹¹³ De acordo com Wanke, o nome desse judeu não é revelado pela história, resta apenas a sua obra.

¹¹⁴ WANKE, *op. cit.*, 1973, p. 124.

¹¹⁵ Id.

¹¹⁶ Ibid., 1973, p. 126.

Nas terras portuguesas, após um longo período sem documentações encontradas a respeito da poesia, foram descobertas verdadeiras “pérolas” literárias, como por exemplo, o “Cancioneiro Geral”, recolhido por Garcia de Resende (1516). Acreditamos que foi inspirado no “Cancioneiro de Baena” (1445) ou o “Cancioneiro Geral” de D. Hanando de Castillo, publicado na Espaha em 1511¹¹⁷.

O “Cancioneiro Geral”, de Garcia de Resende, se destaca dos outros cancioneiros não apenas por ter sido impresso, mas também por conter mais de mil composições de 286 poetas, “trovadores pertencentes às cortes do rei D. Afonso V (1460 – 1481), D. João II (1481 – 1495) e D. Manuel (1495 – 1522)”¹¹⁸, além de aproximadamente 150 poemas serem escritos ainda em espanhol, mas com uma predominância portuguesa.

Oh meu bem, pois te partiste
de ante meus olhos coitado,
os ledos me farão triste,
os tristes desesperado! (1.º vol., p. 81)

Diogo de Miranda

Em gran peligro me veo
en mi muerte no ay tardança
per que me pide el deseo
lo que me niega esperança. (2º vol., p. 82)

Dom Rolim¹¹⁹

Em pleno século XVI, percebemos a presença do lirismo na poesia portuguesa, mesmo em um momento de declínio, mas que ascendeu em tendências literárias do porvir, eruditas ou populares. Todos esses acontecimentos de uma forma ou outra propiciaram a sobrevivência, em classes populares e eruditas, de uma poesia que influenciou o surgimento da Literatura de Cordel no Brasil, pois entre as várias espécies literárias de Portugal, muitas encontravam seu espaço nas “folhas volantes”, sendo compostas em quadra. No Brasil, o verso setissilábico, compondo a quadra e depois a sextilha, constituiu a gênese da Literatura de Cordel brasileira. Mesmo que o Cordel português tenha narrativas em quadras, ele congregava outros gêneros; já no Brasil, ele abarca um gênero fixo e uma forte ligação com a oralidade, o que não denota uma hierarquia nem dependência do cordel português. O Cordel produzido em Portugal contribui com o brasileiro no que diz respeito às técnicas de impressão e alguns temas que

¹¹⁷ Ibid., 1973, p. 128.

¹¹⁸ Id.

¹¹⁹ Ibid., 1973, p. 130.

foram adaptados, algo que veremos no capítulo a seguir. O Cordel brasileiro é um caldo de influências, hibridismo, cultura móvel, expressão desconstrutora da ideia de uma expressão popular petrificada em seus caracteres, pois vive em constante diálogo transformador com o meio que a produz e consome, mantendo um processo simultâneo de tradição e transformação.

3 O CORDEL E A DESCONSTRUÇÃO DO FOLCLORE CLÁSSICO

A contribuição cultural ibérica no Nordeste do Brasil foi assimilada de diversas formas, entre elas a oralidade, a qual também está presente em boa parte do romanceiro e do improviso ibérico conservado pelas classes populares de Portugal. No entanto, pesquisas mais recentes mostram que a produção da literatura de cordel em Portugal e no Brasil se deu de maneira independente, embora tenha havido um ponto de contato entre eles. No Brasil, ele demonstra ter recebido uma participação ainda mais forte da oralidade, não apenas dos poetas repentistas, mas da cultura predominantemente oral na qual seus produtores estavam imersos. Neste capítulo, buscaremos delinear o caminho que proporcionou o surgimento do Cordel no Nordeste do Brasil, através dos registros que dispomos acerca do tema. Isso permitirá compreender as relações existentes entre a literatura oral no Nordeste, a primeira geração da Literatura de Cordel e seus principais autores, além de estabelecer as diferenças e semelhanças entre ambas as vertentes.

A literatura de cordel em Portugal é mencionada Por Nicolau Tolentino (1740 – 1811) em suas sátiras, texto da 1ª edição das *Obras Poéticas* em 1801, ao falar de uma loja onde estavam à venda obras como *Carlos Magno*. O poeta informa que essas histórias estavam saindo novamente à luz, em forma de cordel, configurando assim, uma intertextualidade entre as novelas de cavalaria como a “História de Carlos Magno e os doze pares de França” em edições mais concisas e barateadas. Esse relato é encontrado no poema “O passeio”:

Iremos ler no outro lado.
Onde acaso os olhos pus:
Em quarto grande, e estampado,
Saiu novamente à luz
Carlos Magno comentado.

Na mesma loja hão-de achar:
As Obras de Caldeirão,
Que em bom preço se hão-de dar;
E o *Cavalheiro Cristão*
E as *Regras de Partejar*.¹²⁰

Segundo Maxado (1980), a precariedade das condições de higiene na Europa no século XVIII provocou o surgimento de pestes e doenças, entre elas a cegueira. O alto índice de deficientes visuais, o que ocasionou o surgimento de diversos cegos pelas ruas de Lisboa.

¹²⁰ TOLENTINO, Nicolau. *Sátiras*. Lisboa: Gráfica Lisbonense, 1941, p. 49.

Muitos tentavam vender livretos contendo novelas de cavalaria, contos, narrativas teatrais e quadras populares, sendo que estas últimas assemelham-se mais à Literatura de Cordel produzida no Brasil ¹²¹. Assim, a loja descrita no poema é um dos pontos onde esses cegos vendiam esses panfletos. Moreira (2006) aponta que esses folhetos eram vistos como “literatura de cego” por causa “de uma lei promulgada por D. João V, no ano de 1789 que cedia à Irmandade dos Homens Cegos de Lisboa o direito de comercializá-los. Esses vendedores costumavam cantar o conteúdo destes, na intenção de melhor divulgá-los” ¹²².

No Nordeste do Brasil, o aparecimento do Cordel foi possível após o surgimento da imprensa, como ratifica Câmara Cascudo (1984) ¹²³ ao registrar também a presença de versos setissílabos em Portugal, publicados em 1660 e em quadras com aspectos formais aproximados ao Cordel no Brasil. Luís Soler (1978) ¹²⁴ também acrescenta a presença de elementos do trovadorismo na Literatura de Cordel, isso através da remanescência do trovadorismo ibérico no improviso dos poetas no Nordeste. Assim, seu surgimento no Brasil ocorreu no século XIX com a popularização da imprensa e o surgimento das primeiras tipografias no Nordeste.

Diante de tais pressupostos, compreendemos que será indispensável falarmos de Literatura de Cordel realizando uma “ponte” entre a escrita e a oralidade. Para isto, embasaremos historicamente a análise que será feita ao registrarmos os principais cordéis e seus autores da segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, reunindo assim, o máximo de informações possíveis acerca dos componentes que culminaram com o seu surgimento no Nordeste do Brasil.

3.1 As culturas híbridas e o lugar da tradição

Em sua obra, *Culturas Híbridas*, Canclini (2000) enfatiza que o entendimento recente sobre a constituição acerca da modernidade pode ser resumida a quatro movimentos básicos: projeto emancipador, projeto expansionista, projeto renovador e projeto democratizador. O projeto emancipador dá ênfase às construções auto-expressivas e auto-reguladas das práticas simbólicas e o desenvolvimento das mesmas no mercado autônomo. O individualismo e a racionalização das relações sociais integram esse movimento. Compreendemos como projeto

¹²¹ MAXADO, Franklin. *O que é Literatura de Cordel?*. Rio de Janeiro. Codecri, 1980, p. 25.

¹²² MOREIRA, Verônica. *O canto da poesia*. Recife: Edições Bagaço, 2006, p. 71.

¹²³ CASCUDO, *op.cit.*, 1984, p. 22.

¹²⁴ SOLER, *op. cit.*, 1978.

expansionista a busca pela modernidade por estender seu conhecimento e o domínio da natureza ao seu redor, além do consumo de bens e a disponibilidade do mesmo no mercado estimulado pelo lucro. Para Canclini (2000): “É possível perguntar o que fariam hoje, dentro desse sistema, Leonardo, Mozart ou Baudelaire. A resposta é a que um crítico deu: ‘Nada, a menos que eles jogassem conforme as regras’”¹²⁵, isso exemplifica o fato de que o discurso construído sobre o *culto* e o *popular* possui fatores sobrepostos aos motivos textuais.

Faz-se interessante inserir ressalvas no que diz respeito ao uso do termo *popular*. Se pelo folclore clássico e até mesmo por parte da crítica literária, como foi o caso de Silvio Romero, é utilizado para classificar uma hierarquia nas expressões artísticas, entre elas a literatura, pelos produtores e consumidores da cultura convencionalmente chamada de *popular*, o termo remete a uma identidade constituinte da resistência de uma determinada manifestação. Para darmos conta da persistência dessas representações culturais na sociedade é oportuno admitir que tais categorias estiveram e/ou estão presentes no imaginário do leitor, produtor, folcloristas e da crítica.

Compreendemos que *popular* é uma categoria baseada em critérios extratextuais, mesmo assim, a delimitação do seu uso é conveniente, pois, no decorrer da história da literatura brasileira, tem sido usada para inferiorizar expressões culturais e também para definir aspectos de resistência perante as culturas hegemônicas. Portanto, utilizaremos o termo como ferramenta de categoria e de análise, nesse sentido sendo importante para dar conta de experiências relacionadas à identidade, resistência e desconstrução de categorias hierárquicas em nossa literatura, ou seja, motivos extratextuais, mas relevantes na definição de suas particularidades.

Encontramos no projeto renovador dois aspectos complementares: a busca pelo aperfeiçoamento e uma renovação constante; segundo o autor, aquele é o resultado da relação entre o indivíduo com a natureza e um meio social liberto de determinações intocáveis sobre a organização do mundo, já este é movido pela necessidade do mercado reformular os signos desgastados pelo consumo massificado. Por último, o projeto democratizador aposta na educação e na difusão da arte, na popularização da cultura e da ciência por governos liberais, socialistas e associações, enfim, de maneira que assegure o acesso à cultura de maneira mais igualitária¹²⁶.

¹²⁵ CANCLINI, op. cit., 2000, p. 211.

¹²⁶ Ibid., 2000, p. 32.

O desenvolvimento desses projetos podem incorrer em alguns choques. Se a cultura chamada de culta é capaz de se diferenciar das outras através de um consumo privilegiado, isso segrega as classes sociais não apenas pelo poder aquisitivo, mas pelas práticas culturais; em outros espaços, a mesma prática pode culminar na alta valorização de obras de arte e no uso delas em museus com menos recursos ser inviável, o que faz com que as exposições se desloquem para grandes galerias dos EUA, Alemanha, França e Japão.

Como se concilia a tendência capitalista a expandir o mercado, mediante o aumento de consumidores, com essa tendência a formar públicos especializados em âmbitos restritos? Não é contraditória a multiplicação de produtos para o incremento dos lucros com a promoção de obras únicas nas estéticas modernas? Bourdieu dá uma resposta parcial a essa questão. Observa que a formação de campos específicos do gosto e do saber, em que certos bens são valorizados por sua escassez e limitados a consumos exclusivos, serve para construir e renovar a distinção das elites. Em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças¹²⁷.

O autor também chamou a atenção para a posição do artista em meio a isso, pois reforça a afirmação de que a arte ser um fato social depende de convenções, e isso estabelece maneiras coletivas de compreensão e aceitação, como “também diferenciam os que se instalam em modos já consagrados de fazer arte dos que encontram a arte na ruptura das convenções”¹²⁸. Esse comportamento do artista pode se tornar um rito quando a imprevisibilidade já é algo esperado por um determinado indivíduo¹²⁹. Canclini (2000) cita Rabelais como exemplo de linguagem convencional do mundo artístico que representou o real de maneira vulgar e inesperada para a época, ou seja, o artista usou uma maneira convencional na escrita, mas o tema representado expôs sua singularidade como artista¹³⁰.

Os exemplos evidenciados por Canclini podem ser encontrados em outros tempos e espaços. Na Literatura de Cordel no Brasil encontramos diversas inovações. No entanto, entre as diversas inovações, não se encontram as formas fixas, elas constituem um modelo rítmico de poesia que grande parte do público e até mesmo os poetas compreendem como um elemento inerente à própria poesia. Conquanto, os temas, vocabulário, design gráfico são inovações que têm forçado os pesquisadores a repensarem o conceito de Literatura de Cordel,

¹²⁷ Ibid., 2000, p. 36.

¹²⁸ Ibid., 2000, p. 40.

¹²⁹ Ibid., 2000, p. 45.

¹³⁰ Ibid., 2000, p. 40.

uma vez que muitos tiveram acesso às editoras e abriram mão das xilogravuras para recursos mais modernos de ilustração; mesmo antes, temos o surgimento da imprensa no Nordeste, fato que possibilitou, décadas depois, o surgimento não apenas do Cordel, mas o desenvolvimento de novas técnicas pelos repentistas ao terem contato com a escrita (como o uso das sextilhas e diversos gêneros), além dos cordelistas também influenciarem o improvisado nesse intercâmbio com a oralidade. Isso demonstra a dependência inevitável em relação ao mercado, como abordou Canclini.

O impacto entre a tradição e a modernidade nos meios latino-americanos é também apresentado no livro de Canclini (2000). Segundo ele: “os projetos modernos se apropriam dos bens históricos e das tradições populares”¹³¹. O patrimônio cultural retrata instituições, como os museus e as escolas, na qualidade de instrumentos capazes de hierarquizar as culturas, caso ocultem ideologicamente sua heterogeneidade e não tragam reflexões que analisem a estrutura sociocultural de suas contradições, pois isso permite a compreensão do desenvolvimento ambivalente da modernidade.

Precisamente porque o patrimônio cultural se apresenta alheio aos debates sobre a modernidade ele constitui o recurso menos suspeito para garantir a cumplicidade social. Esse conjunto de bens e práticas tradicionais que nos identificam como nação ou como povo é apreciado como um dom, algo que recebemos do passado com tal prestígio simbólico que não cabe discuti-lo. As únicas operações possíveis – preservá-lo, restaurá-lo, difundi-lo – são a base mais secreta da simulação social que nos mantém juntos¹³².

O discernimento da ambivalência que a modernidade proporciona em seus desdobramentos é possível de ser estudado nas alianças entre os grupos tradicionalistas e renovadores, estes representados por grupos econômicos e tecnocráticos e aqueles por fundamentalistas culturais e religiosos. Neste meio, o patrimônio cultural é onde a ideologia dos setores oligárquicos perdura com êxito: tais setores são chamados pelo o autor de “tradicionalista substancialista”. Eles são capazes de fixar valor em certos bens culturais como centros históricos, música clássica, saber humanístico, folclore, entre outros. A preservação desses bens possui caracteres estéticos e simbólicos, adjetivos que se chocam com a força descaracterizadora da modernidade.

A teatralização do patrimônio é o esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação à qual deveríamos atuar hoje. Essa é a

¹³¹ CANCLINI, *op. cit.*, 2000, p. 159.

¹³² *Ibid.*, 2000, p. 160.

base das políticas culturais autoritárias. O mundo é um palco, mas o que deve ser representado já está prescrito. As práticas e os objetos valiosos se encontram catalogados em um repertório fixo. Ser culto implica conhecer esse repertório de bens simbólicos e intervir corretamente nos rituais que o reproduzem. Por isso as noções de coleção e ritual são fundamentais para desmontar os vínculos entre cultura e poder¹³³.

A teatralização do patrimônio cultural encontra meios que legitimam seu valor perante a sociedade, como a escola através de seus conteúdos de ensino, datas comemorativas, festividades, visitas a pontos históricos, ou seja, atividades capazes de gerar uma identidade. No entanto, esse discurso também pode excluir os objetos simbólicos que não fazem parte do repertório de identidades. Canclini (2000) reflete a respeito desse embate entre o tradicionalismo e a modernidade ao analisar o papel dos museus.

O autor afirma que inovações como “inserção nos centros culturais, criação de ecomuseus, de museus comunitários, escolas, de sítio – e várias inovações cênicas e comunicacionais (ambientações, serviços comunicativos, introdução de vídeo)”¹³⁴ não permitem falarmos do museu como depósito de coisas passadas. No século XIX, os museus foram abertos como um complemento à formação escolar, como uma instituição que expõe, classifica e conserva o patrimônio histórico, além de fazer *links* entre objetos simbólicos no intuito de unificar as regiões e as classes de um país. Esse poder de ordenar a contiguidade entre o passado e o presente, o identitário e o estrangeiro, é retomado não apenas através das inovações supracitadas, mas também das alianças entre os museus e os veículos de comunicação de massa. Essa ligação entre o tradicional e o moderno reafirma as expressões que devem e não devem ser cultuadas pelo público¹³⁵.

Mesmo nos países em que o discurso oficial adota a noção antropológica de cultura, aquela que confere legitimidade a todas as formas de organizar e simbolizar a vida social, existe uma hierarquia dos capitais culturais: a arte vale mais do que o artesanato, a medicina científica mais que a popular, a cultura escrita mais que a transmitida oralmente. Nos países mais democráticos ou onde certos movimentos conseguiram incluir os saberes e práticas dos indígenas e camponeses na definição de cultura nacional, os capitais simbólicos dos grupos subalternos têm um lugar, mas um lugar subordinado, secundário, ou à margem das instituições e dos dispositivos hegemônicos. Por isso, a reformulação do patrimônio em termos de capital cultural tem a vantagem de não representá-lo como um conjunto de bens estáveis e neutros, com valores e sentidos fixados de uma vez para sempre, mas como um processo social que, como o outro capital, acumula-se,

¹³³ Ibid., 2000, p. 162.

¹³⁴ Ibid., 2000, p. 170.

¹³⁵ Id.

reestrutura-se, produz rendimentos e é apropriado de maneira desigual por diversos setores¹³⁶.

Os setores com reputação para expor artefatos simbólicos são instituições com o poder de apresentar as manifestações “dignas” de serem consideradas como parte da identidade nacional, da suposta origem de um povo. Esses valores fixos também se deram em relação aos estudos do folclore, os quais foram muito importantes. No Brasil, através de folcloristas como Câmara Cascudo, tivemos registros importantes acerca da literatura oral e de Cordel. No entanto, faz-se necessário uma mudança de paradigma, uma vez que o bloqueio entre incluídos e excluídos fica naturalizado pelo discurso institucional. Assim, o patrimônio cultural pode funcionar como forma de reproduzir as diferenças sociais e a hegemonia de grupos com privilégios para distribuição e produção de bens¹³⁷.

O autor não se opõe completamente às políticas promoventes de patrimônios, ao contrário, reconhece sua importância, porém, alerta que o uso de tais ferramentas como únicas e dogmáticas condiciona os indivíduos a tendências uniformes de comportamento, incapacitando-os ou dificultando a ação dos mesmos com perguntas diferentes e elementos articulados de maneiras distintas, ou seja, o enfrentamento das incertezas, relações e contradições culturais e sociais¹³⁸.

Tais reflexões contribuem para uma melhor compreensão do espaço que a Literatura de Cordel ocupa no discurso patrimonial. Sua presença também se dá como suporte para uma literatura tida como maior, um elemento secundário, como é o caso da presença de seus elementos nas obras de autores consagrados como Ariano Suassuna e João Cabral de Melo Neto, por exemplo. Esse papel secundário levou décadas para ter suas primeiras tentativas de desconstrução, processo ainda em fase de amadurecimento, mas que já demonstra a troca de referências entre o que se entende por popular e erudito, desnudando cada vez mais as razões sociais e não literárias para tais nomenclaturas.

No ponto de vista de Canclini (2000), um porvir no passado não é possível enquanto houver oscilação entre a tradição substancialista que recusa a modernidade conquistada e os modernismos abstratos resistentes às problematizações de nossas relações contraditórias entre a tradição e a modernidade, dois pólos excludentes, mas também construtores de alianças inevitáveis. A pós-modernidade pode ser importante para esta mudança de parâmetro, “na medida em que revela o caráter construído e teatralizado de toda tradição, inclusive a da

¹³⁶ Ibid., 2000, p. 194-195.

¹³⁷ Ibid., 2000, p. 195.

¹³⁸ Ibid., 2000, p. 166.

modernidade: refuta a origem das tradições e a originalidade das inovações”¹³⁹. Em contrapartida, revisa o “moderno” em sua relatividade, menos oposta às tradições do que pretende em seus discursos institucionais e menos visto como uma superação, mas uma relação inevitável com novas perspectivas sem descartar o legado acumulado até o momento.

A ideia distorcida do que vem a ser o “popular” é dissertada por Canclini. O autor verifica o papel dos agentes culturais, em vez de focar mais os objetos produzidos pelos mesmos, ou seja, os processos sociais nos quais os agentes estão envolvidos são menos evidenciados pela noção clássica dos folcloristas.

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que ao chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos¹⁴⁰.

A forma maniqueísta como os processos constitutivos da modernidade são vistos é abordada pelo autor, para depois expor os contrapontos que a desconstroem. Os extremos moderno/tradicional, culto/popular e hegemônico/subalterno têm embasamento em uma bibliografia que considera os esforços dos meios hegemônicos em promover a modernidade às classes economicamente pobres, situação capaz de desmorrar suas tradições, isso tanto na visão do folclore quanto nas das indústrias culturais de populismo político¹⁴¹.

A ideologia modernizadora tem essa posição como justificativa para ser exercida, uma vez que livrará as classes subalternas de suas condições de “inferioridade”. Caso haja uma modernização na cultura popular, seu caráter cristalizado e tendência a desaparecer são ratificados; enquanto isso, os defensores de tais culturas veem isso como uma evidência de como a modernidade os impede de serem eles mesmos, pois é mais visto como algo preexistente do que construído, assim como a tradição.

No entendimento do autor, os estudos sobre os costumes populares realizados desde o século XIX foram importantes para dar visibilidade ao “popular”. Porém, “suas táticas gnosiológicas não foram guinadas por uma delimitação precisa do objeto de estudo, nem por métodos especializados, mas por interesses ideológicos e políticos”¹⁴². No final do século XVIII e início do XIX as classes economicamente pobres começaram a fazer parte das

¹³⁹ CANCLINI, *op. cit.*, 2000, p. 204.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 2000, p. 205.

¹⁴¹ *Ibid.*, 2000, p. 206-207.

¹⁴² *Ibid.*, 2000, p. 208.

reflexões a respeito do “moderno”. Tinham *a priori* um consenso no qual a superioridade econômica e fenotípica era equiparada à cultural. Se um por um lado o povo era necessário para a legitimação de um governo, por outro, eram desprovidos da educação dada às classes privilegiadas e possuem fenótipos que os inferiorizavam perante a ótica aristocrática, como é o caso do negro, índio, e por isso, rotulados como reprodutores de uma cultura inferior. Os românticos viram tal contradição e no objetivo de diminuir as distâncias entre o político e o cotidiano passaram a se dedicar a conhecer e registrar os “costumes populares” em detrimento do cosmopolitismo clássico.

Dedicaram-se a situações particulares, sublinharam as diferenças e o valor do local; frente ao desprezo do pensamento clássico pelo “irracional”, reivindicaram aquilo que surpreende e altera a harmonia social, as paixões que transgridem a ordem dos “homens honestos”, os hábitos exóticos de outros povos e também dos próprios camponeses¹⁴³.

A curiosidade de escritores, como os irmãos Grimm, e filósofos, como Herder, em relação às culturas populares foi protocolada em 1878, ano da fundação da primeira Sociedade do Folclore, na Inglaterra. Pouco depois, na Itália e na França, esse termo se tornou uma disciplina especializada em estudar e conhecer a cultura das expressões subalternas¹⁴⁴. Entre as tarefas dos positivistas na busca pelo conhecimento do mundo popular, destacam-se as de formar nações modernas integradas, iluminar as classes subordinadas de sua ignorância e até mesmo solucionar a luta entre classes, ou seja, congregar um projeto científico a uma empresa de redenção social¹⁴⁵.

Junto ao positivismo e ao messianismo sociopolítico, a outra característica da tarefa folclórica é a apreensão do popular como tradição. O popular como resíduo elogiado: depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças “exteriores” da modernidade. Os precursores do folclore viam com nostalgia que diminuía o papel da transmissão oral frente à leitura de jornais e livros; as crenças construídas por comunidades antigas em busca de pactos simbólicos com a natureza se perdiam quando a tecnologia lhes ensinava a dominar essas forças. Mesmo em muitos positivistas permanece uma inquietude romântica que leva a definir o popular como tradicional. Adquire a beleza taciturna do que vai se extinguindo e podemos reinventar, fora dos conflitos do presente, seguindo nossos desejos de como deveria ter sido. Os antiquários tinham lutado contra o que se perdia colecionando objetos; os folcloristas criaram os museus de tradições populares¹⁴⁶.

¹⁴³ Ibid., 2000, p. 208-209.

¹⁴⁴ Ibid., 2000, p. 209.

¹⁴⁵ Id.

¹⁴⁶ Ibid., 2000, p. 209-210.

Na perspectiva de Canclini; “Apenas os investigadores filiados ao historicismo idealista se interessam por entender as tradições em um âmbito mais amplo, mas as reduzem a testemunhos de uma memória que supõem útil.”¹⁴⁷ Essa utilidade faz menção à continuidade histórica e identidade contemporânea. A ideia de sobrevivência é interessante para compreendermos as práticas metodológicas usadas pelos folcloristas, além de seu fracasso teórico. O cotidiano popular, seus costumes, suas crenças, foram estereotipados como ruínas de uma estrutura social, algo que justifica a descontextualização das análises, pois se partiam da premissa de que os modos de produção e as relações sociais geradoras dessas culturas desapareceram, não havendo, assim, motivos para focar o lado socioeconômico desse meio¹⁴⁸.

3.2 A desconstrução do folclore clássico e o uso do *popular*

A delimitação do folclore como uma expressão de grupos autosuficientes e isolados invisibiliza as mudanças redefinidoras dessas expressões nas sociedades industriais. Por isso, houve o registro de um povo, mas não o conhecimento do mesmo, porquanto a desconexão de suas relações com a cultura hegemônica impossibilitaram um melhor entendimento de suas inovações¹⁴⁹.

Um ato de releitura acerca do que temos registrado sobre os cordelistas, os repentistas e suas artes mostra uma forte herança do folclore clássico nos estudos atuais. No caso dos repentistas, as lacunas sobre seu aparecimento ou surgimento no Nordeste são ainda maiores. No entanto, as indefinições são ignoradas, a carência de maiores informações são substituídas por certezas frágeis e descontextualizadas.

Essas imprecisões não são demérito para a Literatura de Cordel ou o Repente, ao contrário, isso significa que novos olhares estão sendo lançados sobre esse objeto, releituras estão aflorando, a história possui diversas lacunas, óticas distintas ou indagações através das quais as informações pragmáticas não dão conta, a respeito da natureza lacunar da história, Veyne (2008) é pertinente:

¹⁴⁷ Ibid., 2000, p. 210.

¹⁴⁸ Id.

¹⁴⁹ Id.

Para todo leitor dotado de espírito crítico e para a maior parte dos profissionais, um livro de história não é, na realidade, o que aparenta ser; assim, ele não trata do Império Romano, mas daquilo que ainda podemos saber sobre esse império. Por baixo da superfície tranquilizadora da narrativa, o leitor, a partir do que diz o historiador, da importância que parece dar a este ou àquele tipo de fatos (a religião, as instituições), sabe inferir a natureza das fontes utilizadas, assim como as suas lacunas, e essa reconstituição acaba por tornar-se um verdadeiro reflexo; ele adivinha o lugar de lacunas mal preenchidas, não ignora que o número de páginas concedidas pelo autor aos diferentes momentos e aos diversos aspectos do passado é uma média entre a importância que estes aspectos têm a seus olhos e a abundância da documentação; sabe que os povos ditos sem história são, simplesmente, povos cuja história se ignora, e que os “primitivos” têm um passado, como todo mundo. Sabe, sobretudo que, de uma página para outra, o historiador muda de tempo, sem prevenir, conforme o “tempo” das fontes, que todo livro de história é, nesse sentido, um tecido de incoerência, e que não pode ser de outro modo; esse estado de coisa é, certamente, insuportável para um espírito lógico e basta para provar que a história não é lógica, mas, para isso, não há remédio, nem pode haver¹⁵⁰.

O surgimento do Cordel no Nordeste não foi ausente de registros, muitos folcloristas pesquisaram a respeito; no entanto, o entendimento da literatura popular, não como uma expressão cultural, mas como algo que precisa ser registrado por estar em vias de extinção, trouxeram alguns equívocos dignos de reavaliação, é claro que os estudos recentes também estão sujeitos aos novos olhares, mas a visão hierárquica dos termos *erudito* e *popular*, se por um lado justificou a preocupação por registrarem tais culturas, por outro trouxe a falta de interesse por estudar a Literatura de Cordel como *Literatura* e sob os mesmos padrões teóricos das obras canônicas.

As questões supracitadas nos foram elucidadas por Marcos Ayala (2002) e Maria Ignez Novais Ayala (2002) em *Cultura Popular no Brasil*, embora não esmiúcem detalhadamente sobre os termos *Cultura Popular* e *Folclore*, trazem justificativas plausíveis para preferir aquele em vez deste. Segundo eles; “a expressão cultura popular permite visualizar mais facilmente um aspecto que nos interessa ressaltar: o de ser uma prática própria de grupos subalternos da sociedade.”¹⁵¹ Os rumos futuros da literatura são incertos. No entanto, o Cordel desde seu início foi consumido por setores variados da sociedade, principalmente no Nordeste. Embora sua produção não tenha surgido da elite intelectual, acadêmica e econômica do país. No que diz respeito ao termo *folclore*:

¹⁵⁰ VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Trad. De Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4ª ed. Brasília. Editora da Universidade de Brasília, 2008, p. 26-27.

¹⁵¹ AYALA. AYALA, *op. cit.*, 2002, p. 9.

Por outro lado, na linguagem corrente, o termo *folclore* é aplicado, em geral, com sentido pejorativo: o que é risível, o que não deve ser levado a sério (folclore político, por exemplo). Esta depreciação tem certa base em uma tradição de estudos nos quais as manifestações culturais populares são tratadas como algo pitoresco, arcaico, anacrônico, inculto. Enfim, alguma coisa superada ou em vias de superação¹⁵².

Os três primeiros estudiosos da cultura popular no Brasil (Celso Magalhães, José de Alencar e Silvio Romero) utilizaram largamente o termo *folclore*, palavra já utilizada na cultura inglesa para registrar manifestações antes que se perdessem na memória do povo. Isso coincidiu com um período no qual o Brasil estava buscando reafirmar sua identidade nacional, mas por outro lado, a inspiração em tais correntes teóricas acabaram segregando as manifestações populares da formação da Literatura Brasileira, como foi o caso da Literatura de Cordel, já que, na visão do século XIX, não é genuinamente brasileira, foi um produto importado da metrópole e reproduzido na memória e na escrita popular, mesmo sendo registrado como manifestação do nosso povo, como parte de nossas raízes culturais e devesse fazer parte dos registros acerca do nosso folclore¹⁵³.

A afirmação de Canclini “não é fácil que os estudos sobre o popular produzam um conhecimento científico”¹⁵⁴ justifica-se a partir do esclarecimento de que as pesquisas sobre o folclore na América Latina apareceram por motivos semelhantes aos da Europa: desejo de estabelecer a formação de nações, novas na identidade de seu próprio passado e a tendência romântica de recuperar os costumes populares frente ao cosmopolitismo liberal e o iluminismo. Embora o autor ressalve a utilidade dos estudos folclóricos para o conhecimento de fenômenos coetâneos, seus métodos clássicos não abarcam as condições sociais nas quais a cultura é produzida, fato capaz de colaborar com o desconhecimento de suas modificações e adaptações perante a cultura hegemônica¹⁵⁵.

A principal ausência nos trabalhos de folclore é não questionar sobre o que ocorre com as culturas populares quando a sociedade se massifica. O folclore, que surgiu na Europa e na América como reação frente à cegueira aristocrática para com o popular e como réplica à primeira industrialização da cultura, é quase sempre uma tentativa melancólica de subtrair o popular à reorganização massiva, fixá-lo nas formas artesanais de produção e comunicação, custodiá-lo como reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas.

¹⁵² Ibid., 2002, p. 9-10.

¹⁵³ Ibid., 2002, p. 12.

¹⁵⁴ Ibid., 2000, p. 211.

¹⁵⁵ Ibid., 2000, p. 213.

A releitura do lugar do folclore na modernidade tem sido feita por folcloristas, antropólogos e comunicólogos em estudos recentes¹⁵⁶. Isso tornou viável a construção de novas perspectivas analíticas do tradicional-popular porque levou em conta a sua relação com a cultura hegemônica e as indústrias culturais. Em vista disso, o autor pontua seis refutações da visão clássica tida pelos folcloristas.

A primeira refutação, *a. O desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais*, mostra que após duas décadas da criação da Carta do Folclore Americano, escrita por especialistas e aprovada pela Organização dos Estados Americanos (OEA), em 1970, o crescimento vertiginoso das comunicações massivas não resultou na extinção do folclore. A televisão, o rádio, revistas e outros meios são concorrentes desleais, mas as culturas tradicionais, ao mesmo tempo que são marginalizadas perante as hegemônicas, conseguem tirar proveito disso¹⁵⁷.

No Brasil, muitos repentistas e cordelistas participam de programas de rádio, TV e usam as redes sociais e sites de compartilhamento de vídeos como o youtube. Esses meios fazem com que a cultura não apenas consiga novos admiradores, mas também prosélitos. No caso do Cordel, as linhas de trem pelo Nordeste foram meios muito úteis para a distribuição e venda dos folhetos, os jornais lidos pelos cordelistas na capital também contribuíram na formulação de temas. Atualmente, fomentos de instituições governamentais e privadas têm sido importantes para a realização de eventos envolvendo expressões tradicionais como o Cordel e o repente. O antropólogo Sautchuk (2009) reitera a importância do rádio para a profissionalização do repentista e o surgimento de novos cantadores que tiveram seu primeiro contato com os repentistas através do rádio, o que não exclui o Cordel pois, mesmo não sendo o foco do exemplo abaixo, boa parte dos admiradores do repente também são do Cordel e vice-versa, dadas as suas semelhanças.

O primeiro programa de rádio de violeiros surgiu na Rádio Cariri de Campina Grande (PB), em 1949, com o nome de *O Sertão é Assim*. Poucos anos antes, na Rádio Clube de Pernambuco, cantadores se apresentavam regularmente em meio a outras atrações no programa *Serão do Fazendeiro*. Até 1956 surgiram onze programas, sendo três em Campina Grande e outros em Recife, Natal, Mossoró, Caruaru, João Pessoa e até no Rio de Janeiro (este apresentado por Almirante). As emissoras atentaram para a receptividade do público e os cantadores souberam valer-se das oportunidades que a nova tecnologia lhes dava. Desde então, os programas

¹⁵⁶ Entre os estudiosos o autor cita: Mirko Lauer, José Jorge de Carvalho, Victoria Reifler Bricker, Martha Blache e Roberto da Matta.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 2000, p. 215.

radiofônicos de cantoria generalizaram-se nas rádios AM do Nordeste. Para se ter uma idéia, em 1983, dez das doze emissoras AM do estado da Paraíba apresentavam programas de cantoria¹⁵⁸.

O avolumamento da modernidade não extinguiu o folclore, as culturas tidas como tradicionais continuaram se desenvolvendo ao seu modo. Canclini (2000) relata quatro causas as quais se deve isso: *a.* à impraticabilidade de inserção de toda a população na produção industrial; *b.* à conveniência dos meios massivos de comunicação ao abrangerem as camadas populares menos integradas à modernidade, daí a necessidade de incluir estruturas e bens simbólicos tradicionais; *c.* ao oportunismo dos sistemas políticos em dar importância ao folclore e consolidar sua hegemonia; *d.* ao prosseguimento da produção cultural dos meios populares¹⁵⁹.

Todos esses usos e adaptações da cultura tradicional foram possibilitados através de um acontecimento basilar: “a continuidade da produção de artesãos, músicos, bailarinos e poetas populares, interessados em manter sua herança e em renová-la”¹⁶⁰. Essa forma de preservar, organizar e perpetuar uma arte é compreendida por razões culturais, mas também por interesses econômicos dos artistas. Embora seja demonstrável o perfil contraditório dos incentivos ao mercado e ao folclore por parte dos órgãos governamentais, pois também há conflitos entre produtores, empresários, meio massivo e o estado. Porém, a problemática envolvendo o folclore não se resume apenas à conservação, resgate e compreensão de tradições alegadamente intactas. Tal estudo abarca as inovações das culturas tradicionais com as influências trazidas pela modernidade¹⁶¹.

A segunda afirmação discordada pelo autor, *b. As culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular*, informa que as cidades latino-americanas passaram a comportar entre 60% e 70% do total de habitantes. A chegada da modernidade proporcionou o aumento da população rural. Caso não tivesse proporcionado, é lícito afirmar que a população rural não é fechada em si, pois estabelece relações com a zona urbana e conseqüentemente de contraposição entre a modernidade e a tradição, assim como muitos habitantes das zonas urbanas. Essas relações são possibilitadas pela migração, comércio, meios de comunicação, transporte, ou seja, as tradições instalaram suas expressões

¹⁵⁸ SAUTCHUK, *op. cit.*, 2009, p. 125. (Tese de Doutorado).

¹⁵⁹ CANCLINI, *op. cit.*, 2000, p. 215.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 2000, p. 217.

¹⁶¹ *Ibid.*, 2000, p. 218.

na confluência entre o urbano e o rural, independente do meio no qual emergiu¹⁶². O fenômeno também ocorreu com a Literatura de Cordel, na convergência rural/urbano:

De fato o sertão foi o ventre que fomentou alguns assuntos do cordel. O sertão com suas lendas e seus homens. Para a formação da literatura de cordel concorreu, porém, a confluência entre o sertão e a cidade. E a cidade na qual floresceu o cordel foi, sem qualquer discussão, Recife. O final do séc. XIX e o início do século XX vão encontrar nessa cidade o ponto de confluência da modernidade. A história da inteligência brasileira passará acentuadamente pela capital de Pernambuco e sua importância política. As biografias de Silvino Pirauá, Leandro Gomes de Barros, Francisco Chagas Batista e João Martins de Ataíde, os principais nomes da geração princesa do cordel, tem como ponto intercessor o Recife. E em suas obras, a cidade aparecerá em toda sua grandiosidade, incluindo-se aí os seus problemas e conflitos sociais¹⁶³.

c. O popular não se encontra nos objetos. A terceira refutação de Canclini revela uma maior preocupação da antropologia e da sociologia com os contextos econômicos de produção, comportamentos e seus processos comunicacionais, assim, os folcloristas influenciados pela semiologia observam o *folk*. Poderíamos acrescentar a isso a utilização de ciclos temáticos nos estudos da literatura oral e de Cordel. A primeira proposta encontrada de classificação do Cordel por ciclos temáticos veio de Gustavo Barroso em *Ao som da viola*¹⁶⁴, obra cuja primeira edição data de 1921.

Em sua fala, ele cita o determinismo utilizado por Silvio Romero, ressaltando as mutações trazidas pela mestiçagem, além das supostas relações de parentesco que ligariam os folclores de todo o mundo¹⁶⁵, ou seja, estava vigente uma visão homogênea das culturas tradicionais das classes subalternas, algo compreensível devido à descontextualização do método utilizado pelos folcloristas clássicos. O autor justifica a miscigenação de povos africanos, indígenas e portugueses para a utilização dos ciclos temáticos como a melhor forma de organizar e classificar as expressões populares, algo que já estaria sendo realizado na Europa.

¹⁶² Ibid., 2000, p. 218.

¹⁶³ LUCIANO, Aderaldo. *Apontamentos para a história do cordel brasileiro*. Fortaleza – Ceará. Conhecimento Editora, 2011, p. 90-91.

¹⁶⁴ BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola*. Rio de Janeiro. Departamento de Imprensa Nacional, 1949.

¹⁶⁵ Ibid., 1949, p. 11.

Todo o folclore europeu está sendo catalogado e estudado dessa maneira. Especialistas francesas como Gaston Paris sistematizariam, pelos temas que perpetuam e de que resultam ou pelos acontecimentos em torno dos quais giram, os vários ciclos de todos os países do continente. Entre eles, se podem assinalar o da Tavola Redonda, o de Carlos Magno e dos Doze Pares de França, o do Romance da Raposa, o dos Nibelungos, o dos *Fabliaux*, medievos, o dos cossacos, na Rússia, o dos Haiduques, na Iugoeslândia, o do Cid Campeador, na Espanha e dezenas de outros¹⁶⁶.

Como percebemos, os artistas populares eram tidos como meros reprodutores de artes perenes, guardiões de uma cultura intacta. Luciano (2009) também acusa Barroso de homogeneizar o Cordel e a literatura oral dos repentistas ao introduzir Leandro Gomes de Barros no ciclo dos vaqueiros¹⁶⁷. Algo que rendeu críticas posteriormente:

É difícil compreender o equívoco de Gustavo Barroso ao arrolar entre os romances coletados no Ceará, e divulgados em *Ao som da viola*, um fragmento de O boi misterioso, considerando de tradição oral como o Rabicho da Geralda, o Boi Espaço, ou o Boi Moleque. A oralidade de um texto apresenta uma série de traços distintivos que o identificam ao pesquisador. No caso do Boi misterioso, podem-se aventar duas hipóteses: a) Gustavo Barroso ouviu o romance de alguém e o copiou; b) a cópia foi feita diretamente do folheto de Leandro Gomes de Barros, edição de 1912¹⁶⁸.

Reconhecemos a importância dos estudos folclóricos como registros pertinentes para estudos posteriores; no entanto, uma releitura é crucial para desnudarmos a literatura tida como popular de seus estereótipos. Luciano (2009) assevera que depois da classificação realizada por Gustavo Barroso “seguiram-se novas classificações por meio de ciclos temáticos, o que consideramos um absurdo classificatório, visto que o cordel não é anônimo e, nessas classificações, os temas são elevados e os autores relegados.”¹⁶⁹ Por conseguinte, utilizar parâmetros metodológicos distintos para as poesias classificadas como popular e culta ratifica o estereótipo idealizado pelos folcloristas clássicos, no qual a poesia popular é sempre de caráter coletivo e os artistas apenas reprodutores de textos orais inalteráveis.

Na quarta refutação, o autor diz: *d. O popular não é monopólio dos setores populares*. Ao abordamos o *folk* em suas práticas sociais e procedimentos comunicativos, em vez de apenas um aglomerado de registros e objetos, a ligação dos produtos e produtores culturais a

¹⁶⁶ Id.

¹⁶⁷ Ibid., 1949, p. 270.

¹⁶⁸ NASCIMENTO, Bráulio do. O ciclo do boi na poesia popular. In: *Literatura popular em verso* – Estudos. Tomo I. Rio de Janeiro. Casa de Rui Barbosa, 1973, p. 193.

¹⁶⁹ LUCIANO, *op. cit.*, 2000, p. 114-115.

grupos fixos fica insustentável. Em uma sociedade moderna os indivíduos participam de diversas atividades, sincrônica e diacronicamente. “Não há folclore exclusivo das classes oprimidas, nem o único tipo possível de relações interfolclóricas são as de dominação, submissão ou rebelião.”¹⁷⁰ As festas tradicionais, o artesanato, a literatura escrita e oral são expressões que, independente de em qual classe social tenha sido cultivadas em seu surgimento, são de fácil acesso no mundo das informações.

A literatura de cordel produzida em Portugal e vendida no Brasil, no século XIX, era não apenas escrita, mas também lida por pessoas de diversos grupos sociais. Em relação ao público-alvo, Abreu (1993) reitera:

A partir da análise de catálogos, percebe-se que não há uma circunscrição específica de um público-alvo; os folhetos são anunciados ao lado de textos literários eruditos, sem que haja qualquer delimitação como “Literatura Popular” ou “Folclore”. Assim, é possível supor que os editores não tivessem em mente um público de classes subalternas ao anunciar suas publicações – mesmo porque uma listagem de títulos dos mais variados tipos de obras literárias seria uma forma muito inusual de divulgação de publicações para as classes populares¹⁷¹.

A autora enfatiza que em Portugal o público leitor do Cordel também era diversificado. O Cordel surgido no Nordeste do Brasil também é consumido por diversos grupos desde o seu início. Para a compreensão do engendramento da Literatura de Cordel no Nordeste, percebemos o contato frequente entre os repentistas e cordelistas, já que não apenas ambos, mas também os consumidores compartilhavam do mesmo espaço social, Abreu (1993) aponta: “Não só os trabalhadores e moradores interessavam-se pelos folhetos, também os fazendeiros patrocinavam cantorias e liam – ou faziam ler as histórias”¹⁷², mesmo havendo uma distinção social entre os consumidores, a divisão entre zonas rurais e urbanas não eram tão definidas no Nordeste, na época, pois “apesar das diferenças econômicas, estavam também imersos numa cultura oral e tinha com umas das principais fontes de lazer as histórias narradas em folhetos”¹⁷³, assim, mesmo que algumas narrativas portuguesas tenham sido adaptadas para o Cordel brasileiro, isso não foi crucial para o seu surgimento, apenas fez parte das inúmeras temáticas abordadas pelo gênero. Atualmente, isso é mais presente devido aos

¹⁷⁰ CANCLINI, *op. cit.*, 2000, p. 220.

¹⁷¹ ABREU, Márcia Azevedo de. *Cordel português/folhetos nordestinos: confrontos – um estudo histórico-comparativo*. Campinas. Universidade Estadual de Campinas, 1993, p. 125.

¹⁷² ABREU, *op. cit.*, 1993, p. 173.

¹⁷³ Id.

meios de comunicação em massa. Por isso, diversas classes não apenas consomem, mas produzem Cordel, uma vez que o contato com o produto cultural entre pessoas em longas distâncias é maior, mais frequente e rápido.

Deve ficar claro que estou entendendo o cordel português e os folhetos nordestinos como duas tradições independentes – com desenvolvimento e especificidades próprias – que, em algum momento no início do século, encontraram-se. Para que se possa estabelecer comparações, verificar o que aproxima e o que distancia estas duas literaturas é necessário um exame cuidadoso da produção nordestina desde meados do século XIX – quando ainda se tratava ainda se tratava de uma produção eminentemente oral – até o final da década de 20 – momento em que se consolidam as características fundamentais desta literatura, chegando-se ao estabelecimento de uma forma “canônica” para os folhetos. Importa ressaltar que, em relação aos folhetos nordestinos, o período estudado é bem menor – aproximadamente cinquenta anos – enquanto a trajetória do cordel português até chegar ao Brasil tem a duração de cinco séculos¹⁷⁴.

e. O popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições. A quinta refutação de Canclini vai, mais uma vez, de encontro ao conceito de uma cultura passadista e mantenedora de rituais consagrados pela tradição. Ao contrário, há muitas práticas populares capazes de transgredir humoristicamente uma ordem. “Talvez uma antologia da documentação dispersa sobre humor ritual na América Latina tornasse evidente que os povos recorrem ao riso para ter um trato menos angustiante com o seu passado.”¹⁷⁵ Como exemplo, o autor cita os carnavais em diversos países latino-americanos nos quais os conquistadores espanhóis são satirizados.

No Brasil, as inversões de ordens tradicionais, em uma sociedade na qual ainda há severidade nas hierarquias, subvertem valores cultivados fora da esfera carnavalesca. Não é raro ver homens trajados com roupas tipicamente femininas, situação incomum fora dos carnavais em um contexto no qual as expressões questionadoras das questões de gênero são fortemente reprimidas. Roberto da Matta (1997) diz ocorrer um jogo entre tradições hegemônicas reafirmadas e paródias que a subvertem, também permitidas por força da tradição, mas como um olhar para subverter o presente. Depois dos festejos, tem-se o retorno da organização social estabelecida, por isso, o carnaval não aniquila as desigualdades hierárquicas. Mesmo assim, a relação com as práticas herdadas recebe uma abertura para a

¹⁷⁴ ABREU, *op. cit.*, 1993, p.128.

¹⁷⁵ CANCLINI, *op. cit.*, 2000, p. 221.

subversão, uma relação irreverente de liberdade e um olhar voltado para novas possibilidades de interação¹⁷⁶.

Novamente estamos diante da inversão que pode permitir a subversão temporária, mas básica, da hierarquia secular da sociedade, criando outras áreas e linhas de poder. E, note bem o leitor, inverter não é liquidar a hierarquia ou a desigualdade, mas apenas submetê-las, como uma experiência controlada – caso das festividades – a uma recombinação passageira¹⁷⁷.

A carnavalização permite a convivência efêmera de hábitos aparentemente contrários, como festas religiosas e atrações profanas, ou seja, uma inversão capaz de ocorrer fora dos limites das festas do carnaval, mas com fortes semelhanças como a junção entre sacro e profano, inversão de valores estabelecidos em dias não festivos e a necessidade do retorno de uma ordem que não permite a permanência da transgressão.

Um estudo exemplar a respeito é *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*¹⁷⁸; a obra de Bakhtin mostra o quanto os setores divididos entre popular/erudito ou oficial/não-oficial trocam influências entre si. Tanto os carnavais medievais como remanescência de religiões pagãs, quanto à presença de indivíduos de classes sociais diversas em um evento sem palco, no qual as individualidades se desmanchavam em prol da coletividade formadora da festa, nas quais a força da tradição forçou até mesmo a igreja a aceitar, por um certo tempo, o caráter satírico de tais eventos, ou seja, a identidade gerada pela tradição permitiu rompimentos efêmeros com a cultura religiosa predominante na época.

A escrita da esfera oficial nos trouxe o conhecimento dos carnavais medievais, por outro lado, a oralidade proporcionou um leque de termos até então desconhecidos pela escrita. Essa presença da oralidade na escrita sacra é uma forte evidência da presença da cultura não oficial nos meios mantenedores do discurso oficial, assim como os festejos carnavalescos também possuíram a capacidade de manter a resistência de uma arte desconstrutora dos discursos oficiais da época. Infelizmente, a escassez de uma cultura escrita inviabiliza uma analogia entre os dois grupos sociais, mas não impossibilita a verificação da presença do

¹⁷⁶ MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma mitologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro. Rocco, 1997, p. 177.

¹⁷⁷ Id.

¹⁷⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de: Yara Frateschi Vieira. São Paulo. HUCITEC. Brasília. Editora da Universidade de Brasília, 1987.

poder oficial em suas proibições e da resposta popular em seus carnavais e suas liberdades efêmeras, enfim, mostrou que o discurso divisor da arte em classes sociais não se sustenta ao verificarmos as relações de troca de experiências entre os indivíduos, independente de suas posições sociais. Ao falar de François Rabelais, Bakhtin (1987) afirma:

Ele tomou de *fontes orais* um número considerável dos elementos da sua linguagem: trata-se de *palavras virgens* que, saídas pela primeira vez das profundezas da vida popular, da língua falada, entraram para o sistema de linguagem *escrita e impressa*. Os léxicos de quase todos os ramos da ciência saíram, na sua maior parte, da linguagem oral e *pela primeira vez participaram de um contexto livresco, de um pensamento livresco sistemático, de uma entoação escrita livresca, de uma construção sintática escrita e livresca*. Na época de Rabelais, a ciência mal começava a conquistar, às custas de um grandioso esforço, o direito de falar e de escrever na língua nacional, dita vulgar. Nem a igreja, nem as universidades, nem o ensino a reconheciam. Ao lado de Calvino, Rabelais foi o criador da prosa literária francesa. Ele mesmo devia apoiar-se, em todas as esferas do conhecimento e da prática (mais numas que noutras), sobre o elemento oral da língua, daí retirando as riquezas verbais¹⁷⁹.

Canclini (2000) cita exemplos no artesanato (ou arte) no México. Os diabos criados nos anos 60 com a escassez das chuvas e a necessidade de aumentar os lucros e compensar o prejuízo nos campos é uma amostra do entrelaçamento da tradição e os interesses econômicos. Essa explicação social foi somada ao mito das estátuas servirem para o diabo se alojar e assim não entrar nas árvores, animais e nas pessoas, matando-as. Também há o terceiro relato, de Marcelino, rapaz criador dos diabos, que expôs sua arte na Cidade do México e em Nova Iorque, algo que estimulou os vizinhos a aprender e aperfeiçoar a técnica, hoje vendidos em todo o país e exportados¹⁸⁰.

No que diz respeito à carnavalização, a obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* é uma referência obrigatória. Embora todo teórico esteja sujeito às releituras e à atualização dos estudos de um objeto, o conceito de carnavalização é reforçado pelos estudos atuais. A carnavalização foi elaborada a partir da análise de *Gargântua e Pantagruel*¹⁸¹, obras do francês François Rabelais em inícios do Renascimento.

Na época de Rabelais, o mundo hierárquico da Idade Média ruía. O modelo do mundo unilateralmente vertical, extratemporal, com o seu alto e o seu

¹⁷⁹ BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 402.

¹⁸⁰ CANCLINI, *op. cit.*, 2000, p. 233.

¹⁸¹ RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte. Editora Itatiaia, 2003.

baixo absolutos, o seu sistema unilateral de movimento ascendente e descendente, estava em plena desorganização. Um novo modelo começava a reformar-se, no qual o papel dominante passava às linhas horizontais, ao movimento para frente do espaço real e no tempo histórico. O pensamento filosófico, o conhecimento científico, a prática humana e a arte, assim como a literatura, trabalhavam para criar esse novo modelo¹⁸².

Nos carnavais medievais, as fronteiras entre as culturas popular e erudita, criadas conjuntamente com a divisão sistemática das classes sociais, são apagadas, pois, mesmo que Bakhtin aponte a influência popular em relação às práticas dos carnavais, essas festividades eram desfrutadas por integrantes de todas as esferas sociais, inclusive a clerical, responsável pela criação, reprodução e preservação desses textos. Bakhtin menciona textos cômicos antigos, como *A ceia de Ciprião (Coena Cypriani)*, a qual foi uma versão carnavalizada da Bíblia, e *Vergiliu Maro Grammaticus*, obra que parodiava a gramática latina e a filosofia escolástica.

O desvirtuamento de padrões vigentes é encontrado fartamente na Literatura de Cordel no Brasil. Embora seja um gênero de formas fixas, suas inovações sempre foram frequentes desde os primeiros anos de sua sistematização, no início do século XX. Tal fato corrobora a afirmação de que o popular não é vivido de maneira melancólica para com as tradições, como acreditavam os folcloristas clássicos, mas está em constante transformação e é capaz de infringir uma ordem mantida pela própria tradição, como exemplo, a ordem clerical pode ser transgredida, através do humor, pela mesma literatura que a reverencia no decorrer de sua tradição.

Como ilustração da afirmação supracitada, o poema *Ave-Maria da eleição*, de Leandro Gomes de Barros, é um exemplo que foge das tentativas estereotipadas de definirmos o Cordel. Suas inovações temáticas, e até mesmo na forma em casos esporádicos, mostram seu caráter inovador em relação às formas predominantes no gênero.

O poema mostra uma escrita que violou os conceitos religiosos da época, mostrando que, mesmo alheio às novidades literárias dos setores hegemônicos daquele momento, as massas populares não tiveram suas manifestações cristalizadas no tempo, porque continuaram absorvendo as transformações artísticas ditadas pela época, pois as mesmas práticas feitas por gerações diferentes acarretam inovações e resistências. No caso do Cordel, a forma das sextilhas são predominantes em sua tradição, mesmo assim, encontramos diversas inovações em outros aspectos, como a sátira que desconstrói os próprios valores elencados em outras produções do mesmo gênero. A desmistificação dos padrões sagrados do contexto cristão no

¹⁸² BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 353.

qual o cordel surgiu também é notável na escrita de Leandro Gomes de Barros, produzindo, dessa maneira, uma arte que mantém vínculos significantes com o passado e o presente, a tradição e a transgressão de valores encontrados nela.

Ave-Maria da Eleição

No dia da eleição
O povo todo corria
Gritava a oposição-
Ave Maria! ...

Viam-se grupos de gente
Vendendo votos na praça,
E a urna dos governistas
Cheia de graça.

Uns a outros perguntavam:
- O senhor vota conosco? –
Um chaleira respondeu: -
Este o senhor é convosco.

Eu vi duas panelas
Com miúdos de dez bois
Cumprimentei-a, dizendo:
Bendita sois.

Os eleitores com medo
Das espadas dos alferes,
Chegavam a se esconderem
Entre as mulheres

Os candidatos andavam
Com um ameaço bruto
Pois um voto para eles
É bendito fruto.

Um mesário do Governo
Pegava a urna contente,
E dizia – “Eu me glorieio
Do vosso ventre”!

A oposição gritava
De nós não ganha ninguém
Respondia os do governo
Amén.¹⁸³

¹⁸³ In Ave-Maria da Eleição, quarto poema do folheto LC6046, em que constam os seguintes títulos: *Genios das mulheres, Um beijo áspero e a Mulher roubada* (poema de fragmento). Publicado na cidade de Recife, em 1907.

Essas imagens são capazes de inverter uma ordem de ideias pré-estabelecidas, inclusive as religiosas: assim, há uma versão negativa de um pólo positivo, nesse caso um não é segregado do outro, pois tal negação não se efetua através do conceito abstrato de negação e sim uma abordagem das transformações intertextuais dessas imagens, havendo uma mudança de aspecto, uma passagem do velho para o novo, um segundo mundo, no qual há uma permuta de tempo e espaço. “O nada do objeto é a sua outra face, o seu avesso. E esse avesso, ou esse baixo, tomam uma coloração temporal, são compreendidos como o passado, como o antigo, como o não-presente.”¹⁸⁴ Esse aspecto de um mundo novo que nasce a partir da morte de um velho mundo é ambivalente, sendo o carnaval essa dualidade na qual ocorre a celebração da morte do antigo para o surgimento do novo, que não se excluem, mas são opostos.

Muitos folcloristas propuseram a preservação das expressões registradas, porém, Canclini (2000) alega nem sempre ser o melhor caminho, daí a sexta refutação: *f. A preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso para se reproduzir e reelaborar sua situação*. Ele cita os ceramistas de Ocumicho, no México, práticas que sobreviveram graças às inovações nas técnicas utilizadas.

Esses povos passaram longos períodos experimentando estratégias, muitas vezes frustradas, até chegar às descobertas econômicas e estéticas das pinturas em amate. Sua origem é multideterminada: nasceram nos anos 50, quando os nahuas de Ameyaltepec, ceramistas desde antes da conquista, que vendiam suas máscaras, vasos e cinzeiros em cidades próximas, transplantaram as decorações da cerâmica para o papel de amate. Os desenhos eram antigos, mas sua difusão nacional e internacional começou ao aplicá-los ao amate, que – além de possibilitar composições mais complexas – é de menor peso que o barro, menos frágil e mais fácil de transportar¹⁸⁵.

As obras produzidas por homens, mulheres e crianças são responsáveis por grande parte da renda desses povos: mesmo havendo intermediários nas vendas, a parte predominante dos lucros fica com os produtores. Na Literatura de Cordel, cordelistas como Leandro Gomes de Barros chegaram a ser produtores de seus folhetos (no caso de Leandro havia revendedores). Muitas capas de seus cordéis tinham apenas o título, posteriormente passaram a ter desenhos ou xilogravuras, pois eram os melhores recursos gráficos que ele tinha à sua disposição. As xilogravuras estão presentes em grande parte da produção literária de Cordel,

¹⁸⁴ BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 360.

¹⁸⁵ CANCLINI, *op. cit.*, 2000, p. 236-237.

mas nunca foi um recurso gráfico indispensável. Hoje muitos cordéis são produzidos em livros de capa dura, modelo diferente dos tradicionais folhetos.

As obras literárias de cordel em seu início eram manuscritas em cadernos, muitas nunca chegaram a ser publicadas. Anos depois, passaram a publicar em folhetos, atualmente, o acesso a recursos gráficos mais avançados permitem publicações mais atrativas ao público.

O conceito de popular está inserido em um discurso que marginaliza os artistas encaixados nesse meio. Mesmo que o termo continue sendo utilizado, a delimitação do mesmo com base na desestruturação de seus estereótipos vigentes torna uma análise mais coerente, pois uma ótica pautada no objeto descontextualizado de suas interações com a modernidade impossibilita a compreensão de suas mudanças e relações com a tradição, muitas vezes taxadas como descaracterizações. A modernidade possui embates com a tradição e possui o poder de suprimi-la; no entanto, o entendimento desta como uma forma artística petrificada não permite um melhor delineamento de suas características gerais e inovações.

Cabe ressaltar que a ideia do popular como meio subalterno é interpelada nos anos 70 em seus âmbitos teórico e empírico. Ao levar em conta os pontos de vista pós-foucaultianos do poder, aponta o autor, essas afirmações não se sustentam. Pois não definem o poder como blocos institucionais, e sim, como uma relação social disseminada em todas as partes da sociedade. Essas relações não são igualitárias, como define Canclini (2000): “o poder e a construção do acontecimento são resultado de um tecido complexo e descentralizado de tradições reformuladas e intercâmbios modernos, de múltiplos agentes que se combinam”¹⁸⁶. Portanto, os setores ditos populares também são participantes nessas relações de poder.

Uma análise da Literatura de Cordel partindo de um recorte microsocial com investigações de sua presença em setores suburbanos, além de ignorar suas participações além dessa esfera, dissocia suas relações com o macrosocial. Tal visão parte da premissa de ser uma cultura subalterna, portanto sem participação em relações com os setores hegemônicos do poder. Isso impede a compreensão das reestruturações, transformações e relações do Cordel na era das indústrias culturais. Ayala e Ayala (2002) comentam:

Hoje, a contextualização implica situar a cultura popular enquanto processo dinâmico e atual no interior de uma sociedade dividida em classes com interesses antagônicos. Assim, não cabe mais analisar as práticas culturais populares como sobrevivências do passado no presente, pois,

¹⁸⁶ Ibid., 2000, p. 262.

independentemente de suas origens, mais remotas ou mais recentes, mais próximas ou mais distantes geograficamente, elas se reproduzem e atuam como parte de um processo histórico e social que lhes dá sentido no presente, que as transforma e faz com que ganhem novos significados¹⁸⁷.

Os processos de hibridação evidenciam a maneira superficial como o poder é captado pelos indivíduos, pois os confrontos e uma visão vertical da sociedade ainda são nítidos. “O poder não funcionaria se fosse exercido unicamente por burgueses sobre proletários, por brancos sobre indígenas, por pais sobre filhos, pela mídia sobre receptores”¹⁸⁸. Essas relações são entrelaçadas, na qual todos adquirem algum êxito que não conquistariam isoladamente. Cabe esclarecer que essa eficácia não se dá pela potencialização de uma forma de dominação sobre outra, mas pela obliquidade instalada na trama.

Os setores populares mais rebeldes, os líderes mais combativos satisfazem suas necessidades básicas participando de um sistema de consumo que eles não escolhem. Não podem inventar o lugar onde trabalham, nem o transporte que os leva, nem a escola em que educam seus filhos, nem a comida, nem a roupa, nem a mídia que lhes proporciona informação cotidiana. Por mais usos transgressores que se façam da língua, das ruas e das praças, a ressignificação é temporária, não anula o peso dos hábitos com que reproduzimos a ordem sociocultural, fora e dentro de nós¹⁸⁹.

O autor reafirma que as hibridações descritas ao longo do livro evidenciam que todas as culturas são de fronteira, uma arte se desenvolve em relação com outras. A ideia de relacionar uma cultura com seu território ficou obsoleta, uma vez que sempre houve contatos, embora menos intensos. Por outro lado, hoje, as culturas têm a vantagem de um melhor acesso à comunicação e às informações¹⁹⁰.

A obliquidade nas relações de poder possibilita novos olhares sobre este e a cultura. “Em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos”¹⁹¹. Daí a fragilidade em conceituar o popular de forma genérica, pois, ao englobar uma gama de objetos e produtores culturais, as estéticas e contextos distintos impossibilitam um conceito generalizado de abarcar tamanha

¹⁸⁷ AYALA, Marcos. AYALA, Maria Iñez Novais. *Cultura Popular no Brasil*. São Paulo. Editora Ática, 2002, p. 51-52.

¹⁸⁸ CANCLINI, *op. cit.*, 2000, p. 346.

¹⁸⁹ *Ibid.*, 2000, p. 347.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 2000, p. 348.

¹⁹¹ *Ibid.*, 2000, p. 349.

diversidade. Cada objeto deve ser conceituado não somente em suas relações com a coletividade e a cultura hegemônica, mas também com as suas singularidades.

O que entendemos como popular constitui uma gama de expressões cotidianas e artísticas, lembrando que esta é dissociada daquela por questões convencionais. Um exemplo é o Cordel Brasileiro, o qual foi encaixado nas noções clássicas de folclore, algo que impossibilitou a compreensão de suas transformações. Essas modificações são proporcionadas pelas relações com outros setores, inclusive os hegemônicos e vice-versa, mesmo que o conceito hierarquizado de Cultura Popular não se sustente.

No entanto, seu uso não-hierarquizado é necessário para uma melhor compreensão de seus intercâmbios e mudanças, pois esses estereótipos incidem na produção cultural e nas relações sociais entre os meios ditos culto, hegemônico massivo e popular. Para assimilarmos a tradição, é necessário entendermos suas inovações e, no intuito de construirmos as noções estereotipadas do popular, será preciso o uso ressignificado do termo (embora a tentativa carregue o peso das contradições, algo compreensível, dadas as tensões já reveladas). Mesmo assim, características ainda evidenciadas de resistência no popular, de hegemonia no meio massivo e de canonização institucionalizada no culto ainda predominam e por isso delimitam e justificam a utilização dos termos.

A opção de utilizarmos o termo *popular* para nos referirmos ao Cordel vai ao encontro da desconstrução dessas classificações. Segundo Lacan: “Uma palavra não é palavra a não ser na medida exata em que alguém acredita nela”¹⁹². Levamos em conta que seu uso é útil, embora não seja indispensável, para uma melhor compreensão da forma hierarquizada como os mesmos têm sido utilizados, por isso a ressignificação também desconstrói o uso arcaico do termo.

O culto e o popular, o nacional e o estrangeiro apresentam-se ao final deste percurso como construções *culturais*. Não têm nenhuma consistência como estruturas “naturais”, inerentes à vida coletiva. Sua verossimilhança foi alcançada *historicamente* mediante operações de ritualização de patrimônios essencializados. A dificuldade de definir o culto e o que é popular deriva da contradição de que ambas as modalidades são organizações do simbólico geradas pela modernidade, mas ao mesmo tempo a modernidade – por seu relativismo e anti-substancialismo – as desgasta o tempo todo¹⁹³.

¹⁹² LACAN, Jacques. *O Seminário: Livro 1: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de Betty Milan. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1994, p. 272.

¹⁹³ CANCLINI, *op. cit.*, 2000, p. 362.

O autor não enxerga essas relações como atraso ou avanço, mas transformações ainda indefinidas. “Essa modernização insatisfatória deve ser interpretada em interação com as tradições que persistem”¹⁹⁴. O discernimento de como se dá a reestruturação dos agentes atuantes em campos tidos como cultos, populares ou massivos contribuem para encontrarmos, não apenas as fronteiras caídas, mas também as pontes de interação entre a modernidade e as tradições que persistem. Isso justificará a utilização do termo *popular* para nos referirmos à Literatura de Cordel. Embora saibamos do teor excludente que a carga semântica de tal palavra carrega, daí a busca por sua ressignificação e a persistência em seu uso para contribuir na compreensão de suas semelhanças e diferenças em relação aos termos culto, popular e massivo.

3.3 O cordel português e o brasileiro

O surgimento da literatura de cordel é concomitante com o aparecimento da imprensa em Portugal, no século XVII, porém, centúrias antes, os cancioneiros representaram manifestações artísticas com características semelhantes aos folhetos populares no país. No Brasil o surgimento do Cordel também está relacionado à chegada da imprensa; no entanto, a Literatura de Cordel produzida em Portugal não tem participação crucial em seu surgimento, isso porque as acepções de Literatura de Cordel em Portugal e no Brasil são distintas. Em Portugal a literatura de cordel abarcou os panfletos a baixo custo nos quais eram escritos os mais diversos gêneros, enquanto no Brasil, essa classificação aos folhetos populares ou romances, como também são chamados no Nordeste, veio por parte de pesquisadores que utilizaram o termo sem delimitar suas fronteiras, sem perceber que o Cordel no Brasil formava um gênero específico¹⁹⁵.

A consolidação de Portugal como estado independente colaborou com o surgimento dos cancioneiros pois, com o fim da predominância poética trovadoresca em Portugal, no século XII, e o crescimento gradual da cultura escrita em detrimento da oralidade¹⁹⁶, poesias de inspiração trovadoresca foram transcritas para cadernos de apontamentos e depois em coletâneas, chamadas de cancioneiros, sempre subsidiados por mecenas. Esse fato leva-nos a compreender a presença da poesia oral nos cancioneiros, mas, além dos cancioneiros, também

¹⁹⁴ Ibid., 2000, p. 353.

¹⁹⁵ LUCIANO, *op. cit.*, 2011, p. 9.

¹⁹⁶ ZUMTHOR, *op. cit.*, 1993, p. 282-283.

foram produzidas obras de baixo valor econômico, vendidas a todas as classes sociais de Portugal.

A literatura de Cordel produzida em Portugal abarcou inúmeros gêneros, inclusive os remanescentes do trovadorismo, em seus aspectos formais e temáticos, diferença crucial em relação ao cordel brasileiro, nascido em um meio de pouco acesso à escrita. Em seu advento, as narrativas orais, contos, e a poesia dos violeiros repentistas com métrica, rima e o ritmo como elementos mnemônicos típicos da oralidade se fazem presentes como características do Cordel brasileiro, contudo, o Cordel não é poesia oral e também possui suas peculiaridades em relação à mesma.

Uma grande contribuição para delimitarmos as distinções entre ambos os cordéis, o português e o brasileiro, foi dada por Abreu (1993) ao fazer uma analogia entre eles, consultando o que resta dos cordéis produzidos em Portugal através dos séculos e sobreviventes da inquisição em lugares como o Arquivo Nacional da Torre de Tombo¹⁹⁷, Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca da Ajuda, e a Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian. Ao comparar os cordéis produzidos em ambos os países, a pesquisadora relata: “há entre eles distinções fundamentais quanto à forma, à temática, ao modo de produção e circulação de folhetos”¹⁹⁸, ou seja, a generalização do termo *Literatura de Cordel* não vem de uma análise comparativa das obras, mas de pressupostos não demonstráveis, reafirmando implicitamente o embasamento na suposição da colonização cultural sofrida pelo Brasil, na qual haveria uma reprodução da arte portuguesa em nosso território.

Os primeiros registros a respeito da literatura de Cordel, tanto na Espanha quanto em Portugal, são datados do século XVI, concomitante com o surgimento da imprensa nesta região, sendo chamados de *pliegos sueltos* entre os espanhóis e *folhas volantes* em Portugal. Em Portugal, a literatura de cordel é caracterizada geralmente pela forma impressa, sendo o seu fulcro mais diversificado do que no Brasil, servindo inclusive para serem escritas peças teatrais e narrativas.

O precursor do teatro popular em Portugal, Gil Vicente, já teve seus escritos sendo vendidos em *folhas volantes*, antes de publicar em 1562 a *Copilação de todas las obras de Gil Vicente*. Infelizmente, o enfoque na forma como o Cordel é comercializado acabou, por

¹⁹⁷ Que possui informações referentes aos cordéis enviados ao Brasil nos séculos XVIII e XIX.

¹⁹⁸ ABREU, *op. cit.*, 1993, p. 3.

décadas, relegando seus aspectos escritos para um segundo plano. A ênfase nas semelhanças físicas dos cordéis no Brasil e em território luso produziu certos equívocos.

Estas “folhas volantes” ou “folhas soltas”, decerto em impressão rudimentar ou precária, eram vendidas nas feiras, nas romarias, nas praças ou nas ruas; nelas registravam-se fatos históricos ou transcrevia-se igualmente poesia erudita. Gil Vicente, por exemplo, nela aparece. Divulgavam-se, por intermédio das folhas volantes, narrativas tradicionais, como a Imperatriz Porcina, Princesa Magalona, Carlos Magno. Tudo isso, evidentemente, e como seria natural, se trasladou, com o colono Português, para o Brasil; nas naus colonizadoras, com os lavradrores, os artífices, a gente do povo, veio naturalmente esta tradição de romanceiro, que se fixaria no Nordeste como literatura de cordel¹⁹⁹.

O estudo do cordel português já teve como hipótese a *Escola Vicentina*, conquanto os estudos atuais não a leva em conta, pois há fortes possibilidades de o Cordel ser anterior a Gil Vicente, além de haver uma produção impressa semelhante em toda a Europa. Além disso, ele nunca foi denominado pelos críticos como um autor de literatura de cordel, algo que contraditoriamente aconteceu com os autores encaixados na *Escola Vicentina*, entre eles Baltasar Dias, reimpresso durante séculos e lido até mesmo no século XX, em Portugal. Entres as incongruências dessa escola, citamos Anrique da Mota (nascido entre 1470 e 1480 e falecido após 1545), contemporâneo de Gil Vicente, inclusive possui obras publicadas no *Cancioneiro Geral*, ou seja, acompanhou Vicente em início de carreira; outros autores sem registro de datas de nascimento e morte, como Afonso Álvares e Baltasar Dias, aparentam ser contemporâneos do autor, contudo, no que diz respeito à escrita e temáticas, apresentam contrastes entre eles e o autor²⁰⁰.

Entre as semelhanças podemos destacar a falta de preocupação em dar enfoque ao local e o tempo da ação, chegando a abarcar vinte e quatro anos em uma única peça, indo de encontro aos padrões da estética clássica, além dos personagens serem tipos sociais e não individuais, algo também encontrado em Gil Vicente. O alheamento à estética clássica também se dava em seu nível formal: “escreviam seus textos em versos, em geral de cinco ou sete sílabas, e estrofes de quatro a onze versos, havendo uma predominância das quintilhas e décimas sobre as demais.”²⁰¹ As diferenças se encontram na escolha temática, pois a distinção entre o teatro religioso e o profano é menos delimitada em Gil Vicente; outros autores se concentram muito na narração da vida de santos, algo que em Gil Vicente se dá em

¹⁹⁹ PROENÇA, *op.cit.*, 1977, p. 30-31.

²⁰⁰ ABREU, *op. cit.*, 1993, p. 10-11.

²⁰¹ *Ibid.*, 1993, p. 12.

apenas uma peça registrada, *Auto de São Martinho*. Também podemos encontrar uma precaução maior em relação à crítica, à sátira e às autoridades religiosas, algo que em Vicente ocorre de forma mais explícita, embora não questione o poder das instituições que na época foram enérgicas com as críticas, principalmente após 1536, quando, por ordem de D. João III, instalou-se a inquisição em Portugal²⁰².

Talvez esta diferença se deva ao contexto em que estes autores produziram suas obras. Gil Vicente fez sua carreira em função – e sob proteção – da corte, subordinado aos ditames da vida cortesã, embora muitos de seus textos tenham corrido entre o povo sob a forma de folhas volantes. Ter sido admirado e protegido pelos reis pode ter-lhe facilitado o caminho da crítica àqueles que, de alguma forma, fugiam aos padrões de comportamento estabelecidos. Além deste apoio, com o qual não contaram os demais autores da escola²⁰³.

Vale afirmar que o primeiro documento oficial a fazer menção à literatura de Cordel foi uma *Carta de privilégio para a impressão de livros*, concedida a Baltasar Dias em 1537²⁰⁴; então, resta dizer que Gil Vicente foi o maior expoente do teatro popular português, mas não o iniciador da escola e muito menos do Cordel, uma vez que esta não está limitada ao teatro e seus autores são posteriores, coetâneos ou anteriores a Gil Vicente, além de não ter sido produzido apenas por pessoas de pouca renda, segundo Abreu (1993), todas as classes produziram cordel nos mais diversos gêneros, um dos fatores que a diferencia da Literatura de Cordel produzida no Brasil, ao menos em seu início, já em Portugal: “Curiosamente o século XVIII revela ser a literatura de cordel produzida por advogados, professores, padres, militares, médicos”²⁰⁵, algo que vai de encontro com a ideia do Cordel português feito pelo povo e para o povo, se levarmos em conta o termo “povo” como uma acepção direcionada às classes populares. Os autores de muitos Cordéis dessa época eram de classes econômicas privilegiadas, o que não proibia pessoas como “lavadeiras, carregadores, moleques de rua, reunidos em torno dos cegos para ouvir as suas histórias e adquirir folhetos”²⁰⁶ fosse uma classe apenas consumidora, mas também produtora de literatura, seja oral ou escrita através de produções a baixo custo.

²⁰² Ibid., 1993, p. 12-14.

²⁰³ Ibid., 1993, p. 14.

²⁰⁴ Ibid., 1993, p. 19.

²⁰⁵ CAVALCANTI, *op. cit.*, 2007, p. 18.

²⁰⁶ Id.

Segundo Proença (1977)²⁰⁷, a disseminação do jornal em Portugal foi a possível causa da extinção da Literatura de Cordel Portuguesa. Já que o termo *Literatura de Cordel* é luso, no Brasil a denominação começou a ser utilizada por estudiosos na década de 70, até então utilizava-se os termos “romance”, “folheto” ou “livrinho”, a adoção, posterior a essa época, do nome “Literatura de Cordel”, por parte dos próprios cordelistas, pode ser explicada pelo contato dos mesmos com pesquisadores e críticos²⁰⁸.

Embora a palavra *Cordel* também esteja popular devido seu uso corrente durante décadas por pesquisadores e a assimilação do mesmo pelo público leitor, mas resta saber como chegou ao Brasil, pois a adoção do termo sem uma distinção prévia para diferenciar as produções de ambos os países acarretou em uma generalização equivocada. Diegues Júnior (2012) aponta Teófilo Braga como expositor do termo, este registra:

São numerosos os livros populares do século XVI em Portugal, mas antes de falarmos deles importa notar que os principais escritores quinhentistas como Gil Vicente, António Ribeiro Chiado, Sá de Miranda, Jorge Ferreira inspiraram-se directamente das tradições populares; outros, como Trancoso, Bandarra, Baltasar Dias, Afonso Álvares, Gregório Afonso foram exclusivamente os escritores do povo, os que tiveram o privilégio de lhe dirigir o sentimento, de impressioná-lo na sua ingenuidade. O conjunto destes livros, que se caracterizam pela sua forma material de *folha volante*, ou como lhe chamam os espanhóis *pliego suelto*, forma uma literatura especial, de uma grande importância étnica e histórica, à qual se dá em Portugal o nome pitoresco de *literatura de cordel*, pelo modo como esses folhetos eram outrora apresentados ao público dependurados num barbante. Nicolau Tolentino de Almeida, que conheceu tão bem a fisionomia íntima da sociedade portuguesa do século XVIII, refere-se a esta literatura de cordel, na sátira do *Bilhar*²⁰⁹.

Teófilo Braga não apenas menciona nomes de autores canônicos, mas também populares, os mesmos arrolados por Abreu (1993) ao visitar as principais bibliotecas portuguesas e listar os cordéis que sobreviveram ao tempo e também aqueles enviados ao Brasil. Essas listas são coerentes com os principais autores mencionados por Braga. Nicolau Tolentino, em uma sátira publicada pela primeira vez em 1779 no tomo I da *Miscelânea curiosa e proveitosa*, também expõe o fato de haver uma literatura e venda em barbantes nos seguintes versos: “e todos os famosos entremeses/ que no Arsenal ao vago caminhanes/ se

²⁰⁷ PROENÇA, *op. cit.*, 1977, p. 28.

²⁰⁸ ABREU, *op. cit.*, 1993, 4-5.

²⁰⁹ BRAGA, Teófilo. *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*: volume II. Lisboa. Publicações Dom Quixote, 1986, p. 318.

vendem a cavalo num barbante.²¹⁰” No Brasil, o estudo de Silvio Romero (1977) intitulado *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* tem como referências Teófilo e Tolentino, isso explica o fato do pesquisador ter constatado os cordéis populares em Portugal também circulando no Brasil.

A literatura ambulante e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal. Os folhetos mais vulgares nos cordéis de nossos *livreiros de rua*, são: *A História da Donzela Theodora, A Imperatriz Porcina, A Formosa Magalona, O Naufrágio de João de Calais*, a que juntam-se: *Carlos Magno e os Doze Pares de França, o Testamento do Galo e da Galinha*, e agora bem modernamente: *as poesias do Pequeno Poeta João de Sant'Anna de Maria sobre a guerra do Paraguai*²¹¹.

Os estudos de Romero começaram a ser publicados pela *Revista Brasileira* em 1879 e reunidos em 1888 num tomo. Com o passar das décadas, essas fontes acabaram mal interpretadas a ponto de generalizarem o termo *Cordel*. Contudo, fica claro que Romero faz referência aos Cordéis importados de Portugal e não aos Cordéis produzidos no Nordeste ou adaptados dos cordéis portugueses, já que na época dessa pesquisa não há registros da Literatura de Cordel no Nordeste, isso fica claro quando ele diz: “Nas cidades principais ainda vêem-se nas portas de alguns teatros, nas estações das estradas de ferro e noutros pontos, as livrarias de cordel”, ou seja, aponta como uma literatura outrora atuante, mas não está mais presente como antes, essa visão decadente do Cordel constata definitivamente que o autor não faz menção ao Cordel no Brasil, pois mesmo existindo Cordéis Brasileiros nessa época, o mesmo estaria em sua gênese e não em vias de extinção.

3.3.1 As adaptações no cordel

A poesia popular também veio ao Brasil por via oral e assim se manteve até a chegada da imprensa no país; assim, a oralidade participou ativamente da produção escrita e sem a variedade de gêneros textuais que o cordel em Portugal abraçou, tornando-se não apenas uma forma impressa através na qual uma grande diversidade de textos eram vendidos, mas também um novo gênero de formas fixas e de estilo peculiar ao tempo e espaço no qual surgiu. Abreu (1993), ao examinar catálogos de livrarias com a lista de Cordéis para venda após a implantação da imprensa régia, possibilitou conhecer os Cordéis vindos de Portugal, a maioria

²¹⁰ TOLENTINO, *op. cit.*, 1941, p. 87.

²¹¹ ROMERO, *op. cit.*, 1977, p. 257.

em concordância com os mais populares nos arquivos das bibliotecas lusas; no entanto, a adaptação de algumas dessas histórias para os cordéis brasileiros se deu no século XX, depois do surgimento do Cordel Brasileiro. Tal fato nos faz entender que houve um ponto de encontro, mas não uma participação em seu surgimento.

A chegada da Corte portuguesa ao Rio, em 1808, modificou em parte este quadro. No mesmo ano foi inaugurada a Imprensa Régia, que deteve o monopólio das impressões até 1822. Ela foi responsável, em 1815, pela primeira edição brasileira da *História da Donzela Teodora*. Anteriormente, os únicos textos de literatura publicados foram *Marília de Dirceu*, em 1810, *O Uruguai, Paulo e Virgínia e Obras Completas de Bocage*, em 1811. Com a chegada da corte, começam a surgir livrarias – na acepção atual do termo – vendendo tanto publicações brasileiras como livros importados da Europa. Essas casas anunciavam as obras à venda através do jornal, de listas de livros publicadas nas últimas páginas de uma obra por ela editada ou através de catálogos onde relacionavam as obras de seu acervo²¹².

Assim, fica claro que o Cordel em Portugal era mais uma linha editorial do que uma expressão poética de cunho coletivo, o que não impede que, em meio a essa diversidade temática, o verso heptassílabo também estivesse presente, não em sextilha, mas em quadras, como aponta Câmara Cascudo (1984), ao mostrar uma versão portuguesa da *Nova história da Princesa Magalona*, com versos feitos em quadras, diferente dos versos em sextilhas de João Martins de Ataíde (1880-1959), que mesmo alterando o título para *A fugida da Princesa Beatriz com o Conde Pierre*, utiliza a mesma narrativa, porém com uma nova roupagem formal, sendo em quadra e não sextilhas, além de excluir e indexar algumas estrofes.

Por algum tempo, na Europa, a Inquisição da Igreja Católica combateu a literatura e o teatro popular, elementos amalgamados aos cordéis portugueses. Dois exemplos pertinentes são os cordéis *História da Donzela Teodora* e *Roberto do Diabo*: suas versões castelhanas produzidas antes de serem traduzidas para a Língua Portuguesa, foram proibidos em Portugal pelo *Index* de 1581 e aquele incluído no *Index Librorum Prohibitorum* de 1624, sendo divulgados em traduções tardias nos séculos subsequentes. No século XVII, os registros acerca do cordel são mínimos, possivelmente, por conta das proibições, porém, no século XVIII, a imprensa tornou-se mais acessível e, conseqüentemente, muitas traduções foram multiplicadas, como “*História da Donzela Teodora* 1712), *História do Imperador Carlos Magno* (1728), *Princesa Magalona* (1732), *História de Roberto do Diabo* (1732)”²¹³. Essas

²¹² ABREU, *op. cit.*, 1993, p. 109-110.

²¹³ CAVALCANTI, *op. cit.*, 2007, p. 18.

histórias foram adaptadas para o Cordel em sextilha, no Brasil, mas isso quando o cordel já tinha sido sistematizado e não em seu surgimento.

O que a Idade Média gerou foram os romances ou gestas da cavalaria: o imperador Carlos Magno e os doze Pares da França; o Rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda; São Jorge da Capadócia; Ricardo Coração de Leão; Orlando Furioso; Rolando; Guilherme de Orange; Frederico Barba Roxa; Bayard, o cavaleiro sem Mancha; Cid Campeador; as Cruzadas; as Justas (lutas entre cavaleiros para decidir o direito entre eles segundo a crença que Deus dá razão ao mais forte); as guerras contra os mouros na Europa, África e Oriente, além de outros fatos e personagens criados ou reais, foram cantados apaixonadamente. [...] Esses romances de cavalaria foram levados à Península pelos cruzados nórdicos no seu caminho para o santo sepulcro. Na Espanha foram traduzidos para o Castelhana e a corte e as pessoas cultas de Portugal o adotavam também. Isso foi até o fim do século XIX, mesmo depois de Luís de Camões ter dado forma ao Português, como idioma²¹⁴.

As adaptações de narrativas portuguesas não representam a importação de uma expressão lusa para o Brasil; mesmo que haja um diálogo, pontos de contato, o mesmo ocorreu com literaturas de outros países, pois desde o surgimento do Cordel, diversas obras vêm sendo adaptadas. Câmara Cascudo (1994), em *Cinco livros do povo*, aponta cinco narrativas lusas que acabaram sendo reescritas pelos cordelistas brasileiros; no entanto, o mesmo autor salienta que muitas dessas narrativas circularam por toda a Europa e até mesmo outros continentes. Compreendemos a busca ferrenha do autor pelas supostas origens dessas narrativas, pois tal metodologia foi vigente durante muito tempo; no entanto, a imensidade de fontes formadoras de cada narrativa apenas confirma o fato de que uma expressão cultural mantém um diálogo com outras anteriores, mesmo podendo haver uma predominância, é inconsistente apontar uma origem perante a infinidade de contribuições culturais encontradas em cada cultura.

O primeiro livro do povo descrito por Cascudo (1994) foi *História da Donzela Teodora*, narrativa presente em versões de Mil e uma noites e numerosas outras reescrituras por diversas partes da Europa, entre elas, França, Espanha e Portugal. Seus primeiros registros na Península Ibérica datam do século XVI²¹⁵; no Brasil, houve a versão da *História da Donzela Theodora*, de Leandro Gomes de Barros, (o cordel não possui a data exata da publicação, mas foi relançada por Câmara Cascudo em 1939 no livro *Vaqueiros e*

²¹⁴ MAXADO, *op. cit.*, 1980, p. 19-20.

²¹⁵ CASCUDO, Câmara. *Cinco livros do povo*. 3º ed. João Pessoa. Editora Universitária/UFPB, 1994, p. 37-46.

Cantadores), obra composta em sextilhas ABCBDB. “Teve grande divulgação, usada pelos cantadores profissionais em todo o nordeste brasileiro”²¹⁶, e continua sendo reeditada até os dias atuais. Outra obra muito famosa foi *A história de Roberto do Diabo*, com datações do século XIII e alterações durante os anos posteriores; no cordel brasileiro o poeta João Martins de Ataíde publicou em 23 de Agosto de 1938, também em sextilhas²¹⁷. Os cordéis portugueses mais antigos da *História da Princesa Magalona* datam do século XVIII, com lançamento, em livros, do século anterior, além de apresentar publicações do século XV na Espanha e em Paris²¹⁸, daí ser tão difícil uma genealogia exata, pois uma versão anterior sempre remonta a outra mais antiga, perdendo-se na escassez dos registros. Apesar do autor afirmar: “não conheço no Brasil e Portugal uma versão da PRINCESA MAGALONA na literatura oral, na corrente dos contos populares, como tem sido deparado na França”²¹⁹, encontramos na literatura escrita:

Em versos adquiri dois folhetos sertanejos. Um em Mossoró, intitulado “História completa da sorte do casamento por sina do Príncipe Pierre e da Princesa Beatriz”, editado por J. Martins de Vasconcelos, em julho de 1935 (reimpressão), sextilhas, tendo como autor o poeta Romano Dantas de Farias. Em Fortaleza, comprei um opúsculo do Sr. João Martins de Ataíde, “A fugida da Princesa Beatriz com o Conde Pierre”, editado em Recife. Ambos são simples versões da história de Magalona disfarçada de Beatriz²²⁰.

Isso nos faz perceber uma linha tênue entre as adaptações e a intertextualidade. O quarto livro do povo, segundo Câmara Cascudo, *A história da Imperatriz Porcina*, segundo Abreu (1993); “aparece pela primeira vez em 1218-1222 no manuscrito Miracle de Notre Dame, de autoria do monge Gautier de Coinci”²²¹, com traduções para o galego e depois para espanhol no século XIV. O famoso Baltasar Dias reescreveu a estória já em língua portuguesa, pois apesar de buscar uma certa fidelidade à história tradicional, sempre traz pequenas alterações, neste caso, no nome dos personagens, com reedições no Brasil depois de 1840, na Casa Laemmert, Rio de Janeiro²²². No Nordeste do Brasil, Francisco Chagas Batista publicou aos moldes tradicionais do cordel brasileiro, em sextilhas, a versão nacional da Imperatriz Porcina, cordel também cantado pelos repentistas em suas apresentações²²³.

²¹⁶ Ibid., 1994, p. 144.

²¹⁷ Ibid., 1994, p. 174.

²¹⁸ Ibid., 1994, p. 223-226.

²¹⁹ Ibid., 1994, p. 235.

²²⁰ CASCUDO, *op. cit.*, 1984, p. 46.

²²¹ ABREU, *op. cit.*, 1993, p. 82.

²²² CASCUDO, *op. cit.*, 1994, p. 286.

²²³ Ibid., 1994, p. 289.

A história de João de Calais, o quinto livro do povo, escolhido por Cascudo (1994), apresenta um fato curioso. Ele diz: “No Brasil não conheço versão poética de JOÃO DE CALAIS. Em Portugal circula um folheto do Bazar Feniano²²⁴”. Assim com os outros, possui versões seculares em Portugal, Espanha e França, este do século XVIII, mas possuindo partes das narrativas encontradas em centúrias anteriores, ou seja, uma busca infinda por uma origem. Aparentemente, o livro mostra que a obra foi trazida para o Brasil e consumida; no entanto, encontramos uma versão de Severino Borges (1919-1991) *O verdadeiro Romance do herói João de Calais*²²⁵, com narrativa semelhante à portuguesa, pela Editora Luzeiro, infelizmente sem data de publicação. O poeta nasceu em Aliança-PE e faleceu em Timbaúba-PE²²⁶, além de cordelista, era repentista²²⁷, ou seja, mesmo havendo diferenças entre o cordel e a poesia improvisada, há um contato muito forte entre ambos, tantos em seus aspectos escritos quanto na sua produção oral.

O fato de diversas narrativas terem sido adaptadas por cordelistas não significa um transplante do gênero pois, mesmo com uma certa fidelidade em algumas narrativas, Abreu (1993) alumia que até 1930 apenas a *História da Donzela Teodora*, *A história da Princesa Magalona* e a *História da Imperatriz Porcina* tinham sido adaptados, um número pequeno em relação à quantidade expressiva de Cordéis lançados até então. Na obra *Cinco livros do povo* (1994), a *História de Carlos Magno e os doze pares de França* não ficou incluído entre os livros do povo, mas não deixou de ser registrada como uma narrativa popular, fato talvez explicado por ela não ter sido vertida fielmente em sextilhas, mesmo assim, foram publicados Cordéis nos quais há uma forte intertextualidade com a obra publicada em provençal no século XIII, castelhano no século XVI, e traduções portuguesas no século XVIII, (edição em Coimbra, 1732)²²⁸.

Leandro Gomes de Barros versejou aproveitando motivos da HISTÓRIA DO IMPERADOR CARLOS MAGNO, “A batalha de Ferrabrás”, “A prisão de Oliveiros”. Com o mesmo título publicou João Martins de Ataíde folhetos populares. José Bernardo da Silva tem igualmente “A prisão de Oliveiros e seus companheiros” e Marcos Sampaio “A morte dos 12 Pares de França”. Todos esses folhetos continuam sendo abundantemente vendidos no Nordeste e são datados, os três últimos de 1949, Juazeiro, Ceará²²⁹.

²²⁴ Ibid., 1994, p. 366.

²²⁵ BORGES, Severino. *O verdadeiro romance do herói João de Calais*. São Paulo. Editora Luzeiro, s/d.

²²⁶ Casa Rui Barbosa. Disponível em: < http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/janela_perfis.html>. Acesso em: 24 de abril de 2015.

²²⁷ BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da Literatura de Cordel*. Natal. Fundação José Augusto, 1977, p. 377.

²²⁸ CASCUDO, *op. cit.*, 1994, p. 443-445.

²²⁹ Ibid., 1994, p. 448.

Além dessas primeiras versões de obras estrangeiras, foi lançado o *Cordel Iracema*²³⁰, de Francisco Rodrigues Cordeiro, além de outras publicações de clássicos em Cordel. Em 2008, a Editora Nova Alexandria iniciou a coleção *Clássicos em Cordel*, com livros de 48 páginas, “em papel reciclado, capas duras em policromia, ilustrados, contendo a adaptação de grandes clássicos universais”²³¹, isso torna o Cordel não somente uma ferramenta pedagógica, mas também parte da literatura brasileira à venda no mercado, mostrando que o Cordel vai além de sua forma física ao ser publicado em capas duras e continuar mantendo suas características na escrita.

A Clássicos em Cordel, além do texto poético, traz um pequeno estudo sobre a obra adaptada, uma biografia do autor original, bem como do poeta que a adaptou. Já estão publicados: **Os miseráveis**, de Victor Hugo, adaptado por Klévisson Viana; **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis, por Varneci Nascimento; **Robinson Crusóe**, de Daniel Defoe, por Moreira de Acopiara; **Viagem ao centro da terra**, de Júlio Verne, por Costa Sena; **O Alienista**, de Machado de Assis, por Rouxinol de Rinaré; **A megera domada**, de Shakespeare, por Marco Haurélio; O corcunda de Notre Dame, de Victor Hugo, por João Gomes de Sá; no prelo **O conde de Monte Cristo**, por Marco Haurélio²³².

A Literatura de Cordel, como narrativa em versos, tem a capacidade de tornar uma narrativa em prosa mais concisa e dar um ritmo diferente de leitura à mesma. Tais aspectos fazem com que a recepção da obra não seja idêntica, é lícito afirmarmos que uma obra anterior contribuiu imensamente para a criação do Cordel, já que todo o enredo da narrativa anterior foi utilizado, no entanto, a compreensão desses Cordéis como mera adaptação ignora as distinções de uma narrativa em versos na recepção da obra, além de muitas delas terem pequenas ou grandes alterações ou até mesmo continuações e estórias com personagens principais outrora coadjuvantes.

3.4 A Literatura de Cordel brasileira

O aparecimento da Literatura de Cordel no Brasil está ligado intimamente aos fatores sociais, políticos e econômicos do Nordeste: por exemplo, a introdução das Capitânicas Hereditárias e a expansão da cana-de-açúcar, somados à vinda de escravizados e imigrantes, fizeram com que o atual estado de Pernambuco e estados vizinhos fossem a região mais

²³⁰ CORDEIRO, Francisco Rodrigues. *Iracema*. s/e. s/d.

²³¹ SANTOS, *op. cit.*, 2009, p. 162.

²³² Id.

próspera da colônia, dando oportunidade dos mesmos encontrarem uma perspectiva de vida mais agradável no território recém-descoberto. Com o passar do tempo, a ocupação dos colonos no interior da costa brasileira foi intensificada, entre essas povoações uma merece destaque para o presente trabalho, a Serra do Teixeira, explorada inicialmente pelo Alferes Antônio Teixeira de Melo. Nesta Serra foram notificados os primeiros poetas populares dos quais temos notícias. Os primeiros repentistas registrados e os cordelistas estão sempre de alguma forma ligados entre si a essa região, o que fez com que fosse popularmente conhecida entre os poetas e apologistas como berço da poesia.

Pelo fato da mídia impressa ter chegado ao Brasil no século XIX, supomos que os primeiros repentistas, registrados nesta mesma época, não foram os primeiros que surgiram. Ao contrário, os cordelistas pioneiros foram registrados, já que suas produções estão ligadas à escrita, além de seus aspectos formais terem uma forte presença da oralidade. Com o passar dos anos, as diferenças entre a escrita do Cordel e a oralidade do repente apenas se acentuaram.

Na presente trabalho pretendemos relacionar as principais biografias dos primeiros repentistas registrados no Nordeste e os primeiros cordelistas, isso mostrará as relações de proximidade espacial e temporal entre repentistas e cordelistas, oralidade e escrita. Tais fatores não devem ser os únicos levados em conta, mas podem servir de auxílio para uma melhor compreensão de um objeto, Cândido (1981) em *Formação da Literatura Brasileira* comenta; “A literatura é um conjunto de obras, não de fatores nem de autores. Como, porém, o texto é integração de elementos sociais e psíquicos, estes devem ser levados em conta para interpretá-lo”²³³, ou seja, é incoerente pautar a análise de uma obra unicamente em seus fatores externos, contudo, levá-los em conta possibilita a abertura de novos horizontes no processo interpretativo.

O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, lingüísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo²³⁴.

²³³ CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6º ed. Belo Horizonte. Ed. Itatiaia, 1981, p. 35.

²³⁴ CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. (Grandes nomes do pensamento brasileiro). 8º ed. São Paulo. T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000, p. 8.

Outro detalhe que talvez tenha sido crucial para a chegada, transformação e identidade da poesia popular no Nordeste, segundo Soler (1995) foi o cultivo da cana-de-açúcar. A produção do açúcar foi uma técnica desenvolvida primeiramente pelos árabes, que a introduziram na Península Ibérica, sendo transplantada depois para a Ilha da Madeira e em seguida para o Brasil, estimulando a vinda de diversos imigrantes para a região nordestina, algo que foi extremamente decisivo para a formação da nossa estrutura cultural, social e econômica, já que nossa oralidade poética é remanescente da portuguesa, embora tenha passado por grandes transformações²³⁵.

Soler (1995) reforça a hipótese ao acrescentar que os séculos de domínio muçulmano na Península Ibérica “enriqueceram a Península de conhecimentos e técnicas ausentes no resto da Europa”²³⁶. Como a remanescência dessa cultura continuou ativa, após a reconquista cristã, através dos escravos mouros e dos moçárabes²³⁷, e a colonização da América tropical deu-se de forma agrária e escravocrata, assim é levada em conta a contribuição direta e indireta da cultura árabe na formação cultural da poesia popular no Nordeste. Diante disso, Ramalho (2000) adiciona que não só a mão-de-obra barata ou escravizada através de africanos e colonos de remanescência cultural moura, mas também a vinda de israelitas especialistas na técnica da produção da cana-de-açúcar que vieram ao Brasil, trazendo não apenas a prosperidade econômica (mais para a metrópole do que para a colônia), mas dando também grandes contribuições no âmbito cultural²³⁸.

Através da vinda de diversos imigrantes judeus e muçulmanos para o Brasil, escapando da perseguição cristã (ao menos em parte), a cultura nordestina foi privilegiada com um hibridismo cultural diversificado, possuindo a vantagem de estar por vir o seu apogeu, isso em uma época, um lugar, um estilo e um tempo diferente do qual o Cordel em Portugal se desenvolveu, havendo, em consequência disso, resistência e proliferação até o momento inéditas se compararmos às outras expressões semelhantes pelo continente americano.

Em relação à cultura trazida pelos seguidores e ex-adeptos do islamismo e judaísmo, destacamos a colaboração também do povo português, já que conviveu durante séculos com essa pluralidade cultural formadora dos colonizadores que vieram ao Brasil a partir do século XVI, época em que Portugal viveu uma fase de “ouro” em relação ao pensamento intelectual.

²³⁵ SOLER, *op. cit.*, 1995, p. 41.

²³⁶ *Ibid.*, 1995, p. 39.

²³⁷ Cristãos que viveram na Península Ibérica durante a ocupação muçulmana ou seus descendentes.

²³⁸ RAMALHO, *op. cit.*, 2000, p. 51.

O Nordeste, em consequência da falta de uniformidade climática, setorizou as atividades de produção e subsistência nas zonas geográficas que lhe eram mais adequadas. A Zona da Mata, favorável à agricultura; as Zonas do Agreste e a do Sertão, principalmente, tiveram na pecuária seu modo de ocupação predominante. As migrações de mão-de-obra africana para a lavoura e de técnicos israelitas especialistas no processo de fabricação do açúcar, além da incorporação de povos de outros países europeus, vieram trazer, como consequência, o desenvolvimento de uma forma peculiar de relações sociais, embasada numa convivência multirracial da qual vai emergindo a cultura brasileira. O tipo de relações que se estabelecem entre colonizador e colonizados, obviamente, teve consequências no campo da arte²³⁹.

Independente de censuras régias e despesas, ficou claro o esforço da metrópole para frear o progresso cultural da colônia. A imprensa só veio a surgir oficialmente em 10 de setembro de 1808, com a publicação do primeiro periódico no Brasil, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, e a fundação da Imprensa régia, saldo da vinda da família Real ao Brasil, devido às perseguições sofridas por Napoleão. Com o passar das décadas, foram surgindo tipografias por todo o Brasil, aparecendo, assim, os primeiros cordéis feitos por brasileiros dos quais temos notícia.

Também é provável o fato de que muitos cordéis portugueses tenham vindo na bagagem dos colonos. Abreu (1993) aponta que muitos folhetos portugueses à venda no Brasil não estavam arrolados nos pedidos de licença enviados à Real Mesa Censória, ou seja, vieram clandestinamente. A Mesa Censória era incumbida de analisar os livros destinados a então colônia: através dela vieram, entre outros, os contos de Gonçalo Fernandes Trancoso²⁴⁰.

Os demais colonos que continuaram a chegar mais tarde já traziam em sua bagagem os “Contos Populares de Portugal”, recolhidos e publicados em 1569 pelo escritor Gonçalo Fernandes Trancoso e, por isso, conhecidos por “estórias do trancoso”, ou ainda, “da carochinha”, ou do “arco da velha”²⁴¹.

Mesmo com grandes contribuições de escritos, inicialmente vindos de Portugal, é inegável a cooperação oral, pois como o acesso às escolas na época colonial era um privilégio, os cordéis eram tidos como grandes entretenimentos, uma vez que eram lidos para outros mais o escutarem, os quais em sua maioria se valiam da memória para reproduzirem de forma

²³⁹ Ibid., 2000, p. 50.

²⁴⁰ Inclusive, acredita-se ter vindo daí o termo “estórias de trancoso” utilizado no meio popular nordestino, através do qual fazem menção às estórias repassadas oralmente pelos mais velhos às gerações recentes.

²⁴¹ MAXADO, *op. cit.*, 1980, p. 14.

lúdica em seu cotidiano os versos que assimilavam. O Cordel fazia muitas pessoas se reunirem à noite ou no fim de um árduo dia de trabalho para ouvir as curiosas estórias.

O isolamento só era quebrado quando passavam pelo sertão ou engenho, a visita de tropeiros, dos boiadeiros, dos missionários, dos beatos, dos mascates e dos ciganos. E, naturalmente, pela passagem do cantador autônomo, com sua viola. Nessa época, já era muito popular nos sertões o folheto “O Peregrino da América”, escrito por Nuno Marques Pereira e impresso em Lisboa, em 1731, além do de Carlos Magno e de outros romances da cavalaria ou de cordel²⁴².

Após os holandeses se retirarem do Brasil, o governo geral buscou estimular a ocupação interiorana. “O Vale das Espinharas formado pela Chapada da Borborema e a Serra dos Cariris Velhos, banhada pelo rio que lhe dá o nome (rio Espinharas), antiga morada dos índios Xucurus, lugar de belíssima paisagem e terra fértil”²⁴³, algo que atraiu grande número de pessoas, já que a agricultura era a única atividade econômica na época.

Nessa política de exploração do ainda desconhecido interior do Brasil, no final do século XVII, a Serra das Trincheiras (situada onde hoje é o estado da Paraíba), também chamada de Serra dos Canudos do Teixeira, já apresentava os primeiros sinais de ocupação, sendo registrado que o Alferes Antônio Teixeira de Melo foi oficialmente o primeiro desbravador da “Serra do Teixeira”, como é chamada hoje. Juntamente com ele vieram várias famílias, das quais os “Nunes da Costa”, os “Batista” e os “Caluête”, de onde saíram os primeiros poetas populares dos quais temos notícias: eles ficaram conhecidos como “grupo do Teixeira”²⁴⁴.

Mesmo sendo atestada a escassez de registros historiográficos a respeito da poesia popular, a quantidade de estudos acerca dos poetas cordelistas é significativa. Ao longo deste capítulo estão sendo abordados alguns exemplos a respeito da rápida difusão da Literatura de Cordel. Buscamos enfatizar os principais poetas da época, segundo os registros, algo necessário para uma melhor compreensão da ligação entre eles e a consolidação do gênero no Brasil.

Ao analisarmos os dados a respeito dos primeiros poetas populares registrados no Nordeste perceberemos o intercâmbio poético existente entre eles, algo que se deu pelo fato destes poetas viajarem e transmitirem tal cultura para outras regiões, ou até mesmo pela convivência de novas gerações com os mesmos, seja por motivos de parentesco ou amizade, o

²⁴² Ibid., 1980, p. 29.

²⁴³ MOREIRA, *op. cit.*, 2006, p. 16.

²⁴⁴ Id.

que socialmente explica a difusão dessa arte pelo Nordeste; no entanto o fato de termos um número vasto de poetas registrados na região na Paraíba, principalmente na Serra do Teixeira, não vetou a possibilidade de outras regiões terem também desenvolvido um bom número igual ou superior de poetas, algo que a escassez de pesquisas da época não poderá ratificar.

Durante algum tempo não temos praticamente nenhum registro sobre a poesia popular nordestina, sendo os primeiros registros datados predominantemente do século XIX, época marcada por vários fatores, dentre eles, a ruptura política com Portugal e a busca desenfreada por uma identidade nacional. Mesmo assim, a poesia popular continuou desinteressante para a elite intelectual da época, e isso dificultou o trabalho de pesquisadores que buscaram recolher dados biográficos e reconstituir o cotidiano dos poetas populares.

Mesmo que a utilização da sextilha tenha sido predominante no Cordel brasileiro, desde seu começo é registrada a presença de décimas heptassilábicas e depois decassílabas. Isso é configurado com uma inovação de inspiração clássica.

Ora, da poesia “de arte” renascentista, mencionada por Pidal²⁴⁵, um fator apreciável acreditamos que, num prazo mais ou menos dilatado, tenha sido finalmente importado pela poética sertaneja: a métrica decassílabas, empregada como um requinte, precisamente, nos MARTELOS dos desafios. Pois em verdade, o decassílabo foi a inovação máxima da versificação renascentista ibérica e teve um destaque e difusão de fazer empalidecer todas as restantes métricas. Em aspectos outros, não vemos mais elementos renascentistas podendo ter afetado a poesia do sertão²⁴⁶.

Os primeiros poetas populares registrados, datados a partir do século XIX, tiveram contato direto com os repentistas, alguns até foram cordelistas e repentistas, como foi o caso de Silvino Pirauá, fato primordial para manter viva uma cultura que dificilmente se perpetuaria de forma escrita em uma terra onde o analfabetismo imperava. Verônica Moreira (2006), em *O Canto da Poesia*, cita alguns dos primeiros poetas populares de que temos notícia, sendo o primeiro o poeta Agostinho Nunes da Costa (1797-1858). No entanto, Abreu (1993) salienta: “Provavelmente já havia cantadores antes dele, mas seu nome permaneceu como o de um iniciador”²⁴⁷, a hipótese de poetas anteriores que não foram registrados deve ser levada em consideração. Pois, quando fizeram os primeiros registros da cantoria de viola no Nordeste, ela já era uma cultura conhecida e cultivada por todas as classes, subtendendo uma tradição já enraizada.

²⁴⁵ MENENDEZ Pidal. R. *Poesia árabe y poesia européa*. Espasa – Calpe Col. Austral, 1963.

²⁴⁶ SOLER, *op. cit.*, 1978, p. 68.

²⁴⁷ ABREU, *op. cit.*, 1993, p. 136.

Como a popularidade do Cordel alcançou seu clímax na primeira metade do século XX, a segunda metade do século XIX deu os primeiros passos com a inserção de tipografias em algumas cidades do Nordeste, o que facilitou o registro de muitos poetas e o aparecimento dos cordelistas, muitos deles também repentistas. Dessa maneira, entre os vários poetas e cordelistas que não se perderam no tempo, podemos citar Agostinho Nunes da Costa (1797-1858), poeta que nasceu em Sabugi na Paraíba, falecendo em Teixeira, deixando fama de grande cantador e pouquíssima coisa escrita. Dois de seus filhos continuaram o seu trabalho poético; Nicandro Nunes da Costa (1829 – 1918) e Ugolino Nunes da Costa (1832 – 1895), este conhecido como “Ugolino do Sabugi” ou “Ugolino do Teixeira”, ambos nasceram em Teixeira na Paraíba e deixaram seus nomes para a posteridade como bons repentistas da época, fazendo história na poesia popular, Ugolino fugiu de casa aos 18 anos de idade, quando passou a viver do improviso ou de seus versos escritos, possivelmente vivendo o resto de seus dias na Vila de Santa Luzia do Sabugi, na Paraíba, razão pela qual se explica seus dois nomes artísticos.

O poeta Nicandro nasceu em Teixeira como seu irmão mas, ao contrário dele, viveu os últimos dias de sua vida na mesma terra em que nasceu. Conta-se um fato curioso a seu respeito: é que uma vez fora acusado e denunciado na Comarca de São João do Cariri, Paraíba, de ter sido cúmplice na tomada de um preso chamado Manuel Queiroz, o qual havia escapado da cadeia local. Nicandro com sua astúcia escreveu sua defesa em versos, poesia esta levada ao juiz que sequer submeteu o poeta a julgamento, fato que pode nos trazer uma melhor compreensão da valorização da poesia popular pelo nordestino e/ou da imagem astuciosa que o cantador criava de si²⁴⁸.

É possível encontrarmos relatos interessantes sobre Antônio Batista Guedes (1880 – 1918), nascido em Bezerras e criado na fazenda “Riacho Verde”, na paraibana Serra do Teixeira, onde trabalhou como agricultor e depois de algum tempo tornou-se cantador profissional, vivendo de seu improviso e das vendas de seus folhetos de Cordel. Conta-se que ele foi discípulo de Silvino Pirauá e que após fixar morada na cidade de Guarabira, adotou o caminho da política, tornando-se depois delegado de polícia, falecendo também na Paraíba. A respeito de seu preceptor poético, Cascudo relata (1984):

Foi o “discípulo amado” de Francisco Romano, o Romano da Mãe d’Água. O filho deste, Josué Romano, durante ano seguiu Pirauá Lima nas

²⁴⁸ MOREIRA, op. cit., 2006, p.28-30.

peregrinações, cantando pelas feiras, festas e convites. Em 1898, durante a seca, emigrou para Recife onde ficou. Aí encontrou José Duda, Antônio Batista Guedes e outros cantadores e com eles reanimou a cantoria em todas as regiões de fácil acesso²⁴⁹.

Os exemplos mostram claramente que a poesia foi aos poucos ganhando mais adeptos dispostos a admirar e/ou perpetuar a arte. Essas pessoas eram parentes ou pessoas próximas aos poetas ou até mesmo admiradores que, através da observação conseguiram assimilar de forma autodidata (como é de costume entre os repentistas e cordelistas) a arte do improviso poético. Foi assim que a poesia sobreviveu, ganhando prosélitos que, após um certo tempo, assistindo aos poetas e/ou lendo os folhetos de cordel, desenvolviam a habilidade de escrever, improvisar ou as duas coisas. Além disso, sabemos que “no aprendizado poético, sobretudo da métrica, os cantadores mais antigos tiveram apoio da leitura dos romances e folhetos, atualmente denominados cordéis, escritos em moldes poéticos semelhantes ao da cantoria”²⁵⁰. Ocorreu, então, algo comum em culturais orais ao terem contato com a escrita: houve uma influência mútua, contribuindo talvez para a divulgação das sextilhas entre os repentistas.

Dessa forma, o Cordel conquistou gradativamente uma imensa popularidade, principalmente entre os nordestinos. Muitos folhetos eram até mesmo cantados ou recitados por cantadores de viola, que acostumados com o improviso, começaram a incorporar em suas apresentações os romances de Cordel, chegando muitos até mesmo a compor: os registros nos informam que um deles foi o introdutor dos romances em versos, inclusive sextilhas, não que estas fossem inéditas na Literatura como um todo, mas entre os poetas populares era uma novidade, já que o uso das quadras era a forma predominante. Segundo Câmara Cascudo (1984)²⁵¹, os romances em forma de sextilhas foram popularizados pelo repentista Silvino Pirauá de Lima (1848-1913), que publicou estórias como *A vingança do sultão* e *O capitão do navio*, além de muitos acreditarem serem de sua autoria os primeiros Cordéis brasileiros²⁵². Maxado (1980)²⁵³ reafirma a informação ao comentar que o primeiro Cordel foi publicado no final do século XIX, intitulado de *Zezinho e Mariquinha* ou *A vingança do sultão*, citados anteriormente, embora não tenha exposto o cordel e a data de publicação, algo que nem sempre está disponível nos Cordéis. Mesmo assim, Silvino Pirauá se popularizou como o

²⁴⁹ CASCUDO, *op. cit.*, 1984, p. 312.

²⁵⁰ SAUTCHUK, *op. cit.*, 2009, p. 79.

²⁵¹ CASCUDO, *op. cit.*, 1984, p. 312.

²⁵² Infelizmente não há registros datados para comprovar a afirmação.

²⁵³ MAXADO, *op. cit.*, 1980, p. 30.

primeiro entre os poetas populares a utilizar a sextilha²⁵⁴, algo difícil de ser confirmado perante a escassez de registros acerca dessa literatura, principalmente em seus primórdios.

Conta-se que o poeta fez parceria com Antônio Batista Guedes, quando os dois residiam no Recife, além de outros cantadores, incentivando a cantoria nas regiões adjacentes. Atribui-se a Silvino Pirauá a assimilação da sextilha e a “deixa²⁵⁵”, recurso pouco usado entre os cordelistas, mas visto como regra inviolável para os repentistas na criação das sextilhas, uma forte distinção formal entre a oralidade e a escrita cultivadas nesses âmbitos.

Não descartamos a hipótese de que alguns romances em prosa adaptados por Pirauá tenham sido os primeiros; além do mais, a mudança de uma narrativa em prosa para em versos incide na mudança do gênero em sua forma, ritmo e conseqüentemente de interpretação, já que outros fatores internos e externos trazem novos elementos para a obra, sendo, mais uma vez, fruto de um hibridismo cultural e desmistificando o mito de origem, já que as contribuições para a formação da obra são diversas.

Data da primeira metade do século XIX, a chegada do poeta Aderaldo Ferreira de Araújo, cognominado Cego Aderaldo, nascido na cidade do Crato, no Ceará em 24 de junho de 1878, filho de uma empregada doméstica e de um alfaiate. Muitos afirmam que chegou a ser maquinista da estrada de ferro de Baturité, abraçando a profissão de poeta pouco depois; mesmo com suas limitações visuais, a poesia lhe fez enxergar um mundo que poucos visualizam. Morreu solteiro, em 29 de junho de 1967. Relatos comprovados testemunham que o poeta chegou a adotar 26 filhos, percorrendo praças e casas ilustres com sua rabeca, deixando um forte legado na poesia popular. Conta-se que, mesmo não gostando de cantar com mulheres, aceitou o desafio várias vezes e, em uma delas, colocando o amor pela sua arte como superior ao amor afetivo ao qual todo homem está sujeito, em uma cantoria com uma mulher improvisou:

Quis casar-me, oh! Que loucura!
 Quando pensei em casar
 Deixei e fui meditar
 Fui pensar na vida escura
 Neste cálice de amargura
 Que recordo dia-a-dia
 Ouço apenas a melodia
 Acostumei-me à flor de um goivo
 De repente fiquei noivo

²⁵⁴ MOREIRA, *op. cit.*, 2006, p. 36.

²⁵⁵ Na sextilha, a deixa é um recurso utilizado pelos poetas populares onde o último verso de uma estrofe rima com o primeiro da estrofe a seguir.

Me casei com a poesia²⁵⁶

A biografia dos cordelistas revela não apenas o contato entre eles e os repentistas, ou artistas que desempenhavam das duas funções, mas também o forte intercâmbio entre os mesmos. Por exemplo, temos Francisco Chagas Batista (1882 – 1930), nascido em Teixeira. Morando em várias cidades foi João Pessoa a sua morada definitiva, pois lá conseguiu um certo conforto financeiro abrindo sua Livraria Popular Editora. Isso não apenas facilitou as vendas de várias de suas obras, como foi uma importante ferramenta de divulgação os cordéis dele e de outros poetas por todo o Nordeste. Foi Chagas Batista quem lançou, em 1929, o livro *Cantadores e Poetas Populares*²⁵⁷, o qual informa que Pirauá foi o iniciador do romance em versos, “isso bastou para se divulgar que Silvino precedera Leandro na publicação do Cordel”²⁵⁸. A exemplo de outros da mesma geração, trabalhou em várias atividades, ingressando na profissão de cordelista em 1902, casando-se com sua prima Hugolina Nunes Batista, filha de Ugolino Nunes Batista (1832 – 1895); com sua esposa gerou dez filhos, sendo alguns deles poetas e folcloristas.

Caso semelhante ao de Francisco Chagas Batista é o de Firmino Teixeira do Amaral, poeta piauiense e cunhado do Cego Aderaldo, autor de vários Cordéis de “pelejas”²⁵⁹ que ficaram muito famosas como *Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum*, *Peleja do Cego Aderaldo com Jaca Mole*, e *Peleja de Cego Aderaldo com Frankalino*. Passando os últimos dias de sua vida em Belém do Pará, onde foi funcionário da Editora Guajarina, conseguiu a oportunidade de publicar suas obras, utilizando a fama de seu cunhado em seus Cordéis. Com o passar do tempo ficou difícil saber quem adquiriu mais fama, se o poeta Cego Aderaldo ou os folhetos de peleja de autoria do seu cunhado.

Os cordelistas tidos como relevantes fundadores do Cordel são bem definidos por Aderaldo Luciano (2012) ao apontar: Silvino Pirauá (1848-1913), Leandro Gomes de Barros (1865-1918), Francisco Chagas Batista (1885-1929) e João Martins de Ataíde (1877-1959). De Silvino Pirauá já foi apresentada sua importância não apenas como introdutor dos romances em versos, mas também da sextilha e da “deixa” na cantoria oral, na qual “há a obrigação formal de o cantador iniciar a sua sextilha com a última rima do predecessor,

²⁵⁶ MOREIRA, *op. cit.*, 2006, p. 42.

²⁵⁷ BATISTA, Francisco Chagas. *Cantadores e poetas populares*. João Pessoa. Editora Universitária, 1997.

²⁵⁸ LUCIANO, Aderaldo. *Apontamento para uma história crítica do Cordel Brasileiro*. Rio de Janeiro. Edições Adaga. São Paulo. Editora Luzeiro, 2012, p. 70.

²⁵⁹ Cordel em que a temática é um desafio poético improvisado entre dois repentistas, estilo de cantoria que era bem comum na época.

elemento que não se encontra no cordel, mesmo nas descrições das pelejas”²⁶⁰, embora haja pelejas nas quais os cordelistas usam a deixa na tentativa de reproduzir mais fielmente o ambiente da cantoria. Acrescentando ao que já foi dito sobre Pirauá, Batista (1977)²⁶¹ ratifica ter sido ele discípulo de Romano do Teixeira e precursor do romance em versos, tendo emigrado para o Recife na seca de 1898, juntamente com José Galdino da Silva Duda (1866-1931) e Antônio Batista Guedes (1880-1918) e possivelmente outros, e assim viveu cantando pelas feiras e posteriormente aproveitando a oportunidade de imprimir folhetos de Cordel e vender por onde passava.

A respeito de Leandro Gomes de Barros, ressaltamos sua importância como o poeta iniciador de uma produção sistemática da Literatura de Cordel no Brasil. No folheto *Mulher Roubada* uma de suas sextilhas dão uma pista de que o início do Cordel é anterior aos registros:

Leitores peço desculpas
Se a obra não for de agrado
Sou um poeta sem força
O tempo tem me estragado
Escrevo há 18 anos
Tenha razão em estar cançado²⁶²

O Folheto foi publicado em 1907: assim, a sextilha revela que ele escreve desde 1889. No entanto, não há registros de publicações suas na época referida. Luciano (2011) afirma que o marco fundador do Cordel é o folheto *A força do amor*²⁶³, de Leandro, folheto sem data; no entanto, estima-se que sua publicação ocorreu depois de 1893, após ele ter fixado residência em Recife, como defende Gomes (1980)²⁶⁴. Segundo Luciano (2011), um exemplar, apontando o Recife como local, possui uma anotação a lápis, informando uma data: 18-1-2. Embora os versos de Leandro da Antologia supracitada não tenham essa anotação em lápis, o mesmo Cordel com a fotocópia disponibilizada no site da Fundação Rui Barbosa confirma a

²⁶⁰ LUCIANO, *op.cit.*, 2012, p. 38.

²⁶¹ BATISTA, *op. cit.*, 1977, p. 385.

²⁶² BARROS, Leandro Gomes de. *O Dezréis do Governo; Conclusão da Mulher Roubada; Manoel Abernal e Manoel Cabeceira*, Recife, 1907. In: *Literatura Popular em Verso – Antologia*. Tomo V. Rio de Janeiro. Casa de Rui Barbosa, 1980, p. 51-52.

²⁶³ BARROS, Leandro Gomes de. *A força do amor*. Recife, s/d. In: *Literatura Popular em Verso – Antologia*. Tomo V. Rio de Janeiro. Casa de Rui Barbosa, 1980, p. 70.

²⁶⁴ GOMES, José Maria Barbosa (Introdução). In: *Literatura Popular em Verso – Antologia*. Tomo V. Rio de Janeiro. Casa de Rui Barbosa, 1980, p. XI.

citação²⁶⁵; portanto, “fica esta variação de data como o marco de lançamento da pedra fundadora do cordel no Brasil”²⁶⁶, embora as possibilidades de publicações anteriores não sejam descartadas.

Assim, reconhecemos o convencionalismo da data, mas necessário, visto a necessidade da delimitação de sua história crítica do Cordel no Brasil. Um exemplo está em Cascudo (1984) ao afirmar que recebeu uma carta de Pedro Batista, estudioso da poesia popular no Nordeste, afirmando que o primeiro folheto publicado por Francisco Chagas Batista foi em 1902;

Pedro Batista, um estudioso do folclore poético nordestino, enviou-me os seguintes informes sobre Francisco das Chagas Batista:

“Chagas nasceu em 1885 na Serra do Teixeira. Era filho de Luís de França Batista Ferreira e Cosma Felismina Batista. Aprendeu lá as primeiras letras e em Campina, para onde se transferiu acompanhado de sua mãe e irmão em 1900, conseguiu aulas noturnas para arranhar o vernáculo. Carregou água e lenha em Campina Grande e trabalho como cassaco na estrada de ferro de Alagoa Grande. Depois que publicou em velha tipografia de Campina Grande o seu primeiro folheto – “Saudades do Sertão” – em 1902, saiu a vendê-lo pelas feiras do Brejo, tendo em Areia impresso outros folhetos e dali descido à Capital onde publicou nova tiragem de “Saudades do Sertão” – que foi apreciado com grandes elogios pelo “Comércio” de Artur Aquiles e pela “A União”. Depois em Natal, foi apreciado em longo trabalho publicado n”A República” pelo H. Castriciano. Casado em 1909, fixou residência em Guarabira e dali veio para esta Capital (João Pessoa) onde faleceu em janeiro de 1929²⁶⁷.

A falta de amostras para comprovar a afirmação deixa a hipótese como provocação para futuras abordagens; basta ressaltarmos que, além da data, podemos levar em conta a importância de Leandro Gomes de Barros como cordelista, poeta que sistematizou o Cordel e impulsionou uma tradição hoje secular, portanto, mesmo se fosse a data comprovada, a lançamento do Cordel de Leandro poderia continuar como obra fundadora do gênero. Chagas Batista, diferente de Leandro e Pirauá, nunca morou em Recife, mas foi na capital onde ele publicou diversos folhetos, portanto, foi um fato pertinente em sua carreira poética.

Foi no Recife, porém, onde publicou diversos títulos de cordel pela Imprensa Industrial, neste cronograma: 1904, *A vida de Antonio Silvino*, *A vacina obrigatória*, *A questão do Acre*; 1905, reedição de *A vida de Antonio Silvino*, *As vítimas da crise*; 1907, *A história de Antonio Silvino* – (Contendo o

²⁶⁵ BARROS, Leandro Gomes de. *A força do amor*. Recife. s/d. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro_colecao.html#>. Acesso em: 12 de abril de 2015.

²⁶⁶ LUCIANO, *op. cit.*, 2011, p. 108.

²⁶⁷ CASCUDO, *op. cit.*, 1984, p. 325-326.

retrato e toda vida de crime até a data presente, setembro de 1907); 1908, continuação da *História de Antonio Silvino, A morte de Cocada e a prisão de suas orelhas, A maldição da nova seita*; 1909, *Resposta ao poldro do meu colega*; 1910, a coletânea *A lira do poeta*. Além do que a cidade do Recife, como disse anteriormente, é presença constante na vasta obra do poeta. Em 1912 publica *O resultado da revolução do Recife*, contendo outro poema *O enterro da justiça*²⁶⁸.

A respeito de João Martins de Ataíde, Batista (1977) relata que ele nasceu na Paraíba, em Cachoeira da Cebola, município de Ingá, em 24 de junho do ano 1880. Ele foi conhecido não apenas como poeta, mas também editor de folhetos de Cordel. Ele Viveu em Recife e trabalhou numa fábrica em Camaragibe e depois chegou a ser enfermeiro no Hospital Português. Sua fama popular se expandiu após comprar os direitos autorais de Leandro Gomes de Barros em 1921, vendidos pela viúva deste, algo que gerou certos equívocos no que diz respeito à autoria dos Cordéis de Leandro e de Ataíde. Felizmente Sebastião Nunes Batista conseguiu solucionar o caso, como detalha Luciano (2009):

João Martins de Ataíde, por sua vez, foi o responsável pela confusão nas autorias de folhetos de cordel. A partir da aquisição do acervo de Leandro Gomes de Barros passou a assinar os folhetos e colocar-se como autor nas capas. Estudiosos desatentos passaram a atribuir a Ataíde o que era de Leandro. Quando Ataíde repassa os seus direitos a José Bernardo da Silva este passa à mesma prática e confunde de vez. Graças ao trabalho metucioso de Sebastião Nunes Batista a autoria de muitos poemas foi restaurada e Leandro teve, enfim, justiça feita a sua pena²⁶⁹.

Os cordelistas mencionados (Silvino Pirauá, Leandro Gomes de Barros, Francisco Chagas Batista e João Martins de Ataíde) passaram pela cidade de Recife, um ponto de confluência entre os fundadores da Literatura de Cordel no Brasil, novidade literária que conquistou leitores em todo o Nordeste durante um curto período de tempo. Manuel Diégues Júnior (2012) percebe o ambiente sociocultural do Nordeste como condutor de tal acontecimento:

Tudo conduziu para o Nordeste se tornar o ambiente ideal em que surgiria forte, atraente, vasta, a literatura de cordel. Em primeiro lugar, as condições étnicas: o encontro do português e do africano escravo ali se fez de maneira estável, contínua, não esporadicamente. Houve tempo suficiente para a fusão ou absorção de influências. Depois, o próprio ambiente social oferecia condições que propiciavam o surgimento dessa forma de comunicação

²⁶⁸ LUCIANO, *op. cit.*, 2011, p. 93.

²⁶⁹ SANTOS, Aderaldo Luciano dos. *Literatura de Cordel: visão e re-visão*. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009, p. 87, (Tese de Doutorado).

literária, a difusão da poesia popular através de cantorias em grupo e de forma escrita²⁷⁰.

Independente do autor ter utilizado, ou não, o termo “influência” com o sentido de uma cultura estrangeira ter sido reproduzida em território brasileiro, cabe atentarmos para a importância do mesmo reconhecer a presença de outros elementos culturais no Cordel, ou seja, compreender o seu afloramento com a presença de outras culturas.

A biografia dos quatro autores, acima mencionados, tem o sertão como local de nascimento. No entanto, a capital recifense foi o espaço no qual os seus cordéis foram produzidos e distribuídos. Três deles, inclusive moraram em Recife (no caso de Francisco Chagas Batista, morou em João Pessoa), ou seja, migraram para grandes centros urbanos, os quais inclusive chegaram a ser tema de muitos folhetos, como foi o caso da capital pernambucana. Como Abreu (1993) constata, o Cordel foi produzido por escritores de classes populares, contudo, as outras classes econômicas também consumiram o produto poético:

Assim, os folhetos eram lidos tanto no campo quanto nas cidades. Na zona rural, eram consumidos em engenhos, em pequenas propriedades e em fazendas de gado no sertão. Não só os trabalhadores e moradores interessavam-se pelos folhetos, também os fazendeiros patrocinavam cantorias e liam – ou faziam ler – as histórias. A temática dos folhetos interessava ao público rural e urbano, mesmo porque, no início do século, as distinções entre campo e cidade não eram tão marcadas no Nordeste. Apesar de o público pertencer, predominantemente, às classes populares, setores das classes dominantes interessavam-se pelos folhetos, pois, apesar das diferenças econômicas, estavam também imersos na cultura oral e tinham como uma das principais fontes de lazer as histórias narradas nos folhetos²⁷¹.

É interessante ressaltar a importância da oralidade para a sobrevivência do Cordel, pois mesmo depois do surgimento da imprensa, ela foi fundamental para o enraizamento dessa literatura no cotidiano do nordestino. Partindo dessa premissa, podemos citar a importância da oralidade sob dois aspectos: o improvisado e o mnemônico, aquele sendo levado pelos repentistas para diversas regiões do Nordeste através das chamadas cantorias de pé-de-parede e este através dos cordelistas, pois além de terem recebido essa cultura por via oral, utilizavam a oralidade como meio de propaganda ao cantar parte dos Cordéis nas feiras com o intuito de instigar a curiosidade do público e assim aumentar as vendas²⁷². No entanto, não houve apenas uma influência da oralidade sobre a escrita, mas também da escrita sobre a

²⁷⁰ JÚNIOR, Manuel Diégues. *Ciclos temáticos na Literatura de Cordel*. Maceió. Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2012, p. 29.

²⁷¹ ABREU, *op. cit.*, 1993, p. 173.

²⁷² MAXADO, *op. cit.*, 1980, p. 44.

oralidade, algo normal no contato entre ambos, como Abreu (1993) confirma: “histórias publicadas em folhetos são decoradas pelos cantadores e passam a ser apresentadas nas sessões de cantorias; composições orais ganham forma impressa”²⁷³, tal fenômeno incide em não analisar a cantoria como uma mera transposição da oralidade para o plano escrito, mas por outro lado, seria incoerente desvincular a presença da poesia oral no Cordel, enfim, as duas vertentes devem ser levadas em conta na constituição da literatura de Cordel no Brasil:

Os primeiros autores de folhetos são herdeiros diretos da tradição oral que informava as cantorias. Entretanto não se trata de uma simples transposição daquelas composições para o texto impresso. Grande parte das formas estabelecidas nas cantorias são conservadas, mas a temática amplia-se. Importa, portanto, estudar a produção dos primeiros autores com os olhos voltados para duas direções: a conservação de elementos da tradição das cantorias orais e sua depuração – tanto pelo abandono de algumas formas quanto pelo acréscimo de novas características – o que conduziu à constituição de um modelo para os folhetos impressos²⁷⁴.

Quando nos referimos à oralidade como uma das principais responsáveis pela conservação do Cordel, é pertinente ressaltarmos que a rememoração tanto de uma lembrança quando de padrões estéticos (como é o caso da sextilha) consiste também na assimilação de novos elementos incorporados pelas transformações ocasionadas através de práticas sociais ressignificadas. Seguindo a mesma linha de raciocínio, Sautchuk²⁷⁵ (2009) ao analisar o conceito dicionarizado de “imitação” e integrando esse entendimento à prática dos cantadores e cordelistas nordestinos, defende que o processo de assimilação desses padrões não é constituído de repetições mecânicas de modelos pré-estabelecidos, mas da assimilação de princípios empíricos para um entorno distinto do anterior, no caso, quando uma nova geração absorve os padrões da cultura popular, a mesma transforma aos poucos a cultura recebida, pois, mesmo conservando sua forma, outros aspectos sofrem grandes modificações como tema, vocabulário e neologismos, ou seja, incorporando novas modalidades, como foi o caso do verso decassílabo. Essas transformações são, logicamente, entendidas à medida que buscamos levar em conta as mudanças sociais que, em pequena ou grande escala, ocorrem inevitavelmente. A respeito da absorção da história social e sua reprodução de forma reestruturada, Montenegro (1994) comenta:

²⁷³ ABREU, *op. cit.*, 1993, p. 161.

²⁷⁴ *Ibid.*, 1993, p. 188.

²⁷⁵ SAUTCHUK, *op. cit.*, 2009, p. 94.

A construção da história – em versos – recupera e documenta de maneira permanente o que estava na memória dos velhos. O que corria de boca em boca. O saber popular é desenvolvido com um sabor de narrativa de histórias contadas em rodas de conversa, onde todos têm um detalhe a acrescentar, remodelar²⁷⁶.

Assim, delimitamos o início da Literatura de Cordel e sua distinção em relação à Literatura de Cordel produzida em Portugal, além da generalização do termo, fato causador de equívocos durante as primeiras pesquisas, além da visão do Cordel como folclore e não literatura. Por isso, propomos uma busca por delimitar a formação do Cordel que levasse em conta o hibridismo cultural presente não apenas nele, mas na formação de qualquer expressão cultural, além de sua ligação com a oralidade, de modo a ajudar a compreender a complexidade e a importância do cordel para a formação da Literatura Brasileira.

²⁷⁶ MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. 3ª ed. São Paulo. Contexto, 1994, p. 56.

4 O CORDEL, BAKHTIN E A CARNAVALIZAÇÃO

Mikhail Mikhailovich Bakhtin, pensador russo, nasceu em Orel (1895), uma cidade provincial. Teve o privilégio de pertencer a uma família nobre, com um bom acesso à educação. Aos nove anos sua família mudou-se para Vilno, capital da Lituânia, aos dezesseis para Odessa, local onde seus familiares tinham ido dois anos antes. Leite (2011)²⁷⁷ comenta que essas duas cidades tiveram fortes influências em sua produção intelectual, uma vez que Vilno apresentava a confluência de diversas línguas, nessa cidade, judeus, poloneses, russos e lituânios cultivavam línguas e culturas distintas, algo que parece “se relacionar diretamente com o conceito de ‘heteroglossia’ e da ‘pré-história do gênero novelístico’”²⁷⁸ e a cidade de Odessa, diferente de Vilno que era voltada para a cultura ocidental, “era um elo entre a Europa meridional e a Rússia Czarista, as tavernas o ambiente propício para a bandidagem e o ar de bom humor das ruas seria sugestivo para seu futuro conceito de carnavalização”²⁷⁹.

Também em Vilno, em 1913, Bakhtin ingressa na vida acadêmica, porém um ano depois deixa o curso, reiniciando-o em Petrogrado onde foi aluno no curso de estudos clássicos de Faculdade Filológico-Histórica. Nessa fase de sua vida, ele começa a participar de círculos intelectuais, algo que foi significativo em sua vida, levando em conta que nesses círculos não existia a univocidade em uma enunciação, neles a pluralidade predominava, visto que uma voz se manifesta em resposta a algo que foi pronunciado, assim como o conceito de dialogismo elencado pelo próprio Bakhtin. Ao término do curso em 1918, no final da 1ª Guerra Mundial, Bakhtin foi morar em Nevel, cidade constituída de 13 000 habitantes, fora território polonês e lituano, sendo parte do território russo desde 1772²⁸⁰.

Na cidade de Nevel, Bakhtin foi professor em sua escola secundária, envolvendo-se mais uma vez em círculos intelectuais, dessa vez no Círculo de Nevel, grupo que seria famoso posteriormente, apesar de na época que se reuniam tenham permanecido anônimos para o meio intelectual russo, em 1921, o círculo deixou de existir em razão da maioria dos seus membros terem se mudado para Vitebsk, criando nessa cidade uma sede para o círculo. Com o aumento da repressão pelo governo russo, as reuniões intelectuais chegaram ao fim. Entre 1925 e 1929, Bakhtin escreveu algumas obras inerentes às temáticas intelectuais daquele

²⁷⁷ LEITE, Francisco Benedito. Mikhail Mikhailovich Bakhtin: breve biografia e alguns conceitos, *Revista Magistro*. Rio de Janeiro, v. 1, p. 45, 2011.

²⁷⁸ Id.

²⁷⁹ Id.

²⁸⁰ Ibid., 2011, p. 46.

momento como: *Freudismo* (1927), *O método formal nos estudos literários* (1928), *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929) e *Problemas na poética de Dostoiévski* (1929). Ele foi exilado em 1930, acusado de estar corrompendo a juventude com suas ideias através da participação em grupos de discussão com atividades suspeitas. Os círculos que acabou acusado de se envolver foram; Volfila, Irmandade de São Serafim e Voskeresenie²⁸¹. Durante o exílio produziu duas obras de grande relevo para a prosperidade; *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, tese doutoral defendida em 1946, além de outros textos que tratam da teoria do romance que depois foram reunidos sob o título; *Questões de Literatura e de Estética*.

Emerson (2003) relata parte das 18 horas de entrevista de Viktor Duvakin, especialista em literatura soviética, com Mikhail Bakhtin durante seis encontros ao todo, entre fevereiro e março de 1973.

Totalmente fora de sintonia com o presente, a conversa exala o espírito de uma época totalmente outra. Começa com recordações de infância (Bakhtin provinha de uma família de banqueiros, grande, reservada e materialmente desafogada), prossegue com os anos de universidade, durante a Primeira Guerra Mundial (quando era um estudante ativo e um tanto recluso), passa pelas revoluções de 1917 na capital (Bakhtin opôs-se a ambas) e termina com retratos de amigos íntimos e companheiros de academia nas remotas cidades de Nevel e Vitebsk e, mais tarde, na Leningrado soviética, sobretudo a partir da década de 1920. “O senhor me proporcionou um esplêndido retrato”, observou Duvakin, agradecido ao final da sexta e última sessão. “Planeja escrever suas memórias?” “de forma alguma”, respondeu Bakhtin, “que espécie de memórias eu poderia ter?”²⁸²

O seu exílio perdurou de 1930 a 1945, tempo em que andou pelas cidades de Kustanai do Cazaquistão, onde foi professor de contabilidade de criadores de porcos, em Saransk, lecionou no Instituto Pedagógico da Mordóvia, em Savelolo, foi professor de alemão, sendo restituído novamente a Saransk, onde foi chefe do Departamento de Literatura Geral e atuou até aposentar-se em 1960. Nesse período, ele conquistou diversos seguidores, inclusive depois de encerrar suas atividades acadêmicas como professor universitário. Muitos dos textos que escreveu não chegaram ao término, mesmo assim seus alunos fizeram com que fossem editados e o nome do tão célebre professor se difundisse ainda mais. O reconhecimento em âmbito maior veio em meados da década de 60, prestes a aposentar-se, estudantes do Instituto

²⁸¹ Ibid., 2011, p. 48.

²⁸² EMERSON, Caryl. *Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin*. Trad. Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro. DIFEL, 2003, p. 52.

Gorki deram o pontapé inicial para a difusão de suas ideias na Rússia, sendo uma questão de tempo para que o seu nome viesse a ser citado em todo o mundo.

Sua “redescoberta” já era uma lenda: no final da década de 1950, estudante de pós-graduação do prestigioso Instituto Gorki da Literatura Mundial, em Moscou (entre eles Vadim Kozhinov e Sergei Bocharov, que mais tarde se tornariam seus testamenteiros literários), depararam com o livro de Bakhtin sobre Dostoiévski, de 1929. Eles supunham que seu autor – como os autores de tantas produções pré-stalinistas valiosas – morrera há muito tempo. Para seu grande espanto e alegria, descobriram que Bakhtin não só ainda vivia, como exercia a atividade acadêmica, ensinando literatura russa e mundial numa escola de professores da cidade provincial de Saransk²⁸³.

Na década de 60, diversos estudantes do Instituto Gorki buscaram Bakhtin, na maioria das vezes buscavam orientações a respeito do seu livro sobre Dostoiévski, inclusive pedindo uma revisão do mesmo para que fosse possível uma nova edição da obra, além de ficarem “ajudando-o a resgatar dos arquivos e publicar sua dissertação sobre Rabelais, apoiando-o em momentos de desânimo e fomentando, por meio de sua dedicação pessoal, a fase inicial do culto a Bakhtin”²⁸⁴. Sua dissertação foi publicada em 1965, após ser reescrita e aprimorada pelo autor²⁸⁵.

A essa altura, Mikhail Bakhtin e sua esposa, Elena Aleksandrovna, já estavam debilitados demais, chegando a morar em diversos asilos de Moscou até a sua morte em 1975, quatro anos após o falecimento de sua esposa.

Um fato curioso são as duras críticas sofridas na defesa do seu doutorado, intitulado na época de *Rabelais na história do realismo*, trabalho submetido como dissertação ao Instituto Gorki de Literatura Mundial em 1940, ficando a votação dividida, ele foi finalmente aprovado em 1951, “com o grau acadêmico menor de *Kandidat* e não o de *doktor nauk*”²⁸⁶. Essa aprovação tornou-se possível após uma série de mudanças exigidas pela Comissão Superior de Avaliação. Sua obra; *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* é, portanto, uma versão depurada dessa dissertação defendida.

No que diz respeito à defesa de Ph. D., algumas objeções levantadas pelos examinadores tiveram respostas contundentes por parte de Bakhtin. A sua tese era estrategicamente adaptada ao campo e espaço no qual foi criada, segundo Emerson (2003), ela

²⁸³ Ibid., 2003, p. 64.

²⁸⁴ Id.

²⁸⁵ Ibid., 2003, p. 99.

²⁸⁶ Ibid., 2003, p. 120.

possui muitos clichês do comunismo, mesmo que Bakhtin não tenha sido um militante da causa, “o carnaval afinal de contas, podia ser facilmente associado às ‘pessoas comuns’, ao corpo coletivo e uma alegre indiferença para com a morte individual”²⁸⁷. A autora também afirma que o fato de o carnaval bakhtiniano ser anti-igreja, pró-materialista e possuidor de um tom revolucionário, isso por negar uma ordem político e social pré-estabelecida. Mesmo assim, a examinadora Maria Prokifievna Teriaeva “dotada de poucas qualificações acadêmicas e rígidas convicções stalinistas”²⁸⁸, além de uma ideologia fundamentada em *slogans* bolcheviques, acusou Bakhtin de não refletir em sua tese (neste caso a que foi submetida em 1940) o espírito do partido na literatura, além de ser uma pesquisa subjetiva, em vez de ser um estudo objetivo, tratando dos antagonismos entre classes. Em resposta Bakhtin afirmou que a sua pesquisa era revolucionária ao seu modo e que as referências serviram de base para trazer algo novo, em vez de produzir informações já existentes.

Bakhtin respondeu, em sua declaração final – provavelmente com profundo fastio –, que seu estudo tratava de um dos escritores mais revolucionários do mundo, que não via razão de escrever “o que já fora dito e escrito”, que a *camarada* Teriaeva aparentemente queria que ele simplesmente repetisse “o que já havia estudado” e que, “como acadêmico, eu também posso ser revolucionário (...) eu resolvi o problema [de Rabelais] de uma forma revolucionária”²⁸⁹.

Durante a sua defesa, houve muitas indagações feitas por outros membros da banca, uma delas foi o fato de François Rabelais ser situado no contexto medieval, dando a impressão que o contexto das obras analisadas *Gargantua* e *Pantagruel* fosse estranho ao renascimento, além de ser acusado de não ter uma base teórica para afirmar a respeito da despreocupação do riso carnavalesco medieval tão ligado a atos prazenteiros. Durante a submissão de sua pesquisa acusaram-no de descrever o realismo grotesco como uma característica exclusiva das massas populares, pois todos os estratos sociais participavam dessa festa, inclusive aqueles descritos por Bakhtin como oficiais. Também foi levantado um questionamento a respeito do perfil delineado do indivíduo integrante da classe popular, descrito como alguém dotado de riso e brincadeiras em um ambiente cheio de misticismo, imposições e seriedade.

²⁸⁷ Ibid., 2003, p. 123.

²⁸⁸ Id.

²⁸⁹ Ibid., 2003, p. 124.

Em resposta Bakhtin agradeceu o direito de resposta às objeções, reconhecendo que talvez tenha pecado em relação à simplificação das tradições de cunho popular e ao embasamento histórico inerente à pesquisa, porém deixou claro, “Sou um inovador obsessivo... inovadores obsessivos raramente são compreendidos”²⁹⁰.

“Não apresentei Rabelais na atmosfera da Renascença francesa. É verdade. Não o fiz porque nessa área muita coisa já foi feita, e eu teria me dirigido aos senhores como mero compilador. E por que fazê-lo quando esses materiais já estão disponíveis a todos?... Repetir [o que já se sabe] é chover no molhado”. Bakhtin garantiu aos seus examinadores que em monografias futuras faria uma crônica mais equilibrada com relação ao humanista Rabelais²⁹¹.

Ele também argumentou que a escassez de análises a respeito do gótico e do grotesco no decorrer dos séculos literários fez com que fosse necessária uma delimitação sob o ponto de vista não oficial. A respeito do riso comenta: “não estou querendo insinuar, que o riso medieval é um riso caloroso, despreocupado e feliz”²⁹². Segundo o autor, durante o carnaval há um entrelaçamento entre o riso e a morte, e mesmo que o sofrimento esteja em toda parte, a morte não é definitiva, sempre há um renascimento, ideia essa que é representada em diversas passagens da obra de Rabelais e na própria cultura popular do período medieval. Bakhtin observa que o riso não era apenas uma expressão fútil de prazer, mas uma resistência, uma arma contra o medo²⁹³.

Seguindo essa linha de pensamento, Bakhtin defendeu a importância da literatura cômica, deixando claro que os habitantes das classes populares na Era Medieval não faziam apenas rir ou festejar o tempo todo, porém esse aspecto de sofrimento e seriedade medievalista já foi muito abordado em outras pesquisas, sendo necessária uma delimitação sob um ponto de vista lúdico, ele evidencia: “Mas é essa a vida que me interessava, e ela é profundamente progressiva e revolucionária (...)”²⁹⁴.

4.1 Leandro e a carnavalização

²⁹⁰ Id.

²⁹¹ Ibid., 2003, p. 124-125.

²⁹² Ibid., 2003, p. 125.

²⁹³ Id.

²⁹⁴ Id.

A teoria da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento é descrita brevemente por Bakhtin em *Problemas na poética de Dostoiévski*, mas a versão mais abrangente e inovadora é encontrada na sua tese de doutorado que mais tarde foi por ele revisada e tornou-se *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Nela, o autor faz uma análise das obras *Gargântua e Pantagruel*, escritas pelo francês François Rabelais (1490-1553), buscando analisar as influências populares que permeiam a escrita.

Logo na introdução da obra, Bakhtin “propõe-se colocar o problema da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento, discernir suas dimensões e definir previamente suas características originais”²⁹⁵. Ele afirma que o riso popular e sua forma compõem o campo menos evidenciado nos estudos sobre a criação popular. Mesmo que não tenha sido seu enfoque e de maneira sutil tenha absorvido tal forma, ele já apontava a forma hierárquica dos estudos clássicos sobre o folclore.

A concepção estreita do caráter popular e do folclore, nascida na época pré-romântica e concluída essencialmente por Herder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações. Nem mesmo posteriormente os especialistas do folclore e da história literária consideraram o humor do povo na praça pública como objeto digno de estudo do ponto de vista cultura, histórico, folclórico ou literário. Entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto. Mesmo nessas condições, a natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada, porque são-lhe aplicadas ideias e noções que lhe são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos. Isso nos permite afirmar, sem exageros, que a profunda originalidade da antiga cultura cômica popular não foi ainda revelada²⁹⁶.

Segundo o autor, o objetivo principal da obra é compreender melhor a influência da cultura popular nas obras de François Rabelais e estabelecer divisões específicas dessas influências.

As múltiplas manifestações dessa cultura podem subdividir-se em três grandes categorias:

²⁹⁵ BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 3.

²⁹⁶ *Ibid.*, 1987, p. 3.

1. As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
2. Obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;
3. Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc.).

Essas três categorias que, na sua heterogeneidade, refletem um mesmo aspecto cômico do mundo, estão estreitamente inter-relacionadas e combinam-se de diferentes maneiras²⁹⁷.

Na categoria que diz respeito às formas dos ritos e espetáculos, Bakhtin dá ênfase aos festejos de praça pública e leva em conta a comunidade do homem medieval como elemento predominante, opondo-se à seriedade clerical e outras demais autoridades do sistema de pensamento feudal coetâneo. Esses festejos são classificados como carnavais medievais, festas que não são necessariamente o período anterior à quaresma, festejado em muitos locais pelo mundo. Compreende-se por carnaval uma série de festividades que ocorriam durante diversos momentos do ano. Durante a Idade Média e o Renascimento, esses eventos eram sempre associados aos rituais sagrados, como aponta Macedo:

Os festejos carnavalescos participavam, no entanto, do conjunto mais vasto de eventos festivos ligados às comemorações religiosas (festas de santos, festas cíclicas do calendário cristão); às de caráter privado, como o adubamento de jovens cavaleiros, o casamento de nobres; às de caráter público voltadas para a exaltação dos poderes temporais estabelecidos, como a intronização ou as “entradas reais”. A festividade, por ter ocupado espaço significativo nas formas de sociabilidade próprias do Ocidente cristão, funcionou como válvula de escape para as tensões sociais, religiosas e políticas²⁹⁸.

Bakhtin afirma que nos carnavais eram realizadas procissões e celebrações com teor satírico, as quais enchiam as praças durante dias, entre esses festejos ele cita a “‘festa dos tolos’ (*festa stultorum*) e a ‘festa do asno’; existia também um ‘riso pascal’ (*risus paschalis*) muito especial e livre consagrado pela tradição.”²⁹⁹ Nessas comemorações, os elementos sagrados dos rituais Católicos Apostólicos Romanos eram alvos de zombaria.

²⁹⁷ Ibid., 1987, p. 4.

²⁹⁸ MACEDO, José Rivais. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/ São Paulo. Ed. Da Universidade Federal de Rio Grande do Sul/ Editora Unesp, 2000, p. 227-228.

²⁹⁹ BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 4.

Segundo Bakhtin, em momentos anteriores às divisões de classes e de estado, o sério e o cômico pertenciam à mesma esfera do sagrado e, portanto, faziam parte das práticas ditas “oficiais”. Esses ritos persistiram posteriormente até mesmo em cerimônias oficiais no primitivo estado romano, como exemplo, nos funerais quando choravam e ridicularizavam o cadáver. Isso não significa que não houvesse uma diferenciação na percepção do sério e do cômico, mas que ambas as expressões estavam niveladas em nível de importância social e cultural.

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontrase, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócios paródicos. Há pouco tempo que os especialistas do folclore começaram a interessar-se pelos ritos e mitos cômicos³⁰⁰.

Após o estabelecimento do regime de classes e do estado, o cômico foi relegado a uma posição abaixo do sério e adquire um caráter não-oficial, passa por modificações e se torna parte das expressões populares. Embora tivesse participação de todas as classes, o ambiente era popular, numa posição hierárquica inferior, não-sério. Os carnavais proporcionavam a queda de barreiras criadas pelo estado e a divisão de classes, embora de maneira efêmera.

Nada mais enganoso, todavia, do que pensar o carnaval medieval como mera “sobrevivência” ou “persistência” do paganismo greco-romano. O mesmo acabou sendo integrado ao calendário litúrgico oficial, sendo enriquecido e redefinido segundo os costumes próprios da Idade Média. Além disso, nunca houve no período em questão uma festa denominada “carnaval”, e sim um conjunto de festividades semilitúrgicas ou propriamente profanas imbuídas de traços que desembocariam no carnaval moderno, sem que nenhuma delas possa ser identificada como sua ancestral única e direta³⁰¹.

Os carnavais medievais ofereciam um momento breve de liberdade para com as imposições da igreja e do estado, pois os cultos e as cerimônias ocorriam às avessas, isso construiu um segundo mundo ao lado das cerimônias oficiais, uma dualidade na percepção do

³⁰⁰ Ibid., 1987, p. 5.

³⁰¹ MACEDO, *op. cit.*, 2000, p. 228.

mundo e do cotidiano civil. No carnaval, as fronteiras entre a arte, a vida, o palco e o público são de difícil delimitação. “Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.”³⁰² Algo semelhante ocorre na Literatura de Cordel, por ser não-canônica, extraoficial, pois mesmo que atualmente ela já tenha um pequeno espaço ocupado na academia e talvez futuramente seja abraçada pela crítica, também canônica, isso não derrubará as fronteiras entre o sério e o cômico, já que é algo além do território da literatura, inclusive a ideologia hierárquica entre ambos os aspectos citados. Podemos trazer como exemplo a narrativa “Uma viagem ao céu”³⁰³ de Leandro Gomes de Barros que fala de um indivíduo sem posses materiais, dono de um pequeno negócio e no prejuízo e que foi visitado por uma alma querendo bebida:

Uma viagem ao céu

Uma vez eu era pobre
Vivia sempre atrasado
Botei um negócio bom
Porém vendi-o fiado
Um dia até emprestei
O livro do apurado

Dei a balança de esmola
E fiz lenha do balcão
Desmanchei as prateleiras
Fiz delas um marquezão
Porém roubaram-me a cama
Fiquei dormindo no chão

Estava pensando na vida
Com havia de passar
Não tinha mais um vintém
Nem jeito p’ra trabalhar
O marinheiro da venda
Não queria mais fiar

Pus a mão sobre a cabeça
Fiquei pensando na vida
Quando do lado do céu
Chegou uma alma perdida
Perguntou: era o senhor
Que aí vendia bebida?

³⁰² BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 6.

³⁰³ BARROS, Leandro Gomes de. *História do soldado jogador/ Uma viagem ao céu*. S.l.: s.n. [19--].

Eu disse que era eu mesmo
E a venda estava quebrada
Mas se queria um pouquinho
Ainda tinha guardada
Obra de uns 3 garrafões
De aguardente imaculada

Me disse a alma: eu aceito
E lhe agradeço eternamente
Porque moro no céu, mas lá
Inda não entra aguardente
São Pedro inda plantou cana
Porém perdeu a semente

Bebeu obra de 3 contas
Ficou muito satisfeita
Disse: aguardente correta
Imaculada direita!
Isso é o que chamo bebida
Essa aqui ninguém enjeita

Perguntei-lhe: alma quem és?
Disse ela: tua amiga
Vim te dizer que te mude
Aqui não dá nem intriga
Quer ir para o céu comigo?
Lá é que se bota barriga

E lá subi com a alma
Num automóvel de vento
Então a alma me mostrava
Todo aquele movimento
As maravilhas mais lindas
Que existem no firmamento

Passamos no purgatório
Tinha um pedreiro caindo
Mas adiante era o inferno
Tinha um diabo cantando
E e alma de um ateu
Preso num tronco apanhando

Afinal cheguei ao céu
A alma bateu na porta
Com pouco chegou S. Pedro
Que andava pela horta
Perguntou-lhe: esta pessoa
Ainda é viva ou morta?

Então a alma respondeu:
É viva, estava no mundo
Não tinha de que viver

Está feito um vagabundo
Lá quem não for bem sabido
Passa fome vive imundo³⁰⁴

A narrativa possui 33 (trinta e três) estrofes, as primeiras acima apresentadas começam narrando a respeito de um senhor que está em dificuldades financeiras, mas surge então uma “Alma perdida” vinda do céu, essa imagem inverte o imaginário no qual as almas perdidas ficam no inferno, como se fosse o reduto de indivíduos profanos. No entanto, a “Alma perdida” veio do céu e em busca de algo profano, a “aguardente”. Em seguida, ela justifica sua vinda, o fato de não haver aguardente no céu, não por ser proibido, mas porque “São Pedro inda plantou cana/ Porém perdeu a semente”³⁰⁵. As primeiras estrofes trazem personagens como uma alma vinda do céu e “São Pedro” de maneira dessacralizada, uma vez que a alma veio em busca de um prazer terreno: “Era o senhor/ Que aí vendia bebida?”³⁰⁶, enquanto São Pedro é apresentado como alguém que não conseguiu cultivar um produto largamente produzido no Nordeste como a cana-de-açúcar. Essas imagens vão de encontro com as descrições convencionais das figuras canônicas do catolicismo.

Um dos elementos principais do riso medieval é a derrota do medo, tal sensação é predominante em imagens cômicas. O medo é vencido através da ressignificação de imagens ligadas ao poder, à violência e à própria morte virada ao avesso, no caso desta, não era evocada como um fim, mas um renascimento, o que causava medo passa a causar riso.

O inferno do carnaval é a terra que devora e procria; ele se transforma frequentemente em cornucópia, e o espantalho – a morte – é uma mulher grávida; as diversas deformidades: todos esses ventres inchados, narizes desmesurados, corcundas, etc., são índices de prenhez ou de virilidade. A vitória sobre a morte não é absolutamente a sua eliminação abstrata, é ao mesmo tempo o seu destronamento, sua renovação, sua transformação em alegria: o “inferno” explodiu e converteu-se numa cornucópia³⁰⁷.

Na ótica de Bakhtin acerca do carnaval, a morte e a vida são inseparáveis, unidas em um ciclo infindo de alternâncias no qual o terror não está presente. Nas estrofes acima vimos o diálogo entre um mortal e um espírito, ou seja, um indivíduo em estado anterior à morte e

³⁰⁴ BARROS, *op. cit.*, [19--], p. 9-11.

³⁰⁵ *Ibid.*, [19--], p. 10.

³⁰⁶ *Id.*

³⁰⁷ BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 79.

outro em estado posterior. O diálogo ocorre sem a presença do medo, algo inusitado no imaginário das estórias de cordel. Acompanhemos a narrativa em versos:

São Pedro aí perguntou:
 O mundo lá como vai?
 Eu aí disse: meu santo
 Lá, filho rouba do pai
 Está se vendo que o mundo
 Por cima do povo cai

Eu ainda levava um pouco
 Da gostosa imaculada
 Dei a ele e ele disse:
 Aguardente raciada!
 E aí me disse: entre
 Aqui não lhe falta nada

Arrastou uma cadeira
 E mandou eu me sentar
 Chamou um criado dele
 Disse: cuide em se arrumar
 Vá lá dentro e diga a ama
 Que bote um grande jantar

Quando acabei de jantar
 O Santo me convidou
 Disse: vamos lá na horta
 Fui, ele me mostrou
 Coisas que me admiravam
 E tudo me embelezou

Vi na horta de São Pedro
 Arvoredos bem criados
 Tinha pés de plantações
 Que estavam carregados
 Pés de libras esterlina,
 Que já estavam deitados

Vi cerca de queijo e prata
 E lagoa de coalhada
 Atoleiros de manteiga
 Mata de carne guisada
 Riacho de vinho do porto
 Só não tinha imaculada

Pratas de quinhentos réis
 Eles lá chamam caipora
 Botavam trabalhador
 Para jogar tudo fora,
 Esses níqueis de cruzados
 Lá nascem de hora em hora

Então São Pedro me disse:
 Quem fazer-lhe um presente
 Quando você for embora
 Vou lhe dar uma semente
 Você vai mesmo escolher
 Aquela mais excelente

Deu-me dez pés de dinheiro
 Alguns querendo botar,
 Filhos de queijo do reino
 Já querendo safrejar
 Uns caroços de brilhantes
 Pra eu na terra plantar

Galhos de libras esterlinas
 Deu-me cento e vinte pés
 Deu-me um saco de semente
 De cédulas de cem mil réis
 Deu-me maniva de prata
 E diamante umas dez

Aí chamou Santa Bárbara
 Esta veio com atenção
 S. Pedro aí disse a ele:
 Eu quero uma arrumação
 Este moço quer voltar
 Arranje-lhe outra condução

-Bote cangalha num raio
 E a sela num trovão
 Veja se arranje um corisco
 Para ele levar na mão
 Porque daqui para a terra
 Existe muito ladrão³⁰⁸

No cordel acima citado, a presença das imagens de “São Pedro”, “Santa Bárbara” e a “alma” são constituintes do imaginário sacro popular. As três imagens trazem o significado sacro estampado em seus significantes, uma vez que são dois nomes canonizados pela crença católica e a “alma” era vindo do céu, local onde residem almas que alcançam a salvação divina de acordo com o credo cristão. No entanto, a relação dialógica das palavras com o cômico dinamiza a semântica dos significantes. O personagem “São Pedro” passa a ser um anfitrião receptivo que o recebe no céu ao ser apresentado pela alma, segundo esta ele “estava no mundo”, pois “lá quem não for bem sabido/ passa fome vive imundo”. Em nenhum momento houve ajuste de contas a respeito do que ele praticou ou não, inclusive ele nem sequer necessitou ser uma “alma morta” para estar lá. No caso da alma que o levou, ela se

³⁰⁸ BARROS, *op. cit.*, [19--], p. 11-14.

apresentou como “amiga”, demonstrando interesse em provar da aguardente “imaculada” do mortal. O termo “imaculada” dado à aguardente também gera o rebaixamento da palavra, uma vez que ela está nas mãos de um mortal e portanto pecador. Esse bom início de amizade o levou ao céu, mais uma vez a ideia cristã de salvação ficou ausente da narrativa. No caso de Santa Bárbara, ela apareceu como encarregada de conseguir um transporte para o mortal retornar à terra. A narrativa traz imagens de “alma”, “São Pedro” e “Santa Bárbara” que vão de encontro ao imaginário sacro popular.

Essas imagens são típicas da literatura carnalizada, pois Bakhtin pesquisa a assimilação da cultura popular no texto literário, neste caso o próprio texto faz no tempo dela. Enquanto Bakhtin tomou objeto de estudo a obra de Rabelais e a presença da cosmovisão carnavalesca oriunda dos carnavais medievais, a escrita de Leandro Gomes também proporciona a inversão de estruturas hierárquico-sociais, enquanto a “alma” já no céu, ou seja, com a salvação cristã alcançada, deseja a aguardente “imaculada”. O desejo do prazer da bebida, o pecado da gula, algo também saboreado por “São Pedro”, a ironia nas palavras é patente, uma vez que a “imaculada” estava nas mãos de um pecador para entregar a um ser “imaculado”.

O ato de ingerir a aguardente nos leva a uma ideia topografia e uma dualidade de ambivalências; imaculada x maculada, alto x baixo, essas imagens que profanadoras, assim como o momento em que “Santa Bárbara” aparece como uma espécie de serva de “São Pedro” encarregada de resolver assuntos pequenos, como a aquisição de um transporte, noção presente na fala autoritária de São Pedro; “Eu quero uma arrumação”, enquanto um simples mortal foi presenteado com regalias. Tanto o ato de São Pedro ingerir a bebida como o tratamento dado a Santa Bárbara sugerem a ambivalência; “Imaculada” X “maculada”, o ato de ingerir a bebida também sugere sua ida para o interior do indivíduo, no caso o mundo e o homem ser são consumidos mutuamente, este é consumido por sua mortalidade e esta por suas qualidades gustativas, ou seja, o homem e a terra consomem um ao outro, dá vida um ao outro, uma ligação de morte e vida, um baixo que “fecunda e dá a luz”.³⁰⁹

A bebida em direção ao interior do indivíduo, portanto para as “tripas”, também nos remete a uma imagem semelhante, uma vez que segundo Bakhtin, as tripas em Rabelais, ou no caso uma alusão a elas, estão associadas à morte por serem ingeridas tripas bovinas nos carnavais após logicamente o abate dos animais, por outro lado também estão ligadas ao

³⁰⁹ BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 128.

nascimento, uma vez que “são as entranhas que dão a luz.”³¹⁰ Segundo Discini (2014), na literatura carnalizada há um mundo ao revés e degradações próprias deste mundo, elas são definidas a partir da relativização de verdades, isso ocorre quando a lógica das permutações permite a estruturação da cosmovisão carnavalesca³¹¹. Essa linha tênue entre o nascimento e a morte contida na imagem da aguardente “imaculada” nas “tripas” também nos remete ao renascimento do mortal, uma vez que contato amigável com a alma possibilitou sua ida ao céu e o recebimento de diversos presentes celestes para começar uma nova vida, mais uma vez a ambivalência “alto” x “baixo”, “céu” x “terra” se torna presente na narrativa.

Na Idade Média eram realizadas festas em datas comemorativas de deuses pagãos que foram introduzidos no calendário cristão, isso ocorreu com a substituição dos deuses pagãos pelos cânones católicos. No surgimento do Cordel no Brasil esses cânones católicos já estavam enraizados no imaginário popular e assim como na Idade Média as datas comemorativas também são celebradas. No caso do cordel *Uma viagem ao céu*, as figuras de “São Pedro”, “Santa Bárbara” e a “alma” remetem ao imaginário popular, são presenças sobrenaturais relativas aos deuses pagãos³¹², com isso ocorre uma espécie de rebaixamento de imagens sacras para a ótica terrena, profana, violadora da ordem.

A carnavalização bakhtiniana nos faz compreender que as inversões carnavalescas fazem o medo ser excluído do ambiente da narrativa e os indivíduos ficarem despojados das etiquetas formais que o cotidiano exige. A ausência do medo provoca a perda de devoções, o que pode ser substituído por relações de escárnio ou zombaria, algo que não houve durante o diálogo entre o mortal e os três personagens supracitados, mas o mesmo diálogo mostrou outra situação também típica da carnavalização; o “livre contato familiar”. Essa relação tem a capacidade de se expandir para os valores e as ideias e resultar em dicotomias como; sagrado x profano, elevado x baixo, mortal x imortal, vivo x morto. Isso nos faz compreender que a utilização de imagens sacras no cordel foi tipicamente carnavalesca, não somente pelo fato de ser uma ressignificação dos deuses pagãos, mas porque suas imagens tiveram seu poder semântico dilatado de maneira satírica e desconstrutora de uma ordem hierárquica pré-estabelecida no imaginário do leitor.

³¹⁰ Ibid., 1987, p. 140-141.

³¹¹ DISCINI, Norma. *Carnavalização*. In: BRAIT, Beth. Bakhtin: outros conceitos-chave. 2º ed. São Paulo. Contexto, 2014, p. 57.

³¹² No caso a “alma” é uma exceção por não ser relativa aos deuses pagãos, mas é um ser sobrenatural no imaginário cristão e sua carnavalização através da literatura proporciona resultados semelhantes no que diz respeito ao uso de tais imagens.

A igreja procurou cristianizar tais cerimônias sacrílegas, substituindo-as, em alguns casos, por festas propriamente cristãs. Nada a estranhar que o Natal viesse a ser comemorado no dia 25 de dezembro, em substituição à *Brumalia*, e que as *Volcanalia* fossem absorvidas pela comemoração em homenagem a São João Batista. Quanto ao dia 1º de janeiro, em que era celebrada a passagem do ano com festas e mascaradas em homenagem a *Janus* bifronte, os eclesiásticos deslocaram o marco comemorativo do ano novo para o dia da Páscoa. Como a Páscoa é uma festa móvel, já que costuma ser rememorada no domingo seguinte à primeira lua cheia depois do equinócio da primavera, ficava mais difícil qualquer tipo de associação com qualquer festa pagã anterior. De fato, o 1º de janeiro voltou a assinalar o início do ano apenas no século XVI³¹³.

Também merece destaque uma característica encontrada no Cordel em análise que é de suma importância para o riso grotesco em *Gargântua e Pantagruel*, e portanto para a criação do conceito de carnavalização, a alimentação. A apologia ao consumo excessivo de bebida e à comida é patente na obra de Rabelais, o que também podemos afirmar sobre a obra de Leandro Uma viagem ao céu, nela temos um homem passando por dificuldades financeiras e em seguida é levado para um ambiente de fartura com muita comida, mas a bebida foi trazida do plano terreno pelo mortal, ou seja, o plano mortal e o imortal se complementaram, configurando um processo de renovação ao aparecer uma nova perspectiva para o mortal, já que ganhou presentes que o ajudariam a melhorar suas condições financeiras, e as perspectivas de São Pedro e da alma que tiveram acesso à aguardente “imaculada”.

Segundo Bakhtin (1987), a temática da morte é concebida na carnavalização como uma renovação, pois está numa relação tênue com o nascimento³¹⁴. Nessas imagens a alma e São Pedro estão representando a morte e a vida, já que estão em um estado pós-morte e no plano da imortalidade, enquanto o mortal nesse ambiente de maneira temporária, no caso temos outras duas ambivalências, um mortal num espaço pós-morte e dois personagens trazendo em si as imagens da morte e da vida, no caso a imortalidade vencendo a morte e ambos os três em um processo de renovação de perspectivas e portanto a imagem da morte, ou no caso também pós-morte, constituída de alegria.

Na caracterização bakhtiniana do corpo grotesco, as partes dele podem ficar separadas do restante. Nesse jogo de imagens, o ventre, o falo e a boca são partes responsáveis pelo contato entre o corpo e o mundo. Assim sendo, as bebidas e as comidas são pedaços do

³¹³ MACEDO, *op. cit.*, 2000, p. 230.

³¹⁴ BAKHTIN, *op.cit.*, 1987, p. 44.

mundo absorvidos pelo corpo e elementos fundamentais na relação entre o mundo e o indivíduo.

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no *comer* que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O *encontro do homem com o mundo* que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si³¹⁵.

O ato da alimentação provoca um processo de conhecimento do mundo. No realismo grotesco, a ação de comer assume um sentido semelhante ao de aprender e conhecer. No referido Cordel essas imagens não vieram durante, mas após o jantar no céu, quando São Pedro mostrou sua horta. A imagem da horta veio em detrimento da festa no ambiente privado do jantar e remeteu a um local aberto e receptivo, assemelhando-se às imagens do banquete em Rabelais, pois essas “se diferenciam nitidamente daquelas que dizem respeito ao comer na vida privada, da glotonaria e embriaguez correntes, tais como aparecem na literatura burguesa incipiente.”³¹⁶ Segundo Bakhtin, o banquete na vida privada expressam a saciedade e a satisfação do individualismo egoísta em vez do triunfo coletivo.

A horta tem seus frutos hiperbolizados ao nível do antinatural como: libras esterlinas, queijo e prata, lagoa de coalhada, atoleiros de manteiga, mata de carne guisada e riacho de vinho constituem a linguagem do excesso, algo característico do grotesco na carnavalização, além da ênfase em “Só não tinha imaculada”, uma ambivalência que subtende por um lado o complemento da bebida trazido por ele, e por outro a ausência de elementos sacros e imaculados, já que há a presença de elementos maculados como a gula, a bebedeira e a ganância, pois o dinheiro e as pedras preciosas, como pés de dinheiro e carochos de brilhantes, são colocados no mesmo patamar que os alimentos, algo crucial para a nossa sobrevivência. Esses elementos são compreensíveis em uma literatura carnavalizada escrita numa época capitalista.

³¹⁵ Ibid., 1987, p. 245.

³¹⁶ Ibid., 1987, p. 263.

A comida, a bebida, o capital, também representado em excesso, a abundância e a mácula em um território imaculado são figuras análogas aos exageros gastronômicos dos banquetes rabelaisianos. Nos dois casos há uma ponte ligando o mundo externo ao corpo. Essa relação de interação entre o homem e o mundo que nutre e, portanto, enriquece o corpo humano, possibilita a continuidade, a regeneração e a criação da carnavalização. Isso evidencia a dimensão incompleta do corpo, que precisa se juntar a elementos exteriores, segundo Bakhtin (1987), nesses atos “o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites.”³¹⁷ A exemplo disso podemos citar imagens rabelaisianas como: a gravidez, o parto e o coito, e no caso aqui pertinente, o ato de comer e beber e celebrar a vida, ou seja, a satisfação das necessidades naturais. Sobre a relação do homem com a comida nas festas carnavalescas, CLARK e HOLQUIST (2008) afirmam:

Como outros aspectos do carnaval, a festa é uma vitória sobre o medo. Como nos dramas de carnaval na praça do mercado do tardo medievo, que terminavam com a queima do cenário que representava o “inferno”, a festa celebra a destruição do que era outrora ameaçador. Aqui está a chave da relação da comida com o trabalho: a luta do homem contra uma natureza hostil é coroada com a comida, seja ao fim da caçada ou ao término de uma colheita. As pessoas “engolem aquilo que derrotaram”. Um pathos especial caracteriza a declaração amiúde faminta de Bakhtin no sentido de que “nenhuma refeição pode ser triste”. Mas os banquetes são especialmente festivos. Em seu âmago encontrava-se sempre a celebração da vida sobre a morte: “O corpo vitorioso recebe o mundo derrotado e é renovado”. Bakhtin dá como hipótese que as origens da própria linguagem podem residir na partilha da comida como uma expressão primeva da cultura em face da natureza, estabelecendo uma conexão entre digestão e diálogo³¹⁸.

Mikhail Bakhtin observou que o carnaval englobava uma série de manifestações populares medievais e renascentistas, embora não seja um fenômeno originalmente literário, é uma expressão ritualística que imbrica gestos e ações e elabora uma linguagem concreto-sensorial de natureza simbólica. Nessas festas, o indivíduo participante abria mão de seus hábitos individuais para fazer parte da coletividade da festa, desprovida da hierarquização do regime feudal. Assim, era como se o sujeito possuísse uma segunda vida, na qual novas relações eram estabelecidas em detrimento dos vínculos existentes na esfera

³¹⁷ Ibid., 1987, p. 23.

³¹⁸ CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo. Perspectiva, 2008, p. 317.

extracarnavalesca. Nesse espetáculo, inexistia palco ou diretor, nele todos são atores, mas no caso, não encenam uma determinada peça, eles vivem a encenação sem barreiras sociais, ideológicas ou religiosas. Dá-se o que Bakhtin chama de “mundo às avessas”, nele o extravasamento proporcionava uma liberdade utópica em dias não carnavalescos.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto³¹⁹.

No Cordel “Uma viagem ao céu”, presenciamos a quebra de barreiras hierárquicas quando o homem foi levado ao céu pela alma e deu-se o encontro entre ele e São Pedro, entidade sagrada para o catolicismo, religião predominante não apenas no contexto no qual a obra foi escrita, mas também nos dias atuais. A narrativa mostra que São Pedro está em uma situação mais privilegiada, e por isso cedeu sementes ao mortal, que em contrapartida tinha aguardante para oferecer, a relação sagrada foi substituída por uma relação que mais pareceu de escambo, algo terreno, rebaixado para o plano físico.

A obra de Bakhtin aponta uma degradação das paródias modernas por causa de seu caráter negativo e a falta de ambivalência regeneradora. Isso explica o fato da paródia como gênero não conter a mesma significação de obras coetâneas aos carnavais medievais como “Gargântua” e “Pantagruel”. No entanto, isso não impossibilita que a carnavalização se faça presente, pois a transformação das épocas torna compreensível que a carnavalização de uma obra no início do século XX não tenha exatamente as mesmas características que uma obra no advento do Renascimento.

Encontramos na obra “Uma viagem ao céu” fortes elementos da carnavalização bakhtiniana. Embora ela seja predominante, também há a presença dos valores oficiais e hierarquias, por exemplo, na estrofe: “Passamos no purgatório/ tinha um pedreiro caindo/ mas adiante era o inferno/ tinha um diabo cantando/ e a alma de um ateu/ preso num tronco

³¹⁹ BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 8-9.

apanhando.”³²⁰ nessa estrofe, o pedreiro estava realizando sua função habitual, não houve inversões, assim como o ateu está sendo castigado pelo diabo.

Reconhecemos as particularidades da carnavalização das obras escritas no ambiente medieval e as atuais, no entanto, se levarmos em conta a diversidade de contextos, gêneros e escritas, a afirmação de uma degeneração não se sustenta em todos os casos. Talvez na Era Moderna a carnavalização esteja mais presente nas obras literárias do que Bakhtin acreditava, uma vez que ele não estava compondo uma teoria a ser aplicada a determinadas obras, mas analisando duas obras escritas no início do Renascimento. Se por um lado a carnavalização abole predominantemente as hierarquias, por outro lado nem sempre estão invertidas. Lembremos que o personagem “Gargântua” era rei e tinha vassalos, ou seja, havia a presença da hierarquia, embora outros elementos tornem a carnavalização presente na obra por uma questão de predominância. Na obra de Leandro, também encontramos a presença da hierarquia nos versos: “Arrastou uma cadeira/ e mandou eu me sentar/ chamou um criado dele/ disse: cuide em se arrumar/ vá lá dentro e diga a ama/ que bote um grande jantar.”³²¹ Para Bakhtin: “Nas grosserias contemporâneas não resta quase mais nada desse sentindo ambivalente e regenerador, a não ser a negação pura e simples, o cinismo e o mero insulto.”³²² Contrariando essa visão pessimista, e a afirmação de que “Toda hierarquia é abolida no carnaval. Todas as camadas sociais, todas as idades são iguais”³²³, mesmo que haja uma subalternidade da ama que serve aos dois, e portanto a ratificação de uma hierarquia do cotidiano, entre o homem mortal, a alma e São Pedro não percebemos barreiras hierárquicas, há distinções, peculiaridades, mas a relação entre eles não é hierárquica. Isso pode ser percebido em falar como: “São Pedro aí perguntou:/ O mundo lá como vai?/ Eu aí disse: meu Santo/ Lá, filho rouba do pai/ Está se vendo que o mundo/ Por cima do povo cai”³²⁴, o tom da conversa demonstra uma relação de troca, perguntas e respostas, e adiante de troca material como a aguardente imaculada pelas sementes do céu. Essas relações permitem afirmar que a quebra de hierarquia é predominante na obra, embora não seja uma hierarquia com base na divisão de classes, mas no imaginário religioso popular.

A segunda grande categoria utilizada por Bakhtin para a delimitação da influência popular em Rabelais se chama: “Obras cômicas verbais”, na qual o autor evidencia diversas

³²⁰ BARROS, *op. cit.*, [19--], p. 11.

³²¹ *Ibid.*, [19--], p. 12.

³²² BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 25.

³²³ *Ibid.*, 1987, p. 219.

³²⁴ BARROS, *op. cit.*, [19--], p. 12.

fontes que são classificadas como antigas paródias. Por meio da comicidade encontrada nessas sátiras, identificamos a representação do que ele chama de “concepção carnavalesca do mundo”. Essas obras são escritas em língua vulgar e latina. Nas obras cômicas verbais é possível encontrarmos paródias de hinos, liturgias, evangelhos, orações, testamentos, epitáfios e até mesmo versões paródicas de concílios, segundo Bakhtin (1987), isso era tolerado pelos clérigos e escrito pela igreja; “esse gênero literário quase infinito estava consagrado pela tradição e tolerado em certa medida pela igreja... eram os ecos do riso dos carnavais públicos que repercutiam dentro dos muros dos mosteiros, universidades e colégios”³²⁵.

Um fato curioso nessa tradição é que nela as fronteiras entre as culturas popular e erudita são apagadas. Tal divisão foi possível a partir da divisão sistemática de classes sociais, o que influenciou não apenas as características, mas também as identidades de ambos os grupos, com suas peculiaridades e semelhanças. Mesmo que Bakhtin deixe clara a influência popular em relação às práticas dos carnavais, essas festividades eram desfrutadas por integrantes de todas as esferas sociais, inclusive a clerical, que foi a grande responsável pela criação, reprodução e preservação desses textos.

Em sua tese, Bakhtin menciona textos cômicos antigos como *A ceia de Ciprião* (*Coena Cypriani*), a qual foi uma versão carnavalizada da bíblia, e *Vergiliu Maro Grammaticus*, obra que parodia a gramática latina e a filosofia escolástica. Segundo Bakhtin, essas duas obras escritas na transição entre a idade antiga e a medieval inauguram a literatura cômica latina medieval, estendendo sua popularidade até o renascimento³²⁶. Macedo (2000) reforça a ideia bakhtiniana de que os clérigos alimentavam a literatura cômica, apropriando-se dessa maneira, de grande parte da herança popular separada pela oralidade, sendo impossível de ser registrada em um meio no qual o acesso à escrita era restrita à aristocracia e ao clero, o que torna as barreiras entre o popular e o erudito menos rígidas, já que a permuta de influências é cada vez mais notável com o avanço das pesquisas a respeito. As obras cômicas medievais estão muitas vezes ligadas às tradições populares produzidas e transmitidas oralmente.

Certos estudiosos expressam sua perplexidade diante do fato de que os rituais carnavalescos, apesar de sempre terem sido condenados pela Igreja, tenham florescido em seu seio. Tal perplexidade demonstra incompreensão

³²⁵ BAKHTIN, *op cit.*, 1987, p. 13.

³²⁶ *Ibid.*, 1987, p. 12.

em relação a um dado sempre lembrado, mas pouco assimilado pelos medievalistas, isto é, que no período em questão as fronteiras culturais eram bastante indefinidas, daí advindo correlações e simetrias em atitudes para nós antitéticas. Os elementos que hoje costumam ser rotulados como “cultura popular” podiam ser encontrados nos diferentes setores da sociedade. Participantes de diferentes situações no plano social, político ou econômico, os grupos sociais não se encontravam completamente distanciados no plano das sensibilidades e comportamentos, participando de um modo de agir e de pensar partilhado por todos³²⁷.

O autor supracitado alega que a tese de Bakhtin não deve ser questionada em sua totalidade, porém alguns aspectos a respeito da cultura popular medieval devem ser reavaliados, entre eles o fato dele ter descrito boa parte dos elementos da cultura popular com base em fontes do final da Idade Média, contudo “nada indica terem os fenômenos culturais permanecido imutáveis no decurso dos séculos”³²⁸. Durante toda a análise, Bakhtin utiliza textos do início da Idade Média até o seu final. No entanto, atribui-lhes igual valor no que concerne à cultura cômica popular. De acordo com Macedo (2000), esses detalhes não abalam a importância da análise realizada, pois toda pesquisa está sujeita a novas descobertas e releituras com o passar dos anos.

As obras cômicas verbais da era medieval estão ligadas às tradições populares produzidas e transmitidas oralmente, sendo muitas vezes materializadas em canções goliárdicas e nos *fabliaux*. Na Literatura de Cordel, podemos encontrar, como exemplo, o poema “Padre nosso do imposto”, nele a oração é dessacralizada perante uma temática voltada para a cobrança abusiva de impostos.

Padre nosso do imposto

Nunca se viu tanto imposto
Num paiz como esse nosso:
Cobra-se até de quem reza
Padre nosso.

Nos falta calçado e roupa,
Quem compra mais um chapéu?
Acudi-nos pai da pobreza
Que estais no céu.

Olha que o pobre matuto
Que vê o milho encostado,

³²⁷ MACEDO, *op. cit.*, 2000, p. 233.

³²⁸ *Ibid.*, 2000, p. 101.

Não pode guardar nem um dia,
Sanctificado

Carne fresca, e toucinho
O pobre matuto não come
Ainda que, o que elle implore
Seja o vosso nome.

Meu Deus! Temos esperança
Só no socorro de vós,
Fazei que um bom inverno
Venha a nós.

De rato, lagarta e formiga
Vos pedimos; defendei-nos
Imploremos todos os dias
Ao vosso reino.

Livrai-nos que contra nós
Caia a ira do prefeito
E o mercado da cidade
Seja feito.

Fazei que caia o imposto
Da municipalidade
Mas, queira Deus elles façam
A vossa vontade.

O estado nos opprime,
O município faz guerra
Nunca se viu tanto imposto
Assim na terra.

Queixa-se o povo em geral
Que vivem como tetéo
E o governo vive aqui
Como no céu.

Os empregados da camara
Conservam-se com grande roço
Por terem por pergaminho
O Pão nosso.

Quando querem nossos votos
Nos tratam com cortezia
Os impostos aumentando
De cada dia.

O dinheiro do thesouro
Some-se como quem foge,
A fortuna dos prefeitos
Dai-nos hoje.

Destes impostos d'agora
Por caridade livrai-nos

As censuras que fizemos
Perdoai-nos.

Não temos mais o que fazer
As cousas vão tão insípidas!
Que não podemos pagar
As nossas dividas,

Impostos por toda forma
O governo nos traz atóz
Deus queira que ainda elle fique
Assim como nós.

O procurador nos cobra
Nós por pobre nos vexamos,
Mas quando elle nos deve
O perdoamos.

Os do governo se unem
Fazem como vós, com os vossos.
É' preciso que vós auxiliéis
Aos nossos.

O governo nunca deu
Ouvido aos nosso clamores
Acceita queixas dos nossos
Devedores.

Por qualquer cousa nos insultam,
Só para nos perseguir
Nas unhas desses tyrannos
Não nos deixeis cahir.

O preço baixo da farinha
Nos faz grande confusão
Faz o agricultor cahir
Em tentação.

Escutai nossos clamores
Nas afflicções amparai-nos
E desses fiscaes carniceiros
Livrai-nos.

Seja vós o protetor
Que nos sirva de phanal
Defendei-nos dos impostos
E do mal.

Permitti que o inverno
Venha cêdo e chova bem
Livrai-nos de todas as multas
Amen.

Offereço este Padre Nosso
Aos prefeitos do Estado

Para que em eleição
Cada um seja votado,
Adiante o município,
E cada um fique arrumado.

(Repetido a pedido.)³²⁹

O título do poema evidencia a sátira de uma oração cristã, isso leva o leitor a perceber antecipadamente que haverá a presença da oração “Pai-Nosso”, ou “Padre-Nosso” neste caso, intertextualizada com o tema que será abordado; a cobrança de impostos. Macedo (2000) comenta sobre a presença de sátiras realizadas com as orações e confidencia que “nas paródias dos padre-nossos e outras orações bem conhecidas, as crenças fundamentais do cristianismo eram impiedosamente ironizadas.”³³⁰ Nesse caso, não está havendo um ataque irônico à ideologia cristã, como era do feitio das sátiras medievais, mas a utilização do credo católico para que seja realizada uma denúncia social que é revelada ao longo do poema.

Isso mostra claramente a ligação da literatura tradicionalmente popular com hábitos literários longínquos, sejam escritos ou orais. Por isso, utilizamos o termo “hibridismo cultural” na análise da Literatura de Cordel como gênero literário no qual o poema acima se insere. O final do poema contém a informação; “Repetido a pedido”, o que demonstra não apenas ter havido uma reedição do texto, mas também uma interação direta entre o autor e o público. A aceitação em reeditar um poema de edições anteriores subtende uma justificativa, uma explicação por repetir o mesmo em meio a outros possivelmente inéditos, já que o Cordel contém três narrativas; “O diabo confessando um nova seita”, “História do João da Cruz (continuação)” e “Padre Nosso do imposto”, o terceiro poema nem sequer está evidenciado na capa do Cordel. Daremos ênfase apenas ao poema “Padre Nosso do imposto”, no intuito de uma melhor delimitação e porque ele está mais inserido na tendência cultural coletiva que Bakhtin intitula de literatura carnalizada.

Chamaremos de literatura carnalizada à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura. Para nós, o problema da carnalização da literatura é uma das

³²⁹ BARROS, Leandro Gomes de. *O diabo confessando um nova seita. História de João da Cruz (conclusão)*. S.l.: s.n. [19--].

³³⁰ MACEDO, *op. cit.*, 2000, p. 233.

importantíssimas questões de poética histórica, predominantemente de poética dos gêneros³³¹.

A primeira estrofe revela o motivo da oração parodiada; “Nunca se viu tanto imposto/ Num paiz como esse nosso/ Cobra-se até de quem reza/ Padre nosso.”³³² O início revela o envolvimento entre a oração e a sátira da mesma, relação essa traçada no próprio efeito humorístico do poema ao falar que “Cobra-se até de quem reza/ Padre nosso”, revelando que até um momento de oração pode ser cobrado pelos fiscais, como se estivessem vigiando cada passo da população. Essa vigília ferrenha sobre os civis que o poema expõe se torna responsável pelo efeito risível na estrofe.

O riso é um fenômeno cultural. De acordo com a sociedade e a época, as atitudes em relação ao riso, a maneira como é praticado, seus alvos e formas não são constantes, mas mutáveis. O riso é um fenômeno social. Ele exige pelo menos duas ou três pessoas, reais ou imaginárias: uma que provoca o riso, uma que ri e outra de quem se ri, e também, muitas vezes, da pessoa ou das pessoas com quem se ri³³³.

Os aspectos culturais e sociais apontados por Le Goff são coerentes com nossa descrição de carnavalização, uma vez que reconhecemos as particularidades de cada época e os diálogos existentes no poema. Há um narrador descrevendo situações e os efeitos humorísticos, ela narra uma situação com diversas personagens. Na primeira estrofe há quem cobra e quem paga os impostos, na segunda estrofe entra o “pai da pobreza”, metáfora para o Deus cristão, no caso um terceiro indivíduo. Para Bakhtin (1987), o riso carnavalesco é festivo, até mesmo quando denuncia, ele não é “uma reação individual diante de um ou outro fato ‘cômico’ isolado.”³³⁴ O autor afirma que o riso é propriedade do povo, algo inerente à natureza do carnaval, e por isso todos riem, ou no caso do poema, todos se tornam responsáveis pelo efeito do riso e/ou até risíveis em determinados momentos. Podemos dizer que ele “é universal, atinge todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam do carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso,

³³¹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoiévski*. 5ª Ed. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2010, p. 122.

³³² BARROS, *op. cit.*, [19--], p. 12.

³³³ LE GOFF, Jacques. *O riso na idade média*. In: BREMMER, Jan; ROONDEMBURG, Herman. Uma história cultural do humor. Tradução: Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro. Record, 2000, p. 65.

³³⁴ BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 10.

no seu alegre relativismo.”³³⁵ Por último, o riso carnavalesco é ambivalente, burlador e sarcástico, negador e afirmador, se por um lado reconhece a força sacra do “pai da pobreza”, por outro a presença dele como parte da sátira da oração é um dos elementos responsáveis pelo efeito humorístico na estrofe.

Embora outros Cordéis de Leandro também abordem esse tema, como exemplo: “Os coletores da Great Western”³³⁶, “A crise actual e o aumento do selo”³³⁷ e “O imposto de honra”³³⁸, no caso do poema “Padre nosso do imposto”, ele trouxe à baila a temática de maneira parodiada. Entre cordéis acima citados, apenas “A crise actual e o aumento do selo” se apresenta com data de publicação; 1915. A data da publicação remete à Primeira República, época na qual foram instituídos impostos como o do selo, algo abusivo para um grupo civil que sentia a presença do estado na cobrança de impostos, mas o via ausente na prestação de serviços à população. Pesavento (1991) nos revela o quanto a distribuição das rendas era desigual, prejudicando os estados economicamente mais pobres, como no caso, os nordestinos.

A representação na Câmara dos Deputados de cada estado dava-se proporcionalmente ao número de habitantes, o que configurava a presença dos “grandes eleitores” no Congresso Nacional, que acabariam por controlar a política econômico-financeira e o processo político eleitoral no país. Quanto à distribuição das rendas, competia à União a fixação dos impostos de importação e o do selo, cabendo aos estados recolher a tributação sobre a exportação, os bens móveis, indústrias e profissões. Revelava-se, portanto, a preeminência dos estados mais ricos, apoiados na economia agroexportadora, como o paulista³³⁹.

A voz do poema está voltada para três núcleos distintos; a pobreza aguda da população, os exploradores desta pobreza e um clamor a Deus como a única saída para reverter tal situação. A segunda, a terceira e a quarta estrofes expõem as dificuldades sofridas pela população, sendo exatamente o mesmo público atingido pela cobrança dos impostos.

³³⁵ Id.

³³⁶ BARROS, Leandro Gomes de. *Os coletores da Great Western. A cançoneta dos morcegos. Peleja de José do Braço com Izidro Gavião*. S.l.: s.n. [19--].

³³⁷ BARROS, Leandro Gomes de. *A crise actual e o aumento do selo. A urucubaca. O antigo e o moderno*. S.l.: s.n. 1915.

³³⁸ BARROS, Leandro Gomes de. *O imposto de honra*. S.l.: s.n. [19--].

³³⁹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Brasil contemporâneo*. Porto Alegre. Ed. da Universidade/UFRGS, 1991, p. 21.

O terceiro verso da segunda estrofe evidencia um pedido para alguém que não está na sociedade, mas em outro plano e por ser o poema uma paródia de uma oração cristã, supõe-se que seja o Deus cristão: “Acudi-nos pai da pobreza/ Que estais no céu”³⁴⁰. Isso é confirmado na quinta estrofe; “Meus Deus! Temos esperança/ Só no socorro de vós/ fazei que um bom inverno/ Venha a nós.”³⁴¹ O terceiro verso nos introduz em um contexto de economia agrária, como era a maior parte do Brasil, na estrofe seguinte ele introduz a preocupação e de que maneira Deus pode ajudá-los: “De rato, lagarta e formiga/ Vos pedimos; defendei-nos/ Imploramos todos os dias/ Ao vosso reino.”³⁴² A partir disso, o poema segue em uma série de diálogos com Deus através de clamores contra as pragas naturais e “... a ira do prefeito/ E o mercado da cidade”, “Fazei que caia o imposto/ Da municipalidade”³⁴³, “O estado nos oprime/ o município faz guerra/ Nunca se viu tanto imposto.”³⁴⁴ Esses versos nos remete à imagem do imposto como uma medida opressora, algo de encontro à ideia de imposto como medida necessária melhorar a vida dos habitantes através de políticas públicas.

A terceira e a quarta estrofes, assim como as demais, constroem um efeito humorístico através da distribuição de fragmentos da oração em meio às reclamações contra os impostos. Bakhtin aponta que não há nada de publicidade ingênua e séria ao citar a “Crônica de Gargantua” de Rabelais, ele trata do jogo entre o sagrado e o profano no texto:

Os admiradores das *Crônicas* são comparados a “verdadeiros fiéis” que creem nelas “como se fossem texto da Bíblia ou do Santo Evangelho”; o autor julga esses admiradores dignos não apenas de “grande louvor”, mas também de “memória sempiterna”. Esses discursos contribuem para criar a atmosfera especial da praça pública com o seu jogo livre e alegre, no qual o superior e o inferior, o sagrado e o profano adquirem direitos iguais e são incorporados em coro na ronda verbal³⁴⁵.

Encontramos no segundo verso da terceira estrofe uma alusão à comida em: “Que vê o milho encostado”, algo que se repete no início da quarta estrofe: “Carne fresca, e toucinho/ O pobre matuto não come”. No entanto, em uma primeira leitura aparenta não haver o excesso desses alimentos, mas a falta, já que o foco do poema não é o banquete, mas a sátira de um

³⁴⁰ BARROS, *op. cit.*, [19--], p. 12.

³⁴¹ Id.

³⁴² Ibid., [19--], p. 12-13.

³⁴³ Ibid., [19--], p. 13.

³⁴⁴ Id.

³⁴⁵ BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 138.

texto sacro. Mesmo assim, numa leitura mais atenciosa percebemos que a terceira estrofe ao falar que “o pobre matuto” “não pode guardar nem um dia/ Sanctificado”, isso porque em dias santificados pela religião católica as pessoas não comem carne vermelha, mas peixe³⁴⁶. No entanto, o aumento dos impostos pode fazer com que as pessoas não possam consumir tal produto e acabam obrigadas a substituí-lo por um cultivado em grande escala no Nordeste, “o milho”, por isso ele “vê o milho encostado” e “não pode guardar nem um dia/ sanctificado”, mesmo assim o texto não traz a escassez do alimento, mas a sua substituição por outro, o que não evita a abundância de comida, principalmente em um contexto agrário como o da narrativa que é semelhante ao do público que consumiu o Cordel na época de sua primeira publicação.

O poeta apresenta na nona estrofe a violência não somente tributária, mas também física; “O município faz guerra.” A cidade onde o poeta morava era, no início do século XX, chamada popularmente de “Sangrenta Recife”. Nessa época, a guarda civil era utilizada para punir os adversários políticos, Maya (2006)³⁴⁷ relata que o primeiro governador de Pernambuco, Alexandre José Barbosa Lima, apoiado por Floriano Peixoto, notabilizou-se pelo uso costumeiro da força, adiando as eleições, dissolvendo comarcas municipais, reprimindo manifestações de estudantes, além de perseguir os líderes da oposição. Esse contexto nos remete ao cenário descrito no poema.

O chamado “voto de cabresto” e o coronelismo permeiam o poema, o texto afirma que “... o governo vive aqui/ como no céu”³⁴⁸, isso na décima estrofe após ser evidenciada a situação de calamidade dos civis que são comparados a um “tétéo”, pássaro conhecido em outras regiões como Quero-Quero de nome científico *Vanellus chilensis*, algo compreendido como uma comparação ao alimentar do animal, no caso minguido em relação a alimentação do ser humano. No poema não é apenas a figura do governante quem sofre as acusações, mas também o grupo político que forma a base do governo, como a 11ª estrofe evidencia; “Os empregados da camara/ conservam-se com grande roço/ Por terem por pergaminho/ O Pão nosso.”³⁴⁹ Neste caso, o termo “Pão nosso” também gera humor pela ressignificação do termo sacro, pois passa a ser um pão da classe explorada nas mãos do grupo que os governa.

³⁴⁶ Oficialmente na quarta-feira de cinzas e sexta-feira da paixão, embora haja outras datas não-oficiais dependendo da região no Nordeste.

³⁴⁷ MAYA, Ivone da Silva Ramos. *O poeta de cordel e a Primeiro República: a voz visível do popular*. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 2006. (Dissertação de Mestrado).

³⁴⁸ BARROS, *op. cit.*, [19--], p. 13.

³⁴⁹ Id.

Em seguida, a 12ª estrofe nos diz qual o único momento em que recebeu um bom tratamento; “Quando querem nossos votos/ Nos tratam com cortezia/ Os impostos aumentando/ De cada dia”³⁵⁰, diante disso, na estrofe seguinte, o narrador reclama para o povo o pão que lhes foi arrancado; “O dinheiro do thesouro/ Some-se como quem foge/ A fortuna dos prefeitos/ Dai-nos hoje.”³⁵¹ Esse discurso demonstra um revezamento entre o sério e o cômico, o sério através da situação dos explorados; “Destes impostos d’agora/ Por caridade livrai-nos”³⁵², “O governo nunca deu/ Ouvido aos nossos clamores”³⁵³, e o cômico por meio da intertextualidade com outro sério no poema, no caso a oração; “Deus queira que ainda elle fique/ Assim como nós”³⁵⁴, “Nas unhas desses tyrannos/ Não nos deixeis cahir”³⁵⁵, “E desses fiscoes carniceiros/ Livrai-nos”³⁵⁶. Para Bakhtin “o verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele completa-o e purifica-o.”³⁵⁷ Em sua colocação, o riso ambivalente dos carnavais medievais e da carnavalização ao não excluir o sério, embora o sério exclua o riso, explora os significados que seus significantes podem oferecer.

Encontramos na 15ª estrofe a confissão de que “não podemos pagar/ As nossas dívidas”, diante desse compreende que “Não temos mais o que fazer”, pois não há no poema a demonstração de querer se equiparar aos poderosos, mas de vê-los equiparado a ele, já que a presente situação considera irreversível: “Deus queira que elle fique/ Assim como nós”. Esse desejo utópico se assemelha ao carnaval quando Bakhtin (1987) afirma: “Toda hierarquia é abolida no mundo do carnaval. Todas as camadas sociais, todas as idades são iguais.”³⁵⁸ A ideia de abolição das barreiras sociais através da utopia dos festejos carnavalescos é revivida na utopia do narrador do poema. O mesmo afirma que uma preocupação com as cobranças: “O procurador nos cobra/ Nós por pobre nos vexamos”, situação curiosa já que o mesmo poder que o cobra também deve, mas não é cobrado por essa dívida: “Mas quando elle nos deve/ o perdoamos”, situação que remete ao grupo que os explora, mas não um revide parte do eleitorado seja nas urnas ou através de movimentos reivindicatórios, suspeite que é confirmada na estrofe seguinte: “Os do governo se unem/ Fazem como vós, com os vossos/ E’ preciso que vós auxilieis/ Aos nossos”. O narrador pede auxílio para o povo ao qual ele faz

³⁵⁰ Ibid., [19--], p. 13-14.

³⁵¹ Ibid., [19--], p. 14.

³⁵² Id.

³⁵³ Ibid., [19--], p. 15.

³⁵⁴ Ibid., [19--], p. 14.

³⁵⁵ Ibid., [19--], p. 15.

³⁵⁶ Id.

³⁵⁷ BAKHTIN, *op cit.*, 1987, p. 105.

³⁵⁸ Ibid., 1987, p. 219.

parte, tal pedido subtende a descrença na hipótese da união deste, não especificando ser por incapacidade, mas por algum outro impedimento, restando apenas a esperança em receber apoio do grupo unido que os explora.

Nas cidades interioranas do Nordeste brasileiro, o coronel controlava as atividades eleitorais a ponto de decidir o resultado sob diversas maneiras ilícitas como a coerção e o suborno. Assim, o eleitor encontrava-se sem opções para votar. Pesavento (1991) esclarece que “a derrota nas urnas, ante a persistência da fraude, que sempre dava vitória ao situacionismo, motivou a articulação revolucionária, que teve como estopim o assassinato de João Pessoa”³⁵⁹, tal ação culminou com o assassinato de João Pessoa, candidato à vice-presidência pela chapa derrotada e líder político do estado da Paraíba, resultando na chamada “Revolução de 30”. Leandro Gomes não chegou a presenciar esse acontecimento, pois ocorreu após sua morte. Porém, durante toda a sua vida de andanças pelas capitais e regiões interioranas do Nordeste, o poeta possivelmente presenciou a violência praticada pelo regime coronelista, ele testemunhou as atrocidades que os coronéis faziam antes e depois das eleições, seu discurso literário incorporou essas memórias.

Após as duas últimas estrofes, o poema concluído com um “amém”, no último verso da penúltima estrofe essa palavra expressa o sentimento de impotência perante a insatisfação por parte do povo, pois resta apelar “Aos prefeitos do estado/ Para que em eleição/ Cada um seja votado/ Adiante o município/ E cada um fique arrumado.”³⁶⁰ O pedido para que cada um seja votado subtende que nem todos eram votados, ou seja, expressa as fraudes presentes durante o pleito. Boris Fausto (2012) confirma:

Os resultados eleitorais não espelhavam a realidade. O voto não era secreto e a maioria dos eleitores estava sujeita à pressão dos chefes políticos, a quem tratava também de agradar. A fraude eleitoral constituía prática corrente, através da falsificação de atas, do voto dos mortos, dos estrangeiros etc. Essas distorções não eram aliás novidade, representando o prolongamento de um quadro que vinha da Monarquia³⁶¹.

O poema “Padre nosso do imposto”, assim como as sátiras medievais, criou um segundo mundo no qual o poeta pode expressar críticas às autoridades políticas. A forma

³⁵⁹ PESAVENTO, *op.cit.*, 1991, p. 40.

³⁶⁰ BARROS, *op. cit.*, [19--], p. 16.

³⁶¹ FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2º Ed. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 149.

satírica dos elementos sagrados que geralmente era cantada em parte para chamar atenção do público era também um desabafo, não apenas de um poeta, mas de uma massa coletiva ávida por liberdade, segundo Bakhtin: “o riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente.”³⁶² Através da literatura popular esse espaço de liberdade era possível para que o riso fosse acolhido, propiciando a ridicularização de poderes que no dia-a-dia causava medo ao povo governado.

Na época de Leandro houve a existência de uma mídia fortemente influenciada pela cultura francesa e que controlava a vida intelectual do país, segundo Miceli (1977); “dispondo de aparelhos de celebração cuja função básica consiste em encobrir as condições sociais que presidem à produção e à recepção das obras.”³⁶³ Em um momento no qual o meio chamado erudito era muitas vezes forçado a não se expressar de forma crítica, o meio socialmente popular através de Leandro Gomes foi ousado ao utilizar a sátira para fazer os eleitores refletirem a respeito da situação constrangedora na qual estavam submetidos. Para Emerson (2003); “o riso nos ajuda a realizar a mais difícil das tarefas, que é ver-nos como atores muito pouco importantes na multiplicidade de tramas de outras pessoas”³⁶⁴, com isso, ela acrescenta a ideia do “eu” como uma idiossincrasia que não obstante se autorreconhece como somente uma entre várias partes de uma coletividade. O riso é um elemento participativo, talvez até mesmo por ser subestimado, o que permite sua presença em contextos tão repressivos por partes das instituições de poder.

A terceira subdivisão é o “Vocabulário familiar e grosseiro”, assimilado nas festas carnavalescas. Esses eventos rompiam com a ordem “oficial” da época e trazia à tona uma visão carnavalesca do mundo. Além do mais, essas grosserias eram proferidas não só entre os participantes dos carnavais, mas também às divindades, ultrapassando o aspecto degradativo e ganhando um sentido regenerador e renovador, como a expressão “bosta para ele” (*bren pour luy*), termo utilizado na época e está registrado na obra de Gargantua. A respeito desse sentido de degradação e regeneração, Bakhtin observa:

Na base desse gesto e das expressões verbais correspondentes encontra-se um rebaixamento topográfico literal, isto é, uma aproximação do “baixo” corporal, da zona dos órgãos genitais. É sinônimo de destruição, de túmulo para aquele que foi rebaixado. Mas todos os gestos e expressões degradantes

³⁶² BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 105.

³⁶³ MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1977, p. 15.

³⁶⁴ EMERSON, *op. cit.*, 2003, p. 240.

dessa natureza são *ambivalentes*. A sepultura que eles cavam é uma sepultura *corporal*. E o “baixo” corporal, a zona dos órgãos genitais é o “baixo” que *fecunda e dá à luz*. Por essa razão, as imagens da urina e dos excrementos conservam uma relação substancial com *o nascimento, a fecundidade, a renovação, o bem-estar*. Na época de Rabelais, esse aspecto *positivo* era ainda perfeitamente vivo e sentido de maneira mais clara³⁶⁵.

A utilização desse vocabulário por François Rabelais foi uma verdadeira revolução neológica, além de ser um vocabulário capaz de trazer para o plano material e corporal um plano sagrado, elevado, isso realizou o que Bakhtin denomina de realismo grotesco. O realismo grotesco traz para o plano da matéria e do corpo tudo aquilo que seja elevado, espiritual, ideal e corporal, em uma perfeita harmonia literária. Em sua pesquisa, Bakhtin também leva em conta o conceito medieval de riso, que é distinto do atual, fato que foi ignorado por séculos e foi levado em conta somente após numerosos estudos crítico-literários acerca da cultura medieval através dos séculos.

O problema do riso popular deve ser colocado de maneira conveniente. Os estudos que lhe foram consagrados incorrem no erro de modernizá-lo grosseiramente, interpretando-o dentro do espírito da literatura cômica moderna, seja como um humor satírico negativo (designando dessa forma Rabelais como autor exclusivamente satírico), seja como um riso alegre destinado unicamente a divertir, ligeiro e desprovido de profundidade e força. Geralmente seu caráter ambivalente passa despercebido³⁶⁶.

A festa popular, durante os séculos medievais, tornou-se o local onde o riso foi permitido pelas autoridades, pois o mesmo era protegido pela força da tradição, a mesma força que mantém a cultura popular viva durante séculos sobrevivendo às influências estrangeiras e mantendo os seus caracteres em um estado conservador, ou seja, inovando-se sem perder as características principais que o constitui. Os festejos do carnaval não eram distintos somente em relação à vida trivial dos seus participantes, mas também das festas oficiais nas quais eram preservadas as regras que mantinham a rigidez e a divisão de classes sociais, no carnaval esses valores eram abolidos.

A abolição de regras sociais e o nivelamento entre as classes proporcionavam uma forma distinta de comunicação na qual se utiliza diversas profanações, blasfêmias,

³⁶⁵ BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 127-128.

³⁶⁶ *Ibid.*, 1987, p. 11.

obsценidades e diversos insultos, mas essas imprecações possuem uma função ambivalente, pois possui o poder de humilhar e libertar ao mesmo tempo. Segundo Bakhtin; “a consciência de liberdade só podia ser limitada e utópica”³⁶⁷, pois era um privilégio proporcionado durante os carnavais. Além disso, ele esclarece que as relações peculiares estabelecidas durante o carnaval propiciaram o surgimento de novas formas linguísticas, algo introduzido na literatura francesa através da obra de Rabelais.

A linguagem familiar da praça pública caracteriza-se pelo uso frequente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas, às vezes bastante longas e complicadas. Do ponto de vista gramatical e semântico, as grosserias estão normalmente isoladas no contexto da linguagem e são consideradas como fórmulas fixas no mesmo tipo dos provérbios. Portanto, pode-se afirmar que as grosserias são um gênero verbal particular da linguagem familiar. Pela sua origem, elas não são homogêneas e tiveram diversas funções na comunicação primitiva, essencialmente de caráter mágico e encantatório³⁶⁸.

Na Literatura de Cordel no Brasil, um vocabulário análogo ao que Bakhtin chama de familiar e grosseiro é utilizado desde seu início, como exemplo temos o poema “A caganeira” de Leandro Gomes de Barros:

A caganeira³⁶⁹

Certa noite acordei de madrugada,
 Apalpei a barriga, achei inchada,
 Eu nunca pari, tinha meu medo,
 Que em mim se divulgasse tal segredo
 Chamei logo a criada, moça bella,
 Que trouxesse a seringa de guerella,
 Aceitei com valor a seringada,
 De azeita e água morna misturada,
 Fui longo ao bispote, e me assentando,
 Mesmo sem querer me fui cagando,
 Caguei cabos, sargentos, furrieis³⁷⁰,
 Capitães, majores e coronéis,
 Soldados, alferes e tenentes,
 Secretarios, quartéis-mestres e agentes,
 Porta-bandeiras, cagei então,
 Quase mata-me a tal indigestão,
 E até da polícia os capitães,

³⁶⁷ Ibid., 1987, p. 82.

³⁶⁸ Ibid., 1987, p. 15.

³⁶⁹ É importante ressaltar que o poema está disponível a partir da página 3.

³⁷⁰ Posto ou função existentes nas forças armadas de vários países e corresponde ao posto de sargento.

Do exército, padres e capellães,
 Officiaes, generaes tantos caguei
 Que sem beira do cú quasi fiquei,
 Caguei vigários, parochos e bispos,
 Abbades, priores e arcebispos,

Frades, caguei carmelitanos,
 Capuchinhos da Penha, franciscanos,
 Benedictinos de S. Bento,
 De cada um caguei um cento,
 Freiras, caguei em quantidade,
 Recolhidas, irmãs de caridade,
 Jesuitas, caguei a bom cagar,
 Que sentir o cú já se rebentar,
 Engenheiros, ajudantes e fiscass,
 Um papa caguei e cardeaes,
 Duques, marquezes e viscondes.
 Barões, commendadores e condes,
 Ministros, enviados estrangeiros,
 Tendo assim cagado os titulares,
 Continuei a cagar os militares,
 Da marinha, guardas, aspirantes,
 Capitães, de fragata, almirantes,
 Caguei grumetes, e guardiões,
 Chefes de esquadra e divisões,
 Musicos, cornetas tantos caguei.
 Que depois de os cagar me admirei,
 Caguei navios, cabos, e amarras,
 No exército e armada as fanfarras,
 E da policia todos os seus sicários,
 Caguei bem a custo os honorários,
 E depois caguei os comandantes,
 Secretario, quartéis mestres, ajudantes,
 Da cívica o commandante geral
 E também toda a guarda local,

Petit-mâitre, e amoladores,
 Diversas classes de mercadores
 E pondo-me a espremer com muito geito,
 Espirrou-me do cú um juiz de direito,
 Juizes municipaes, e promotores,
 Prezidentes e eleitos senadores,
 Chefes de polícia, e delegados,
 Negociantes, bacharéis e lettrados,
 Escrivães, agentes e correctores
 Ministros, e também desembargadores,
 Mas até mesmo os deputados,
 Foram pela merda empurrados,
 Toda a repartição do correio,
 Eu caguei segundo creio,
 Um batalhão caguei manobrando,
 Sob a direcção de seu commando;
 Da camara, caguei vereadores
 Do mercado e cemitério, administradores,
 Dos liberaes o seu chefe provisório,

Todos caguei e também seu directorio,
 De ricos engenhos, seus senhores,
 Republicanos, caguei conservadores,
 Já tendo cagado o chefe do império,
 Caguei também seu ministério,
 Do *telegrapho* e *bonds* os inventores,
 D'alfandega e thesouro inspectores
 Da cadeia e teatro os empregados,
 Foram muito a custo bem cagados,
 Caguei os carpinas e marcineiros,

Foram muito a custo bem cagados,
 Caguei os carpinas e marcineiros,
 Pedreiros,alfaiates, sapateiros,
 Typographos, retratistas e torneiros,
 Caguei relojoeiros e pintores,
 Ferreiros, funileiros, caiadores,
 Marchantes, caguei os talhadores,
 Encadernadores e chapeleiros,
 Escultores, lavradores, e barbeiros,
 Cigarreiros caguei em demasia,
 Que os levei cagando todo dia,
 E tendo cagado todos os artistas,
 Caguei damas e modistas,
 Caguei mocinhas rebicadas,
 Que só vivem espartilhadas,
 Moças caguei namoradeiras,
 Pedantes, orelhudas e brejeiras,
 As que com pós de arroz vivem caiadas,
 Foram afinal também cagadas,
 Tantas mocinhas eu caguei,
 Que mais de cem tinas transbordei!
 Estudantes de academia, regedores,
 Da escola Normal os professores,
 De hospitaes caguei os enfermeiros,
 Medicos, serventes, cozinheiros,
 De estradas de ferro seus auctores,
 De bonds, maxabombas os conductores,
 De cocheiros, mil e tantos eu caguei,

Que rasgar-me o cú eu receei,
 Sachristães, empregados de irmandades,
 E armadores eu caguei em quantidade,
 De sedulas falsas, caguei os passadores,
 Contrabandistas, volantes, correctores,
 Da justiça caguei procuradores,
 E de cauzas os solicitadores,
 Caguei bêbados, pelintras, jogadores,
 De orphãos desvalidos os tutores,
 De presépios caguei em borbutões,
 Partidarios de ambos os cordões,
 Pastores caguei moças e meninas
 Velhos centuriões e libertinas.
 Uma velha parindo foi cagada,
 Que a creança nasceu toda borrada,

Caguai pobres e ricos caguei tudo,
 Caguei a Duqueza do Linguarudo,
 De todas as nações eu caguei gente,
 Que estava com o cú quasi dormente,
 Caguei do Amazona ao Pará,
 Maranhão, Pianhy e Ceará,
 Caguei o Brazil e o estrangeiro
 Caguei mesmo o mundo inteiro,
 Merda rala sahio de enxurilhada,
 Foi pura e sem mistura a tal cagada,
 E' possível de se ver neste papel,
 Os effeitos que me fez o tal Chrystel!

FIM³⁷¹

O discurso na praça pública apresentava uma linguagem distinta daquela utilizada no cotidiano, aquela usada em ambientes como a igreja, a corte, as instituições religiosas, ou seja, as normas linguísticas impostas pela classe dominante. Um fator característico dessas instituições são as menções às imagens ligadas ao riso por serem apresentadas em um contexto jocundo e cômico, neste caso, o excremento de urina, fezes, sapicos de lama, imagens reprimidas na atmosfera oficial da sociedade. No ambiente carnavalesco a praça pública tornava-se um local onde as palavras eram dotadas de liberdade, sendo indiretamente uma hierarquia entre o sagrado e o profano, pois ambos tinham direitos iguais de representação.

O ambiente da praça pública proporcionava um contato livre e familiar entre homens distanciados pela hierarquia da esfera extracarnavalesca, o mundo às avessas liberava inversões em diversos aspectos; mas indumentárias, no vocabulário, nas encenações, enfim, nas atitudes. Essa autoridade dada ao grotesco e ao obsceno é chamada por Bakhtin de baixo material e corporal, em detrimento da conduta dos indivíduos nos ambientes oficiais, fora do carnaval e da carnavalização.

A presença das imagens do corpo, da bebida, da comida, de atos sexuais e satisfação de necessidades fisiológicas são pontuadas como predominantes nas obras de Rabelais e chamadas por Bakhtin de “princípio da vida material e corporal”. No caso do poema acima, o título “A caganeira” nos remete aos princípios materiais e corporais, sendo os indivíduos sociais citados em grande parte como pessoas que ocupam espaços privilegiados na sociedade: “... Cabos, sargentos, furrieis,/ Capitães, majores, e coronéis,/ Soldados, alferes e

³⁷¹ BARROS, Leandro Gomes de. *A caganeira*. S.l.: s.n. [19--].

tenentes,/ Secretarios, quartéis-mestres e agentes”³⁷², a segunda estrofe dá continuidade às autoridades religiosas citadas no final da primeira: “Frades, caguei carmelitanos,/ Capuchinhos da Penha, franciscanos,/ Benedictinos de S. Bento,”³⁷³ depois continua revezando entre autoridades religiosas e militares; “Continuei a cagar os militares,/ Da marinha, guardas, aspirantes,/ Capitães, de fragata, almirantes,/ Caguei grumetes, e guardiões,/ Chefes de esquadra e divisões,/ Músicos, cornetas tantos caguei.”³⁷⁴ Na mesma estrofe, começam a ser mencionadas personalidades de destaque na elite social: “Duques, marqueses e viscondes,/ Barões, commendadores e condes,/ Ministros, enviados estrangeiros,/ Tendo assim cagado os titulares,/ Continuei a cagar os militares,”³⁷⁵ esse poema tem elementos semelhantes aos do capítulo dos limpa-cus de Gargantua, nele o objeto ao ser transformado em limpa-cu é rebaixado, destronado, aniquilado, embora a restrição a tais aspectos são relegadas às línguas modernas segundo Bakhtin, pois há também um aspecto renovador, a imagem apagada e destronada ressurgiu perante uma nova luz.

O importante não é, naturalmente, essa renovação formal tomada à parte, ela é apenas o aspecto abstrato da renovação rica de sentido, ligada ao “baixo” material e corporal ambivalente. Com efeito, se examinarmos de perto a lista dos limpa-cus, perceberemos que a escolha dos objetos não é tão fortuita como se poderia crer, mas é ditada por uma lógica, na verdade bastante insólita³⁷⁶.

No poema “A caganeira” temos um efeito semelhante, o rebaixamento e a renovação também se dão por via do deslocamento do objeto ou indivíduo de suas posições e/ou funções habituais. Eles aparecem em uma situação imprevista, artifício poético gerador de humor. Nessa relação de baixo material e corporal é realizada uma renovação do objeto rebaixado, pois “ressuscitam literalmente à luz do seu novo emprego rebaixador.”³⁷⁷ Percebemos também que os nomes citados formam uma hierarquia pertencente às forças armadas, instituição que em nossa história tem uma ideologia em defesa da pátria, mas em outros momentos foi responsável pela repressão da mesma. Portanto, é um nome que evoca admiração de uns e temor de outros.

³⁷² BARROS, *op. cit.*, [19--], p. 3.

³⁷³ *Ibid.*, [19--], p. 4.

³⁷⁴ *Id.*

³⁷⁵ *Id.*

³⁷⁶ BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 327.

³⁷⁷ *Ibid.*, 1987, p. 328.

Nesse poema, foram colocadas imagens não apenas no plano do baixo material e corporal, mas também outras acabaram niveladas a termos que não evocam a mesma admiração, isso se levarmos em conta os valores construídos pela divisão de classes, algo predominante nas duas últimas estrofes; “Caguei os carpinas e marceneiros,/ Pedreiros, alfaiates, sapateiros,/ Typographos, retratistas e torneiros,/ Caguei relojoeiros e pintores,/ Ferreiros, funileiros, caiadores,/ Forneiros, lambaios, amassadores,”³⁷⁸ segundo Bakhtin, as imagens do material e corporal da obra de Rabelais foram interpretadas anacronicamente através dos séculos, para ele, essas imagens são uma remanescência da cultura cômica popular. Embora tenham passado por modificações, elas possuem peculiaridades estéticas e da vida prática caracterizadora da cultura coetânea, o que convencionalmente Bakhtin intitula de realismo grotesco.

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O *princípio material e corporal* é percebido como *universal e popular*, e como tal opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporais do mundo*, a todo *isolamento e confinamento em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato, a toda *pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo*. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo³⁷⁹.

Faz-se pertinente enfatizarmos que um poema escrito no início do século XX possui várias diferenças em relação a uma literatura escrita no início do Renascimento e em um espaço marcadamente distinto. Se por um lado há imagens na carnavalização que, segundo a lógica dos carnavais na praça pública, nivelam as hierarquias, por outro há imagens que invertem as mesmas, o que não foi o caso do poema em análise. Nossa ideia de hibridismo cultural vai de encontro com a do folclore clássico, entre estas, a de uma cultura popular que teve um momento de glória e se degenerou, ideia semelhante a que Bakhtin defende, por isso preferimos não reformular sua ideia de carnavalização, mas reavaliar suas considerações a respeito da cultura popular. Por isso, é importante enfatizarmos que um poema escrito no século XX pode trazer diversas características da carnavalização, mas também haverá diferenças devido às mudanças espaciais e temporais e gênero-literárias.

³⁷⁸ BARROS, *op. cit.*, [19--], p. 6.

³⁷⁹ BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 17.

A utilização do termo “grotesco” teve início no final do século XV, Bakhtin afirma que a palavra deriva do italiano “*grotta*” (gruta), local nos subterrâneos das Termas de Tito, onde foram encontradas pinturas ornamentais, logo depois outras pinturas semelhantes foram encontradas em outras regiões da Itália. As imagens reuniam e confundiam formas humanas, vegetais e animais. Mesmo o termo sendo usado há poucos séculos, um universo de imagens grotescas se faz presente em toda a Antiguidade e Idade Média e no Renascimento³⁸⁰.

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas³⁸¹.

A degradação bakhtiniana consiste em uma “comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais,”³⁸² ou seja, apresenta alusões ao coito, os órgãos genitais, parto, gravidez, além do ato de ingerir alimentos e satisfazer as necessidades fisiológicas, sobre isso, no poema, encontramos os seguintes versos; “Moças caguei namoradeiras,/ Pedantes, orelhudas e brejeiras,/ As que com pós de arroz vivem caiadas,/ Foram afinal também cagadas,/ Tantas mocinhas caguei,/ Que mais de cem tinas transbordei.”³⁸³ Embora a utilização de maquiagem, citada nos versos acima, não sejam necessariamente com o intuito de seduzir, os versos delimitam tal finalidade, as imagens idealizadas do jogo de sedução das “moças namoradeiras”, em seguida esse efeito é mais evidente; “Pastoras caguei moças e meninas/ Velhos centuriões e libertinas./ Uma velha parindo foi cagada,/ Que a creança nasceu toda borrada,”³⁸⁴ primeiro o verso dispõe imagens opostas que remetem à juventude; “moças e meninas”, depois imagens de “velhos centuriões e libertinas”, ou seja, a juventude, a velhice e o coito são evocados, além da “Velha parindo”³⁸⁵, imagem na qual os opostos não estão mais em imagens distintas de versos próximos evocando uma harmonia de opostos, mas agora os opostos, velhice/juventude, estão

³⁸⁰ Ibid., 1987, p. 28-29.

³⁸¹ Ibid., 1987, p. 18-19.

³⁸² Ibid., 1987, p. 19.

³⁸³ BARROS, *op. cit.*, [19--], p. 6.

³⁸⁴ Ibid., [19--], p. 7.

³⁸⁵ Id.

fundidos em uma única imagem referente ao realismo grotesco citado por Bakhtin com um exemplo semelhante:

Entre as célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservam no Museu l'Ermitage de Leningrado, destacam-se as *velhas grávidas* cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos ainda que, além disso, essas velhas grávidas *riem*. Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz. Não há nada perfeito, nada estável ou calmo no corpo dessas velhas. Combinam-se ali o corpo descomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida, A vida se vela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório. Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Essa é precisamente a concepção grotesca do corpo³⁸⁶.

No decorrer do texto, Bakhtin vincula a incorporação de padrões estéticos da Antiguidade no Renascimento não somente como padrão de perfeição, mas também aos ideais estéticos pré-estabelecidos no cotidiano. No contexto de uma ideologia artística arraigada há séculos, o autor afirma que restou ao grotesco ser interpretado como algo monstruoso, oposto aos padrões ideais estéticos. Em detrimento do inacabamento do corpo e sua ligação com o mundo, “esses cânones consideram o corpo de maneira completamente diferente, em outras etapas da sua vida, em relação totalmente distintas com o mundo exterior (não-corporal).”³⁸⁷ Assim, consideram o corpo algo já acabado, perfeito, individual e separado do mundo externo. Discini (2014) reafirma: “O grotesco será então considerado monstruoso, se se perder a ambivalência regeneradora, se se perder o tom alegre comandado pelo riso”³⁸⁸.

Durante a análise da obra de Rabelais, Bakhtin aponta que a classe eclesiástica também é relegada para o baixo corporal; “Rabelais declara que são incapazes de urinar, de defecar e de se excitar sem serem espancados antes.”³⁸⁹ Na obra de Leandro também encontramos o rebaixamento de figuras eclesiásticas para o plano do baixo material e corporal; “Caguei vigários, parochos e bispos,/ Abbades, priores e arcebispos,/ Frades, caguei carmelitanos,/ Capuchinhos da Penha, franciscanos,/ Benedictinos de s. Bento,/ De cada um caguei um cento”³⁹⁰.

³⁸⁶ BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 23.

³⁸⁷ *Ibid.*, 1987, p. 26.

³⁸⁸ DISCINI, *op. cit.*, 2014, p. 63.

³⁸⁹ BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 149.

³⁹⁰ BARROS, *op. cit.*, [19--], p. 3-4.

Cabe esclarecer que uma obra atual pode ao conter exatamente as mesmas imagens e apresentar passagens que podem ser vistas sob a luz da carnavalização, uma vez que os contextos de Rabelais e Leandro Gomes têm suas distinções e mesmo que algumas instâncias de poder tenham se mantido, também houve mudanças. O rebaixamento dessas imagens que impõem regras, medos e condutas é necessário para que seja gerado o humor carnavalesco, ao contrário seria apenas um pastiche das imagens medievais. Para corroborar sua afirmação, ele fala como a obra de Rabelais foi analisada anacronicamente através dos séculos, inclusive apontando para uma degeneração do grotesco na estética filosófica e na literatura, a exemplo das obras românticas e realistas.

Norma Discini (2014) compreende que Bakhtin define as imagens grotescas da época medieval e renascentista como realistas e ratifica a importância de construir um ponto de vista acerca das imagens dentro do sistema no qual estão inseridas, isso não impossibilita o aparecimento de outros significados sobre esses significantes. O dialogismo traçado por Bakhtin aprofunda essa questão, mas a geração do humor ligado ao seu contexto social torna necessário um melhor entendimento do sistema de imagens no contexto aos quais podem pertencer:

As reflexões do filósofo se encaminham para a denúncia em relação ao abastardamento do realismo grotesco nas dimensões tanto da literatura como dos estudos literários. No que diz respeito à literatura, é feito o alerta em relação à degeneração do realismo grotesco em empirismo naturalista, fato do qual é apontado como isento e chamado realismo em grande estilo, sustentado por autores como Stendhal e Balzac, que são tidos como os que mantêm vivos alguns elementos do grotesco medieval e renascentista. Na crítica literária, é apontada por Bakhtin a distorção no exame do grotesco, considerado fora do âmbito da cultura popular da Idade Média e da literatura do Renascimento, o que teria viabilizado a interpretação do fenômeno como mero riso destrutivo³⁹¹.

Dadas as peculiaridades da literatura carnavalizada, também é lícito afirmar que há uma interação entre as culturas erudita e popular, situação na qual elementos de ambas as denominações mostram-se híbridos, havendo essa forma uma inovação constante na literatura, mesmo que determinados padrões sejam preservados, como é o caso do Cordel com sextilhas em sua predominância e sendo narrativas em versos, ou com a carnavalização que nivela ou inverte as imagens de poder, já que mudam as imagens, mas não o ato da inversão. Em uma

³⁹¹ DISCINI, *op. cit.*, 2014, p. 64.

afirmação coerente com a presente consideração, Canclini (2000) comenta: “Toda cultura é resultado de uma seleção e de uma combinação sempre renovada de suas fontes”³⁹².

O poeta Leandro Gomes de Barros utiliza a criatividade popular para lançar algo inédito para o seu meio, a sátira, e ridiculariza personalidades socialmente poderosas em sua época e utiliza, inclusive, textos paródicos intertextualizados com orações cristãs. Isso permite que seja possível percebermos que mesmo sendo as classes populares repreendidas, as mesmas são capazes de produzir e consumir uma literatura evidenciadora dos absurdos políticos que sofriam, algo que poucos historiadores relataram na época. Por isso, a poesia de Leandro encaixa-se no conceito de carnavalização bakhtiniana, “damos ao termo ‘carnavalesco’ uma acepção muito ampla. Enquanto fenômeno perfeitamente determinado, o carnaval sobreviveu até os nossos dias”³⁹³. A literatura carnalizada dos cordéis de Leandro proporcionam um espaço de liberdade semelhante ao da praça pública citada por Bakhtin, as imagens nem sempre são as mesmas, mas a inversão e/ou o nivelamento de hierarquias têm fortes semelhanças, a feira livre de Leandro tomou o lugar da praça pública de Rabelais e a ambivalência regeneradora continuou renascendo na poesia dos cordéis.

³⁹² CANCLINI, *op. cit.*, 2000, p. 200.

³⁹³ BAKHTIN, *op. cit.*, 1987, p. 189.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Literatura de Cordel como um gênero peculiar da literatura brasileira surgiu na região Nordeste do Brasil no início do século XX. Constatamos que essa expressão poética é adjacente de diversas expressões orais como o improviso poético. Por esse motivo se fez presente a preocupação em abordar as fontes orais que culminaram com as características formais da literatura popular, aspectos que foram mantidos nos folhetos populares e depois foram intitulados no Brasil de Literatura de Cordel, nome herdado dos panfletos vendidos a baixo custo publicados em Portugal.

Assim, nosso ponto de partida foi a invasão dos árabes à Península Ibérica, chamada na época de Andaluzia. Esse fato histórico permitiu que essa região lograsse da cultura árabe durante os sete séculos de domínio muçulmano. Entre as várias heranças culturais nós destacamos a poesia oral, visto sua remanescência na oralidade poética no Brasil. Autores como Luis Soler, Menendez Pidal e Paul Zumthor foram cruciais para a compreensão de que as teses folclóricas, arábicas, litúrgico-cristãs e latinas descritas por Manuel Rodrigues Lapa e Segismundo Spina a respeito do trovadorismo compõem uma totalidade coerente através da ideia de hibridismo cultural. Tais expressões sobreviveram tanto através dos cancioneros quanto da oralidade popular e encontraram remanescência no Nordeste do Brasil.

O hibridismo cultural abordado por Canclini (2000) em *Culturas Híbridas* permitiu uma melhor compreensão do processo de formação do cordel brasileiro. O autor trata não somente da formação cultural através da ideia de hibridez, mas também da ideologia acerca do folclore na cultura latino-americana, algo que está enraizado na maneira como a Literatura de Cordel é descrita pelos pesquisadores desde o século XIX até a atualidade, a exemplo de: Silvio Romero, Câmara Cascudo, Gustavo Barroso, Teófilo Braga, Manuel Diégues Júnior, Joseph Maria Luyten, Celso Magalhães, Ivan Cavalcanti Proença e Franklin Maxado. Todos eles contribuíram significativamente para a delimitação do conceito de Literatura de Cordel abordado na presente pesquisa.

A afirmação de Canclini de que toda cultura é feita de uma seleção de outras expressões desmistifica a dicotomia existente entre culturas popular e erudita, algo que Bakhtin também faz em *A Cultura popular na Idade Média*, principal obra para a compreensão da ideia de carnavalização na literatura. Embora a discussão a respeito dessa dicotomia esteja predominantemente resolvida, percebemos que as ideias do folclore clássico ainda estão presentes na maneira como o cordel é abordado em diversas pesquisas e até

mesmo na maneira como os próprios cordelistas e o público que consome o Cordel o enxerga. As seis refutações pontuadas por Canclini se mostram atuais na maneira como o Cordel é visto, por isso ainda consideramos importante não só a discussão, mas também o aprofundamento a respeito da dicotomia entre o erudito e o popular, desta vez dando enfoque ao Cordel como objeto.

A Literatura de Cordel no Brasil constitui um gênero literário, característica que a torna bem diferente do Cordel em outros países como Portugal, de onde o Brasil herdou o idioma, a oralidade e as técnicas gráficas para produzir seus primeiros cordéis nos séculos XIX. Depois da invenção da imprensa e a revolução cultural na Europa foi comum a produção de panfletos a baixo custo. Esses folhetos populares abarcavam os mais diversos gêneros literários, como foi o caso de Portugal. No Brasil, a Literatura de Cordel possui características formais que vem sendo mantidas com o passar das décadas, entre elas a rima, a métrica e a coesão textual. Em relação aos temas, o Cordel tem se diversificado bastante, o que enriquece ainda mais a cultura popular brasileira, principalmente pelo fato de apresentar-se como uma expressão que vem reciclando-se e acompanhando o ritmo da sociedade que o consome, segundo Canclini, para compreendermos a tradição é necessário entendermos a inserção da tradição e seus produtores culturais na modernidade.

Acerca do Cordel enfocamos o surgimento do Cordel comprovadamente no início do século XX. O poeta Leandro Gomes de Barros é considerado o sistematizador do Cordel no Brasil, embora juntamente com ele outros três também sejam considerados pioneiros e responsáveis pela difusão do cordel em seu início: Silvino Pirauá, Francisco Chagas Batista e João Martins de Ataíde. Esses quatro poetas têm a cidade de Recife como ponto de encontro para a produção e distribuição do Cordel para outras regiões do país.

Perante a variedade temática que o Cordel abrange, restringimo-nos a analisar três poemas de Leandro Gomes de Barros: “Uma viagem ao céu”, “Padre nosso do imposto” e “A caganeira”. Os poemas foram analisados com o embasamento teórico da carnavalização descrita por Mikhail Bakhtin na obra *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*, na qual ao analisar as influências nas obras *Gargântua e Pantagruel* demonstra o quanto o a cultura popular pode carregar as marcas de um evento festivo e seu significado perante as inversões topográficas e quebra de regras sociais cotidianas.

O poema “Uma viagem ao céu” corresponde à primeira subdivisão da obra de Bakhtin; As formas dos ritos e espetáculos, nela o autor dá ênfase ao espetáculo da praça pública em oposição à seriedade clerical. O poema traz a narrativa de um indivíduo que vai ao

céu a convite de uma alma e encontra com São Pedro, após receber presentes retorna à terra mas tem um conflito com a sogra no caminho. Diversas imagens no poema sugerem a presença da carnavalização, uma delas é a forma profana que personagens tradicionalmente sacras como São Pedro, Santa Bárbara e uma alma vinda do céu são apresentadas no poema, a começar pela razão pela qual a alma procurou o mortal, a busca por uma cachaça de nome “Imaculada”, termo ambivalente, típico da carnavalização, além da fartura de comida no céu na horta de São Pedro, fato semelhante aos banquetes rabelaisianos na praça pública, uma fartura longe do banquete privado, na qual todos que se aproximam participam e abolem as regras e hierarquias sociais, assim como ocorreu na narrativa.

O segundo poema analisado “Padre nosso do imposto” tem sua análise referenciada principalmente pela segunda subdivisão da carnavalização bakhtiniana: Obras cômicas verbais, nela o autor investiga diversas fontes de paródias de orações sacras. O poema de Leandro Gomes de Barros também é uma paródia de uma oração cristã. Nela identificamos um narrador personagem, já que se coloca entre atingidos pelos impostos, denuncia os altos impostos cobrados pelo governo. O poema também apresenta elementos da carnavalização que pertencem ao estudo de outras subdivisões da obra de Bakhtin, mas o que predomina é a paródia de uma oração sacra utilizada para gerar humor.

O terceiro de poema “A caganeira” tem na terceira subdivisão da obra de Bakhtin seus principais focos de análise. A categoria “Vocabulário familiar e grosseiro” corresponde ao vocabulário utilizado nos festejos carnavalescos, este era dirigido entre os participantes e às divindades e ganhava um sentido degradativo e regenerador, além de oferecer uma série de termos ainda inédito para a literatura francesa. O mesmo acontece com o poema de Leandro Gomes, os termos utilizados no poema são ousados para o início do século XX, além de atingir autoridades religiosas, civis, políticas e militares, ou seja, traz para o baixo material e corporal toda a sociedade sem discriminar cargo ou classe e dá novos significados, regenera as imagens rebaixadas, nivela grupos desnivelados.

Os poemas apresentados mostram a literatura carnavalizada no início do século XX, época na qual o cordel ainda estava sendo difundido pelo Brasil, mesmo assim já apresentava traços como um forte engajamento social, sátiras, neologismos, inversão de hierarquias sociais, mas a carnavalização é algo encontrado de maneira mais intensa em Leandro Gomes de Barros. Sua literatura era predominantemente em sextilhas, como é o Cordel no Brasil, mas também fugiu das limitações formais do seu gênero e explorou outras formas e assim

encontramos e analisamos uma Literatura de Cordel ainda desconhecida por grande parte da grande crítica.

As sendas percorridas no presente trabalho permitiram o entendimento e a abertura e novas perspectivas sobre o Cordel no Brasil, uma vez que sua ligação com a oralidade não a tornar menor, ao contrário, acentua e contribui para a compreensão de suas singularidades. Defendemos a presente proposta em nosso trabalho e buscamos, com ela, termos contribuído para futuros estudos acerca do conceito de Cultura Popular como identidade necessária para desfazermos o binarismo entre o popular e o erudito, com base na poética de Leandro Gomes de Barros, a carnavalização no Cordel e principalmente uma nova perspectiva acerca da Literatura de Cordel no Brasil.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo. Editora UNESP, 2006.

_____. *Cordel português/ folhetos nordestinos: confrontos – um estudo histórico-comparativo*. Campinas. Universidade Estadual de Campinas, 1993.

ALMEIDA, Ana Paula. *Canto Gregoriano como redutor de ansiedade das mães de crianças hospitalizadas: Estratégias para enfermagem*. São Paulo. Universidade de São Paulo, 2010.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. 4º ed. São Paulo. Editora Brasiliense, 1983.

AYALA, Marcos. AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura Popular no Brasil*. São Paulo. Editora Ática, 2002.

BARROS, Leandro Gomes de. *A caganeira*. S.l.: s.n. [19--].

_____, Leandro Gomes de. *A crise actual e o aumento do selo. A urucubaca. O antigo e o moderno*. S.l.: s.n. 1915.

_____, Leandro Gomes de. *História do soldado jogador/ Uma viagem ao céu*. S.l.: s.n. [19--].

_____, Leandro Gomes de. *O Dezréis do Governo; Conclusão da Mulher Roubada; Manoel Abernal e Manoel Cabeceira*, Recife, 1907. In: *Literatura Popular em Verso – Antologia*. Tomo V. Rio de Janeiro. Casa de Rui Barbosa, 1980.

_____, Leandro Gomes de. *O diabo confessando um nova seita. História de João da Cruz (conclusão)*. S.l.: s.n. [19--].

_____, Leandro Gomes de. *O imposto de honra*. S.l.: s.n. [19--].

_____, Leandro Gomes de. *Os colectores da Great Western. A cançoneta dos morcegos. Peleja de José do Braço com Izidro Gavião*. S.l.: s.n. [19--].

_____. *A força do amor*. Recife, s/d. In: *Literatura Popular em Verso – Antologia*. Tomo V. Rio de Janeiro. Casa de Rui Barbosa, 1980.

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

BATISTA, Francisco Chagas. *Cantadores e poetas populares*. João Pessoa. Editora Universitária, 1997.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da Literatura de Cordel*. Natal. Fundação José Augusto, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoiévski*. 5º Ed. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de: Yara Frateschi Vieira. São Paulo. HUCITEC. Brasília. Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BORGES, Severino. *O verdadeiro romance do herói João de Calais*. São Paulo. Editora Luzeiro, s/d.

BRAGA, Teófilo. *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições: volume II*. Lisboa. Publicações Dom Quixote, 1986.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2º ed. São Paulo. Contexto, 2014.

CALVET, Louis-Jean. *Tradição oral & tradição escrita*. Tradução: Waldemar Ferreira Netto, Maressa de Freitas Vieira. São Paulo. Parábola Editorial, 2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3º ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6º ed. Belo Horizonte. Ed. Itatiaia, 1981.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. (Grandes nomes do pensamento brasileiro). 8º ed. São Paulo. T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

CASCUDO, Câmara. *Cinco livros do povo*. 3º ed. João Pessoa. Editora Universitária/UFPB, 1994.

_____. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CAVALCANTI, Carlos Alberto de Assis. *A atualidade da literatura de cordel*. Recife. UFPE, 2007. (Dissertação de Mestrado).

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo. Perspectiva, 2008.

CORDEIRO, Francisco Rodrigues. *Iracema*. s/e. s/d.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução: Sandra Castello Branco 2º ed. São Paulo. Editora Unesp, 2011.

_____, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EMERSON, Caryl. *Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin*. Trad. Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro. DIFEL, 2003.

LE GOFF, Jacques. O riso na idade média. In: BREMMER, Jan; ROONDEMBURG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Tradução: Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro. Record, 2000.

GOMES, José Maria Barbosa (Introdução). In: *Literatura Popular em Verso – Antologia*. Tomo V. Rio de Janeiro. Casa de Rui Barbosa, 1980.

JALOUX, Edmond. *Introduction a L'Histoire de La Littérature Française*. Suisse: Éditions Pierre Cailler Genève, 1947.

JÚNIOR, Manuel Diégues. *Ciclos temáticos na Literatura de Cordel*. Maceió. Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2012.

LACAN, Jacques. *O Seminário: Livro 1: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de Betty Milan. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1994.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*. Coimbra. Coimbra Editora Limitada, 1973.

LUCIANO, Aderaldo. *Apontamentos para a história do cordel brasileiro*. Fortaleza – Ceará. Conhecimento Editora, 2011.

LUCIANO, Aderaldo. *Apontamento para uma história crítica do Cordel Brasileiro*. Rio de Janeiro. Edições Adaga. São Paulo. Editora Luzero, 2012.

LUYTEN, Joseph Maria. *O que é literatura de cordel*. São Paulo. Brasiliense, 2005.

MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/ São Paulo. Ed. Da Universidade Federal de Rio Grande do Sul/ Editora Unesp, 2000.

MAGALHÃES, Celso. *A poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro. Divisão de publicações e divulgação, 1973.

MANSUR, Alberto Jorge Simões. *Árabes: das origens à expansão*. Curitiba. Nova Didática, 2002.

MATTOSO, Glauco. *Tratado de versificação*. São Paulo. Annablume, 2010.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma mitologia do dilema brasileiro*. 6º ed. Rio de Janeiro. Rocco, 1997.

MAXADO, Franklin. *O que é Literatura de Cordel?*. Rio de Janeiro. Codecri, 1980.

MELGONSA, Daniel Gumpert. *Espanha e Portugal: História e cultura da Península Ibérica*. Rio de Janeiro. Edições Del Prado, 1997.

MENENDEZ Pidal. R. *Poesia árabe y poesia européa*. Espasa – Calpe Col. Austral, 1963.

MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1977.

MONTEIRO, Maria do Socorro de Assis. *Repente: do canto árabe aos sertões nordestinos*. Recife: UFPE, 2004. (Dissertação de Mestrado).

MONTENEGRO, Antonio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. 3º ed. São Paulo: Contexto, 1994.

MOREIRA, Verônica. *O canto da poesia*. Recife: Edições Bagaço, 2006.

NASCIMENTO, Bráulio do. O ciclo do boi na poesia popular. In: *Literatura popular em verso – Estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro. Casa de Rui Barbosa, 1973.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Brasil contemporâneo*. Porto Alegre. Ed. da Universidade/UFRGS, 1991.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A Ideologia do Cordel*. 2º ed. Rio de Janeiro. Ed. Brasília/Rio, 1977.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte. Editora Itatiaia, 2003.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria Nordestina: Música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2º ed. Petrópolis. Vozes, 1977.

SANTOS, Aderaldo Luciano dos. *Literatura de Cordel: visão e re-visão*. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

SAUTCHUK, João Miguel. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: UnB, 2009. (Tese de Doutorado).

SOLER, Luis. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Editora universitária da UFPE, Recife, 1978.

_____. *Origens Árabes no Folclore do Sertão Nordestino*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1995.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. 2º Ed. São Paulo. Ed. Da Universidade de São Paulo, 1972.

TOLENTINO, Nicolau. *Sátiras*. Lisboa: Gráfica Lisbonense, 1941.

VIANNA, Arievaldo. *Leandro Gomes de Barros: o mestre da Literatura de Cordel*. Fortaleza-CE. Edições Fundação Sintaf. Mossoró-RN. Queima-Bucha, 2014.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Trad. De Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4º ed. Brasília. Editora da Universidade de Brasília, 2008.

WANKE, Eno Teodoro. *A Trova*. Rio de Janeiro: Editora Pongetti, 1973.

ZUMTHOR, Paulo. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo. Companhia das Letras, 1993.

Sites pesquisados:

BARROS, Leandro Gomes de. *A força do amor*. Recife. s/d. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro_colecao.html#>. Acesso em: 12 de abril de 2015.

Casa Rui Barbosa. Disponível em <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/janela_perfis.html>. Acesso em: 24 de abril de 2015.