



MEDIEVO NO SERTÃO

Tradição medieval europeia
e arquétipos da literatura popular
no Nordeste do Brasil

Silvano Peloso



Medievo no Sertão

Tradição medieval europeia
e arquétipos da literatura popular
no Nordeste do Brasil

**Publicação promovida pela Base de Pesquisa Formação
da Literatura Brasileira a partir do Convênio Sapienza-
Università di Roma – UFRN**

Reitora

Ângela Maria Paiva Cruz

Vice-Reitor

José Daniel Diniz Melo

Diretoria Administrativa da EDUFRN

Luis Álvaro Sgadari Passeggi (Diretor)

Wilson Fernandes de Araújo Filho (Diretor Adjunto)

Judith de Costa Leite Albuquerque (Secretária)

Conselho Editorial

Luis Álvaro Sgadari Passeggi (Presidente)

Alexandre Reche e Silva

Amanda Duarte Gondim

Ana Karla Pessoa Peixoto Bezerra

Anna Cecília Queiroz de Medeiros

Anna Emanuella Nelson dos Santos Cavalcanti da Rocha

Arrailton Araújo de Souza

Carolina Todesco

Christianne Medeiros Cavalcante

Daniel Nelson Maciel

Eduardo Jose Sande e Oliveira dos Santos Souza

Euzébia Maria de Pontes Targino Muniz

Francisco Dutra de Macedo Filho

Francisco Welson Lima da Silva

Francisco Wildson Confessor

Gilberto Corso

Glória Regina de Góis Monteiro

Heather Dea Jemmings

Jacqueline de Araújo Cunha

Jorge Tarcísio da Rocha Falcão

Juciano de Sousa Lacerda

Julliane Tamara Araújo de Melo

Kamyla Alvares Pinto

Luciene da Silva Santos

Márcia Maria de Cruz Castro

Márcio Zikan Cardoso

Marcos Aurélio Felipe

Maria de Jesus Goncalves

Maria Jalila Vieira de Figueiredo Leite

Marta Maria de Araújo

Mauricio Roberto Campelo de Macedo

Paulo Ricardo Porfirio do Nascimento

Paulo Roberto Medeiros de Azevedo

Regina Simon da Silva

Richardson Naves Leão

Roberval Edson Pinheiro de Lima

Samuel Anderson de Oliveira Lima

Sebastião Faustino Pereira Filho

Sérgio Ricardo Fernandes de Araújo

Sibele Berenice Castella Pergher

Tarciso André Ferreira Velho

Teodora de Araújo Alves

Tercia Maria Souza de Moura Marques

Tiago Rocha Pinto

Veridiano Maia dos Santos

Wilson Fernandes de Araújo Filho

Secretária de Educação a Distância

Maria Carmem Freire Diógenes Rêgo

Secretária Adjunta de Educação a Distância

Ione Rodrigues Diniz Moraes

Coordenadora de Produção de Materiais Didáticos

Maria Carmem Freire Diógenes Rêgo

Coordenadora de Revisão

Maria da Penha Casado Alves

Coordenador Editorial

José Correia Torres Neto

Gestão do Fluxo de Revisão

Rosilene Paiva

Revisão Lingüístico-textual

Bruna Rafaelle de Jesus Lopes

Lisane Mariádne Melo de Paiva

Revisão ABNT

Cristiane Severo da Silva

Melissa Gabriely Fontes

Capa

Géssica de Araújo Silva

Diagramação

Géssica de Araújo Silva

Revisão Tipográfica

Renata Ingrid de Souza Paiva

Equipe de Tradução

Edlena da Silva Pinheiro

Marcos Falchero Falleiros

Massimo Pinna

Supervisão, organização e preparação

final do texto em português

Marcos Falchero Falleiros

Consultoria e tradução de trechos do italiano

Massimo Pinna

Tradução do italiano

Edlena da Silva Pinheiro



MEDIEVO NO SERTÃO

Tradição medieval europeia
e arquétipos da literatura popular
no Nordeste do Brasil

Silvano Peloso



Título original: **Medioevo nel Sertão**, Silvano Peloso,
Napoli: Liguori Editore, 1983.

Catalogação da publicação na fonte. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Secretaria de
Educação a Distância.

Peloso, Silvano.

Medievo no sertão: tradição medieval europeia e arquétipos da
literatura popular no Nordeste do Brasil [recurso eletrônico] / Silvano
Peloso. – Natal: EDUFRN, 2019.


312 p.: 1 PDF.

ISBN 978-85-425-0859-8

1. Literatura – Nordeste do Brasil. 2. Sertão. 3. Medieval. I. Título.

CDU 82 (812/813)
P392m

Elaborada por Veronica Pinheiro da Silva CRB-15/692.



Sobre o livro

Um medievo popular e rústico, com suas lendas e tradições guerreiras, parece ressurgir, a séculos de distância e quase por um paradoxo da história, no coração do novo mundo, cuja descoberta deveria precisamente assinalar o marco de finalização da era medieval. Confiados à viola do cantador e a milhares de folhetos de cordel, que remetem ao alvorecer da imprensa na Europa, Carlos Magno e Roberto do Diabo, Genoveva de Brabante e Marcolfo assumem conotações impensáveis no encontro de uma vasta rede de raças, línguas e tradições culturais diversas, que é o Brasil da idade moderna. Sobre o fundo dos grandes mitos da floresta, de derivação indígena, e dos rituais mágicos, de origem negro-africana, os antigos modelos do paladino destemido, do príncipe maldito, da esposa fiel, do camponês astuto sobrevivem como expressão dos múltiplos 'diversos' que não se resignaram a ser eliminados definitivamente da história e, por meio da recuperação do passado, exprimem também a sua aspiração a um presente melhor. Nesse sentido, o menestrel-cantador do Nordeste brasileiro, resultado da criação de uma imensa área de transmissão oral e épica, torna-se o símbolo do homem constrangido a sair de 'seu' tempo e de 'sua' história para exprimir-se e fazer reviver nessa operação a história complexa de uma condição humana difícil.



Índice

Introdução 9

Nota preliminar 17

I O cantador e o sertão 18

Deus, o diabo e a terra do sol, 18; Uma literatura popular ambulante, 25; A tradição ibérica e as origens lusitanas, 30; A tradição índia e negra, 36; O cantador, 45; Os temas e as formas, 51; O público, os circuitos de comunicação, a ideologia, 58.

II O cangaceiro nordestino, paladino dos pobres e flagelo de Deus: Carlos Magno e Roberto do Diabo 66

O bandido do sertão e suas proezas: a caminho da lenda, 66; A representação épica e as suas fontes tradicionais, 76; A visão demoníaca, 84; A estilização do personagem no imaginário coletivo, 98.

III Mártires e heroínas na imagem popular: a tradição como exemplificação dos valores das comunidades 106

A mulher personagem-símbolo do passado, 106; Uma imperatriz medieval no sertão nordestino: a História da Imperatriz Porcina, 113; Uma “cientista” sertaneja: Donzela Teodora, 132.



**IV O ciclo do anti-herói:
antimodelos na cultura popular** **143**

O “amarelinho” Pedro Malasartes, 143; Cancão de Fogo ou a moral do anti-herói, 202; A épica grotesca de Luís de Camões, 210.

**V Um confronto poético sertanejo:
a peleja nordestina** **230**

A tradição poética, 230; As regras da contenda, 239; O desafio com o negro/diabo, 257.

**Apêndice:
a influência sobre as formas de expressão cultas** **266**

Conclusões **271**

Glossário **274**

Índice dos folhetos citados **279**


Referências **288**



Introdução

Semelhante à *littérature de colportage* francesa, aos *broadsheets* ou *broadside* ingleses, aos *volksbücher* alemães, aos *libretti muricciolai* italianos, e descendente direta dos *pliegos sueltos* espanhóis e das *folhas volantes* portuguesas, a *literatura de cordel* do Nordeste do Brasil ocupa, no entanto, um lugar peculiar no panorama das literaturas populares. Isso porque, por um lado, ela está enquadrada numa condição sincrônica de nossa situação cultural, manifestando-se ainda hoje (durante quanto tempo?) como uma estrutura vivente, com seus autores, um público, um circuito cultural definido; por outro, porque nela acabam confluindo e se confundindo motivos culturais e influências muito diferentes. Aqui, a mitologia indígena e o folclore mágico de proveniência negro-africana se mesclam à bagagem de contos, lendas e motivos arquetípicos, frequentemente de origem medieval, que atravessaram o oceano há mais de quatro séculos, trazidos pelos primeiros colonos, para a seguir fragmentarem-se em um contexto absolutamente novo, nos fogos de artifício das variantes que dão vida ao popular.


De tudo isso emerge uma problemática muito rica, ligada, entre outros aspectos, à exata definição de um fenômeno que se apresenta, quanto ao conteúdo, com traços promíscuos determinados por uma filtragem de materiais muito heterogêneos e, quanto à produção e recepção de textos, pela imissão de técnicas da oralidade e da escritura. Uma promiscuidade que, sendo característica genérica do popular, é exacerbada ao máximo em uma área variegada e imprevisível como é a do



Nordeste do Brasil, onde a própria vida da palavra é presença simultânea de civilizações, de culturas, de tradições diversas.

Desse modo, se os múltiplos interesses (literários, folclóricos, histórico-antropológicos) dos últimos tempos em torno do controverso fenômeno da cultura popular podem receber um revigorado estímulo por meio de materiais capazes de mostrar, sob nova luz, temáticas variadas, é necessário observar, por outro lado, que o entrecruzamento de perspectivas e metodologias não homogêneas impõe, no que se poderia definir como uma área de fronteira por excelência, algumas limitações de campo bastante rigorosas.


Através da sobreposição de critérios de juízo e de métodos de pesquisa diversos nascem, com efeito, falsas perspectivas do problema (opostas nas conclusões, porém parecidas nos procedimentos), novamente apresentadas em tempos recentes. A primeira é a que vê no popular um derivado – derivado no sentido negativo – e por isso um sucedâneo da cultura das classes dominantes: o povo não produz nada, mas herda simplesmente os resíduos empobrecidos da cultura superior e os conserva, em nível oral, quando esses já foram amplamente superados em âmbito culto. É a tese formulada por alguns representantes da escola filológica francesa da segunda metade do século XIX (Bédier em primeiro lugar), retomada em época mais recente também no âmbito dos estudos históricos. Em 1964, baseando-se em alguns documentos relativos à *littérature de colportage* francesa e de forma específica à *Bibliothèque bleu de Troyes*, R. Mandrou (1964) vê naqueles testemunhos populares nada mais que um subproduto passivo e aquiescente da cultura dominante. Prosseguindo nessa posição, outro grupo de estudiosos chegará, mais tarde, a se perguntar se “a cultura popular existe fora do



gesto que a suprime”¹. Do lado oposto, identificando a cultura popular com a cultura dos oprimidos e tirando disso diretamente um juízo de valor positivo, G. Bollème, em uma série de estudos também dedicados à *Bibliothèque bleu de Troyes* (BOLLÈME, 1969, 1973), percebe justamente nos textos de *colportage* a expressão espontânea de uma cultura popular original e autônoma, permeada de valores religiosos: uma teoria que terá especial sucesso a partir de 1968, quando tudo que cheire a popular se tornará expressão de certo tipo de contracultura, símbolo de uma peculiar tomada de consciência das massas.

O equívoco é gerado, tanto em um caso como no outro, pela sobreposição acrítica de juízos de caráter histórico, político e cultural. No primeiro caso, as classes subalternas, sendo historicamente perdedoras, não têm direito a uma sensibilidade própria, a uma cultura própria, a uma autonomia de expressividade própria; no segundo caso, justamente a condição de oprimidas as resgata, no plano da história, em nome de um cristianismo humanitário ou de um libertarismo genérico e voluntarioso. O que fica sem resposta em ambos os casos, e que de alguma maneira é negado ou colocado em segundo plano, é o questionamento relativo à existência de uma dialética entre passividade e reação que se manifeste em formas e tempos diversos também dentro da cultura popular. Desatar esse nó significa, pelo contrário, abrir o caminho à pesquisa, também no popular, de específicos níveis estilísticos e conteudísticos, em relação dialética com a área culta no âmbito de um mecanismo cultural comum, que se manifesta com formas


1 A proposição, de M. de Certeau, D. Julia e J. Revel, encontra-se no estudo “La beauté du mort: le concept de ‘culture populaire’”, publicado em *Politique aujourd’hui*, dezembro de 1970; retomo-a de Ginzburg (1979), p. XVI, ao qual remeto o leitor para um exame mais completo das diversas posições.



e potencialidades diferentes, segundo as diferentes épocas e a variação das relações de força entre classes subalternas e classes hegemônicas. As sugestivas páginas que Bakhtin (1979) dedica a uma cultura popular filtrada por meio das palavras e das imagens de Rabelais baseiam-se exatamente nesses pressupostos, que também Carlo Ginzburg retoma em outro contexto quando, questionando o problema das fontes da cultura do povo, pergunta se, de alguma maneira, não existe uma diferença a ser interpretada com mais esmero entre os textos que circulam junto às classes subalternas e a maneira pela qual elas os assimilam e os interpretam (GINZBURG, 1979, p. XXI-XXII). O problema maior para Ginzburg é, de qualquer modo, aquele colocado por uma documentação que, no caso da cultura popular, é quase sempre indireta, baseada principalmente na tradição oral. É dessa forma que “cultura dominante e cultura popular jogam uma partida desigual, na qual os dados estão viciados, já que a documentação reflete as relações de força entre as classes”². Isso, se é especialmente verdadeiro em uma situação histórico-cultural como a italiana, caracterizada pelos condicionamentos que Gramsci colocou largamente em evidência nos seus *Quaderni dal carcere*, pode encontrar respostas muito distintas em outros contextos.

A hipótese de uma circularidade entre níveis culturais não homogêneos encontra confirmações surpreendentes, embora ainda muito pouco estudadas, por exemplo, em âmbito ibérico e sobretudo em uma área marginal de um ponto de vista estritamente geográfico, como a portuguesa, mas justamente por isso projetada desde sempre em direção


² Ver a introdução de Carlo Ginzburg a Burke (1980, p. XIV). Sobre a questão, ver também Cirese (1976), particularmente p. 110-118.



a civilizações e culturas diversas. Ali, desde o século XVI, almanaques, canções, baladas populares medievais, vidas de santos, que constituíam o circuito da cultura popular, tomaram parte ativamente da obra de Gil Vicente, fundador do teatro português, autor que seria muito difícil catalogar como exclusivamente culto ou popular. De modo não diferente, os cantadores cegos difundiam, nos mercados e nas feiras, por meio de folhas populares de baixo preço, tanto as obras do próprio Gil Vicente, como as de Camões, o vate da epopeia marinheira lusitana, além das de outros grandes poetas.

Na Península Ibérica, em geral, *pliegos sueltos e folhas volantes* continuam circulando ininterruptamente durante quatro séculos, e deles temos, nas bibliotecas portuguesas e espanholas, uma documentação que, embora espere ser organizada e estudada apuradamente, evidencia a manifestação de uma experiência cultural tão ativa e rica de implicações que conseguiu manter-se viva e dar frutos em ambientes muitos distantes. A *literatura de cordel* do Nordeste do Brasil é precisamente uma das expressões mais evidentes dessa problemática ligada não somente à migração de conteúdos e formas entre áreas culturais “altas” e “baixas”, mas também entre diferentes perspectivas geográficas e, sobretudo, temporais.


A relação entre presente e passado se torna, de fato, instrumento de pesquisa privilegiado não só para estudar aquela operação de filtragem e de transmissão seletiva dos conteúdos da cultura popular, cujos procedimentos foram indicados por Bogatyrev e Jakobson (1967), mas também para evidenciar, por meio deles, o desenvolvimento das formas poéticas e narrativas capazes de iluminar os mecanismos de transmissão de um texto através do tempo e, portanto, as formas autônomas por meio das quais o popular “lê” o passado.



Sendo justamente a relação com o tempo a que caracteriza um tipo de produção popular, que Miguel de Unamuno define como “sedimento poético dos séculos”³, o cantor popular, herdeiro do menestrel medieval, pode ser, ainda hoje, o depositário de um *corpus de topoi*, de situações e de imagens, que precisa ser explorado na sua morfologia e na trama de nexos que conjugam entre eles tradições diversas e distantes.


As dificuldades podem nascer, como já se disse, precisamente de uma dimensão inédita, onde, à opacidade produzida pela densidade do tempo, acrescentam-se os problemas criados pela interação entre coordenadas históricas, culturais e mentais, produto de situações não homogêneas. Porém é justamente nesse ponto que se revela a extraordinária vitalidade de esquemas arquetípicos e de matrizes culturais, cuja continuidade de penetração e de debate temático parece não se esgotar contra a barreira do tempo, nem mesmo em um contexto atípico. Nesse, a própria antiguidade do modelo assume valores diversos sob o impulso de estratégias textuais que prescindem dele, colocando-se em um universo completamente estranho àquele originário. O moderno cantor brasileiro torna-se, desse modo, o depositário do fluxo lentíssimo da tradição como memória convertida em descoberta, representando um ponto de chegada de materiais erráticos, que cruzaram como meteoritos o firmamento de sistemas culturais, às vezes muito distantes, para depois parar em uma terra como o Nordeste, onde traços arcaicos permeavam os tempos modernos. Ali, só para dar alguns exemplos, batizavam-se os meninos com nomes de Roldão (ou Rolando: o Roland francês e Orlando italiano) e Oliveiros, em recordação das gestas dos paladinos

3 A citação provém de *Paz en la guerra*, retomo-a de Enterría (1973, p.74).



de Carlos Magno, os vaqueiros repartiam os rebanhos mantendo os termos usados pelos diferentes agrupamentos do exército português no Medievalo, e o sertanejo, quando tinha que cobrar um devedor insolvente, punia-o arrancando a porta de casa, tal como prescreve um foral, ou estatuto, emitido em 1152 por Afonso Henriques, primeiro rei do Portugal. A equação entre Velho e Novo Mundo parece inverter-se. Apesar disso, uma operação limitada apenas à busca de tudo o que no popular nordestino é ou poderia ser relíquia do passado, segundo os rígidos ditames de uma visão neotradicionalista, correria o risco de transformar a *literatura de cordel* no que Bogatyrev chama de “um cemitério de experiências culturais primitivas” (BOGATYRĚV, 1980, p. 47), uma série de fósseis a serem estudados somente com os instrumentos da arqueologia. A relação com o passado, ao contrário, vive de semelhanças, mas também de diferenças: a possibilidade de revelar uma “história” do texto, que em âmbito popular é, na maioria dos casos, desconhecida do narrador ocasional e de seu público, anda de mãos dadas com a possibilidade de fazer emergir os modos da leitura e, por consequência, a autonomia expressiva de quem se torna intérprete dela. A descoberta de um Medievalo popular brasileiro torna-se, assim, ao mesmo tempo, a descoberta de dois mundos diversos que, justamente na consciência da distância que os separa, adquirem nova densidade, dimensão e significado.

Grande parte da documentação deste livro foi coletada durante duas estadias de estudo no Brasil, respectivamente em 1971 e em 1978, e provém diretamente dos lugares de origem e de algumas coleções particulares. Gostaria de agradecer, a propósito, ao prof. Adriano da Gama Kury, diretor do Setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa, do Rio de Janeiro, e ao prof. Braulio do Nascimento, diretor da Biblioteca “Amadeu




Amaral” da mesma cidade, a ajuda proporcionada, como também dedicar uma comovida homenagem à memória de Sebastião Nunes Batista, amigo e grande estudioso de literatura popular nordestina, inesperadamente falecido em janeiro deste ano e a quem este livro é devedor de numerosas sugestões. Um necessário reconhecimento devo também a Rodolfo Coelho Cavalcante, cantador da Bahia, pelas notícias e pelos materiais de primeira mão, aos quais tive acesso graças a ele. Dentre os estudiosos italianos, devo a Luciana Stegagno Picchio muito mais do que um simples agradecimento pela quantidade de estímulos, sugestões e materiais que só poderiam vir de uma mestra dos estudos brasileiros reconhecida como ela. Quero citar também Giorgio Marotti pela colaboração oferecida relativamente ao material fotográfico que acompanha o livro, e, finalmente, Massimo Oldoni, amigo de sempre, a quem registro minha gratidão não só por ter acolhido em sua coleção este livro, mas também por ter me ajudado, desde o começo, em uma empreitada que não se mostrava nem simples, nem exequível. Concluo com a esperança de que este trabalho e a problemática que lhe é inerente possam constituir um ulterior convite à colaboração entre especialistas de áreas diversas, que no âmbito da cultura popular é não somente desejável, mas necessária.

Roma, outubro de 1982

Nota preliminar

Entre os materiais que compõem este livro, o capítulo sobre o banditismo nordestino retoma, ampliando-o, o texto de uma comunicação apresentada na mesa-redonda organizada em 1976 pelo Istituto Italo Latino Americano, de Roma, em colaboração com a Sorbonne Nouvelle Littérature Comparée, de Paris, e a Università di Roma, sobre o tema: “La letteratura latino-americana e la sua problematica europea”, posteriormente publicado nos anais da mesa-redonda e, de forma atualizada, no volume *Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea*, por Luciana Stegagno Picchio, Roma, Bulzoni (1978b). A problemática relativa à *História da Imperatriz Porcina*, no terceiro capítulo, aparece, por sua vez, em um ensaio publicado em Lisboa, no primeiro número da nova série da *Revista Lusitana* (1981). Os restantes materiais são inteiramente inéditos.

As citações, ao longo da exposição, reproduzem fielmente o texto original dos *folhetos*, trazendo unicamente algumas variações de pontuação, onde isso possa facilitar a compreensão. Os *folhetos* são geralmente indicados no texto e nas notas tão somente com o título, o qual remete a um elenco final específico, onde estão indicados o autor e todos os dados que possam ajudar a identificação, incluindo o lugar onde estão eventualmente conservados ou, no caso de citação indireta, a fonte de proveniência. Um glossário, no final do volume, facilitará ao leitor não especialista a compreensão dos termos mais específicos da língua.



Capítulo primeiro


O cantador e o sertão

1.1 Deus, o diabo e a terra do sol

O Nordeste do Brasil se mostra claramente como uma área geográfica e cultural particularmente fértil para o nascimento e o desenvolvimento da *literatura de cordel*, não somente pelo fato de ser uma das regiões de mais antiga colonização, mas também porque aqui o encontro e a miscigenação entre o português e o escravo africano se realizaram de maneira estável e contínua, enquanto as características da organização social, baseada no latifúndio e na sociedade patriarcal, favoreciam a perpetuação das tradições e a fixação de um cenário substancialmente imóvel de aspectos culturais destinados a permanecer¹.

Composto por diversas regiões naturais diferentes em clima, solo, vegetação e também organização econômico-social, o Nordeste tem como característica principal exatamente os violentos contrastes que o distinguem, como direta consequência, conta a lenda popular, do eterno duelo que Deus e o diabo têm travado na “terra do sol”. Essa história teve início há mais de quatro séculos, quando os primeiros colonizadores


1 Sobre o Nordeste, a sua organização geográfica, as características das ocupações e da população também em relação aos problemas econômicos e sociais: Melo (1953); Castro (1966); Freyre (1965, 1970, 1972). Sobre a caracterização literária da paisagem nordestina e sobre a evolução de alguns mitos relacionados à época do descobrimento, ver também Holanda (1977).



portugueses colocaram os pés na região costeira e, encontrando esplêndidas florestas e uma terra, o *massapê*, opulenta e fértil, plenamente propícia aos plantios, identificaram imediatamente esses lugares com o antigo Paraíso perdido: era precisamente esta terra que deveria gerar, a seguir, a cana-de-açúcar, a plantação e, simultaneamente, o extermínio dos índios, o tráfico dos africanos e a casta dos *senhores de engenho*, os senhores da plantação. Esses edificaram pela glória do Altíssimo e dos seus servos as 228 igrejas e capelas da Bahia, hoje Salvador, capital do Brasil até 1763, a cidade que surge sobre o maravilhoso cenário do qual recebeu o nome, *Bahia de todos os santos*.

Em prol das plantações de cana-de-açúcar da costa, a exploração colonial europeia, seguindo uma maléfica miragem de riqueza, sacrificou tudo por séculos: queimando florestas, suprimindo as outras culturas alimentares, destruindo recursos naturais e humanos até arruinar o antigo Éden. Em 1888, com a abolição da escravatura, o último pilar, sobre o qual se apoiava a monocultura latifundiária, afundou e foi o final de uma era. O resultado, quando os engenhos deram lugar às usinas, os terratenentes às sociedades anônimas, e o operário do açúcar mudava da condição de escravo para a de proletário, foi um estado de fome endêmica que se manifestou de forma sempre mais grave na medida em que se passava da paisagem voluptuosa da cana-de-açúcar à paisagem dura, angulosa e seca do interior do Nordeste.


Do norte da Bahia até o Piauí e o Maranhão, por meio de sete estados que formam uma área três vezes maior que a Itália, o assim chamado *sertão* é caracterizado por imensas extensões de pedras cinzas e por argila seca, sobre a qual cresce uma vegetação de moitas espinhosas, de ervas amareladas e de árvores esqueléticas: é o reino da *caatinga*, a vegetação que não pode



elevant-se muito além das suas raízes sedentas de água. A única forma de economia possível aqui é aquela baseada na criação (bovina, mas sobretudo caprina, muito resistente à sede), que começou a ser praticada quando a partir de Pernambuco o gado se difundiu pouco a pouco na região, penetrando por meio de caminhos naturais representados pelo leito dos rios e de modo particular pelo São Francisco. Surgiu dessa maneira a *fazenda*, baseada em uma organização patriarcal e semifeudal, que tem em seu centro o *fazendeiro* e se aproveita do trabalho incansável do *vaqueiro*² com o característico chapéu de couro, acostumado a cavalgar e a caçar na solidão, nos pastos e nas *caatingas*. Estamos na terra da vaquejada, de cantos e lendas que convergem para o chamado *ciclo do gado*, e tiveram a sua maior expressão por meio de poetas como Inácio da Catingueira e Fabião das Queimadas, ambos ex-escravos de fazenda.

O *cantador*, afinal de contas, é típico de um contexto no qual o *sertanejo*, isolado do resto do país e do mundo, não tem outra possibilidade de expressão cultural senão cantar o ambiente que o rodeia e no qual fixou as próprias raízes. É sobretudo a *seca*, a estiagem, essa implacável inimiga do nordestino, o centro de numerosas baladas populares que a retratam no seu aspecto infernal:

2 Sobre essa figura específica, ver Guerra (1924).




O quadro é triste, funéreo
chocante, desolador,
o sertão virou fornalha
é um fogo abrasador
matando seres humanos
de sede, fome, calor³

e no desespero que lentamente se apodera de homens e coisas:

Os poços não têm mais água
os rios petrificaram,
aonde as águas corriam
em pedras se transformaram
e então dos arvoredos
só os galhos ficaram

E quando se perde a esperança de uma chuva salvadora que não chega nunca e a única perspectiva é a certeza de um fim para homens e animais, não resta senão recolher as poucas coisas que sobraram e fugir depressa. Começa a odisséia dos *retirantes* e de suas miragens por lugares melhores: assim adentraram a centenas de milhas pelas florestas da Amazônia na época da exploração dos seringais, assim continuaram a descer para São Paulo e aos mais bem-aventurados estados do sul. Em menos de três séculos, a partir de 1700, mais de cinquenta anos foram de seca no Nordeste e o sertão sofreu pelo menos cinco grandes carestias (MELO, 1953, p. 139). Durante a grande seca de 1877, que ficou na memória, viram-se fervilhar nas estradas cobras cascavéis e o gado morreu em tão grande quantidade que

³ Este e o trecho seguinte foram retirados do folheto popular *A seca, flagelo do sertão*, de Delarme Monteiro.




não se pôde cavar covas suficientes para enterrá-lo. Somente na cidade de Fortaleza as epidemias mataram a metade dos seus 120 mil habitantes e o Ceará perdeu no total cinquenta por cento da população. De resto, a presença da morte não revelará nenhuma novidade nessa região se dermos uma olhada nos trágicos dados da mortalidade infantil, até pouco tempo atrás a mais alta do mundo: em Aracaju, 457 crianças, a cada mil, morriam antes de completar um ano e, em Natal, 553 (CASTRO, 1966, p. 40). Aqueles que sobrevivem se acostumam, quando não têm nada mais, a comer até mesmo a terra, para ao menos nutrir-se dos sais minerais que essa contém e, frequentemente, carregam por toda a vida as marcas da fome: assim se justifica a multidão de cegos, de acometidos por edema, de hidrópicos que transbordam da região.

Os cantos e as lendas populares muito cedo começaram a falar de um maligno e demoníaco sortilégio do qual é vítima a “terra do sol”: o mesmo que detém prisioneiro o mítico rei D. Sebastião, cujo corpo nunca foi encontrado depois da derrota de Alcácer-Quibir contra os mouros da África, evento que em 1578 marcou uma ruptura irreversível na história de Portugal, colocando definitivamente um fim ao sonho de dourados impérios ultramarinos. Um dia, diz a lenda, D. Sebastião regressará para liberar a terra do sol do encantamento maligno do demônio, e então o sertão será de novo a terra de Deus, um imenso paraíso verde onde a todos será concedido viver na prosperidade e na abundância⁴.

Na realidade, tal maligno encantamento é no Nordeste representado por um subdesenvolvimento sobre o qual pesa


4 Sobre o Sebastianismo e sobre movimentos messiânicos no Brasil, ver Cantel (1970), Facó (1972), Reali (1978).



a inclemência da natureza e um abandono que determinou a instauração de uma organização social de tipo semifeudal, na qual o fazendeiro, o *coronel*, com a tropa de *cabras* e *capangas* sob seu comando, dita a lei e administra uma justiça pessoal, sua, que não admite derrogações. Um desequilíbrio econômico e social gerou nesses tempos desesperadas revoltas camponesas guiadas por bandidos e anacoretas, que pela virtude das armas ou do fascínio transformavam-se em um símbolo de aspiração das massas em fuga da fome e da miséria.

Dessa forma, nos últimos anos do século XIX, uma multidão de esfomeados e maltrapilhos se agrupou em volta de Antônio Conselheiro, antigo escrivão do Ceará que pregava um cristianismo a seu modo tão sombrio e atormentado como o medieval, preferindo ser massacrado em Canudos pelas tropas do exército a renunciar às próprias expectativas messiânicas⁵; assim, também cantos e lendas populares floresceram espontaneamente em torno de Antônio Silvino e de Capitão Lampião, que, com as suas investidas criminosas, passaram a assinalar, na primeira metade do século XX, toda uma época na história do sertão nordestino. E muitas vezes as duas figuras, a do beato e a do bandido, aparecem associadas em uma única individualidade: encontramos então diante de personagens como Bento da Cruz de Juazeiro, assassino do seu próprio pai, que administrava a justiça local com uma cruz em uma mão e um punhal na outra, ou como os ferozes Batistas, que na campanha de Canudos foram capazes de carregar os seus mosquetes com os grãos dos seus rosários. Contudo, tanto Antônio Silvino e Lampião, heróis do banditismo cantados pela poesia popular,

5 Sobre os eventos de Canudos é útil consultar Calasans (1950, 1959, 1966) e Marotti (1978).



como Antônio Conselheiro e os seus místicos seguidores não puderam mudar o curso de uma história destinada a continuar no fundo do abismo – escreve Josué de Castro (1966, p. 25) – “como se o carro de seus destinos se tivesse atolado até o eixo no barro mole das estradas de cana, no massapê fofo e pegajoso onde se atolam os carros de boi”.

Apesar de tudo, o nordestino permanece tenazmente arraigado às suas origens e às suas tradições, esperando pacientemente um daqueles milagres inexplicáveis que se repetem nas raras vezes em que chove e a caatinga se ilumina de flores esplêndidas. Como diz a canção popular:

Quando eu me for desta terra
Sairei dela voando
P’ra que as aves te digam
Que me encontram chorando⁶.

Os *folhetos* dos cantadores, que aos milhares preenchem sua solidão, testemunham a simplicidade, mas também a continuidade de uma tradição que, transmitida de geração a geração, continua sob a custódia zelosa de um público ainda tímido na expressão por falta de meios de cultura mais elevados e, todavia, apaixonado pelas parábolas por meio das quais o cantor ambulante, com a utilização de uma linguagem imaginosa, conta a sua história e reflete a sua vida.


6 A quadra foi retirada de Carvalho (1967, p. 365).

1.2 Uma literatura popular ambulante

A simplicidade e o cunho popular que acompanham e definem a chamada *literatura de cordel* são evidenciados pelo próprio nome: “literatura da cordinha”, “do cordel”, a distinguir, já a partir do nome, o nível social mais baixo, mas também o aspecto irregular, instável, “volante” dos *folhetos* que circulam nos mercados e nas feiras do Nordeste. Pendurados no tradicional cordão sobre o balcão do *folheteiro* ou alinhados em ordem sobre uma mesa improvisada, sustentada por dois cavaletes na esquina da rua ou em frente à loja do engraxate, esses opúsculos de 16x11cm., com um número de páginas em versos que varia entre 8 e 32 e uma capa na qual o título é geralmente ilustrado por uma xilogravura estilizada segundo os módulos da gráfica popular, terminaram por criar uma verdadeira miniestrutura de mercado e, por consequência, um circuito cultural próprio dentro da sociedade nordestina, onde funcionam ao mesmo tempo como bibliotecas populares, depositárias de um conhecimento sedimentado, e como meios de difusão de notícias de atualidade.


Uma dezena de pequenas tipografias caseiras e artesanais, espalhadas sobretudo nos centros do interior, continua assim a produzir a cada ano milhares de exemplares⁷ destinados a um público heterogêneo, mas fiel ao seu gosto, que se interessa pela crônica local feita de crimes, incêndios, festas, vitórias eleitorais; apaixonam-se por temas fixos como odisséias de retirantes,

7 O fenômeno inicia-se a partir do final do século XIX, quando começaram a multiplicar-se exemplares impressos de textos, confiados antes predominantemente à tradição oral ou a folhas e cadernetas manuscritas. Ver sobre o assunto, Cantel, (1978, p. 198 e ss.), e, com referência às relações entre tradição escrita e oral, Santos, (1979) e Zumthor, (1980).




milagres de santos, captura de bandidos famosos, porém não faz muita distinção entre Carlos Magno e o último cangaceiro, familiarizado com princesas medievais e príncipes normandos de sanguinária memória. Uma mistura entre moderno e antigo que encontra sua sanção e seu natural desaguadouro no espetáculo do *cantador*, do menestrel-trovador, herdeiro de um saber vindo de longe, cujo nomadismo caracteriza na direção popular, exatamente como séculos atrás, uma extemporaneidade com marcas de uma improvisação estimulada pela mudança de condições na qual a representação se efetua. Acompanhando-se com a *viola* ou com a *rabeca*, descendente daquele *rabé* [rebabe] ibérico que é o primitivo violino usado desde os tempos mais antigos pelos persas e árabes e, posteriormente, no século XIV, pelos mouros de Granada (PIDAL, 1957, p. 48), sustentando-a de baixo para cima, do mesmo modo como vemos documentado nas iluminuras dos códigos medievais, o cantador, cercado por um público de *matutos* muitas vezes analfabetos, mas atentos aos valores da narração, organiza o seu espetáculo feito de música, mímica, improvisação, para concluí-lo invariavelmente com a venda do folheto do qual ele é, muitas vezes, o autor e ao mesmo tempo o executor.

Trata-se frequentemente de histórias que nas longas peregrinações próprias desse gênero “ambulante”, mesmo mantendo-se substancialmente fiéis a si mesmas, mudam de título e de dono segundo o regime típico dessa literatura trovadoresca, onde os direitos autorais não são reconhecidos e a exploração do trabalho literário dos outros passa a ser lícita no âmbito de uma contínua releitura dos textos entregue ao regime das variações. Estruturas já prontas, ricas de antigas reminiscências, permitem a dedicação de todas as energias do cantador à elaboração dos motivos e constituem, com um



máximo de estereótipos, um conjunto bastante individualizável, ainda que heterogêneo, no qual se encontram elementos os mais diversos: geografia e cosmografia, hagiografia cristã e mitologia índia e negra, fatos da Bíblia e estórias dos Paladinos da França. É esse o saber adquirido de que o cantador se gaba e que compõe o tema de *desafios* e *pelejas*, de competições entre cantadores, que repetem as formas e o cerimonial das contendidas e das disputas medievais, ainda que o pátio do castelo se transforme na eira da fazenda e o senhor e os nobres cortesãos assumam na ocasião as rudes feições do fazendeiro e do público de sertanejos convidados para a festa. Algumas dessas pelejas fizeram história no sertão nordestino e, como veremos mais adiante, continuam a circular em toda a região difundidas pelos textos de cordel. Todavia, a circulação dos folhetos populares não se limita aos longínquos vilarejos do interior, mas atinge também centros principais do Nordeste, como Fortaleza, João Pessoa, Natal, Recife, para depois ampliar-se por meio da emigração nordestina até as grandes cidades do centro e centro-sul do Brasil. Encontramos os folhetos, por exemplo, no *Mercado Modelo* de Salvador, ou no *Campo de São Cristóvão* no Rio de Janeiro, onde aos domingos se reúne uma pitoresca multidão de nordestinos, emigrados em busca de uma vida melhor, como também em uma grande metrópole à europeia como São Paulo. Encontrar o folheteiro na esquina do arranha-céu, perto do grande centro de negócios, pode constituir somente uma nota alegre ou no máximo a expressão da milésima contradição que distingue o “continente” Brasil. Por outro lado, nos longínquos pequenos aglomerados do sertão nordestino (distantes milhares de quilômetros em linha reta, mas a anos-luz como desenvolvimento civil e econômico-social), onde a fome ainda se faz sentir fortemente e um nível de vida no limite da sobrevivência não




permite grande ampliação da imprensa e das comunicações de massa, o nomadismo faz do cantador um extraordinário instrumento de publicidade, que atua no plano do saber comum, da linguagem, das notícias da atualidade, contribuindo de alguma forma para estabelecer pontes entre comunidades que, de outro modo, estariam perdidas e abandonadas a si mesmas.

Ali sua figura é contornada por toda uma série de outros personagens com os quais muitas vezes termina por confundir-se: o cego mendigo, que por antigo privilégio vende os folhetos de rua em rua e de casa em casa; o pregoeiro, que percorre a cavalo com tambor e corneta as ruas do vilarejo, para anunciar ao público, reunido na praça, o programa de festas populares divulgadas por um folheto que se abre, invariavelmente, com sátiras ferozes contra pessoas importantes e autoridades; o *doutor de raízes*, médico dos pobres, que compensa uma estrutura sanitária oficial insuficiente ou completamente ausente, vendendo orações, salmos e histórias que aumentam a fé do público ao qual estão destinados seus emplastros infalíveis; e, finalmente, o *turco*, uma singularíssima figura de vendedor ambulante que roda pelos vilarejos com seu baú azul-marinho, repleto de bugigangas, somando à função de vendedor aquela de poeta popular, de carteiro, de homem de confiança e de “jornal falado”, reunindo, dessa forma, uma série de anedotas e histórias engraçadas sobre ele, conhecidas no Nordeste como *estórias de turco*⁸.


Tais personagens são também os canais de difusão de uma literatura popular que, baseando-se em esquemas e modelos tradicionais, constitui o reflexo de um imaginário coletivo que

8 Sobre a figura do cantador cego, ver Mota (1978, p. 9-34); sobre o doutor de raízes e sobre o pregoeiro, Proença (1977, p. 18-27); sobre o “turco”, Ribeiro (1977, p. 73-74).



vive por meio de expressões diversas, mas com uma estrutura fixa, assim como é substancialmente imóvel no tempo a sociedade de que é expressão. O conteúdo dos folhetos não deixa vislumbrar bruscos saltos ou interrupções de continuidade; grande parte do que vem impresso já fazia parte do repertório dos intérpretes da tradição oral e deixa a marca de suas origens: baladas e diálogos, paródias de sermões e almanaques, além das figuras tradicionais do santo, do cavaleiro, do soberano e do fora-da-lei. Uma continuidade que é também devida ao uso do texto impresso, praticado menos na leitura individual que na leitura em voz alta para parentes e vizinhos menos instruídos. As mudanças nesse campo não são, portanto, “substitutivas”, mas “aditivas”: assim os velhos temas nunca perdem a valia, ao mesmo tempo que a eles se somam os novos. Às narrações antigas, aos romances herdeiros de uma antiga tradição histórica ou novelística, acrescentam-se fatos tradicionais conservados e transmitidos de geração em geração por meio da memória coletiva e, também, acontecimentos mais recentes, que têm a oportunidade de fixar-se nessa mesma memória, incorporando-se à história oral da comunidade e passando a assinalar-lhe momentos de vida ou aspectos particulares.

Desse modo, os feitos dos cavaleiros medievais e as aventuras das antigas princesas virtuosas e sábias tornam-se matéria única ligada à recordação da grande seca de 1877, à história de Sacco e Vanzetti, ou ao suicídio do Presidente Getúlio Vargas, aos milagres do Padre Cícero e às aventuras do cangaceiro Lampião: narrativas de longa tradição junto às crônicas locais e aos fatos de ressonância mundial ocorridos em “algum lugar” impreciso, que para o matuto têm os contornos de uma geografia vaga e fabulosa. O espaço real substitui um espaço mítico e um tempo real dá lugar a um tempo “social”:




em ambos, por meio de seus exemplos artísticos e culturais, a comunidade expressa necessidades, juízos e sentenças que lhe são peculiares. No centro desse circuito está o cantador, com as suas improvisações, a sua extemporaneidade, o seu vagar impreciso e o folheto popular, esse também como continuador de uma tradição que vem de longe.

1.3 A tradição ibérica e as origens lusitanas

Os folhetos nordestinos dão continuidade à tradição dos *pliegos sueltos* espanhóis e das *folhas volantes* portuguesas, que começaram a percorrer a península ibérica do final do século XV e tiveram o seu período de maior difusão nos dois séculos seguintes, contribuindo para vulgarizar novelas de cavalaria, canções e baladas populares, *romances*, vidas de santos, adágios populares e fórmulas religiosas. Gil Vicente, ele mesmo autor de autos publicados como textos de cordel, na *Comédia de Rubena*, representada em 1521, cita um grande número desses textos populares, referidos como algo que, por ser bastante conhecido, não precisa ser enfatizado. Estudiosos como Wolf e Duran, que foram uns dos primeiros a estudar os *pliegos sueltos*⁹ espanhóis, consideram-nos como o primeiro modo original de publicação de romances, e também Menéndez Pidal destaca a função fundamental desempenhada pela literatura de cordel na transmissão do *romancero viejo* na península ibérica¹⁰. *Pliegos sueltos* e *folhas volantes* representavam um meio


9 Sobre o assunto, ver Enterría, (1973, p. 28).

10 Pidal (1953, p. 13). Em relação à difusão de impressos populares em outros contextos, ver Novati (1907, p. 11-21) e Davis (1980, p. 264-278).



econômico de vulgarização da cultura da época, quando o livro era caro e de difícil acesso aos que não faziam parte das altas classes econômicas, das hierarquias civis e religiosas ou das corporações especiais. Nasce assim, com os primórdios da tipografia e a invenção da imprensa, a possibilidade de multiplicar, a baixo custo, caderninhos de poucas páginas onde são reunidas composições para cantar ou para ler, e que se tornam o patrimônio literário das classes populares, que antes deviam limitar-se quase exclusivamente à tradição oral.

O espaço privilegiado de difusão desses textos era a praça, verdadeiro fulcro da cultura popular nesse período, ponto de encontro de músicos e marionetistas, charlatães e dentistas práticos, cantadores e vendedores ambulantes; o lugar onde os jovens podiam encontrar-se resguardados do controle dos familiares e qualquer um podia assistir às apresentações de atores ambulantes e saber das últimas notícias. Aqui não era raro encontrar o cantador cego que vendia textos próprios ou de outros autores, recebendo desses um terço do preço de venda. *Quintilhas de ciego e romances de ciego* são precisamente os termos que passaram a definir na Espanha as composições de timbre mais marcadamente popular. A legislação do reino agrupava frequentemente os cegos com os romeiros e os peregrinos, tendo por objetivo impedir a coleta anárquica, mas concedendo também uma série de licenças que lhes permitiam reunir-se em verdadeiras congregações, com a possibilidade de exigir alguns direitos (ENTERRÍA, 1973, p. 77). O cego é mencionado, entretanto, já no início do século XIII, por Boncompagno, como um trovador especial digno de apresentar-se também na corte, e realmente na Corte de Carlo di Navarra em 1384 são mencionados presentes feitos a um menestrel cego do duque de Brabante (PIDAL, 1957, p. 27-28).




O *ciego juglar* que canta *viejas fazañas* torna-se, portanto, a figura popularíssima do Quinhentismo ibérico que encontramos em Timoneda, no Lazarillo, em Cervantes e Lope de Vega, representado a cantar os próprios versos pelas estradas, como nesse *pliego* de 1673, conservado em uma coleção do British Museum:

El ciego que, com trabajo
canta coplas por la calle
por alegrar hoy la fiesta
es ciego a nativitate.
Oyganle, que ya viene cantando...¹¹

[O cego que, com fadiga / canta versos pela estrada / para alegrar hoje a festa / é cego de nascença / Ouçam-no que já vem cantando...]

“As blind as a harper”, diz um provérbio inglês que se encontra em Ben Jonson e em Shakespeare, acentuando, por um lado, o caráter de vidente, por outro, a qualidade de bom cantor do cego andante, que desde Homero pertence a todas as literaturas. E cego é também o mais famoso autor de cordel do Quinhentismo português, Baltasar Dias, poeta popular nativo da Ilha da Madeira, a quem em 20 de fevereiro de 1537 D. João III concede a licença de venda das próprias obras impressas “[...] por ser homem pobre e não ter outro recurso para viver, por causa da falta de visão, senão o de vender as ditas obras” (ALMEIDA, 1970, p. 36). Baltasar Dias é autor de alguns dos mais notáveis textos de cordel como o *Auto de Santo Aleixo*, o *Auto das*

11 Cito de Enterría (1973, p. 79); sobre o assunto, ver também a introdução de Moñino (1970).




malícias das mulheres, o *Conselho para bem casar* e sobretudo a *História da Imperatriz Porcina*, que depois, como veremos, atravessará o Oceano gozando de uma grande popularidade no Brasil, onde personagens como o Cego Aderaldo ou Cego Sinfrônio continuam representando, mesmo séculos mais tarde, a tradição dos grandes poetas populares cegos.

Por meio de cantadores como Baltasar Dias, as *folhas volantes* tornam-se assim, no século XVI, o instrumento de difusão e de vulgarização em Portugal de romances que provêm da Espanha, como *Conde Alarcos*, *Marquês de Mântua*, *Gayferos*, *Conde Claros de Montalvão* e muitos outros. Já em 1521 Germão Galharde publica em Lisboa os popularíssimos *Castigos y exemplos de Catón* e, dos primeiros anos do século, há a edição de cordel do *Pranto de Maria Parda*, de Gil Vicente¹². Diálogos, monólogos e autos tradicionais para as festas de Natal e Páscoa constituem parte considerável dessa produção popular que glorifica, dentre outros autores portugueses, o mulato Afonso Álvares e o ex-padre António Ribeiro Chiado. Outra prova da circulação bastante intensa desses textos é a preocupação, manifestada em determinado momento pelas autoridades eclesiásticas, de limitar e controlar o fenômeno. Já em 1534 o bispo de Évora havia proibido as representações que não tivessem uma permissão especial,

mesmo se ilustram a Paixão do Nosso Senhor Jesus Cristo, ou a sua Ressurreição, ou a Natividade [...] já que esses dramas são a causa de muitos inconvenientes e escândalos para

12 Ver sobre esse assunto, Saraiva (1955, p. 243).



aqueles que, não sendo bastante firmes na fé católica, veem as desordens e os excessos desses dramas¹³.


O índice dos livros proibidos em 1581, além de vetar obras dos autores mais populares como Gil Vicente e Baltasar Dias, ou textos como *A história de Roberto do Diabo*, que depois se popularizam também no Brasil, contém uma explícita advertência aos revendedores:

Os vendedores de Autos e folhas populares não devem vender, nem comprar para vender outros livros sem primeiro mostrá-los ao Revedor: porque alguns têm livros escondidos, que compram e vendem, sem saber o conteúdo, e seguem-se inconvenientes: e há informações de que em algumas bancas se encontram livros suspeitos e perniciosos. Os encarregados do Santo Ofício visitarão repetidamente esses lugares e farão conhecer ao Revedor os livros que ali se vendem. O mesmo será feito para os livretos que se vendem nas feiras. (BRAGA, 1867, p. XXVII).

Uma situação que Gil Vicente já tinha razão de lamentar no prólogo de *Triunfo do Inverno*:

Em Portugal vi eu já
em cada casa pandeiro,
e gaita em cada palheiro;
e de vinte anos a cá
não há hi gaita nem gaiteiro.
A cada porta um terreiro,

¹³ Cito a partir de Burke (1980, p. 207).




cada aldea dez folias,
cada casa atabaqueiro;
e agora Jeremias
he nosso tamborileiro¹⁴.

De resto, os textos de cordel, além de servirem para um uso imediato e recreativo, tinham também outras aplicações e eram, por exemplo, utilizados na escola pública como leitura para os alunos, que adquiriam assim familiaridade com as *fabulosas invenciones antiguas*. Durante o reinado de Carlo III da Espanha, em 1767, proibiu-se de imprimir romances de *cego e coplas de ajusticiados* e de usá-los na instrução pública, mas o decreto não teve muito efeito e oito anos depois, em 1775, lamentava-se a não observância das disposições precedentes e advertia-se

que nas escolas não se deveriam ler *romances de ajusticiados*, porque produziam nas almas simples sementes de delinquência [...] e este dano causavam também os romances dos *Doze Pares de França* e outras lendas vãs (PIDAL, 1953, p. 249).

Apesar desse conjunto de impedimentos e proibições, incansavelmente, sem pausa, e por séculos, cantores cegos e músicos ambulantes continuaram a obter os seus escassos proventos da venda desses textos populares pendurados numa cordinha em esquinas de rua ou nos mercados. Seguindo o caminho das descobertas geográficas, as *folhas volantes* populares haviam, assim, começado a invadir também o novo

¹⁴ Cito da ed. das *Obras completas* de Gil Vicente, org. Marques Braga (VICENTE, 1968, p. 261-262). A folia é uma dança vertiginosa de muitos casais, que se dança ao som do pandeiro.




mundo. Em 1600 é documentada a partida, da Espanha para o novo continente, de vinte resmas, equivalente a dez mil folhas impressas, contando a história de *Pierres y Magalona*; cinco anos depois se faz menção a vários exemplares relativos a *Doncella Teodor*¹⁵. Embora faltem testemunhos precisos em relação ao Brasil, onde esses dois textos até hoje são os mais difusos e conhecidos, não é de se duvidar que na bagagem do colonizador pudessem existir muitas dessas folhas populares, destinadas a alimentar uma tradição que em ambiente totalmente novo daria lugar a resultados singularíssimos.

1.4 A tradição índia e negra

Naturalmente, se a contribuição lusitana foi determinante na formação da língua, na organização social, na persistência do espírito tradicionalista e em geral na configuração do particular *ethos* brasileiro, entretanto, não podem ser esquecidas as contribuições indígenas e africanas que se misturaram ao elemento português, contribuindo para delinear conjuntamente o caráter da sociedade brasileira e os valores de cultura característicos do brasileiro de hoje. Isso é particularmente verdadeiro no campo da cultura popular em que é justamente o *mestiço*, com sua atividade incansável em todos os campos e com a sua contínua migração de um lugar para outro do país, o melhor coletor e propagador dos mitos e contos populares: de qualquer modo, é o elemento certamente mais adequado para

15 A informação se encontra em Marín (1911, p. 36-37).




sintetizar em uma unidade nova o tradicionalismo lusitano, a mitologia indígena e o folclore mágico de origem africana¹⁶.

Ao elemento português, introduzido pelos colonizadores a partir do século XVI, cuja importância sem dúvida é preponderante, acrescentam-se influxos culturais africanos, importados a partir da primeira metade do século XVI até a metade do século XIX, sobretudo de origem sudanesa (ioruba) e banto (Angola e Moçambique), que se unem a um substrato de culturas indígenas, entre as quais, a mais importante em razão do contato com os colonizadores portugueses, foi aquela ligada à família linguística *tupi-guarani*. Essa era dividida em três grupos fundamentais: o amazônico (ou *nheengatu*), o tupi usado ao longo da costa, e conhecido como *língua geral*, e o *guarani* (ou *abanheenga*) falado na área meridional (DIEGUES JÚNIOR, 1963, p. 58). Apesar da tentativa dos jesuítas, que desde o seu primeiro contato com o Brasil em meados do século XVI haviam pensado em elevar à dignidade literária a *língua geral* indígena, por eles interpretada gramaticalmente e depois normalizada de acordo com os padrões da gramática de origem latina, à medida que os índios foram rechaçados para a floresta ou reabsorvidos como mestiços, também a sua língua perdia importância e influência. Condenado a sucumbir no confronto com a língua do conquistador, o *tupi* contribuiu, todavia, para batizar dois terços da terra brasileira, como consequência das migrações dos grupos étnicos que o falavam: ainda hoje a grande maioria da toponímia brasileira conserva seus traços¹⁷. Igualmente

16 Sobre o assunto, Cascudo (1976b), e sobre os mitos edênicos no Brasil, Holanda (1977).

17 Uma lista dos principais termos encontra-se em Ayrosa (1937) e Marroquim (1945).



passaram aos hábitos dos dominadores o uso da mandioca, do tabaco, da rede, de várias plantas alimentares e medicinais, de técnicas e instrumentos de pesca, bem como costumes locais, mitos populares, práticas de magia e religiosas.

Os traços mais persistentes na cultura popular são exatamente aqueles relativos ao fabulário animal e aos grandes mitos da floresta difusos sobretudo no Nordeste e Norte do país. Aqui se destaca, por exemplo, o ciclo do *jabuti*, a tartaruga astuta e inteligente que leva a melhor em relação a animais mais bem-dotados. São muito conhecidas a cobra encantada e as aventuras dos pássaros da floresta¹⁸. Versos como estes, muito conhecidos em âmbito popular, celebram no idioma indígena a força do grande rio:

É javae téle paranan,
Erorin yh derà vijuva,
Paranan janaeté
Paranan vituaçu¹⁹


[Muito furioso está o rio, / Amarela é a correnteza, / O rio rumoreja, / O rio é tempestuoso]

As aventuras do passarinho Tauató, o corajoso inimigo da cobra:

Me maran pereicó,
Ai! me mairan pereicó?

18 Sobre o assunto, ver Magalhães (1876), Smith (1879) e Brandenburger (1931); e para uma bibliografia completa, Baldus (1954).

19 Esse e os exemplos seguintes são abordados por Carvalho (1967, p. 42-43).



Derorivá amonguyrá
Guyrá Tauató!


[Que tristeza tu tens, / Ai! Que tristeza tu tens? / Passarinho
tão alegre? Passarinho Tauató!]

Ou ainda o peixe do rio, um recurso indispensável para
o índio:

Pyra! Pyra!
Apono nairumo, pyra!
Deretamo, epiacé, pyra,
Penderetama, aipyra.

[Peixe! Peixe! / Venho contigo, peixe! / Vou ver a terra do peixe,
/ E a minha terra, o peixe].


Existem ainda os grandes mitos da floresta, como o *Curupira*, que na tradição popular é representado por um pequeno *tapuio* com os pés revirados para trás, cuja função é proteger as árvores; por isso qualquer um que destrua ou abata inutilmente a vegetação é condenado a vagar indeterminadamente no labirinto verde, sem conseguir reencontrar a estrada de casa; ou como o *mapinguari*, o fantasma mais popular da Amazônia, uma verdadeira divindade do mal, que mata sempre, infalível e obstinadamente, qualquer um na floresta que tenha o azar de se encontrar com ele: uma memória longínqua talvez daquele “inimigo estrangeiro” vindo de longe para agredir, matar e perseguir. Mas talvez seja o mito de *Jurupari* aquele que melhor nos sirva para compreender a interpenetração e a sobreposição das várias influências culturais que vimos



progressivamente agir no “popular” brasileiro²⁰. *Jurupari* significa hoje um espírito maligno, divindade maléfica, de quem é preciso resguardar-se, assimilado ao diabo no sincretismo religioso do *caboclo*, mas originalmente era considerado pela mitologia indígena como o Legislador, o filho concebido por uma virgem, que vem mandado pelo Sol sobre a terra para reformar os costumes e encontrar uma mulher perfeita com quem o Sol pudesse se casar. *Jurupari*, dizia a lenda, não a encontrou, por isso continuou sem descanso a sua busca antes de poder voltar para o céu. Os jesuítas que desembarcaram no Brasil em meados do século XVI julgaram demoníacas de imediato as práticas mágicas que os *pajés* dedicavam ao culto do *Jurupari* e assim esse se torna o Princípio do Mal, que a catequese seria encarregada de combater, antepondo-lhe *Tupã*, que para os índios simplesmente definia o trovão, transformando-o numa espécie de Júpiter-troante, o deus que fala por meio das tempestades. Colocado assim no índice pelos jesuítas, *Jurupari* vai-se transformando posteriormente em contato com o espiritismo mágico de proveniência negro-africana até identificar-se com o fantasma que à noite perturba e atua como bicho-papão para as crianças, sendo assim totalmente invertidas as suas prerrogativas de origem.

Não é por acaso que falamos de influxos negro-africanos. À medida que dos estados mais setentrionais (Amazonas e Pará) se desce em direção ao Sul, e mesmo já no Nordeste, sobretudo nos estados que foram os principais pontos de desembarque dos escravos africanos, como a Bahia e Pernambuco, a presença indígena na tradição popular brasileira diminui efetivamente, mesclando-se, assim, a uma prevalente influência negra.

20 Sobre *Jurupari* e os outros mitos da floresta, ver Cascudo (1947, p. 81-109).




É difícil hoje estabelecer com exatidão o número de negros ingressados no Brasil como escravos nos três séculos que vão da metade do século XVI até meados do século XVIII (de qualquer forma, na ausência de documentos precisos, as estimativas falam em vários milhões), mas é certo que no Nordeste (os primeiros escravos chegam à Bahia em 1531), onde se cultivava a monocultura de cana-de-açúcar, e ao Sul, onde as *bandeiras* setecentistas descobrem as minas de ouro, o escravo negro se tornou a base da economia e da vida do país. De importância não inferior é a sua contribuição cultural. Se o *ioruba* foi a cultura negra mais desenvolvida introduzida no país e o *nagô* se torna, exatamente por influência dessa cultura, uma espécie de *língua geral* dos negros, também com fortes influxos no português, não se deve esquecer, porém, a contribuição que o grupo *banto* forneceu por meio do *quimbundo* à língua brasileira²¹.

Ao mesmo tempo desenvolve-se em âmbito religioso um forte sincretismo, por onde o catolicismo se mistura com o espiritismo e com as práticas de magia. O *candomblé* na Bahia, a *macumba* no Rio de Janeiro e o *xangô* no Nordeste são os produtos desse sincretismo já brasileiro, resultado do processo de aculturação do africano na nova terra²². Esses ritos se baseiam no culto aos *orixás*, os espíritos-guias do homem, intermediários, como os santos dos cristãos, entre os devotos e a divindade suprema, inacessível aos homens. Sob a pressão do catolicismo apregoadado e imposto pelo dominador branco, verifica-se uma justaposição de santos e orixás que, posteriormente, com o

21 Com relação a este aspecto, ver Mendonça (1933), Raimundo (1933), Marroquim (1945), Brandão (1968).


22 Sobre o assunto: Rodrigues, (1935); Ramos, (1935); Fernandes, (1937); Bastide, (1973); e sobre desenvolvimentos mais modernos, Picchio, (1979).



negro transplantado para o Brasil e com o mulato, transforma-se em identificação, fusão sincrética. Assim, *Xangô*, um dos *orixás* mais fortes, relacionado ao fogo e ao relâmpago, torna-se São Jerônimo, enquanto o *orixá* feminino *Yansã*, sua noiva, que preside o vento e as tempestades, identifica-se com Santa Bárbara, e *Oxóssi*, o *orixá* da caça, torna-se São Jorge.

Do mesmo modo, os filhos do patrão, nas plantações de cana-de-açúcar, aprendiam das escravas e amas-de-leite, além do sabor das comidas africanas (óleo de dendê, água de coco, pimenta malagueta e todos aqueles condimentos que enriqueceram particularmente a cozinha baiana), também uma grande quantidade de estórias e fábulas: “A nossa Sherazade – escreve Câmara Cascudo (1976b, p. 7) – foi a Mãe-Preta”, a ama de leite. As velhas “de cor”, que sabiam contar de memória milhares de histórias, de que já falavam Bernardim Ribeiro, no século XVI, e Garret, no século XIX, mantinham a mesma função também no Brasil e tiveram um papel importante na formação da cultura popular. José Lins do Rego lembra no seu primeiro romance regional²³ essas velhas negras que iam de plantação em plantação com os seus cantos e suas histórias. São as herdeiras da tradição africana dos *akpalô*, segundo uma tradição que o negro importa da terra natal e contribui depois para sua difusão no Brasil. O *akpalô* era na sociedade africana aquele que tinha o ofício de inventar as histórias, ou *alô*, e depois recitava de aldeia em aldeia misturando-se com o *arokin*, cuja função era, ao contrário, a de narrar as crônicas do passado. Dessa maneira, observa Gilberto Freyre (1965, p. 91), as histórias portuguesas sofreram consideráveis modificações na boca das velhas negras ou das amas-de-leite e as assim chamadas *Histórias de Trancoso*,

23 *Menino de engenho* (REGO, 1932, p. 78-79).



de derivação europeia, fundiram-se com histórias africanas, gerando contos de príncipes, gigantes, madrastas, mouras encantadas etc. O escravo africano e a seguir o mestiço, que se propagaram sobretudo pela região litorânea do Nordeste, configuraram-se, a partir daí, como grandes assimiladores e depois reelaboradores de mitos e histórias de várias proveniências, que, adaptadas ao ambiente, servem para tornar menos duro e desesperado o trabalho nas plantações de cana, das regiões litorâneas, e nas fazendas de criação de gado, do interior. É em contexto similar que uma das figuras mais cantadas e celebradas da poesia popular e dos textos de cordel vem a ser a Mulata, feiticeira e encantadora, da qual sempre se exalta o fascínio irresistível:

Um laço de fita verde
com três dedos de largura
nas ancas de uma mulata
mata qualquer criatura²⁴


contra a qual não há nenhum remédio:

Cobra verde, não me morda
que aqui não tem curador:
no colo duma mulata
eu morro, não sinto dor²⁵.

Por outro lado, a lembrança do escravo e, portanto, do “inferior”, segundo um preconceito racial e religioso típico

24 Retomo a citação de Diégues Júnior (1963, p. 102).

25 A quadra é registrada por Mota (1968, p. 89).



do âmbito popular, sobrevive na caracterização negativa do negro feiticeiro, bruxo e bandido, um malvado assimilável ao próprio diabo pela sua cor. E contra o qual, é importante lembrar, muitos éditos a partir do século XVIII eram publicados, acusando os “negros pagãos” de operarem malefícios contra a lei de Deus, usarem relíquias diabólicas e terem de algum modo comércio com o demônio:


O branco é filho de Deus
O mulato é enteado
O cabra não tem parente
O negro é filho do Diabo²⁶.

Centenas e centenas de textos de cordel têm o negro como protagonista positivo e negativo, assim como o negro filho de escravos e analfabeto é um dos mais famosos cantadores do final do século XIX, que é Inácio da Catingueira, o pioneiro de toda uma geração de poetas populares (alguns como Preto Limão e Preto Azulão, negros como ele) e de descendência negra. Assim como também é a mulata Chica Barrosa, única poetisa popular de que se tem registro, originária do sertão da Paraíba, da qual se diz que jogava e bebia nos botequins do interior, mexendo com a cabeça de todos os vagabundos de passagem, e concluindo invariavelmente as suas cantorias com este ritornelo:

A negra Chica Barrosa
É faceira e é dengosa²⁷

26 Citação de Desti (1978, p. 125). Ver também nesse trabalho a análise do preconceito racial na literatura de cordel.

27 Cito de Carvalho (1967, p. 342).




Dessa maneira a figura do *akpalô*, portador de poesia e tradição de origem africana, funde-se no Nordeste com a herança do cantador de origem ibérica e lusitana, assimilando também o material de derivação indígena, contribuindo assim para definir o cordel brasileiro com aquelas características mistas que lhe são peculiares e que vêm posteriormente acentuadas pelo ambiente particular em que este tipo de literatura popular nasce e se desenvolve.

1.5 O Cantador

Herdeiro de múltiplas tradições, o cantador ganha a vida de cidade em cidade, de fazenda em fazenda, ora improvisando uma história para um público ingênuo, ora dando vida a um picaresco desafio com algum adversário, ora celebrando os dotes do *Coronel* ou da *Sinhazinha*, a moça que nem sempre vem à sala quando se recebe em casa visita de um homem estranho. Aos dotes de músico e narrador desse descendente longínquo dos menestréis medievais, como tocar instrumentos, recitar uma parte, dominar a mímica e ter habilidades de transformista, acrescenta-se o de pregador e adivinho, além de curandeiro, visto que há procedimentos de cura no Nordeste ainda relacionados a uma dramaturgia social, uma exibição pública e encenações que implicam rituais elaborados.

Muito comum é ainda o cego, forçadamente imune à imprensa, a preservar uma criatividade que, sempre na corrente da tradição, retoma a transmissão oral e os valores consagrados da comunidade. É o caso do cego Sinfrônio, nascido no Ceará e profundo conhecedor dos sertões da seca, que ficou cego com um ano de idade e se apresentava por meio desses versos:



Esta minha rabequinha
É meus pés e minhas mãos,
Minha foice e meu machado,
É meu mio e meu feijão,
É minha planta de fumo,
Minha safra de algodão²⁸.


ou do cego Aderaldo, também cearense, que segundo a tradição era cego por causa de um acidente ferroviário que lhe ocorreu quando tinha dezoito anos. Dele, a escritora Rachel de Queiroz lembra ainda a atração “mágica” que provocava sobre o público em suas apresentações:

Ele aparecia sempre à tarde, aproximadamente às três horas, vindo de Quixadá. E os homens que consertavam a cerca ao longo da estrada, as lavadeiras na fonte, o menino que pastorava as ovelhas do outro lado dos trilhos, os cortadores de lenha que talhavam troncos no mato, o vaqueiro atrás das pegadas dos animais da fazenda, corriam todos como se fossem misteriosamente avisados... ninguém cuidava mais do trabalho, deixavam tudo, foice, enxada, machado, saltavam do cavalo e vinham lentamente em direção à casa do patrão como se fossem induzidos por um encanto²⁹. (QUEIROZ, 1973, p. 313-314).

Segundo Câmara Cascudo (1953, p. 12), foi Silvino Pirauá Lima (1848-1913), nascido na Paraíba, o primeiro cantador a

28 Cito de Mota (1978, p. 9).

29 São também interessantes as memórias do Cego Aderaldo, que podem ser vistas em Araújo (1963).




adaptar romances da prosa para a poesia e a iniciar a circulação dos folhetos impressos aproximadamente no final do século XIX. A tradição nos deixou conservados na memória ao menos três grandes poetas populares da segunda metade do século XIX: Francisco Romano, Bernardo Nogueira e Inácio da Catingueira. Romano, ex-escravo de uma família abastada, tinha sangue indígena nas veias e a grande seca de 1877 o obrigou a emigrar em direção ao sul de Pernambuco, onde os seus versos gozaram de grande notoriedade. Bernardo Nogueira, cantor ambulante que participava de todas as festas sertanejas do Cariri, conhecido também como ágil na faca e briguento, envolveu-se no rapto de uma moça causando muitos mortos e feridos e por isso passou vários anos na prisão até conseguir fugir e refazer a vida. Sobre Inácio da Catingueira, já se disse que era escravo e que o seu talento suscitava grande admiração por ser além de tudo analfabeto; deixou vários discípulos, entre os quais, o citado Silvino Pirauá Lima. No Nordeste entrou para a história a sua peleja com Romano, que durou oito dias e se concluiu com a vitória de Inácio, o qual, porque era analfabeto, conseguiu enfurecer o adversário justamente por ridicularizar-lhe as “leituras”.

Seu Romano já começa
Com os diabos das leituras;
Eu nunca fui a escola
– Letras prá mim são escuras³⁰.

As crônicas do sertão são cheias dessas anedotas curiosas em relação aos cantadores. José de Matos, outro cantador

30 O episódio é relatado em Carvalho (1967, p. 353). Em relação à biografia de Inácio da Catingueira, ver Otaviano (1949) e Melo (1956).



nascido no Cariri, cantava frequentemente com esses versos a Serra do Araripe, lugar onde nasceu:

Eu e a Serra do Araripe,
Vivemos tristes, cantando...
A serra em brancas correntes,
E José de Matos rimando.³¹

Um dia, alguns amigos, encontrando-o adormecido como uma pedra na calçada, sob efeito de uma solene embriaguez, tentaram sacudi-lo e ouviram-no responder em versos, com voz um pouco incerta:


Eu me acho tão pesado
Eu penso que sou de ferro
Ou no chão estou pregado...³²

Sobre Gaudêncio Pereira Lima, poeta popular mulato paraibano, que se destacou entre 1900 e 1909, diz-se que encontrando Balisa, um cangaceiro que aterrorizava sua região e era muito temido por seus crimes, assim o interpelou:

O senhor é o tal Balisa,
O cangaceiro afamado,
Com mais crime no costado
De que botão na camisa?

31 Cito de Campos (1973, p. 37).

32 Este e o exemplo seguinte foram registrados por Carvalho (1967, p. 374-387).



O outro, que não era desprovido de certa veia poética, parece que lhe respondeu “pelas rimas”:


Sou simplesmente o Balisa,
Caboclo que não alisa.

É unânime a opinião de que Leandro Gomes de Barros (1865-1918) seja o maior poeta popular do Nordeste brasileiro³³. Nativo de Pombal, no estado da Paraíba, Leandro é conhecido em todo o sertão por ser o autor de centenas de folhetos com os quais sustentava a si e a sua numerosa família. Infelizmente três anos depois de sua morte a viúva vendeu todos os seus direitos autorais a João Martins de Ataíde, outro poeta popular de Pernambuco, que republicou vários textos com o próprio nome, criando muitos problemas de atribuição.

Por outro lado, esse é um problema espinhoso em um tipo de produção popular que não se submete às regras e em que a repetição (e às vezes o plágio) é uma típica exigência de gosto imposta por um público que se apaixona por cânones fixos e tradicionais. Por isso, muitos cantadores habitualmente assinam o texto do qual são autores incluindo o próprio nome nos últimos versos, como podemos ver neste exemplo retirado de *A chegada de Lampião no Inferno*:

Já terminei a estória
Do moleque cangaceiro
Se acaso não acharem boa
Perdão, ó nobre cavaleiro,

33 Para uma bibliografia dos textos atribuídos a Leandro Gomes Barros, ver Batista (1971b).




Narrei o que foi passado
E o seu amigo e criado
Antônio Augusto Ribeiro.

Esse folheto representa uma variante da mesma história, geralmente atribuída a José Pacheco. Os dois cantadores seriam unidos, nesse caso, por um relacionamento de invenção e execução, quase de trovador a menestrel. Um sistema mais refinado para assinar o texto é o uso de um acróstico final que identifica o autor, como fez Manuel d'Almeida Filho neste folheto dedicado ao time de futebol do Brasil, vitorioso na Copa do Mundo:

A taça "Jules Rimet"
Linda para os triunfantes
Muito ouro, quatro quilos,
Engastada de brilhantes,
Ilumina como um sol
Dando ao nosso futebol
A glória dos bandeirantes.

Vêm celebrados aqui, à maneira dos cavaleiros dos jogos medievais, os modernos acrobatas da bola, os conquistadores do novo *graal*, uma glória não inferior à dos *bandeirantes* que fizeram a história do Brasil: outro extraordinário exemplo daquela mistura de moderno e antigo que é a base do cordel nordestino.

O problema da exata autoria dos textos permanece, seja como for, de difícil solução, porque é relacionado, por um lado, ao analfabetismo de muitos poetas populares e, por outro, a um problema mais geral de relações entre tradição oral e tradição escrita. Intermediário entre uma e outra, o cantador se põe a




meio caminho entre invenção e execução, reproduzindo em termos de tradição escrita o regime das variantes que é peculiar à tradição oral, participando ao mesmo tempo do momento individual e do coletivo na reelaboração dos textos tradicionais.

1.6 Os temas e as formas

Por meio de múltiplos canais, formas diversas confluem para o repertório do cantador, tornando extremamente problemático, portanto, qualquer esforço de classificação temática de materiais que por natureza se apresentam sob a marca da instabilidade e da irregularidade³⁴. Esquematisando para facilitar a exposição, podemos, todavia, operar uma primeira distinção entre temas tradicionais, que vêm de um passado também distante e frequentemente foram filtrados por meio de uma primeira fase de transmissão oral, e temas que poderíamos definir de “atualidade”, divulgados pelos folhetos que se transformam na ocasião em jornal escrito e falado, contribuindo para fixar o registro dos acontecimentos. No interior desses dois filões principais, que, como veremos, estão em estreita conexão e se influenciam reciprocamente, poderemos então proceder a posteriores subdivisões.


Em relação aos temas tradicionais, do *romanceiro* português e em geral do *romanceiro* ibérico, a literatura de cordel do Nordeste do Brasil herdou a transmissão de narrativas tradicionais de conteúdo histórico, sobretudo antigas gestas medievais,

34 Sobre as várias tentativas de classificação temática, pode-se ver: em relação ao *colportage* francês: Nisard (1854) e Mandrou (1964), para os *pliegos sueltos* espanhóis, Baroja (1969), para o cordel nordestino: Fortuna (1970), Diégues Júnior (1973) e Mota (1978).



incorporando também temas de inspiração erudita, mas sempre vinculados a uma extensa tradição popular. As primeiras são principalmente relacionadas ao ciclo carolíngio, com as histórias de Carlos Magno e das figuras ligadas ao seu personagem (sobretudo os Doze Pares de França e entre esses Oliveiros e Rolando), os segundos se referem a textos de proveniência distinta e diversamente caracterizados conforme o país, como as histórias da Donzela Teodora, da Imperatriz Porcina, da Princesa Magalona etc. A influência da antiga poesia heroica importada da Europa age sobre os cantadores por meio da correlação *paladino-cangaceiro* até dar vida a um verdadeiro ciclo de *chansons* de geste nordestinas que, nos exageros, nas ênfases e nas referências diretas, ofusca aquela da outra parte do Atlântico; simultaneamente, emana da união com as outras narrativas de longa tradição, um pequeno tesouro de personagens históricos ou legendários, que exemplificam em nível moral-normativo os valores sobre os quais a comunidade se rege.

Ao lado e em contraposição ao tema do herói, como em todas as literaturas populares, surge depois um ciclo do anti-herói, que reflete de algum modo tensões alternativas e se mostra como expressão direta dos desvalidos: eis então que na interpretação do cantador, o rei das antigas histórias se transforma em fazendeiros e senhores da plantação lutando com estranhos personagens como o Malasartes, de antiga origem ibérica, e os seus dignos comparsas Cancão de Fogo, João Grilo e João Leso, todos protagonistas de compleição mofina, minados pelo ancilóstomo ou deformados pelos longos anos de trabalho duro, cujos extraordinários dotes de inteligência e de astúcia, entretanto, levam sempre a melhor sobre os ricos e poderosos. E nessa companhia o matuto tem também como aliado um estranho Camões, que despido das vestimentas de poeta épico,




passa a usar aquelas que são mais caracteristicamente nordestinas, como as do feiticeiro, do adivinho ou do pícaro.

Outros temas de caráter tradicional são aqueles mais genericamente inspirados na fantasia e no maravilhoso: temos então as *Histórias de Trancoso*, conhecidas no Nordeste também como *Histórias da Carochinha* ou *Histórias do Arco-da-Velha*, para as quais conflui uma série de materiais de influência oriental (as histórias de Aladim, de Ali Babá e as histórias das *Mil e uma noites*) e europeia (resíduo do ciclo bretão e da sua mitologia rica de fadas, bruxas, gigantes³⁵), misturados com histórias fantásticas de animais que evocam a tradição indígena, por meio também do intermediário negro. Surge assim um singular composto que não está livre da influência do *ciclo do gado*, popularíssimo no Nordeste, onde encontraremos os heróis-vaqueiros enfrentando bois enfeitados por surpreendentes encantamentos, e, de um modo geral, toda uma série de folhetos que tratam de eventos extraordinários e sobrenaturais como *A moça que virou cobra*, *O sanfoneiro que foi tocar no inferno*, *O exemplo da moça que deu à luz a um macaco* etc.

Para completar o quadro de referências tradicionais é necessário ainda recordar os temas de inspiração religiosa, em que ao lado das histórias da Bíblia e dos episódios derivados dos evangelhos, existem centenas de folhetos dedicados a cultos característicos do Nordeste e a peregrinações anuais como aquelas que acontecem aos santuários do *Bom Jesus da Lapa* e do *Senhor do Bonfim*, na Bahia, ou a *São Francisco de Canindé*, no Ceará. Gozam de uma popularidade não inferior beatos e milagreiros mais modernos, que, entretanto, já fizeram história no Nordeste: e aqui encontramos ao lado do *Conselheiro*,

35 Sobre este aspecto, Diégues Júnior (1973, p. 32).



protagonista dos trágicos fatos de Canudos, a figura do Padre Cícero do Juazeiro, um ambíguo personagem que, utilizando-se ao mesmo tempo de instrumentos milagrosos e de relações políticas, chegou a alcançar, na primeira metade deste século, uma fama sem precedentes em toda a região³⁶.


A este complexo e heterogêneo material, que se manifesta de qualquer modo sob o signo da tradição, somam-se, como dissemos, os folhetos que se inspiram nas crônicas do sertão, retratando fatos circunstanciais de maior repercussão no ambiente (calamidades naturais, desastres, crimes), ou acontecimentos que têm de qualquer modo atingido a opinião pública brasileira e mundial, chegando a ter repercussão mesmo nos mais distantes vilarejos do Nordeste: existe todo um ciclo de cordel dedicado à história de Sacco e Vanzetti, ao suicídio de Getúlio Vargas³⁷, à chegada do homem à lua; do mesmo modo que, em julho de 1978, poucos meses depois do trágico fim de Aldo Moro, já apareciam nos mercados de Recife as primeiras baladas dedicadas a esse dramático acontecimento³⁸.

Herdeiro e intérprete desta singular mistura de moderno e antigo, o cantador deve, portanto, saber mostrar as próprias habilidades em múltiplos campos, que vão do *cantar verso* (narrar uma história ou um romance tradicional em versos) ao *cantar teoria* (saber mostrar a própria erudição em gramática,

36 Em relação à figura de Padre Cícero é útil confrontar: Barbosa (1968), Anselmo (1968), e, em relação ao *romanceiro popular*, Campos (1951).

37 Sobre o personagem de Getúlio Vargas na *Literatura de cordel*, Lessa (1973).

38 Aconteceu-me de encontrar em um pequeno mercado de Recife um folheto, até agora em meu poder, de Francisco Sales Arêda, sob o título *A sinistra morte de Aldo Moro*. O texto é composto por sextilhas com a tradicional rima nos versos pares e o conteúdo transpõe em cores sombrias uma série de notícias evidentemente derivadas dos jornais.



História do Brasil ou doutrina cristã), ao *cantar despique* (ridicularizar o adversário durante uma peleja) e ao *tirar repente* (ser capaz de improvisar versos adequados em qualquer situação)³⁹. As formas e o estilo são geralmente codificados por um preciso sistema de regras, frequentemente avaliado por um público que, na sua simplicidade, é exigente e não admite alterações no código do qual é o mais zeloso depositário.


Um dos gêneros mais difusos, além do *romance* e do *desafio* ou *peleja* – do qual falaremos em um capítulo específico – é o ABC, tradicional acróstico baseado no alfabeto, que une frequentemente a esse expediente mnemônico um conteúdo de lamentações da miséria e dos trabalhos penosos ou de exortações de caráter moral. Esse tipo de composição de origem bíblica, mas com uma longa tradição na poesia europeia da Idade Média e do Renascimento, tem uma história própria também no Brasil. Encontramo-lo, por exemplo, no *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* de Nuno Marques Pereira⁴⁰, texto muito lido no século XVIII, assim como um cronista da Companhia de Jesus, Simão de Vasconcelos, no século XVII, refere-se a um ABC em latim que fazia parte de um poema à Virgem Maria composto um século antes pelo Padre José de Anchieta sobre a areia da praia de Iperoig.

Outro gênero muito difuso é a *glosa popular*⁴¹, caracterizada por repetir um ritornelo famoso ou uma expressão proverbial no final de cada estrofe, segundo um uso que é

39 A respeito das diferentes tipificações mencionadas, ver Mota (1976, p. 230).

40 A ed. da Academia Brasileira (1939). Em relação à história do ABC no Brasil, Ribeiro (1977, p. 89-97).

41 Sobre a *glosa popular*: Melo (1971).




já documentado em Portugal relativamente aos poetas do Cancioneiro de Resende e ao próprio Camões. Mas é sobretudo no *repente* ou *improviso*, a arte de improvisar instantaneamente versos adequados à situação, que um bom cantador se manifesta como tal, como enfatiza esta anônima quadra:

No lugar onde eu canto
Todos tiram o chapéu,
Cada repente que eu tiro
Corre uma estrela no céu⁴².

É exatamente a *quadra* ou quadrinha popular, de esquema simples (ABCB), uma das composições de mais antiga data, nomeada também pelo termo *trova* ou *verso*. Os cantadores comumente chamam o verso propriamente dito de *pé* e definem com o termo verso o conjunto estrófico: assim a *sextilha* é o *verso* de seis *pés*, a *décima* é o *verso* de dez *pés* etc. Como a *quadra* é uma das formas mais antigas da poesia popular, subentende-se ser essa composição quando se diz simplesmente *verso*.

Igualmente antiga e hoje geralmente mais difusa, ainda que não faltem exceções sobretudo nos folhetos de conteúdo narrativo, é a *sextilha*, com rima nos versos pares (ABCDB) segundo o esquema do romance tradicional. Em relação às exigências da entonação e declamação, a *sextilha* se resolve em um terceto monorrímo, assim como a *quadra* com esquema simples dá lugar a um dístico monorrímo com o primeiro verso ascendente e o segundo descendente.

42 Cito de Diégues Júnior (1973, p. 142).




O metro mais usado, relativamente à história em versos, é o heptassílabo⁴³, o verso de *redondilha maior*, muito difuso na poesia portuguesa tanto de âmbito culto quanto popular, de tal forma que as pessoas comuns o utilizam em exclamações como *Valei-me, Nossa Senhora!* ou em expressões proverbiais como *Água mole em pedra dura, / tanto bate até que fura*. Na peleja encontramos frequentemente também o *decassílabo* acompanhado de esquemas estróficos e rítmicos tão ricos e variados que merecem uma abordagem à parte.

Em relação à língua dos cantadores⁴⁴, o léxico do Nordeste foi sempre muito próximo do português arcaico introduzido pelos colonizadores no século XVI, com influência do tupi e das línguas africanas, que completam o quadro dialetal com uma grande quantidade de termos relacionados à geografia, à flora, à fauna e a muitos costumes locais. Em geral a entonação do falar, sobretudo no interior, segue uma linha descendente: as vogais são marcadas e abertas, fato que dá a impressão de uma língua muito cantável. Fenômenos característicos, sempre sob a perspectiva da língua falada, são as perdas da palatização do fonema *lh* (por isso se tem por exemplo *aleia* e *mulé* no lugar de *alheia* e *mulher*) e a queda do *s* característico do plural português, que desaparece também nas palavras que o têm no singular (por isso se tem *lapi* e *pire* ao invés de *lápís* e *pires*). Isso determina uma ausência da flexão nominal do substantivo e do adjetivo qualificativo em que o número vem indicado somente pelo determinativo, de maneira que esses conservam uma forma

43 O sistema português, diferente do italiano e do espanhol, conta somente até a última sílaba tônica. Por comodidade e uniformidade expositiva, a seguir nos ateremos também a tal sistema.

44 Sobre o assunto, ver Marroquim (1945) e Monteiro (1933).




invariável com as transformações devidas à fonética dialetal. Enfim, na construção da frase, o matuto usa com frequência transposições, anacolutos e contaminações sintáticas, todos fenômenos que a exigência da improvisação torna particularmente frequentes nos desafios e pejeas.

1.7 O público, os circuitos de comunicação, a ideologia

O circuito de comunicação que se estabelece entre o cantador e o seu público é diretamente relacionado com as múltiplas funções que a literatura de cordel exerce: funções de distração e divertimento, mas também de informação e educação, de enunciação de uma moral coletiva e, enfim, de homogeneização do grupo social e da comunidade. Uma comunidade constituída em grande parte por *cabeça-chatas*, *matutos* e *tabaréus*, termos diversos que mais ou menos identificam o pequeno camponês semianalfabeto, mas tenaz e ligado à sua terra, que vive daquela pequena atividade pastoril que é possível no sertão, ou trabalha duramente nas plantações de cana ao longo da costa. O *engenho* ou a *fazenda* constituem para ele o grande símbolo da prosperidade, tornam-se o “castelo” das histórias vividas além do oceano, o paraíso ou o inferno, igualmente inatingíveis e distantes, cantados pelos poetas populares nos *sítios* ou nas *rancharias*, para alegrar o trabalho ou distinguir as festividades anuais que acompanham o período de colheita ou de marcação do gado.


O contato entre o autor/executor e o seu público se estabelece da maneira mais simples: o agricultor, que geralmente não sabe ler, aproxima-se do cantador e quer escutar a história para ver se é do seu agrado. Em caso positivo, adquire



o folheto para que depois seja relido por parentes e amigos do trabalho ou nos longos saraus transcorridos nos terreiros. Essa miniestrutura de mercado se baseia, portanto, em um circuito comunicativo no qual o público participa em primeiro plano, influenciando de maneira determinante a mensagem. Trata-se, por um lado, do gosto de nível popular para reencontrar o já conhecido no que é novo, isso é, a variante em relação à tradição conhecida, estabelecendo uma contínua tensão entre os dois polos da tradição e da invenção – eis a primeira característica do popular; por outro lado, como característica do grupo, ocorre aquela “censura preventiva”⁴⁵ da comunidade que se relaciona com a poética popular por meio de um rígido uso de instrumentos estilísticos e conteudísticos, os quais devem funcionar em âmbito moral-normativo como exemplificação dos valores pelos quais o ambiente social se rege.

Os textos, portanto, vêm produzidos e são individualizados sob convenções precisas, que se baseiam em esquemas de estilos e conteúdos com função sintonizante: esses agem a partir dos “sinais de emissão” para fazer contato com um certo tipo de desenvolvimento já predeterminado. No repertório dos elementos, o individual é relativamente limitado, e além disso tais elementos são combinados em modos fixos e com um esforço relativamente modesto de inovação. A redundância, que parece tão estranha e desajeitada na página impressa, pode representar um agradável descanso para pessoas concentradas, que estejam escutando por muito tempo. Igualmente apreciadas são as cenas estereotipadas de luta e os diálogos tradicionais, na medida em que aquilo que é familiar é mais tranquilizador e requer menos atenção que a novidade. Se o maravilhoso está

45 Retomo o conceito de Bogatyrev e Jakobson (1967).




presente em quase todo lugar, os poderes sobre-humanos constituem um motivo igualmente recorrente nas biografias dos fora-da-lei, mas também dos “malvados” que gozam da ajuda do diabo. Estamos no âmbito de um tipo de texto que, mesmo impresso, conserva toda uma série de caracteres ligados à oralidade e é destinado a um público que o recebe frequentemente apenas em termos estritamente emocionais: também por isso os expedientes estilístico-formais principais, sobre os quais se baseará o cantador, serão a repetição e a hipérbole.

O recurso retórico da repetição (de palavras, de categorias gramaticais, de funções linguísticas, de estruturas sintáticas) atua no texto com grande variedade de modos. Às vezes serve para tornar a expressão monótona (assim como são monocórdicos frequentemente o estado da alma dos personagens) na qual atuam os aspectos básicos de uma visão do mundo tradicional:

Adeus meus dias felizes
de minha inocência amada
adeus meu solo paterno
aonde fui batizada
adeus meu nobre marido
vou aqui ser sepultada.⁴⁶

Às vezes lá onde o texto funciona como demonstração de habilidade técnica, subordinando a ele o significado, a repetição e o paralelismo sintático configurar-se-ão como recursos que facilitam o improviso e a técnica mnemônica:

46 O exemplo foi retirado do folheto *Os martírios de Rosa de Milão*.




Na dança se goza a vida
na dança não há tristeza
na dança não há pobreza,
na dança a moça é querida
na dança a velha é esquecida
na dança se diz é loa
na dança a dama é patroa
na dança tudo é casado
na dança tudo é gozado⁴⁷

Ao mesmo tempo, dado que o objetivo da representação é causar um impacto imediato no auditório que recebe esse tipo de poesia, ou em termos lúdicos ou em termos estritamente emocionais, o uso da hipérbole se configura como procedimento estilístico que, por um lado faz apelo à fantasia e à emoção, graças à exigência de comunicação instantânea com o público típico desse gênero de literatura popular, e, por outro, em nível de conteúdo, manifesta-se como expressão de uma divisão de mundo em categorias irreconciliáveis, que veremos também em seguida, predominando, assim, uma filosofia maniqueísta que não admite compromissos ou nuances no violento confronto dos opostos:

Antes disso os céus se abriram
Em chuva torrencial
Entre chispas de relâmpagos
Jesús Cristo parecia
Querer nos livrar do mal.
Cada tiro dos bandidos

47 Cito do folheto *Dois glosadores: Azulão e Borborema*.



Vinha em resposta um trovão
O mundo todo tremia
Como se fôra um canhão.⁴⁸

Fiel guardião da tradição e, daí, curiosamente, quanto mais importante menos original se mostra, o cantador não pode ser um qualquer, mas deve saber manejar com intuição e instinto poético esse complexo conjunto de recursos retóricos e estilísticos que lhe permitem afirmar com orgulho:


Eu canto porque conheço
rimas, métricas e posição
sentido, frase e conjunto,
sistema e complicação.⁴⁹

Por outro lado, o poeta popular não pode limitar-se a alegrar o seu público com histórias de fantasia ou com notícias sensacionais. A ele compete uma função pedagógica predefinida, ainda que a cultura que expresse nos seus folhetos e o aprendizado que daí resulte não seja e não queira ser aquele “oficial” dos bancos da escola e das instituições tradicionais, mas antes refira-se mais a um saber confuso, porém prático, que é característico das classes populares:

Pensando na vida artística
Olhando vejo e me inspiro,
A cultura popular
É a quem eu me refiro,

48 Cf. *O assalto de Lampeão a Mossoró onde foi derrotado*, de Mariano Ranchinho.

49 De *A malassombrada peleja* de Francisco Sales com o “*Negro Visão*”.




Pois o artista faz cousa
Que todo tempo admiro.⁵⁰

Estamos no âmbito das atitudes, das tendências, das aspirações nas quais a comunidade se reconhece e da qual o cantador deve ser porta-voz. Por consequência ocorre a sua recorrente polémica contra vícios e defeitos da sociedade moderna, a sua antipatia por todas as “novidades” e a nostalgia de mal definidos “tempos melhores”. Como em todas as sociedades fundadas prevalentemente sobre a tradição oral, a memória da comunidade tende involuntariamente a mascarar e a reabsorver as mudanças. À relativa plasticidade da vida material corresponde uma acentuada imobilidade da imagem do passado. As coisas foram sempre assim, o mundo é o que é. Nos períodos de transformação emerge assim a imagem, geralmente mítica, de um passado diverso e melhor, um modelo de perfeição, diante do presente que aparece como decadente e degenerado. Em nome desse passado o cantador critica os costumes “fáceis” das mulheres:

Leitores, antigamente
não se via uma mulher
vestir calça, nem entrar
num ambiente qualquer
mas hoje é diferente
além de roupa indecente
tudo mais é de colher⁵¹

50 Cf. *Iaponi artista dos sentimentos do povo*.

51 Esse e o exemplo seguinte foram retirados de *Os Horrores da Devassidão*.



ou os divertimentos indecorosos demais, fonte de toda a corrupção:


São escolas principais
dessa grande corrupção
carnaval, cinema e praia
na minha opinião;
nos clubes se vê a dança
ligados pança a pança
num remeleixo de cão.

talvez devidos ao negro que, segundo o tradicional preconceito racial, é normalmente responsável por toda novidade negativa:

São os costumes dos negros
Selvagens da África ardente
Que passaram a imperar
Pelo mundo atualmente
Pois os brancos recuaram
E os negros passaram a frente⁵²

Não se trata, todavia, somente de um insensato conservadorismo, mas também da amarga consciência de que as mudanças acontecem geralmente às custas das pessoas pobres. Daí a resposta fatalista, que não se manifesta em nível de ação, mas se expressa na inesgotável sabedoria dos provérbios: as

52 Esse trecho faz parte de um curioso folheto de Joaquim Batista de Sena, de título *História do debate do Papa de Roma com Roberto Carlos*, encontrado também em Batista (1977, p. 165-168), no qual se confrontam o cantor Roberto Carlos, símbolo do desregramento dos jovens na época, e o Papa, a quem são dirigidas várias considerações moralistas, dentre elas algumas de teor racista, como essa citada.



coisas não podem andar diferentemente de como andam. Uma resposta que frequentemente se dilui no moralismo e que vê na desordem e na injustiça deste mundo o sintoma de um erro da natureza humana, não da ordem social.

Longe de ser sempre passiva, essa atitude encoraja, quando possível, reações, mediando-as por meio da figura do vingador, do nobre fora-da-lei que enfrenta as injustiças e repara os erros, sem, todavia, chegar a modificar os relacionamentos sociais. Nasce dessa maneira uma complexa dialética, que se expressa em conflitos entre *curumbas* e trabalhadores da plantação, é caracterizada pelo preconceito racial do sertanejo contra o negro ou o mestiço da zona da mata, confia frequentemente em santos e improváveis protetores, que vêm do céu, e se alimenta das batalhas do herói cangaceiro ou das astúcias do *amarelinho* Malasartes contra ricos e poderosos. Preso a um determinismo, espelho de uma sociedade ancorada em velhas estruturas e condenada a lentas transformações, o exército de heróis e anti-heróis populares se torna expressão – mais uma demonstração de que a cultura popular não tem uma direção unívoca – de diferentes forças, nem sempre e nem todas conscientes, mas de qualquer modo caracterizadas simultaneamente pelos vínculos tradicionais intolerantes e pela aspiração ao novo, que frequentemente só pode ganhar vida por meio da recuperação de relações inéditas com o passado.




Capítulo segundo

*O cangaceiro nordestino, paladino
dos pobres e flagelo de Deus:
Carlos Magno e Roberto do Diabo*

2.1 O bandido do sertão e suas proezas: a caminho da lenda

Se é verdade que aquela “trama de tradição atual”, que é a obra folclórica, vive somente enquanto as inovações de que é continuamente objeto correspondam às exigências da comunidade, e apenas como tais sejam socializadas e tornem-se elementos da criação folclórica, então a figura do herói popular virá a ter um significado, como destacou Mário de Andrade (1963, p. 87), exatamente nesse momento em que o seu destino teve e tem uma finalidade social, uma finalidade coletiva. Isso vale para todos os grandes personagens-símbolo que vivem na história do banditismo nordestino, de Jesuíno Brilhante ao Cabeleira, de José do Vale a Antônio Silvino, para chegar até o Capitão Lampião, o último e o maior de todos, destinado, diferentemente dos outros, a marcar a transição de uma época e, portanto, expressar de maneira contraditória seja o velho Nordeste feudal e campesino, com os seus mitos e suas esquizofrênicas fixações, seja o lento surgimento de uma consciência nova, que no impacto com o passado pulveriza tais mitos e símbolos e os restitui transformados.




Expressão de formas de rebelião individuais e ao mesmo tempo manifestações primitivas de protesto social organizado, o cangaço entrou em fase endêmica no Nordeste depois de 1870 e chegou ao seu cume no primeiro triênio do século XX, para depois extinguir-se progressivamente à medida que modificações do ambiente, transformações e violentas repressões tornavam sempre mais difícil sua sobrevivência¹. Mas mesmo depois do seu declínio histórico a figura do cangaceiro vive na poesia popular como símbolo do homem que não aceita o papel social passivo e humilde do camponês submisso, como imagem do rebelde individualista, revoltado e não disposto a baixar a cabeça: “um que sabe se fazer respeitar”, segundo a clássica e bem conhecida definição sertaneja. Como escreve Rodrigues de Carvalho (1961, p. 78),

o imenso acúmulo de sofrimentos físicos e psicológicos que o atormenta, a seca, a fome, a injustiça, a prepotência e as perseguições mais odiosas, o total desinteresse por parte do poder público que se faz conhecer por meio da truculência dos seus delegados, seriam suficientes para fazer do nordestino um eterno rebelde.

Daí a simpatia e a admiração espontânea que circundam a figura do cangaceiro, a compreensão pela instância social que está na base da sua vida de “maldito”, apesar dos crimes de que se torna protagonista: ele, como diz Josué de Castro (1966, p. 85), representa muitas vezes a vitória do instinto da fome sobre as barreiras materiais e morais provocadas pelo ambiente, assim como o santo fanático representa a vitória da exaltação moral

1 Sobre o assunto, Batista, Pedro (1929) e Facó (1972).




que faz apelo às forças metafísicas para exorcizar o instinto livre ou maldito. Assim, não é estranho que inúmeros cantos, contos ou criações populares recordem as aventuras destes bandidos-sertanejos considerados pela sua gente como heróis, campeões, vingadores, combatentes pela justiça; enfim, homens dignos de admiração.

Provavelmente foi Jesuíno Brilhante o primeiro a entrar na lenda pelas suas qualidades de fora-da-lei e cavaleiro, que roubava dos ricos e dava aos pobres, vingando as injustiças sofridas pelos oprimidos. Nascido em 1844, nos arredores da cidade de Patu, no Rio Grande do Norte, Jesuíno entrou para o banditismo em 1871, segundo registros para vingar o irmão assassinado em rixa com uma família rival, e daí então a fama das suas proezas começou a correr por todo o sertão nordestino: torna-se o paladino, o cavaleiro errante sem mancha e sem medo a serviço dos fracos e dos menos favorecidos. Quando em dezembro de 1879 uma bala da polícia transpassou seu peito nos arredores do município de Brejo do Cruz, na Paraíba, o poeta popular cantou imediatamente aquela morte digna do personagem:

Já mataram Jesuíno,
Acabou-se o valentão!
Morreu no campo da honra,
Sem se entregar à prisão!²

O cangaceiro torna-se na tradição popular, a partir de então, a imagem do homem que, rebelando-se e lutando, faz valer o seu direito de ser respeitado por qualquer um. Armado até os dentes, ostentando lenços chamativos no pescoço e, na

² Citado por Cascudo (1976a, p. 106).




cabeça, o clássico chapéu de couro com as medalhinhas dos santos protetores, ele é exteriormente a imagem do valente sertanejo que não se dobra. Uma figura que frequentemente tende a pintar-se de tons fortes e de traços expressionistas típicos do ambiente, dando vida a um novo tipo de herói que se divide entre o épico e o picaresco, entre o herói bíblico e o mambembe falastrão. Eis, por exemplo, como Cirino Guarabira, da Serra do Teixeira na Paraíba, mesmo estando cercado por dez homens, não se intimida nem um pouco e assim responde a seus adversários:

Cirino disse sorrindo
– Com isso eu não tomo abalo,
Dez homens contra mim só,
São dez pintos contra um galo,
Para eu matar eles todos,
Basta os cascos do cavalo!³

Depois morre na luta desigual de dez contra um, extraindo, porém, as próprias tripas cheias do chumbo das balas, com um último gesto de raiva:

Cirino foi se arrastando,
Numa pedra se sentou
E as tripas dependuradas
Meteu as mãos, arrancou...

³ Essa e as duas citações seguintes são retiradas de Cascudo (1952, p. 386-387). Sobre Cirino, ver também Neves (1953).



Seu irmão, João Guabiraba, num corpo-a-corpo com um soldado, consegue morder o adversário no pescoço. É atingido sucessivamente com golpes de faca, mas morre com os dentes na garganta do inimigo:


Esse tal João Guabiraba
No dia que foi cercado,
Pôde cravar duas presas
Na garganta de um soldado.
Fez tanta força nos queixos,
Morreu e ficou pegado...

Nem sempre a carreira do bandido se acaba em circunstâncias assim trágicas e dramáticas. Para alguns existe também o momento da conversão e do resgate, ao menos na imagem que o poeta popular faz da realidade. Assim, o famigerado Vilela, depois de praticar muitos assassinatos e violências, faz penitência e se santifica, como narra um texto famoso:

Sai o Vilela de casa,
No mato escolhe um canto,
E ninguém nunca pensava
Que ele vivesse tanto...
E, ao cabo de 40 anos
Morreu Vilela e foi santo.⁴

É Antonio Silvino, no entanto, o grande chefe-bandido dos primeiros anos do século XX, a representar na imaginação popular o símbolo de quem havia procurado combater a seu

4 Em Cascudo (1953, p. 31).



modo a injustiça de que foi vítima⁵. Por longos anos Silvino foi o dono incontroverso do sertão nordestino, e grandes poetas populares, como Leandro Gomes de Barros, celebraram as suas proezas em centenas de folhetos, contribuindo para agigantar a sua imagem. O escritor José Lins do Rego nas suas memórias da infância recorda assim a visita excepcional do famoso cangaceiro ao engenho do avô:


À boca da noite vimos chegando pela estrada um grupo de homens armados. Corri para chamar a Tia Naninha e com pouco os grandes da casa já trocavam palavras com o chefe do grupo. Era Antônio Silvino que viera em visita ao engenho. As negras da cozinha estavam em festa. O Capitão chegara com toda a sua força. Podíamos ver os cangaceiros sem que nos furassem os olhos ou arrancassem o fígado pelas costas. E nos enchiam a vista. Os punhais enormes atravessados, o rifle na mão direita, os chapelões quebrados na frente excediam a tudo o que eu imaginava.⁶

Capturado em 1914, Silvino foi um dos poucos a escapar de um triste fim, e o fato de ter cumprido sua pena, terminando seus dias tranquila e honestamente depois de ser agraciado por boa conduta, não impediu que se confirmasse sua fama como um bandido que, mesmo com violência e a seu modo, havia procurado instaurar a justiça no sertão.

Poucos anos após sua captura, surge na cena do Nordeste o homem destinado a assinalar com as suas aventuras criminosas toda uma época na história da região: Virgulino Ferreira

5 Para os textos de cordel referentes a Silvino, Souto-Maior (1970).


6 *Meus verdes anos* (REGO, 1967, p. 272-273).



da Silva, rebatizado Capitão “Lampião”, porque se dizia que os disparos do seu fuzil clareavam como dia mesmo as noites mais escuras⁷. Lampião, assim como os irmãos Antônio, Ezequiel e Livino, todos mortos a bala em confrontos com a polícia, entra no banditismo muito jovem, por causa de uma daquelas discórdias entre famílias de pequenos criadores, tão comuns no sertão. A causa da disputa parece que foi um furto de gado, ao qual o jovem Lampião reagiu matando um dos adversários, transformando-se assim em fora-da-lei. Data daqui – estamos em meio a 1917 – o seu ingresso no banditismo. Virgulino, que cedo superou em autoridade e prestígio até mesmo os irmãos mais velhos, presta-se sem hesitar a atacar fazendas, a queimar plantações e atacar os centros de comércio. Na cidade de Sousa, segundo refere José Lins do Rego⁸, toma por prisioneiro o juiz, veste-lhe uma batina de padre e obriga-o a tocar a viola na porta da igreja; assalta a casa da baronesa de Água Branca e na sua ausência rouba joias e bens preciosos. Utilizando uma tática semelhante à da guerrilha, inflige várias derrotas às tropas de polícia que o procuram pelos estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Alagoas. No duelo de fogo em Serrote Preto, no estado de Alagoas, que ficou famoso por isso, encontra uma forma de fugir do cerco das milícias de polícia de quatro estados diversos, que terminam disparando entre si reciprocamente. Cresce assim a fama do bando, e as notícias sobre a ferocidade e invencibilidade do seu líder circulam por todas as regiões sertanejas e espalham-se entre a população. O grito de guerra dos homens de Lampião torna-se temidíssimo em todo o Nordeste:

7 Na vastíssima bibliografia sobre Lampião destacamos sobretudo Prata (1934), Nonato (1955), Macedo (1962); Luna (1972) e Oliveira (1970).

8 Sobre este e outros episódios referidos a Lampião, Rego (1957, p. 31-44).




É Lamp, é Lamp, é Lampa
É Lamp, é Lampião,
O meu nome é Virgulino
Me tratam por Lampião.

Mário de Andrade (1962, p. 115), no *Ensaio sobre a música brasileira*, compilou texto e ritmo de uma das canções mais famosas atribuídas ao grupo de Lampião, a célebre *Mulher readeira*, que posteriormente difundiu-se pelo mundo nas formas vulgarizadas da indústria musical:

Olê, mulher readeira!
Olê, mulher rendá!
Tu me ensina a fazê renda
Que eu te ensino a namorá!

A esse ritornelo vinha adicionado um número variável de estrofes que aumentava depois de cada duelo ou aventura concluídos com um final feliz: os cangaceiros do bando celebravam desse modo as suas proezas e bravuras. O texto dessas composições tem sempre um duplo sentido: enquanto de um lado se gabam, por outro procuram ridicularizar os adversários, dirigindo-lhes os insultos mais depreciativos. O sargento Clementino Furtado, que foi durante certo período um dos mais implacáveis inimigos dos bandidos, era o alvo preferido dessas “verrinhas” líricas popularíssimas em todo o Nordeste. Por outro lado, os adversários utilizavam do mesmo procedimento: depois da emboscada na Serra das Panelas, da qual os cangaceiros escaparam com muita dificuldade e o próprio Lampião, ferido, quase foi capturado pelas tropas da polícia comandadas pelo tenente




Chico de Oliveira e o sargento Clementino Furtado, os homens desse último acrescentaram algumas quadras àquelas que já cantavam em resposta aos bandidos, com um tom fortemente depreciativo para o renome de valente do famigerado chefe do bando e de seus seguidores. A música era a mesma cantada pelos adversários, mas os versos eram modificados, como no exemplo que segue:

Lampião diz que é valente
Mas porém é corredô
Tá andando de tamanca
Seu Quelé foi quem botô.⁹

É muito provável que a literatura de cordel referente a Lampião tenha largamente utilizado esses textos, que, dentre outros, aproximam-se bastante do gênero *desafio*. A maior parte dos folhetos trata da vida e das aventuras do célebre bandido segundo o modelo tradicional da história popular em versos. Do ataque a Mossoró, por exemplo, ficou uma coleção de páginas estudadas por Veríssimo de Melo (1953), Mário de Andrade (1963) dedicou-se a outra ampla antologia de temas variados, e Nertan Macedo (1962) reuniu em livro textos famosos, dentre eles os que destacam o aspecto demoníaco e sobrenatural de acontecimentos envolvendo Lampião¹⁰. Outras folhas foram coletadas e publicadas por estudiosos como Gustavo Barroso (1917, 1930) e Leonardo Mota (1968), mas seria impossível exaurir

9 Carvalho (1961, p. 185). A *tamanca* citada nos versos é instrumento usado pelos vaqueiros para prender as patas traseiras do gado e impedir que corra muito, fugindo de seu controle.

10 Em relação aos acontecimentos do ataque a Mossoró, ver também Nonato (1955).



toda a vastíssima produção de cordel existente sobre o assunto, que continua a circular em todo o Nordeste.

No entanto, após ter dominado por mais de vinte anos as crônicas do sertão, *O rei do cangaço*, e também o rei de todos os bandidos, morre em 28 de julho de 1938, ao amanhecer, na grotta do Angico, em Poço Redondo, no estado de Sergipe, crivado pelas balas de uma guarnição da polícia, que havia conseguido cercar o lugar, tido pelos cangaceiros como um dos mais seguros e inacessíveis (BEZERRA, 1940). Caem com ele Maria Bonita¹¹, a sua legendária companheira que lhe havia dado uma filha, e alguns dos homens de mais confiança. O resto do bando fugiu ao cerco e se reorganizou sob o comando de Corisco, o *Diabo louro*, que dois dias depois extravasava a sua dor e sua raiva massacrando por inteiro a família do fazendeiro traidor, antes de cair por sua vez sob o chumbo da polícia. A tragédia de Angico encerra assim, com sangue, no limiar dos anos 1940, todo um período da história do Nordeste. “Com Lampião – escreve José Lins do Rego (1957, p. 44) – extinguiu-se o banditismo nômade, o cangaceiro armado em grupo [...]. Não é mais possível um outro Lampião no Nordeste brasileiro”.

Entregue à viola do cantador, o seu nome entrava para a lenda, ao lado de Jesuíno Brilhante, dos Guabiraba ou de Antônio Silvino e, assim como ocorrera com esses, as suas aventuras, já por si extraordinárias, começavam a inspirar inúmeras narrativas e cantos populares.

11 Sobre o personagem Maria Bonita, ver Barbosa (1968, p. 11-63).


2.2 A representação épica e as suas fontes tradicionais

O sentimento do valor e da honra, base da representação popular do cangaceiro, explica também a extraordinária fortuna, nessa como em tantas outras literaturas populares, do ciclo épico ligado à figura de Carlos Magno e dos Doze Pares de França, a referência tradicional mais clássica e imediata para o cantador que celebra o bandido como o paladino do povo. Textos como *A batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, de Leandro Gomes de Barros, *O cavaleiro Roldão*, de Antônio Eugênio da Silva, *As traições de Galalão e a morte dos Doze Pares de França*, de Marcos Sampaio, tornaram-se conhecidíssimos em todo o Nordeste, onde os mendigos cegos agradeciam pela esmola desejando ao benfeitor coragem como Deus deu a Roldão, e as crianças eram batizadas com o nome de Roldão e Oliveiros.

A fonte principal de muitas baladas dos cantadores é a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, dividida em duas partes e nove livros, juntamente com a *História de Bernardo del Carpio que venceu em batalha aos Doze Pares de França*, já documentada no Brasil nos primeiros anos do século XIX¹². Trata-se de um texto que por meio de numerosas reedições refaz diretamente a tradição das *chansons de geste* valendo-se de uma compilação castelhana editada por Jacó Cromberger, em Sevilha, 1525, sob o título: *Historia del emperador Carlomagno y de los doce Pares de Francia: e de la cruda batalha que hubo Oliveros com Fierabrás, rei de Alexandria, hijo del grande Almirante Balán*¹³. A obra era dividida em três


12 A informação está em Batista (1971a, p. 143-144).

13 Retomo este dado e os seguintes de Cascudo (1953, p. 441-449), sugiro este ensaio para um exame completo das possíveis fontes europeias da História



livros: o primeiro narrava da origem do reino até Carlos Magno, o segundo, o duelo de Oliveiros com Ferrabraz, rei de Alexandria, e o terceiro, as aventuras de Carlos Magno até a traição de Ganelão e a morte dos Doze Pares. Na introdução, o autor observa que o primeiro livro foi traduzido do latim para o francês, o segundo, entretanto, já existia em versos franceses e o terceiro tinha sido retirado do *Speculum Historiale*. Além da obra de Vincenzo Beauvais, um poema francês em versos do século XIII, que retoma o ciclo das chansons de geste e um compêndio das crônicas do Pseudo-Turpin são, provavelmente, a base dessa obra, que foi sucessivamente traduzida em português somente a partir de 1728, por Jerônimo Moreira de Carvalho com o título *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. O mesmo Jerônimo Moreira de Carvalho, sete anos depois, acrescentaria uma segunda parte com outras extraordinárias aventuras que retomavam o ciclo, misturando também episódios abordados pelos poemas de Ariosto e de Boiardo. Finalmente, em 1745, o protonotário apostólico Alexandre Gaetano Gomes Flaviense adicionaria uma terceira parte, traduzindo do castelhano as crônicas do lendário Bernardo del Carpio, com o título: *Verdadeira terceira parte da história de Carlos Magno, em que se escrevem as gloriosas ações e vitórias de Bernardo del Carpio. E de como venceu em batalha os Doze Pares de França, com algumas particularidades dos príncipes de Hispânia, seus povoadores e reis primeiros*. O editor e tipógrafo Simão Tadeu Ferreira reuniu as três partes, fazendo uma obra única, que por meio de sucessivas reedições chegou também ao Brasil, onde

do imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França; sobre o argumento também Batista (1971a).




conheceu rapidamente uma grandíssima fortuna mantida viva pela atividade dos cantadores.

Leandro Gomes de Barros, por exemplo, na *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, de 1913, retoma o tema do épico duelo de Oliveiros com o mítico rei de Alexandria, fazendo-o reviver em versão tipicamente nordestina. Basta observar as palavras de desafio que os dois adversários trocam em tom muito próximo às bravatas dos cangaceiros, ou à gabolice dos cantadores no tradicional desafio:

O turco disse-lhe assim:
Teu rei é muito malvado
Pois pega um pobre soldado
Sem causa quer dar-lhe fim.
Porque em tu vires a mim
É ser muito louco ou bôbo
É como fazer um roubo
A quem não possui dinheiro,
É atirar um cordeiro
Dentro da jaula de um lôbo.

Oliveiros já massado
Disse-lhe: turco tu és um louco...
Levanta-te, senão com pouco
Hei de ferí-lo deitado.
Que tempo tem-se passado!
Nessas tuas discussões
Eu não vim ouvir razões
Vim ao campo pelejar,
Tu és franco no falar
Vamos ver tuas ações.




O protagonista da antiga *Chanson de Fierabras*, cuja redação em provençal situa-se entre 1230 e 1240, por sua vez tradução de uma antiga versão em língua *de oïl*, torna-se assim no Nordeste um símbolo negativo, emanção direta do poder de Satanás, que se contrapõe ao valor e à coragem dos paladinos cristãos. No folheto *A chegada de Lampião no Céu*, Ferrabraz se transforma justamente em um enviado do diabo, que tenta inutilmente reconduzir ao inferno a alma de Lampião protegida pela Virgem:

Disse a Virgem mãe suprema:
Vai-te pra lá Ferrabrás,
A alma que eu pôr a mão
Tu com ela nada faz
Arrenegado da Cruz
Na presença de Jesus
Tu não vences, Satanás!

Por outro lado, contraposto ao turco como a tradição quer, o paladino Roldão representa o valor cristão, caído no campo de batalha pela própria fé.

Pegou sua arma e disse:
minha espada Durindana
com quem sempre eu defendi
a religião romana,
dentre todas as espadas
fostes tu a soberana.

– Vou te quebrar nesta pedra
para que não chegue o dia



de caíres no poder
do pessoal da Turquia,
mas ele já quase morto
pelejava e não podia.


Beijou a cruz da espada
e disse com toda calma:
lutei a favor de Deus
ganhei louro e ganhei palma
e nas tuas Mãos Senhor
encomendo a minha alma.¹⁴

Quando os Francos chegam ao campo de batalha, entretanto tarde demais, a tragédia de Roncesvales é concluída e ao velho Carlo Magno não resta senão extravasar a sua dor:

Carlos Magno tio dele
foi quem primeiro chegou
quando viu morto o sobrinho
chorando se ajoelhou
uma torrente de lágrimas
logo o seu corpo banhou:

– Foi a honra dos franceses
foi o horror da Turquia
foi defensor da igreja
amou Jesus e Maria
zelador dos bens alheios

14 A citação é retirada do folheto *O cavaleiro Roldão*, de Antônio Eugênio da Silva.



boca que nunca mentia.

Antônio Lopes (1967, p. 167-168)¹⁵ encontrou traços, na tradição oral do Maranhão, de um outro antigo *romance* ligado ao ciclo carolíngio, sob o título: *Passo de Roncesval*. Nele o pai de Roldão mete-se a procurar o filho que demora para voltar, encontra-o morto no chão junto à cavalgadura e se enfurece com *Famanaz* - é esse o epíteto tipicamente nordestino que designa o cavalo de Roldão - responsabilizado por não haver salvo o seu dono. Milagrosamente o cavalo fala para se defender das acusações injustas e conta como Roldão quis combater valorosamente até o fim, sem voltar um passo atrás, frente ao inimigo. Então o pai se ajoelha e agradece a Deus pela bravura demonstrada pelo filho:


Louvado seja Deus, que me deu filho varão
Para morrer como homem, e homem de opinião¹⁶

Em relação às mais antigas versões ibéricas, o *romance* no território brasileiro apresenta o acréscimo dessa última cena e em algumas localidades recebe o título *Famanaz*, destacando com isso, segundo Antônio Lopes, a importância do cavalo para o sertanejo, que tem na criação de animais sua principal atividade.

A adaptação dos paladinos e das princesas do ciclo carolíngio às peculiaridades da realidade nordestina é por outro lado demonstrada pela contínua presença desses personagens em representações folclóricas e populares como as cheganças,

15 Sobre o romancelheiro brasileiro em geral, Nascimento (1973, 1974) e Lima (1977).


16 Cito de Lopes (1967, p. 168).



em que antigas tradições ibéricas são celebradas em *romances* de inspiração marinheira e revividas por meio de combates simbólicos entre mouros e cristãos, dando vida a um entrecho desenvolvido com declamações, cantos e danças acompanhados de música¹⁷. O núcleo central da representação, que se desenvolve em dois dias, é constituído de um tema fixo: os mouros se aproximam de um navio simbólico dos cristãos, declarando-se portadores de uma embaixada por meio da qual propõem a conversão dos cristãos à religião de Maomé, prometendo como recompensa riquezas e alianças feitas a partir do matrimônio com princesas turcas. As embaixadas, às vezes duas, às vezes três, são repelidas e inicia-se a batalha. Os mouros são vencidos e aprisionados até aceitarem o batismo. Nesse ponto, todos, reunidos na fé de Cristo, cantam hinos de agradecimento. Retornam alguns dos personagens principais da *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*: Oliveiros e Ferrabraz, como também Galiana, Floripes e Angélica, as princesas que na *História* tornam-se noivas dos cristãos, mas que na representação popular são repelidas juntamente com as outras promessas de riqueza. No cerne do tema permanece sempre a luta sem tréguas entre cristãos e infiéis e a exaltação das virtudes guerreiras dos primeiros.

É claro que prosseguindo nesse sentido, a literatura popular nordestina, e em particular os textos do cordel, desenvolve uma relação sempre mais estreita entre os heróis das antigas *chansons de geste* cantadas pela tradição e os novos paladinos do sertão, ou seja os cangaceiros, que fazem da lei, da honra e dos valores na batalha os pressupostos sobre os quais se

17 Sobre as cheganças, ver Gomes (1949) e Dantas (1976). Uma variação dessas representações folclóricas é constituída pelas congadas, sobre as quais pode-se consultar Araújo (1959) e Brandão (1960).



baseia a lenda ligada às suas aventuras. Assim, Leandro Gomes de Barros, no folheto *As lágrimas de Antônio Silvino por Tempestade*, identifica a dor do grande cangaceiro pela morte de um dos seus com a de Carlos Magno, que chora pelos paladinos caídos:


Eu choro a falta que faz-me
Todos os meus companheiros,
Qual Carlos Magno chorou
Por seus doze cavalheiros!
Nada me faz distrair
Não deixarei de sentir
A morte dos cangaceiros.

E mesmo um tipo, de modo geral menos sensível e certamente de poucos escrúpulos, como Lampião, é assimilado aos Doze Pares de França no *Cancioneiro de Lampião*, de Nertan Macedo:

Nos Doze Pares de França
foi buscar inspiração
o imperador Carlos Magno
houvera de ter paixão
valente como Olivério
brigava como Roldão...¹⁸

Nesse caso, ocorre um tipo de representação que, com pleno respeito aos valores tradicionais, permite sugerir o valor do bandido, exorcizando ao mesmo tempo as motivações que são a base da revolta e se traduzem em crime. Uma aura épica

18 Em Macedo (1959, p. 4). O *Cancioneiro de Lampião* não é propriamente um texto de cordel, mas uma reelaboração culta desse tipo de poesia.




envolve a figura do cangaceiro e permite descrever em fortes tons as batalhas sustentadas por ele. Vale como exemplo essa passagem retirada de *A verdadeira história de Lampeão e Maria Bonita*, de Manuel Sobrinho, que se refere a um confronto de fogo realizado nos arredores da cidade de Tucano, na Bahia:

Lampeão de quando em quando
Gritava pra os comandantes
- vamos macacos dos diabos
com vozes bem arrogantes
as balas cruzavam os céus
como as lutas dos gigantes.

É dessa maneira que Carlos Magno e os seus paladinos, Roldão e Oliveiros, Ricardo de Normandia e Guy de Borgonha, Valdevinos e Reinaldo de Montalvão continuam a percorrer as caatingas revestindo talvez, com sua exemplaridade secular, o sonho de um resgate que não chega nunca. Todavia, que também parece renascer a cada vez que o fuzil de Lampeão, na narrativa do cantador, torna a clarear por um instante, com o seu brilho, as trevas seculares que se adensam sobre o sertão nordestino.

2.3 A visão demoníaca


Nem sempre a realidade histórica da figura do bandido se adapta perfeitamente aos esquemas poéticos tradicionais que exaltam no fora-da-lei o símbolo do valor e da coragem, tal como já vimos antes, ocorrera com Antônio Silvino e antes dele, com Jesuíno Brilhante. Lampeão, por exemplo, normalmente reagia com violência aos golpes adversos do destino e, quando não



podia revidá-los aos perseguidores que lhe venciam, descontava na população indefesa, matando e devastando o quanto podia. As crônicas do sertão se referem a crimes brutais como: Lampião mata um prisioneiro, apesar de sua mulher ter-lhe pagado o resgate; massacra os agricultores e tortura uma velha que o xingara (sem saber com quem estava falando), fazendo-a dançar nua junto a um cacto, até a morte; mata sadicamente um dos seus homens que o tinha ofendido, obrigando-o a comer um quilo de sal, e assim por diante (ABREU, 1931). Na realidade, como pequenos bandos se uniam de vez em quando ou agiam em estreito contato com aquele maior (o mais famoso era o de Corisco, chamado o “Diabo loiro”), alguns dos delitos e das atrocidades atribuídas a Virgulino eram, na realidade, obras desses bandos menores, que utilizavam o nome do chefe para incutir terror e realizar sem perturbação suas próprias ações. O eco desses crimes é de qualquer modo fielmente registrado pelo poeta popular, que, como o resto da população, teme o bandido e as suas vinganças:

Lampeão é uma fera
Como todo mundo sabe
Seu nome no universo
Não terá mais quem o gabe
Eu temo ele não me jure
Porém não há bem que ature
Nem mal que nunca se acabe

Virgulino Lampeão
Se achar meus versos ruim
Deus queira que o Governo
Brevemente dê-lhe fim




Falei somente verdade
Lampeão por caridade
Não tenha queixa de mim.¹⁹

Não deixando de lado a realidade da crônica e da história, os cantadores, porém, preocupam-se geralmente em salvar a imagem do bandido e os valores que ele representa para a comunidade. Assim, no folheto *As proezas de Lampião na cidade de Cajazeiras*, João Martins de Ataíde desculpa Lampião da acusação de ter saqueado a cidade e atentado contra a honra das suas mulheres, atribuindo tais malvadas ações a um falso Lampião, que depois é desmascarado e morto pelo verdadeiro²⁰.

Nem sempre, de qualquer modo, a dupla roupagem do bandido, criminoso irrecuperável e cavaleiro de honra, resolve-se ou em uma contradição ou em uma exclusão. O poeta popular nordestino tem realmente à sua disposição diversas caracterizações herdadas da tradição, que lhe consentem valorizar ambos os aspectos da alma do fora-da-lei. Assim, por exemplo, em numerosos folhetos, Lampião, mesmo cometendo


19 Do folheto *Lampeão arrependido da vida de cangaceiro*, de Laurindo Gomes Maciel.

20 Curiosamente esse tema é retomado por um texto de cordel português intitulado *Lampião bandido brasileiro*, do qual um exemplar anônimo e sem indicações editoriais se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa. Nele, Lampião, cujo verdadeiro nome é Augusto de Carvalho, emigrado quando pequeno, na companhia do pai, para o Brasil, entra para o banditismo depois de uma desilusão amorosa, mas permanece sempre respeitoso ao código de honra que é a herança de seu passado honesto. No final chega a punir e a matar um pinta-brava que cometia crimes sob sua identidade, difamando o seu nome. À parte o seu escasso valor literário, esse texto é importante na medida em que documenta a persistência de trocas e de contribuições recíprocas entre as duas línguas portuguesas também no campo da cultura e tradição popular.



todo tipo de crime, chega a converter-se como o Roberto do Diabo da tradição e a tornar-se modelo do ideal. Roberto do Diabo passou a simbolizar no Nordeste, por meio da interpretação dos vários poetas populares, a coragem a serviço do Mal e depois o arrependimento e a conversão em um soldado de Deus. Resumamos os episódios, assim como conta João Martins de Ataíde na *História de Roberto do Diabo*:


Alberto, duque de Normandia, casa-se com a duquesa de Borgonha, mas depois de seis anos de matrimônio os dois não têm ainda filhos e o ducado corre o risco de permanecer sem herdeiros. A duquesa faz então um pacto com o diabo e consegue deste modo ter um filho, cujo nascimento é acompanhado de sinistros prodígios. Ao herdeiro é dado o nome Roberto, mas desde pequeno, devido às contínuas malvadezas de que é protagonista, todos o chamam de Roberto do Diabo. Depois de ter matado o preceptor que tentava educá-lo, Roberto faz também uma chacina dos príncipes que o duque tinha convidado para a cerimônia de sua investidura a cavaleiro, até que é expulso pelo furor do povo. Organizando um bando de criminosos, ele foge clandestinamente, cometendo todo tipo de atrocidades em toda a Normandia. O duque lhe manda uma embaixada de sessenta homens para convencê-lo a redimir-se, mas ele arranca os olhos a todos sem piedade e manda-os cegos de volta como advertência. Mais tarde encontra sete eremitas e os decapita. A esse ponto porém uma misteriosa voz vinda do céu lhe profetiza o castigo divino e Roberto, sentindo os primeiros remorsos, vai até a mãe, que lhe revela o segredo do seu nascimento. HorrORIZADO, Roberto decide pôr fim a sua vida criminosa e vai a Roma até o papa para obter o perdão. O papa manda-o procurar um eremita



e este por penitência lhe ordena retornar a Roma, sem ser reconhecido, de fingir-se de mudo, fora de juízo, e aceitar como esmola comida de cachorro. Roberto obedece e vive na corte do rei de Roma, dividindo a comida dos cachorros e não revelando a ninguém a sua verdadeira identidade. Quando um Emir pagão, vassalo do rei, ataca o reino metendo-o em sério perigo, uma voz o convida ao jardim do palácio, onde ele encontra um cavalo branco e uma fulgente armadura. Roberto veste-a sem que ninguém o veja, exceto a filha do rei, que é muda. Parte para a batalha e sozinho supera todos os adversários, retornando ao anonimato. Quando o Emir ataca Roma por uma segunda vez, a cena se repete. Roberto consegue ainda uma vez sair vitorioso, mesmo ferido na perna por um golpe de lança. O rei queria conhecer o nome do cavaleiro que o ajudou assim e manda procurá-lo por todo o reino, prometendo-lhe a filha em casamento. O Emir, que quer obter a mão da princesa, usa do estratagema de fingir-se ferido e tomado de amor por ela, que, sendo muda, não pode revelar a verdade. Nesse ponto, porém, uma intervenção do céu restitui a voz à princesa, Roberto é perdoado das suas culpas passadas e os dois se casam com a alegria de todo o povo. Da união deles nascerá Ricardo de Normandia, um dos Doze Pares de França.²¹


Como demonstrou Câmara Cascudo (1953, p. 169-174), as fontes mais antigas dessa história são um poema atribuído a um escritor normando do século XIII, um drama de intenção religiosa, uma *moralité*, de título *Miracle de nostre dame de Robert*

21 Resumo a partir do folheto *História de Roberto do Diabo*, de João Martins de Ataíde, s. ed., Juazeiro, 26-10-1973.




le Diable e, por fim, *Chroniques de Normandie*, uma coleção de crônicas e tradições impressas em Rouen, em 1487. Essas últimas contam a história até o momento em que Roberto se dirige a Roma para expiar as suas culpas. Os outros episódios, como aqueles do ataque dos sarracenos a Roma e da luta de Roberto em defesa do rei e da fé, estão, pelo contrário contidos em poema, que tem uma redação em prosa impressa em Lion, em 1496, com o título *Le vie du terrible Robert le Diable, lequel après fut nommé l'homme de Dieu*, e no *Miracle*. Em ambos é um senescal do rei quem se apaixona pela princesa e se declara falsamente autor das ações militares feitas por Roberto. Porém, enquanto no poema de Roberto, mesmo depois de serem reconhecidos os seus verdadeiros méritos, ele se retira do mundo, passando a ter uma vida de eremita, e, após a morte, sua tumba em S. João de Latrão torna-se lugar de prodígios, no *Miracle* ele se casa com a princesa e tudo termina em festa.

Reunindo esses diversos elementos e, sobretudo, baseando-se no texto em prosa impresso em Lion, em 1496, aparece em 1509, em Burgos, a tradução castelhana da história: *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo, assí al principio llamado: hijo del duque de Normandía: el qual después por su sancta vida fue llamado hombre de Dios*. Essa tradução é a fonte de inúmeras edições de cordel que se difundiram em toda a Península Ibérica durante o século XVI e da qual a Inquisição também se ocupou, se é verdade que a história aparece no Índice dos livros proibidos de 1581. Em Portugal a tradução mais antiga, ao menos até hoje conhecida, é aquela realizada em 1732 por Jerônimo Moreira de Carvalho e impressa em Lisboa na tipografia de Bernardo da Costa Carvalho: *História do grande Roberto, duque de Normandia e emperador de Roma, em que se trata da sua conceição, nascimento e depravada vida, por onde mereceu*



*ser chamado Roberto do Diabo, e do seu grande arrependimento e prodigiosa penitência, por onde mereceu ser chamado Roberto de Deus e prodígios que por mandado de Deus obrou em batalha*²². O texto brasileiro, acima citado, conta fielmente em versos a história tal como vem apresentada nessa edição, que teve inúmeras reedições no final daquele século e no início do seguinte, sendo divulgadas também no Brasil. No Nordeste, Roberto do Diabo é, portanto, uma figura até hoje conhecidíssima e os cantadores não se cansam de repetir suas aventuras, ainda que ignorem completamente as antigas origens históricas do personagem. Os estudiosos que uma ou outra vez tentaram enfrentar essa questão identificaram Roberto do Diabo com diversos duques e príncipes normandos, a começar por Rollo, morto em 931, primeiro duque da Normandia. Ávido e brutal, Rollo, com os seus bandos de normandos, submeteu a região a ferro e fogo, massacrando e depredando vilarejos e cidades, até que obteve o feudo do rei da França, Carlos, o Simples, cuja filha tomou como esposa após ser batizado. Seu sucessor no ducado foi o filho Guilherme Espada-Longa, cujo herdeiro Ricardo I Sem-medo aparece nas *Chroniques de Normandie* como irmão, e, no poema em versos do século XIII, como filho de Roberto do Diabo. Na versão brasileira, como vimos, também se faz referência a um Ricardo de Normandia que a seguir aparece incluído entre os Doze Pares de França. De qualquer forma, aquilo que a maioria dos estudiosos indica como Roberto do Diabo é Roberto I, filho do duque Ricardo II, que parece repetir as torpes aventuras de Rollo: envenena o pai, mata, incendeia, aparece como uma força bruta da natureza, até que se dirigindo em peregrinação a Jerusalém para fazer penitência dos seus pecados, morre,

22 O exemplar encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa.




talvez envenenado, em Niceia, em 1035. Seu filho Guilherme o Conquistador posteriormente dominou a Inglaterra, em 1066.

À parte o problema da exata identificação do personagem (outras possibilidades propostas são as de Roberto-Court-Heuse, filho de Guilherme o Conquistador, e de Roberto o Guiscardo, fundador do reino normando da Itália meridional), é claro que a lenda surgiu como eco da crueldade e da acirrada ferocidade dos bandos normandos que já na monumental *Chronique des ducs de Normandie*, de Benoit de Sainte-Maure, contemporâneo de Chrétien de Troyes, são associadas ao Diabo (BRUCKER, 1979, p. 46-48). Mais tarde a influência católica transformará esses indomáveis guerreiros em paladinos da fé a serviço de Deus.

Justamente a relação pacto diabólico-conversão, que permite valorizar a coragem na batalha, anulando os efeitos do crime, explica a fortuna desta lenda no Nordeste, uma terra onde o diabo é de casa e a impiedade, muitas vezes, cruel dos *cangaceiros-normandos* suscita admiração e terror na gente do sertão. Assim, não é estranho que no texto de João Martins de Ataíde, anteriormente citado, Roberto do Diabo desnude-se de vez em quando das antigas roupagens do príncipe normando para assumir aquelas mais modernas e, sobretudo, mais nordestinas, do cangaceiro:


Juntaram-se os príncipes todos
nacional e estrangeiro
mandaram chamar Roberto
o bandido cangaceiro
deram a ele um bom cavalo
gordo, possante, ligeiro...



e não é estranho nem mesmo que entre os inimigos enfrentados por ele se encontrem misturados os cavaleiros medievais e os fora-da-lei do sertão:

No mesmo dia encontrou
por um enorme outeiro
trinta homens bem armados
sendo chefe um cangaceiro
antes de falar com eles
ameaçou-os primeiro...

Por outro lado, a notoriedade do personagem e seu domínio sobre o público é tal que o cantador o utiliza como meio para caracterizar os novos heróis infernais, que a seus olhos não têm nada a invejar dos antigos. Um grande número de folhetos realmente se inspira no tema da relação entre o bandido e o Senhor das Trevas. Em um texto intitulado *Comunicação de Lampião*, de Chico Goiano, o espírito de Virgulino, evocado no curso de uma macumba, anuncia ter se apossado do inferno e de ter substituído o próprio Diabo. Em outro folheto anônimo, *O marco de Lampião* (ANDRADE, 1963, p. 96-99), depois de um combate entre eles, Satanás e Lampião estabelecem um pacto sigiloso a partir do sangue do bandido: o diabo protegerá sempre o novo adepto em troca da sua alma e da promessa de obter novas almas dentre todas aquelas que Virgulino expedirá ao outro mundo durante suas batalhas. Finalmente, na anônima *História do Capitão Lampião* (ANDRADE, 1963, p. 88-91), Virgulino se vale do trabalho do feiticeiro Compadre Macumba para conquistar a força e a invulnerabilidade de que precisava para praticar sossegado os seus crimes. Terminado o ritual e ouvidas as recomendações




do velho feiticeiro, Lampião-Roberto do Diabo pode agora dirigir-se impunemente às suas ações criminosas:

Lampeão resolveu logo
Dos intrigados dar cabo
E saiu de ali pior
Do que Roberto do Diabo,
Não houve no Pageú
Outro assassino tão cru
E outro bandido tão brabo.

A identificação entre novo e antigo herói da lenda é tanta que o cantador não hesita em deformar a realidade dos fatos, inventando também para Lampião uma improvável conversão²³. Em um texto intitulado *A morte do Padre Cícero*, Tadeu de Serpa Martins descreve o encontro e o choque que o bandido prova ao ouvir a palavra do Padre Cícero, a ponto de sofrer um desmaio seguido do arrependimento e da conversão. Lampião-Roberto do Diabo reencontra o caminho justo e, como Roberto de Deus, pede perdão pelos seus pecados e se coloca a serviço do bem. Outro folheto de José Cordeiro tem ainda uma referência precisa à mudança do nome como sinal da mudança de vida:

23 A ocasião se deu no histórico encontro de Lampião e Padre Cícero em Juazeiro, em 12 de abril 1926, sobre o qual é construído todo um ciclo da literatura de cordel referente a Lampião. Naquela ocasião, Virgulino obtém com a mediação de Padre Cícero a nomeação de capitão do exército regular governamental, em troca da promessa de utilizar seu bando contra os revoltosos da Coluna Prestes, que naquele período atravessavam o território do Ceará. Preparado com homens e armas, Lampião aproveitou a circunstância para intensificar as suas atividades criminosas sem levar em conta os empenhos prometidos, mas a maior parte dos cantadores viram no episódio uma milagrosa conversão.




Não serei mais Lampião
Sou Capitão Virgulino
Nem também serei ladrão...²⁴

Sob outra perspectiva, a série de oposições: criminoso-justiceiro, assassino-paladino, anjo-demônio, longe de encontrar uma recomposição, acentua-se, e céu e inferno mostram-se igualmente hostis a essa figura de herói cumprindo pena, dividido entre o bem e o mal, que termina encarnando a luta do indivíduo contra o destino, combatendo neste mundo e no outro, batendo ora à porta de Deus, ora, e mais frequentemente, àquela de Satanás. No folheto de Rodolfo Coelho Cavalcante, *O grande debate de Lampião com São Pedro*, Virgulino chega a criar confusão até no Paraíso, perturbando a quieta existência dos bem-aventurados:

Chegou no céu Lampião
a porta estava fechada
ele subiu a calçada
ali bateu com a mão
ninguém lhe deu atenção
ele tornou a bater
ouve S. Pedro dizer
– demore-se lá, quem é?
estou tomando café
depois vou lhe receber.

Segue uma série de chamados e respostas entre o bandido, que gostaria de ser aceito no céu, e S. Pedro, que naturalmente


24 O folheto é citado sem o título em Macedo (1962, p. 111-126).



não quer saber disso. No final, perdendo a paciência, o guardião do céu chama os outros santos e, arregaçando as mangas, prepara-se para fazer o pau cantar:

Ali chegou S. Bernardo
que também vinha chegando
– Pedro você está brincando
com esse cabra safado?
vá me chamar S. Ricardo
e S. Francisco da Penha
diga a S. Tomé que venha
e chame S. Juvenal
traga um pau do quintal
e uma lasca de lenha.
S. Pedro ergueu-se nos pés
e disse de cara feia:
pra dar num cabra de peia
não precisa oito nem dez
e gritou por S. Moisés
– vamos dar no bandoleiro!
Saltou no meio do terreiro
até preparar a faca
gritando: quebra uma estaca
arranque um pau do chiqueiro!

S. Paulo estava na quinta
mas ouvindo a discussão
apertou o cinturão
e botou faca na cinta,
encontrou Santa Jacinta
que já vinha no caminho




e disse a Santo Agostinho
arretorcendo o bigode:
- arreda que tu não pode
eu pego o cabra sozinho

O episódio se conclui quando S. Francisco, apesar da sua fama de ser o menos sanguíneo e irascível dentre os inquilinos celestes, lança um raio contra o bandido, obrigando-o a uma precipitada retirada. No entanto, Lampião não terminou de procurar encrenca: deu-se mal no céu, mas parece que teve mais sucesso no inferno. No texto intitulado *Comunicação de Lampião*, de Chico Goiano, o espírito de Virgulino, evocado no curso de uma macumba, anuncia ter tomado posse dos infernos depois de ter destronado Satanás:

Disse Lampião: Sou chefe,
Sou o grande maioral,
Destrono o satanás,
Meu poder é sem igual;
Sou eu o chefe supremo
De tudo que é infernal.


No mais célebre dos folhetos que pertencem a esse ciclo, *A chegada de Lampião ao inferno*, conhecido em um grande número de versões retomadas do texto original de José Pacheco, segundo testemunha a maior parte das fontes, conta-se da descida de Lampião ao inferno e da batalha por ele mantida contra os demônios e contra Satanás, que querem expulsá-lo, pois temem que ele possa causar confusão até entre os danados. Temos aqui um novo exemplo de dualismo entre herói positivo e herói negativo, que vimos ser uma das



constantes na caracterização poética do bandido na literatura popular. Entretanto, nesse texto os termos tradicionais são profundamente modificados por meio de uma transposição de figuras e de conteúdos. O cangaceiro, o bandido, é a força negativa que traz a desordem e a violência, mas paradoxalmente termina por produzir o bem, destruindo uma lei, uma ordem, uma propriedade que se identificam com o demônio, ou seja, com o mal:

Houve grande prejuízo
No inferno nesse dia
Queimou-se todo dinheiro
Que Satanás possuía
Queimou-se o livro de pontos
Perdeu-se vinte mil contos
Somente em mercadoria.

Estamos muito longe seja da representação épica do bandido, ao levar em conta suas características negativas somente em função de uma conversão final que o reconduz à ordem estabelecida, seja da tradicional representação do diabo, proveniente das ideias dos sermões e do catecismo, que é, afinal, a representação dos instintos primitivos que vivem na consciência. Mediante uma alteração e uma inversão da relação entre figura e conteúdo, como foi se formando por meio de uma tradição de longuíssima data, o poeta popular realiza uma síntese nova que torna impossível uma transposição mecânica de valores. O bandido não é mais o herói maldito, mas também não é o campeão do ideal; entre o céu e o inferno torna-se, então, expressão da necessidade de uma nova identidade ainda por realizar:




Amigos vou terminar
Tratando de Lampião
Muito embora que não possa
Vos dar a explicação
No inferno não ficou
No céu também não chegou
Por certo está no sertão.

2.4 A estilização do personagem no imaginário coletivo

Eric Hobsbawm (1971, p. 129)²⁵ escreveu que os bandidos e sua imagem lendária fazem parte de uma história que não registra tanto os fatos e os seus autores quanto os símbolos daqueles elementos que, em teoria controláveis, mas na realidade incontrolláveis, determinam o mundo da gente pobre: os reis justos e os homens que asseguram a justiça ao povo. Esse desejo de justiça e a rebelião contra uma ordem social que tende a negá-la são também no Nordeste brasileiro a base do mecanismo de projeção que criou as sagas heroicas dos canga-ceiros. Campeões dos deserdados, heróis, justiceiros, Jesuíno Brilhante, Antônio Silvino e Lampião entram na lenda não em razão do medo ou horror incutidos pelas suas ações, mas de certo modo exatamente por isso: demonstram com as suas ações que mesmo os desvalidos e os indefesos podem se tornar terríveis. O papel deles é aquele do vingador dos desacertos, do defensor da justiça e da igualdade social, empurrado para a via do crime porque foi vítima da injustiça, perseguido por

25 Sobre o assunto, ver Hobsbawm (1966) e Acutis (1978).



uma ação que a autoridade, mas não sua gente, julga criminosa: enfim, “por motivos de honra”. Esse é um elemento comum às biografias dos diversos bandidos a ponto de confundi-los em único símbolo, ao menos na imagem que nos dá o cantador. Se Jesuíno Brilhante entrou no banditismo após o assassinato de um irmão, Antônio Silvino também justifica com a violência sofrida a sua decisão de colocar-se fora da lei:

Não foi tanto por instinto
Mas sim por uma vingança
Porque mataram meu pai
– Minha única esperança
E eu vingar sua morte
Para mim era uma herança.²⁶


E o motivo se repete para Lampião, baseado em uma das estilizações mais tradicionais associadas à figura do cangaceiro:

No ano de dezesseis
Seu pai foi assassinado
E deflorou-lhe uma irmã
Um sujeito desgraçado
Ele usou violência
Por não tomar providência
O governo do Estado.²⁷

Por outro lado, não pode ser senão assim: se o bandido fosse um “verdadeiro” delinquente, reconhecido como tal pelas

26 Em *História de Antônio Silvino*, de Francisco das Chagas Batista.

27 Ver *Lampeão arrependido da vida de cangaceiro*.




leis morais da comunidade, não poderia obter dela solidariedade e apoio. Ele é, portanto, condenado a ser um “homem de honra” e somente por motivos de honra pode continuar a matar. É certo que às vezes a crueldade é inseparável da vingança, e a vingança, mesmo para o bandido mais nobre é, como vimos, uma atividade plenamente legítima. O oprimido não pode contar senão com seus recursos particulares, dentre os quais a violência e a crueldade são claramente os mais eficazes. Por trás disso há a ilusão de eliminar as superestruturas que impedem os homens de viver bem e de agir segundo a justiça, como nos bons tempos antigos. Matar, aniquilar, destruir tudo aquilo que não for necessário e útil ao homem que se extenua na plantação ou na criação de animais significa eliminar a corrupção e deixar somente aquilo que é bom, puro e genuíno. É um ideal de justiça “diversa”, se podemos dizer, um pouco primitiva, que é resumido bem nestas palavras que o cantador põe nos lábios de Silvino:

Onde eu estou não se rouba
Nem se fala em vida alheia,
Porque na minha justiça
Não vai ninguém pra cadeia:
Paga logo o que tem feito
Com o sangue da própria veia!²⁸

Igualmente em um folheto de João Martins de Ataíde intitulado *Os projetos de Lampião*, que retoma o mesmo tema, Virgulino expõe um verdadeiro programa de governo alternativo, onde atos revolucionários se misturam com medidas


28 *História de Antonio Silvino.*



moralistas e preconceitos herdados do passado. Em outro texto, o cangaceiro subverte com violência o governo do inferno e adota uma série de medidas moralizantes de acordo com aquilo que a população espera de seus governantes.

De resto, esta situação exprime exatamente a contradição que é ligada a essa figura. A sociedade rural a cria e a exige quando manifesta a necessidade de um campeão e de um protetor, mas é justamente então que ele é incapaz de ajudá-la. Realmente dos bandidos-heróis não se pode esperar um mundo de igualdade. Eles podem somente reparar as injustiças e demonstrar que algumas vezes pode-se revidar à opressão. À parte essa função, o bandido representa apenas a encarnação de um sonho de tempos melhores e daí nasce também a lenda da sua invulnerabilidade. Essa expressa a esperança da impossibilidade de derrota do campeão do povo, a mesma esperança que dá vida aos mitos perenes do bom rei, que não está de fato morto e retornará um dia para fazer triunfar a justiça. A recusa em acreditar no fim do bandido é, portanto, mais uma prova da sua identificação com as classes rurais mais pobres e oprimidas. Para o cantador, Lampeão, por exemplo, nunca morreu, apenas está desaparecido e de um dia para o outro poderá tornar a percorrer as caatingas do sertão com os seus capangas:

E quando surgiu a história
– Virgulino pereceu
porém tem que diga alto
que Lampeão não morreu
o que eu posso afirmar




é que desapareceu.²⁹

E ainda como um ato de inútil crueldade, que se explica somente com a intenção de apagar definitivamente a eterna confiança dos mais deserdados no seu campeão e com ela cada possível ato de revolta a mais, as cabeças cortadas de Lampião e de seus fidelíssimos foram exibidas por semanas em todo o sertão e depois em outras localidades do país, para que se mostrasse a todos o sinal de advertência. “Mataram o capitão porque as rezas não valem na água”: foi a significativa reação de um sertanejo do interior de Mosquito. Realmente, o último refúgio de Lampião era o leito seco de um riacho e, portanto, como se explicaria a sua captura senão porque teria diminuído o seu poder mágico?

A invulnerabilidade do cangaceiro realmente não é puramente simbólica, antes quase sempre é de natureza mágica. É esse elemento que torna os cangaceiros invisíveis e invulneráveis, paralisa as suas vítimas ou lhes deixa em sono profundo, indicando a legitimidade espiritual da sua ação e a força irresistível da sua causa. O cavalo de Jesuíno Brilhante dizia-se ser dotado de extraordinários poderes e que pressentia as emboscadas, retrocedendo e avisando dessa maneira o seu dono; na batalha reservava aos inimigos uma chuva de patadas e coices. Quanto a Lampião, a origem dessa invulnerabilidade era, como se viu, de natureza demoníaca e derivava, segundo a crença popular, de práticas de bruxaria. Eis como as descreve um folheto anônimo coletado por Mário de Andrade:

Primeiro ele sujeitou-se
A um processo arriscado,

²⁹ *A verdadeira história de Lampeão e Maria Bonita*, de Manoel Pereira Sobrinho.



Em um caixão de defunto
Passou uma noite trancado
O feiticeiro o ungiu
E quando ele de lá saiu
Estava de corpo fechado.³⁰


De resto, se por um lado a magia é um complemento para a habilidade do herói, por outro serve também para explicar a falha humana. De fato, se os auspícios forem mal interpretados, ou se alguma das condições mágicas não for plenamente cumprida, a derrota do herói não implica o fracasso do ideal representado por ele e deixa sempre a porta aberta à esperança: os campeões dos pobres serão também derrotados e mortos, mas poderão sempre ressurgir.

Sob outra perspectiva, Mestre Zabelê, o semianalfabeto cantador do bando de Lampião, mais realístico e exatamente por isso mais profundamente sincero, celebrava a morte do seu capitão em tons melancólicos, mas com aquela lucidez que, enquadrando perfeitamente o fenômeno do banditismo, assinalava ao mesmo tempo seu definitivo ocaso histórico:

A viola tá chorando,
Tá chorando com rezão
Tão de luto os cangacero
Tá de luto o meu sertão
A viola tá chorando,
Tá chorando com rezão.

Essa vida do cangaço

30 Cito de Mário de Andrade (1963, p. 91).




Não tem uma expricação;
Os cangaceiro terrive
Ninguém os compreende não:
São manso cumo os carnero,
São brabo cumo os leão.

Deus perdôe aos cangacero,
Uns home sem instrução,
Que não sabe o que é as lei,
E a santa religião.
Deus perdôe aos cangacero
Deus perdôe a Lampião.

Deus perdôe aos maiorá
Do gunverno da nação,
Que esquecêro os sertanejo,
Que sem dó nem compaixão
Dexaro a gente nas treva
Da farta de inducação³¹

Também aos olhos do poeta popular, portanto, a mística da revolta por si mesma começa a aparecer como um elemento que não sabe ir além daí e por isso destinado a perecer. *Cangaceiros e fanáticos*, como escreveu Rui Facó (1972, p. 75), são elementos ativos de uma transformação que prepara mudanças de caráter social sob um atraso do tipo feudal, em que a reação é de nível correspondente ao desenvolvimento das forças produtivas:

31 Citação de Barbosa (1968, p. 158-159). Reminiscência indicativa do conhecido tema da cítara, propagado a partir de Gautier de Châtillon em diante, nos séculos XII e XIII.



uma reação primária em que o inimigo de classe não é percebido claramente, em que as desgraças parecem cair do céu, como castigos, e é necessário implorar as bênçãos do céu, em que o individualismo campesino prevalece e a solidariedade grupal é bem limitada.

Não obstante, “O surgimento e o incremento do cangaço é a primeira réplica à ruína e à decadência do latifúndio semi-feudal, de que também é resultante”.

Com o auxílio dos instrumentos estilísticos consolidados de longa data, que estão na base da literatura de cordel, os cantadores procuram uma fisionomia dos personagens adequada à tradição, mas que leve em conta, ao mesmo tempo, as múltiplas exigências de interpretação da sociedade posta diante de seus olhos. Surgem dessa maneira uma série de caracterizações que reproduzem os modelos tradicionais, inserindo-as porém, pouco a pouco, em estruturas de conteúdo diverso, que assim mudam-lhes a roupagem e alteram-lhes o significado. Não se trata evidentemente apenas de fórmulas estilísticas: é, pelo contrário, o sinal de uma mudança de valores acompanhada de profundas transformações que vão se operando na realidade. Mesmo continuando a refletir o contraste entre a experiência abrasadora de uma realidade amarga e a aspiração a um mundo diferente, que algumas vezes se confunde com os tons da utopia, a expressão artística popular tende sempre cada vez mais a fazer da lenda um momento de reflexão mais geral sobre as próprias razões do seu viver, uma exigência de esclarecimento sobre a experiência histórica e social que está na sua origem e, portanto, o motiva.




Capítulo terceiro

*Mártires e heroínas na imagem popular:
a tradição como exemplificação
dos valores da comunidade*

3.1 A mulher personagem-símbolo do passado


A tendência a uma contraposição maniqueísta dos modelos, propensa a distinguir radicalmente bem e mal e, assim, organizar a representação de temas e personagens em relação a essa distinção primária, tal como se apresenta nos folhetos populares que pertencem ao ciclo do bandido, também reaparece na caracterização popular das personagens femininas, ora vítimas ora aliadas do demônio, em uma dialética em que o passado e a tradição se configuram como repertório do qual o cantador se abebera continuamente em função sobretudo daquela solicitação. Em tal repertório de temas e formas, a mulher nordestina entra não apenas passivamente como objeto de representação, mas também em sentido ativo, com uma função importante de conservação e de transmissão do patrimônio da cultura popular.

Tipos de organização social com núcleos familiares muito numerosos nos estratos menos favorecidos obrigam cada membro a assumir um encargo específico para garantir a sobrevivência do grupo. Geralmente o pai é o trabalhador e toma conta dos animais, e a mãe, que vive em casa juntamente com a avó, a tia e as vizinhas, é aquela que deve organizar o



conjunto de tarefas que regulam a vida familiar: antes de tudo, a de ensinar os filhos a lutar pela sobrevivência por meio da defesa contra a fome, as doenças e as dificuldades ambientais. Por meio de contos, canções, lendas, superstições, ensinamentos de característica moral-religiosa ou médico-curativa, como o uso de ervas medicinais, infusões, decocções etc., a mulher contribui para continuar com os elementos da cultura popular que lhe permitam resistir a uma vida de ignorância, de miséria e muitas vezes de total isolamento social. A tradição se configura nesse sentido como repertório daqueles dados culturais mais próximos às necessidades objetivas da condição social e geográfica da comunidade, que lhe consentem a sobrevivência e até certo ponto a escolha de modelos de vida e de organização.

Apesar desse seu importante papel, a primeira e mais tradicional caracterização da personagem feminina na literatura de cordel nordestina é negativa, a da mulher que sabe mais que o diabo e cujas atividades geralmente são danosas: como a que reclama sempre, a sedutora, a que provoca tempo ruim, a que rouba o leite dos animais do vizinho ou bate no marido. Isso não é nenhuma novidade no âmbito popular. A preponderância da mulher entre as pessoas acusadas de bruxaria, no passado, constitui a melhor prova da força das tradições populares de misoginia, alimentadas também por muitas anedotas sobre a malícia da mulher, principalmente de proveniência oriental, que se difundiram na Europa durante o Medievo. Um exemplo em área ibérica é o *Libro de los Engaños e los asayamentos de las mujer* (VUOLO, 1980), traduzido em 1253 pelo Príncipe Federico, irmão de Alfonso X, o Sábio, que, com seu repertório de malvezas femininas, constitui uma das mais importantes versões ocidentais do *Libro di Sindibâd*. Mesmo não sendo possível subscrever integralmente a opinião de W. Lederer (1973, p. 172),




segundo o qual se na época clássica “o herói subjuga a mulher, no cristianismo medieval a destrói”, é verdade, por outro lado, que as lendas do Rei Artur e dos Cavaleiros da Távola Redonda contêm frequentes alusões à mulher como senhora do reino das obscuridades e da morte, enquanto, para Jacopone da Todi, mulher e perdição são a mesma coisa, e, segundo Piovano Arlotto (MAINARDI, 1953, p. 278), a “fêmea” é a

confusão do homem, animal insaciável, solicitação contínua, guerra certa, dano cotidiano, prisão do homem, impedimento ao estudo, perigo para o homem, animal incontinente, perigosa batalha, poço de adultério, animal péssimo, peso gravíssimo, escravo e senhor do homem.

Todos esses exemplos objetivam destacar os perigos da confiança dada às mulheres: Eva, Dalila e a mulher de Potifar constituem arquétipos de grande força emotiva, destinados a representar em todo tempo o modelo da fêmea traiçoeira.

Dada a força dessas tradições, não há com o que se espantar ao vermos na literatura popular nordestina se multiplicarem os folhetos que tendem a destacar a perfídia da mulher. Enquanto em textos como *O poder oculto da mulher bonita*, de João Martins de Ataíde, coloca-se em evidência sobretudo o perigo do fascínio e das artes maléficas femininas, *A mulher que perdeu um filho ao Diabo* destaca a ligação com o Maligno, ao passo que n’*A mulher que virou serpente, ela assume, não apenas metaforicamente*, os traços que o preconceito popular prazerosamente lhe atribui. Neste outro trecho, de Leandro Gomes de Barros, descreve-se que espécie de condenação o matrimônio é para o homem:




Por forte que seja o homem,
Casando perde a façanha,
Mulher é como bilhar,
Tudo perde e ele ganha,
Porque a mão da mulher,
Em vez de alizar arranha.

Ela se finge inocente
Para poder iludir,
Arma o laço, bota a isca,
O homem tem que cahir,
Ela acocha o nó e diz:
– Agora posso dormir.¹

Para a mulher, ao contrário, o matrimônio representa na sociedade tradicional um verdadeiro salto de qualidade: somente dessa maneira realmente ela tem respeito e direito à cidadania na comunidade. A qualidade de mulher casada representou no Nordeste um verdadeiro título, garantia de intangibilidade moral e de elevação na hierarquia social. Câmara Cascudo cita, a propósito, estes versos do cantador Claudino Roseira:

1 Leandro Gomes de Barros, *As conseqüências do casamento*.




Eu sou o grande Roseira,
Aquele cantor eleito!
Conversa de Presidente,
Barba de Juiz de Direito,
Honra de Mulher Casada,
Só faço verso bem feito!²

É claro que o primeiro dever da mulher será justamente a tutela e a defesa das prerrogativas que conquistou com o matrimônio, e, como vínculo de honra, ela se manterá fiel ao modelo tradicional a qualquer custo. De resto, no curso do tempo, as heroínas populares foram quase sempre objetos admirados não tanto por aquilo que faziam quanto pelo que corajosamente suportavam. De particular notoriedade goza até hoje no Nordeste a história de Magalona e Pierre de France³, com as peripécias e os trabalhos a que essa heroína teve de se submeter antes de unir-se ao seu apaixonado. Um outro folheto, de João Martins de Ataíde, *Os martírios de Genoveva*, retoma a história, muito conhecida durante o Medievo nos Países Baixos, na França e na Alemanha, de Genoveva de Brabante, que injustamente acusada de adultério é expulsa de casa pelo marido, depois é abandonada na floresta até que se descubra a sua inocência. A narrativa é retomada fielmente, enquadrando-se na tradicional função edificante, típica destes textos populares:

2 Cito de Cascudo (1953, p. 31-32).

3 Dessa história, Cascudo (1953, p. 241-280) transcreve apenas uma versão em prosa. Não são conhecidos exemplares em versos, pelo menos no âmbito da produção mais recente de cordel.




Nesta história se ver
a virtude progredir,
a verdade triunfar
o mau se submergir;
a honra salientar-se
a falsidade cair.

Do mesmo modo, o tipo da heroína é perfeitamente alinhado àquele ideal de discricção, religiosidade e castidade que deve ser apropriado a uma mulher:

Além dessas qualidades
em tudo era preciosa,
modesta e trabalhadora
cortês e religiosa
graças à educação,
de sua mãe extremosa.

Quando estava em orações
ajoelhada entre seus pais,
parecia ser um anjo
das regiões divinais
que tinha baixado à terra
para exemplo dos mortais.


Prerrogativa primeira da perfeita Genoveva será, portanto, a reivindicação da dignidade ofendida no confronto com quem, na ausência do marido, atenta contra a sua honra e, rejeitado, a faz prisioneira:



Ela respondia sempre:
– antes prefiro a prisão,
morrerei nesta masmorra
cheia de atribulação
porém sempre virtuosa,
com toda reputação.

A virtude e a reputação (essa última toda nordestina) de Genoveva de Brabante remetem a qualidades análogas de outras duas heroínas que tomaram frequentemente o lugar de santas nos países protestantes: a casta Susanna (falsamente acusada, mas depois vingada, como Genoveva) e a paciente Griselda, ambas celebradas nos dramas alemães, no teatro inglês de marionetes, nas baladas suecas, nos livretos populares dinamarqueses (BURKE, 1980, p. 160). A mesma capacidade de suportar se encontra em Cinderela, como em outras heroínas da novelística popular, e tem o seu exemplo mais perfeito em Maria, personificação da obediência (a Anunciação) ou do paciente sofrimento (a Pietà).

Temáticas religiosas desse tipo inspiraram ao cordel nordestino textos como *As sete dores de Maria Santíssima*, *As sete espadas de Dores da Santa Virgem*, ou *Santa Maria Goretti, mártir da santa pureza*, todos respondendo a um propósito de edificação e de educação religiosa. Entretanto, o caso do folheto *Mariana e o Capitão do Navio*, de José Bernardo da Silva, é, em parte, diferente, já que o estereótipo habitual se tingiu de fortes conotações raciais: dessa vez a bela Mariana, uma moça branca, quase se deixa morrer de sede na prisão onde a mãe a prendeu, porque recusa a se casar com um negro rico, descrito como *bandido, fera homicida e monstro cruento*. No final, Mariana é libertada pelo Capitão de um navio, branco naturalmente, e o negro, que




ousou colocar os olhos em uma moça que não podia ser para ele, enlouquece e morre de dor.

Assim, o demônio retorna à cena, e se não é a mulher a personificá-lo, isso caberá ao negro, personagem que na escala social conserva tradicionalmente essa ingrata tarefa. Liberada de seu fardo de negatividade, a personagem feminina pode, então, propor-se como figura exemplar e nesse papel lançar novas pontes sobre o passado.

3.2 Uma imperatriz medieval no sertão nordestino: a “*História da Imperatriz Porcina*”


Vimos que na literatura de cordel se destaca com o seu valor de *exemplum* um pequeno núcleo de personagens históricos ou lendários capazes de dominar, com diferentes préstimos simbólicos, os territórios do mito, onde eles se organizam segundo as grandes divisões de significados pragmáticos, que exemplificam no âmbito moral-normativo os valores-guias da comunidade. A evolução no tempo dos textos que lhes dizem respeito determina, por sua vez, um repertório de referências internas, no qual é possível distinguir a organização de sistemas conotativos diversos, de modo a dar a medida das constantes narrativas que se realizam nos modelos transmitidos e nas variantes ligadas à sua transmissão no tempo. As possibilidades de comparação que desse modo se abrem entre “estruturas implicativas”⁴ são tanto de tipo sincrônico quanto de tipo diacrônico. A temática torna-se “potencialidade de significado, material errático à espera

4 Uso o termo na acepção dada por Segre (1979, p. 71-84).




de investimento” (SEGRE, 1979, p. 84): uma memória coletiva sobre a qual operam os mecanismos da memória individual. O texto se apresenta como produto de leituras sucessivas, carregadas de experiências do “depois” (PICCHIO, 1975), uma série de reproduções progressivamente acumuladas uma sobre a outra, alargando ou restringindo a geografia. Dar um sentido ao tempo significará nessa perspectiva recuperar o mecanismo dialético que regula a sucessiva sobreposição desses sistemas e as relações complexas que por meio deles conectam os parâmetros culturais iniciais do emissor e aqueles finais dos fruidores. É justamente isso que buscaremos verificar, seguindo as múltiplas peripécias de uma lenda aportada no sertão brasileiro depois de uma longa viagem através dos séculos e dos continentes.

A *História da Imperatriz Porcina* é um dos textos de cordel mais conhecidos e difundidos em todo o Nordeste do Brasil. Câmara Cascudo (1953, p. 24) recorda que o seu avô já sabia de cor o conteúdo da história, e muitas mulheres no sertão nordestino ainda há pouco eram batizadas com o nome de Porcina (diminutivo do latim Porcia), testemunhando o valor exemplar que a lenda da sábia e virtuosa imperatriz conservou no tempo e de cuja existência histórica nenhum sertanejo duvida. As versões existentes se inspiram em um modelo que normalmente circula sob várias paternidades. Câmara Cascudo cita um texto de Francisco das Chagas Batista, composto no início do século; outra versão, devida a João Martins de Ataíde, foi conservada no Rio de Janeiro. Trata-se do folheto n. 665 da coleção *Fundação Casa de Rui Barbosa*, que apresenta lugar e data de composição: Recife, 3 de dezembro de 1946 (PROENÇA, 1964, p. 101-131). O texto é composto de 1722 heptassílabos mais ou menos regulares, organizados em estrofes de sete versos



destinados a serem cantados com acompanhamento musical. A rima segue o esquema ABCBDDDB, portanto, com o primeiro e o terceiro verso livres. O conteúdo da história é o seguinte:

Porcina, filha do rei da Hungria e esposa de Lodônio, imperador de Roma, é deixada aos cuidados do cunhado Albano pelo marido, que deve partir para uma peregrinação na Terra Santa. Aquele aproveita a ausência do irmão para assediá-la, até que ela utiliza uma estratégia para prendê-lo em uma torre. Quando se aproxima o retorno de Lodônio, a imperatriz liberta o cunhado num ato de generosidade, mas ele a calunia, acusando-a de adultério. Lodônio ordena a três servos que conduzam a mulher a um bosque para matá-la. Um conde que passava naquela região liberta Porcina e, ignorando a sua identidade, toma-a consigo, confiando-lhe a tutela de sua filhinha de poucos meses. Um irmão do conde se apaixona por Porcina e a assedia. Rejeitado, mata a filhinha do conde, fazendo cair a culpa sobre a imperatriz inocente. O conde ordena que ela seja conduzida ao mar e abandonada até a morte em uma ilha deserta. Na ilha lhe aparece em sonho Nossa Senhora, que lhe revela o poder medicinal de algumas ervas capazes de curar a lepra e qualquer outro mal. Porcina recolhe as ervas e faz um unguento com elas, depois é salva por um navio e, sob disfarce, começa a curar os leprosos. Chamada para curar o irmão do conde, que estava doente de lepra, antes de curá-lo, sem revelar-se, impõe-lhe confessar os malfeitos que praticara contra ela. A seguir, é chamada a Roma, porque o cunhado também adoecera gravemente. Repete-se o fato precedente e, depois da confissão do culpado, Porcina pôde ser reconhecida como



legítima esposa do imperador. Os dois vivem longos anos felizes no trono de Roma.⁵

Em uma primeira análise, esse conteúdo logo se mostra com uma estrutura simples e bem equilibrada de suas partes, em que evidentemente a tendência padronizante conta mais que a criativa, aparelhando o conjunto para a facilidade de sintonização e transmissão, mais que para a diversificação e a modificação. A tendência do texto a fechar-se em torno de alguns elementos-tipo perpetua a memória de um esquema-arquétipo folclórico muito mais antigo, que funciona como tipo-moldura (ZUMTHOR, 1973, p. 94), cuja amplificação consiste não tanto em uma expansão digressiva quanto em uma ulterior especificação que pode operar-se no seu interior. A identidade da estrutura, por sua vez, funda-se não apenas nos materiais que a integram, mas, além disso, na maneira como esses coexistem e se relacionam e no significado que se pode colher dessa copresença ativa: nesse sentido, a recursividade de algumas funções (tentativa de adultério, calúnia, violência) ou a centralidade de outras (descoberta da erva milagrosa), são, relativamente aos equilíbrios que se realizam na sintaxe textual, indícios de uma potencialidade de significado que será recuperada pela pesquisa quando escavarmos, na tradição do texto, ulteriores dados de comparação.


É necessário voltar no tempo, séculos atrás, para encontrarmos a nossa imperatriz em Portugal, na primeira metade de 1500. O texto, de cujo autor Baltasar Dias, poeta popular e cego, original da Ilha da Madeira, já se falou, é conhecido somente nas sucessivas reedições seiscentistas, uma das quais

5 Apresento os passos essenciais do enredo.

a de 1660, publicada por Teófilo Braga em *Floresta de Vários Romances*⁶. A versão brasileira, de João Martins de Ataíde, é substancialmente calcada nesse romance em heptassílabos com rima em -ia, típica do gênero quinhentista português. Introduzido no Brasil (CASCUDO, 1953, p. 286) em meados do século XIX, teve uma difusão rapidíssima. As variantes são mínimas, o que indica ser o texto antes uma atualização modernizante da estrutura verbal que uma alteração da estrutura temática, a qual, pelo contrário, mantém-se íntegra em todas as suas articulações. Também os diversos nomes dados aos personagens vêm todos de sua matriz quinhentista.

La História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodónio de Roma, de Baltasar Dias, representa por sua vez a popularização de um texto mais antigo de origem culta, que encontramos, ainda em área ibérica, nas *Cantigas de Santa Maria*, de Alfonso X, o Sábio (1221-1284). A *cantiga V, Esta é como Santa Maria aiudou a Emperatriz de Roma a sofrel-as grandes coitas per que passou* (ALFONSO X, 1959, p. 15-20), reproduz o episódio com algumas variantes, derivando-o de uma tradução galega de um dos *Miracles de Nostre Dame*, de Gautier de Coinci (1177-1236), *De l'empeeris qui garda as chastée contre mout de temptations* (COINCI, 1966, p. 303-459).


6 Braga (1869, p. 104-149). Contrariamente ao que registra Cascudo (1953, p. 285) a edição de 1660 retomada por Teófilo Braga não é a mais antiga existente. A biblioteca do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia de Lisboa conserva uma edição de 1649: *Emperatriz Porcina. História novamente feita da Emperatriz Porcina, molher do Emperador Lodónio de Roma. Em a qual se trata como o dito Emperador mandou matar a dita Senhora, por hum testemunho que lhe alevantou o irmão do dito Emperador, e como escapou da morte, e dos muitos trabalhos e fortunas que passou, e de como por sua bondade, e muita limpeza, tornou a cobrar seu estado cõ mais hõra q de primeiro*. Sobre o assunto, ver também Almeida (1970).



A tradução galega, na qual provavelmente se inspirou também Baltasar Dias, está desaparecida, mas uma versão em castelhano do século XIV foi encontrada e publicada em 1866 por Adolfo Mussafia, *Muy fermoso conto de uma Santa imperatriz que ovo em Roma et de su castidad* (MUSSAFIA, 1866). Uma outra fonte possível de Alfonso X poderia ser lo *Speculum Historiale*, de Vicente de Beauvais, que dedica três capítulos do sétimo livro ao assunto: cap. XC *De Imperatrice cuius castitatem a violentia servorum Beata Virgo eripuit*; cap. XCI *De alio casu consimili circa eandem Imperatricem*; cap. XCII *De medicina, quam ei Beata Virgo innotuit*. (BEAUVAIS, 1624, p. 254-255).

Apesar de o texto de Vicente de Beauvais ser em prosa e os de Alfonso X e de Gautier de Coinci serem ambos em versos, de dimensões diferentes, as três versões oferecem um conteúdo substancialmente similar, que apresenta as seguintes variantes em relação às derivações portuguesas e brasileiras:


- a) todos os personagens são anônimos, representados somente pelo seu título. Alfonso X indica o nome somente da imperatriz, talvez em homenagem à mãe Beatriz da Suábia;
- b) também os marinheiros, que tinham por encargo conduzir a imperatriz até a ilha, ameaçam sua honra, mas são dissuadidos disso por uma intervenção do céu;
- c) para curar o cunhado, a imperatriz exige que a confissão aconteça à frente do papa e do senado de Roma (Vicente de Beauvais e Gautier de Coinci), ou somente do pontífice (Alfonso X);
- d) A imperatriz não perdoa ao marido e, após o reconhecimento final, retira-se para um convento, cumprindo voto feito à Virgem.



Os textos de Gautier de Coinci, Vicente de Beauvais e Alfonso o Sábio cobrem um período que abarca todo o século XIII e renova o vasto complexo da literatura apologética iniciado no século XI, com plena expansão no século XII, que, favorecido pela Escolástica e pela Cavalaria, retoma o culto da Virgem, em meio ao epifenômeno de um novo movimento cristológico, reunindo, sob o denominador comum da exaltação mariana, modelos de histórias, contos, tradições populares europeias e orientais. Nesse complexo e fechado entrelaçamento de textos, de datas e de origens diversas, destaca-se um grupo de manuscritos do século XII conservados na Biblioteca Nacional de Paris, que, sob diferentes rubricas, reproduzem a nossa história⁷. Trata-se de modelos de prédicas e sermões de intento apologético que entram no ciclo dos *Miracles de la Vierge* e que provavelmente constituem também a fonte de que se valeram Gautier de Coinci e Vicente de Beauvais. Todos os detalhes narrativos coincidem: dentre outros, a confissão do cunhado malvado diante do papa e do senado romano. Depois de praticar a última cura, a imperatriz se retira para o convento e é o próprio papa que lhe entrega as vestes monacais.

Deixemos a nossa imperatriz, agora já em pleno século XII, na paz do claustro e tiremos algumas conclusões. Entre os manuscritos dos *Miracles de la Vierge* e a *História da Imperatriz Porcina*, de João Martins de Ataíde, a variação temática é mínima, limitando-se às poucas variantes mencionadas antes, definidas na fase de laicização e popularização do texto no curso do século XVI. Do velho ao novo mundo, por meio de períodos sucessivos, que reconstruímos em parte, a estrutura

⁷ Trata-se respectivamente dos mss. 14263, 12593, 15027, 18134 da Biblioteca Nacional de Paris. Cito de Cascudo (1953, p. 290).



temática se manteve íntegra por sete séculos, demonstrando uma capacidade surpreendente de adaptação e absorção de novas instâncias. À persistência de uma sintaxe textual capaz de manter íntegro o modelo de relacionamento entre os vários segmentos temáticos e o conjunto com os quais são estruturados, uniram-se a capacidade de absorver códigos naturais e sugestões axiológicas de tipos diversos, às vezes até opostos, por exemplo: significados contextuais muito diversos são associados no curso do tempo à função *tentativa de sedução*. Se com Gautier de Coinci ainda são em parte ligados aos módulos cavaleirescos e cortesês:

Plus vos aim, dame, et plus i be
Que Pyramus n'ama Tysbé
Ne que Tristrans Ysor la blonde⁸
(vv. 299-303)


já para Vicente de Beauvais a beleza da mulher torna-se oportunidade mais imediata para o pecado:

Ipse autem Adolescens specie deceptus imperatricis,
in amorem eius vehementer exarsit⁹ (cap. XC)

até chegar ao moderno texto brasileiro, em que uma moral negativa e sexofóbica, com remota veia contrarreformista, opera a separação definitiva entre amor e cortesia:

8 Mais vos amo, senhora, e mais ainda /Do quanto Príamo amou Tisbe / Ou Tristão, Isolda a loira.

9 O mesmo jovem, assim, enfeitiçado pela beleza da imperatriz, ardeu-se intensamente de amor por ela.



Ele com todo cinismo
disse cheio de hipocrisia:
– perdoa linda princesa
toda esta minha ousadia,
eu te amo com fervor
e onde existe o amor,
não pode haver cortesia.


Também muda por meio do tempo o modo de relacionamento do texto com a tradição. Nos textos medievais uma relação de participação ativa liga cada enunciado ao universo de referência simultaneamente imaginário e verbal, que então constituía o “lugar comum” entre autor e ouvinte. A relação que une um texto ao outro é de natureza indireta e passa por meio da referência fornecida pela “letra”, como se pode ver bem em Gautier de Coinci:

La letre dit qu’á ce tempoire
Que li tres grans princes de gloyre
Qui seur touz princes vit et regne [...] ¹⁰
(vv. 35-37)

e sobretudo em Alfonso o Sábio, onde a oposição presente/ passado realizada pela fórmula *segund’á letra diz/ segund’eu contar oý* é absorvida em uma moldura extratemporal da consciência unificante do eu narrador:

E desto vos quer’eu ora contar, segund’á letra diz,

10 A “letra” diz que no tempo / Em que o máximo príncipe de glória/ Que sobre todos os príncipes vive e reina...



um mui gran miragre que fazer quis pola Emperadriz
de Roma, segund'eu contar oý, per nome Beatriz,
Santa Maria, a Madre de Deus, ond'este cantar fiz.
(vv. 1-4)

Enquanto o vínculo contínuo com o quadro exemplar e simbólico de fundo é realizado pelo refrão:

Quenas coitas deste mundo ben quiser soffrer,
Santa Maria deve sempr'ante si pøer.

O texto moderno perdeu essa relação positiva com os sistemas anteriores que constituem seu modelo, e a entropia, daí derivada, relaciona-se a elementos formais e núcleos temáticos que perderam significação, subsistindo apenas como rastro de um tecido anterior desfeito. Na versão popular brasileira, a Imperatriz Porcina é filha do rei da Hungria, “império de outra nação”: a referência vale somente como evocação de uma geografia mítico-fabulosa, na qual o espaço mitológico tem a função de suprir o espaço real. Nos textos medievais a referência à princesa da Hungria valia como alusão à Santa Elisabete da Hungria (1207-1231), famosa por sua piedade, por sua compaixão pelos leprosos e pelas vicissitudes que teve de suportar depois da morte do seu marido, Luís de Hesse, landgrave da Turíngia. O dado entrava, portanto, organicamente no texto contribuindo para conotá-lo em uma direção precisa.

A essas forças centrífugas de natureza contextual, correspondia uma série não menos notável de forças centrípetas representadas pelas invariantes narrativas, as quais, apoiando-se sobre uma substancial estabilização da estrutura de base, deram vida a um sistema que resistiu ao desgaste dos séculos. Um




ulterior cotejo com outros tipos representativos de diferentes ramos da tradição permitirá verificar melhor essa hipótese.

A figura da casta heroína falsamente acusada por um cunhado, que sofre cruéis e injustas punições até ser salva ao demonstrar a sua inocência graças a uma intervenção do céu, dá vida no Medievo a uma articulada tradição que em sua densidade acaba por relacionar-se com figuras para cujo perfil lenda e história contribuem na mesma medida: Santa Guilhermina, filha do rei da Inglaterra, Elisabete, princesa da Hungria, Ildegarda, noiva de Carlos Magno, Crescenzia, filha do rei da África. O esquema arquétipo do conto, como demonstrou A. Wallensköld¹¹ (1907), é um motivo hindu vindo para o Ocidente através da Pérsia, provavelmente entre o final do século XI e o início do século XII. Além das *Mil e uma noites*, encontra-se em uma coletânea de contos persas da primeira metade do século XIV, intitulada *Touti-Nemeh* (o *Livro do Papagaio*), reelaboração de certo *Touti-Nemeh* anterior, perdido (provavelmente do século XII), por sua vez uma tradução mais ou menos alterada de originária coletânea em sânscrito denominada *Soukasaptati* ou *Os setenta contos do papagaio*. Wallensköld tem desta maneira reconstruído o conto-tipo na sua versão oriental:


Um homem, querendo empreender uma viagem, confia sua mulher à guarda do irmão. Este se apaixona e, rejeitado, acusa-a de adultério diante do juiz da cidade que a condena a ser apedrejada. Deixada quase morta no lugar do suplício, a mulher foi recolhida por um passante misericordioso, que

11 O tema foi posteriormente retomado, de forma abreviada e com alguns adendos, em um capítulo introdutivo que o estudioso finlandês acrescentou à sua edição da *Florence de Rome* (1909, p. 105-129).



cuida dela e entrega o filho aos seus cuidados. Um escravo da casa se apaixonou por ela, e, sendo rejeitado, mata o filho do proprietário e encontra um modo para que a culpa recaia sobre a mulher. Inseguro sobre sua efetiva culpa, o dono da casa a manda embora mas lhe dá uma quantia de dinheiro para a viagem. Com isso, a mulher salva a vida de um homem que estava para ser enforcado por causa de débitos. Este também se apaixonou por ela e, rejeitado, vende-a como escrava ao capitão de um navio que tenta violentá-la, mas é impedido por uma tempestade desencadeada de repente por causa das preces da mulher. A heroína escapa da morte e encontra refúgio em um convento, onde, graças a sua santidade, cura todos os tipos de doenças. Enquanto isso, os seus quatro perseguidores ficam doentes e, conhecida a sua fama, dirigem-se ao convento por diversas vias. A mulher aparece para eles escondida sob um véu e impõe como condição para suas curas a confissão de todos os seus pecados. O marido da mulher que acompanhou o irmão doente escuta tudo e enfim reconhece a mulher. Os dois regressam ao seu país e vivem felizes. (WALLENSKÖLD, 1907).

Além das versões precedentemente examinadas, que formam um bloco bem delineado e compacto, a história aparece também no Ocidente, na *Kaiserchronik* do século XII, no poema *Florence de Rome* e nas *Gesta Romanorum*, respectivamente da primeira e da segunda metade do século sucessivo, e ainda em diversos textos mais recentes, entre os quais uma crônica da abadia de Kempten de 1484 ou 1485, na qual Johannes Birck atribui o papel de heroína à padroeira da abadia, a rainha




Ildegarda¹². Na área ibérica a encontramos ainda no *Patrañuelo* de Juan de Timoneda (1971, p. 200-208). Examinemos num breve cotejo estas versões:

Kaiserchronik. Dois príncipes gêmeos aspiram à mão de Crescenza, filha do rei da África. O escolhido para o matrimônio torna-se a seguir imperador de Roma. O imperador parte e o gêmeo assedia Crescenza. Rejeitado, acusa-a e faz com que a joguem no Tibre onde é salva por um pescador. Hospedada na casa de um duque, Crescenza é falsamente acusada por um senescal pela morte do filho do duque e de novo é jogada no Tibre. É salva por São Pedro, que lhe confere o poder de curar as doenças de todos aqueles que confessassem publicamente os próprios pecados. Crescenza desmascara assim os seus perseguidores e retorna a viver com o marido.

Florence de Rome. Milone, irmão de Esmero da Hungria, imperador de Roma, durante a ausência deste, atenta à honra de sua esposa Florence, e acaba sendo preso em uma torre por ela. Liberado antes da chegada do irmão, aproveita para deixar Florence amarrada a uma árvore e abandonada em uma floresta. Entretanto, ela é libertada pelo conde Thierrri, que a faz babá de sua filha, a qual é assassinada como nas outras versões. Florence é condenada à fogueira, mas perdoada no último momento. A seguir vem a viagem e o resgate do prisioneiro, como na versão oriental, ou seja,


12 Cf. *Die Kaiserchronik*, ed. Akademische Druck-u. Verlagsanstalt (FANK, 1953), *Florence de Rome*, ed. de Wallensköld (1909), *Gesta Romanorum*, ed. de Oesterley (1872); a história de *Hildegard und Taland* se encontra em Reiser (1877, p. 442-448).



a viagem pelo mar, a tempestade e a chegada à abadia de Beau-Ripaire, onde Florence começa a fazer milagres. Milone adoece como todos os outros culpados, que se curam somente depois das suas confissões. Esmero se reconcilia com Florence e os criminosos são queimados vivos.

Gesta Romanorum. O imperador Otaviano parte para a terra santa e deixa a imperatriz aos cuidados do irmão, que a assedia, e trancado numa torre mas depois libertado, abandona a imperatriz numa floresta. Salva por um duque, é falsamente acusada de homicídio por um senescal apaixonado por ela. Expulsa, salva um ladrão do enforcamento pagando seu resgate. Este aceita tornar-se um servo seu, mas depois a vende para um capitão de uma navio atraído por sua beleza. Graças às preces da imperatriz inicia-se de repente uma tempestade que quebra o navio em dois; a imperatriz chega a um convento e ali aprende a curar doentes através de orações. Os seus perseguidores vão ao convento juntamente com o imperador. A heroína cura a todos obtendo suas confissões, e assim retorna para seu legítimo esposo.

Hildegard und Taland. Carlos Magno parte para a guerra e confia sua mulher ao irmão Taland. Caluniada pelo cunhado, Ildegarda é condenada à morte, mas se salva. Fugindo, no exílio empenha-se no estudo da propriedade curativa das plantas e das pedras preciosas, até que consegue curar todo tipo de doença, sobretudo a cegueira. O Papa Leão a chama para Roma, onde ela cura Taland da cegueira e da lepra, obtendo sua confissão. Taland é exilado.




Patraña XXI di Timoneda. Geronzia, mulher do rei da Inglaterra, foi assediada pelo cunhado, que, aprisionado e sucessivamente libertado, calunia a rainha, então condenada à morte. Salva por um marquês e recolhida à casa deste para cuidar de sua filha, o irmão do marquês acusa-a injustamente pela morte da pequena. Condenada a viver em uma ilha deserta, observando um combate entre uma cobra e um lagarto, descobre as virtudes milagrosas de uma erva capaz de curar as mordidas da serpente. Salva por um navio, posteriormente cura os seus perseguidores, que confessam seus malditos, e vai para um convento juntamente com o rei, seu esposo.

Em relação à matriz oriental, os elementos novos, comuns a quase todas as versões ocidentais, são o aprisionamento inicial (principalmente em uma torre) do cunhado malvado e o fato de que todos os personagens são de posição elevada na sociedade: imperadores, reis, príncipes. O primeiro elemento é enquadrado pelas *Gesta Romanorum* no âmbito de uma interpretação alegórica do acontecimento fornecido pela *moralitas* final:

[...] Imperator est dominus noster Iehsus Kristus, Imperatrix est anima, que tradita est fratri eius, i.e. homini, in custodiam. Sed heu, caro in tantum sollicitat animam ad peccatum, quod requiescere non potest. Quid ergo est faciendum? Certe ut incarceretur caro per viam penitencie [...].¹³

13 *Gesta Romanorum*, ed. Oesterley (1872, p. 653). “O imperador é o nosso Senhor Jesus Cristo, a Imperatriz é a alma, que foi confiada ao seu irmão, ou seja, ao homem, em custódia. Mas, ai de mim, a carne tanto solicita a alma para o pecado, que não pode frear-se. Então que coisa se deve fazer? Certamente se deve aprisionar a carne através da penitência.”




O segundo elemento parece comprovar a hipótese geral de Lotman (1973, p. 41-44) que interpreta o Medieval como uma sociedade de alta densidade semiótica, na qual a separação da essência real dos fenômenos de sua essência sígnica estava na base da concepção que essa tinha do mundo. O signo é associado, portanto, a uma distinção que dá destaque à dignidade social de um dado membro da coletividade, aumentando, sob esse aspecto, o valor exemplar do fato.

De resto, em relação ao filão *Miracles de la Vierge-Imperatriz Porcina* deve-se notar o aumento da taxa de variação temática e estrutural de texto para texto, que implica também uma seleção diversa das funções. Se em *Gesta Romanorum* e em *Florence de Roma* a imperatriz (como na versão oriental) adquire virtude de curadora graças às preces e à vida devota no convento, na *Kaiserchronik* mostra-se presente a intervenção decisiva de um salvador (São Pedro), enquanto na história de Ildegarda a heroína cura em virtude da ciência e em *Timoneda* graças a um topos naturalístico que se encontra em Plínio o Velho e na mitologia grega (lenda de Glauco).

No conjunto, as versões do poema *Florence de Rome* e de *Gesta Romanorum* parecem ser as mais próximas da matriz oriental também porque conservam o episódio do ladrão salvo da força que depois vende a sua benfeitora ao capitão do navio. É aceitável, portanto, a hipótese de Wallensköld¹⁴, segundo o qual se poderia ver nesses dois textos a tradição literária da versão ocidental primitiva composta aproximadamente no final do século XI, enquanto os *Miracles de la Vierge* representariam por sua vez a tradição oral da mesma fonte. Isso poderia ser confirmado pelo fato de que os textos que se refazem registram


14 Ver a introdução de Wallensköld à sua ed. de *Florence de Rome* (1909, p. 12).



o acontecimento nesse segundo grupo, como vimos antes, exemplificando notavelmente o esquema e tendendo a uma substancial assimilação dos elementos narrativos: faltam alguns episódios presentes na versão oriental e, diferentemente dessa, em ambas as tentativas de sedução o culpado é sempre um irmão. Fato que poderia também contribuir para explicar, relacionando-a a uma maior facilidade de transmissão, a tendência a conservar uma substancial unidade estrutural e temática própria a esse ramo da tradição.

Existe ainda um outro elemento comum para destacar em todos os textos do filão *Miracles de Vierge-Imperatriz Porcina* e que não aparece em nenhum dos outros, resultando assim numa espécie de divisor de águas no interior do processo evolutivo da tradição: é a sequência temática em que a Virgem aparece à imperatriz e lhe revela o segredo da erva milagrosa. Havíamos já enfatizado, no momento da análise interna do texto, a importância do episódio para o equilíbrio de detalhes que ele ajuda a instaurar no âmbito da sintaxe textual. O confronto com a tradição apresenta-o ao mesmo tempo como traço distintivo do grupo de versões caracterizadas por maior estabilidade de transmissão. É provável que tal convergência não seja ocasional e contribua, pelo contrário, para explicar como essa sequência narrativa se insere entre os elementos que têm contribuído no tempo para “fechar” o texto, inserindo-o no âmbito de uma estrutura de base tão mais resistente quanto polissêmica, “aberta”, isso é, com atualizações contextuais associadas a competências diversas que o próprio texto contribuiu para promover.

Trata-se realmente de uma função narrativa construída sobre a presença contemporânea de elementos mágicos, religiosos e naturalísticos: três códigos fundamentais presentes, mas isoladamente e sem conexão recíproca, também nas outras




versões ocidentais da lenda, que tiveram vida mais breve: na *Kaiserchronik* (código mágico), na Florence de Rome e nas *Gesta Romanorum* (código religioso), na lenda de Ildegarda e na *Patraña de Timoneda* (código naturalístico). São uma série de competências que, associadas entre si, mostram-se capazes de exprimir a expectativa dos milagres em Gautier de Coinci, os interesses naturalísticos em Vicente de Beauvais e as influências esotéricas presentes na corte de Alfonso X, o Sábio; mas também são capazes de superar a passagem do âmbito culto para o popular, talvez ancorando-se naquela farmácia do menestrel “feita de emplastos, elixires e panaceias que muitas vezes são a base e o objetivo final, comercial, do espetáculo do menestrel” (PICCHIO, 1978a, p. 202).

Muitos séculos mais tarde, em pleno novo mundo, a situação não mudou: *raizeiros e doutores de raízes* são também assim chamados no sertão brasileiro os cantadores ambulantes, últimos herdeiros com os seus emplastos da antiga terapêutica vegetal indígena e da ciência dos *mestres queridores*. Um ambiente ideal para que a “*sainte herbe Nostre Dame*” de Gautier de Coinci continue a fazer milagres:

Eu sou a mãe de Jesus
que estou em teu coração,
por isso venho salvar-te
de tão horrível traição
descansa pois minha filha
que sairás desta ilha,
com a minha proteção.

Estais vendo essas ervas



ai em grande quantidade
mostrou ali a Porcina
toda cheia de bondade
dizendo: nesse momento
delas farás um unguento,
da mais rara utilidade.


Darás a vida aos doentes
seja que moléstia for
sendo ele gafinhoso
o mais triste sofredor
que já não possa viver
mesmo prestes a morrer,
tudo farás com ardor.

Não é impossível, portanto, que o amálgama fornecido ao texto por essa inserção temática, unido a motivações arquetípicas, sobre as quais é construída a narrativa, e a estruturas de simplicidade substancial, frutos talvez de uma fase primitiva da transmissão oral, tenha fornecido simultaneamente o elemento propulsor para lançar a lenda na órbita dos séculos, adaptando-a aos poucos a ambientes muito diversos. Sujeita a uma enfeitiçante e ingovernável máquina do tempo, a nossa imperatriz é então transportada das cortes às praças, do Oriente ao Ocidente, do velho ao novo mundo, em um carrossel onde passado e presente se perseguem alternadamente. E a viagem, como vimos, ainda continua...

3.3 Uma “cientista” sertaneja: Donzela Teodora

Longe dos modelos que acabamos de examinar e, portanto, uma heroína “diversa”, sobretudo se for comparada às mais tradicionais figuras de protagonistas femininas, símbolos dos dotes de paciência, dedicação e sofrimento que a moral popular atribui habitualmente à mulher, Donzela Teodora representa no cordel nordestino o protótipo da menina inteligente e astuta, que fala de igual para igual com os poderosos, castiga os erros e é capaz com sua inteligência de resolver enigmas e adivinhações de todo tipo. Uma “primeira da classe”, portanto, que não tem muitas correspondências na tradição popular nordestina, à exceção dos contos e dos cantos que surgiram em torno da figura de Maria Bonita, a lendária companheira de Lampião, de quem dotes de coragem e abnegação são conhecidos por todos¹⁵. Mas se Maria Bonita é o protótipo da moça-guerreira, última descendente das míticas Amazonas em que os primeiros exploradores europeus acreditaram reconhecer as divindades do grande rio, que pela primeira vez se mostrava aos seus olhos e a sua fantasia, as prerrogativas de Donzela Teodora são a sabedoria e uma superior inteligência, característica que uma tradição igualmente secular consignou a essa heroína capaz de enfrentar, derrotando-os, os sábios que a examinam, adquirindo riquezas e honras para si e para o benfeitor que a libertara da escravidão. Trata-se ainda de um filão lendário vindo do antigo Oriente por meio de arquétipos que o Medievo ocidental reformulou, confiando-os aos séculos sucessivos.

15 Sobre o assunto, ver Luna (1972, p. 91-95), Barbosa (1968, p. 13-17).



A disputa da moça com os doutores é realmente motivo que caracteriza uma das tradições religiosas cristãs mais populares do Oriente: a de Santa Catarina de Alexandria, mártir no início do século IV, que soube resistir a Maximino Daia e a cinquenta gramáticos, filósofos e retóricos por ele reunidos em Alexandria. A história da Donzela Teodora, que aparece também nas *Mil e uma noites*, provém certamente da mesma raiz, como demonstra o nome de origem bizantina e o fato de que Catarina se chamasse antes do batismo Dorotea, etimologicamente equivalente a Teodora.

Os mais antigos traços europeus desse conto foram encontrados por Hermann Knust¹⁶ em dois códices, provavelmente do século XIV, pertencentes à biblioteca do monastério espanhol do Escorial, que contêm, com poucas variações, a mesma história, provinda de um original árabe perdido. As numerosíssimas reedições populares em *pliegos sueltos* do final do século XV e do século XVI, entre os quais os de Toledo (1498), Medina del Campo (1533), Burgos (1537), Saragoça (1540), atestam a grande popularidade deste conto em toda a Espanha, o qual encontramos, ainda em 1624, citado no índice dos livros proibidos. A sua fortuna, de resto, não se limita ao âmbito popular, se é verdade que Lope de Vega intitula *La Doncella Teodor*¹⁷ uma comédia sua, e Tirso de Molina encontra a maneira de citar, no *Vergonzoso en Palacio*, a heroína dona de todo saber:

16 *Capitulo que fabla de los enxemplos e castigos de Teodor, la Donsella e Capitulo que fabla de los enxemplos e las preguntas que fisieron a la Donsella Teodor*, ambos em Knust (1879, p. 507-517).

17 Ver a ed. das *Comedias novelescas*, de Marcelino Menéndez Pelayo (VEGA, 1971, p. 201-273).


Miren aquí qué criatura
O qué doncella Teodor [...]¹⁸

A mais antiga tradução portuguesa até hoje é conhecida e representada por uma folha volante conservada na Biblioteca Nacional de Lisboa, que data de 1712, é devida a Carlos Ferreira: *História da Donzella Theodora, em que trata da sua grande fermosura; e sabedoria. Traduzida de Castelhana em Portuguez por Carlos Ferreira Lisbonense. Lisboa Occidental, na Officina dos Herdeiros de António Pedrozo Galvão. MDCCXII*. É daí que se iniciaram todas as numerosíssimas reedições de cordéis portugueses e brasileiros, até as últimas que circulam ainda no sertão nordestino. A mais importante, derivada de uma versão em prosa, foi realizada no início do século, na Paraíba, por Leandro Gomes de Barros, e é composta por 142 sextinas de heptassílabos com rima nos versos pares: *A História da Donzela Teodora, tirada do grande livro da Donzela*¹⁹. A narrativa é sempre a mesma:

Um mercador de origem húngara encontra, no reino de Tunes, Teodora, uma moça cristã vendida como escrava. Ele a liberta e depois que percebe através das suas feições que se trata de uma jovem de origem nobre, faz com que lhe seja dada a melhor instrução possível. Em pouco tempo a moça, graças a sua extraordinária inteligência, se apropria de todo tipo de saber. Quando depois de um naufrágio o mercador perde todas as suas riquezas, Teodora o aconselha a vendê-la ao rei

18 *El vergonzoso en palacio*, ed. de Ayala (MOLINA, 1971, p. 166).

19 A coleção *Fundação Casa de Rui Barbosa* conservou um texto de João Martins de Ataíde, *História da Donzela Teodora*, que parece ser o de Leandro Gomes de Barros.




Almançor em troca de dez mil dobrões de ouro. Almançor quer primeiro verificar o valor e a sapiência da moça, submetendo-a ao exame consecutivo de três sábios. O último desses estabelece que quem for derrotado na disputa, por punição deverá privar-se de todas as suas roupas. Teodora vence o duelo e o sábio se vê obrigado à humilhante pena diante de toda a corte. O rei a este ponto deixa livre Teodora junto ao mercante, seu benfeitor, concedendo-lhe o dobro do quanto foi pedido em prêmio pelo seu grande saber.²⁰

Com respeito aos códigos da Escorial, a narrativa é ambientada em Tunes, ao invés de na Babilônia, mas se mantém inalterada na sua moldura geral. Variam muito, pelo contrário, os quesitos dos sábios e as respostas de Teodora, baseadas na ciência popular da adivinhação, que tem raízes seculares e uma grande tradição também no Nordeste²¹, onde à medida que se multiplicam as versões da história há sempre mais uma ocasião para digressões e interpolações constituídas por predições cabalísticas, horóscopos, curiosidades astrológicas ou propaganda de remédios milagrosos, frequentemente provenientes dos almanaques populares. Entretanto, o tipo da heroína permanece constante:

Em pouco tempo ela tinha
Tão grande adiantamento,
Que só Salomão teria
Um igual conhecimento,
Cantava música e tocava

20 Apresento as linhas principais do enredo.

21 Sobre o assunto, ver Melo (1976).



Qualquer um instrumento.


Estudou e conhecia
As sete artes liberais
Conhecia a natureza
De todos os vegetais
Descrevia muito bem
A casta dos animais.

Descrevia os doze signos
De que è composto o ano,
Da cabeça até os pés,
Conhecia o corpo humano,
E dava definição
De tudo do Oceano.

Inalterada no tempo também é a estrutura do texto em que o diálogo vem substituído pelo jogo de adivinhações. A coletânea de tantas vozes torna-se um carrossel verbal baseado num esquema convencional, pelo qual para cada pergunta já foi predisposta uma resposta arquivada em um ritual verbal conduzido por um roteiro fixo e imutável:

O sábio ali perguntou-lhe
Qual a coisa mais aguda?
Disse a donzela: é a língua
Da mulher linguaruda,
Que corta todos os nomes
E o corte nunca muda.

Donzela, qual é a coisa




Mais doce do que o mel?
O amor de um pai a um filho
Ou a uma esposa fiel,
A ingratidão de um desses
Amarga mais do que fel.

O texto nordestino passa a configurar-se como uma espécie de *Lunário Perpétuo*, que reúne todas as crenças astrológicas e as tradições populares típicas do ambiente rural do sertão. Câmara Cascudo (1953, p. 63) lembra que, na zona do interior, ainda sobrevive a exigência indispensável de tomar remédios somente em certos dias, evitando a sexta-feira e os períodos de lua minguante. Nada de estranho, portanto, que a Donzela Teodora dê uma prova de seu arrojo também no campo da ciência médica associada à astrologia:

Perguntou o sábio a ela:
Em nosso corpo domina
Qualquer um dos doze signos
Que a donzela discrimina?
Terá alguma influência
Os signos com a medicina?

Então a donzela disse:
Discreto mestre direi,
Sabes que os signos são doze
Como eu já expliquei
Compacta com a química
Quer saber? eu lhe direi.

Áries domina à cabeça




Uma parte melindrosa,
Para quem nascer em março
A sangria é perigosa
A pessoa que sangrar-se
Deve ficar receosa

Libra domina as espáduas
Câncer domina nos peitos
Para os que são desses signos
Purgantes tem maus efeitos
E as sangrias também
Não serão de proveitos.

Tauro domina o pescoço
Leo domina o coração,
Capricórnio influi nos olhos
Scorpio a organização
Geminis domina os braços
Influi na musculação.

Virgo domina o ventre
E Aquário nas canelas,
Para os que são desses signos
Purgas, sangrias são belas
Então Sagitário e Pisces
Ambos têm igual tabela.

Mais de quatro séculos antes, Gil Vicente se divertiu zombando, no *Auto dos Físicos*, da figura do médico-astrólogo que, na cabeceira do clérigo doente de amor, baseia a sua ciência com noções não muito diferentes:




Bisexto é o ano agora
em Piscis estava Júpiter,
Saturno há-de desfazer
quando natura melhora:
bem há aqui que guarecer.
Também em Piscis a lûa,
isso foi em quarta-feira;
Mercúrio à hora primeira:
não vejo causa nenhũa
pera febre verdadeira.

E também deste ajuntamento
dos planetas desta era...
não sei... não sei ... mas per mera
astrologia... não sei, eu sento...
não sei que é, nem que era;
mas há-de saber quem curar
os passos que dá uma estrela
e há-de sangrar por ela,
e há-de saber julgar
as águas numa panela.²²

Armada com essa ciência popular que tem suas raízes no passado e se conservou substancialmente imóvel no curso do tempo, Teodora dobra um a um os sábios com quem se encontra para disputar, e o último deles, o mais sabichão, deve reconhecer a sua derrota diante de todos, submisso ao ritual humilhante que constituía o pagamento da aposta:

22 Gil Vicente, *Obras completas*, ed. de Braga (VICENTE, 1968, p. 120-121).




A donzela levantou-se
Disse: soberano rei
Beijando a mão do monarca
Disse: vos suplicarei
Que mande o sábio entregar-me
Tudo o que ganhei.

O rei ali ordenou
Que o sábio se despojasse
Todas as vestes que tinha
À donzela as entregasse
O jeito que tinha ali
Era ele envergonhar-se.

O sábio pôs-se a despir-se
Como quem estava doente,
Fraque colete e camisa
Ficando ali indecente
E pediu para ficar
Com a ceroula somente.

Não importa que o sábio derrotado vista, no lugar dos seus antigos hábitos orientais, fraque, colete e camisa, ao modo mais ocidental, mas igualmente improvável e dessueto cerimonial para nossos dias: já tivemos ocasião de dizer que o ritmo do cantador responde a uma percepção do tempo e da história sensível a um sentimento diverso do movimento das gerações, atento aos tempos cíclicos e às perscrutações dos astros mais que à história como a compreendemos. Do ponto de vista do desenvolvimento lendário dos acontecimentos, portanto, não há mais nenhuma diferença entre presente e passado e entre



um mundo e o outro. O que importa é que a menina escrava derrotou a ciência oficial e a destronou de seu pedestal:


Ficaram todos os sábios
Daquilo impressionados,
Pois uma donzela escrava
Vencer três homens letrados
Professores de ciências
Doutores habilitados!

As relações foram invertidas: a caricatura grotesca do sábio de cuecas remete, na perspectiva do rebaixamento e da destronização, a um esquema de ambivalente instabilidade em relação às hierarquias sociais de todo tipo. Por meio do mecanismo da troca dos papéis, é o mundo às avessas²³ que triunfa e a mulher pode montar nos homens, como acontece com o Rei Salomão que “se deixou outrora cavalgar pela mulher”²⁴, ou para Aristóteles, “o grão-mestre daqueles que sabem”, que no Lai d’Aristote (DELBOUILLE, 1951), selado e arreado como um pangaré, caminha a quatro patas, levando na garupa uma menina belíssima sob os olhos sarcásticos de Alexandre. “Nec minus promovet lectio lectoris in studio quam lectricis in lecto”²⁵, já havia escrito no século XII Walter Map, consignando à goliardia,

23 Sobre o assunto, ver Cocchiara (1963), Bakhtin (1979, p. 107) e Burke (1980, p. 181-186).

24 A expressão pertence a um soneto do Burchiello, trecho da ed. conhecida como “de Londres”, de 1757; retomo-a de Giulio Cesare Croce, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo*, ed. de Camporesi (CROCE, 1978). A citação está na p. XXV da introdução.

25 Retomo a citação obtida em *De nugis curialium*, por Oldoni (1979, p. 177). Indico este trabalho também para uma ampla discussão do tema na obra



na esteira da literatura satírica inspirada no inconfundível traço da antirretórica político-religiosa do século, a imagem do filósofo entorpecido pela sua doutrina e pronto a entusiasmar-se como um ingênuo adolescente pelas graças de uma beleza.

Só que dessa vez Teodora não é a direta emanção do diabo tentador e não se sobressai graças a artes encantadoras, mas sim porque tem a posse de cifragens ocultas em que a natureza inscreveu segredos que disputam com o horóscopo, com os prognósticos, com os calendários, com os lunários a atenção angustiada de um povo humilde sempre à procura das razões de seu obscuro destino. Atrás de sua imagem existe, portanto, aquele cantador-saltimbanco-bufão, depositário de um saber tradicional tirado da escatologia camponesa que, consciente da inevitável existência de duas realidades sociais diversas, separadas e hostis, debate-se com suas artes de malabarista, repetindo e reinventando continuamente as antigas artimanhas farsescas elaboradas pela inventiva popular no longo curso dos séculos para enfrentar os “doutos escolásticos”, “sapientes” e “poderosos”. A meio caminho entre a conformada paciência de Porcina-Genoveva e as diabólicas artes da maga, Teodora representa o instável compromisso entre o tradicional código moral da comunidade e a instância de renovação que se exprime também como desejo de transformar totalmente as relações estabelecidas e as hierarquias. Um passo ainda e as feições delicadas da nobre donzela se transmutarão no zombeteiro riso obscuro e na máscara grotesca do anti-herói campesino.




Capítulo quarto

*O ciclo do anti-herói:
antimodelos na cultura popular*

4.1 O “amarelinho” Pedro Malasartes

A ascensão a formas da cultura oficial, no âmbito popular, não implica necessariamente a aceitação dos significados a elas habitualmente associados. Heróis, malvados e bufões que emergem a uma determinada estrutura tradicional constituem um sistema e dão luz aos seus modelos e às suas normas, ainda que os rebaixem graças ao poder subversivo da imitação. Assim, se os estereótipos tradicionais do soberano justo, do nobre fora-da-lei, da esposa casta e fiel sempre impressionaram a fantasia dos cantadores e rimadores populares, exemplificando de maneira simples, mas eficaz, os valores com os quais a comunidade se identifica e se orienta, a estilização do camponês deformado e sujo, mas rico de inteligência e astúcia – e graças a isso vencedor dos ricos e poderosos – apresenta-se como uma caracterização igualmente tradicional, vinculada à figura do herói negativo, emancipador das classes pobres e expressão das suas necessidades de desforra no plano da sátira.

No Nordeste brasileiro, Pedro Malasartes é o herói sem derrota de centenas de contos e de histórias, o indivíduo capaz de resolver difícilíssimas adivinhações e apto a sair de situações muito complicadas graças a sua esperteza. Com uma história secular por trás dele, Malasartes não é nada mais que aquele que pratica “malas artes” e na identificação ibérica é



uma figura universal que percorre a península desde o século XIII, quando, na Espanha, em um documento de venda de terreno, é citado um Frade Martin Urdemalas, “era de 1280 nonas octobris”. A cantiga 1132 do *Cancioneiro da Vaticana* nos oferece uma referência ao mesmo personagem que, segundo Rodrigues Lapa, já naquele período era protagonista de muitos contos tradicionais:


Chegou Paio de maas artes
com seu cerame de Chartes;
e non leeu el nas partes
que chegasse a ùu mês,
e do lües aos martes
foi comendador d’Ocrês.

1

[Chegou Paio de más artes / com sua capa de Chartres; / e não leu ele nas partes/ que chegasse a um mês/ e de segunda a terça-feira/ foi comendador d’Uclês]

Malasartes, Malaarte, Urdemalas, Ulimale, Urdemale são os nomes com os quais a partir desse momento definiu-se o mesmo personagem, autor de proezas e diabruras, cercado da simpatia popular, que o desculpa e perdoa a falta de escrúpulos e a abstenção moral de qualquer remorso. O personagem, com suas conotações diabólicas e picarescas ao mesmo tempo, passa da literatura popular à erudita: na Espanha o reencontramos, por exemplo, na comédia *Pedro de Urdemalas* de Cervantes e com

1 *Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lapa (1970, p. 592): “Retrato extremamente pitoresco dum curioso tipo, que apenas chegado à corte, muito humilde, apareceu logo promovido a comendador da Ordem militar de Uclês”.



o mesmo nome nas obras de Quevedo, Juan del Encina, Calderón, Montalbán. Em Portugal, Leite de Vasconcellos (1969, p. 407). o encontrou num conto popular como Pedro das Malas-artes; observa que o personagem aparece também com os nomes de Manuel Tolo, Pedro sem outras especificações, João Pateta e, em muitos casos, identifica-se mesmo com o diabo.

No Nordeste do Brasil, os diversos contos que dizem respeito a Malasartes, coletados por Silvio Romero (1885), Amadeu Amaral (1948), Lindolfo Gomes (1965), Câmara Cascudo (1939), deram vida a um verdadeiro ciclo que terminou influenciando também o âmbito culto. Graça Aranha dedicou um trabalho teatral² a esse anti-herói popular, que Érico Veríssimo (1953, p. 89) pensou em poder erigir a protagonista de um romance no qual fosse capaz de encarnar


as qualidades e os defeitos do brasileiro de origem lusa e possivelmente com um pouco de sangue de índio. Malazarte seria assim inteligente, generoso, sentimental, preguiçoso, sensual e imaginoso a ponto de se tornar mitômano.

Em 1961, Sylvio Rabello dedicou ao personagem um outro trabalho teatral em três atos³, mas é sobretudo *Macunaíma* (ANDRADE, 1928), o multiforme “herói sem nenhum caráter” de Mário de Andrade, que nos apresenta uma extraordinária versão estilizada de Pedro Malasartes transformada em emblema de todo o Modernismo Brasileiro⁴.

2 Graça Aranha, *Malasartes* (1911).

3 Sobre o assunto, ver Curran (1969, p. 112).


4 Sobre as origens do personagem Macunaíma, ver Cascudo (1972, p. 512-513); sobre a importância dessa obra no Modernismo brasileiro, ver Tabucchi



Macunáíma (somente mais tarde Macunaíma) no folclore e nas religiões caribenhas representava originalmente o deus supremo, o espírito criador. Nascido de uma virgem *sine concubitu* como o Poronominare dos Barés da Amazônia, era senhor dos animais e das árvores e falava todas as línguas. Somente depois transformou-se no antideus, isso é, no diabo da interpretação jesuíta e franciscana e, nessa veste, tornou-se uma divindade enganadora e malvada, protagonista de mil astúcias. Vários episódios e lendas ligadas a Poronominare e Macunáíma acabaram, assim, no ciclo de Pedro Malasartes, misturados pelos seringueiros do Nordeste brasileiro com as duas entidades sobrenaturais, cuja moral se tornou estranha⁵ para eles. Em 1928, Mário de Andrade retomou o personagem e o transformou no herói-anti-herói por excelência, protagonista de um quebra-cabeça de aventuras incríveis onde o mito reinventado da antiga divindade acaba por constituir um novo mito-Brasil. Preguiçoso, luxurioso, cruel, esperto e capaz de todo tipo de logro e proeza, Macunaíma adquire contemporaneamente os traços do Macunaíma de quem descende e do mais popular, Malasartes. Característica desse último é sobretudo a inversão dos valores tradicionais e consagrados, o embaralhar das cartas e a admissão, como valor supremo, de um tranquilo e preguiçoso viver sossegado. Eis um exemplo de como, na interpretação do cantador, Malasartes responde ao pai, quando esse o incita ao trabalho, delineando uma moral “diversa”, que Macunaíma poderia tranquilamente subscrever:

(1981).

5 A confluência de lendas e contos relacionados a Macunaíma no ciclo de Pedro Malasartes foi assinalada por Cascudo (1947, p. 107).




Disse Pedro: essa não!
pois se Deus me fez nascer
por certo me dará o sustento
pra eu no mundo viver
portanto é uma loucura
trabalhar para comer.

[...]

Por isso vivo tranquilo
deitado na minha rede
comendo frutos silvestres
nos rios matando a sede
dormindo às sombras das árvores
ou de alguma parede.⁶

Herói sem derrota, solucionador de adivinhações impossíveis, amoral, capaz de superar situações difíceis, Malasartes utiliza sua astúcia e suas artes diabólicas para sobreviver, mas também para punir a ganância e a prepotência dos outros, obtendo desse modo a vingança sobre seus adversários. Se o cangaceiro é para o cantador o símbolo de coragem exposto inutilmente à procura de uma vitória que parece escapar-lhe continuamente na desordem e na confusão, a arma secreta de Malasartes é o cérebro, que, apesar da sua aparência de camponês, permite-lhe aventuras que a outros seriam vetadas. E como nesse caso não precisa da força física e da proeza de príncipes e paladinos, Malasartes pode mais realisticamente encarnar-se no físico deformado e corroído pelas verminoses e pela deficiência

6 O trecho foi extraído do folheto *As diabruras de Pedro Malasartes*.




alimentar do trabalhador do campo, como já havia sido estilizado por Monteiro Lobato no *Jeca Tatu*⁷. Agora é, na figura do amarelinho nordestino, o caipira ou sertanejo apático e ignorante, espertalhão obtuso e matuto, que surpreendentemente consegue apesar de tudo sair vencedor sobre competidores de aparência invencível pelo vigor e força física. Com um mecanismo de projeção típico da literatura popular, o amarelinho rural torna-se desse modo o protagonista de inúmeras histórias que o ajudam a superar as dificuldades do presente e a sonhar com desforras impossíveis. A sua arma secreta é formada por um saber obscuro, recurso secular do zé-povinho infenso aos circuitos oficiais, que não quer reconhecer-se na cultura das classes dominantes e graças a isso pode continuar a esperar uma redenção que não chega nunca:

Esse homem nunca achou
nada que o enrascasse
problema por mais difícil
nem cilada que o pegasse
quenguista que o iludisse
questão qu'ele não ganhasse.

Era um tipo baixo e grosso
musculoso e carrancudo
não conhecia uma letra

7 O personagem Jeca Tatu aparece pela primeira vez em um artigo intitulado *Urupês*, que Monteiro Lobato envia em 1914 ao *Estado de São Paulo*. Encorajado pelo sucesso do artigo e do personagem, Lobato publicará em 1918 a sua primeira coletânea de contos ainda com o título *Urupês* e com o mesmo protagonista. Cf. sobre o assunto e também para uma indicação bibliográfica sintética: Picchio (1972, p. 394-415). Sobre a figura do *amarelinho*, Campos (1959, p. 55-58).



porém sabe de tudo
o povo o denominou
o sabido sem estudo.⁸

Quase quatro séculos antes, Giulio Cesare Croce, que recitava pelas praças e estradas de Bolonha as suas composições em italiano e em dialeto e as vendia em folhetos volantes ao seu auditório improvisado, assim se expressava:

Ho sentito talora ragionare
um villan e dire cose alte e stupende,
che fariàn Salomon trasecolare.
Questo villan non legge e non intende,
ma quel che dice vien da la natura
qual sempre l'arte superar pretende.⁹

[Ouvi certas vezes raciocinar / Um vilão e dizer coisas grandes e estupendas,
/ que fariam Salomão se deslumbrar. / Este vilão não lê e não entende, /
Mas aquilo que diz vem da natureza / Que sempre a arte superar pretende].

O mesmo Giulio Cesare Croce (1978) celebrou no seu *Bertoldo* essa inculta e caipira inteligência da natureza, que tem seu arquétipo mais distante no medieval *Dialogus Salomonis et Marcolphi*¹⁰, onde a sagaz astúcia de um rusticus consegue

8 A citação é retirada do folheto *O sabido sem estudo*.


9 Giulio Cesare Croce, *Operette*, ed. por Vecchi (CROCE, 1956, p. 47).

10 O texto do *Dialogus Salomonis et Marcolphi* pode ser visto em apêndice à edição do *Bertoldo* (CROCE, 1978). Essa edição de Piero Camporesi retoma substancialmente o texto organizado por W. Benary, *Salomon et Marcolfus*, de 1914, salvo alguns retoques na pontuação.

resistir sem esforços ao braço de ferro com a mítica sabedoria bíblica do rei. O Marcolfo do século XII, como os seus descendentes, não se distingue certamente pela beleza dos traços:

Statura itaque Marcolfi erat curta et grossa. Caput habebat grande; frontem latissimum, rubicundum et rugosum; aures pilosas et usque ad medium maxillarum pendentes; oculos grossos et lipposos; et labium subterius quasi caballinum; barbam sordidam et fetosam quasi hirci; manus truncas; digitos breves et grossos; pedes rotundos; nasum spissum et gibbosum; lábia magna et grossa; faciem asininam; capillos veluti sunt spinule ericiorum; calciamenta pedum eius rustica erant nimis; et cingebat renes eius dimidius gladius. Vaginam quoque mediam habebat crepatam et in summo capite repalatam. Capulum de tilia factum erat et cum cornu hircino ornatum. Vestimenta coloris turpissimi, panniciosa atque rugosa. Pelles curte, tunica usque ad nates. Calige repagulate.¹¹


11 *Dialogus Salomonis et Marcolphi*, Camporesi (CROCE, 1978, p. 170). Reportamo-nos a seguir ao trecho correspondente à primeira tradução impressa de *Dialogus*, retomando-a também da Camporesi (CROCE, 1978, p. 208) “Marcolpho fo homo piccolo ma grossa statura; hebe gran testa, fronte spatiosa, rubiconda e crisposa, orechie pelose e pendente insino al mezo dele maxille, ochii grossi loschi, el labro inferior era pendente a modo de cavalo, barba immunda et ornata de peli grossi et rospidi a modo de beco, le mane corte, i didi brevi e grossi, i piedi rotondi, el naso grosso e retorto, le labra grande e grosse, l’aspetto asinino e li capigli a guisa de beco. Le sue scarpe erano oltra modo rusticale, e la sua carne maculata de diverse machie e carca de fango e luto. La sua tonica era torta insino alle nate, le sua calse repezate, e le sue vestimente erano de color brutissimo.” [Nota da tradução: esse texto em italiano antigo traduz a seu modo o texto acima em latim. Entre um e outro, Marcolfo é descrito como um homem pequeno, mas de volumosa compleição, cabeçudo, enrugado, avermelhado, de orelhas grandes e peludas, zarolho ou remelento, cabelos e barba desalinados e imundos,



Combatendo armado com a *auctoritate* dos seus provérbios, o *turpissimus rusticus* consegue, todavia, levar a melhor na contenda, até reduzir ao cansaço e ao silêncio o seu solene antagonista. No final da obra uma outra astúcia lhe salvará a vida; condenado ao enforcamento, como depois Bertoldo, não encontrará nunca uma árvore que lhe agrade para ser enforcado:

Na realidade – observa Piero Camporesi – sob os trapos imundos e os corpos sujos e deformados dos dois camponeses, vivem e falam os antigos espíritos da terra, aqueles demônios dos campos (e descobridores de tesouros como o coxo Asmodeo), senhores da felicidade e da fecundidade, que muitos séculos antes colocaram em dificuldades o sapientíssimo Salomão. Mestres, como todos os diabos, do cômico, do grotesco, do obsceno, do excrementício, estes dois camponeses satíricos, representações antropomorfas dos demônios da fertilidade (o progenitor de Marcolfo é Asmodeo, espírito dos infernos, superintendente do descobrimento dos tesouros escondidos, obrigado por Salomão a ajudá-lo na construção do Templo), dão em nome da “natureza” e de suas leis uma dura lição aos senhores da “tradição” e à sua ética fundada sobre a supremacia da cultura “superior”, do artifício lógico e da sofisticação teológica. A cultura “inferior”, ligada à terra e ao fisiológico, ao corporal e ao genital, ridiculariza a cultura do palácio e da cidade, do poder régio e eclesiástico que olha

com um corpo deformado, sujo de lama e argila, cujos aspectos grosseiros são comparados a cavalo, asno e bode. Seu calçado era rústico, suas vestes disformes, remendadas e de cores feias].



para o alto, em direção aos vazios e estéreis e infecundos campos celestiais.¹²

O rei e o camponês constituem assim o modelo e o antímodo, em uma operação de transgressão e de inversão dos valores consagrados que se baseia em uma espécie de jogo dos opostos:

Salomon dixit: Ego sum de duodecim generacionibus prophetarum [...] Marcolfus respondit: Et ego sum de duodecim generacionibus rusticorum [...].¹³


Descendente longínquo das mesmas “generacionibus rusticorum”, o Pedro Malasartes brasileiro, que certamente tem entre os seus progenitores *Macunaíma*, *Exu* e os espíritos dos *orixás*, ganha notoriedade com os sinais inconfundíveis da sua proveniência:

O Pedro enquanto criança
foi cheio de diabruras
devido a isso tornou-se
campeão de travessuras
foi um ente absoluto
entre todas criaturas.

Tinha ele a venta chata
lábios finos descorados

12 Camporesi (CROCE, 1978), na introd. à p. XXIII. Sobre o assunto, ver também Corti (1978).

13 *Dialogus Salomonis et Marcolphi*, reproduzido por Camporesi (CROCE, 1978, p. 171).




o rosto comprido e seco
cabelos avermelhados
branco, de alta estatura
olhos verdes e vexados.¹⁴

Aos traços característicos do amarelinho e das divindades infernais acrescenta-se nesse passo uma singular caracterização, os olhos verdes, o que mais uma vez nos faz voltar a um tempo em que o personagem provavelmente não havia ainda atravessado os oceanos. Os olhos verdes, sinônimos de olhos traiçoeiros, constituem realmente um antigo *topos* das literaturas europeias medievais, que encontramos por exemplo no *Speculum naturale* de Vincenzo de Beauvais, pelo qual “oculi vari vel virides hominem malum et latronem signant”¹⁵, e no folclore alemão onde eles eram características atribuídas aos malignos espíritos das águas. A confluência por homofonia dos epítetos *vair* <*varius* e *vert* < *viride*, já presente na poesia francesa¹⁶, pode contribuir para explicar a passagem do motivo também na poesia ibérica onde o reencontramos em uma cantiga d’amigo de Joan Garcia de Guilhade, trovador português do século XIII, entre os mais importantes e significativos da Península, a conotar a beleza feiticeira e traidora da própria dama:

14 O trecho foi retirado do folheto *As diabruras de Pedro Malasartes*.

15 Retomo a citação do comentário de S. Pellegrini a Luís de Camões, *Liriche* (1951, p. 22). Sobre o tema, ver também Heinermann (1944) e Roncaglia (1953, p. 120-122).

16 Na *Chanson de Roland*, XX, ed. de Segre (TUROLDO, 1971), assim é caracterizado o traidor Ganelão: *Vairs eut les oilz e mult fier lu visage: Cintilante tinha os olhos e muito altivo o rosto*.



Vedes por que o dig'assi,
porque non á no mundo rei
que viss'ó talho que eu ei
que xe non morresse por mi,
siquer meus olhos verdes son [...].¹⁷

Sucessivamente os olhos verdes se tornam um traço atribuído de bom grado à perfeita beleza feminina na literatura da Espanha e Portugal da metade de 1400 até 1600, em desvio ao cânone geralmente acolhido, que continuava a impor o culto medieval e petrarquesco da cabeleira loira e dos olhos azuis. Camões também se diverte a bordar sobre o motivo um mote das suas redondilhas:


Vós, senhora, tudo tendes,
senão que tendes os olhos verdes.¹⁸

Baseando-se exatamente nessa circunstância, os biógrafos de Camões fantasiaram um poeta inicialmente perdido pelo verde olhar de Isabella Tavares e depois, com o encontro das fatais íris azuis da infante Maria, esquecendo e mesmo desprezando as graças antes exaltadas. A prerrogativa, de resto, parece não pertencer somente à beleza feminina: em *El celoso extremeño* de Cervantes, as criadas da casa Carrizales se extasiam com os olhos verdes rasgados, arregalados, do cínico *bon-vivant* Loaysa¹⁹.

17 *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, Nunes (1973, p. 160).

18 Luís de Camões (1968, p. 2), na edição de H. Cidade, *Redondilhas e sonetos*.


19 Miguel de Cervantes Saavedra, *El celoso extremeño*, ed. de Pellegrini (CERVANTES, 1950, p. 30).



Não menos perigoso e cheio de insídia para nobres donzelas e princesas são os olhos verdes do deselegante Malasartes. No folheto *As diabruras de Pedro Malasartes* de Sebastião da Silva, ele consegue, graças aos seus expedientes diabólicos, infiltrar-se na cama da filha do rei e assim herdar o reino depois do casamento de reparação. Um outro conto, registrado por Lindolfo Gomes (1965, p. 72-85), narra *De como Malasartes entrou no céu* e se centra sobre um diálogo inicial entre S. Pedro e Malasartes, que retoma quase fielmente o debate entre Lampião e o guardião celeste, do qual já falamos antes: contudo, diferente do cangaceiro, Malasartes conclui o seu discurso conseguindo embrulhar o guardião celeste e instalar-se pela eternidade no paraíso. Em um outro texto, de Francisco Sales, o rei lhe dá o encargo de ensinar um burro a ler, e Pedro o faz com a tradicional técnica de pôr um grão de milho em cada página; o animal folheia assim o livro procurando o milho e quando o rei contesta por que o animal não fala, Malasartes lhe responde que isso não estava no trato. As suas aventuras e diabruras são inúmeras e a suportá-las estão os mais estranhos personagens, como este turco que tem o mau hábito de propor aos cidadãos que trabalham para ele um pacto no mínimo estranho:

Aqui quem não suportar
os meus todos sisteminhas
eu tiro o couro das costas
e penduro numas linhas
se eu não o aguentar
poderá tirá das minhas.²⁰


20 A citação foi retirada de *As diabruras de Pedro Malasartes*.



O ritual, apesar de insólito, não é novo, ainda que para reencontrá-lo devamos voltar mais uma vez ao século XIII. No *Dolopathos*²¹, poema francês derivado daquela *Historia Septem Sapientum Romae* que representa o ramo ocidental do *Livro de Sindibâd*, encontramos a seguinte história:

Uma moça bonita e inteligente, filha de um senhor rico, prometeu conceder sua mão ao homem que fosse capaz de passar uma noite na sua cama sem adormecer: possuía uma pluma, embebida de essência, que inevitavelmente fazia caírem em letargia os mais animados pretendentes. Estes perdiam assim as moedas de prata pagas antecipadamente pela prova. Um jovem decidiu tentar a sorte, pagou o dinheiro, mas permaneceu vítima da pluma e adormeceu profundamente. Quis tentar novamente, mas não tendo dinheiro suficiente, tomou emprestado a um mercador com a condição de lhe restituir em tempo útil, senão lhe seria retirada uma camada de pele do próprio corpo como punição. Na segunda prova o jovem não adormeceu, porque mexendo-se na cama deixou voar sem querer a pluma. Então, casou-se com a moça, mas esqueceu-se do pagamento. O mercador exigiu o cumprimento do pacto estabelecido, mas a esta altura interveio como juiz a jovem esposa, que convida o marido a submeter-se à punição instituída, advertindo ao mesmo tempo ao mercador que se ele espalhasse somente uma gota de sangue, isto lhe custaria a vida. O expediente obriga o

21 Brunet e Montaiglon (1856). Sobre o assunto, ver também D'Ancona (1864) e Comparetti (1865).




credor a renunciar a seus direitos e a pagar uma grande soma por ter pretendido uma coisa tão iníqua.²²

As *Gesta Romanorum*, na segunda metade do século XIII, mesmo não recontando toda a história, a retomam como, por exemplo, na sentença final que salva o jovem da cruel punição. Um século mais tarde, em 1378, Giovanni “Florentino” retoma o assunto em uma das mais famosas novelas do *Pecorone*²³, muito próxima à história do *Dolopathos*:

Gianetto, florentino pobre, é educado em Veneza por Messer Ansaldo, um rico mercador que lhe constrói um navio para permitir-lhe conhecer o mundo. No porto de Belmonte, Giannetto encontra uma viúva que, para se casar, impõe aos pretendentes a mesma condição da moça do *Dolopathos* e lhes fazia adormecer com um vinho drogado, ao invés de usar uma pluma. Giannetto cai na armadilha e, para ter o dinheiro necessário para tentar novamente, obriga Messer Ansaldo a tomar emprestado a um rico judeu: “com esse pacto e condições: que se não lhe restituísse a dívida até São João no próximo junho, o judeu poderia lhe retirar uma libra de carne de qualquer parte do corpo que quisesse”. Avisado do ardil por uma serva, Giannetto desta vez não bebe o vinho e vence a prova, obtendo a mão da viúva, mas esquecendo-se de devolver o dinheiro em tempo útil. Quando se lembra, corre a Veneza e sendo já muito tarde oferece dez vezes mais ao judeu, para salvar Messer Ansaldo da pena. O credor também desta vez não quer ceder, mas é convencido pela nova mulher,

22 Apresento as linhas principais do enredo.

23 É a segunda, na edição do *Pecorone* organizada por Battaglia (1944).




disfarçada de um juiz de Bolonha, a qual recorda ao judeu que se quiser satisfazer-se não deve derramar uma gota de sangue, sob pena de morte.

O enredo dessa novela agradou a Shakespeare, que a conheceu provavelmente por meio da reedição do *Palace of pleasure* de William Painter (1566) e a imitou no *Merchant of Venice* (1594). Na primeira cena do quarto ato, é Pórcia a salvar Antonio das pretensões do rico hebreu Shylock, graças ao mesmo expediente:

Therefore prepare thee to cut off the flesh.
Shed thou no blood, nor cut thou less nor more
But just a pound of flesh. If thou tak'st more
Or less than a just pound, be it but so much
As makes it light or heavy in the substance
Or the division of the twentieth part
Of one poor scruple, nay, if the scale do turn
But in the estimation of a hair,
Thou diest, and all thy goods are confiscate.²⁴

Victor Chauvin lembra que, durante o Medievo, o Parlamento de Tolosa tinha decretado contra os Cagots mendicantes bascos sem moradia fixa, que eles poderiam entrar na cidade somente

24 William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, ed. de Moelwyn Merchant (1967, p. 144). Traduzimos: “Por isso prepara-te para cortar a carne. / Não derrames sangue e não cortes nem mais nem menos / de uma exata libra de carne. Se cortares mais/ ou menos de uma libra exata, tão somente / que venha a deixá-la, no seu peso total, mais leve ou pesada / de uma fração, ainda que seja a vigésima parte / de um só grão, ou, ainda, se a balança pender por um fio/ apenas pela diferença de um cabelo, / tu morres e os teus bens são confiscados”.




por uma determinada porta, sem comer nem beber; em caso de desobediência “on enlevât de chaque côté de l'échine du délinquant une tranche de chair dont le poids ne devrait, em aucune circonstance, exceder deux onces”²⁵. Na Espanha o tema aparece em *El héroe* (1637) de Baltasar Gracián²⁶, e Aurélio M. Espinosa (1946) registrou em Toledo um conto de título *La tira de pellejo*, pertencente ao ciclo de Pedro de Urdemalas, parente próximo, como se viu, do Pedro Malasartes brasileiro. Esse, depois de ter levado a melhor sobre o turco, graças a sua astúcia, lhe revida inflexivelmente a pena estabelecida:

Aí o turco lhe disse:
Dou-lhe cem contos em ouro
Para você não tirar
Das meas costas o couro.
Pedro disse: – Eu não dispenso,
Nem que me dê um tesouro.

Segundo a moral popular, no final a justa punição atinge o malvado: como escreve Giovanni “Florentino”, “Tanto pensa em caçar, que se torna caçado”. O amarelinho Malasartes alcança assim sua justa vingança contra o Turco-fazendeiro que lhe impunha desumanas condições de trabalho, revirando sobre o *dono*, sobre o patrão, os sofrimentos que cotidianamente suportava. O antigo assunto da libra de carne, que depois de ser importado do Oriente foi divulgado no Medievo por toda

25 Em Chauvin (1904, p. 203): “A pena era cortar de cada lado da coluna do infrator uma tira de carne, cujo peso não deveria, sob nenhuma circunstância, superar as duas onças”.

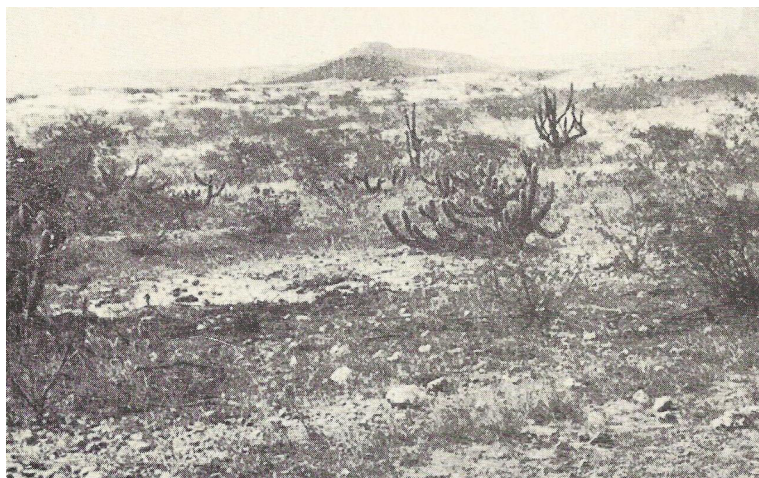
26 Baltasar Gracián, *El héroe*, em *Obras completas*, ed. de A. del Hoyo (GRACIÁN, 1960, p. 11).



a Europa, assumiu no Nordeste significados contextuais totalmente novos, mas não a ponto de afastá-lo completamente das suas distantes origens. O “malvado” que trama a pena desumana continua a ser o turco, que nas versões europeias tem como variante o ávido Judeu. De resto, o turco, o hebreu e a bruxa constituíam no século XVI a imagem dos “estranhos” por exceção: portanto malvados e terríveis, sem exceção. A figura do turco particularmente, como a de qualquer outro muçulmano, era aquela de um blasfemador sem Deus, sedento de sangue, cruel e traidor. Essa carga de negatividade não desapareceu completamente no Nordeste mesmo que tenham sido perdidas as conotações históricas sobre as quais se fundamentava. No sertão, como se viu, o turco é também aquele que, sem residência fixa e exercitando sua profissão de ambulante, vaga de cidade em cidade fazendo um pouco de tudo: o comerciante, o cantador e o jornal falado. A função positiva que exercita com estas atividades não atenua, todavia, a desconfiança e a aversão tradicional em relação ao “estranho” e ao “diverso”, sobre o qual sempre recai um conflito tanto mais forte quanto mais o sistema de onde parte é fechado, ordenado, hierarquicamente organizado em torno de poucos valores diretivos. Dessa vez, quem entra em combate com o turco é exatamente Malasartes: acontece, assim, que um símbolo de transgressão em relação ao modelo cultural geral torna-se ao mesmo tempo emblema de tensões fortemente conservadoras dentro do próprio modelo. Se é possível reverter as relações de força no âmbito da comunidade, não se pode meter em discussão o sistema de regras sobre o qual se funda, sob pena de exclusão. É uma ambiguidade que o anti-herói tem à frente continuamente e que nem mesmo as suas trapaças conseguem realmente desfazer de uma vez por todas.



(A)



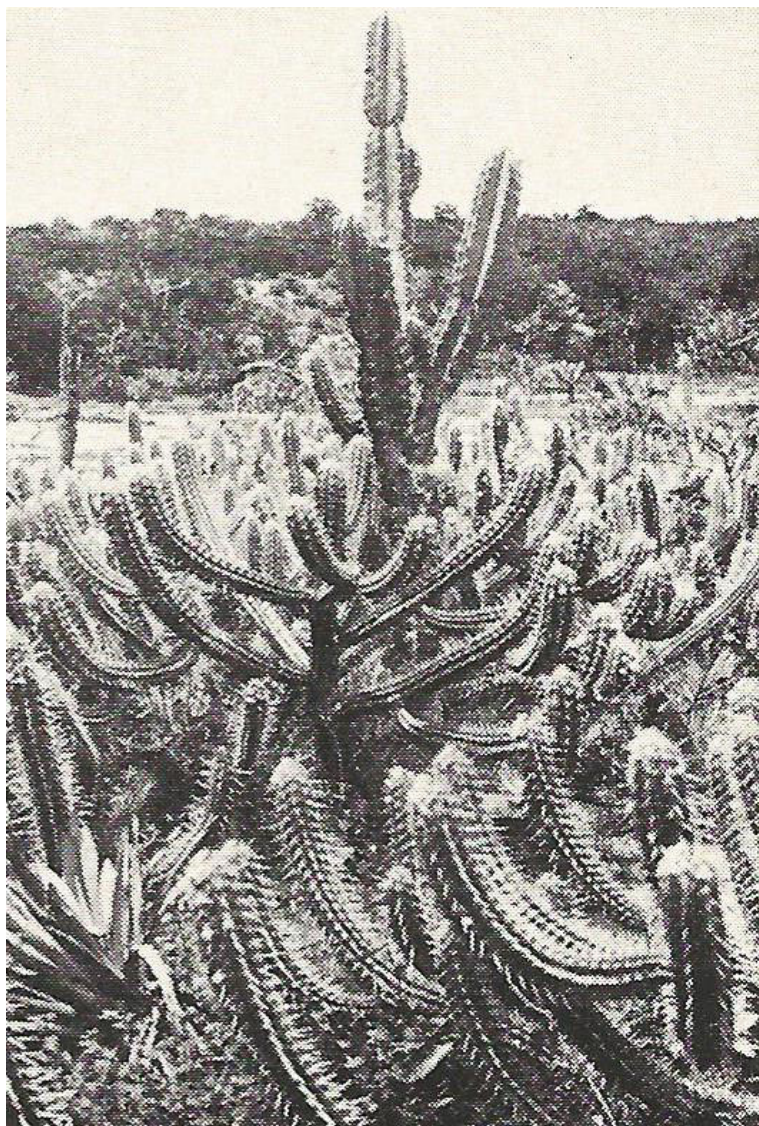
(B)

Figura 1 - Aspectos do sertão e da caatinga (Capítulo primeiro).

Fonte: Arquivo do autor.



(A)



(B)

Figura 2 - Aspectos do sertão e da caatinga (*Capítulo primeiro*).

Fonte: Arquivo do autor.

A tradição índia e negra
(Capítulo primeiro. 1. Deus, o diabo e a terra do sol)



Figura 3 – Figuras de animais como motivos ornamentais na cerâmica índia.
Fonte: Arquivo do autor.



Figura 4 – Ciranda de animais em uma xilogravura popular.

Fonte: J. Borges.



Figura 5 – Capa de um folheto de José Costa Leite, A Negra Velha da Trougha Montada no Bode Preto. A xilogravura é do autor.
Fonte: José Costa Leite.



Figura 6 - Uma típica vendedora de peixe na Bahia.
Fonte: Arquivo do autor.



Figura 7 – A tradicional figura da mãe-preta, a ama-de-leite negra.

Fonte: Arquivo do autor.

Lampião e seu bando
(Capítulo segundo. 1. O bandido do sertão
e suas proezas: a caminho da lenda)



Figura 8 – Lampião em uma foto tirada em um dos seus esconderijos.
Fonte: Benjamin Abrahão.



Figura 9 - Lampião em retrato com Maria Bonita.

Fonte: Benjamin Abrahão.



Figura 10 – Maria Bonita, a lendária companheira de Lampião.

Fonte: Benjamin Abrahão.



Figura 11 - Uma foto do bando de Lampião, que aparece no centro à esquerda de Maria Bonita.
Fonte: Benjamin Abrahão.



Figura 12 - Um grupo de apoio composto por cangaceiros juntamente com suas mulheres.

Fonte: Benjamin Abrahão.



Figura 13 - Virgínio, cunhado de Lampião. Atrás
pode-se ver Durvinha e Luiz Pedro.
Fonte: Benjamin Abrahão.



Figura 14 – As cabeças cortadas dos cangaceiros mortos percorreram, em uma macabra exposição, todo o Brasil. Embaixo, ao centro, a cabeça de Lampião.
Fonte: Anônimo.



Figura 15 – Corisco, o Diabo Louro, vingador de Lampião.

Fonte: Benjamin Abrahão.

*Bandidos, Paladinos e diabos
(Capítulo segundo. 2. A representação
épica e as suas fontes tradicionais).*

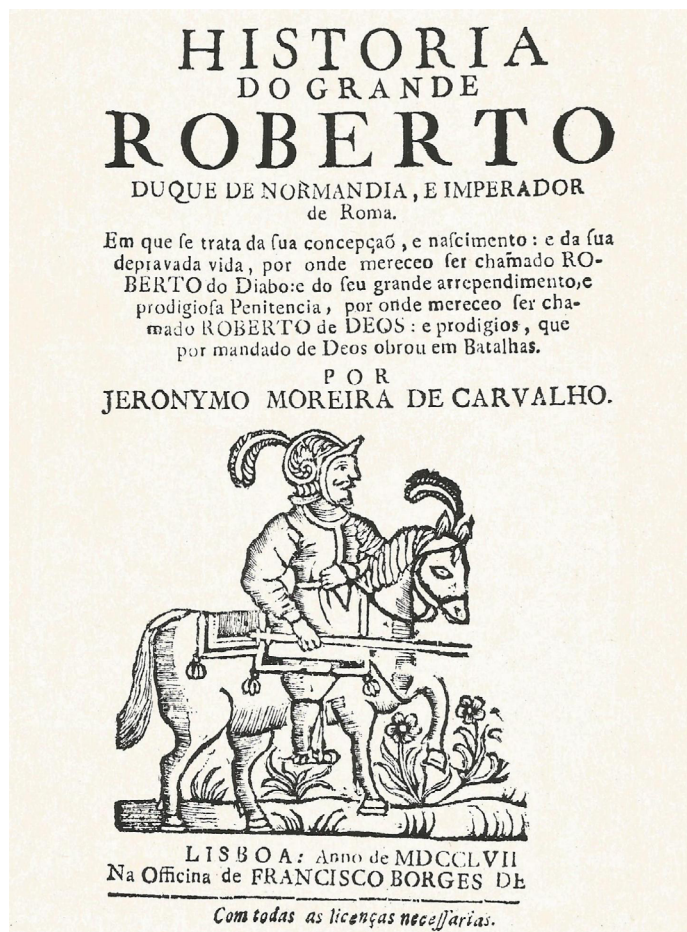


Figura 16 – A História do Grande Roberto, Duque de Normandia e Imperador de Roma, folha volante de 1757, conservada na Biblioteca Nacional de Lisboa.

Fonte: Biblioteca Nacional de Lisboa.

HISTORIA NOVA
DO IMPERADOR
CARLOS MAGNO,
E DOS DOZE PARES DE FRANÇA:
contém a grande batalha, que teve com
MALCOREIDE FES,
a qual venceo
REINALDOS DE MONTALVÃO,
e dos muitos trabalhos, que este padeceo por traizão de Galafão,
sendo sempre leal, constante na Fé, e o melhor dos doze Pares,
POR J. A. R.



LISBOA:
NA OFFICINA DE SIMÃO THADDEO FERREIRA.
ANNO M. DCC. XCIV.
*Com licença da Real Mesa da Commissão Geral sobre o Exame,
e Censura dos Livros.*

Figura 17 – História Nova do Imperador Carlos Magno, e dos doze Pares de França, folha volante de 1794, conservada na Biblioteca Nacional de Lisboa.

Fonte: Biblioteca Nacional de Lisboa.



(A)



(B)

Figura 18 – Xilogravuras populares sobre a luta dos paladinos cristãos contra os mouros.

Fonte: Abraão Batista.



Figura 19 – O cangaceiro e a baiana, xilogravura popular.

Fonte: J. Borges.



Figura 20 - Xilogravura do folheto
O grande debate de Lampião
com São Pedro.
Fonte: José Costa Leite.

Figura 21 - Xilogravura de
José Costa Leite para o folheto
Lampião e a velha feiticeira.
Fonte: José Costa Leite.



Figura 22 – Xilogravura do folheto *A chegada de Lampião no inferno*.

Fonte: José Costa Leite.



Figura 23 – *Lampião* fazendo o diabo chocar um ovo, xilogravura de José Costa Leite.

Fonte: José Costa Leite.



Figura 24 – Capa do folheto de Apolônio Alves dos Santos *O Heroísmo de João Canguçu no Engenho Gameleira*. A xilogravura é de José Costa Leite.

Fonte: José Costa Leite.

Mártires, bruxas e heroínas na tradição popular
(Capítulo terceiro)

EMPERATRIZ PORCINA.

HISTORIA NOVAMENTE FEITA DA EMPERATRIZ Porcina, molher do Emperador Lodonio de Roma. Em a qual se trata como odito Emperador mandou matar a dita Senhora, por hum testemunho que lhe aleuantou o irmão do dito Emperador, & como escapou da morte, & dos muitos trabalhos & fortunas que passou, & de como por sua bondade, & muita limpeza, tornou a cobrar seu estado cõ mais hõra q de primeiro.



Podese imprimir. *Francisco Guerreiro*. Com todas as licenças
necessárias, & Priuilegio Real. Lisboa, por Antonio alures.
Anno de 1649. Taixado a 4. reis a folha.

Figura 25 – *História da Imperatriz Porcina*, folha volante de 1649 conservada na biblioteca do Museu de Arqueologia e Etnologia de Lisboa. (Capítulo terceiro, 2. *Uma imperatriz medieval no sertão nordestino*).

Fonte: Museu de Arqueologia e Etnologia de Lisboa.

HISTORIA DA DONZELLA THEODORA,

Em que trata da sua grande fermosura,
e sabedoria.

Traduzida de Castelhana em Portuguez.

PO^R CARLOS FERREIRA;
LISBONENSE.



LISBOA OCCIDENTAL,
Na Oficina dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galraõ.

M. DCC. XII.

Com todas as licenças necessarias, e Privilegio Real.

A' casa de Miguel de Almeida e Vasconcellos, Mercador
de Livros na Rua Nova.

Figura 26 – *História da Donzela Teodora*, folha volante de 1712, conservada na Biblioteca Nacional de Lisboa.

Fonte: Biblioteca Nacional de Lisboa.

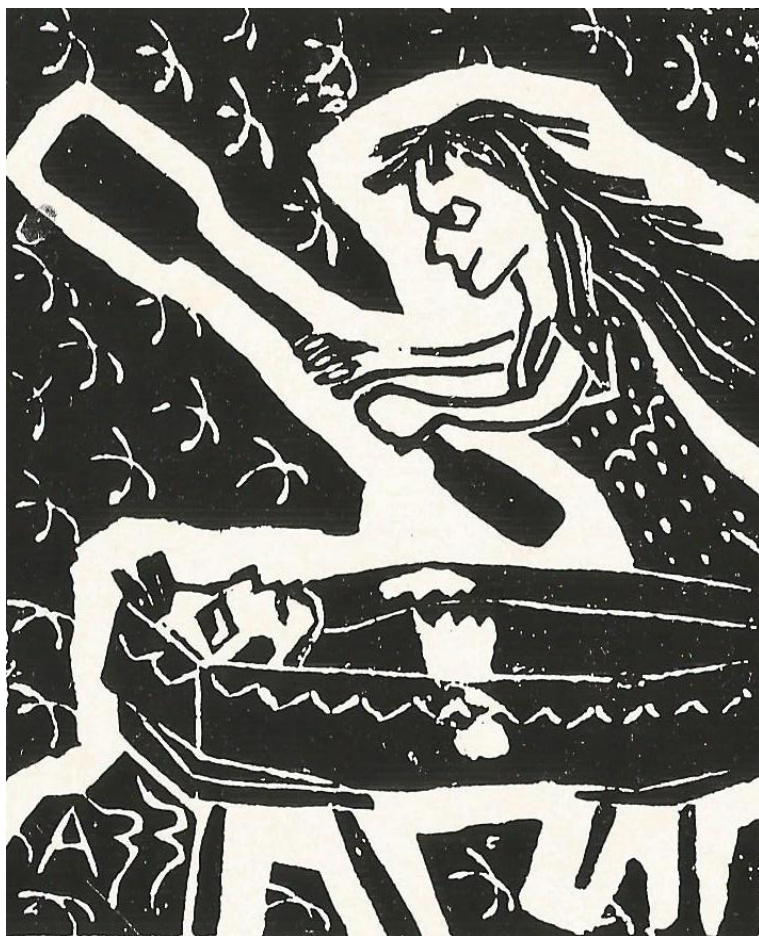


Figura 27 – Xilgravura do folheto *A mulher do compadre Nicolau*.

Fonte: Abraão Batista.



Figura 28 – Xilogravura do folheto de José Soares,
A mulher que deu à luz um satanás.

Fonte: Jerônimo Soares.

O ciclo do anti-herói
(Capítulo quarto)



Figura 29 – Xilogravura que ilustra o folheto As proezas de João Grilo.
Fonte: Stênio Diniz.



Figura 30 – Capa do folheto As perguntas do Rei e as Respostas de Camões.

Fonte: João José da Silva.



Figura 31 – Capa do folheto de Leandro Gomes de Barros, *A vida e o testamento de Cancão de Fogo*.
Fonte: Leandro Gomes de Barros.

A Peleja
(Capítulo quinto)



Figura 32 – As xilogravuras ilustram o desafio entre os cantadores acompanhados do pandeiro e da viola.

Fonte: José Costa Leite; MS-Marcelo Alves Soares.



Figura 33 – Encontro do cantador com satanás.

Fonte: J. Borges.

Literatura de Cordel
Autor: José Costa Leite

Peleja dum Embolador de Côco com o Diabo



Figura 34 – Capa do folheto de José Costa Leite
Peleja dum Embolador de Côco com o Diabo.

Fonte: José Costa Leite.

Xilogravuras populares sobre assuntos variados



Figura 35 – Os ciganos.

Fonte: Borges.



Figura 36 – O retirante.

Fonte: Leandro Gomes de Barros.



(A)



(B)

Figura 37 – A luta do homem com o diabo.

Fonte: Abraão Batista.



Figura 38 - A disputa do cachorro com o gato.
Fonte: José Pacheco.



Figura 39 - Jesus Cristo, São Pedro e o ladrão.
Fonte: Manoel D'Almeida Filho.



Figura 40 - Satanás e S. Miguel

Fonte: José Costa Leite.

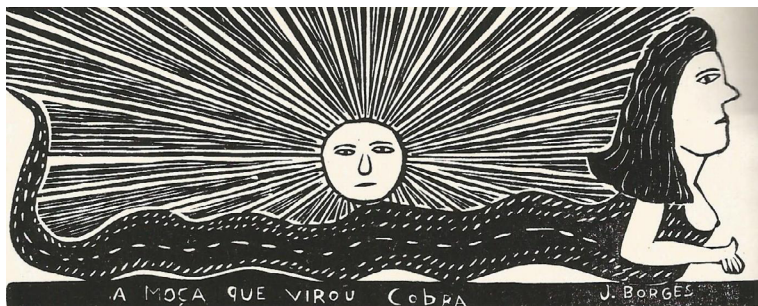


Figura 41 - A moça que se transformou em cobra.

Fonte: J. Borges.



Figura 42 - O homem engolido pela serpente.

Fonte: Mestre Dila.

4.2 Cancão de Fogo ou a moral do anti-herói


Malasartes, mesmo sendo o mais popular, não é o único personagem símbolo de valores alternativos que vive na fantasia do sertanejo: pelo contrário, ele está cercado de toda uma série de dignos compadres, que vivem na trilha de suas aventuras ou rivalizam com ele em astúcias. Característica comum a todos é, além da feiura e deformidade física, uma inteligência superior que não deixa saída aos adversários. Eles assim podem viver de expedientes, cumprindo o seu objetivo mais importante: evitar o trabalho como se fosse uma peste. É esse realmente o primeiro dado que emerge da caracterização de João Leso, protagonista que pertence claramente à mesma família dos Macunaíma e dos Malasartes:

Prazer nunca o fez sorrir
Pena nunca o fez chorar
E dizia: eu não procuro
Aquilo que tenho de achar
Deus ajuda a todo mundo
Não precisa eu trabalhar.²⁷

Seu digno companheiro é João Grilo, que desde o nascimento se apresenta como um marcado pela fome, tornando-se ainda mais misterioso graças aos estranhos presságios que o acompanham quando vem ao mundo:

Na noite que João nasceu
houve um eclipse na lua

27 A citação é retomada do folheto *A vida completa de João Leso*.




detonou grande vulcão
que ainda continua
naquela noite correu
um lobisomem na rua.

Porém o Grilo criou-se
pequeno, magro e sambudo,
as pernas tortas e finas
a boca grande e beíçudo
no sitio onde morava
dava notícia de tudo.²⁸

No âmbito culto o personagem é retomado em *O Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, um dos mais importantes textos teatrais dos últimos anos, inspirado no Nordeste e nas suas tradições populares²⁹. Em *O Auto da Compadecida*, João Grilo inventa no último momento um estratagema para vencer as resistências de um padre que se recusa a fazer o funeral em latim de um cachorro de uma rica e bela padeira: aparece um testamento em que o cachorro deixou à paróquia uma grande soma de dinheiro. Sucessivamente, derrubado pela pistola de um cangaceiro, Grilo se encontra no céu onde se apresenta em juízo à Nossa Senhora; salvo do inferno também dessa vez, é remetido novamente à terra para que possa redimir-se dos seus pecados.

28 O folheto *As proezas de João Grilo*.

29 Sobre o *Auto da Compadecida* e suas relações com a literatura popular nordestina, ver Suassuna (1973) e Alçada (1978).




Criado por Leandro Gomes de Barros³⁰, Cancão de Fogo é o personagem que mais põe em destaque os conteúdos de uma verdadeira moral alternativa de que o anti-herói é intérprete. Cancão de Fogo se apresenta, já a partir do nome, como protagonista capaz de colocar em desordem todas as coisas, desfazendo os planos dos adversários e conseguindo sempre enganá-los graças a sua arte refinada. Assim, fingindo-se de policial engana um outro ladrão obrigando-o a entregar-lhe todo o valor apurado com o furto; entra nas dependências de um fazendeiro negro para depois vendê-lo em um mercado de escravos; na hora da morte obtém funeral principesco em troca de um testamento em que burla um juiz e um escrivão. Sempre pertinaz nos seus estrategemas, Cancão de Fogo vive fechado na tradicional desconfiança camponesa, rebelando-se, porém, a qualquer moral de resignação e submissão:

O corpo muito franzino
e muito pouco comia
vivia sempre pensando
de noite pouco dormia
não confiava em ninguém
e nem contava o que via.

[...]

Eu não vou morrer de forme
achando aonde comer,
nem ficar de goela seca

30 O folheto *A vida de Cancão de fogo e seu testamento* apresenta como autor João Martins de Ataíde, mas na realidade foi composto por Leandro Gomes de Barros, como demonstrou Batista (1971b, p. 75-76).



tendo água pra beber,
não vou andar compassado
sendo preciso correr.³¹


Essa revolta contra o fatalismo e a submissa aceitação de uma realidade de cansaço e de miséria, que a moral tradicional tende a apresentar como inalterável, leva-o inevitavelmente a uma ruptura com os valores da coletividade, que são também aqueles da família:

Um dia disse a mãe dele:
não tenho que almoçar,
o Cancão de Fogo disse
é fácil de se arranjar
o mundo é uma dispensa
tem o que se procurar.

Então a mãe dele disse:
só se for comprar fiado
eu morro porém não compro
Deus está vendo o meu estado,
seu pai morreu sem dever
conservou seu nome honrado.

Disse Cancão: essa honra
não passa de palhaçada
porque o capitalista
não olha a pessoa honrada;

31 Esse e os trechos sucessivos foram retirados de *A vida de Cancão de Fogo e seu testamento*.



leve honra numa venda,
e veja se compra nada.


Disse a velha: não puxaste
a teu pai que foi honrado,
Disse Cancão: Deus que me livre
eu ter a ele puxado,
eu se fosse como meu pai
estava também enterrado.

A ruptura não podia ser mais decisiva e a partir desse momento Cancão de Fogo se prepara para viver uma existência pessoal de herói solitário, marginalizado da comunidade da qual não aceita a lei, e ele mesmo vai orgulhosamente em busca de uma nova dimensão de vida. Ao isolamento a que é condenado esse herói “diverso”, uma das mais belas criações da literatura popular nordestina, ele responde com o orgulho de quem está disposto a aceitar também a solidão, desde que para isso não precise inclinar a cabeça:

Todos na casa queriam
ver Cancão se acabar,
dizia o Cancão de Fogo
– pode tudo me odiar
amor não enche a barriga,
ódio não faz empachar.

[...]

Eu cá só devo favor
ao sol e à água do rio,




à água porque eu bebo
e tomo banho no estio,
devo ao sol porque me esquento
nas horas que tenho frio.

Ainda que alheio aos valores constituídos, Cancão, porém, não é um herói completamente amoral; ao contrário, ele procura criar um decálogo de honra próprio, que intenciona seguir como nova regra de vida. Assim, quando encontra um rapazinho abandonado e marginalizado como ele, decide tomá-lo como companheiro de aventuras, mas antes lhe explica qual é o código de comportamento que ele deverá seguir:

Quer ir comigo acompanhe-me
faço-lhe observação
não há de insultar a ninguém
e nem há de ser ladrão
ser esperto nos negócios
isso é uma obrigação.

Só furtará uma coisa
estando necessitado
se não quiserem lhe dar
tem o direito sagrado
aí se rouba até Deus
se achar ele descuidado.

Se um ladrão vir nos roubar
devemos procurar jeito
de roubar primeiro ele
porém roubá-lo direito




que depois dele roubado
todos digam: foi bem feito.

O furto, mas sempre um furto praticado com arte e cérebro, é, portanto, para Cancão de Fogo, mais que uma escolha, uma dolorosa necessidade imposta pelo imperativo natural de sobrevivência que não olha nem mesmo na face de Deus. De resto, os incautos que serão vítimas de suas fraudes são um vigário, que se enriquece indevidamente com as esmolas dos seus paroquianos, um juiz sem escrúpulos e um ávido escrivão: vale lembrar, esses são os representantes do poder eclesiástico e administrativo, percebidos como uma verdadeira calamidade que pesa sobre o pobre e contra a qual ele tem o direito de se defender com todos os meios à sua disposição. São conceitos que Cancão repete também no leito de morte, depois de ter deixado um testamento que se revelará um enésimo embuste para os representantes da autoridade, mas sempre com um fundo de amargura no que diz respeito a um mundo que gostaria que fosse diferente:

Roubar de quem tem demais
é forma de caridade,
tirar dez de quem tem vinte
está na regularidade
quem não precisa de tudo,
basta ficar-lhe a metade.

Da forma que vai o mundo
só poderá triunfar
aquele que tem astúcia
e não se deixa enganar;




no mar da vida se afoga,
quem nunca soube nadar.

Fiel aos seus princípios, Cancão morre assim com a cabeça erguida, como sempre viveu, rejeitando o convite extremo para voltar à ordem, que lhe é feito com a ameaça do inferno e da danação eterna:

– Meu irmão, lhe disse o frade,
eu vim aqui exortá-lo,
o inferno está aberto
o diabo a esperá-lo
as chamas do purgatório
estão prontas para queimá-lo.

– Se entrei na tua casa
foi pra te confessar,
pois levas grandes pecados
para o leito tumular;
vim salvar-te do diabo,
pra ele não te levar.


Disse-lhe o Cancão de Fogo:
– frade quero que me dê,
explicação do inferno,
lhe peço como mercê:
no inferno inda haverá,
um diabo como você?



Para Cancão, portanto, o inferno é nesta terra e o diabo a exorcizar é a autoridade que sempre se apresenta como inimiga do povo. Em contraposição aos vínculos de uma moral imposta do alto e também entre tantas contradições, essa figura assume uma dimensão épica precisamente na penosa condição de quem não aceita uma realidade de submissão e não se dobra à sua condição social: os seus embustes, como a bala do cangaceiro, representam a aspiração a um diverso, implícito na utopia do cantador.


4.3 A épica grotesca de Luís de Camões

Expressão do gênero épico do Renascimento português, símbolo do poeta vate e aventureiro que combate, simultaneamente, com a pena e a espada, sintetizando n'Os *Lusíadas* a epopeia da grande aventura marítima e colonial do século de ouro do expansionismo lusitano, era inevitável que Luís de Camões também aportasse no Nordeste brasileiro para entrar no repertório do cantador de forma especialmente peculiar. De resto, é esse o destino costumeiro de um poeta em que a escassez dos dados histórico-biográficos é proporcional à amplitude de uma lenda na qual cada época, do século XVI até hoje, termina interpolando por meio de historiadores e filólogos, romancistas e polígrafos, novos elementos funcionais para diversas ideologias e visões da realidade. Mesmo as incertas datas de nascimento e de morte correspondem mais à lenda que à plausibilidade biográfica: 1524, Camões nasce no mesmo ano em que morre Vasco da Gama, o herói das Índias, protagonista de *Os Lusíadas*, poema épico destinado a imortalizar as façanhas; 1580, Camões acaba na maior e completa pobreza, no mesmo



ano em que Portugal, depois de um século de extraordinários empreendimentos marítimos, perde a sua independência por obra de Felipe II da Espanha e vê definitivamente eclipsado o seu sonho expansionista. Entre essas duas datas ocorre a proliferação de dados pseudobiográficos que, também por causa da escassez de documentos, multiplicaram-se com o passar do tempo, a partir de percepções deduzidas da obra de Camões e sobretudo do poema maior. Luciana Stegagno Picchio (1980, p. 27) resumiu dessa maneira as sequências tópicas essenciais que são a base do mito-Camões: 1. Nascimento obscuro, mas com antecedentes ilustres; 2. Estudos em Coimbra. 3. Amores na Corte e primeiro exílio por causa do amor. 4. Perda de um olho na campanha da África; 5. Vida rixosa de valente (o *Trincafortes*) em Lisboa; 6. Exílio em Goa, Índia, e *saudades* da “alta dama” amada em Lisboa; 7. Composição de *Os Lusíadas* na gruta de Macau; 8. Naufrágio e salvamento a nado de *Os Lusíadas*; 9. Prisão em Goa; 10. Mendicância em Moçambique; 11. Retorno e morte na miséria em Lisboa na companhia do fiel servo javanês (O Jau); 12. Glória (póstuma) com a publicação de *Os Lusíadas*.

Sobre esses dados foram construídas diversas interpretações do poeta: aquelas clássicas renascentistas tardias do Camões-Cesar, poeta e soldado que salva a nado depois de um naufrágio os manuscritos de sua obra, a do Camões-Ovídio, modelo exemplar de todos os exilados que vivem em função do retorno, e a romântica, do poeta pobre que vai em busca de aventura pelo mundo e que a ingrata pátria deixará morrer na mais esqualida miséria. A um nível menos oficial, próprio do âmbito popular, há o Camões tenebroso da cabala e dos ritos esotéricos que, como o Virgílio do Medievo, assume as conotações de um mago: em um retrato sobre pergaminho de autor desconhecido do final do século XVI, inspirado na iconografia




dos Tarôs, Camões é retratado no ato de transformar a matéria com a pedra filosofal³².

Para o cantador nordestino, a biografia do poeta também se enquadra como organograma de *topoi*, em função seja da memorização do dado, seja da mensagem hagiográfica que deve servir para integrar o personagem na comunidade, adequando-o aos seus valores reconhecidos. No entanto, justamente porque tal sistema de valores não é fixo e unívoco, a estilização do personagem termina se adequando a modelos ainda uma vez contrapostos: de um lado o “oficial”, derivado da tradição maior, do outro o contextual e popular que espelha o primeiro, apropriando-se dele em termos de reversão. Camões é ao mesmo tempo o poeta “laureado” que continua a representar os mais altos valores morais e o artífice de proezas e diabruras que se aproxima estreitamente dos anti-heróis da tradição camponesa. Do primeiro tipo de representação é exemplo um texto como *Vida, sofrimento e morte do poeta Luís Vaz de Camões*, de Rodolfo Coelho Cavalcante, cantador alagoano que viveu na Bahia. A partir do título, que se enquadra nos moldes da biografia romantizada à maneira de *feuilleton*, o conteúdo é organizado segundo os esquemas da iconografia mais tradicional, que preveem a celebração do gênio precoce:

Camões aprendeu o Clássico,
E as Artes, corretamente,
Estudou o Castelhana
E o Latim, divinamente,
O Grego, Mitologia
E o estro da Poesia

32 Sobre o assunto, ver Margarido (1980).



Surgiu-lhe como vertente.


Aos 12 anos de idade
Era de uma vasta cultura,
Aos 15 já era um Mestre
Dentro da Literatura,
Foi-se tornando famoso,
Era um moço corajoso,
Forte, de média estatura.

a narrativa do exílio para fugir da prisão:

Pedi ele a liberdade
Para na Índia ir lutar
Que foi o pior castigo
Que ele poderia esperar,
O pobre vate banido
Depois de muito sofrido
Sentiu falta de um lar.

o relato do final ocorrido na pobreza e resignação:

Camões vivia em Lisboa
Sem dinheiro e sem parente,
Apenas com seu prestígio,
Não se sentia contente,
Com o corpo enfraquecido
Do mundo desiludido
Um dia caiu doente.




Dizia ele consigo:
– Não tenho que me queixar
Pois um destino é um enigma
Ninguém sabe o decifrar,
Ficarei para a História,
Porém chegou tarde a glória,
Não a posso desfrutar.

Ademais, é curiosa a maneira com que é instituída nesse texto, derivada de algum manual escolar, a relação entre Camões e Petrarca; o primeiro é identificado como trovador (no Nordeste o cantador que compõe trovas ou quadrinhas populares), o segundo como um pensador de contornos meio vagos, em sintonia com a realidade longínqua da qual é expressão:

Sentiu ele que Petrarca
Tinha algo de proveito,
Mas algo não concordava
Mesmo lhe tendo respeito,
Camões era um trovador,
Interpretar Pensador
Cada tem o seu conceito.

Em um outro trecho, uma comparação um pouco irreverente chega a interromper a seriedade da narração:

Na Campanha das Molucas
Seu corpo todo sangrou
Chegou nos Mares da China
Lutando quase expirou,
Em Malaca e em Macau




Magro como um bacalhau
Seu físico se esgotou.

Mais que um poeta-vate, o Camões desses versos assemelha-se ao desprovido português alvo de inúmeras piadas, com as quais o brasileiro se diverte colocando na berlinda, por antigo espírito de vingança, a mãe-pátria antagonista do passado colonial. À parte essas exceções, o texto de Rodolfo Coelho Cavalcante se move no âmbito da caracterização “alta” do personagem. Bem diverso é o caso de um outro folheto, de Apolônio Alves dos Santos, *As proezas de Camões*, em que com uma referência ao Camões da Cabala, mago e feiticeiro dotado de poderes taumátúrgicos, o poeta é representado como um adivinho sem residência fixa, cercado pela estima e pelo consenso popular:

Camões que era profeta
sábio muito inteligente
vivia só do saber
atraindo a toda gente
porém não queria emprego
era sempre independente.


Assim com suas astúcias
ia Camões melhorando
como professor vidente
ao povo consultando
fazendo adivinhações
e o povo acreditando.



Descendo do Olimpo para um povo longínquo e obscuro, Camões assume aqui o papel do herói da cultura popular, representante das suas aspirações e dos seus valores alternativos, um parente mais próximo de Malasartes que de Petrarca, e, como tal, pronto para colocar na berlinda reis e sábios da terra, adversários já tradicionais de Marcolfo e de Bertoldo. Eis que o rei, normalmente maligno, não podendo tolerar atitudes tão livres e divergentes, começa a desesperar-se para eliminar o perigoso intruso:

Porque Camões não queria
dar lucro ali no reinado
e também por não querer
ficar do rei empregado
e pela sua esperteza
pelo rei era odiado.

O confronto nesse ponto é inevitável e o duelo ocorrerá, segundo o costume, com um diálogo-disputa no qual reencontramos os dois tradicionais ingredientes que têm feito a fortuna desse gênero popular: a paixão pela adivinha e pela réplica, por meio de uma hábil exploração dos meios linguísticos no plano da sátira, com dois personagens que, de qualquer modo, representam modelos contrapostos. Se Camões não conseguir resolver as perguntas-armadilha do rei, para ele será o fim, mas uma vez que as armas são os provérbios e as sentenças da sabedoria popular, funcionando como pauladas entre os dois contendores, é bem difícil que a autoridade possa levar a melhor sobre o campeão do povo. Além do já citado folheto de Apolônio Alves dos Santos, um grande número de textos de cordel se inspira no mesmo argumento. O esquema da disputa é




sempre o mesmo: a um rei cada vez mais enfurecido, porque vê falhar todas as suas armadilhas, corresponde um Camões que continua a desatar tranquilamente suas sentenças:

O rei ficou furioso
com uma raiva danada
e disse para Camões:
Saíste desta enrascada
deixa que a tua hora
ainda será chegada.

Disse o rei: vou fazer outra
preste atenção no momento
quanto mais tira mais cresce
responda sem fingimento
se você responder esta
eu sei que tu tens talento.

Camões deu uma risada
com gesto de mangação
olhou para o Rei e disse:
quanto mais tira mais cresce
é um buraco no chão.

O Rei disse: está exacto
mais vai perder seu valor
com esta pergunta agora
que vou fazer ao senhor,
me diga quem está a cima
de Jesus o Salvador?



Camões disse: eu vou dizer
com fé que tenho nele
agora neste momento
e sou forçado a dizer-lhe
quem vive acima de Cristo
só é a coroa dele.

O Rei ficou pensando
com a tal declaração
disse este Camões danado
não tem cara de cristão
pelo jeito me parece
ser protegido do cão.³³


É a estrutura de sempre, com pergunta e resposta ancorados no caráter sentencioso dos provérbios e na acuidade das respostas, que já havíamos encontrado na *História da Donzela Teodora*. Ligada aos jogos de palavras e às sagacidades verbais usadas nas parlendas e nos trocadilhos de Carnaval, esta deriva também da malícia campesina que “nasce da necessidade de proteger-se com sutis estratégias (também linguísticas) da inquisição patronal”³⁴. O *Bertoldo* de Giulio Cesare Croce nos oferece muitos exemplos:

Rei — Qual é a coisa mais veloz que existe?

Bertoldo — O pensamento.

33 *As perguntas do Rei e as respostas de Camões*. As mesmas adivinhações reaparecem, mudando os protagonistas, no folheto *As proezas de João Grilo*.


34 Giulio Cesare Croce. *Le sottilissime astuzie di Bertoldo*, na ed. de Camporesi (CROCE, 1978), a citação está na p. XXXV da introdução.



Rei — Qual é o melhor vinho que existe?
Bertoldo — Aquele que se bebe na casa dos outros.
Rei — Qual é o mar que não se enche nunca?
Bertoldo — A cobiça do homem avarento.
Rei — Qual é a coisa mais feia que pode existir em um jovem?
Bertoldo — A desobediência.
Rei — Qual é a coisa mais feia que pode existir em um velho?
Bertoldo — A lascívia.
Rei — Qual é a coisa mais feia que pode existir em um mercador?
Bertoldo — A mentira.
Rei — Qual é a gata que de frente te lambe e de costas te arranha?
Bertoldo — A puta.
Rei — Qual é o grande fogo que existe em casa?
Bertoldo — A má língua do serviçal. (CROCE, 1978, p. 8-9).

Um outro procedimento típico é aquele de atribuir ao protagonista tarefas aparentemente impraticáveis, que ele consegue resolver graças a sua astúcia. Como Bertoldo, forçado a retornar ao rei “como fazem as moscas”, ou reapresentar-se à corte de modo que “não fosse nem nu nem vestido”, Camões também deve superar toda uma série de provas que poderiam ser aproximadas de uma grotesca paródia dos ritos de iniciação do Cavaleiro:

Ele chegando o rei disse:
Camões eu digo pra tu
para você amanhã
chegar aqui sem lundu
nem a pé nem a cavalo



e nem vestido e nem nu.

Camões voltou meditando
o rei está traiçoeiro
arranjou uma tarrafa
se vestiu muito ligeiro
e dali saiu montado
num velho pai de chiqueiro.

É o mesmo recurso usado por Bertoldo (“Chegada a manhã, Bertoldo comparece à presença do Rei envolvido numa rede de pescar”), e de que há muitíssimos exemplos nos textos populares medievais e nas fábulas de todos os países. Nas *Gesta Romanorum*, por exemplo, conta-se sobre um homem que, devendo apresentar-se ao rei “*pedester et equester id est semiequitans et semiambulans*”, vem à corte com um pé no chão e outro nas costas do seu cachorro, ou do soldado que, tendo ofendido o rei, deveria dirigir-se a ele nem a pé nem a cavalo, conduzindo consigo o seu amigo fiel, o seu bufão e o seu mais pérfido inimigo³⁵. Viktor Sklovskij (1974, p. 58), por sua vez, recorda o exemplo da fábula dos *Sete anões*, na qual a prova atribuída à heroína é de chegar nem a pé nem a cavalo, nem nua nem vestida; a moça aparece então na garupa de uma lebre, envolvida na habitual rede de pescar, tema que serve como deixa para o folclore italiano na fábula da *Contadina Furba* (CALVINO, 1971, p. 305).

As tiradas e astúcias de Camões se inspiram de resto em uma caracterização carnavalesca do personagem que, na tradicional liberdade reconhecida aos heróis do Carnaval,

35 Sobre o assunto, ver Pagani (1911, p. 533-602).


aos soberanos e aos poetas da burla, configura-se como travestimento do vilão, o qual, atravessando o território real e valendo-se da sua cultura “diversa”, consegue impô-la aos dominadores e aos poderosos. O arquétipo é ainda uma vez o velho herói medieval do protesto e da burla ultrajante, o herético, demoníaco, turpissimus Marcolfo, que, à doutrina e à sabedoria de Salomão, contrapõe o mundo físico e a experiência cotidiana dos camponeses e da gente humilde:

Salomon: “Doctrina et sapientia in ore sapientis debent consistere”.

Marcolfus: “Asellus in messe semper debet esse. Ubi pascit, ibi renascit; ubi pascit unam plantam, quadraginta resurgunt; ubi cacat, ibi fimat; ubi mingit, ibi rigat; ubi se volutat, ibi frangit glebas”.³⁶

Se no *Dialogus*, o burro é o vilão contraposto ao sábio, é também, entretanto, o símbolo da força e da vitalidade do camponês, para dizer com Bakhtin: “um dos símbolos mais antigos e mais duradouros do ‘baixo’ material corpóreo, que tem ao mesmo tempo um valor degradante (de morte) e regenerador” (BAKHTIN, 1979, p. 88), da mesma forma, na disputa

36 *Dialogus Salomonis et Marcolphi*, ed. de Camporesi (CROCE, 1978, p. 173). Damos ainda como tradução a da primeira vulgarização impressa (ivi, p. 210): “Salomon: - La doctrina e la sapientia de’ consiste nela boca di sancti. / Marcolpho - L’asinello de’ esser sempre lì, dove passe; lì cresce, dove passe; una pianta ne resume e repigliano quaranta; dove caca, lì semina; dove pissa, lì bagna e adauga; dove se volta, lì rompe i glebani.” [Nota da tradução: “Salomão - A doutrina e a sabedoria devem permanecer na boca do sábio” / Marcolfo - O burro deve estar sempre ali na seara, onde pasta; ali renasce, onde pasta; onde pasta uma planta, ali se erguem quarenta; onde caga, ali aduba; onde mija, ali rega e irriga; onde se mexe, ali revolve os torrões”].



de Camões com o rei é rica a alusão a uma simbologia popular que se apresenta como sistema de verdadeiros valores alternativos. No vértice, a alegoria mais tradicional e difundida no Nordeste, o símbolo do que, por antiga tradição do vulgo, pode mais que Deus:


O rei disse para ele:
você tem grande valor
eu quero que me responda
com consciência e com temor
o que é que pode mais
do que o nosso Criador.

Camões disse: é a cachaça
eu dou-lhe o significado
porque Deus dá o juízo
ao homem viciado
a cachaça vem e tira
o deixando embriagado.³⁷

A cachaça, a tradicional aguardente, destilado da fermentação do melaço, no Nordeste, a bebida dos pobres por excelência, é popularíssima em todo o sertão³⁸. “Não há mulher sem graça nem festa sem cachaça”, diz um dos provérbios mais usados, e também conhecidas são algumas singulares trovas que se propõem como versão atualizada dos contrastes alegóricos medievais, apresentando-se a disputa da cachaça com o vinho,

37 *As perguntas do Rei e as respostas de Camões.*

38 Sobre o assunto, ver Cascudo (1976a, p. 30-32), Farias (1970).



a primeira representante da liberdade popular e o segundo, da *auctoritas* moral e religiosa:

Vinho Sou vermelho e tenho um trono
Pela igreja alevantado
Fica sabendo, cachaça,
De sangue de Deus sou formado.


Fica sabendo, cachaça,
Sou fidalgo de boa lei
Não é qualquer que me prova
Eu sou bebida de rei.

Cachaça, você é gente
No batuque e na folia;
Eu nas bodas, nos banquetes
Mostro minha fidalguia.

Cachaça Sou a cachaça e no mundo
Tenho grande estimação
Já não se fala no vinho
Só eu entro em função.

No batismo ou casamento
Todos trazem o seu vidrinho
Para levar para casa
O seu gostoso pinguinho.

Já tenho pena do vinho
Desse pobre desprezado,
Mas o povo tem razão:



“Ele é tão preto, coitado!”³⁹

Na disputa da cachaça com a água encontramos outro topos da tradição realista-popular:

Água Também nunca ouvi dizer
 Aos garantidores da ordem
 Que ninguém por beber água
 Fizesse alguma desordem.

Cachaça Até o pobre endividado
 Quando tem o seu vintém,
 Fica alegre parecendo
 Não dever nada a ninguém.⁴⁰

Nos mesmos termos, Marcolfo contrapôs a embriaguez liberadora à moral, para o povo somente restritiva, de Salomão:


Salomon: “Luxuriosa res est vinum et tumultuosa *ebrietas*”.
Marcolfus: “Ieiunus est pauper qui ebrius sibi videtur dives”.⁴¹

A *ebrietas* do pobre aparece nesse caso como o símbolo do Carnaval que, contrapondo-se não somente à Quaresma, mas também à monotonia da vida cotidiana, entra na vida da

39 O texto foi recolhido pelo folclorista Antônio Americano do Brasil e sucessivamente republicado por Ribeiro (1977, p. 214-215).

40 Ribeiro (1977, p. 215-216).

41 “Salomão – Luxuriosa coisa é o vinho e a tumultuosa embriaguez. / Marcolfo – Jejuo está o pobre que bêbado se vê rico.” A citação está na p. 173 da ed. de Camporesi de *Dialogus* (CROCE, 1978). Na vulgarização quinhentista falta esse trecho.




cultura popular como consciência não oficial rica de fermentos criativos. Camões e a sua cachaça participam assim do enésimo ato daquela luta secular entre pares similares e antitéticos (o sábio e o demente, o astuto e o tonto, o rico e o pobre) em que se resume a longa epopeia popular dos simples, dos rudes, dos loucos-bufões, dos camponeses-poetas portadores mesmo assim de mensagens inquietantes para os presunçosos sábios. Não falta nem mesmo, como ato final, o habitual recurso ao cômico fisiológico, ao naturalismo excrementício que, segundo Bakhtin (1979, p. 405-480), os humildes associam sempre à ideia de abundância, de riqueza e de fertilidade. Estamos no episódio conclusivo da disputa entre Camões e o rei; depois de ter enchido de excrementos uma jarra, Camões enche-a de ouro e daí prepara sua artimanha:

O Rei saiu com Camões
sem fazer cara de choro
e quando chegou no quarto
que viu o grande tesouro
disse o Rei: eu preciso
tomar um banho de ouro.

Pegou a jarra e amarrou
sobre caibros do sobrado
ficando debaixo dela
bateu com um ferro pesado
quando a jarra abriu em banda
foi merda pra todo lado.

A traquinagem obscena aqui é em função de uma dessacralização por meio da qual o processo de rebaixamento atinge




o seu cume. Camões-Marcolfo faz a sua vingança escarnecedora derrubando o rei do seu trono: a ignorância campesina celebra o seu triunfo sobre a orgulhosa e inatingível cultura de palácio.

Para Malasartes e os outros anti-heróis, porém, os limites da capacidade subversiva desta história são frequentemente os limites mesmos da transformação carnavalesca do personagem e coincidem pontualmente com os termos da licença festiva: com a chegada da Quaresma a máscara perde os seus atributos burlescos. O retorno à ordem é marcado por Camões pela retomada de um rígido sistema de normas vindas do alto, fazendo com que impulsos diversos não ultrapassem certas fronteiras. No folheto *O grande debate de Camões com um Sábio*, de Arlindo Pinto de Souza, a disputa se resolve em uma curiosa troca e Camões torna-se o fomentador de sermões paternalísticos de paz social, inspirados na moderação e no fatalismo abdicante:

Sábio Para derrotá-lo agora,
 O meu saber justifica:
 Responda por que existe
 Gente pobre e gente rica.
 Se filhas do mesmo Deus,
 Por que uma sobe e a outra fica?

Camões Nesse caso, meu amigo,
 Existem muitos fatores:
 Sempre são ricos na vida
 Os homens trabalhadores,
 Enquanto que os preguiçosos
 São pobres e sofredores!

Sábio Nem tanto, amigo poeta!




Veja bem: um empresário
Usa, para enriquecer,
O braço do operário,
Enquanto paga por isso
Um miserável salário!

Camões Agora você se engana!
Quando um empresário cresce,
É porque trabalha duro
Com o que o povo carece.
Cada um, no seu labor,
Tem aquilo que merece!

O triunfo final de Camões:

Desaparecendo o sábio,
Camões se viu carregado
Nos braços da multidão.
Pelas ruas foi levado,
Em direção ao palácio,
Para ser recompensado.

é o triunfo de quem se tem adequadamente à moral e às relações das forças vigentes e, depois de torná-las suas, ele também busca sua parte de coadjuvante no palácio. Com tal exaltação do trabalho, que teria aterrorizado a preguiça ancestral de Malasartes e provocado o sarcasmo amargo de Cancão de Fogo, estamos bem longe do Camões mago e bruxo que exercita suas artes diabólicas em favor do povo. Contra o impulso subversivo e libertador surge o contrapeso do princípio repressivo em função da ordem estabelecida, que determina



uma contínua oscilação dos anti-heróis da cultura popular entre o desejo de transgressão, que é próprio de sua natureza, e um retorno aos níveis sociais impostos pelos mesmos insuperáveis termos com os quais a moral exorciza o desafogo carnavalesco.


Do outro lado a popularidade e o sucesso desses personagens é tal que, não menos diferente do que acontecia no século XVI com os contos de cavalaria, suas obras se perpetuam por meio de todo um exército de seguidores e descendentes que se movem sobre as linhas do herói protótipo. O mais famoso é João Malasartes que, em um folheto sobre sua vida, é apresentado como neto, curiosamente nascido em Portugal, do mais famoso Pedro:

Morreu Pedro Malasartes
porém deixou o seu neto
de presepada e mentira
o João ficou completo
nos lugares que andou
não ficou ninguém quieto.

João nasceu em Lisboa
porem deixou Portugal
emigrou para o Brasil
quando chegou em Natal
seu pai comprou uma loja
na rua Comercial.⁴²

Bastante numerosa também é a descendência de Cancão de Fogo, representada por folhetos como *O Neto de Cancão de*

42 *A vida de João Malasartes*, de Luís de Lira.



Fogo de João Martins de Ataíde, *História do Joãozinho, o filho de Cancão de Fogo* de Firmino Teixeira do Amaral, *A História de Esmeraldina e Otaciana neta de Cancão de Fogo* de João Siqueira Amorim, enquanto nas banquinhas não falta nem mesmo a prole de Camões, da qual José Soares se ocupou em descrever as aventuras no folheto *O filho de Camões*. Com esse expediente, o cantador pode construir textos novos mudando personagens, mas que continua a desfrutar de poucas variações da fortuna do herói predecessor. Ao mesmo tempo a vontade popular é saciada no seu desejo de não ver desaparecer definitivamente os heróis e os campeões a quem confiou uma necessidade de desforra com raízes muito profundas, obliteradas por séculos, mas sempre prontas a fazer reflorescer antigas e obscuras razões de revolta.




Capítulo quinto

*Um confronto poético sertanejo:
a peleja nordestina*

5.1 A tradição poética

Junto à história popular em versos, o modelo de diálogo como disputa entre o protagonista e uma ocasional *auctoritas* – destinada muitas vezes a ser derrotada – apresenta, como se viu na literatura de cordel nordestina, um grande número de textos com estrutura fixa que acabam por entrecruzar-se com ciclos temáticos variados. O duelo de Lampião com S. Pedro e o diabo, a disputa de Camões e Teodora com o rei e com os sábios, o debate da cachaça com o vinho aproximam-se, desse modo, de muitos outros textos baseados sobre a discussão: do fiscal com o matuto ou a vendedora de tripas, do católico com o protestante, do cidadão com o caipira e assim por diante¹. Dessa forma, o esquema é sempre o mesmo: a fixação do diálogo remete imediatamente à convencionalidade dos chistes da fábula, ao ritual da disputa predeterminada, incorporada como esquema recitado em partes fixas que não nasce de um desenvolvimento lógico do discurso, mas de um formulário abstrato. Daí a abundância dos provérbios acompanhados de disparates e tiradas ao gosto popular pela tautologia, segundo um roteiro experimentado durante séculos pela sabedoria coletiva, que


¹ Ver os folhetos: *Discussão de um matuto com um fiscal*; *Discussão de um pracião com um matuto*; *Discussão dum fiscal com uma fateira*; *Discussão do católico com o protestante* etc.



retorna também na mais popular e celebrada das disputas: a *peleja* ou desafio entre cantadores, realizada na presença de um público reunido na praça da cidade ou no pátio da fazenda, que depois premiará o melhor, num julgamento feito de acordo com um código tradicional rigidamente prefixado.

Também aqui as ligações com o passado são precisas. Nas tradições populares europeias, as exhibições de dois atores assumiam frequentemente a forma de um diálogo entre um palhaço e seu coprotagonista, gênero conhecido na França com o nome de *rencontre* e na Alemanha de *Kampfgespräch* (BURKE, 1980, p. 119); em geral a relação que une hoje o cantador ao seu auditório relembra de algum modo aquilo que poderia unir o trovador ou o menestrel às cortes que frequentava, seja porque um e outro são expressões de um grupo cuja coesão de algum modo reforçam, consistindo a sua tarefa em aplicar as regras de uma arte tradicional que não poderiam exercitar legitimamente fora dos ritos conhecidos, seja em razão daquilo que Zumthor (1973, p. 409) chama de a “teatralidade da poesia medieval” – com sua forte concentração de procedimentos gestuais e de visualidade – que encontra no espetáculo de praça do moderno cantador a sua natural continuidade, ainda que distante. Nesse caso particular, as pelejas nordestinas perpetuam, mesmo modificando-as e adaptando-as ao ambiente, formas poéticas dialogadas que estão a séculos de distância, tensões e *jeux-partis*, contrastes e *debats* – produtos derivados de um modelo inicialmente lírico como ramos colaterais do grande canto cortesão – enquanto o arquétipo histórico-literário do duelo entre cavaleiros, com o ritual do *autonominatio* e o tradicional *gap*, revive na fórmula com a qual o cantador abre sua contenda.


Do mesmo modo, se os dotes de engenho e a capacidade artística do menestrel se exteriorizavam no mote espirituoso,



como na tensão com o trovador ou com outro menestrel, ainda hoje todo o Nordeste recorda os ditos dos mais célebres cantadores, que, não há muito tempo, passavam de cidade em cidade e de fazenda em fazenda repetindo o seu espetáculo, assim como fizeram, conforme lemos nas biografias trovadorescas, Elias de Barjols e o seu companheiro Olivier². Bernardo Nogueira e Preto Limão, Zé Pretinho do Tucum e Aderaldo, Serrador e Carneiro são os modernos menestréis do sertão e as suas célebres pejejas, reproduzidas em milhares de folhetos, continuam a circular por todo o Nordeste, perpetuando também a memória dos anos distantes, assim como a mais famosa delas, entre Inácio da Catingueira e Francisco Romano de Teixeira, que dizem ter ocorrido em 1870 na praça do mercado de Patos, na Paraíba, durando, segundo a tradição, oito dias.

Rigidamente codificada segundo sequências transmitidas de geração em geração e que o público conhece de memória, a pejeja nordestina se apresenta com uma estrutura fixa, que a tradição remete às formas institucionalizadas do passado: primeiro a apresentação e o *autoelogio* de cada um dos adversários, depois a saudação e a *louvação* do fazendeiro-mecenas, da sua família e do eventual público, em seguida o desafio propriamente dito, e o fechamento com a saudação final, quando não existem nem vencidos nem vencedores ou quando um dos dois cantadores, sentindo-se derrotado, decide deixar a disputa. Na sua fanfarronice o cantador perpetua as formas do autoelogio do menestrel, elencando com arrogância as suas façanhas passadas, recordando o poder da sua arte, refazendo o verso do adversário com o declarado propósito de colocá-lo em ridículo. Eis, por

2 Sobre o assunto, ver Picchio (1978, p. 197).



exemplo, como Antônio Correia na peleja com Manuel Camilo tenta assustar o interlocutor com as suas fanfarronadas:


Eu um dia cheguei na beira-mar
quando a maré se achava furiosa,
dei um grito na onda petuosa
fiz a água com medo recuar
e depois entendi subir ao ar,
transportei-me no rebombo de um trovão
visitei toda aquela região
com três dias de lá voltei em paz
isto eu fiz, você morre e nunca faz
com Correia cantando carreirão.³

Não menos famosa é a apresentação de Inácio da Catingueira e Romano do Teixeira na sua histórica peleja. Trazemos um trecho na versão de Leandro Gomes de Barros:

Romano Romano quando se assanha,
Treme o norte, abala o Sul,
Solta bomba envenenada
Vomitando fogo azul,
Desmancha negro nos ares,
Que cae tornado em paul.

Inácio Inácio, quando se assanha,
Cae estrela, a terra treme,
O sol esbarra seu curso,

³ Do folheto: *Peleja de Manuel Camilo com Antônio Correia*. O *carreirão* é uma forma estrófica particular, consistindo em uma décima de decassílabos que termina sempre com a fórmula *cantando carreirão*.



O mar abala-se e geme,
Cerca-se o mundo de fogo,
E o negro nada teme.⁴


A tradicional troca de ameaças contém além disso uma alusão cáustica à condição de negro, ex-escravo de fazenda, de Inácio da Catingueira, o qual, porém, responde, com rimas, vale lembrar, aceitando sem nenhum complexo de inferioridade e até mesmo com orgulho a sua origem.

À bravata inicial segue, como segundo momento do desafio, o elogio do patrão da casa e de sua esposa e a recomendação de que eles sejam generosos com os cantadores empenhados em alegrar a festa com os seus versos. Eis um exemplo de louvação, de Anselmo Vieira, cantador analfabeto do Ceará em atividade entre o final de 1800 e início de 1900.

P'r'eu cantá na sua casa,
Meu patrão, me dê licença!
Se a cantiga não fô boa,
Desculpe Vossa Incelença
Que, às vez, as coisas não sai
Do jeito que a gente pensa.

Patrão, eu tou lhe pedindo
Sua boa proteção,
Deixei o meu natural,
A poeira do meu chão.
E vim pra este lugá,
Coberto de precisão,

4 *Peleja de Romano com Inácio da Catingueira.*




Me valendo dum e doutro,
Mode vê que é que me dão,
Só não quero que me digam:
– “Vá trabaiá, seu ladrão!”

[...]
Vou lová sua esposa
Da cabeça ao calcanhá:
Lóvo mão e lóvo dedo,
Lóvo braço e lóvo pé;
Ao despois lóvo cabeça,
Cabelo de penteá [...]⁵

Nesses versos, que Leonardo Mota recolheu diretamente dos lábios do velho cantador e depois transcreveu seguindo as normas da pronúncia e da prosódia nordestina, salienta-se bem a condição de errante do cantador analfabeto dos velhos tempos, que vive de expedientes e conta com a hospitalidade e a generosidade do ocasional público. Esse que o cantador procura cativar com os mais excessivos elogios e lamentando-se ao mesmo tempo de sua condição de solitário cantor, a que um destino nada benévolo o condenou.

Entrando, depois das preliminares, no coração da peleja propriamente dita, o cantador deve, porém, saber mostrar seja a cultura, seja a capacidade de improvisação e de versificação. O repertório conteudístico requer um saber tradicional, dito de *obra feita*, que retoma um grande número de versos já memorizados e prontos para qualquer situação, relacionados a temas mitológicos, históricos, geográficos, cosmológicos

5 O trecho se encontra em Mota (1978, p. 154-157).




etc. – uma demonstração da erudição que o cantador obteve lendo, quando sabe ler, ou escutando, quando analfabeto. Tudo isso constitui aquilo que para o público é a *ciência* do cantador, adquirida por meio de romances tradicionais, textos de história sacra e o *Lunário Perpétuo*, que frequentemente é a fonte mais importante desse saber popular. Na *Peleja de João Martins de Ataíde com Leandro Gomes de Barros*, uma parte do desafio se baseia em uma longa enumeração de cidades do Brasil, que se prolonga alternativamente por mais de dez sextinas. Em uma disputa com Pedra Azul no campo da *ciência*, Manuel Ventania assim define a gramática, respondendo a uma pergunta feita pelo adversário:

A gramática é a ciência
Da remota antiguidade,
Por ser a chave da língua
Mostra com realidade,
A origem da palavra
E sua propriedade.⁶

Na já citada *Peleja de Manuel Camilo com Antônio Correia*, o saber compósito sobre o qual se funda o repertório do cantador, a sua *obra feita*, é assim sintetizado na apresentação do segundo rival:

Muita gente já conhece
Quem é Antônio Correia
Um cantador conhecido
Da capital à aldeia

⁶ Cito de Diégues Júnior (1973, p. 136).



A quem se pode chamar
Um vate de musa cheia.

Porque Antônio Correia
Tem ciência e elemento,
Conhece bem Botânica
E canta com fundamento
Geografia e Lunário
Novo e velho Testamento.

Tem grande conhecimento
Nas ciências naturais,
Descreve o globo terrestre
Com bases fundamentais,
Descreve como ninguém
As regiões siderais.

No início da peleja, a série de citações e de perguntas recíprocas atua na busca do tema, entre as muitas possibilidades de escolha, e constitui o terreno no qual os dois contendores experimentam a capacidade de memorizar e de responder do adversário. Entretanto, é no plano do *improviso* e do *repente* que se medem as respectivas habilidades no improvisar versos adequados a qualquer situação. Mesmo quem é analfabeto e não possui muita *ciência*, como Inácio da Catingueira, pode se fazer valer de seus dotes, confundindo o adversário com a sua ironia ou recorrendo, como faz Zé Pretinho na Peleja com o cego Aderaldo, com inéditos trava-línguas:

Pretinho Eu vou mudar de toada
para uma que mete medo

nunca achei um cantor
que desmanchasse esse enrêdo
é 1 dedo é 1 dado é 1 dia
é 1 dia é 1 dado é 1 dedo


Aderaldo Zé Preto este teu enredo
te serve de zombaria
tu hoje cegas de raiva
o diabo será teu guia
é 1 dia é 1 dado é 1 dedo
é 1 dedo é 1 dado é 1 dia.

Pretinho Cego respondestes bem
Como estivesse estudado
eu também de minha parte
canto verso aprumado
é 1 dado é 1 dedo é 1 dia
é 1 dia é 1 dedo é 1 dado.

Aderaldo Vamos lá, José Pretinho
que eu já perdi o medo
sou bravo como o leão
sou forte como o penedo
é 1 dedo é 1 dado é 1 dia
é 1 dia é 1 dado é 1 dedo.⁷

Como se vê, todas as quatro estrofes jogam com a *ars combinatoria* dos dois versos finais: uma sucessão de termos em que as aliterações e as paronomásias recebem maior destaque

7 *Peleja do cego Aderaldo com José Pretinho do Tucum.*




por meio da simetria inversa a modo de quiasmo. A *toada*, à qual se faz referência na abertura é propriamente a medida métrico-rítmica e musical escolhida por um dos dois cantadores dentro de um já estabelecido arco de possibilidades. A habilidade do adversário consiste neste caso em segui-lo em tal escolha sem perder a cadência. O acompanhamento acontecia antigamente com o pandeiro, muito conhecido sobretudo entre os cantadores negros; contemporaneamente preferiu-se a viola e a rabeca. Entre uma estrofe e a outra existe um pequeno intervalo musical chamado *rojão* ou *baião*. Terminando os seus versos, o cantador dedilha as cordas da sua viola e junto ao seu adversário toca o interlúdio na espera da estrofe de resposta. Vai-se adiante dessa maneira até o momento em que um dos dois contendores desista espontaneamente ou o público chamado a julgar decreta sua derrota.

5.2 As regras da contenda

No âmbito da disputa, cada cantador alternadamente tem à disposição, como se viu, não apenas a escolha do tema a disputar, mas também da *obra*, isto é, o tipo de estrofe e de ritmo com o qual pretende lutar e envolver na contenda o adversário. Essas diversas possibilidades métrico-rítmicas e musicais, todas rigidamente codificadas, constituem exatamente as *regras* da peleja e se configuram como a via mais constante da relação entre os cantadores e um público particularmente competente na matéria⁸.

8 Sobre o assunto, é útil consultar: Almeida (1947), Diégues Júnior (1960, p. 621-637), Mota (1978, p. 3-7), e, sobretudo para um panorama completo das diversas regras, Batista (1982).



Entre as estrofes ou obras mais simples a que o cantador pode recorrer, podemos incluir a *ligeira* e a *colcheia*. A primeira é constituída por uma quadra bipartida de heptassílabos com rima obrigatória em *á*, precedida do ritornelo “Ai, d-a dá”. A seguir, o segundo cantador repete o *ai* e com os segundos dois versos deve completar o sentido da frase ou responder ao adversário segundo o exemplo seguinte:

A Ai, d-a dá!
 Colega, pinique a polda
 Se quisé me acompanhá.

B Ai!
 Essa minha bola veia
 Quanto eu mais puxo mais dá.⁹

A *colcheia*, por outro lado, foi um esquema métrico muito usado no final do século XIX e no início do XX: é constituído por uma quadra de heptassílabos com rimas no segundo e quarto verso. A característica principal está no fato de que cada cantador deve começar a sua estrofe com o último verso do precedente, segundo a técnica do *leixa-pren* (larga-apanha), já presente nas *cantigas de amigo* dos antigos trovadores:

A Bonita, branca, cheirosa
 Flor que abre no verão
 Choro quando não te vejo
 Prenda do meu coração

9 O exemplo é retirado de Mota (1978, p. 5).

B Prenda do meu coração
 Açucena desmaiada
 Alecrim verde florido
 Estrela da madrugada.

A Estrela da madrugada
 Brilha, brilha sem parar
 A tua luz minha estrela
 É doce e me fez penar.¹⁰

Uma série de interessantes exemplos em matéria de esquemas métrico-rítmicos e musicais são apresentados a seguir na *Peleja de Cego Aderaldo com Domingos Fonseca*, de que há um registro realizado em 1949. A partir daí, Dulce Martins Lamas¹¹ pôde efetuar também a transcrição dos ritmos musicais de acompanhamento executados com rabeca e viola. A variação dos esquemas e, portanto, das músicas que os acompanham, nos dão uma ideia da versatilidade do cantor e, assim, de como a peleja é conduzida muitas vezes justamente de acordo com a variação dos ritmos que acompanham o improvisado e o repente. A estrofe escolhida na abertura é a sextilha e o conteúdo é excepcionalmente em tom menor; no lugar da tradicional “jactância”, os versos se movem sobre um fundo de melancolia que se harmoniza perfeitamente com o acompanhamento:

Aderaldo Ó doce luz dos meus olhos
 Coração e a lembrança

10 O trecho foi retirado de Diégues Júnior (1960, p. 622).

11 Lamas (1973), de onde retomo os sucessivos trechos da peleja, como também as respectivas transcrições musicais.

Tudo quanto eu procuro
 Eu vejo perseverança.
 Meu peito vive cansado
 Porém não sente mudança.

Fonseca Eu desde muito criança
 Que procurei me manter
 Vivendo da cantoria
 Para vestir e comer;
 Já que ser grande poeta
 Lutei, mas não pude ser.

♩ = 76 Rabeca (Cego Aderaldo)

Ó do - - ce luz dos meuso - - lhos - -

Co-ra-ção e a - - lebran - - ça Tu-d) quan-to eu pro-cu-ro eu ve-jo perse-ve-ran-ça

Meu pei-to vi-ve can - sa-do po-rem não sen - te mu - dan - ça

(Domingos)


Eu des-de mui-to cri-an-ça que pro-cu-rei me man-tier - - Vi-ven-do da can-to-ri-a pa - -

-ra ves-tir e co-mer Já que ser gran-de - - po-e - ta lu-tei mas não pu-de ser - -

Figura 43 – *Peleja de Cego Aderaldo com Domingos Fonseca (A)*.

Fonte: Dulce Martins Lamas.

“E quanto à peça nordestina” – escreve Mário de Andrade –




ela se apresenta muitas feitas com uma rítmica tão sutil que se torna quase impossível grafar toda a realidade dela. Principalmente porque não é apenas prosódica. Os nordes-
tinos se utilizam no canto dum *laisser aller* contínuo, de feitos surpreendentes e muitíssimas vezes de natureza exclusivamente musical. Nada têm de prosódico. É pura fantasia dum
largueza às vezes malincônica, às vezes cômica, às vezes ardente, sem aquela tristurinha paciente que aparece na zona caipira (ANDRADE, 1962, p. 24).

Muito próximo à sextilha de Cego Aderaldo é o chamado *galope*, uma estrofe sempre de seis versos, mas dessa vez composta de decassílabos com rimas nos versos pares. O exemplo que segue é retirado de *Cantadores*, de Leonardo Mota:

Josué, o que é isso? Amansa, mano,
Que eu creio numa coisa é quando vejo,
Uma onça pra mim é uma pulga,
Um tubarão pra mim é um percevejo,
E um tiro de rifle é caçoada,
É merenda de vim, de doce e queijo.¹²

Com cinco ou sete versos, em geral heptassílabos, pode ser, por outro lado, o *mourão* ou *trocado*, com o qual prossegue o desafio entre Aderaldo e Fonseca. No *mourão de cinco*, o cantador A improvisa um verso, o cantador B um outro que rime com o primeiro, e enfim o cantador A termina a estrofe com outros três versos, os dois primeiros rimam entre eles e o terceiro

12 Cito de Mota (1978, p. 5).



rima com aquele da abertura, segundo o esquema A/ A/ BBA.
Eis um exemplo:

A	Vamos cantá o mourão
B	Prestando toda atenção
A	Que o mourão bem estudado É obra que faz agrado E causa satisfação. ¹³

Na variante de sete versos, um dos metros mais difíceis na arte de versejar nordestina, Cego Aderaldo e Domingos Fonseca abrem inicialmente com dois versos cada um, ao invés de um, segundo o esquema AB/CB/DDB:

Fonseca	Seu Aderaldo Ferreira Vamos cantar um mourão.
Aderaldo	Não há dúvida, meu amigo, Que é a minha obrigação.
Fonseca	Agora verso trocado Pra ficar também riscado Igualmente a um quadrão.

A linha dos tons de acompanhamento é um tanto monótona, mas se reaviva ao final da estrofe, quando pela exigência melódica o cantador é obrigado a uma nova dinâmica expressiva:

¹³ Mota (1978, p. 3-4).


Musical score for "Peleja de Cego Aderaldo com Domingos Fonseca (B)". The score is in 2/4 time with a tempo of 96. It features a Rebeca part (treble clef), a Viola part (bass clef), and a CANTO part (soprano clef). The lyrics are: "Seu A - de - ral - do Fer - rei - ra va - mos cantar um mou - - raõ Não há du - vi - dameu a - mi - go Qu' é a - mi - nha o - bri - ga - ção a - go - ra ver - so fro - ca - - do pra fi - car tam - bém ris - ca - do i - gual men - te a um qua - draõ Te - di - D.C."

Figura 44 – Peleja de Cego Aderaldo com Domingos Fonseca (B).

Fonte: Dulce Martins Lamas.

Nesse ponto a peleja assinala um ulterior salto de qualidade e Domingos Fonseca introduz, seguido do seu adversário, o assim chamado *quadrão*: uma estrofe de oito versos que termina sempre com a palavra *quadrão*, denominação talvez devida ao fato de que a estrofe seja obtida da união de duas quadras. No estado de Alagoas o *quadrão* é chamado também *oitavo arrebatido*. A rima segue o esquema AAABCCB:

Fonseca	Aderaldo eu vou na frente Cantando conveniente Vou traduzindo o repente, Que alguém dê atenção. Eu estou de prontidão Junto com meu companheiro Fazendo verso ligeiro
---------	---



Eu oiço verso em quadrão.

Aderaldo Eu cheguei nesse lugar
Mas aqui não é meu lar
Outras terra e outros mar
Outro céu e outro sertão.
Vou falar de prontidão
Não é um cantar bem dito
Porém meu verso é bonito
Em quadrado, quadro, quadrão.

Quanto ao acompanhamento instrumental, esse é executado em uma tonalidade mais baixa que a do canto, outra característica típica da música nordestina:

100 *Rabeca*

Viola

A-de-


-rai-degu vou na frente Can-tan-do con-ve-ni- - - -en-te Vou tra--du-zin-dog re -
 -pen-te Que al-guem dê a-ten-ção Eu es-tou de pron-ti-dão jun-to
 Com meu com-pa-nhei-ro Fa-zen-do ver-so li-gei-ro Eu oi-ço verso em qua-dra-ão
 Eu che-guei nes-se lu-ga-ri- Mas a-
 -qui não é meus ta-ri- Outras terre outros ma-ri- Ou-tro
 céu e-gu-tro ser-tão Vou fa-lar de pron-ti-dão Não é
 um cantar bem di-to Po-rém meu verso é bo-ni-to em qua-dra-do quadro qua-dra-ão. D.C.

Figura 45 – *Peleja de Cego Aderaldo com Domingos Fonseca* (C).

Fonte: Dulce Martins Lamas.

O último dos esquemas métricos empregados na peleja entre Aderaldo e Fonseca é o chamado *martelo agalopado*, uma estrofe de dez decassílabos com rima ABBAACDDC que, como sugere o nome¹⁴, indica a complexidade de um esquema

14 Em relação à origem do nome, Sebastião Nunes Batista (1982, p. 40), apoiado também em informação de Câmara Cascudo, fala de uma possível descendência do verso “martelliano” – assim chamado devido ao bolonhese Pier Jacopo Martello (1665-1727) – verso que consistia em um dístico de rima emparelhada, resultante da união de dois heptassílabos, modelado de acordo




em que as necessidades da acentuação prosódica e da rima acabam por repercutir inevitavelmente no acompanhamento, condicionando-o. Também o conteúdo, de resto, acaba submetendo-se às exigências da rima e enquanto com um cantador experimentado como Cego Aderaldo tudo se mantém em termos aceitáveis, com um menos eficiente ocorre o contrário, como Domingos Fonseca, que termina declarando-se vencido diante da dificuldade da tarefa, perdendo no fechamento da estrofe o sentido e a rima:

Aderaldo Mas amigo, eu estou preocupado
Vamô agora nós dois cantá
Um trabalho que eu quero citá
Para ir num martelo agalopado,
Segundo se vai anunciado.
É uma obra bonita de grandeza
É preciso falá pela nobreza,
Convidá aos seus, eu também vou,
Como és Domingo cantadô
Vais cantá o poder da natureza.

Fonseca É melhor, num sentido diferente,
Que cantar a natureza é bem custoso,
É preciso um poeta espirituoso
E, aliás, um pouquinho inteligente.
Porque só contemplar-se o sol poente,
O seu raio tão rico de beleza,
E o ar, pelo qual a chuva é presa,

com o alexandrino francês. Passando para Portugal e sucessivamente para o Brasil, o verso sofreu numerosas modificações, sem, todavia, perder o seu nome.



Pelo tempo da chuva, a terra diz
Depois de mole a terra ainda assobia:
É muito grande o poder da natureza.

Nessas circunstâncias, mais que em outras, como já foi dito, a melodia de acompanhamento é em parte condicionada pela dificuldade da estrofe e se resolve em um ritmo compassado que procura ressaltar o menos possível a alternância dos instrumentos:

J: 88

rabeca

Viola

Aderaldo


Mas a-mi-ga-gu'stoupre-cu-pado — Va-mô a - go-ra nós doiscañ-tá um tra -
 -balho'cu quero ci-tá pa-ra ir num marte-lo ga-lo-pa-do Se gun-
 -do se vai — anun-ci-a-do É u-ma o-bra bo-ni-ta de grande-za É pre-
 -ci-so fa-lá pe-la no-bre-za Con-vi-dá aos seus e tambêm you Como é o Domingô canta-
 -dô vais can-tá o poder da nature-za É melhor num senti-do di-fe-
 -rente Que can-tar a nature-za é bem custo-so É pre-ci-so um poe-ta es-pi-ri-tu-o-so e a-li-
 -ás um pou-qui-nho in-teli-gente Porque só com-tem-plar-se sol po-ente o seu ra-i-o rãõ
 rico de-be-le-za E o ar pelo qual a chu-va é pre-sa pelo tem-po da chu-va a terra diz
 depois de mole a terrajã da asso-bi-a é muito gran-de o po-der da nature-za —

Domingos

Figura 46 – *Peleja de Cego Aderaldo com Domingos Fonseca (D)*.

Fonte: Dulce Martins Lamas.

Nesse ponto do desafio, de qualquer modo, quando um dos dois cantadores não consegue mais manter o confronto com o adversário, o público decreta a vitória do mais hábil. No



caso em que nenhum dos dois consiga vencer, a peleja pode, porém, prosseguir experimentando um ulterior repertório: é dessa maneira que o desafio entre Catingueira e Romano pôde durar, segundo a tradição, oito dias.


Entre os metros mais conhecidos à disposição dos cantadores está ainda *a obra de nove por seis*, composta, como diz o nome, por nove versos, dos quais seis são heptassílabos, que, junto aos trissílabos restantes, rimam segundo o esquema AaBcCBDdB. Vejamos um exemplo:

Querendo mudá agora,
Sem demora
Noutra obra eu pego e vou!
O que eu quero é que tu diga
Que em cantiga
Eu sou formado Doutô!
Vamos mudá de toada,
Camarada,
Quero vê se és cantadô.¹⁵

Na *Peleja de Azulão com Borborema* encontramos, por outro lado, a décima de heptassílabos que rimam segundo o esquema ABBAACDDC:

Sou Benedito Azulão
Da Paraíba do Norte,
Troco a vida pela morte
Volto o que fôr de razão,
Pego corisco com a mão

15 O exemplo foi retirado de Mota (1978, p. 6).



Deixo o fogo apagado
Quando estou aperriado,
No debate mais tirano
Mergulho no Oceano
Vou sair do outro lado.¹⁶


Uma *décima* que respeite as mesmas rimas, mas que seja composta de versos de cinco sílabas, as clássicas *redondilhas menores* da tradição portuguesa, recebe o nome de *parcela*. É o metro de que se serve Raimundo Pelado na peleja com Manuel Campina:

Eu como cantor
Não tenho inimigo,
E só canto contigo
Pra fazer favor;
Mas tenho rancor
De ver tua raça,
Porque onde passa
É só pabulando
E o povo mangando
De tua desgraça.¹⁷

Partindo dos esquemas-base que examinamos, os cantadores podem então proceder a ulteriores e mais refinadas variações, todas de algum modo já amplamente codificadas em uma espécie de *ars poética* nordestina em que também o camponês analfabeto sabe distinguir imediatamente um

16 Em Diégues Júnior (1960, p. 621).

17 Diégues Júnior (1960, p. 621).



ritmo do outro e a capacidade do cantador de adequar-se ao esquema proposto. Na peleja entre João Siqueira, cantador do Ceará, e Francisco Limeira, de quem se afirma que compôs os primeiros versos já aos dezessete anos, emprega-se um tipo mais complicado de *mourão*: ao invés de cinco/sete versos, são doze, cantados alternadamente pelos dois desafiantes com um esquema tão complicado que recebe o nome de *mourão que você cai*, exatamente porque o cantador menos experiente termina confundindo-se e misturando as rimas. O *galope à beira-mar* é, pelo contrário, um ulterior tipo de galope, composto por dez versos, que sempre recorre no fechamento da estrofe à fórmula *galope à beira-mar*. Reencontramos esse tipo em uma curiosa peleja entre José Costa Leite e uma poetisa de nome Margarida, apelidada a *Sabiá do Sertão*¹⁸, apresentada no folheto como a *Rainha das pelejas*. De outra e mais conhecida poetisa popular, a mulata Chica Barrosa, famosa pela sua vida boêmia, conta-se que frequentemente terminava suas pelejas passando a vias de fato com o adversário, o que pode ser de certo modo testemunhado pelas zombarias trocadas no desafio com Neco Martins, um cantador do Ceará; o esquema usado é a quadra da tradição mais antiga:

Chica Barrosa

A Barrosa se zangando

Lhe dá uma grande pisa,

Daquelas de engrossá couro

Veja lá que ela lhe avisa!

18 *Peleja de José Costa Leite com a Sabiá do Sertão*. O canto do sabiá, celebrado pela tradição romântica e divulgado com a *Canção do exílio* de Gonçalves Dias, é ainda hoje uma espécie de símbolo da tradição poética brasileira. O uso do termo no feminino é típico do Nordeste.



Neco Martins

Inda que o diabo lhe atente,
Nem assim isso acontece;
Porque de peia no lombo
Eu nunca achei quem me desse.¹⁹

A provocativa resposta de Neco Martins alude ainda à particular condição de Chica Barrosa, a qual, como Inácio da Catingueira, era uma ex-escrava de fazenda e, portanto, em razão dessa condição, exposta a piadas mordazes dos seus adversários.

Nem sempre as peijas se concluem com a derrota de um dos dois adversários e a chacota do público dirigida a quem perdeu; às vezes os dois cantadores, se não conseguem superar um ao outro, decidem pôr fim ao desafio sem vencidos ou vencedores, adiando o encontro para uma próxima ocasião. É o que acontece, por exemplo, na *Peleja de Severino José com Apolônio Alves dos Santos*, poetas populares que até há pouco tempo não era difícil encontrar no Rio de Janeiro, no Campo de São Cristóvão:


Severino

Colega velho eu vou indo,
não posso mais ter demora
tenho que marcar o ponto;
está passando da hora,
por hoje não canto mais
dê-me adeus que vou embora.

Apolônio

Adeus até outra hora,
amigo, muito obrigado;
leve lembrança de mim,
viva sempre preparado,

¹⁹ Citado por Mota (1978, p. 61).




em nosso segundo encontro
serás de novo abraçado.

A conclusão, de resto, tem também um pequeno objetivo comercial, deixando aberto o espaço para a continuação da peleja num segundo episódio, em um próximo folheto.

Isso coloca também o problema, relativo a toda a produção de cordel, do vínculo entre oralidade e escrita em um gênero como a peleja: em que medida, os folhetos que chegam até nós, são transcrições de um desafio realizado efetivamente em público? Ou seriam, pelo contrário, frutos de invenções posteriores com a finalidade de comercialização dos textos? Do famoso desafio entre Inácio da Catingueira e Romano Teixeira e das pelejas mais famosas de tempos passados restaram poucos fragmentos confiados à tradição oral num primeiro momento e depois fixados nas folhas de cordel por autores diversos. Esses, embora componham também em situações não homogêneas, concordam com muitas passagens testemunhadas pela tenacidade e pela capacidade de fixação da memória em um ambiente de demandas escassas, onde o cantador é o único reservatório cultural capaz de instruir e divertir um público que depende antes de tudo da audição²⁰. As diversificações métrico-rítmicas e as complexas regras, uma verdadeira poética popular, como se viu, servem de pano de fundo para a peleja e tiveram provavelmente em sua origem a função de favorecer a fixação dos conteúdos. Por isso, conservaram-se intactas no tempo, ainda que o sertanejo não as tenha aprendido com nenhum manual. Essas mesmas regras

20 Sobre o problema e, particularmente, sobre a reconstrução da peleja entre Romano do Teixeira e Inácio da Catingueira, Batista (1982, p. 83-90).




antigas, porém, governam hoje um espetáculo que raramente se desenvolve na praça e lentamente vai desaparecendo. Não servem como exemplo as pelepas recriadas por meio de reuniões de cantadores organizadas intencionalmente por instituições interessadas na conservação e nos estudos dos mais importantes fenômenos da cultura popular. Nesse caso, perdeu-se um elemento fundamental que entrava organicamente no espetáculo e assim determinava os textos: a relação com o público, que é o verdadeiro depositário do patrimônio da cultura popular. À medida que a composição e a caracterização social do público foi-se modificando com a migração, com os fenômenos de urbanização e sobretudo com a maior difusão das comunicações de massa, modificaram-se também as exigências culturais e os produtos destinados a satisfazê-las. Junto aos textos mais antigos, fixados pelos próprios autores nos folhetos, ou que os estudiosos recolheram de viva voz dos cantadores à moda antiga, temos, como confessava João Martins de Ataíde, as pelepas compostas na pequena tipografia fechada, expressões de um outro momento de vida da cultura popular, por sua vez também em uma fase de inevitável declínio. Os materiais de que dispomos, a meio caminho entre as características da oralidade e os condicionamentos da escrita, são, todavia, esses, capazes de oferecer uma grande contribuição para iluminar o complexo relacionamento que se institui no âmbito popular entre autor e público, entre texto e representação, entre inovação e rito.

5.3 O desafio com o negro/diabo

Já se pôde observar que boa parte daquilo que produziu e produz a literatura popular nordestina se integra de uma forma ou de outra ao ciclo da luta entre o bem e o mal. Mesmo quando Deus e o diabo não cruzam armas diretamente, pode-se facilmente adivinhar a sua presença atrás da tela removível dos símbolos e das metáforas. E se geralmente é o bem a vencer, é também verdade que o Senhor das trevas, sempre apresentado como objeto de esconjuros feitos para anular o poder maléfico de suas artes, continua tranquilamente a ocupar largas faixas do território reservado a crenças, fantasias e recônditas aspirações populares, dado que, sendo ele senhor de múltiplos aspectos e de inúmeras formas, somente o dinamismo das palavras, com todas as suas potencialidades implícitas, é capaz de persegui-lo e torná-lo manifesto.

Expressão por excelência desse funambulismo verbal e poético, a peleja nordestina não poderia, portanto, fugir de um confronto com aquele elemento demoníaco em que podem ser reconhecidos os termos de uma atividade fantástica produzida por vários elementos: as experiências passadas, os medos ancestrais, os conflitos sociais. A *Peleja de Manuel Riachão com o diabo*, a de *Francisco Sales com o “Negro Visão”*, a de um *Cantador de coco com o diabo* obedecem todas a uma mesma estrutura que se repete com poucas variações e traduz aspectos característicos da vida da comunidade em que confluem tensões diversas. O esquema prevê três fases:

a) durante o seu perambular, o cantador se embate com um estranho adversário, geralmente negro, com quem inicia seu desafio em versos;




b) depois de ter-se revelado muito esperto e onisciente para que seja criatura humana, o negro procura minar a fé religiosa do cantador e obter-lhe assim a alma;

c) quando chega ao ponto de não ter mais dúvidas sobre a identidade do seu adversário, o cantador opera toda uma série de esconjuros que o rechaçam para os abismos de onde veio.

Na primeira parte da peleja a sensação do insólito, percebida como presságio de uma presença hostil, caracteriza a experiência demoníaca, unindo-se a uma precisa denotação de caráter social: o estranho indivíduo é sempre um negro e talvez um escravo fugido, isto é, rebelde, que de algum modo ataca a ordem constituída. A *Peleja de Francisco Sales com o “Negro Visão”* se abre exatamente com uma valorização dos fatores psicológicos e imaginativos que preparam a entrada em cena do Senhor das trevas, caracterizado como “torpe negro”:

Assim que entrei no salão,
logo a viola afinei
e com a ordem de todos
a cantar continuei,
porém nos primeiros versos
todo agitado fiquei;

sentindo um grande calor
e uma tremura geral
como quem estava sentindo
pelo corpo um grande mal,
dando a conhecer ao povo
um desarranjo fatal.




Nisso alguém falou na porta,
pediu licença e entrou:
era um Negro estranho e feio
que a todo mundo assombrou;
com uma viola velha
junto de mim se sentou.

Manuel Riachão, no folheto já citado, encontra-se diante de uma situação quase idêntica e, tendo a suspeita de que o estranho indivíduo possa ser um negro fugido, lembra-lhe precisamente a sua condição:

Riachão disse: eu não canto
com negro desconhecido,
porque pode ser escravo
e anda por aqui fugido,
isso é dar cauda a nambu
e entrada a negro enxerido.

Em relação à identificação do demônio com o negro, a tradição nordestina agrega elementos derivados do âmbito culto e outros de típica proveniência popular²¹. A cor preta foi sempre associada ao “baixo”, ao imundo, ao infernal, como demonstram tanto a rica simbologia dos alquimistas quanto os textos religiosos mais diversos. As práticas mágicas e espíritas trazidas pelos escravos negros foram assim logo relacionadas a ritos demoníacos e de bruxarias; nasceu desse modo, baseada

21 Sobre o assunto, ver Franklin (1970), Desti (1978), Novaes (1980), Marotti (1980).




no preconceito racial, a associação entre negro e mau olhado, presente em tantos ditos populares:

Mulato não larga a faca,
Nem branco a sabedoria,
Cabra não larga a cachaça,
Nem negro a feitiçaria.

A polêmica racial é de resto alimentada também por razões precisas de caráter social. O negro, elemento chave da economia agrícola fundada na monocultura que se desenvolveu essencialmente sobre o trabalho escravo, torna-se depois da abolição da escravatura expressiva mão-de-obra a baixíssimo preço, que faz concorrência com o sertanejo e o empurra aos poucos em direção a formas alternativas de sobrevivência. Daí a caracterização constantemente negativa dessa figura que termina atingindo também a linguagem²². O herói da liberdade por excelência, que se contrapõe ao negro-escravo, é num primeiro momento o vaqueiro, infatigável errante conduzindo seu gado por terras intermináveis, e mais tarde, quando as cercas no Nordeste, símbolo da propriedade, tornaram-se cada vez mais fechadas, transformando o vaqueiro, por sua vez, em um assalariado submetido a um regime de semiescravidão, é o cantador que passa para primeiro plano como símbolo de um *status* que rejeita compromisso e submissões. Não há dúvida de que essa liberdade também é uma liberdade precária: liberdade de menestrel, de vagabundo absolutamente privado de outra

22 “Falar negro” no Brasil significa falar mal, incorretamente, como indica Desti (1978, p. 109).




riqueza além de sua ciência e de sua viola. Apesar de tudo, graças a isso, Manuel Riachão pode dizer com orgulho:

Não tenho superior
sou filho da liberdade
e não conto minha vida
pois não há necessidade
porque não sou foragido
nem você é autoridade.

Cavaleiro errante do discurso, será dever do cantador não somente aliviar com sua poesia a vida áspera do sertanejo, mas também expressar as suas ansiedades e seus medos, confrontando-se com os fantasmas que o ameaçam mesmo quando são apenas moinhos de vento. O diabo é, precisamente, a figura principal desses fantasmas malévolos, e o cantador não pode esquivar-se do duelo com ele. Tem início assim um desafio em que às insinuações de quem o trata como um negro fujão, o demônio responde exaltando as próprias qualidades, ostentando os próprios poderes. Na peleja com Francisco Sales ele se proclama definitivamente o mestre de todos os cantadores, que somente com ele teriam apreendido a própria arte:

F. Sales Negro já conheci que tu
 não pertence a ser humano
 com tua filosofia
 me tapias todo plano
 mas quero saber teu nome
 para sair do engano.




Negro Eu me chamo Angó Visão
 fui quem instruí Nogueira
 Preto Limão, Hugulino
 Mufumbão e Pimenteira
 andei junto com Romano
 e Inácio da Catingueira.

Entramos neste ponto na segunda parte do desafio: revelando-se por aquilo que é, o Senhor das trevas começa a bajular o cantador prometendo-lhe ajudas e recompensas em troca da sua alma. Na troca de chacotas que daí surgem confrontam-se duas diferentes faces da alma popular, uma demonizada que tem clara consciência dos conflitos sociais entre os homens e outra que rejeita reconhecer verdades tão desagradáveis:

Negro O teu vizinho e parente
 enricou sem trabalhar,
 teu pai trabalhava tanto
 e nunca pôde enricar,
 não se deitava uma noite
 que deixasse rezar.

Riachão Meu pai morreu na pobreza
 foi fiel a seu senhor,
 executou toda ordem
 que lhe deu o criador
 e foi uma das ovelhas
 que deu mais gosto ao pastor.

Negro Arre lá! lhe disse o negro
 você é caso sem jeito,



eu com tanta paciência
estou lhe ensinando direito
você ver que está errado,
faz que não ver o defeito.


Riachão É muito feliz o homem
que com tudo se consola,
posso morrer na pobreza,
me achar pedindo esmola
Deus me dar para passar
ciência e esta viola.

O negro olhou Riachão
com os olhos de cão danado
Riachão gritou: Jesus!
Homem Deus sacramentado
valha-me a Virgem Maria,
a mãe do verbo encarnado!

O negro soltou um grito
ali desapareceu,
de uma catinga de enxofre
a casa toda se encheu,
os cães uivaram na rua
o chão da casa tremeu.

O final é ritual e sempre idêntico²³. No folheto de Francisco Sales é o canto do galo que põe fim à contenda e o

23 Igualmente nos textos que compõem o assim chamado ciclo do gado e que se apresentam todos com o mesmo tema, no duelo do vaqueiro com




negro/demônio desaparece deixando para trás, também aqui, o habitual fedor de enxofre, sinal tradicionalmente revelador do seu verdadeiro ser:

E nesse momento o galo
cantou saudoso e bonito,
o negro se remexeu,
soltou um tremendo grito,
fez corrupio na sala
e se sumiu o maldito.

Todo o povo que estava
ali na reunião,
sentiu um cheiro abafado
de breu, enxofre e carvão,
rezaram o credo e ofício
da Virgem da Conceição.

Dessa vez, portanto, venceram os tradicionais princípios de conformação e obediência que constituem o firme freio da moral popular: o espírito de revolta maldito foi exorcizado e dissolveu-se no nada como a maligna visão do escravo negro, que é um pouco o símbolo da condição submissa da qual o sertanejo gostaria de fugir. A disputa, porém, não se conclui de uma vez por todas. Após a descrição da tentação de Jesus no deserto e a tríplice recusa às ofertas de Satanás, o Evangelho de Lucas acrescenta uma frase grávida de consequências para o futuro: “O diabo se afastou dele até um momento oportuno”.

um incapturável e enfeitado boi afinal o animal desaparece de repente, revelando o demoníaco sortilégio de que é expressão.



Era o prólogo de tantas réplicas da mesma partida Bem-Mal, jogada com as cartas da literatura sucessiva, popular ou não, por cerca de dois mil anos. Também por isso Lampião, Roberto do Diabo e Malasartes continuam, almas inquietas, a vagar entre as caatingas do sertão, e assim Deus e o diabo podem preparar o seu enésimo duelo na “terra do sol”.




Apêndice

A influência sobre as formas de expressão cultas

Tradições cultas e populares situam-se no Nordeste dentro de um processo de circularidade, por meio do qual os folhetos do cantor, por um lado, contribuem para vulgarizar e difundir obras que pertencem à tradição maior, e, por outro, entram no circuito de uma *captatio* cultural não somente literária, mas também teatral e cinematográfica que se estende bem além dos estreitos confins da região. O primeiro movimento é aquele mais tradicional: já na metade do século XIX José de Alencar lamentava ver o seu *Guarani*, obra-prima da literatura indianista romântica, exposto à venda em folhetos nos mercados e nas feiras populares; da mesma maneira a lenda de *Iracema*, que o mesmo Alencar havia retomado e transposto em moldes românticos, sobreviverá por muito tempo na literatura de cordel, ao lado das peripécias do *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e de personagens e figuras retiradas dos romances de Jorge Amado.


Poderíamos continuar, mas é muito mais interessante para nós, por ser menos generalizado, o processo inverso: a capacidade da literatura de cordel de penetrar nas chamadas artes maiores como a literatura, o cinema e o teatro. Foi provavelmente Franklin Távora um dos primeiros escritores a utilizar, na segunda metade do século XIX, textos e formas do romanceiro popular, construindo todo um romance com a figura do cangaceiro *Cabeleira*, conhecidíssima na tradição oral da região. José de Alencar também utilizou a poesia folclórica



em algumas de suas obras. Todavia, é no final do século XIX e na primeira metade do século XX que se encontra um uso mais extenso dos textos populares, sobretudo no romance nordestino. Enquanto José Américo de Almeida, em *A bagaceira*, e Amando Fontes, em *Os Corumbas*, representam uma primeira tentativa nessa direção, o fenômeno se intensifica com o Movimento Regionalista inspirado por Gilberto Freyre e depois com a chamada “Geração de 30”: um personagem significativo de *Cangaceiros*, de José Lins do Rego, é exatamente o cantador, enquanto em *Moleque Ricardo*, do mesmo autor, há uma contínua utilização das técnicas da oralidade próprias do cantador, e, por sua vez, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos retomam os temas característicos do cordel (a seca, a fome, o fanatismo religioso etc).

Em um ambiente diverso, João Guimarães Rosa recria a atmosfera encantada dos textos populares com as suas histórias de paladinos, os duelos com o diabo e o funambulismo verbal que lhe distingue. Mas é Jorge Amado o escritor a quem pertence o primado nesse campo pelo uso intensivo nas suas obras da estrutura, do estilo e do conteúdo social da literatura de cordel. É impossível compreender e avaliar plenamente o valor de romances como *Jubiabá* ou *Tereza Batista cansada de guerra* sem conhecer a base cultural popular de onde eles nascem. Amado, que introduz o ABC nos seus romances e o emprega também como título de um livro, o *ABC de Castro Alves*, frequentemente se refere ao papel de narrador objetivo do poeta popular e reproduz seu estilo com um contínuo recurso à hipérbole e à linguagem vernacular.


O interesse pela literatura popular não permanece de resto limitado à narrativa, mas se estende também ao teatro e ao cinema. No campo teatral, a tentativa mais interessante



é aquela realizada em 1955 por Ariano Suassuna, escritor e dramaturgo originário da Paraíba, que, com sua “comédia sacramental” *Auto da Compadecida*, tenta recuperar o folclore teatral quinhentista de Gil Vicente, transplantando-o para o âmbito nordestino e revivendo-o por meio do filtro dos textos populares de cordel:

O primeiro ato de *O Auto da Compadecida* é baseado no folheto *O enterro do cachorro*, folheto do ciclo cômico, satírico e picaresco [...] a história do testamento do cachorro, que aparece no *Auto da Compadecida*, é um conto popular de origem moura e passado, com os árabes, do norte da África para a Península Ibérica, de onde emigrou para o Nordeste. Quando escrevi a peça, ignorava esse fato, que, aliás, é comum na Literatura popular e na erudita que dela se origina, e que nada significa contra o caráter perfeitamente nordestino e brasileiro da versão de Leandro Gomes de Barros na qual me baseei: quem diz brasileiro e nordestino, diz ibérico, mouro, negro, vermelho, judeu e mais uma porção de coisas que seria longo enumerar. [...] O segundo ato da peça é baseado na *História do cavalo que defecava dinheiro*, também citada por Leonardo Mota em *Violeiros do Norte*. [...] é de *O castigo da soberba* que se origina diretamente o terceiro ato do *Auto da Compadecida*. Até o nome de Manuel, atribuído ao Cristo, é de lá: achei que a forma castiça portuguesa, Manuel, em vez de Emanuel, seria mais expressiva, para indicar que o que estava ali era uma versão popular nordestina do Cristo, e não Cristo, mesmo. (SUASSUNA, 1973, p. 159-163).


O mesmo Ariano Suassuna, no romance *A pedra do reino*, aplica o entalhe de uma série de folhetos nordestinos,



construindo uma história picaresca realizada por quadros do cantador-rapsodo sob o fundo mítico do sertão. A pesquisa sobre realizações na direção do teatro popular encontra ainda duas obras de Sylvio Rabello, *Cabeleira aí vem* e *Pedro Malasartes*, que utilizam duas das figuras mais importantes da tradição oral, enquanto o diretor João Augusto e o seu *Teatro Livre da Bahia* se encarregaram em 1970 de levar à cena os textos de cordel mais famosos, exportando-os depois também para a Europa.

Em relação ao âmbito cinematográfico, é o *Cinema Novo* brasileiro, no início dos anos sessenta, que utiliza o popular a partir de uma escolha precisa, ideológica além de estética, no quadro de um grande debate que pretendia conciliar a vontade do realismo e o apelo à revolta, à ética e à estética, os valores artísticos e os ideológicos. As grandes paisagens áridas e secas do Nordeste, o drama da fome, a revolta desesperada de místicos e cangaceiros são assim preponderantemente postos na ribalta, ligando os ritmos do cantador a uma veia cultural cinematográfica nascida da lição dos diretores russos dos anos 20 e, depois, dos mestres do Neorealismo italiano do pós-guerra e da *Nouvelle Vague* francesa. É nesse quadro que nascem *Deus e o diabo na terra do sol*, em 1964, e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (*Antônio das Mortes*), de 1969, as duas obras-primas de Glauber Rocha, morto prematuramente em 1981. *Deus e o diabo* é uma espécie de representação sagrada do sertão, escandida pelo ritmo do cantador cego que durante todo o filme acompanha a ação, destacando e comentando os momentos especiais. “Tudo no meu filme – testemunha o diretor – foi concebido na tradição do romanceiro popular, que mistura a fantasia, a imaginação, a verdade, a lenda”¹. É uma experiência feliz que

1 O testemunho é registrado por Prédal (1972, p. 16).



continua e em certo sentido encontra a sua conclusão com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, no qual a trilha sonora retoma e difunde, para comentar significativamente as cenas finais, o ritmo popular da célebre *Chegada de Lampião ao inferno*, que representa no plano simbólico e alegórico do filme o novo espírito de revolta do camponês oprimido.


O filme de Rocha, como os textos teatrais de Suassuna e os romances de Jorge Amado representam, portanto, os aspectos mais significativos de uma atenção por parte da cultura maior em relação ao cordel, o que vai muito além de uma moda ou de um comportamento superficialmente folclórico. São raras as oportunidades em que se viram evidências de uma interpenetração assim estreita e contínua entre os dois circuitos, de tal modo que às vezes formam um todo ligado por relações que somente operações arbitrárias poderão separar. As causas são provavelmente diversas: uma diferença entre cidade e campo menos sensível e marcante que no centro e centro-sul do país, um *koiné* linguístico feito de recíprocas inter-relações entre o emigrante europeu, o negro e o índio, a tendência a um sincretismo cultural, religioso e étnico, de que o mestiço é a principal expressão. O fenômeno pressupõe de qualquer forma um corolário menos óbvio e lógico do que parece: a relação entre áreas culturais “altas” e “baixas”, longe de ser facilmente simplificada, é, ao contrário, densa e complexa, feita de trocas e de tensões entre séries documentais muitas vezes não homogêneas e não facilmente integráveis, de tal modo que podem impor um reexame, e algumas vezes uma reformulação, de muitos dos instrumentos históricos, filológicos e literários de que dispomos.



Conclusões


As conclusões em um trabalho deste tipo não podem ser senão provisórias, além de projetar os resultados obtidos sobretudo em função do que ainda há por fazer. Algumas indicações, de qualquer modo, nos servem como perspectiva para um ponto de partida consistente. Carlos Magno e Roberto do Diabo, Teodora e Porcina, Malasartes e Marcolfo permanecem no sertão brasileiro como representantes de um passado por meio do qual o popular nordestino toma consciência de si e formula sua própria visão do mundo. Ainda que tal visão se exprima através de arquétipos seculares, acrescentando a partir daí um novo capítulo à sua história exemplar, com suas diferentes épocas e mundos diversamente espelhados, não se anula, entretanto, a possibilidade de que por meio desse processo nasçam formas expressivas autônomas e originais, mesmo que limitadas pelo arco dos condicionamentos histórico-sociais e ambientais que as cercam. Mais ainda: justamente pela proximidade entre antiguidade do modelo e atualização moderna, o popular nos fornece novas chaves interpretativas, graças ao dinamismo inerente a essa relação.

No que concerne à concreta possibilidade de iluminar os mecanismos de transmissão de um texto através do tempo, nossa investigação demonstrou que a consistência dos códigos e a sua ulterior capacidade de comunicar são muito variadas, assim como vária é a maneira como a função se liga ao arquétipo e como ambos são atualizados pelo contexto. Os elementos estilísticos e os traços formais e conteudísticos entram nesse jogo em que a relação fundamental remetente/destinatário se



refrange no caleidoscópio do tempo para depois se fragmentar em inúmeras imagens. Dessas manifestações fugazes, momentâneas epifanias que a casualidade pode ter imobilizado no papel pelas mãos de um colecionador, partirá a investigação crítica, capaz de despertar, com a reconstrução dos mecanismos de transformação, a substância comunicativa das estruturas que se sucederam no tempo. O sistema das variáveis e das invariáveis narrativas instaura de fato uma relação biunívoca entre o texto moderno e suas matrizes tradicionais: em cada uma das duas direções circulam correntes de significado que pedem para ser exploradas. Em nosso caso, a descoberta de lendas de longa tradição em uma literatura moderna de cantadores pode fazer emergir o contato que permitirá isolar, por meio de uma viagem no tempo retroativa, um grupo de textos com peculiaridades distintas e homogêneas, iluminadas pelo ulterior potencial de informação dado pela transmissão. Em sentido inverso, as possibilidades comparativas oferecidas pelo exame das fontes podem permitir uma análise espectrográfica do texto moderno que evidencie, no jogo das estruturas, reelaborações e arranjos funcionais frente a novas exigências contextuais. Nesse caso, além do texto, mostra-se importante a chave de leitura, a grade interpretativa que o ouvinte ou o leitor de hoje interpõe, muitas vezes inconscientemente, entre si e os textos e que determina em âmbito tradicional a multiplicação das variantes.

Estas diversas modalidades de leitura requisitam de fato no popular o reenvio a uma cultura diversa daquela expressa na página escrita, ou seja, uma cultura oral, responsável pela agressiva originalidade interpretativa a que são às vezes submetidos os antigos arquétipos. É exatamente na passagem – um salto histórico de incalculável importância – entre a linguagem gesticulada, murmurada, gritada da cultura oral e



a outra cristalizada, da página escrita, que se gera um impacto, expressão daquilo que foi chamado de “uma equivocidade profunda gerada pela história”. É dessa maneira que na literatura de cordel nordestina vemos aqui e acolá aflorarem, como de uma rachadura de terreno, estratos culturais remotos, que a violência da repressão tinha apagado por séculos, e que, todavia, continuaram a trabalhar subterraneamente até reemergirem vindos de muito longe, talvez de onde jamais se poderia esperar. Vêm à tona, como destroços de um imenso naufrágio, frases e trechos de frases, imagens, estranhos instantâneos de personagens vindos de longe; destroços, pode-se dizer, mas também tenaz testemunho ulterior daquele passado de camponeses, artesãos, pastores, marinheiros, servos, bandidos – um passado que ainda espera ser recuperado para a história.

Essa massa de elementos compósitos, antigos e menos antigos, confluuiu para o Nordeste brasileiro em uma nova construção. Com inconsciente liberdade de espírito, o cantador sertanejo utilizou-se de um modo ou de outro dos destroços do pensamento alheio como de pedras e tijolos, ainda que os instrumentos linguísticos e conceituais apoderados não sejam de qualquer modo neutros, nem inocentes. Aqui está a origem da maior parte das contradições, das incertezas, das incongruências presentes nas suas histórias. Mas nesse ponto estamos já no âmbito de um problema mais geral, que envolve toda a literatura, ainda que se mostre mais proeminente naqueles ambientes sociais em que o futuro parou e a orientação para o passado é uma necessidade expressiva: eis o paradoxo de quem, não os possuindo ainda, é obrigado a sair de seu tempo e de sua história como única condição para poder regressar e assim expressá-los.



Glossário

Abanheenga — língua falada na área meridional brasileira pelas tribos indígenas do grupo Guarani.

Amarelinho — apelativo regional dado aos trabalhadores assalariados da plantação ou da fazenda, em geral de baixa estatura e de cor pálida.

Baré — indivíduo pertencente à tribo homônima da Amazônia setentrional.

Cantador de coco — é o cantador que acompanhado do pandeiro recita estrofes improvisadas, mas com esquemas fixos.

Cantar despique — é propriamente o cantar versos que ridicularizam o adversário durante a peleja.

Cantar teoria — cantar versos pertinentes a vários aspectos do saber popular.

Cantar verso — cantar uma história popular em versos.


Carreirão — estrofes de esquemas prefixados que terminam sempre com a palavra “carreirão”.

Catimbó — prática de feitiçaria originariamente índia, que constitui hoje uma espécie de religião sincretista com elementos negro-africanos, católicos e resíduos dos antigos ritos indígenas.

Ciclo do gado — A esse ciclo pertencem os folhetos que contam épicas disputas entre o vaqueiro e um boi enfeitado, onde se esconde o demônio.

Ciência — o saber compósito, que dá vantagem ao cantador.

Colcheia — quadra que inicia sempre retomando o último verso da estrofe precedente.



Curumba — trabalhador de baixa condição que abandona o sertão para procurar trabalho nas plantações de cana.

Curupira — divindade índia que habita a floresta da qual é sua divindade protetora. É representada como um índio com os pés virados para trás.

Discussão — nome dado a vários folhetos com uma estrutura fixa baseada no confronto verbal entre dois personagens contrapostos.

Folheteiro — aquele que se encarrega exclusivamente da venda dos folhetos populares.

Folhas volantes — nome atribuído em Portugal aos folhetos populares que circularam do século XVI em diante.

Galope — estrofe de seis decassílabos com rima nos versos pares.

Glosa — composição poética que se configura como desenvolvimento ou comentário de um mote.

Guarani — família de tribos indígenas que habitavam o sul do Brasil, o Paraguai, a Bolívia e a Argentina setentrional.

Histórias de Trancoso — histórias populares que se baseiam na magia e no maravilhoso. O nome deriva dos contos compostos na segunda metade do século XVI pelo português Gonçalo Fernandes Trancoso.

Histórias do Arco-da-Velha — literalmente “histórias do arco-íris” que, como as Histórias da Carochinha, são dirigidas à infância.

Jurupari — divindade indígena que, associada ao diabo pelos missionários jesuítas, tornou-se depois uma espécie de fantasma que perturba o sono dos homens.

Ligeira — quadra bipartida e dialogada com o ritornelo, usada nas pelepas.

Língua geral — língua artificial com gramaticalização da língua falada das tribos tupi, composta pelos padres jesuítas, que a utilizavam para entrar em contato com vários grupos.

Louvação — composição poética composta para ocasiões como casamentos, batizados, etc., em homenagem a determinados personagens. Na peleja é reservada normalmente a quem faz as honras da casa.

Mapinguari — divindade lendária e maléfica dos índios da Amazônia.

Martelo agalopado — estrofe de dez versos que segue um esquema particular em relação à rima.

Mote — conceito ordinariamente expresso em um dístico ou uma quadra para depois ser desenvolvido pela glosa.

Mourão — estrofe dialogada com um número variável de versos, destinada a ser cantada na peleja.

Nagô — língua de derivação africana.

Nambu — pássaro comum das regiões tropicais desprovido de cauda.

Nheengatu — (literalmente “a língua boa”) – grupo linguístico da família tupi-guarani.

Obra — termo com o qual o cantador indica a estrofe e o modelo rítmico.


Obra de nove por seis — estrofe composta por nove versos, dos quais seis são heptassílabos.

Orixá — espírito-guia do homem, intermediário, como os santos do cristianismo, entre os devotos e a divindade suprema, inacessível aos humanos.

Oxóssi — Orixá da caça, identificado ora com São Jorge, ora com São Sebastião.

Parcela — estrofe de dez versos de cinco sílabas.

Pé — com esse termo o cantador indica o verso.



Pliegos sueltos — nome dado na Espanha às publicações populares.

Quadra — estrofe normalmente com esquema ABCB.

Quadrão — estrofe de oito versos obtida da união de duas quadras.

Quinguista — no Nordeste é sinônimo de trapaceiro, vigarista.

Quimbundo — língua banto da Angola.

Rabeca — ou rebeca, rebeque. No Nordeste, espécie de violino rústico a quatro cordas que se impunha de baixo para cima.

Rancharia — entre outros significados, aglomerado de choupanas, acampamento.

Repente — estrofe improvisada.

Regras — conjunto de normas que regulam a peleja.

Rojão — pequeno intervalo musical que serve para separar uma estrofe cantada da outra.

Romance — versão ibérica da balada popular europeia composta segundo a tradição em versos duplos assonantes.

Romance de ajusticiado — história popular que tem como protagonista um fora-da-lei que frequentemente termina no patíbulo.


Romanceiro — conjunto de romances de uma determinada época ou região. No Nordeste o termo indica extensivamente toda a narrativa popular em versos.

Tapuio — nome genérico para designar o índio das florestas; mameluco, mestiço de branco com índio ou caboclo.

Toada — mistura métrico-rítmica que acompanha o verso.

Trova — quadra de tradição popular mais antiga.

Tupi — grupo de tribos indígenas que habitavam ao longo do litoral a sul do rio Amazonas e cuja língua constitui um dos quatro principais ramos linguísticos da América do Sul.



Vaquejada — ponto de recolha do gado de uma fazenda para contá-lo e marcá-lo, ocasião também de festas, torneios e espetáculos populares.

Xangô — um dos orixás mais fortes, relacionado com o fogo e o trovão, e identificado sincreticamente com São Jerônimo e São Miguel Arcanjo.

Yansã — mulher de Xangô, que comanda o vento e as tempestades e é assimilada a Santa Bárbara.



Índice dos folhetos citados

Os textos estão em ordem alfabética. Com o título segue também a indicação do autor, do editor ou impressor, do lugar e da data da impressão. A sigla FCRB indica que o folheto pertence à coleção da Fundação Casa de Rui Barbosa e o número sucessivo é aquele do respectivo catálogo. A ausência de outras referências de catalogação indica que o folheto pertence à minha coleção pessoal.

A chegada de Lampeão no Céu, de Rodolfo Coelho Cavalcante, s. ed., Salvador, junho 1948, FCRB n. 442.


A chegada de Lampeão no Inferno, de José Pacheco, s.ed., Juazeiro do Norte, 2-6-1949, FCRB n. 941.

A eleição do Diabo e a posse de Lampião no Inferno, de José Costa Leite, ed. João José da Silva, Condado, s. data.

A História de Antônio Silvino, de Francisco das Chagas Batista, s. ed., Recife, 1907, FCRB n. 433.

A malassombrada peleja de Francisco Sales com o “Negro Visão”, de Francisco Sales Areda, ed. João José Silva, s.l. e s. d., FCRB n. 886.

A moça que virou cobra e quis engolir a mãe, de Apolônio Alves dos Santos, s. ed., Rio de Janeiro, s. d.



A morte de Lampeão, de João Martins de Ataíde, s.ed., Recife, 31-7-1938, FCRB n. 355.

A morte do Padre Cicero, de Tadeu de Serpa Martins, Editora Guajarina, Belém, s. d, FCRB n. 657.

A mulher que pediu um filho ao Diabo, de Galdino Silva, s. ed, Bahia, s.d., FCRB n. 527.

A mulher que virou serpente, de Minelvino F. Silva, s. ed., Itabuna, s.d., FCRB n. 598.

A seca flagelo do sertão, de Delarme Monteiro, ed. José Bernardo da Silva, Juazeiro do Norte, s.d., FCRB n. 195.

A seca no Sertão, de Severino Milanez da Silva, s. ed., s.l., s.d., FCRB n. 820.

A sinistra morte de Aldo Moro, de Francisco Sales Areda, s. ed., s.l, [Recife] , s.d. [1978].

A verdadeira história de Lampeão e Maria Bonita, de Manoel Pereira Sobrinho, ed. João José da Silva, Recife, s.d., FCRB n. 372.

A vida completa de João Leso, de Pedro Batista, ed. do autor, Guarabira, 1919, cf. Diégues Júnior, 1973, p. 56.

A vida de Cancão de Fogo e o seu testamento, de Leandro Gomes de Barros, ed. José Bernardo da Silva, Juazeiro, 1951, FCRB n. 273 e 464.



A vida de João Malasartes, de Luís de Lira, s. outras indic..

As consequências do casamento, de Leandro Gomes de Barros, s. ed., Recife, 1910, in Fundação Casa de Rui Barbosa, Antologia, tomo III, 1977, p. 264-270.

As diabruras de Pedro Malasartes, de Expedito Sebastião da Silva, s. ed., Juazeiro, 19-10-1974.

As lágrimas de Antônio Silvino por Tempestade, de Leandro Gomes de Barros, s. outras indicações, cf. Diégues Júnior, 1973, p. 308.

As perguntas do Rei e as respostas de Camões, de Severino G. de Oliveira, ed. João José da Silva, s. l., s.d..


As preseçadas de Pedro Malasartes, de Francisco Sales, ed. João José da Silva, s. outras indic., cf. Diégues Júnior, 1973, p. 54.

As proezas de Camões, de Apolônio Alves dos Santos. s. ed., Rio de Janeiro, s.d..

As proezas de João Grilo, de João Martins de Ataíde, ed. do autor, Juazeiro do Norte, 5-12-1977.

As Sete dores de Maria Santíssima, de Joaquim Batista de Sena, s. ed., Guarabira, s. d., FCRB n. 411.

As sete espadas de dores da Santa Virgem Maria, de Manoel Pereira Sobrinho, ed. João José da Silva, Recife, s.d., FCRB n. 701.



As traições de Galalão e a morte dos 12 pares de França, de Marco Sampaio, s. ed., Juazeiro, 13-1-1941, FCRB n. 18.

Batalha de Oliveiros com Ferrabraz, de João Martins de Ataíde, s. ed., Juazeiro do Norte, 15-3-1976.

Combate e morte de Lampeão, de Zé Vicente, Editora Guajarina, Belém, 10-12-1938, FCRB n. 612.

Discussão de João Ataíde com Leandro Gomes, de João Martins de Ataíde, s. ed., Recife, 21-6-1941, FCRB n. 963.


Discussão de um matuto com um fiscal, de Rodolfo Coelho Cavalcante, ed. do autor, Salvador, outubro, 1949, FCRB, n. 515.

Discussão de um pracião com um matuto, de João Martins de Ataíde, ed. do autor, Recife, 13-8-1941, FCRB n. 677.

Discussão do católico com o protestante, de Antônio Quintino Filho, s. ed., Currais Novos, 7-1-1952, FCRB n. 935.

Discussão dum fiscal com uma fateira, de Manoel A. Campina, s. ed., s. local e s. data, FCRB n. 775.

História da Donzela Teodora, de Leandro Gomes de Barros, s. ed., João Pessoa, s. d., in Cascudo, 1953, p.144-168. Com o mesmo título a história foi retomada por João Martins de Ataíde, ed. José Bernardo da Silva, Juazeiro, 15-5-1951, FCRB n. 265.



História da Imperatriz Porcina, de João Martins de Ataíde, s. ed., Recife, 20-9-1946, FCRB n. 665.

História de Esmeraldina e Otaciana neta de Cancão de Fogo, de João Siqueira de Amorim, s. ed., Juazeiro, 9-8-1975.

História de Joãozinho, o filho de Cancão de Fogo, de Firmino Teixeira do Amaral, s. outras indicações, cf. Diegues Júnior, 1973, p. 59.

História de Roberto do Diabo, de João Martins de Ataíde, s. ed., Juazeiro, 26-10-1973.

História do debate do Papa de Roma com Roberto Carlos, de Joaquim Batista de Sena, s. ed., Fortaleza, 28-11-1971, in Batista, 1977, p. 165-168.


História do valente Vilela, de João Martins de Ataíde, ed. do autor, Recife, 12-9-1944, FCRB n. 898.

Iaponi artista dos sentimentos do povo, de Antonio Francisco Dias, s. outras indicações cf. Proença, 1977, p. 13.

Lampeão arrependido da vida do cangaceiro, de Laurindo Gomes Maciel, s. ed., Viçosa, s.d., FCRB n. 76.

Lampião e a velha feiticeira, de José Pacheco, s. ed., Condado, s. data.

Lampião na Bahia, de José Bernardo da Silva, s. ed., Juazeiro, 2-4-1974.



Mariana e o Capitão do navio, de José Bernardo da Silva, s. ed., Juazeiro do Norte, 7-4-1951, FCRB n. 379.

O assalto de Lampeão a Mossoró onde foi derrotado, de Mariano Ranchinho, Agência Pernambucana, Natal, 1927, in Macedo, 1962, p. 214-224.

O Cavaleiro Roldão, de Antônio Eugênio da Silva, ed. M. Camilo dos Santos, Campina Grande, 14-2-1958, FCRB n. 141.

O filho de Camões, de José Soares, sem outras indicações, cf. Falcão, 1973, p. 11.


O grande debate de Camões com um sábio, de Arlindo Pinto de Sousa, s. ed., São Paulo, 1949.

O grande debate de Lampeão com São Pedro, de José Pacheco, s. outras indicações.

O interrogatório de Antônio Silvino, de João Martins de Ataíde, ed. José Bernardo da Silva, Juazeiro do Norte, 1-6-1954, FCRB n. 619.

O marco de Lampeão, de Francisco das Chagas Batista, Popular Editora, João Pessoa, s. d., in Fundação Casa de Rui Barbosa, Antologia, tomo IV, 1977, p. 237-241.

O neto de Cancão de Fogo, de João Martins de Ataíde, Recife, 5-2-1948, FCRB n. 912.



O retirante, de João Martins de Ataíde, s. ed., Recife, 16-5-1946, FCRB n. 309.

O sabido sem estudo, de Manuel Camilo dos Santos, ed. João José Silva, Recife, s. d., FCRB n. 243.

O sanfoneiro que foi tocar no inferno, de José Costa Leite, s. ed., Condado, s.d..

Os horrores da devassidão, de Erotildes Miranda dos Santos, s. outras indicações, cf. Diégues Júnior, 1973, p. 100.

Os horrores do Nordeste, de José Bernardo da Silva, s. ed, Juazeiro, 2-8-1942, FCRB n. 532.


Os martírios de Genoveva, de João Martins de Ataíde, s. ed., Recife, 4-11-1943, FCRB n. 54.

Os projetos de Lampião, de João Martins de Ataíde, s. outras indic., in Macedo, 1962, p. 77-89 Peleja de Azulão com Borborema, de João Ferreira de Lima, ed. João Martins de Ataíde, Recife, 18-7-1941, FCRB n. 127.

Peleja de João Martins de Ataíde com Leandro Gomes de Barros, ver: Discussão de João de Ataíde com Leandro Gomes.

Peleja de João Siqueira com Francisco Limeira, de João Siqueira, sem outras indicações, cf. Diégues Júnior, 1960.

Peleja de José Costa com a Sabiá do Sertão, de José Costa Leite, s. ed., Condado, s.d..



Peleja de Manoel Riachão com o Diabo, de João Martins de Ataíde, ed. José Bernardo da Silva, Juazeiro, 15-4-1955, FCRB n. 868.

Peleja de Manuel Camilo com Antônio Correia, de Manuel Camilo dos Santos, ed. do autor, Campina Grande, 1958, in Diégues Júnior, 1975, p. 27-38.

Peleja de Romano com Inácio da Catingueira, de Leonardo Gomes de Barros, Editora Guajarina, Belém, s.d., FCRB n. 873.

Peleja de Severino José com Apolônio Alves dos Santos, s. ed., Rio de Janeiro, s.d..


Peleja do Cego Aderaldo com Domingos Fonseca, registro feito no Rio de Janeiro em 1949, texto in Lamas, 1973.

Peleja do Cego Aderaldo com José Pretinho do Tucum, de Firmino Teixeira do Amaral, s. ed., Recife, 17-10-1946, in Batista, 1977, p. 77-82.

Peleja dum cantador de coco com o Diabo, de José Pacheco, sem outras indicações, FCRB n. 28.

Sacco e Vanzetti aos olhos do mundo, de João Martins de Ataíde, s. outras indic., FCRB n. 152.

Santa Maria Goretti, de Antônio Quintino Filho, s. ed., Currais Novos, 6-6-1952, FCRB n. 494.



Vida, sofrimento e morte do poeta Luís Vaz de Camões, de
Rodolfo Coelho Cavalcante, s. ed., Salvador, s. d..



Referências

ABREU, Pedro Vergne de. **O flagelo de Lampião**: relação documentada de suas hediondas façanhas no Nordeste durante os primeiros 4 meses de 1931. Rio de Janeiro: [s. n.], 1931.

ACUTIS, Cesare. Fogli volanti spagnoli: dalla piazza del patibolo alla piazza del carnevale. **Sigma**, Napoli, n. 11, p. 163-180, 1978.


ALÇADA, João Nuno. Il topos medievale del “Processo di Paradiso” nell “Auto da Compadecida” di Ariano Suassuna: proposta colta di un teatro popolare. In: PICCHIO, Luciana Stegagno (org.). **Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea**. Roma: Bulzoni, 1978. p. 39-52.

ALFONSO X, o Sábio. **Cantigas de Santa Maria**. Ed. de W. Mettman. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1959.

ALMEIDA, Justino Mendes de. Edições seiscentistas raríssimas de literatura popular. **Revista de Etnografia**, Porto, n. 29, p. 5-40, 1970.

ALMEIDA, Renato. O Folclore Negro no Brasil. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 105-118, 1968.

ALMEIDA, Ruy. **A poesia e os cantadores do Nordeste**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.



AMADO, Jorge. Biblioteca do povo e coleção moderna. In: FREYRE, Gilberto et al. **Novos estudos afro-brasileiros**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937. p. 262-324.

AMARAL, Amadeu. Pedro Malasartes. In: _____. **Tradições populares**. São Paulo: Instituto Progresso, 1948. p. 305-344.

ANDELI, Henri de. **Le Lai d'Aristote**; publié d'après tous les manuscrites par M. Delbouille. Paris: Belles-Lettres, 1951.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. São Paulo: Eugenio Cupolo, 1928.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962. [1. ed. 1928].


_____. O romanceliro de Lampião. In: _____. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins, 1963. p. 87-119. [1. ed. 1943].

ANSELMO, Otacílio. **Padre Cícero, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ARANHA, Graça. **Malasartes**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1911.

ARAÚJO, Aderaldo Ferreira de. **Eu sou o Cego Aderaldo**: minhas memórias de menino a velho. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1963.

ARAÚJO, Alceu Maynard. Literatura de cordel. **Vida Rotária**, São Paulo, n. 67, p. 1-15, 1955.



ARAÚJO, Alceu Maynard. A congada nasceu em Roncesvales. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, n. 163, p. 159-203, 1959.

AYROSA, Plínio. **Termos tupis no português do Brasil**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1937.

AZEVEDO, Carlos Alberto. **O heróico e o messiânico na literatura de cordel**. Recife: Edicordel, 1972.

BAKHTIN, Michail. **L'opera di Rabelais e la cultura popolare**. Torino: Einaudi, 1979. [Título original: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, 1965].


BALDUS, Herbert. **Bibliografia crítica da etnologia brasileira**. São Paulo: Comissão do IV Centenário, 1954.

BARBOSA, Eduardo. **Lampião, rei do cangaço**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

BAROJA, Julio Caro. **Ensayo sobre la literatura de cordel**. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1969.

BARRETO, Luís Antônio. A bíblia na literatura de cordel. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 29, p. 137-155, 1971.

BARROSO, Gustavo. **Heróis e bandidos (Os cangaceiros do Nordeste)**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917.



BARROSO, Gustavo. **Ao som da viola**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro, 1921.

_____. **Almas de lama e de aço**. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

BASTIDE, Roger. **Estudos afro-brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BATISTA, Francisco das Chagas. **Cantadores e poetas populares**. Paraíba: F. C. Batista Irmão, 1929.


BATISTA, Pedro. **Cangaceiros do Nordeste**. Paraíba do Norte: Liv. São Paulo, 1929.

BATISTA, Sebastião Nunes. Carlos Magno na poesia popular nordestina. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 143-170, 1971a.

_____. **Bibliografia prévia de Leandro Gomes de Barros**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1971b.

_____. Restituição da autoria de folhetos do catálogo. In: **Literatura popular em verso** – estudos. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 353-419.

_____. **Antologia da literatura de cordel**, Natal: [s. n.], 1977.



BATISTA, Sebastião Nunes. Poética popular do Nordeste. In: **Literatura popular em verso – nova série de estudos**. Tomo II. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1982.

BATTAGLIA, Salvatore (ed.). **Il Pecorone di Ser Giovanni Fiorentino e due racconti anonimi del Trecento**. Milano: Bompiani, 1944.

BEAUVAIS, Vincenzo di. **Speculum Historiale**. Douai: Balthazaris Belleri, 1624.


BEZERRA, João. **Como dei cabo de Lampião**. Rio de Janeiro: [s. n.], 1940.

BOGATYRĚV, Pětr. **Il teatro delle marionete**. Brescia: Grafo, 1980.

BOGATYRĚV, Pětr; JAKOBSON, Roman. Il folclore come forma di creazione autônoma. **Strumenti critici**, Torino, n. 1, p. 223-240, 1967.

BOLLÈME, Geneviève. **Les almanachs populaires au XVIIe et XVIIIe siècle, essai d'histoire sociale**. Paris: Paris-La Haye: Mouton, 1969.

_____. Représentation religieuse et thèmes d'espérance dans la "Bibliothèque Bleue". Littérature populaire en France du XVIIe au XIXe siècle. In: **La società religiosa nell'età moderna. Atti del convegno di studi di storia sociale e religiosa. Capaccio-Pestum, 18-21 maggio 1972**, Napoli: Guida, 1973. p. 219-243.



BRAGA, Teófilo. **História da poesia popular portuguesa.**
Porto: Typographia Lusitana, 1867.

BRAGA, Teófilo. **Floresta de vários romances.** Porto: Typ.
Livraria Nacional, 1869.


BRANDÃO, Adelino. Contribuições afro-negras ao léxico popular brasileiro. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 119-128, 1968.

BRANDÃO, Theo. Mouros e cristãos nas Alagoas. Separata de: **Revista de Dialectología y tradiciones populares**, Madrid, t. 16, Caderno 4, p. 443-476, 1960.

BRANDENBURGER, Clemente. **Lendas dos nossos índios.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931.

BRUCKER, Charles. Mentions et représentations du Diable dans la Littérature Française épique et romanesque du XIIe et du début du XIIIe siècle: quelques jalons pour une étude évolutive, in *Le Diable au Moyen Age*. In: **Actes du troisième colloque organisé par le C.U.E.R.M.A. à Aix-em-Provence, le 3-4-5 Mars 1978**, Aix-em-Provence: CUERMA, 1979. p. 39-68.

BRUNET, Charles; MONTAIGLON, Anatole de (ed.). **Li Romans de Dolopathos**; publié pour la première fois en entier d'après les deux mss. de la Bibliothèque Impérial. Paris: P. Jannet, 1856.



BURKE, Peter. **Cultura popolare nell'Europa moderna.** Milano: A. Mondadori, 1980. [Título original: Popular Culture in Early Modern Europe, 1978].

CALASANS, José. **Ciclo folclórico do Bom Jesus Conselheiro:** contribuição ao estudo da Campanha de Canudos. Salvador: Tipografia Beneditina, 1950.

_____. **No tempo de Antônio Conselheiro:** figuras e fatos da campanha de Canudos. Salvador: Universidade da Bahia, 1959.

_____. A guerra de Canudos. **Revista Brasileira de Folclore,** Rio de Janeiro, n. 14, p. 53-64, 1966.


CALVINO, Italo. **Fiabe italiane.** Torino: Einaudi, 1971.

CAMÕES, Luís de. **Liriche;** scelte e commentate da S. Pellegrini. Modena: Mucchi, 1951.

_____. **Redondilhas e sonetos;** com prefácio e notas do prof. H. Cidade. Lisboa: Sá da Costa, 1968. [1. ed. 1946].

CAMPOS, Eduardo. Romanceiro do Padre Cícero. **Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore,** Florianópolis, n. 8, p. 30-43, 1951.

_____. **Cantador, musa e viola.** Rio de Janeiro: Edit. Americana/MEC, 1973.



CAMPOS, Renato Carneiro. **Ideologia dos poetas populares do Nordeste**. Recife: MEC/INEP – Centro Regional de Pesquisas Educacionais do Recife, 1959.

CANTEL, Raymond. Les prophéties dans da littérature populaire du Nordeste. **Caravelle** – Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien, Toulouse, n. 15, p. 57-72, 1970.

_____. La littérature populaire du Brésil. In: **Atti del convegno sulla Letteratura Latino Americana e la sua problematica europea**. Roma: I.I.L.A, 1978. p. 195-204.

CARVALHO, Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967. [1. ed. 1903].


_____. **Serrote Preto (Lampião e seus sequazes)**. Rio de Janeiro: Sedegra, 1961.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1939.

_____. **Geografia dos mitos brasileiros**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

_____. **Literatura oral no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

_____. **Cinco livros do povo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.



_____. **Made in Africa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

CASCUDO, Luís da Câmara. A libra de carne no ciclo de Malasartes. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 129-134, 1966.

_____. **Mouros, franceses e judeus (três presenças no Brasil)**. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1967.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972. [1. ed. 1954].

_____. **Seleta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976a.


_____. Mitos brasileiros. **Cadernos de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 6, 1976b.

_____. **Meleagro**; depoimento e pesquisa sobre a magia branca no Brasil. Rio de Janeiro: Agir, 1978. [1. ed. 1951].

CASTRO, Josué de. **Una zona explosiva**: il Nordeste del Brasile. Torino: Einaudi, 1966. [Título original: Sete palmos de terra e um caixão, 1965].

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **El celoso extremeño**; a cura e con una nota di Silvio Pellegrini. Pisa: Goliardica, 1950.

CHAUVIN, Victor. **Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux árabes**. Liège: H. Vaillant-Carmanne, 1904.



CIRESE, Alberto Mario. **Intellettuali, folklore, istinto di classe**: note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci.
Torino: G. Einaudi, 1976.

COCCHIARA, Giovanni. **Il mondo alla rovescia**.
Torino: Boringhieri, 1963.

COINCI, Gautier de. **Les miracles de Nostre Dame**;
ed. de Victor Frédéric Koenig. Genève: Droz, 1966.

COMPARETTI, Domenico. **Intorno al libro dei sette savi di Roma**. Osservazioni. Pisa: Tipografia Nistri, 1865.


CORTI, Maria. Modelli e antimodelli nella cultura medievale.
Strumenti critici, Torino, n. 35, p. 3-30, 1978.

CROCE, Giulio Cesare. **Operette**; a cura di Giuseppe Vecchi.
Bologna: Palmaverde, 1956.

_____. **Le sottilissime astuzie di Bertoldo**. Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino. Col "Dialogus Salomonis et Marcolphi" e il suo primo volgarizzamento a stampa. Introduzione, commento e restauro testuale di P. Camporesi, Torino: Einaudi, 1978.

CURRAN, Mark. Influência da literatura de cordel na literatura brasileira. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 24, p 111-122, 1969.

D'ANCONA, Alessandro (ed.). **Il libro dei sette savi: testo del buon secolo della língua**. Pisa: Nistri, 1864.



DANTAS, Beatriz. Chegança. Cadernos de Folclore, Rio de Janeiro, n. 14, 1976.

DAVIS, Natalie Zemon. **Le culture del popolo**. Sapere, rituali e resistenze nella Francia del Cinquecento. Torino: Einaudi, 1980. [Título original: Society and culture in Early Modern France, 1965].

DESTI, Rita. Letteratura ed ideologia: il personaggio del “negro” nella letteratura “de cordel” brasiliana. In: PICCHIO, Luciana Stegagno (org.). **Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea**. Roma: Bulzoni, 1978. p. 101-129.


DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. A poesia dos cantadores do Nordeste. In: DIAS, Antônio Jorge (org.). **Estudos e ensaios folclóricos em homenagem a Renato Almeida**. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1960. p. 621-637.

_____. **Etnias e culturas do Brasil**. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1963.

_____. Ciclos temáticos na literatura de cordel. In: **Literatura Popular em Verso** – estudos. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 1-153.

_____. Literatura de cordel. **Cadernos de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 2, 1975.

ENTERRÍA, María Cruz García de. **Sociedad y poesía de cordel en el Barrocco**. Madrid: Taurus, 1973.



ESPINOSA, Aurelio M. **Cuentos populares españoles**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

FALCÃO, Rubens. Literatura de cordel. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 36, p. 11-20, 1973.

FANK, Pius (ed.). **Die Kaiserchronik**. Graz: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1953.

FARIAS, João. A cachaça na literatura de cordel. **Boletim da Comissão Fluminense de Folclore**, Niterói, n. 2, p. 23-35, 1970.


FERNANDES, A. Gonçalves. **Xangôs do Nordeste**: investigações sobre os cultos negro-fetichistas do Recife. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

FORTUNA, Albertina. Ciclos da literatura popular. **Boletim da Comissão Fluminense de Folclore**, Niterói, n. 2, p. 12-23, 1970.

FRANKLIN, Jeová. O preconceito racial na literatura de cordel. **Vozes**, Petrópolis, n. 64, p. 623-626, 1970.

FREYRE, Gilberto. **Padroni e schiavi**. Torino: G. Einaudi, 1965. [Título original: Casa grande & senzala, 1933].

_____. **Nordeste, l'uomo e gli elementi**. Milano: Rizzoli, 1970. [Título original: Nordeste, 1937].



FREYRE, Gilberto. **Case e catapecchie**. Torino: G. Einaudi, 1972. [Título original: Sobrados e mocambos, 1936].

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Literatura popular em verso** – catálogo. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1961.

_____. **Literatura popular em verso** – antologia. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1964.

_____. **Literatura popular em verso** – estudos. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1973.

_____. **Literatura popular em verso** – antologia. Tomo II. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1976.


_____. **Literatura popular em verso** – antologia. Tomo III. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1977a.

_____. **Literatura popular em verso** – antologia. Tomo IV. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1977b.

GINZBURG, Carlo. **Il formaggio e i vermi**. Il cosmo di un mugnaio del 1500. Torino: Einaudi, 1979. [1.ed. 1976].

GOMES, Antônio Osmar. **A chegada**. Contribuição folclórica do Baixo São Francisco. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1949.

GOMES, Lindolfo. **Contos populares**. São Paulo: Melhoramentos, 1965. [1. ed. 1931].



GRACIÁN, Baltasar. El héroe. In: _____. **Obras completas**; estudio preliminar, edición, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid: Aguilar, 1960. p. 1-34.

GUERRA, J. Pessoa. **O vaqueiro do Nordeste**. Recife: Typ. Livraria Universal, 1924.

HEINERMANN, Theodor. Die grünen Augen. **Romanische Forschungen**, Erlangen, LVIII, p. 18-40, 1944.

HOBSBAWM, Eric J. **I ribelli**. Torino: Einaudi, 1966.
[Título original: Primitive Rebels, 1959].


_____. **I banditi**. Torino: Einaudi, 1971. [Título original: Bandits, 1969].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso**. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977. [1. ed. 1958].

KNUST, Hermann. **Mittheilungen aus dem Eskurial**. Tübingen: Litterarischer Verein, 1879.

LAMAS, Dulce Martins. A música na cantoria nordestina. In: **Literatura popular em verso** – estudos. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 233-270.

LAPA, M. Rodrigues (ed.). **Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses**; 2ª edição revista e acrescentada pelo prof. M. R. Lapa. Coimbra: Galáxia, 1970. [1. ed. 1965].



LEDERER, William. **Ginofobia**: la paura delle donne. Milano: Feltrinelli, 1973. [Título original: The fear of women, 1968].

LESSA, Orígenes. **Getúlio Vargas na literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Documentário, 1973.

LIMA, Jackson da Silva. **O folclore em Sergipe**: o romanceiro. Rio de Janeiro: Cátedra/ Instituto Nacional do Livro, 1977.

LOPES, Antônio. **Presença do romanceiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LOTMAN, Jurij M. Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo. In: LOTMAN, J. M.; USPENSKIJ, B. A. **Ricerche semiotiche**. Torino: Einaudi, 1973.

LUNA, Luiz. **Lampião e seus cabras**. Rio de Janeiro: Livros do Mundo Inteiro, 1972.

MACEDO, Nertan. **Cancioneiro de Lampião**. Rio de Janeiro: Leitura, 1959.

_____. **Capitão Virgulino Ferreira: Lampião**. Rio de Janeiro, Leitura, 1962.

MAGALHÃES, Couto de. **O selvagem**. Rio de Janeiro: Typografia da Reforma, 1876.

MAINARDI, Arlotto. **Motti e facezie del Piovano Arlotto**; a cura di G. Folena. Milano-Napoli: Ricciardi, 1953.



MANDROU, Robert. **De la culture populaire aux XVIIe et XVIIIe siècle. La Bibliothèque Bleu de Troyes.** Paris: Stock, 1964.

MARGARIDO, Maria Manuela; MARGARIDO, Alfredo. Dois retratos de Camões: o iniciado e o mágico. **Quaderni portoghesi**, Pisa, n. 7/8, p. 223-239, 1980.

MARÍN, Francisco Rodríguez. **El “Quijote” y Don Quijote en América.** Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1911.

MAROTTI, Giorgio. **Canudos: Storia di una guerra.** Roma: Bulzoni, 1978.

_____. Il personaggio del ‘feiticeiro’ nel romanzo brasiliano dell’Ottocento e del Novecento. **Letteratura d’America**, Roma, n. 4/5, p. 91-118, 1980.


MARROQUIM, Mário. **A língua do Nordeste.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945. [1. ed. 1934].

MELO, Antônio da Silva. **Nordeste brasileiro.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

MELO, José Maria de. Enigmas populares. **Cadernos de folclore**, Rio de Janeiro, n. 13, 1976.

MELO, Veríssimo de. **O ataque de Lampeão a Mossoró através do romanceiro popular.** Natal: Oficinas de Departamento de Imprensa, 1953.

MELO, Veríssimo de. **Inácio da Catingueira.** Natal: [s.n.], 1956.



MELO, Veríssimo de. A glosa, veículo de comunicação popular. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 183-189, 1971.

MENDONÇA, Renato. **A influência africana no português do Brasil**. Rio de Janeiro: Sauer, 1933.

MOLINA, Tirso de. **El vergonzoso en palacio**; edición, introducción y notas de Francisco Ayala. Madrid: Castalia, 1971.

MOÑINO, Antonio Rodríguez. **Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)**. Madrid: Castalia, 1970.


MONTEIRO, Clóvis. **A linguagem dos cantadores**; segundo textos coligidos e publicados por Leonardo Mota. Rio de Janeiro: Borsoi, 1933.

MOTA, Leonardo. **Sertão alegre**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968. [1. ed. 1928].

_____. **Violeiros do Norte**. Rio de Janeiro: Cátedra/ INL, 1976. [1. ed. 1928].

_____. **Cantadores**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978. [1. ed. 1921].

MUSSAFIA, Adolf. **Eine altspanische Prosadarstellung der Crescentiasage**. Sitzungsberichte der philos.-hist. Klasse der Kais. Akad. der Wissenschaften, t. LIII, Wien: Gerold in Komm., 1866.



NASCIMENTO, Bráulio do. Um século de pesquisa do romanceiro tradicional no Brasil. **Revista Brasileira de Cultura**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 37-54, 1973.

_____. Romanceiro tradicional. **Cadernos de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 17, 1974.

NEVES, Guilherme Santos. A “gesta” do Cirino. **Folclore**, Vitória, n. 4, p. 22-33, 1953.


NISARD, Charles. **Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage depuis le XVe siècle jusqu’à l’établissement de la comission d’examen des livres du colportage - 30 novembre 1852**. Paris: E. Dentu, 1854.

NONATO, Raimundo. **Lampião em Mossoró**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1955.

NOVAES, Wagner. Imagens do negro na tradição oral. **Letterature d’America**, Roma, n. 4/5, p. 205-213, 1980.

NOVATI, Francesco. **La storia e la stampa nella produzione popolare italiana**. Bergamo: Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1907.

NUNES, J. Joaquim (ed.). **Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses**. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por J. J. Nunes. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973. [1. ed. 1928].



OESTERLEY, Hermann (ed.). **Gesta Romanorum**. Berlin: Weidmann, 1872.

OLDONI, Massimo. A fantasia dicitur fantasma (Gerberto e la sua storia, II). **Studi Medievali**, Spoleto, XX, 1979.

OLIVEIRA, Aglae Lima de. **Lampião, cangaço e Nordeste**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1970.

OLIVEIRA, Xavier de. **Beatos e cangaceiros**. Rio de Janeiro: [s. n.], 1920.


OTAVIANO, Manuel. **Inácio da Catingueira**. Rio de Janeiro: [s. n.], 1949.

PAGANI, Gina Cortese. Il “Bertoldo” di Giulio Cesare Croce e le sue fonti. **Studi Medievali**, Torino, Serie III, p. 533-602, 1911.

PEREIRA, Nuno Marques. **Compêndio narrativo do peregrino da America**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1939.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **La letteratura brasiliana**. Firenze-Milano: Sansoni-Accademia, 1972.

_____. Filtri d’oggi per testi medievali: Hũ papagay muy fremoso. In: **Arquivos do centro cultural português**, Paris, vol. IX, p. 3-41, 1975.



PICCHIO, Luciana Stegagno. Lo spettacolo dei giullari. In: **Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II Convegno di Studi, Viterbo, 17-19 giugno 1977.** Roma: Bulzoni, 1978a. p. 185-206.

_____. Umbanda a Rio de Janeiro: notizia e testimonianza. In: **Atti del Simposio internazionale sulla medicina indigena e popolare dell'America Latina.** Roma: I.I.L.A., 1979. p. 475-495.

_____. Biografia e Autobiografia. Due studi in margine alle biografie camoniane (1. "O canto molhado"; 2. "Super flumina"). **Quaderni Portoghesi**, Pisa, n. 7/8, p. 23-52, 1980.

PICCHIO, Luciana Stegagno (org.). **Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea.** Roma: Bulzoni, 1978b.

PIDAL, Ramón Menéndez. **Romancero hispánico.** Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

_____. **Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas.** Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. **O diabo e outras entidades míticas do conto popular.** Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

PONTES, Mário. A presença demoníaca na poesia popular do Nordeste. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 261-283, 1972.



PRATA, Ranulfo. **Lampeão**. Rio de Janeiro: Ariel, 1934.

PRÉDAL, René. Une tradition populaire vivante ou l'esthétique de la révolte. **Études cinématographiques**, Paris, n. 93/96, p. 5-40, 1972.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. **A ideologia de cordel**. Rio de Janeiro: Brasília, 1977.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Literatura popular em verso** – antologia. Seleção, introdução e comentários de M. C. Proença. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1964.


QUEIROZ, Maurício Vinhas de. **Messianismo e conflito social** – a guerra sertaneja do Contestado: 1912-1916. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

QUEIROZ, Rachel de. O Cego Aderaldo. In: **Literatura popular em verso** – estudos. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 311-329.

RAIMUNDO, Jacques. **O elemento afro-negro na língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Renascença, 1933.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

REALI, Erilde Melillo. Il messianismo letterario dal sertão alla città. In: PICCHIO, Luciana Stegagno (org.). **Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea**. Roma: Bulzoni, 1978. p. 169-178.



REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor; distribuído por Adersen Editor, 1932.

_____. **Presença do Nordeste na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1957.

_____. **Meus verdes anos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967. [1. ed. 1956].

REISER, Karl. **Sagen, Gebräuche und Sprichwörter des Allgäus**. Kempten: J. Kösel, 1895.


RIBEIRO, Joaquim. **Folclore do açúcar**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1977.

RIBEIRO, Joaquim; RODRIGUES, Wilson. Romanceiro tradicional do Brasil. In: **Anais do Congresso Brasileiro de Folclore**. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1953. p. 23-112.

RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros bahianos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil**. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1885.

RONCAGLIA, Aurelio. **Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolaresca: dalle karge mozarabiche a Lope de Vega**. Modena: Società Tipografica Modenese, 1953.



SANTOS, Yvette Fonseca dos. La littérature populaire em vers du Nord-Est brésilien. **Les imaginaires**, Paris, n. 1, p. 187-223, 1979.

SARAIVA, António José. **História da cultura em Portugal**. Lisboa: Jornal do Fôro, 1955.

SEGRE, Cesare. **Semiotica filologica: testo e modelli culturali**. Torino: Einaudi, 1979.

SHAKESPEARE, William. **The Merchant of Venice**. Edited by W. Moelwyn Merchant. Harmondsworth: Penguin, 1967.


SKLOVSKIJ, Viktor. **Una teoria della prosa**. Milano: Garzanti, 1974. [Título original: O teorii prozy, 1925].

SMITH, Herbert H. Myths and Folk-Lore of the Amazonian Indians. In: _____. **Brazil. The Amazons and the Coast**. New York: Charles Scribner's Sons, 1879.

SOUTO-MAIOR, Mário. Antônio Silvino no romanceiro de cordel. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 43-53, 1970.

SUASSUNA, Ariano. A Compadecida e o romanceiro nordestino. In: **Literatura Popular em Verso** – estudos. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 153-164.

TABUCCHI, Antonio. Macunaíma: la riscoperta del Brasile attraverso la letteratura. **Letterature d'America**, Roma, n. 8, p. 113-126, 1981.



TIMONEDA, Juan de. **El patrañuelo**; edición, introducción y notas de R. Ferreres. Madrid: Castalia, 1971.

TUROLDO [?]. **Chanson de Roland**. Edizione critica a cura di Cesare Segre. Milano; Napoli: Riccardo Ricciardi, 1971.

VASCONCELLOS, José Leite de. **Contos populares e lendas**. Coligidos por J. L. de Vasconcellos; coordenação de Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1969.

VEGA, Lope de. **Comedias novelescas**; edición y estudio preliminar de M. Menéndez Pelayo. Madrid: Atlas, 1971.


VERÍSSIMO, Érico. **Fantoche e outros contos e artigos**. Porto Alegre: Globo, 1953.

VICENTE, Gil. **Obras completas**; prefácio e notas do prof. Marques Braga. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1968. [1. ed. 1944].

VIDAL, Reis. **Padre Cícero**. Rio de Janeiro: A Noite, 1936.

VUOLO, E. (ed.). **Libro de los engaños e los asayamientos de las mujeres**. Napoli: Liguori, 1980.

WALLENSKÖLD, Axel Gabriel. **Le conte de la femme chaste convoitée par son beau-frère**. Étude de littérature comparée. Helsingfors: Ex officina typographica Societatis litterariae fennicae, 1907. (Acta Societatis Scientiarum Fennicae, tom. XXXIV, n. 1).



WALLENSKÖLD, Axel Gabriel (ed.). **Florence de Rome.**
Chanson d'aventure du premier quart du XIIIe siècle.
Paris: Firmin-Didot, 1909.

ZUMTHOR, Paul. **Semiologia e poetica medievale.**
Milano: Feltrinelli, 1973. [Título original: Essai de poétique
médiévale, 1972].

_____. L'écriture et la voix (D'une littérature populaire
brésilienne). **Critique**, Paris, n. 394, p. 228-239, 1980.



Este livro foi projetado pela
editora da Universidade Federal
do Rio Grande do Norte.



ANOS
60 **UFERN**
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

sedis 
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

PPG
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

ABEU
Associação Brasileira
das Editoras Universitárias