

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Paulo Roberto dos Santos

Literatura de cordel: passagem por *Al Andalus* e influências da cultura árabe

Juiz de Fora

2015

Paulo Roberto dos Santos

Literatura de cordel: passagem por *Al Andalus* e influências da cultura árabe

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves

Juiz de Fora

2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

dos Santos, Paulo Roberto.

Literatura de Cordel: : Passagem por Al Andalus e influências da cultura árabe / Paulo Roberto dos Santos. -- 2015.

92 p.

Orientadora: Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2015.

1. Literatura de cordel. 2. Influência árabe. 3. Al Andalus. 4. Cultura árabe. I. Gonçalves, Ana Beatriz Rodrigues, orient. II. Título.

Paulo Roberto dos Santos

Literatura de cordel: passagem por *Al Andalus* e influências da cultura árabe

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 05 de maio de 2015

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves – UFJF – orientadora
CPF: 678.270.987-20

Prof.^a Dr.^a Silvana Liliana Carrizo – UFJF - Membro interno
CPF: 052.322.997-60

Prof.^a Dr.^a Lygia Rodrigues Viana Peres – UFF - Membro externo
CPF: 036.172.387-34

Aos apaixonados pela leitura

AGRADECIMENTOS

“Dá esforço ao cansado, e multiplica as forças ao que não tem nenhum vigor. Os jovens se cansarão e se fatigarão, e os mancebos certamente cairão. Mas os que esperam no Senhor renovarão as suas forças, subirão com asas como águias: correrão, e não se cansarão; caminharão, e não se fatigarão” (Is 40, 29-31).

Quando, a contragosto, deixamos para trás a fase da juventude, os esforços exigidos para vencer desafios vão multiplicando-se. Há fartura de experiências adquiridas de tantos desafios vencidos e de não poucas guerras perdidas, insumos valiosos que permitem desfrutar com mais astúcia as oportunidades de aprendizagem. Há, no entanto, que enfrentar carências que vão aparecendo com o tempo, como a falha da memória. As novas informações, às vezes, são difíceis de serem gravadas, exigindo inúmeras tentativas. Grava-se uma, perde-se outra, numa luta constante. Diante das diversidades, muitas vezes pensamos que não vamos conseguir, mas, então, aparecem aqueles que nos ajudam a prosseguir.

As pessoas que me socorreram durante esses dois anos tiveram papel fundamental na conclusão desta dissertação. Agradeço a todos que, de alguma forma, me auxiliaram: amigos, colegas de estudo, professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, em especial:

A Deus, por renovar minhas forças quando estas se exauriam;

À minha companheira Eliana, por compreender minhas ausências e tolerar as horas que estive debatendo-me com livros e computador. Ela, com paciência e carinho, sempre me ajudou a afastar os obstáculos ou a encará-los e transpô-los. Obrigado pelo seu amor e pela sua atenção;

À professora Ana Beatriz, pela pronta e segura orientação, pela boa vontade e sabedoria ao indicar e colocar à disposição material teórico e literário de indiscutível utilidade, pela generosidade ao compartilhar a invejável bagagem de experiência, pela paciência diante das frequentes solicitações, que atendia mesmo em meio a tantas atribuições na coordenação do PPG-Estudos Literários e em sala de aula. Agradeço-a pela amizade e por acreditar no sucesso deste trabalho;

À professora Silvina, pela gentileza em colaborar na orientação, por ocasião da qualificação, e participar da banca examinadora;

À professora Lygia, por aceitar, gentilmente, o convite para compôr a banca examinadora, como membro externo;

À Gisele e Daniele que sempre nos atendem na secretaria do PPG-Estudos literários com simpatia e eficiência, resolvendo nossas demandas com total dedicação;

À Luciana Damasceno, pela perícia, paciência e dedicação na revisão técnica desta dissertação.

“Desde o maior teatrólogo,
músico, pintor e escritor
todos vão beber na fonte
dos versos do cantador.
Se os produtos derivados
são muito valorizados,
a matriz tem mais valor.

Cordel não é só folclore,
folheto e xilogravura,
é filosofia e estilo,
é arte e literatura,
é luta dor e alegria ...
a mãe da nossa cultura!”

(Crispiniano Neto, 2009)

RESUMO

A presente dissertação se propõe a buscar evidências de influência da cultura árabe na literatura de cordel brasileira, supondo-se que os clássicos de cavalaria medievais e renascentistas de língua espanhola produzidos na Península Ibérica no período de ocupação árabe sejam um dos prováveis meios de veiculação desta influência. Pretende-se, também, conhecer a natureza dessa influência e sua contribuição para o estabelecimento do cordel como gênero literário brasileiro. Para isso, foram selecionados alguns textos teóricos que tratam da literatura espanhola, outros que abordam a literatura de cordel e outros que analisam questões identitárias ligadas à literatura de um modo geral. Como material analítico, foram listadas algumas obras literárias de língua espanhola oriundas da Idade Média e do Renascimento e alguns clássicos da literatura de cordel que apresentam temas correlatos aos textos espanhóis, de modo a permitir um estudo comparativo para mapear os eventuais indícios da influência procurada.

Palavras-chave: Literatura de cordel. Influência árabe. Al Andaluz. Cultura árabe.

RESUMEN

Este trabajo se propone a buscar evidencias de influencia de la cultura árabe en la literatura de cordel brasileña, suponiéndose que los clásicos de caballería medievales y renacentistas de lengua española producidos en la Península Ibérica en el período de ocupación árabe sean uno de los presuntos vehículos de esta influencia. Se pretende, aún, conocer la naturaleza de esa influencia y su contribución para el establecimiento del cordel como género literario brasileño. Para tal intento, se seleccionó algunos textos teóricos que tratan de la literatura española medieval, otros que abordan la literatura de cordel y otros que analizan cuestiones de identidad relacionadas a la literatura en general. Como material analítico, se listó algunas obras literarias de lengua española con orígenes en la Edad Media y en el Renacimiento y algunos clásicos de la literatura de cordel que presentan temas correlativos a los textos hispánicos, de modo a permitir un estudio comparativo de las eventuales huellas de la influencia buscada.

Palabras-clave: Literatura de cordel. Influência árabe. Al Andaluz. Cultura árabe.

SUMÁRIO

Introdução	10
1 O cordel e a Espanha medieval/renacentista	
1.1 A literatura de cordel: origens	15
1.2 Clássicos de cavalaria da literatura espanhola	23
2 Reflexão teórica	
2.1 Questões culturais e identitárias	35
2.2 A oralidade	51
2.3 Concepção rizomática de Deleuze e Guattari e o cordel	57
3 Elementos de aproximação e de distanciamento – Cordel brasileiro/clássicos de cavalaria espanhóis.	62
3.1 Perfil do herói	63
3.2 A interface do narrador com o leitor	69
3.3 A mobilidade geográfica do protagonista	72
3.4 O elemento religioso e o fantástico, presentes nas obras	74
3.5 A violência dos combates e despojos de guerra	78
4 Considerações finais	81
Referências	88

INTRODUÇÃO

A escolha desta linha de pesquisa provém de um antigo interesse pela literatura de cordel, quando as leituras de muitos poemas evoluíram para o estudo de teorias, críticas, análises e outros artigos sobre este gênero, bem como o contato com os clássicos da literatura de língua espanhola, que aconteceu ao cursar as disciplinas daquela literatura no Curso de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Nas leituras de alguns desses clássicos e de publicações sobre a literatura de cordel, chamou atenção o fato de que alguns pesquisadores mencionam influências da cultura árabe no cordel, através da literatura. Franklin Maxado, por exemplo, em sua obra *O que é literatura de cordel?*, publicada em 1980, afirma que, na época da colonização do Brasil, a população portuguesa era, em sua maioria, analfabeta, e que cantadores, trovadores, jograis e menestrelis exerciam a tarefa de difundir notícias e cultura. Os cantadores, com suas violas, traziam a influência dos “*medajs*” árabes que introduziram o alaúde na Península Ibérica durante os oito séculos de ocupação. Os cantadores nordestinos teriam essa herança árabe trazida nas bagagens dos portugueses. Há inúmeras pesquisas sobre o cordel, abrangendo os mais diversos temas, no entanto, ainda é raro encontrar trabalhos que abordem, especificamente, a presença de elementos árabes na literatura de cordel.

A presente dissertação se propõe a investigar as eventuais manifestações dessa influência e como ela se estabelece na literatura de cordel.

Ao propor o título *Literatura de cordel: passagem por Al Andalus e influências da cultura árabe*, há que esclarecer que o termo *Al-Andalus* se refere ao nome atribuído pelos conquistadores árabes ao território da Península Ibérica sob sua ocupação, que abrangeu Portugal e o sul da Espanha.

Embora este trabalho se dedique à busca de influências árabes, não é apresentada uma vertente específica ao estudo da Cultura/Literatura Árabe. O foco aqui é apontar, nos dois gêneros supracitados, elementos que, inegavelmente, sejam oriundos dessa cultura oriental, identificados pelo conhecimento prévio do autor desta dissertação e de autores que identificaram tais elementos.

Além disso, entende-se que se o Cordel recebeu influência da cultura árabe, veiculada pelos clássicos de cavalaria de língua espanhola, terá naturalmente recebido essa influência via literatura de outras línguas também, principalmente a portuguesa, devido à colonização lusa no Brasil. A ocupação árabe abrangeu quase toda a Península Ibérica,

assim supõe-se que tanto a literatura portuguesa quanto a espanhola tenham sofrido essa influência; mas, com o objetivo de delimitar o *corpus* desta pesquisa, buscam-se apenas as influências veiculadas através da literatura de língua espanhola, fazendo eventuais referências ao português como portador, também, de tal influência. Como material analítico da literatura espanhola, foram selecionadas algumas obras, nas quais pesquisas prévias apontam vestígios da cultura árabe, possivelmente transferida ao cordel brasileiro.

Na obra clássica de cavalaria espanhola, *Don Quijote de la Mancha*, seu autor, Miguel de Cervantes (1995), atribuiu a história original a um sábio historiador árabe, Cide Hamete Benegeli, além de fazer referências a outros autores e obras da antiguidade clássica e do Renascimento. É possível verificar que Cervantes compreendeu a importância da cultura árabe na Península Ibérica. Portanto, parte-se do pressuposto de que *Don Quijote de la Mancha* é uma obra importante e necessária para esta pesquisa por apresentar vestígios de influência da literatura árabe e, também, por articular-se com outras obras que igualmente parecem demonstrar essa influência.

O épico medieval da língua espanhola, *Amadis de Gaula*, (Cacho Blecua, 2007), é uma narrativa épica que exalta o heroísmo e façanhas dos cavaleiros andantes. Sua autoria, entretanto, é controversa, reclamada também pelos portugueses, assim como é incerto o período de sua origem. É incontestável a importância dessa obra no panorama da literatura produzida na Idade Média, em uma região marcada pela presença da cultura árabe. Além disso, existem outros fatores que permitem supor que essa obra também seja fundamental para a presente pesquisa, como as inúmeras aproximações que se pode constatar entre essa narrativa e os poemas de cordel.

Ainda como material analítico de língua espanhola, tem-se o *Poema de Mio Cid*, um clássico de cavalaria da Idade Média, cujo enredo está totalmente imerso no contexto da reconquista, com ampla participação dos personagens invasores árabes. O título da obra já apresenta em si influência árabe, uma vez que o herói protagonista, Rodrigo Díaz, era chamado pelos árabes de *sayyid* (senhor), nome que deu origem ao título “*El Cid*”. Trata-se de um dos épicos da literatura espanhola medieval que relata as façanhas do cavaleiro na luta por sua pátria, retratando, portanto, valores sociais. É uma destacada narrativa de significativo valor literário. Igualmente, foi possível detectar interessantes aproximações entre esse texto e o cordel, razão pela qual a obra foi selecionada para compor o *corpus* analítico.

A literatura de cordel brasileira tem uma extensa produção creditada a dezenas de

autores antigos e contemporâneos. Uma característica que pode ser considerada como marca intrínseca do cordel é a dimensão física dos poemas e das publicações, que normalmente são impressos em folhetos de rápida leitura. Por isso, no *corpus* analítico, são analisados alguns poemas e folhetos de autores diversos do cordel, que de algum modo apontam vestígios de influência da cultura árabe ou da literatura espanhola. No entanto, dá-se especial atenção a dois clássicos. O primeiro tem como protagonista um cangaceiro emblemático da cultura nordestina: *Antonio Silvino - vida crimes e julgamento*, produção de autoria de Francisco das Chagas Batista (1975). O personagem é um dos bandoleiros que bem representam o herói bandido social, tendo sido retratado também por outros autores da literatura de cordel. O foco nessa obra é justificado pela forte semelhança de seu enredo com o dos clássicos medievais selecionados como material analítico. O segundo clássico incluído no *corpus* é o prestigiado cordel de Leandro Gomes de Barros (2012), *A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, publicado originalmente no início do século XX. O autor é um dos maiores nomes da literatura de cordel, e essa obra foi responsável pelas origens do gênero épico na literatura de cordel, reescrevendo em versos um episódio marcante da história de Carlos Magno e dos doze pares da França. A relevância dessa obra para a pesquisa justifica-se pelo contexto original da história, inserida nos combates entre mouros e cristãos, pressupondo, então, a presença de elementos da cultura árabe.

O suporte teórico demandado para esta pesquisa abrange autores que tratam da literatura medieval, do cordel, e mesmo de outros gêneros da literatura contemporânea, que tenham alguma relação com a presente investigação. As questões mais pertinentes nesta pesquisa estão ligadas ao aspecto social da literatura, seu papel no meio em que é produzida, sua configuração geográfica, seu estilo literário e os traços das influências que interferem na construção dos gêneros literários considerados.

Encontra-se, então, apoio em Antonio Cândido (1985) que, em suas reflexões, trata dos fatores socioculturais e suas influências na expressão literária e ainda aponta o papel da sociologia na análise da obra literária e a influência do meio social. A partir das palavras de Eurídice Figueiredo (2005), discutem-se os conceitos de identidade e literaturas que transitaram pelo continente americano no século XX e o contraste entre as literaturas das Américas e a europeia. Tem-se especial interesse nas reflexões de Antoine Compagnon (1999), a respeito da pesquisa e da história literárias, em que se consideram os elementos que constituem a literatura. Na teoria de Édouard Glissant (2005), é possível discutir o encontro de culturas que resulta em diferentes formas de manifestação da identidade. A

essa discussão acrescenta-se Jorge Luis Borges (2007), e reflete-se sobre *A Biblioteca de Babel*, um dos contos da obra *Ficções*, criada em 1941, em que se olha o mundo na perspectiva do lugar de todas as culturas, com múltiplas inter-relações, sendo possível supor a literatura de cordel como um dos livros da imaginária biblioteca. Também pesquisa-se Maria Rosa Menocal (2004), que trata da importância da cultura árabe e analisa o resultado de sua convivência com os peninsulares. Slimane Zeghidour (1982) é um teórico relevante, pois aponta questões relativas à influência árabe na poesia brasileira. Marco Haurélio (2010) e Franklin Maxado (1980) são autores indispensáveis a este trabalho, porque teorizam especificamente sobre o cordel. Paul Zumthor (1997) também é de capital importância, pois além de ser medievalista, traz uma imponente obra teórica sobre a oralidade, característica intrinsecamente ligada à literatura medieval e ao cordel. Por esse mesmo motivo, o trabalho de Luis da Camara Cascudo (1952) sobre a literatura oral no Brasil é selecionado para aprofundar a temática. Em Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), busca-se aplicar a concepção rizomática ao cordel.

A pesquisa é dividida em quatro capítulos:

O primeiro aborda a literatura de cordel, apontando suas características, sua história e sua importância no contexto da literatura brasileira e latino-americana, baseado em um *corpus* diversificado, com o objetivo de fornecer ao leitor deste trabalho um panorama geral do que é esse tipo de literatura, e assim permitir um melhor acompanhamento do desenrolar dos capítulos seguintes. Em seguida, alguns clássicos de cavalaria de língua espanhola são apresentados, buscando entender sua importância, suas relações com o contexto cultural da Península Ibérica naquele momento, o alcance dessas relações na sociedade espanhola pós-medieval, e as características específicas desse gênero literário, as quais irão permitir confrontá-lo com a literatura de cordel brasileira.

O segundo capítulo apresenta o suporte teórico encontrado em diversos pesquisadores cujas reflexões apontam, de alguma forma, para a literatura medieval ou renascentista e para a literatura de cordel, em qualquer de seus aspectos que tenham relação com esta pesquisa.

O terceiro capítulo levanta e aponta eventuais elementos de aproximação e de distanciamento, entre o cordel brasileiro e os clássicos de cavalaria da literatura espanhola, com foco especial na influência da cultura árabe sobre essas literaturas. O objetivo é constatar se a literatura de língua espanhola produzida na Península Ibérica na Idade

Média¹ e no Renascimento é um dos vetores de transferência da influência árabe no cordel.

No último capítulo, compilam-se os dados levantados e apresentam-se as considerações finais desta pesquisa, com a consciência de que não há a pretensão de esgotar o tema, tampouco apresentar respostas definitivas, uma vez que o assunto é campo vasto, aberto e convidativo a novas incursões.

¹ A Idade Média mencionada neste trabalho refere-se ao período que se estende do século XI ao XV, que abrange a Idade Média Clássica e a Baixa Idade Média (GASPARETTO JUNIOR, 2006-2015).

1 O CORDEL E A ESPANHA MEDIEVAL / RENASCENTISTA

1.1 A Literatura de Cordel: origens

“*Que literatura é esta, cujos temas são aproveitados pelo cinema, pelo teatro, pela música, televisão e até mesmo pelos poetas e escritores eruditos?*” (MAXADO, 1980, p. 11).

O pesquisador de cordel Franklin Maxado, em sua obra *O que é literatura de cordel?* (1980), indaga sobre esse gênero da literatura brasileira que está chamando a atenção de professores universitários e de universidades, não só no Brasil, mas em diversos outros países, sendo sujeito de muitas dissertações de mestrado, teses de doutorado e outras investigações. Exemplo disso são as diversas menções e referências que Paul Zumthor, em *Introdução à Poesia Oral* (1997) faz ao cordel, como, por exemplo, quando ele menciona que “[...] No Brasil, a veia do *Romancero* alimentava até pouco tempo a literatura de cordel [...]” (ZUMTHOR, 1997, p. 73), ao analisar algumas poesias que, importadas para o continente americano, não levaram muito tempo para adaptar-se às condições locais. Outras referências deste autor ao cordel serão apresentadas no capítulo seguinte, no qual se discutirá o aspecto da oralidade, entre outros. A proposta desta dissertação, tendo como foco principal a literatura de cordel, requer um retrospecto panorâmico do gênero, desde suas primeiras manifestações no Brasil e sua inserção no contexto literário latino-americano. Maxado (1980) conta que D. João III dividiu o Brasil Colônia em capitânicas hereditárias distribuídas a donatários, que para cá se mudaram trazendo consigo escravos, colonos, jesuítas e cantadores para diverti-los. Na bagagem vinham *gestas*², canções tradicionais e romances, na maioria manuscritos, apesar de a imprensa já ter sido introduzida em Portugal em 1497. Eram poesias ou canções épico-narrativas de feitos de cavalaria, louvores à beleza e à finura das damas e donzelas, dos poderes de Deus, e outros temas tão difundidos pelos trovadores. Os demais colonos que chegaram posteriormente traziam os “Contos Populares de Portugal”, recolhidos e publicados em 1569 pelo escritor Gonçalo Fernandes Troncoso e, por isso, conhecidos por “estórias do troncoso”. Vinham, também, os almanaques de origem árabe e os romances de cordel. Toda essa produção se constituiria uma contribuição para o desenvolvimento da literatura de cordel brasileira.

² As canções de gesta são poemas épicos surgidos na literatura francesa, entre os séculos XI e XII, celebrando os feitos de heróis. Exerceram grande influência na literatura medieval, não só em sua região de origem (França), como por toda a Europa. Mesmo após a Idade Média, sua influência continuou a ser sentida na literatura e até no folclore (SÉRGIO, 2013).

Zumthor (1997) menciona esse fato em sua obra, tratando-o como deslocamento dos colonialismos, e “[...] constata-se a existência de uma bipolaridade que engendra tensões entre cultura hegemônica e culturas subalternas” (ZUMTHOR, 1997, p. 23), colocando como exemplo o colonialismo nos territórios africanos e arquipélagos da Oceania, onde culturas antigas, veneráveis e vulneráveis teriam sido destroçadas pela ação do colonizador, restando apenas fragmentos degradados dessas culturas nativas, não sendo possível reconstituí-las. Sobre as Américas, ele faz apenas referências superficiais, não aprofundando o tema. Outro autor, porém, trata dos efeitos colonialistas sobre culturas expressivas do continente americano, mostrando que aqui também os resultados foram desastrosos. Antonio Cornejo Polar (2000), em sua obra *O Condor voa: literatura e cultura latino-americanas*, constrói uma abrangente reflexão sobre a literatura andina, estudando a sua estruturação a partir dos efeitos da colonização europeia sobre os povos que habitavam a região da Cordilheira dos Andes à época da chegada dos europeus no século XV. Seu foco principal são os Incas dos Andes Peruanos, entretanto suas reflexões podem alcançar a questão da heterogeneidade presente na cultura brasileira, considerando a imposição da cultura europeia do colonizador sobre os povos colonizados das Américas de um modo amplo. Isso é visualizado na sua afirmação de que:

“[...] O discurso dos séculos coloniais, não é nem o dos espanhóis, nem o dos índios, nem tampouco a soma de ambos, mas o que está construído pelo e com o conflito que os separa e os une [...]” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 84).

Nas palavras do autor, emerge deste conflito uma literatura americana, que é campo aberto à inevitável heterogeneidade de vozes e letras plurais e dissidentes, de uma história assombrosa, cruzada por matizadas e confusas consciências. Talvez não se possam apontar, no Brasil, os mesmos efeitos desastrosos da colonização revelados pelo autor na região dos Andes, pois, no que se refere à literatura, não havia, ou não restou documentada, expressão poética nativa nem mesmo oral, como aquela que Cornejo Polar revela ter existido nos Andes. Assim, junto com a literatura europeia, teriam vindo os elementos que permitiriam o aparecimento da poesia brasileira, na qual está inserido o cordel com as características que o estabelecem como um gênero local. Isso não exclui, entretanto, a necessidade de considerar que a expressão do poder colonial pode ter interferido de forma significativa na literatura brasileira, da mesma forma que o fez na literatura andina, como é possível observar na análise de Cornejo Polar (2000), sobre aquela literatura. Ele expressa que “[...] a letra ingressa nos Andes não como instrumento de comunicação, mas como atributo e

encarnação da Autoridade [...]” (p. 82), um processo extremamente complexo e contraditório que proporciona valores diferenciados à literatura colonial, manifestos através de um discurso subalterno, emergente ou residual.

Buades (2006) analisa, também, esta questão, dedicando um tópico, intitulado *O choque de culturas*, em seu livro *Os espanhóis*, no qual trata o encontro entre europeus e americanos como um choque e não como o início de uma amigável relação entre culturas diferentes. Segundo ele, as campanhas de conquista foram fruto da iniciativa privada, mesmo que a coroa castelhana supervisionasse o processo, sendo a conquista da América uma oportunidade de ascensão social e de prosperidade econômica para indivíduos europeus de classe baixa ou para fidalgos em decadência. Os danos para os nativos foram enormes, pois essa empreitada não levava em consideração nenhum escrúpulo moral. Buades (2006) recorda que a catástrofe enfrentada pelos nativos foi denunciada por alguns europeus que participavam das expedições e cita o frade dominicano Bartolomeu de Las Casas, que conseguiu expor a gravidade da situação ao próprio imperador Carlos V. As teses de Las Casas seriam deixadas por escrito no ensaio *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) e inspiraram a promulgação de leis que, teoricamente, limitavam os poderes dos colonizadores. Buades (2006) entende que, curiosamente, essas teses de Las Casas serviram de pretexto para fomentar a importação maciça de escravos negros da África, uma vez que a mão-de-obra indígena mostrava-se imprópria para realizar os duros trabalhos nas colônias. Em sua análise, o autor se refere à colonização da América como um todo, mesmo que com referências mais pontuais à América espanhola, mas é sabido que essa situação ocorreu, efetivamente, na colonização portuguesa no Brasil.

Retomando Cornejo Polar (2000), ao referir-se à literatura andina e, por extensão, à literatura latino-americana, ele a coloca “[...] sob uma perspectiva que inclui até a evanescente margem na qual são ainda audíveis as vozes dos subjugados” (p. 80). Seriam vozes da oralidade que persistem como tais ou que foram congeladas pela escrita nos diferentes momentos da história, ou ainda, que foram totalmente extirpadas, mas deixaram vestígios involuntários nos relatos dos destruidores, como testemunho do que estavam destruindo. Segundo Cornejo Polar, a literatura latino-americana, apesar dos inevitáveis intercâmbios e alianças de variados tipos, construiu-se sobre essa base de enfrentamentos e repulsa, desde o bilinguismo que, muitas vezes, era remediado por intérpretes precários até o desencontro da oralidade primária dos nativos com a novidade da escrita dos europeus. Essa subjugação ao poder colonial foi, também, o contexto do qual

emergiu o cordel no Brasil, uma categoria nascente da literatura deste país, de autoria mestiça, carregada de insumos da cultura europeia, com inevitáveis vestígios de outras culturas. Além desse lastro colonial, ou talvez como consequência dele, a literatura de cordel é tratada, desde suas primeiras manifestações, como arte de segunda categoria. Em muitos casos até mesmo deixa de ser estudada em função dessa visão subalternizante. Diversos estudiosos do cordel apontam essa questão, dentre eles Aderaldo Luciano, pesquisador da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que aborda esse tema em um ensaio publicado na Internet em 2007, intitulado *Literatura de Cordel, Literatura Brasileira*. Ele lembra que gêneros literários similares ao cordel são normalmente aceitos e prestigiados em outros países, e cita *El Corrido*³ mexicano em que poemas como *La cucaracha* são cantados no mundo todo, e também o herói Martín Fierro, da literatura gauchesca⁴ argentina, que se tornou símbolo da nacionalidade Argentina, enquanto o cordel brasileiro passou por um longo período de desconhecimento e desprestígio. Luciano (2007) afirma que os compêndios e manuais de história da literatura brasileira, inclusive os livros didáticos do ensino fundamental e médio, até bem pouco tempo desviavam-se da literatura de cordel. Qualquer menção ao gênero o apresentava como literatura de caráter exótico, sem apuro crítico.

Como já discutido em parágrafos anteriores deste capítulo, a pouca atenção dispensada ao cordel pode estar relacionada às mesmas questões do colonialismo apontadas por Cornejo Polar (2000), quando ele afirma que a escrita ingressa nos Andes não como instrumento de comunicação, mas como atributo e encarnação da Autoridade. Esta reflexão encontra ressonância em outro autor, Angel Rama, como se pode ler em seu texto *La ciudad letrada* (2004)⁵. Rama revela que no centro de toda cidade do período colonial na América, houve uma “cidade letrada” que compunha o anel protetor do poder. Seria uma casta de religiosos, administradores, educadores, profissionais, escritores e múltiplos servidores intelectuais que “[...] manuseavam a pena, estavam estreitamente associados às funções do poder [...]”⁶ (RAMA, 2004, p. 57), constituindo a burocracia do

³ *El Corrido* é uma expressão literária poética e musical mexicana que retrata sentimentos, ideias, triunfos, derrotas, dores e alegrias. É considerado linguagem das maiorias. Assim como o cordel brasileiro, *El Corrido* tem também cunho jornalístico, veiculando notícias à população menos letrada (THORNTON, 2015).

⁴ A literatura gauchesca é considerada um subgênero da literatura latino-americana, que retrata a linguagem e o modo de vida do gaúcho em espaços rurais como o Pampa da Argentina. (ARAÚJO, 2006-2015).

⁵ A tradução de todas as citações das obras em língua espanhola listadas nesta dissertação é do próprio autor deste trabalho. O texto original de cada citação será exibido em nota de rodapé.

⁶ “[...] manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder [...]”.

governo local. Ele acrescenta que o período colonial mostra, reiteradamente, a surpreendente magnitude do grupo letrado que, em sua maioria, constituía a frondosa burocracia instalada nas cidades, a serviço das tarefas de comunicação entre a metrópole e as colônias, ocupando, portanto, o topo da pirâmide social. Pode-se apontar duas principais causas que contribuíram para a fortaleza da “cidade letrada”: as exigências de uma vasta administração colonial e a necessidade de evangelização, que Rama entende como “transculturação”. De interesse mais pontual desta pesquisa, Rama (2004) menciona o campo da literatura como uma das porções da produção letrada, com um significativo número de poetas. A função poética foi patrimônio comum de todos os letrados, devido às características que os definiam no exercício da letra. O autor revela, ainda, que esta elite da “cidade letrada” gozava de ócio, o que lhe permitia dedicar-se a extensas obras literárias. Algumas destas obras, posteriormente, passaram a fazer parte do cânone da literatura colonial. O cordel não floresceu neste ambiente letrado e, além disso, como mostram os teóricos que se dedicam ao seu estudo, mencionados neste mesmo tópico, sofreu o peso da “cidade letrada” que o relegou ao *status* de arte de segunda categoria que, por isso, no decorrer do século passado, deixou de ser estudado nos meios letrados. Apesar do desprestígio a que o cordel esteve, ou ainda está sujeito, como literatura, quando se observa, por exemplo, os estudos de Cândido (1995) sobre a relação entre a sociedade e a literatura que é produzida em seu meio, torna-se possível aplicá-los, também, a este gênero literário, uma vez que ele retrata, em diversos aspectos, características próprias da sociedade que o produz. O autor afirma que a arte é social porque “[...] depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação [...]” (CÂNDIDO, 1995, p. 20) e, por outro lado, produz sobre os indivíduos uma transformação, modificando sua conduta e sua concepção de mundo. Um exemplo disso é o tema do cangaço, muito particular da Região Nordeste, que exibe forte presença no cordel, como se vê nos seguintes versos que retratam Lampião, um dos mais emblemáticos cangaceiros daquela região:

Caso Lampião voltasse
Para a terra reencarnado
Eu me juntaria a ele
Porque ando injuriado
Com a corja de Brasília
Que rouba, maltrata, humilha
E o povo fica calado
(BARRETO, 2008, p. 2).

O verso exhibe a relação entre o meio social e a poesia, correspondendo, portanto, às análises de Cândido sobre a obra literária e a influência do meio social sobre ela, embora o cordel não seja diretamente mencionado por ele. A Região Nordeste do Brasil é considerada o berço do cordel; uma região que já exhibia desde os primórdios da colonização um modo de vida e uma cultura particular que a distingue como uma das partes do mosaico que conformam a cultura brasileira. As primeiras manifestações do cordel datam das últimas décadas do Império e primeiras da República, nascendo com forte influência da oralidade. Zumthor (1997), em seus estudos sobre a literatura oral, aponta um eixo “[...] pelo qual se pode ordenar a *força* constitutiva de um gênero oral: sua finalidade imediata e explícita, quando ela se identifica com a vontade de preservação do grupo social.” (p. 96). A literatura de cordel, com seu forte caráter oral e regional, teria essa força constitutiva no sentido de preservar aspectos da cultura nordestina. Mas não somente no sentido de preservar, e sim no de difundir tal cultura para outras regiões. Esse movimento difusor vem ganhando força nos últimos tempos com o surgimento de poetas cordelistas, em número crescente, em outras regiões do Brasil. Além disso, o volume de trabalhos acadêmicos sobre o cordel vem aumentando significativamente nas últimas décadas; e há um perceptível esforço de estender esse gênero literário a públicos historicamente não alcançados, como mostra o *corpus* desta dissertação. Fábio Sombra ao escrever *Cordel e viola: literatura popular em versos na formação de leitores* (2012) aponta que a tradição dos trovadores e vendedores de folhetos chegou ao Brasil junto com os colonizadores portugueses, e aos poucos se difundiu pelo interior do País, “mas foi no sertão do Nordeste que acabou ganhando mais força e aceitação” (p. 11). Trata-se de literatura em prosa ou em verso procedente das mais diversas expressões culturais (folclore, cantos, fábulas, lendas, mitos, anedotas, provérbios, desafios, superstições, etc), impressa em folhetos de rápida produção e de baixo custo. Por essa característica, um cordel pode ser chamado, também, de “folheto”. De acordo com Sombra (2012), suas origens como literatura impressa resultaram da invenção da imprensa, por volta de 1440, quando os impressos passaram a ter custo mais acessível, e então os trovadores podiam oferecer seus poemas em texto impresso. Entretanto, suas marcas de literatura oral têm as origens mergulhadas em um passado mais longínquo, como é analisado no decorrer deste trabalho. A nomenclatura “literatura de cordel” é resultado da forma como os trovadores medievais expunham seus poemas impressos em folhas soltas, penduradas em barbante ou corda (daí o nome cordéis), uma vez que, perambulando de feira em feira, era difícil carregar qualquer tipo de

estante ou móvel. Sombra (2012) lembra que, naquela ocasião, em Portugal, esse tipo de impresso ganhou o nome de *folhas volantes*, e na Espanha era conhecido como *pliegos sueltos*. No Brasil, foi somente no final do século XIX que a literatura de cordel começou a adquirir o formato conhecido atualmente, em “[...] livrinhos, também chamados de folhetos, encadernados e histórias contadas em estrofes de seis versos cada, as sextilhas” (SOMBRA, 2012, p. 11). Todavia, o autor suspeita que o termo “literatura de cordel” surgiu no meio acadêmico, e se popularizou com rapidez após a década de 1960. Hoje esses folhetos são amplamente encontrados à venda em feiras na Região Nordeste, até pendurados em cordéis, como mostram as imagens abaixo.



Fonte: acervo pessoal do autor, 2013.



Fonte: acervo pessoal do autor, 2013.

Alguns estudiosos do cordel ressaltam que existem influências da cultura árabe no gênero, e que o ponto de contato do qual resultou essa influência estaria na Península Ibérica, ocupada por este povo na Idade Média, e teria ocorrido através da literatura ali produzida a partir do período da ocupação. Maxado (1980) faz referência aos editores espanhóis que tinham entre suas publicações o clássico de origem árabe *Donzela Teodora*, publicado por eles em 1498. Segundo Maxado, até hoje se publica, no Brasil, uma versão dessa obra, que pode ser lida no cordel de Leandro Gomes de Barros. O pesquisador cita, também, outros textos de origem árabe, tais como *Imperatriz Porcina* e *Os doze pares da França*, muito difundidos em Portugal e que foram recriados na literatura de cordel brasileira. Cita ainda o texto *Roberto do Diabo*, que circulou em Portugal, cantando a valentia do homem a serviço de Deus, contra os mouros e contra o mal. Em seu livro,

Maxado menciona o folclorista brasileiro Câmara Cascudo, segundo o qual o primeiro cordel brasileiro publicado foi o romance *Zezinho e Mariquinha*, ou outro romance *A Vingança do Sultão*, ambos do cordelista Silvino Pirauá de Lima, em fins do século XIX, e que as estórias têm nítidas influências árabes. Ao falar do mercado São José como tendo sido a Meca da literatura de cordel da cidade do Recife, Maxado diz que ali foi publicado e comercializado o cordel *O Pavão Misterioso*, de José Camello de Mello Rezende, inspirado, provavelmente, em um tapete voador árabe. Trata-se de um tema do maravilhoso interferindo no real, uma constante na antiga civilização oriental, levada pelos árabes à Europa e trazida pelos europeus ao Brasil. Sombra (2012) aponta a Europa da Idade Média como o lugar de origem do cordel ainda em sua versão oral, quando nas feiras os trovadores – um tipo de artista muito querido pela população, “[...] paravam em um canto da praça e, acompanhados por uma rabeça ou um alaúde, [...] começavam a contar histórias de todo tipo [...]” (p. 9). O alaúde europeu é uma derivação do instrumento árabe chamado ‘ud (pronuncia-se al’ud), que foi introduzido na Europa durante a ocupação moura da Península Ibérica entre os anos 711 e 1492. A partir do ano de 1250, o instrumento foi sendo modificado para atender à estética musical dos europeus, o que o aponta como um dos indícios de influência árabe na literatura de cordel (CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA - CEP-BEM, 2014).

Zumthor (1997), ao teorizar sobre a poesia oral, refere-se diversas vezes ao cordel como integrante dessa categoria, e menciona os árabes, “[...] aos quais nós devemos as formas mais antigas do canto [...]” (ZUMTHOR, 1997, p. 280), sendo que os árabes o teriam herdado dos gregos, entre outros povos.

Haurélio (2010) menciona o dramaturgo e romancista Ariano Suassuna, que, em sua obra *O auto da compadecida*, de 1955, reaproveita o poema *O dinheiro (O testamento do cachorro)*, do cordelista Leandro Gomes de Barros. Segundo o próprio Suassuna, trata-se de um conto popular de origem moura e passado pelos árabes do Norte da África para a Península Ibérica, de onde emigrou para o Nordeste Brasileiro. O romancista acrescenta que o indivíduo que se diz brasileiro e nordestino, se diz também ibérico, mouro, negro, vermelho, judeu, entre outras etnias que acha longo enumerar.

Estão, portanto, caracterizadas as inúmeras referências, por diversos autores e pesquisadores, a respeito da influência da cultura árabe no cordel. O objetivo, nos próximos capítulos deste trabalho, é, então, buscar e apontar os indícios dessas influências. Porém, antes de iniciar tais apontamentos, serão apresentadas, no próximo tópico,

considerações sobre a literatura espanhola, com o objetivo de entender as possíveis implicações dela com o cordel.

1.2 Clássicos de cavalaria da literatura espanhola

Sabe-se que a literatura medieval europeia estava constituída por cantigas de amor, cantigas de amigo, de escárnio e de maldizer. Estas formas de expressão passaram a conviver com a cultura árabe, após a chegada, no ano de 711, dos árabes bereberés, liderados por Tariq Ibn Zuyad. Em 755, chega o príncipe Abd al-Rahman, desalojado do seu império em Damasco, e cria em Córdoba a sede da dinastia de seus antepassados, implantando os mesmos aspectos da metrópole oriental. A língua árabe se torna a mais falada, a mais escrita e a mais influente daquele momento, e, em consequência, a literatura árabe e a literatura peninsular escrita nesta língua eram as mais lidas. A cidade ganhou o *status* de capital intelectual e possuía o maior acervo bibliográfico, da época, na biblioteca do califa e de outras cidades circunvizinhas. Os árabes fizeram do livro o principal instrumento de transmissão de conhecimento, logo, sua cultura foi fundamentalmente uma cultura da escrita, fator que impulsionou ainda mais sua difusão.

Buades (2006), em seu livro *Os espanhóis*, relata que “[...] a Hispânia foi, nos séculos medievais, uma encruzilhada de caminhos que ligavam Oriente com Ocidente” (p. 76), e que os árabes fundaram, em Toledo, uma escola de tradutores que verteram os principais textos filosóficos e científicos, do seu idioma para o latim e, inclusive, para as línguas romances que despontavam como variantes do latim na Península Ibérica. Assim, muitos autores árabes, de obras relacionadas à matemática, à medicina, à filosofia, entre outras, foram difundidos no Ocidente cristão devido às traduções oriundas de Toledo entre os séculos XII e XIII. Buades (2006) afirma que o renascimento da filosofia e do aristotelismo seguramente não teria acontecido sem a influência das obras árabes traduzidas para o latim. O autor conta, ainda, que Alfonso X, rei de Castela, conhecido como “o sábio”, por sua predileção pelos diversos ramos do saber, solicitou, em 1251, a versão do *Livro de Calila e Dimna*, uma coletânea de fábulas indianas que viria a exercer notável influência na literatura europeia dos séculos seguintes. A tradição intelectual do oriente e a cultura árabe se espalharam por toda a península. Antes de Buades (2006), outro autor, listado nesta dissertação, escreveu, também, sobre o papel da influência árabe no ambiente cultural do território ocupado: Diego Marín, em sua obra *La Civilización*

española (1969), afirma que a Península Ibérica teve um desenvolvimento distinto do resto da Europa como resultado da ocupação árabe. Segundo ele, “o efeito principal não será tanto a influência direta do Islã, pois as duas culturas se mantiveram fundamentalmente separadas pela barreira política e religiosa”⁷ (MARÍN, 1969, p. 52), mas essa separação não impediu que o contato humano e cultural fosse muito estreito. A tradição poética, nesse tempo, possuía o que se conhece como *poesia qasida*, que apresentava grande diversidade temática, tendo como assuntos, por exemplo, a perda de um ente querido; a saudade do passado e da terra de origem; a natureza; o amor impossível; a separação dos amantes, entre outras. Um exemplo desta poesia pode ser apontado na *Antología y panorama de Arabia Preislámica*, organizada por Federico Corriente Córdoba (1974), no seguinte fragmento:

[...] Tal me costumava acontecer já antes: com Umm al-Huwayrit
e sua vizinha, Umm al-Ribab, de Ma'sal,
que, ao levantar-se, exalavam almíscar
qual sopro de zéfiro trazendo aroma de cravo,
e as lágrimas de meus olhos, de paixão transbordavam
sobre o peito, até molhar meu talabarte
Que felizes dias tive com elas [...] ⁸ (CÓRDOBA, 1974, p. 70)

Córdoba (1974) revela que o poeta árabe autor desta poesia, *Imru' al-Qays*, foi chamado, pelos árabes, "príncipe dos poetas", tanto por sua estirpe nobre, como pela elevada riqueza artística dos seus poemas, que são considerados flor e nata da poesia pré-islâmica.

Por outro lado, a literatura ibérica daquele momento exibía a língua romance, uma resultante da sobreposição do latim vulgar sobre os mais diversos substratos regionais, que passou a conviver com a língua dos mouros, da qual recebeu influências. Essa literatura apresentava, então, obras de caráter épico como desdobramento dos *cantares de gesta* medievais, cujo tema frequente estava relacionado aos enfrentamentos entre cristãos e mouros durante a reconquista, reportados de forma poética, como se pode observar no fragmento do poema *A perda de Antequera*:⁹

⁷ No original: “El efecto principal no será tanto la influencia directa del Islam pues la dos culturas se mantuvieron fundamentalmente separadas por la barrera política y religiosa”

⁸ “[...] Tal solíame pasar ya antes: con Umm al-Huwayrit / y su vecina, Umm al-Ribab, de Ma'sal, / que, al alzarse, exhalaban almizcle / cual sopro de céfiro trayendo aroma de clavo, / y las lágrimas de mis ojos, de pasión desbordaban / sobre el pecho, hasta mojar mi tahalí / Qué fastos días tuve con ellas [...]”.

⁹ “*La pérdida de Antequera*: La mañana de San Juan, / al tiempo que alboreaba, / gran fiesta hacen los moros / por la Vega de Granada. / Revolviendo sus caballos / y jugando de las lanzas, / ricos pendones en ellas / broslados por sus amadas [...] / [...] el moro que amores tiene / señales de ello mostraba, / y el que no tenía amores / allí no escaramuzaba.”

Na manhã de São João,
 ao tempo que clareava,
 grande festa fazem os mouros
 pela Várzea de Granada.
 Revolvendo seus cavalos
 e brincando com as lanças,
 ricos pendões pendurados nelas
 bordados por suas amadas [...]
 ...o mouro que amores tem
 sinais disso mostrava,
 e o que não tinha amores
 ali não se escaramuçava ...
 (MENÉNDEZ PIDAL, 1952, p. 225)

Cabe ressaltar que essa literatura tinha caráter oral, para ser recitada, característica relacionada à literatura de cordel brasileira que também possui esta forma de apresentação. Como ainda não existia imprensa, os romances eram exibidos em folhas soltas penduradas em uma corda, o que deu origem ao nome *romances de cordel*, na Espanha e, por conseguinte, à literatura de cordel no Brasil. Conforme MENÉNDEZ PIDAL (2008, p. 15), no decorrer do tempo, esses poemas alcançaram muita popularidade na Península Ibérica, na Europa e, por fim, na América Latina.

Nos sete séculos de ocupação da Península Ibérica, os árabes contribuíram com um legado de capital importância nos mais diversos setores das artes, particularmente a literatura. É de se esperar que, nesse ambiente de ocupação, a literatura florescida na Península traga em seu bojo algum vestígio de influência árabe. Um desses vestígios pode ser o fato de que essa literatura ibérica de caráter oral começou a aparecer na forma escrita, talvez por influência dos árabes que usavam o livro como principal instrumento de divulgação do conhecimento, como dito anteriormente. Marín (1969) lembra que a característica hispânica mais relevante na poesia árabe foi o uso da língua vulgar em poemas de caráter popular que expressavam, livremente, os sentimentos do poeta, sem sujeitar-se às rígidas formas estilísticas da poesia culta escrita na língua árabe clássica não falada. Ele acrescenta que esta inovação tornou a expressão poética mais natural e, assim, se popularizou no oriente, influenciando também na primitiva poesia castelhana. Este aspecto apontado pelo autor é relevante para entrever as influências que se estuda nesta dissertação, pois o cordel brasileiro tem, como característica marcante, a produção de poemas de poucos versos, escritos na língua popular falada pelas pessoas da região em que se escreve. Além disso, apresenta estilo próprio, que o distingue dos demais gêneros literários.

Sobre a Península Ibérica daquele período, Marín (1969) ressalta, ainda, que, junto com a reconquista, veio o desenvolvimento da literatura. Ele aponta que: “É uma poesia

cortesã e satírica, dedicada a realçar o prestígio dos grandes senhores, que retribuía generosamente aos melhores trovadores, da mesma maneira que ocorria nas cortes muçulmanas de Taifas”¹⁰ (MARÍN, 1969, p. 83).

O contexto ibérico aqui discutido foi levado em consideração para a seleção das obras analíticas de língua espanhola, julgadas adequadas a esta pesquisa, por serem oriundas daquela região ocupada pelos árabes e que os cristãos tentavam recuperar.

Uma das obras literárias desse período que será retratada nesta dissertação é *O Cantar de Mio Cid* (1979), de autoria anônima. É uma narrativa de cavalaria do século XI, em que o protagonista, Rodrigo Díaz de Vivar, personagem real na história da Espanha, não é um super-homem capaz de ações descabidas, mas um guerreiro que teve papel relevante nas guerras de reconquista da parte oriental da Península Ibérica. Era chamado pelos árabes de *sayyid*, termo que significa “senhor”, dando origem ao título do poema *El Cid*. A obra é um dos épicos da literatura espanhola medieval que relata as façanhas do cavaleiro na luta por sua pátria. A importância do poema para a cultura espanhola é mencionada em um artigo do Jornal *O Globo*, escrito por Priscila Guilayn, de 18 de agosto de 2007, que retrata *El Cid* como um herói mercenário, pois embora fiel ao rei Alfonso VI, esteve a serviço de reis árabes locais em lutas contra outros reis também árabes. Para isso, cobrava uma espécie de imposto chamado *parias*, que esses reis árabes pagavam a líderes cristãos poderosos e mais valentes que os muçulmanos, para que não fossem mortos por eles após a reconquista de territórios. Essa atitude transforma o herói em agente de equilíbrio de poderes, que segundo o artigo mencionado anteriormente, resulta da capacidade de *El Cid* de compreender as transformações que se manifestavam entre dois mundos, o cristão e o muçulmano, e também entre duas épocas, a arcaica e outra mais moderna, que provocavam mudanças na Península Ibérica.

Outro artigo, este da revista *Veja*, de 03 de dezembro de 2014, escrito por Marcelo Marthe, trata da fronteira entre a realidade e a fantasia em personagens históricos. Embora *El Cid* não seja o tema principal da matéria, ela o menciona como integrante desta categoria. Segundo o artigo, o cavaleiro, que viveu entre os anos de 1043 e 1099, foi enaltecido, no poema que leva seu nome, um século após a sua morte. A reportagem o coloca como mito cristão devoto à religião, que ajudou a livrar seu país dos muçulmanos, lembrando, entretanto, que foi um mercenário que lutou, sem peso na consciência, tanto ao

¹⁰ “Es una poesía cortesana y satírica, dedicada a realzar el prestigio de los grandes señores que retribuían espléndidamente a los mejores trovadores, igual que ocurría en las cortes musulmanas de Taifas.”

lado dos cristãos como de seus inimigos árabes. O texto em questão acusa que as conveniências do nacionalismo e da ideologia têm peso considerável na mistificação, o que contribuiu para que *El Cid* se transformasse em um símbolo de pureza patriótica.

Assim cresceu o mito em torno desse personagem, cultivando três principais aspectos da sua personalidade: a generosidade, uma aguçada visão de mundo e sua fidelidade como súdito. Diego Marín, em sua obra *A civilização espanhola* (1969), afirma que os livros de cavalaria vieram ressuscitar o culto por uma imaginária vida cavaleiresca, em que se exalta a honra pessoal, o sacrifício por um ideal e a admiração pelo valor individual. Marín considera que a tradição fez de *El Cid* o herói máximo do período denominado “Reconquista”, em que os ibéricos retomam, gradativamente, os territórios ocupados pelos árabes. Este herói ficou imortalizado no poema que leva seu nome, *Poema de Mio Cid* (1979), o primeiro épico de língua castelhana. Assim afirma o autor: “[...] a primeira epopeia conservada em romance castelhano é o Poema de Mio Cid, de forte realismo histórico”¹¹ (MARÍN, 1969, p. 83). Em sua análise, Marín ressalta os aspectos que caracterizam o herói e aponta que “[...] ao motivo prático de ganhar riquezas, se une o ideal patriótico de servir à causa da Reconquista”¹² (p. 66). O realismo histórico e os aspectos que humanizam o protagonista são traços da narrativa que se tornaram objetos de análise de outros pesquisadores. Menéndez Pidal, em nota à edição de 1963 do *Poema de Mio Cid*, observa que o estilo da narrativa não é o de ostentar a imaginação; apenas emprega-a para oferecer ao receptor a realidade, de tal maneira que vai além de apresentar um panorama da Espanha do século XI. A leitura do poema “[...] nos transporta a esta e nos faz assistir os acontecimentos”¹³ (MENÉNDEZ PIDAL, 1963, p. 50). O autor ressalta que os personagens estão pintados com as convenientes tonalidades de tinta, moldando-os, com equilíbrio, ao caráter diverso de cada episódio da narrativa. Esse equilíbrio apoiado na realidade é, de fato, perfeitamente notável no poema, podendo ser apontado em trechos como aquele que permite ao leitor, de qualquer tempo, desfrutar os albos de uma manhã que se aproxima, na Espanha medieval: “Vai saindo o Sol, meu Deus! Que formoso que despontava! As pessoas de Castelhão todas já se levantavam, as portas da cidade abrem e

¹¹ “[...] la primera epopeya conservada en romance castellano es el Poema del Cid, de fuerte realismo histórico”.

¹² “[...] al motivo práctico de ganar riquezas, se une el ideal patriótico de servir a la causa de la Reconquista”

¹³ “[...] nos transporta a ésta y nos hace asistir a los acontecimientos”.

para fora se vão, a caminho de seus trabalhos, das terras que lavravam [...]”¹⁴ (POEMA..., 1979, p. 27).

O narrador aponta, na sequência deste fragmento, a presença de mouros entre essas pessoas que se levantam ao amanhecer e se deslocam para o trabalho, mantendo a narrativa calcada em um cenário onde convivem árabes e cristãos ocupando o mesmo espaço territorial. Menéndez Pidal (1963), em sua análise do *Poema de Mío Cid*, considera-o distinto dos demais clássicos de cavalaria da época, por afastar-se das aventuras maravilhosas e aparições sobrenaturais, que eram a alma da antiga poesia narrativa, mostrando-se menos bárbaro e mais real, mais vivente, mais humano e “[...] mais diretamente acessível aos homens de todos os tempos”¹⁵ (MENÉNDEZ PIDAL, 1963, p. 52). É por isso que, segundo Menéndez Pidal, o encanto maior do poema está relacionado ao fato de ser uma poesia vivida e não somente cantada, na qual os personagens não são unicamente exércitos de cristãos e árabes; gente estranha à vida militar também toma parte na ação, mulheres, crianças, monges, comerciantes, judeus e outros tipos de pessoas que, no seu lidar, mostram ao receptor a vida pacífica das cidades, as despedidas, as viagens, as alegrias dos encontros, os casamentos, as reuniões íntimas para tratar de assuntos familiares e outros costumes que, exibidos na poesia, permitem ao leitor transportar-se à rotina da época.

Outra importante obra do *corpus* desta dissertação é o épico *Amadis de Gaula* (CACHO BLECUA, 2007). Trata-se de um cantar de gesta que exalta o heroísmo e as façanhas dos cavaleiros andantes. Segundo a professora Graça Videira Lopes, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa, responsável pela tradução e nota da edição Cacho Blecua (2007), *Amadís de Gaula* é o mais célebre exemplar ibérico de um dos gêneros literários mais apreciados e lidos, oriundo da Idade Média europeia. A autoria da obra, sua origem e período em que apareceram as primeiras versões são temas controversos. A versão que chegou aos dias atuais, considerada a primeira edição, é resultado do trabalho do espanhol Garci Rodríguez de Montalvo que, por volta de 1508, coligiu três livros de Amadis, cuja versão original teria circulado em princípios do século XIV, e também traduziu para o espanhol e emendou um quarto livro que ele próprio afirmou ter chegado à Espanha, em letra e pergaminho tão antigo que custou muito

¹⁴ “Va saliendo el Sol ¡Dios mío, qué hermoso que despuntaba! Las gentes de Castejón ya todas se levantaban, las puertas de la ciudad abren y afuera se marchan, camino de sus trabajos, de las tierras que labraban”.

¹⁵ “[...] más directamente accesible a los hombres de todos los tiempos”.

trabalho a leitura por parte daqueles que sabiam a língua. De acordo com Cacho Blecua (2007), o trabalho de reconstrução e renovação dos três primeiros livros de Amadís, feito por Montalvo, foi realizado entre os anos 1480 e 1495. O livro se constitui obra clássica da literatura cavaleiresca medieval. No prólogo da obra, escrito pelo próprio Montalvo, tem-se um panorama do contexto histórico da Península Ibérica, que, naquela época, estava em vias de concluir a reconquista, expulsando os últimos árabes do seu território. Assim, o trabalho foi realizado em um momento singular da Península Ibérica: a retomada de Granada, o último território que restara ocupado pelos árabes. Montalvo, contemporâneo do acontecimento, menciona-o como “[...] aquela santa conquista que o nosso muito esforçado Rei fez do reino de Granada [...]” (CACHO BLECUA, 2007, p. 1). Ele comenta, ainda, a inventividade com que os oradores, os quais tinham muito interesse em obter fama, contavam a respeito deste episódio: “[...] quantas flores, quantas rosas por eles seriam inventadas sobre ela [...]” (p. 1). Em relação ao seu trabalho de reconstrução e renovação de Amadís de Gaula, ele o compara ao dos sábios da antiguidade que deixaram escritos os grandes feitos das armas, mencionando Titus Livius que exaltou a honra e a fama dos romanos, deixando escritas muitas façanhas, que mesmo parecendo muito estranhas, podiam merecer algo de credibilidade. Este realismo, mesmo que parcial, atribuído às narrativas do historiador romano pode, também, estar presente na narrativa dos acontecimentos que o próprio Montalvo presenciou naquele momento da Península Ibérica, e também em outros retratados em relatos como aquele que estava em suas mãos, a história do valente cavaleiro Amadís de Gaula. Ele defendeu a credibilidade que se podia depositar em Titus Livius, argumentando que não havia em seus relatos descrições de golpes espantosos, nem encontros milagrosos, como os encontrados nos feitos homéricos, apesar de que, mesmo nestes, poderia haver algo de real. Bem se pode e se deve crer ter havido Tróia e ter sido cercada e destruída pelos gregos e, também, Jerusalém pode, de fato, haver sido conquistada. Através destes argumentos críticos, é possível notar, no prólogo de Montalvo, a intenção de equilibrar as narrativas de cavalaria entre o realismo e a ficção. O realismo, chamado por ele de “cimentos de verdade”, baseado em fatos conhecidos ou, até mesmo, presenciados por ele próprio, como expressa a respeito dos “[...] feitos de armas, que acontecem [aí] são semelhantes àqueles que quase todos os dias vemos e passamos [...]” (CACHO BLECUA, 2007, p. 3) e a ficção representada pelos acontecimentos criados e fingidos pelos narradores, dos quais Montalvo tenta obter algum fruto proveitoso. Na verdade, Montalvo não vê outro proveito desses acontecimentos ficcionais senão os bons

exemplos e as doutrinas que poderiam ser motivos de edificação religiosa. Já nesse início da narrativa se percebe a força da religião, expressa na preocupação do escritor em não ferir os preceitos religiosos:

E se por ventura nesta mal ordenada obra algum erro aparecer daqueles proibidos no humano ou no divino, disso peço humildemente perdão, pois que mantendo e crendo eu firmemente tudo aquilo que a Santa Igreja mantém e manda, mais simples ignorância do que a obra foi disso causa (CACHO BLECUA, 2007, p. 3).

Esta questão religiosa está estampada no decorrer de toda a narrativa de *Amadís de Gaula* e será discutida à frente, no subcapítulo 3.3, quando se abordará os aspectos que sugerem aproximação entre esta literatura e o cordel brasileiro.

Cacho Blecua (2007) lembra que o narrador tem a honra, sem pretendê-la, de haver dado nome a uma ampla região do continente americano, já que um dos lugares imaginários que aparece na obra – uma ilha denominada Califórnia – alcançou notoriedade quando os conquistadores espanhóis impuseram esse nome a uma parte do território onde hoje é o México e os Estados Unidos. O autor ressalta, ainda, que, como cavaleiro perfeito, Amadís representa um modelo de código de honra e um arquétipo de alto valor didático e social e suas aventuras transcorrem em um ambiente de idealismo sentimental. Montalvo foi o responsável pela refundição e ampliação dessa novela de cavalaria de incontestável importância literária e histórica, como obra produzida numa região e época marcadas pela ocupação e, em consequência, pela influência, árabe na Península Ibérica.

O fim da ocupação árabe trouxe, também, o fim dos clássicos de cavalaria, marcado pela publicação, em 1605, daquela que é considerada a obra mestra da literatura espanhola, *Don Quijote de la Mancha*, de autoria de Miguel de Cervantes. A introdução da edição em uso nesta dissertação, de responsabilidade da Editora Edelsa, assume que esta obra vem a ser a última deste gênero. Por um lado, é uma paródia destrutiva e, por outro, uma última tentativa de perpetuar o ideal cavaleiresco. A narrativa é, em sua totalidade, uma imitação burlesca que reúne as características de um autêntico clássico de cavalaria. Conforme esclarece o texto introdutório da Editora Edelsa, para melhor entender a obra, se faz necessário algum conhecimento dos livros de cavalaria. Além daquilo que já foi apresentado anteriormente, sobre *El poema de Mío Cid* e sobre *Amadís de Gaula*, cabe resumir que os guerreiros formavam uma das classes da sociedade europeia desde os princípios do século XI. Seu ofício era ajudar, com suas armas, o estabelecimento do cristianismo. No século XII, este movimento evoluiu e a vida do cavaleiro passou a seguir

certos ritos. Em uma cerimônia que o iniciava nesse ofício, velava suas armas durante uma noite, sendo, em seguida, armado cavaleiro por um padrinho. Fazendo-se acompanhar de um escudeiro, partia, então, para suas proezas guerreiras e assumia condutas, como viver pouco dependente dos bens materiais, ser fiel a uma mulher amada e ajudar os necessitados, principalmente se estes fossem mulher ou filha de um cavaleiro. A partir do século XIV, as novelas de cavalaria que contam estas histórias adquiriram popularidade e foram conhecidas por toda Europa. Estas características se fazem presentes nos clássicos listados neste trabalho, mas, em *Don Quijote de la Mancha*, todas se desenvolvem de forma burlesca. O protagonista, um fidalgo da região da Mancha, era um apaixonado pelos livros de cavalaria e, de tanto ler, perdeu a razão. A confusão entre fantasia e realidade o levou a querer percorrer o mundo em busca de aventuras, convertido em um cavaleiro andante. Todo cavaleiro devia possuir um bom cavalo que tivesse um nome sonoro e, na sátira de Cervantes, Dom Quixote passou quatro dias imaginando que nome colocaria no seu. Recordando o nome do cavalo de cavaleiros famosos, como *El Cid*, decidiu pelo nome “Rocinante”, que traz implícito, no significado da palavra, uma referência a cavalo de raça desvalorizada. O cavaleiro andante devia ter, também, um nome de destaque e, outra vez, o protagonista recordou que Amadís não se contentara em chamar-se apenas Amadís, acrescentando o nome de sua pátria ao seu, passando a se chamar Amadís de Gaula. Assim também o fez, nomeando-se a si próprio Dom Quixote de la Mancha. Como escudeiro, a narrativa relata que “[...] Neste tempo, Dom Quixote ver um camponês, vizinho seu, homem de bem e de pouco entendimento [...]”¹⁶ (CERVANTES, 1995, p. 31) e tanto o persuadiu que o pobre homem aceitou servir-lhe de escudeiro. Faltava-lhe uma mulher pela qual estivesse apaixonado, “[...] porque o cavaleiro andante sem amores era árvore sem folha e sem fruto e corpo sem alma”¹⁷ (p. 11). Foi então que, a exemplo de Amadís de Gaula que tinha sua amada Oriana, elegeu ele uma lavradora de bom aspecto, de nome Aldonza Lorenzo, pela qual um dia esteve apaixonado, e escolheu para ela um nome que recordasse o de uma princesa, chamando-a de Dulcinea del Taboso. Percebe-se, assim, uma narrativa que não somente imita os clássicos de cavalaria, mas também os menciona, através do protagonista, que os conhece. Diante da loucura de Quixote, o padre e o barbeiro vão à casa dele para, a pedido da sobrinha, destruir os livros que o teriam levado à loucura. O primeiro livro que encontraram foi *Amadís de Gaula*, que, no diálogo dos

¹⁶ “[...] En este tiempo don Quijote fue a ver a un campesino, vecino suyo, hombre de bien y de poco entendimiento [...]”.

¹⁷ “[...] porque el caballero andante sin amores era árbol sin hoja y sin fruto y cuerpo sin alma”.

personagens, o padre o referencia como o primeiro romance de cavalaria impresso na Espanha, sendo, então, a origem de uma espécie tão má e perigosa que deveria ser queimada. O barbeiro prefere preservá-lo, pois ouviu dizer que é o melhor de todos os livros de cavalaria. Quando encontram livros de poesia, o padre sugere que, não sendo de cavalaria não deveriam ser queimados, pois não são motivos da loucura de Dom Quixote. Porém, a sobrinha intervém e prefere destruí-los como os outros, “[...] porque seria pior para meu tio cair na loucura de fazer-se poeta, que é enfermidade incurável”¹⁸ (CERVANTES, 1995, p. 31). Estes são alguns exemplos da face burlesca da obra, mas a sátira de Cervantes chega a tal ponto que o narrador faz burla do próprio autor. Isso ocorre quando, entre os livros de Quixote, encontram um de Miguel de Cervantes. O padre indaga sobre tal livro e o barbeiro conta que faz muitos anos que Cervantes é grande amigo seu e que o livro tem algo de boa invenção, “[...] propõe algo e não conclui nada; é necessário esperar a segunda parte que se anuncia”¹⁹ (p. 31). Em outro trecho, o narrador parece predizer a fama futura da narrativa, quando coloca a seguinte fala na voz do protagonista que caminhava conversando consigo mesmo: “[...] Quem duvida de que, no futuro, quando se escreva a verdadeira história das minhas famosas aventuras, o autor a conte assim? [...]”²⁰ (p. 13), deixando entrever a extensão da face criativa de Cervantes. Essa visão de futuro, sutilmente veiculada na voz do personagem, em relação ao prestígio da obra, é observada por Vianna Peres (2005) em seu ensaio *El Quijote y el teatro de memoria de Giulio Camillo*. A autora ressalta que o personagem de Cervantes é conhecedor da fama de todos os cavaleiros andantes e, cavalgando, “[...] faz sua invocação, nesse tempo presente para sua “memória no futuro”: “Oh tu, sábio encantador, quem quer que sejas, a quem couber ser cronista desta peregrina história!””²¹ (VIANNA PERES, 2005, p. 521), onde a autora nota o desejo do valoroso cavaleiro de que suas verdadeiras histórias se constituam em crônicas e que o presente vivido por ele, quando for um fato já passado, tenha utilidade como memória exemplar.

Na literatura de cordel, a sátira é uma característica indiscutível. Portanto, este fator é um dos que marcam uma provável aproximação do cordel com *Don Quijote de la Mancha*. Como exemplo, podemos apontar a obra de cordel *Antonio Silvino: vida crimes e*

¹⁸ “[...] porque sería peor para mi señor tío caer en la locura de hacerse poeta, que es enfermedad incurable”.

¹⁹ “[...] propone algo y no concluye nada; es necesario esperar la segunda parte que anuncia”.

²⁰ “[...] ¿Quién duda de que, en el futuro, cuando se escriba la verdadera historia de mis famosas aventuras, el autor la cuente así?: [...]”.

²¹ “[...] hace su invocación, en ese tiempo presente para su “memoria en lo futuro”: “ ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser cronista de esta peregrina historia”.”

juízo (BATISTA, 1975), na qual o protagonista é um herói satírico, capaz de confessar seu medo e sua covardia, como é possível observar no verso em que ele matou “[...] Um pombeiro de primeira: / Era um tal de Severino / Que servia de “chaleira”. / Fez uma vez a polícia / Dar-me uma boa carreira!” (BATISTA, 1975, p. 7), mostrando a forma irônica com que o narrador expõe os momentos de covardia do herói.

Sobre a obra de Cervantes, Marín (1969) entende que Dom Quixote simboliza o idealismo e Sancho Panza, seu escudeiro, o realismo e cada um influi gradualmente no outro, de modo que o caráter de cada personagem evolui diante dos olhos daquele que lê a narrativa. O autor afirma, ainda, que Cervantes visualiza a realidade como algo relativo, variável segundo a mentalidade e o ponto de vista do personagem. Ao introduzir esta dupla perspectiva na novela – a do leitor e a do personagem –, Cervantes descobre a maneira de aumentar o efeito realista da ficção, fazendo o leitor sentir que a realidade que se vê, como leitor, é mais real que a imaginada pelo personagem.

García López (1985), em seu livro *História da literatura espanhola*, revela que Cervantes teria dito que escreveu Quixote para aborrecer as pessoas com as fingidas e disparatadas histórias dos livros de cavalaria, mas López adverte que seria ingênuo interpretar ao pé da letra as palavras de Cervantes. Ele acredita que essa pode ter sido a intenção inicial de Cervantes ao compor a paródia, porém, depois de criado o personagem, ganhou carinho por ele, superando seu propósito inicial. Assim, limitou-se a desenvolver a completa personalidade do herói, movido por uma intenção puramente estética. García López (1985) afirma, ainda, que os primeiros leitores de Quixote conseguiram ver somente os elementos cômicos da narrativa, a loucura do protagonista, sua anacrônica armadura e o ridículo dos episódios em que se envolveu, todavia, mais tarde, a atenção fixou-se em outros aspectos: a grosseira incompreensão dos que o rodeiam, a incapacidade de descobrir que a conduta do herói se inspira na bondade, e as cruéis burlas daqueles que ignoram o amor como aquilo que move os atos do protagonista. García López escreve que, desde a época do Romantismo, se costuma ver em Quixote “[...] a trágica luta do homem que impulsionado por ideais generosos se choca dolorosamente contra a realidade e fracassa em seus nobres propósitos [...]” (GARCÍA LÓPEZ, 1985, p. 284), recebendo golpes como recompensa de seus sonhos. López recorda que o humor de Cervantes é consequência da sua atribulada vida, pois, tendo combatido na batalha em Lepanto, sofreu ferimentos que o afetaram durante o resto da vida, foi feito prisioneiro, se expôs a graves perigos para salvar seus companheiros do cativeiro e, por fim, a velhice que lhe trouxe o

desengano de todas as suas ilusões. Cervantes foi um grande leitor de livros de cavalaria, como demonstra seu personagem em Quixote, assim, García López conclui que “[...] a tragédia de dom Quixote é igual à sua. Entretanto, seu otimismo é invencível [...]” (GARCÍA LÓPEZ, 1985, p. 284), por isso Cervantes e seu personagem seguiram acreditando nos altos valores do espírito, apesar de conhecer a amargura do fracasso. Para a Espanha, o valor de Quixote está no fato de que é uma síntese das duas orientações que definem a cultura espanhola: a que representa a valorização do mundo dos ideais e a que supõe uma aguda consciência da realidade. Dom Quixote faz dos mais altos valores – o amor, a generosidade, o heroísmo – a razão da sua existência, ao passo que Sancho, seu escudeiro, vive atento somente à realidade material. Segundo García Lopez (1985), é possível observar o mesmo duplo plano em outras importantes produções da literatura, porém em Dom Quixote de la Mancha, idealismo e realismo não aparecem como duas posições irreduzíveis. Assim expressa García López (1985).

Compagnon (1999), em seu texto *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, faz referência a obras paródicas, mencionando Dom Quixote. Ele postula que essas obras são prova da função de aprendizagem atribuída à literatura e que, segundo o modelo humanista, há um conhecimento do mundo e dos homens que somente a literatura pode proporcionar.

A reconquista somente se concluiu em 1492, já na época do Renascimento, com a retomada de Granada, último território em que os árabes estavam confinados. Sobre a literatura ibérica, Marín (1969) acusa os novos rumos dos romances medievais desta época:

Estas canções tradicionais eram geralmente fragmentos dos velhos cantares de gesta que se haviam transmitido oralmente de geração em geração, como poesia do povo. Mais tarde, os poetas cultos criam imitações, gerando um novo tipo de romance “artístico”, mais refinado e mais trabalhado, junto com o tradicional²² (MARÍN, 1969, p. 121).

O autor aponta que “Assim surgem os romances *fronteiriços* e *mouriscos*, sobre cenas bélico-amorosas da fase final da Reconquista [...]”²³ (p. 121), com tendência a idealizar a vida e os costumes dos árabes de Granada. Segundo ele, esta tendência se

²² “Estas canciones tradicionales eran generalmente fragmentos de los viejos cantares de gesta que se habían transmitido oralmente de generación en generación, como poesía del pueblo. Más tarde los poetas cultos los imitan y crean un nuevo tipo de romance “artístico”, más refinado y artificioso, junto al tradicional.”

²³ “Así surgen los romances *fronterizos* y *moriscos*, sobre escenas bélico-amorosas de la fase final de la Reconquista [...]”

repetiria em épocas posteriores até a Espanha dos dias atuais (considerando que Marín escreve em 1969), a qual representa uma das características mais singulares da literatura espanhola.

Neste tópico, foram apresentadas as características da literatura de cavalaria, de língua espanhola, observando o contexto social no qual ela surgiu, bem como as suas relações com a cultura árabe. No capítulo seguinte, buscar-se-á suporte teórico para analisar e contrapor os dois gêneros literários em foco: o de cavalaria espanhol e o cordel.

2 REFLEXÃO TEÓRICA

Tanto a literatura cavaleiresca espanhola, como o cordel são gêneros que apresentam forte identificação com o meio social de onde surgiram, recebendo influências desse meio e, também, influenciando sobre ele. Este aspecto será discutido no tópico seguinte, através da análise de alguns autores que escreveram sobre estas questões.

2.1 Questões culturais e identitárias

Ao investigar a eventual relação entre a literatura de cordel, a literatura ibérica e a consequente influência árabe, há que se colocar em pauta questões como a discutida por Glissant (2005), sobre o encontro de culturas enquanto produção de uma identidade aberta a diferentes formas de manifestação, que poderão produzir resultados diversos e imprevisíveis. No prefácio de Glissant (2005), a professora Enilce Albergaria Rocha, tradutora da obra, apresenta o autor como antropólogo, filósofo, poeta, romancista e ensaísta, que migrou para a França, e cuja reflexão crítica se formou durante o pós-guerra, no contexto das lutas anticoloniais, e, portanto, seu trabalho está ligado ao pensamento sobre o colonialismo. O conjunto da sua obra contribui para a discussão da identidade e do encontro das culturas, tema presente nesta dissertação e discutido, teoricamente, neste tópico. A professora Enilce afirma, também, que os questionamentos de Glissant (2005) permitem compreender a complexidade dos parâmetros impostos pela cultura ocidental dos países hegemônicos aos povos historicamente colonizados. Sua proposta sinaliza no sentido de que estes povos que irrompem na contemporaneidade necessitem construir sua própria modernidade, do contrário correm o risco de não se nomear, de calar sua voz, sua identidade e seu projeto coletivo. As reflexões de Glissant (2005) trazem questões

resultantes do encontro entre as culturas, línguas e civilizações e menciona o papel da literatura neste contexto de dominação política e econômica, que representa ameaça às identidades. O texto de Glissant (2005) está centrado no termo “crioulização”, que o autor propõe como sendo um processo em que os elementos culturais são colocados em presença uns dos outros. Para a compreensão deste termo, o autor apresenta outros conceitos de categorização das culturas, entre eles, o de culturas *atávicas* e culturas *compósitas*. A primeira é aquela que “[...] parte do princípio de uma Gênese e do princípio de uma filiação, com o objetivo de buscar legitimidade sobre uma terra [...]” (GLISSANT, 2005, p. 72), que a partir desse momento se torna território. O autor associou o princípio de uma “[...] identidade rizoma à existência de culturas compósitas, ou seja, culturas nas quais se pratica uma crioulização [...]” (p. 72), sendo resultante, portanto, do encontro de culturas. Todavia, o autor esclarece que, frequentemente, se está diante de uma oposição entre o atávico e o compósito e, para melhor entender esta oposição, ele analisa o povoamento das Américas, colocando o exemplo do México, em que as atávicas são as culturas pré-hispânicas e a compósita, a cultura geral do país mexicano, incluída a cultura hispânica, destacando a oposição entre estas duas culturas. Segundo Glissant (2005), nos países mais recentes, onde se vivenciou o encontro de culturas, está sempre presente a questão da oposição entre restos remanescentes de cultura atávica e esse processo novo de crioulização, como se percebe na constituição dos novos países das Américas, em que este processo, geralmente, desestabilizou as culturas atávicas ameríndias. É assim que Glissant dialoga com diversos autores apresentados neste trabalho. Cabe recordar Cornejo Polar (2000), discutido nas reflexões sobre o cordel, no subcapítulo 1.1, no qual se mencionou que o autor trata dos efeitos colonialistas sobre culturas expressivas do continente americano, mostrando que os resultados foram nefastos para as culturas – conceituadas, por Glissant (2005), como atávicas. O estudo sobre Cornejo Polar (2000) apresentou uma abrangente reflexão sobre a literatura andina, estudando a sua estruturação a partir dos efeitos da colonização europeia sobre os povos que habitavam a região da Cordilheira dos Andes à época da chegada dos europeus no século XV e a possibilidade de perceber a extensão desses efeitos sobre a colonização do Brasil, com foco na literatura de cordel. Assim, é possível apontar o alinhamento dos conceitos, pensamentos e críticas destes dois autores, relação esta que será apontada na abordagem de outros autores no decorrer deste trabalho. Esta articulação entre diferentes pesquisadores ratifica a coerência e a relevância dos aspectos teóricos que se busca para sustentar a proposta desta dissertação. Glissant

(2005) apresenta, ainda, o conceito de “mito fundador”, que teria o papel de “[...] consagrar a presença de uma comunidade em um território, enraizando essa presença [...]” (p. 74), conceito relacionado à concepção de cultura atávica, já discutida. O autor acrescenta que os povos colonizados resistiram culturalmente, mas também se adaptaram, e acredita que as motivações dos conflitos étnicos e nacionalistas passam pela noção de identidade que se desenvolve como raiz única que exclui o outro como participante. Em resumo, o autor trata do elemento híbrido resultante do encontro de culturas, apontando que cada uma delas não permanecerá intacta após o contato. Tal multiculturalismo se produziu no encontro entre culturas árabes na Idade Média e, também, entre elas e a cultura Andaluza. Posteriormente, através das Grandes Navegações e das descobertas de novas terras, essas identidades multiculturais se estabeleceram nas Américas, produzindo novas formas de expressão cultural.

Esse fenômeno multiculturalista faz recordar o conto *A Biblioteca de Babel*, de Borges (2007), em que se imagina o universo como uma grande biblioteca, que se pode entender como o lugar dos livros de todas as culturas. O universo que, segundo o conto de Borges, escrito em 1941, as pessoas chamariam de biblioteca, “[...] compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio [...]” (p. 51), galerias que podem ser pensadas como referência às culturas de todos os povos, e os poços de ventilação como o transcorrer do tempo, podendo ser relacionado ainda à “[...] escada em espiral, que se afunda e se eleva a perder de vista.” (p. 51). O texto faz alusão direta ao tempo, como em uma das descrições dos labirintos da biblioteca quando se aponta uma exclamação: ““Oh tempo as tuas pirâmides!”” (p. 53). Há, também, uma provável alusão ao descobrimento do Brasil, no trecho “Há quinhentos anos, o chefe de um hexágono superior deu com um livro tão confuso [...]” (p. 53), uma vez que um decifrador ambulante disse ao chefe do hexágono que as folhas do livro “[...] estavam redigidas em português [...]” (p. 53). Assim, buscando relacionar o foco desta investigação ao imaginário de Borges, é possível acrescentar que a literatura de cordel reorganizar-se-ia em uma das estantes desse hexágono. A biblioteca imaginária do conto de Borges seria “[...] uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, e cuja circunferência é inacessível.” (BORGES, 2007, p. 52). Uma interpretação plausível dada à alegoria de Borges é aquela que relaciona a vida à literatura, à sabedoria e aos livros, à circunferência inacessível, ao próprio universo, cujo conhecimento total é inatingível ao ser humano. O narrador do conto esclarece que “[...] o universo, com a sua elegante dotação de estantes,

de tomos enigmáticos, de infatigáveis escadas para o viajante [...] só pode ser obra de um deus” (p. 52), e logo afirma que “É verdade que os homens mais antigos, os primeiros bibliotecários, usavam uma linguagem bastante diferente da que falamos agora [...]” (p. 53), e segue em sua intrincada divagação sobre a imaginária Biblioteca. Entre uma construção e outra do raciocínio do narrador, pode-se inferir algum significado do projeto dessa biblioteca, que parece conduzir à ideia de que as incontáveis culturas que povoam o universo e se sucedem no tempo, contribuem para a preservação uma da outra e o encontro delas produz uma identidade híbrida multifacetada. Um hipotético pensador observou que todos os livros da biblioteca, “[...] por muito diferentes que sejam, constam de elementos iguais [...]” (p.54), e tais elementos assemelham-se, por exemplo, às letras do alfabeto. O pensador acrescentou algo que todos os viajantes do conto haviam observado: “Não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos” (p. 54). Estaria ele se referindo aos diferentes idiomas com alfabetos parecidos? Ou ao fato de que a leitura de cada texto pode resultar em perspectivas diferentes para cada leitor? Ele, de fato, esclarece que quando se proclamou que a biblioteca abrangia todos os livros, houve uma manifestação extravagante de felicidade, pois “Todos os homens se sentiram senhores de um tesouro intacto e secreto” (p. 54), talvez para apontar a leitura como bem de todos. Os livros da biblioteca de Borges seriam, então, a polifonia de vozes das diversas culturas em contato. Este tipo de abordagem que se imprime ao pensamento de Borges (2007) encontra ressonância no texto de Glissant (2005), estudado parágrafos atrás, em que sua apreciação “[...] sobre o caos-mundo será sobre o que poderíamos chamar de uma condição temporal da cultura, da relação entre as culturas” (GLISSANT, 2005, p. 98). Ele acrescenta que as relações e os contatos entre as culturas perpetuavam, antigamente, ao longo de imensas continuidades temporais, espaços estes em que as culturas se influenciam umas às outras, de forma sensível e imperceptível, passando, em dados momentos, por transformações marcantes. Pode-se resumir a articulação de Glissant (2005) com Borges (2007) no seguinte trecho:

No encontro das culturas do mundo, precisamos ter a força imaginária de conceber todas as culturas como agentes de unidade e diversidade libertadoras, ao mesmo tempo. É por isso que reclamo, para todos, o direito à opacidade. Não necessito mais “compreender” o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo de minha própria transparência, para viver com esse outro ou construir com ele. [...] E eu diria que as literaturas que se perfilam diante de nossos olhos e que já podemos pressentir, serão adornadas com todas as luzes e com todas as opacidades da nossa totalidade-mundo (GLISSANT, 2005, p. 86).

O autor afirma, ainda, que as culturas da contemporaneidade vivem vários tempos diferentes, mas sofrem as mesmas transformações, ou as mesmas influências. Estas reflexões parecem dialogar com a proposta de Borges (2007), através do conto *A Biblioteca de Babel*, que seria a simbologia do universo como o lugar de todas as culturas. Outra articulação com a alegoria de Borges (2007) pode ser apontada no artigo *El Quijote y el teatro de la memoria de Giulio Camillo* (VIANNA PERES, 2005). Ao refletir sobre a relação entre essas duas obras de língua espanhola, a autora menciona Edward C. Riley (1989), segundo o qual “[...] o erudito cervantista italiano Carlo Segre disse, com razão que *Quixote* é ‘uma espécie de Galeria dos gêneros literários de seu tempo.’”²⁴ (VIANNA PERES, 2005, p. 519). A autora, mencionando, ainda, a Riley (1989), acrescenta que, de fato, *Dom Quixote* é um livro feito de livros, um livro sobre as possíveis consequências de se ler os livros, e expressa: “Desse modo, pretendemos mostrar a possibilidade de ler *Quixote* como uma ideia do teatro de toda a literatura.”²⁵ (VIANNA PERES, 2005, p. 519). Essas reflexões de Vianna Peres (2005) exemplificam a aplicabilidade da alegoria de Borges (2007) à literatura como conhecimento universal.

Desde épocas remotas, a cultura árabe apresenta importância e expressividade universal, e a sua divulgação se dá, principalmente, através dos comerciantes e invasores. Menocal (2004), em seu livro *O ornamento do Mundo*, observa que, na Península Ibérica Medieval, essa cultura chegou como invasora, mas, apesar disso, ela criou ali uma brecha de tolerância que garantiu o entrelaçamento cultural e a sobrevivência dos costumes locais, germinando e reinventando-se em um ambiente de conflitos políticos e ideológicos, encontrando soluções para as diferenças.

Posteriormente, os ibéricos chegaram às Américas trazendo, com sua literatura, a influência árabe, e, mais adiante, também a imigração dos mascates e intelectuais vindos da Síria e do Líbano (para citar alguns países), principalmente no século XX, acentuou a influência árabe na cultura brasileira. No Rio de Janeiro, entre as décadas de 20 e 50 do século passado, intelectuais árabes de diversos setores do conhecimento chegaram a constituir o que se conheceu como *Liga Andaluza*, um movimento cultural que chegou a veicular uma revista, com objetivo de preservar e difundir a identidade do grupo, incluindo sua literatura.

²⁴ “[...] El erudito cervantista italiano Carlo Segre ha dicho, con razón que *El Quijote* es ‘una especie de Galería de los géneros literarios de su tiempo.’”

²⁵ “De ese modo, pretendemos enseñar la posibilidad de leer el *Quijote* como una idea del teatro de toda la literatura.”

Slimane Zeghidour, em sua obra *A poesia moderna árabe e o Brasil* (1982), aponta que não há que se estranhar a influência árabe na poesia brasileira, uma vez que a poesia árabe está afinada com as correntes literárias do século XX, reforçando, também, que a literatura brasileira já exibiu a influência moura ocorrida na Península Ibérica, e, portanto, esses imigrantes árabes começaram a produzir literatura brasileira, mas sempre sob a perspectiva do mundo árabe. Esse pensamento de Zeghidour é uma referência à articulação tripla árabe-ibérica-brasileira que se busca nesta dissertação.

Antonio Cândido antecipa que fatores socioculturais exercem influência na expressão literária, porém é difícil identificá-los na sua quantidade e variedade, sabendo-se, entretanto, que os mais decisivos se ligam à estrutura social, a ideologias e valores (CÂNDIDO, 2000, p. 21). Seus estudos, intitulados *Literatura e Sociedade*, focalizam os diversos níveis de correlação que retratam a ocorrência dos aspectos sociais nas obras.

Cândido (2000) aponta o papel preponderante da sociologia na análise da obra literária e estuda a influência do meio social sobre ela, assim como a influência desta sobre o meio onde é produzida. Questiona em que medida a arte é expressão da sociedade; qual é a função social da obra no estabelecimento das relações sociais; como a sociedade encara a posição e o papel do artista; qual é a contribuição dos recursos técnicos na incorporação dos valores sociais; e como se estabelecem os públicos perante a arte que é produzida em seu meio. O autor entende a função social da arte como o papel que esta representa no estabelecimento das relações sociais, na manutenção e evolução de determinada ordem na sociedade, abrangendo a satisfação das necessidades espirituais, materiais e ideológicas do cidadão. Segundo ele, o escritor depende do público, a quem está vinculado, visto que a obra carrega sempre alguma reação captada por seu autor. Cândido reafirma o objetivo de averiguar a maneira pela qual a realidade social se coloca como componente de uma estrutura literária e de compreender o vínculo entre a obra e o ambiente em que ela floresce. O autor se mostra convicto de que o meio social é um fator externo que “[...] importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura [...]” (CÂNDIDO, 2000, p. 4), acabando por se transformar, portanto, em fator interno. Ele defende que “[...] a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais” (p. 12), e identifica alguns desses fatores externos, partindo do ponto de vista da sociologia, entre eles a preferência estatística por um gênero, o gosto das classes, a origem social do autor, a relação entre a obra e as ideias, a influência da organização

social, econômica e política, entre outros. Considerando o conjunto das obras críticas de Cândido, é possível crer que seu campo de observação parece ter sido direcionado apenas ao cânone literário do eixo sudeste do Brasil. Literaturas marginais, ou de menor prestígio, não fariam parte de sua análise. Talvez por isso, a literatura de cordel não seja por ele mencionada, pois, no momento de suas investigações, essa literatura estaria, muito mais que hoje, confinada principalmente ao nordeste do Brasil, com pouco prestígio em outras regiões. Entretanto, suas ideias extrapolam os limites desse suposto campo de observação, e podem alcançar outros gêneros. Isso fica evidente na aplicabilidade dos seus conceitos, e de suas averiguações à literatura de cordel, que retrata intensamente o ambiente social onde é produzida, cantando em versos os mais variados temas vividos pela sociedade na atualidade, e recriando os de outras épocas para o lazer e a educação de seus leitores. Cândido (2000) procura determinar se o fator social fornece apenas os instrumentos, como o ambiente, os costumes, os traços grupais, etc., que servem de veículos para conduzir à inspiração criadora; ou se é, também, elemento constituinte do que há de arte na obra, como seu valor estético. Na primeira hipótese, Cândido sugere a predominância dos aspectos sociológicos, segundo um tipo que poderia ser formado “[...] pelos estudos que procuram verificar em que medida as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo os seus vários aspectos.” (p. 10), destacando a relação entre a obra e o público, quanto ao destino, aceitação, e a ação recíproca entre ambos, e também a posição e a função social do escritor. Nessa hipótese, estaria ainda a função política das obras e dos autores, do ponto de vista ideológico. Na segunda hipótese, aquela em que o fator social é também elemento constituinte da arte presente na obra, os aspectos meramente sociológicos ficariam em segundo plano, para dar lugar a uma interpretação estética, tendo em vista a dimensão social como fator de arte, e nesse caso a análise seria menos sociológica e mais crítica. Ao pensar a literatura de cordel a partir dos questionamentos do estudioso, é possível indagar as razões pelas quais a sociedade nordestina é o meio de onde emerge um número mais representativo de escritores de cordel; e qual seria a característica desta sociedade que a torna um campo tão fértil deste gênero literário. Ao analisar o romance *Senhora*, de José de Alencar, Cândido aponta alguns dos instrumentos de fator social, como a referência a lugares, modas, usos, e manifestações de atitudes de grupo ou de classe; é a sociedade presente na obra. Pode-se apontá-los, também, no cordel, como mostra o seguinte verso do livro *Antonio Silvino: vida crimes e julgamento*, de Francisco das Chagas Batista (1975, p. 4):

Para punir esse crime
 Ninguém se apresentou;
 A Justiça do lugar
 Também não se interessou;
 Aos bandidos a polícia
 Pareceu que auxiliou [...]

O verso retrata uma atitude de grupo ou de classe, neste caso o comportamento da justiça, que no ambiente geográfico da narrativa se mostra ineficiente e corrupta, do ponto de vista do narrador. Na análise que Cândido (1985) faz do romance *Senhora*, ele menciona o episódio da compra de um marido e reflete que essa compra está revestida de um sentido social simbólico, uma vez que está desmascarando costumes vigentes à época, como o casamento por dinheiro. Assim, o autor analisa costumes julgados, por ele, imorais, e expressa que “[...] neste caso de relações que deveriam pautar-se por uma exigência moral mais alta [...]” (p. 7), o que resulta, de fato, é uma imersão na imoralidade, que é denunciada de forma sutil pelo narrador. Por outro lado, no verso de cordel apresentado, é possível parafrasear Cândido, para denunciar que a ineficiência e a corrupção da justiça teriam sido fatores que favoreceram o crescimento da criminalidade, na forma de cangaço, na região palco do verso de cordel apresentado, região que é amplamente demarcada no decorrer da narrativa, e que está toda circunscrita ao nordeste do Brasil. Tem-se, portanto, uma obra de cordel que se enquadra na proposta de Cândido, no que se refere à presença do elemento social como fator da construção artística, em seu aspecto sociológico. Nessa mesma obra, e em outros folhetos, foi encontrada vasta referência a lugares, modas, usos, costumes e atitudes, alinhando o cordel com os conceitos de Cândido. A proposta desta investigação encontra, ainda, respaldo no autor, por dois motivos mais: o primeiro, porque este trabalho coloca a literatura de cordel em estudo, contrapondo-a com obras da literatura medieval e renascentista, o que traz, em certa medida, um aspecto histórico ao trabalho. Cândido trata esse aspecto como “[...] dimensão essencial para apreender o sentido do objeto estudado” (2000, p. 8). O segundo motivo está relacionado à busca da contribuição árabe à literatura de cordel, e o autor menciona um tipo de estudo sociológico em literatura, voltado para a “[...] investigação hipotética das origens, seja da literatura em geral, seja de determinados gêneros” (p. 11), em que há o deslocamento de interesse da obra para os elementos sociais que a estruturam, e para as circunstâncias que influem em sua elaboração. Nestas reflexões, pode-se apontar alguma relação entre Cândido (2000) e outro autor apresentado no início deste tópico. Retoma-se, então, Glissant (2005) e sua

concepção de “mitos fundadores”, que teriam o papel de consagrar a presença de uma comunidade em um território, fixando essa presença. O autor entende que no caminho que leva à História, o mito fundador será acompanhado pela elucidação e explicação “[...] dos processos sociais e das condições circunvizinhas de uma comunidade [...]” (GLISSANT, 2005, p. 75) e pelos contos e narrativas que prefiguram a História e, enfim, pelos romances, poemas e textos de reflexão que dizem, cantam ou meditam sobre a comunidade.

A discussão das questões culturais e identitárias necessária a esta dissertação requer a exploração de outro ensaio escrito por Antonio Cândido, que retrata, com propriedade, o fator social presente na literatura. Trata-se do texto *Dialética da malandragem* (1993), no qual se estuda a obra *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, a partir das marcas que essa obra apresenta a respeito da estrutura social da cidade do Rio de Janeiro na época do Império. Entretanto, a abordagem nesta dissertação, será realizada não pela análise direta do ensaio de Cândido, mas através de um artigo crítico intitulado *O brasileiro abstrato: o malandro como persona nacional*, de K. David Jackson, publicado na coletânea *Antonio Cândido e os estudos latino-americanos* (2001), uma série de críticas organizada e editada por Raúl Antelo. As observações de Jackson sobre o ensaio de Cândido se mostram aplicáveis à literatura de cordel, o que justifica sua menção neste tópico. Jackson (2001) mostra que Cândido sugere formas de interpretação simbólica para as funções sociais do romance objeto de seu ensaio, mas sem reivindicar, para a sua leitura, uma teoria geral da função da realidade social brasileira. Isso pode ser entendido como uma possibilidade de estender e aplicar sua análise a outros textos. Ele observa, na sociedade brasileira da época, uma “[...] dialética entre a ordem e a desordem, que estão caprichosamente balançadas num sistema de relacionamento humano” (JACKSON, 2001, p. 186); uma ordem que o Estado tenta impor, mas que está cercada por uma desordem orquestrada pelo “malandro”, resultando em um mundo moral neutro, “[...] uma espécie de terra-de-ninguém, onde a transgressão é apenas um matiz na gama que vem da norma e vai ao crime [...]” (p. 187), em um espaço intermédio, fruto da composição híbrida da hierarquia social. Cabe aqui retomar Rama (2004), discutido no subcapítulo 1.1, e comparar seu pensamento com o de Cândido (1993). Rama postula que a “cidade letrada” articulou sua relação com o poder, servindo-o através das leis, regulamentos e outras ferramentas de ideologização que a sustentavam e a justificavam, mas aponta um secular desencontro entre a minuciosidade prescritiva de leis

e códigos e a anárquica confusão da sociedade sobre a qual legislavam. É coerente localizar o cordel nessa sociedade anárquica, que, nas análises de Cândido, pode ser entendida como a “desordem” em confronto com a “ordem”. O herói-narrador do texto analisado por Cândido atua como mediador entre essas categorias dialéticas, que estão socialmente imbricadas. A literatura de cordel apresenta diversos folhetos em que o “malandro” de Cândido se mostra no papel do protagonista vilão, fora-da-lei, que desafia o Estado opressor, e por isso se transforma numa espécie de herói. Pode-se, outra vez, apontar em *Antonio Silvino: vida crimes e julgamento*, (BATISTA, 1995, p. 4), versos que mostram a aplicação da análise de Cândido no cordel:

Eu chamei pela Justiça,
Esta não quis me escutar,
Vali-me do bacamarte,
Que me veio auxiliar.
Nele achei todas as penas
Que um código pode encerrar!

No bacamarte eu achei
Leis que decidem questão,
Que fazem melhor processo
Do que qualquer escrivão,
As balas eram os soldados
Com que eu fazia prisão.

O ensaio crítico de Cândido se insere na estrutura social herdada da época imperial, a mesma da narrativa de cordel apresentada; um cenário em que se visualizava o fim da escravidão, no Brasil, mas que iniciava o cangaço na Região Nordeste. Os versos acima retratam o cangaço, mas é possível apontar, também, no contexto da escravidão, a presença do herói que representa a desordem. O cordelista contemporâneo Medeiros Braga (2010) retrata no cordel *O Quilombo Manoel Congo: a saga de um guerreiro*, o fundador de um dos mais importantes espaços de resistência coletiva do século XIX, de negros que tinham um ideal de liberdade.

Manoel Congo é o primeiro
No tapete a se mexer,
A sua insatisfação
Dava bem pra perceber,
Sendo da África arrancado
Se mostrou inconformado
Com as elites no poder

Seu verso denuncia a situação do homem negro, africano, que era retirado, à força, de sua terra, trazido contra vontade para o Brasil, mostrando, através da inquietude do

escravo, sua inconformidade e vontade de escapar. Mais um exemplo da desordem contra a ordem, proposta por Cândido. Jackson (2001) observa que, na dialética social do malandro, Cândido detecta uma forma particular de “tolerância corrosiva”, que almeja a legitimidade enquanto ataca a rigidez de toda a norma ou lei. Propõe-se, então, que esse embate não se restringe somente ao período focado por Cândido, mas se estende, também, à atualidade, e o cordel, naquele, e neste momento, mostra-se alinhado com a análise de Cândido. A pesquisadora Else Vieira, em sua obra *Landless Voices in Song and Poetry – The Movimento dos Sem Terra of Brazil* (2007), estuda os “sem terra” e compila a literatura produzida no seio do movimento, localizando a literatura de cordel. Um dos poemas pertence à Irmã Tereza Cristina, *A história dos trabalhadores da Fazenda São João dos Carneiros*, com 17 versos. O poema narra a luta dos “Sem Terra” pela desapropriação da fazenda São João dos Carneiros. A fazenda teria sido vendida, sem ter sido dada a preferência aos posseiros que haviam construído benfeitorias no imóvel. Começa, então, a luta pela desapropriação, e, em consequência, os enfrentamentos entre a ordem e a desordem observados na análise de Cândido:

Uma ação de preferência
 Na justiça deu entrada
 Começaram as agressões
 A opressão organizada
 Envenenaram animais
 E a água foi trancada.

Para desapropriação
 Governo apressar
 Fomos acampar no INCRA
 Três dias ficamos lá
 Só voltamos com a certeza
 Que iam nos apoiar.

A análise crítica de Jackson não só mostra a pertinência dos estudos de Cândido no que se refere às questões culturais e identitárias da literatura, como também permite inserir a literatura de cordel no bojo dos pressupostos de Cândido.

A questão social pontuada nos estudos de Antonio Cândido, é encontrada, também, nas proposições de Paul Zumthor, em *Introdução à Poesia Oral* (1997). O autor indaga que tipo de conhecimento o conto veicula, qual seria o papel sociológico dele como conhecimento, e qual seria a sua finalidade. Seria uma narrativa de simples divertimento ou algo mais? Ele entende que a reflexão sobre essas indagações passa inevitavelmente, pela poesia oral, à qual sua obra se dedica quase integralmente, e crê que as variações

individuais realizadas pelo contador de um poema oral e por seus ouvintes, são recorrentes neste tipo de performance. Propõe, ainda, que o conto, para aquele que o narra, constitui a realização simbólica de um desejo; “[...] a identidade virtual que, na experiência da palavra, se estabelece um instante entre o narrador, o herói e o ouvinte, [...]” (ZUMTHOR, 1997, p. 55), criando a lógica do sonho, gerada pelo prazer de contar. Para o pesquisador, o texto poético oral se engaja na voz que o leva, associado a uma função social que lhe confere um lugar na comunidade real, vinculado às circunstâncias nas quais ele se faz ouvir. É em virtude de sua oralidade que uma mensagem poética recorre à memória coletiva para integrar-se na consciência cultural do grupo. Ao estudar a epopeia, ele afirma que há uma incessante fluidez do vivido, uma integração natural do passado no presente, no qual a bagagem veiculada pelo poema pode adaptar-se de acordo com as circunstâncias do momento, ficando na memória apenas o que é socialmente útil. Zumthor (1997) postula que qualquer discurso é uma narrativa, e menciona Pierre Janet que dizia ter sido a humanidade criada pela narração; logo Zumthor coloca a narração como a capacidade de contar “[...] as lembranças, os sonhos, os mitos, as lendas, a história e tudo mais que constitui, juntos, a maneira pela qual indivíduos e grupos tentam se situar no mundo.” (p. 52). Ele considera que toda a produção de arte, tanto na poesia como nos demais gêneros artísticos, é um modo de narrativa que emerge em algum lugar de uma série contínua de fatos de cultura. O autor acrescenta, ainda, que, desde as sociedades arcaicas, o conto é um terreno de experimentações em todos os confrontos imagináveis que se realizam através da voz do contador, referindo-se, portanto, à intertextualidade entre os registros oral e escrito. Afirma que, particularmente nos dias de hoje, os poetas orais podem sofrer alguma influência de certos procedimentos linguísticos próprios das obras escritas, e que a poesia oral se realiza, então, em contato com o universo da escrita, desta situação de coexistência, os fatos podem ser classificados conforme a natureza do impacto da escrita sobre a comunicação oral, nos aspectos da conservação e da repetição do poema. Segundo ele, é por isso que, muitas vezes, alguns textos, no momento da leitura individual, nos fazem sentir que “[...] uma voz vibrava originariamente em sua escritura e que eles exigem ser pronunciados” (ZUMTHOR, 1997, p. 40). No que concerne à intertextualidade entre os registros oral e escrito, o autor destaca as distinções que se estabelecem entre eles. O texto oral se destina a uma audiência pública, ao passo que o escrito se “[...] oferece a uma percepção solitária” (p. 42). Assim, a oralidade, no momento de sua exibição, se estende num espaço medido pelo seu alcance acústico, ficando restrita a um grupo sociocultural,

não visando à universalidade, enquanto a escrita é potencializada entre tantos leitores individuais, alcançando um espaço universal, medido na superfície do texto que pode ser lido, relido, dividido e manuseado ao gosto do leitor. Priorizando o foco de suas análises sobre a poesia oral, Zumthor (1997) reforça que a estruturação poética em regime de oralidade se realiza muito mais por meio da dramatização do discurso, em detrimento dos procedimentos de gramaticalização, como é o caso, quase que exclusivo, da poesia escrita. A oralidade se define, então, mais pela sociologia do que pela linguística, razão pela qual a poesia oral geralmente comporta regras mais complexas do que a escrita. Portanto, é a performance que transformará uma comunicação oral em um objeto poético, “[...] conferindo-lhe a identidade social, em razão daquilo que se percebe e declara como tal” (p. 84). A oralidade se distingue da voz escrita em uma oposição manifesta por suas funções. O texto escrito, “[...] já que subsiste, pode assumir plenamente sua capacidade de futuro [...]” (p. 132), pois um escritor desconhecido no momento da criação de sua obra poderá ser conhecido anos depois. Por sua vez, o poeta oral está definitivamente sujeito à exigência presente de seu público. Em contrapartida, desfruta a liberdade de retocar seu texto de acordo com as circunstâncias do momento, como mostra a prática dos cantadores. Dessa forma, a poesia oral “[...] se constitui, assim, naquilo que [...] torna o poeta um mestre de cerimônia” (p. 133). O conjunto de todos esses fatores faz com que a narrativa adquira a função de estabilização social e sobreviva às formas de vida primitiva. Isso explicaria a permanência das tradições narrativas orais “[...] para além das transformações culturais: a sociedade precisa da voz de seus contadores, [...]” (p. 56), o que ocorre independentemente das situações concretas em que se vive. Essa função social é tão perceptível no cordel, que é possível abordá-lo a partir desses pressupostos de Zumthor. Não é de se estranhar então, que teóricos do cordel façam, também, reflexões alinhadas ao pensamento de Cândido (2000) e de Zumthor (1997). Maxado (1980), por exemplo, estuda o cordel como literatura popular e afirma que esta literatura sempre existiu pelo simples fato de que sempre existiu povo, e que desde que o homem se tornou um animal racional, ostentando a voz como um diferencial em relação aos outros animais, ele conta suas façanhas contra inimigos, animais e a natureza, bem como suas conquistas amorosas. Lembra ainda que a técnica de narração foi evoluindo, chegando aos versos e rimas tais quais se encontra nos objetos analíticos em estudo nesta dissertação, tanto o contar façanhas na forma estritamente oral, como, depois, fazê-lo utilizando-se do recurso dos versos e das rimas.

Figueiredo (2010), em *Conceitos de literatura e cultura*, dedica-se ao estudo das identidades e literaturas que se manifestaram nas Américas, no século passado. A obra tem a participação de estudiosos de literatura de diversas línguas incluindo, o português e o espanhol. Estes pesquisadores buscam, em conjunto, estabelecer o contraste entre as literaturas das Américas e a europeia, e entendem que a análise dos textos de maneira isolada pode comprometer a compreensão, uma vez que não se levaria em consideração as tendências que afetam a literatura. Portanto, é necessário tentar refazer o percurso e os desdobramentos percorridos pela literatura a fim de preservar as características que constituem a riqueza do material analisado. O propósito do livro é o mapeamento de conceitos identitários e literários que surgiram desde as vanguardas e transitaram pelo continente americano até o final do século XX, a fim de lhes rastrear o sentido, a origem e, principalmente, o entrecruzamento e a superposição de noções. Em um dos artigos deste livro, Figueiredo e Noronha (2010) alertam que o debate sobre a questão das identidades na modernidade tardia é complexo, porque quando parte-se de uma definição originalmente ontológica, para empregos cada vez mais diversificados, sem contornos definidos, depara-se com problemas que impossibilitam a concepção de uma identidade fixa. Elas afirmam que, no mundo contemporâneo, “[...] fala-se, cada vez mais, de identidades plurais, ou, ainda, de identificações, que teriam o caráter provisório [...]” (FIGUEIREDO; NORONHA, 2010, p. 189). Os pressupostos destas autoras se aplicam às reflexões identitárias demandadas nesta dissertação, do ponto de vista da identidade coletiva que, segundo elas, forma-se pelo dialogismo. Isto se coloca tendo em vista que as demandas aqui são relacionadas a identidades atinentes a objetos literários em contraponto com a sociedade que os produz. No caso do cordel, é possível parafrasear as autoras, imaginando uma identidade de caráter regional dentro de um contexto nacional. Além disso, cabe recordar aquilo que se mencionou no primeiro capítulo deste trabalho, que as primeiras manifestações do cordel são das últimas décadas do Império e primeiras da República, e que nasceu com forte influência da oralidade. Mencionou-se, também, que Zumthor (1997) coloca, como um dos eixos da força constitutiva do gênero oral, a vontade de preservação do grupo social. Estas análises, feitas anteriormente, encontram respaldo em Figueiredo e Noronha (2010), uma vez que elas apontam, no Brasil do século XIX, a questão identitária relacionada com a “[...] busca romântica, que nasce do conflito de já não poder/querer ser português” (FIGUEIREDO; NORONHA, 2010, p. 193), um fato político da separação de Portugal que suscita um fato cultural. Esta ideia se relaciona, outra

vez, com Zumthor (1997), que aponta uma ruptura na qual a poesia nascente buscou sua própria energia, deixando de se apresentar como um prolongamento da cultura europeia. Tal ruptura se deu no momento em que a mudança das condições de existência dessa nova literatura alcançou um ponto crítico em termos de valores considerados essenciais.

Compagnon (1999) afirma que se existe uma teoria, também pode existir a prática diante da qual essa teoria se coloca. E o pesquisador questiona se não terá sido essa prática a origem da teoria, e indaga, ainda, qual é a prática que a teoria da literatura codifica. Ele sugere reflexões a respeito da pesquisa literária e da história literária, considerando os mais diversos elementos que constituem a literatura, como “[...] um autor; um livro; um leitor; uma língua e um referente” (p. 26). A teoria da literatura tem relação com a filosofia da literatura no que concerne à estética, uma vez que a filosofia reflete sobre a natureza, sobre a função da arte e o entendimento do seu valor. Sendo assim, a teoria tangencia as manifestações identitárias na literatura, pois questiona e problematiza as práticas que organizam a literatura. Ao construir uma teoria da literatura, Compagnon se dedicou também a discutir sobre o que é literatura e qual a sua extensão. Para essa conceituação, ele reservou alguns tópicos de seu texto, que podem ser resumidos de acordo com o interesse desta dissertação. Ele afirma, por exemplo, como acepção correspondente à noção clássica, que literatura “[...] são todos os livros que a biblioteca contém [...]” (COMPAGNON, 1999, p. 31), incluindo-se aí a literatura oral. Essa afirmação remete, inevitavelmente, aos primeiros tópicos deste capítulo, quando foi mencionado o conto *A Biblioteca de Babel*, de Borges (2007), com a discussão levantada sobre sua alegoria. O termo *literatura* tem uma extensão mais ou menos vasta, que pode abranger desde os clássicos escolares até as histórias em quadrinhos. O critério de valor pende mais para o ético, o social e o ideológico. Mais coerente, entretanto, com esta linha de investigação, está a noção proposta por Compagnon, no sentido de que a literatura é concebida “[...] em suas relações com a nação e com sua história.” (1999, p. 33), sendo, primeiramente, nacionais. Essa concepção parece abrigar, com maior propriedade, a literatura de cordel, porque, apesar das possíveis influências, é um gênero tipicamente nacional e está ligado à história da sociedade brasileira, ou parte dessa sociedade. Nas reflexões sobre a teoria literária, Compagnon afirma que esta se opõe ao senso comum, uma vez que responde a uma intenção polêmica ou opositiva, na qual coloca em dúvida a prática literária, analisando-a e procurando descrevê-la, tornando explícitos os seus pressupostos. O texto de Compagnon oferece suporte teórico em termos da crítica literária, que representa o discurso sobre as

obras; acentua a experiência da leitura; descreve, interpreta, avalia, aprecia e julga não só o sentido, mas também o efeito que a obra exerce sobre o leitor. Oferece, ainda, suporte teórico em relação à história literária, entendendo-a como o discurso que acolhe os fatores exteriores à experiência da leitura, por exemplo, a concepção ou a transmissão das obras, entre outros elementos de interesse dos estudiosos da teoria da literatura. Compagnon ressalta também que “[...] a crítica lida com o texto, a história com o contexto [...]” (1999, p. 22), ou seja, a primeira objetiva avaliar o texto e a segunda se propõe a explicá-lo. Cabem, ao crítico literário, as indagações a respeito do que é literatura e quais são seus critérios de valor; e ao historiador, as questões afeitas aos traços que distinguem o texto literário como documento histórico, pela presença de causas factuais, como a vida do autor, o quadro social e cultural, as fontes, as intenções atestadas, entre outras. Essa linha de pensamento, segundo o próprio autor, faz aparecer, em certos momentos, uma oposição entre crítica e história, pois há o paradoxo de explicar pelo contexto um objeto que nos interessa exatamente porque transcende esse contexto e sobrevive a ele. O autor, que havia antes sugerido reflexões sobre a pesquisa e a história literária, considerando como seus constituintes um autor, um livro, um leitor, uma língua e um referente, acrescenta agora o mundo, o estilo, a história e o valor. Todos esses constituintes, Compagnon declara que serão discutidos inspirados no senso comum, pois “[...] é o eterno combate entre a teoria e o senso comum que dá à teoria seu sentido” (1999, p. 26), lembrando que não são constituintes independentes entre si, mas que formam um sistema. A resposta que se dá a um deles reflete as opções que se abrem para responder aos outros. Para exemplificar, ele esclarece que, quando se acentua o papel do autor, é possível que não se dê tanta importância à língua; ao priorizar a literariedade, minimiza-se o papel do leitor; quando se destaca a vertente da história, diminui-se a contribuição do gênio.

Assim, ficou caracterizada a forte relação entre a literatura e a sociedade, podendo-se entender que a identidade cultural de uma sociedade está expressa na sua literatura. No tópico seguinte, será abordado outro aspecto característico dos clássicos de cavalaria de língua espanhola e do cordel: a oralidade. Importantes obras do *corpus* deste trabalho serão o suporte para tratar deste tema.

2.2 A oralidade

“Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas. [...] outra literatura sem nome em sua antiguidade, viva, sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, [...] continua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, [...]” (CASCUDO, 1952, p. 27).

“A literatura oral é como se não existisse.” (CASCUDO, 1952, p. 27). Assim o autor se expressa, ao se referir a esse tipo de literatura, feita “[...] para o canto, para a declamação, para a leitura em voz alta” (p. 24), constituída por elementos vivos e vibrantes. Ele afirma que todas as cidades, vilas e povoações possuem uma literatura oral presente em sua poesia, nas estórias infantis, no anedotário, nas cantigas anônimas, nas velhas modinhas, e até mesmo na musicalidade com que o idioma é modulado. Cascudo acrescenta, ainda, que em qualquer agrupamento humano haverá a memória coletiva oficial, regular, ensinada pelas instituições, e haverá também a não oficial, tradicional, oral, anônima, que independe do ensino, que é sistematicamente trazida nas vozes das mães e nos contos.

Sombra (2012) resume a história da literatura de cordel, contando que antes da invenção da imprensa era muito trabalhoso reproduzir as narrativas de forma escrita, pois as cópias eram escritas à mão, uma por uma. Por isso eram difundidas de forma oral, e para memorizar tantas histórias, os trovadores as contavam em versos. Essa tradição não era exclusiva da Idade Média; vinha desde a Antiguidade Clássica, em que os épicos foram adaptados para a forma de poesias, pois as rimas ajudavam os artistas a memorizar toda a narrativa. Zumthor (1997) expressa que o gênero poético oral foi, e ainda é, largamente estudado, principalmente na epopeia do modelo homérico – uma referência máxima de toda poesia – e que a questão da oralidade está inicialmente nos épicos *Ilíada* e *Odisséia*.

Uma característica saliente na literatura de cordel são as marcas da oralidade, aspecto que se apresenta como um dos indícios da conexão ibérico-árabe. Maxado (1980) afirma, sobre os romances de origem árabe, publicados em Portugal no século XIX, que, pela repetida leitura desses romances e livros, “[...] os decoram e, novamente, eles voltam para a tradição oral” (p. 26). Fonseca (1996) aponta alguns fatores inerentes à literatura oral, dentre os quais, a possibilidade de associar a palavra dita ao espaço em que é enunciada; a imediata relação com o público; o caráter coletivo da criação verbal,

estabelecida em contato com o ouvinte; a liberdade de adaptação do texto aos novos contextos; a persistência no tempo; e o caráter migratório que resulta em versões dispersas do texto, adaptados a cada ambiente. Para melhor discutir a oralidade serão retomados os estudos de Zumthor (1997). Amálio Pinheiro, escritor do prefácio desta obra de Zumthor, destaca também a tendência migratória dos textos orais, numa mobilidade intercultural que resulta em novos mosaicos, permitindo supor, no cordel, a presença de traços migrantes da poesia medieval. Zumthor (1997), especialista em literatura medieval, ao propor sua teoria sobre a Poesia Oral, faz um extenso percurso, tanto geográfico como temporal, no qual observa as expressões orais em muitos países, e por diversas vezes aponta o cordel brasileiro. O autor menciona que a poesia europeia migrou para o continente americano e logo se adaptou ao novo contexto, desenvolvendo-se de forma original, constituindo vastos conjuntos com traços fortemente tipificados, mas como um prolongamento da cultura europeia. Segundo ele, “No Brasil, a veia do Romanceiro alimentava até pouco tempo a literatura de cordel” (ZUMTHOR, 1997, p. 73). Suas referências ao Brasil e à literatura do país são inúmeras, com especial observação sobre a Região Nordeste e sobre o cordel, com sua forte marca de oralidade. Ele menciona a preferência dada aos cegos, em Portugal e no Brasil, para a difusão e comercialização dos *pliegos sueltos* (folhas de papel soltas), “[...] folhetos, veículo de uma abundante literatura popular de destino oral” (p. 233), destacando que no sertão brasileiro o tempo dos cantadores cegos já estava quase no fim. Outras fontes pesquisadas confirmam esse fato, que é cantado e contado, por exemplo, no folheto *A história da Literatura de Cordel*, de Abdias Campos (2010, p. 03):

Portugal ainda lança
Um monopólio cedido
Por ordem de D. João V
Podendo ser só vendido
Pelos cegos de Lisboa
Por direito adquirido

Com relação, ainda, a Maxado (1980), ele afirma que, em certas ocasiões, o “folheteiro” cantador de cordel é analfabeto, a estória a qual ele finge ler, está, na verdade, decorada. Quando esquece algum trecho, o bom folheteiro improvisa, aproveitando o seu estado de espírito para inventar versos mais animados. Mas Zumthor (1997) alerta que não se deve julgar a oralidade de modo negativo ao contrastá-la com a escritura, lembrando que oralidade não significa analfabetismo, mas se mostra como “[...] sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem” (p. 27), pensamento esse que contribui para validar a linha de investigação sobre os antecedentes do cordel, pois busca-

se, aqui, um início, em uma origem, a influência de uma cultura. Ele acrescenta que a oralidade não se define por subtração de certos caracteres da escrita e, não se reduz a uma transposição desta. Por outro lado, Zumthor entende que “[...] o registro escrito de narrativas ou poemas até então de pura tradição oral não acaba, necessariamente, com ela.” (1997, p. 39). O que ocorre é um desdobramento, no qual um texto de referência oral se torna apto a gerar uma literatura com um apanhado das diversas versões orais que se sucedem no tempo, tendo, como exemplo, o romanceiro espanhol a partir do século XVI. A oralidade designa um tipo de discurso com finalidade sapiencial ou ética, ultrapassando o valor de um diálogo entre indivíduos, para abranger os mais diversos discursos tradicionais, tais como as narrativas de antigos combatentes, as fanfarrônicas eróticas e outros textos marcados pela fala do cotidiano; elementos muito presentes no cordel, que foram apontados em capítulo anterior. Zumthor (1997) acredita que não se pode negar a importância do papel que as tradições orais desempenharam na história da humanidade. A cultura de qualquer povo está impregnada dessas tradições e não poderia sobreviver sem elas. A oralidade está integrada ao exercício fônico que se “[...] manifesta eminentemente no emprego da linguagem, e é aí que se enraíza toda poesia” (1997, p. 10). O autor destaca, ainda, o acompanhamento gestual como fundamental em toda literatura oral, devendo “[...] ser interpretado como conteúdo narrativo, no qual e em relação ao qual a polifonia discursiva se desenvolve.” (p. 53). Essa teorização encontra ressonância no cordel, como recorda Maxado (1980), que está mesclado com o surgimento do menestrel perambulando pelas feiras, com sua viola às costas, cantando textos decorados ou improvisados, vindo após ele “[...] o poeta, o músico, o palhaço, o mímico e outros artistas recitando, cantando, representando ou executando a sua arte” (p. 23). Segundo Zumthor, a poesia, quando escrita, se transforma em linguagem sem voz, e para melhor entender esse pensamento sugere uma situação hipotética na qual ele pega, em sua biblioteca, um livro de poemas do século XII. Esse poema era cantado, com uma melodia que ele desconhece. No momento em que lê o livro, ele se depara com um manuscrito que não é nada mais que “[...] um fragmento de passado, congelado num espaço reduzido da página ou do livro” (1997, p. 62). Com o acúmulo de informações que possui sobre as mentalidades e os costumes daquela época distante, talvez consiga reconstruir uma representação imaginária da performance do cantador, para integrá-la ao prazer da leitura. Melhor teria sido, afirma ele, se o tal texto nos fora transmitido com uma notação musical, pois esta constitui uma prova irrecusável de oralidade, que autoriza uma reconstituição parcial da performance do

cantador. Finnegan (2006) se alinha com o pensamento de Zumthor (1997), afirmando que a ausência da performance resulta na perda da vivacidade, uma vez que o tom de voz, a cantoria e os gestos dão ênfase ao que está sendo dito e são, por vezes, o melhor do seu significado. Cabe lembrar que uma das vertentes do cordel é a forma cantada, acompanhada por algum instrumento, e muitos dos textos têm como tema poemas medievais. Nessa linha de pensamento a respeito dos indícios da oralidade em narrativas que sobreviveram em textos escritos, Zumthor propõe a classificação dos fatos da poesia oral no passado, de acordo com a natureza dos índices de oralidade presentes no texto. Se o texto escrito se apresenta como uma reprodução, resumo, ou imitação literária do texto oral, haveria, então, a possibilidade de problemas de interpretação. Por outro lado, quando o texto escrito se mostra apenas como um lugar vazio, alguns restos localizáveis de uma ausência, o problema seria de reconstrução. De qualquer modo, segundo ele, em um texto conservado por escrito, a oralidade pode emergir através de marcas que serão discutidas em capítulo adiante. Zumthor prossegue em sua reflexão e apresenta a voz como o principal elemento da oralidade, que pode ser estudada a partir de suas qualidades materiais como o tom, o timbre, o alcance, a altura e o registro. A esse estudo, ele dedica especial atenção em sua obra e afirma que o idioma puramente oral, presente tanto em sociedades arcaicas quanto na infância de um ser humano, marcou de maneira definitiva o comportamento linguístico humano. Talvez seja o sentimento de uma criança quando começa a falar, quando a voz vibra nela, e a faz sentir que não está só, pois “[...] o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências” (1997, p. 15). A voz constrói o sujeito e o constitui como uma alteridade, rompendo uma clausura no momento que se produz o som. Zumthor reafirma essa alteridade, expressando que a função de uma poesia oral se manifesta levando em consideração o horizonte de expectativa do outro, nesse contexto, o ouvinte. Referindo-se, ainda, à questão linguística, ele acrescenta que, em comunidades onde línguas locais de tradição oral convivem com a língua nacional escrita, pode haver tensões entre a literatura nacional escrita e a poesia oral local, uma vez que esta tem a característica de cultivar o regionalismo, ao se apresentar como uma variedade local do idioma nacional. Para exemplificar esse fenômeno, o pesquisador menciona ocorrências na Europa, mas afirma também que “[...] em vastas regiões do terceiro mundo, esta situação é hoje geral” (1997, p. 39), cabendo recordar que o “hoje” de Zumthor está no início da década de 1980. Poder-se-ia buscar esse fenômeno na literatura de cordel, por seu forte traço regional e oral, mas acredita-se que a questão

linguística levantada por Zumthor ficaria em segundo plano porque, apesar das variantes regionais, a língua portuguesa no Brasil goza de sólida unidade nacional. Ainda assim, pode-se considerar sua reflexão, mas colocando em primeiro plano o fenômeno do regionalismo cultural e social, que é muito visível no cordel produzido na Região Nordeste. Um exemplo disso é a extensão que o tema do cangaço, um fator social genuinamente nordestino, ganha na literatura de cordel. Os versos abaixo, do livro de cordel *Antonio Silvino: vida crimes e julgamento* (BATISTA, 1975, p. 7), trazem como o tema o cangaço e a Região Nordeste:

Dessa vez o Tolentino
 Matou-me seis cangaceiros,
 Dentre eles um menino,
 Que era dos meus companheiros
 O que tinha mais coragem,
 Seus tiros eram certos.

Tolentino perseguiu-me,
 Porém eu pude fugir,
 Para o Estado do Ceará,
 Onde pude residir
 Alguns meses, sem ninguém
 Onde eu estava, descobrir.

Jerusa Pires Ferreira, pesquisadora de literatura e cotradutora da obra de Zumthor (1997), no posfácio do livro, conta que o autor esteve no Brasil como professor visitante na UNICAMP em 1977. Segundo ela, após a visita, o autor passou a dedicar-se, com mais profundidade, às expressões de literaturas orais no Brasil. Para isso, aplica sua bagagem de medievalista à oportunidade de ter a literatura brasileira como um laboratório vivo, de forte oralidade presente nos textos de poetas populares que agora o pesquisador poderia examinar de perto, observando a riqueza e a extensão da literatura de cordel. Ferreira destaca que Zumthor vê no cordel uma “[...] diversidade de registros do épico ao paródico, encampados pelo ‘romanceiro’ nordestino” (1997, p. 302). É possível apontar um exemplo dessa diversidade mencionada por Ferreira, em uma obra recente do pesquisador e escritor Fábio Sombra, publicada em 2013, intitulada *No reino do vai não vem: uma viagem ao mundo do cordel*. O escritor se coloca como protagonista da narrativa, empreendendo uma viagem imaginária a um reino fantástico onde estariam os personagens de diversos épicos da literatura de cordel. Seu texto pode ser entendido como um “metacordel”, uma vez que está construído em versos de cordel e tem como tema o próprio cordel, na forma de paródia e intertexto com diversos clássicos desse gênero literário:

O Reino do Vai Não Vem
 É o encantador lugar
 Onde vivem os personagens
 Da poesia popular,
 Heróis, monstros e princesas
 E mais outros vou listar:

Sabidões como João Grilo,
 Bois valentes, mandingueiros,
 Carlos Magno com os seus doze
 Valorosos cavaleiros
 E até Lampião peitando
 Coronéis e fazendeiros
 (SOMBRA, 2013, p. 9).

Os versos de Sombra resgatam personagens reais e imaginários que foram temas de prestigiados clássicos do cordel, e, entre esses personagens, está Lampião, que de fato existiu, sendo considerado o rei do cangaço na Região Nordeste. Cita, ainda, Carlos Magno, que também existiu, mas na Idade Média, e foi tema de inúmeras narrativas medievais. Logo, é perceptível que o cordel recicla personagens de outras narrativas.

Além de Jerusa Ferreira, outra escritora, Leyla Perrone-Moisés, enfatiza o interesse de Zumthor pelo cordel. Em seu artigo *Paul Zumthor, um tesouro internacional* (PERRONE-MOISÉS, 1999), afirma que ele, como especialista de literatura oral, “[...] interessou-se pela literatura de cordel e pelos repentistas brasileiros [...]” (p. 14) e, com isso, deu impulso ao estudo dessas formas literárias, formando novos discípulos no Brasil.

Tais considerações destas autoras sobre a visão de Zumthor a respeito da literatura de cordel ratificam a relevância do tema desta pesquisa, uma vez que se pretende contrapor o cordel aos clássicos da literatura medieval, na tentativa de apontar as influências herdadas.

Na discussão apresentada neste tópico, ficou caracterizada a oralidade como fator relevante na abordagem dos gêneros literários em questão. No tópico seguinte, o tema teórico a ser estudado é a multiplicidade de culturas que povoam o universo, se sucedem no decorrer dos séculos e se relacionam entre si, influenciando umas às outras. Esta ideia será articulada com o conceito de rizoma dos filósofos franceses Deleuze e Guattari.

2.3 Concepção rizomática de Deleuze e Guattari e o cordel

Segundo o *Novo dicionário da língua portuguesa* (FERREIRA, 1986), o termo “rizoma”, do grego *rhízoma*, é aquilo que está enraizado. Trata-se de um vegetal constituído por um caule radiforme e armazenador das monocotiledôneas, que é geralmente subterrâneo, mas pode ser aéreo. Caracteriza-se, entre outros aspectos, pela presença de escamas e de gemas, além de seus brotos se ramificarem em qualquer ponto, podendo engrossar e transformar-se em um bulbo ou tubérculo. Rodrigo Matos de Souza (2012) explica que as extensões desse caule formam a imagem de um emaranhado de linhas conectadas, em que não se distingue início, fim nem núcleo principal ou central; logo, a imagem transmite a ideia de linhas que se propagam infinitamente, cada uma comportando-se a seu modo. O gengibre e o bambu são exemplos desse tipo de vegetal. No campo filosófico, “rizoma” é um modelo teórico, proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), filósofos franceses, segundo o qual o conhecimento não deriva de um conjunto de princípios primeiros, mas elabora-se, simultaneamente, a partir de todos os pontos sob a influência de diferentes observações e conceitualizações. Souza (2012) estuda esta tentativa de explicação filosófica do processo de construção do conhecimento humano e entende que Deleuze e Guattari utilizam-se de uma referência imagética oriunda da biologia – o rizoma – e, valendo-se de analogias e categorizações originais, propõem a representação de um emaranhado conceitual, no qual se desenvolveria, por meio de conexões circunstanciais, a maturação do conhecer humano. Souza (2012) afirma que os dois filósofos buscavam um modelo que proporcionasse uma representação mais próxima da forma de propagação do pensamento, que ocorre em vastidão. Para isso, eles produziram o modelo rizoma, cujas linhas são uma multiplicidade, pois cada individualidade carrega em si a heterogeneidade. Qualquer parte de um rizoma pode conectar-se a qualquer outra, em múltiplas direções, sem dicotomizações nem processos hierárquicos, diferente do que ocorre em uma árvore. O rizoma é estranho a qualquer tentativa de significação e de hierarquia. As linhas de um rizoma nunca param de se remeter umas às outras. Souza (2012) reforça que o tipo de pensamento representado pelo modelo de rizoma pressupõe uma nova organização conceitual, que não é mais sistemática e, sim, rizomática. O sistema se torna uma heterogênese, constantemente atualizada e sujeita a quebras, rupturas, ressignificações, retomadas e construções em qualquer ponto,

estabelecendo-se como uma estrutura aberta, sem compartimentalização e hierarquia de saberes, uma estrutura que se relaciona com o mundo. A compreensão deste modelo proporciona um imenso salto na relação com os saberes e na maneira como se apresentam.

Ao propor a questão da influência da cultura árabe sobre o cordel, há que se considerar o lugar geográfico *Al Andalus* como ponto de passagem, de onde se obteve as eventuais contribuições da cultura e da literatura árabe. Uma das bases teóricas para essa proposta está na compreensão do cordel à luz da concepção rizomática proposta por Deleuze e Guattari (1995), segundo os quais “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio [...]” (p. 48), uma concepção perfeitamente aplicável ao cordel, assim como a outras formas e gêneros de manifestação cultural. Alguns aspectos presentes no cordel permitem entendê-lo sob a concepção rizomática, por exemplo, a oralidade, tratada no tópico anterior. Trata-se de uma marca que lança suas raízes nos Aedos da Antiguidade Clássica, passa pelos menestréis da Idade Média, viaja nas caravelas dos portugueses, chegando aos “folheteiros”, cantadores e repentistas que percorrem o nordeste brasileiro, cantando e vendendo seus folhetos. Cascudo (1952), anterior à teoria rizomática de Deleuze e Guattari (1995), também faz reflexões sobre esse tema, as quais apontam na mesma direção dos pressupostos dos autores franceses. Segundo ele, a literatura oral brasileira está, em primeira instância, construída com a contribuição de elementos de três raças, a indígena, a africana e a portuguesa, destacando esta última como a que aportou a maior contribuição por ser um vértice de ângulo cultural. Naturalmente, o cordel também se inclui nesse rol. Fala-se em primeira instância, porque o próprio Cascudo (1952) reconhece que tanto a contribuição africana como a portuguesa pressupõe uma bagagem com elementos de outras culturas. Seria uma canalização de outras águas, impetuosas e revoltas, “[...] onde havia a fidelidade aos elementos árabes, negros, castelhanos, galegos, provençais [...]” (p. 30), em que se adensam também inúmeras reminiscências de muitas outras raças canalizadas nos oito séculos de fixação árabe na Península Ibérica. Cascudo lembra ainda que a toda essa carga de influência soma-se uma escuridão de séculos de povos e civilizações. Nesse momento o folclorista se aproxima marcadamente do conceito de rizoma de Deleuze e Guattari (1995), e usa a expressão “[...] enovelado alucinante de convergências, coincidências, presenças, influências [...]” (p. 30), para conceituar a sobreposição das incontáveis camadas culturais que se influenciam entre si. Cabe, então, um breve retorno a Borges (2007), discutido no primeiro tópico deste capítulo, quando foram abordadas as questões culturais e identitárias, para recordar que o texto *A biblioteca*

de Babel, traz reflexões que também se aproximam da concepção rizomática. Na imaginária Biblioteca de Borges “[...] todos os livros, por muito diferentes que sejam, constam de elementos iguais [...]” (p. 54), mas não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos. O texto de Borges parece referir-se exatamente à vasta multiplicidade de culturas que se espalham pelo espaço geográfico do universo, se sucedem no tempo, se interpõem e se inter-relacionam, influenciando umas às outras. Voltando aos estudos de Cascudo (1952), tem-se que o típico, o autóctone são ideias de difícil indicação, pois até mesmo qualquer anedota usada atualmente pode ter sido dos tempos de Noé, e que à medida que um indivíduo acrescenta novas leituras à sua bagagem, os horizontes da certeza são empurrados para mais distante e ele se depara com muitas estradas que correm na mesma direção, com paisagens diferentes que afetam o aspecto total de um objeto estudado. Essa multiplicidade requer uma visão de conjunto para identificar as zonas de influências que atuam sobre a universalidade do tema pesquisado. As colocações de Cascudo, assim como a concepção rizomática de Deleuze e Guattari (1995), mostram que é necessário entender a influência árabe que se procura sobre o cordel, apenas como mais uma provável vertente que atravessa essa modalidade literária. E Cascudo prossegue no manuseio de expressões que remetem indiscutivelmente à concepção de rizoma. Ele afirma que uma estória, uma anedota, ou qualquer expressão da cultura oral é constituída pelos “[...] elementos justapostos, encadeados, formando o enredo, o assunto, o conteúdo” (p. 34), elementos esses que não são novos nem inéditos, mas sempre aparecem como expressões de terras incontáveis e de exemplos próximos e distantes que, no contexto focado, apenas ganham cores locais, modismos verbais, hábitos, e outras marcas que passarão a denunciar um espaço, uma região, uma época. Exemplo desses novos elementos no cordel pode ser apontado na recente adaptação do cordel para histórias em quadrinhos. Alguns cordelistas experientes no formato tradicional do cordel, e outros novos poetas, acompanham as tendências inovadoras, lançando livros em que o linguajar do cordel se vale das atrativas histórias em quadrinhos para alcançar o público infantil, como se vê na imagem e nos versos a seguir.

Formato em quadrinhos:



Fonte: Sombra (2013, p. 9).

Formato tradicional:

*Conversando com os amigos,
numa noite escura e fria,
Seu Vivinho recordou-se
de uma estranha pescaria
lá pras bandas da Amazônia.
Era assim que ele dizia:*

*Eu estava com um amigo,
meu compadre Zé Teixeira,
ele foi tentar a sorte,
com o anzol na cachoeira.
E eu fiquei no acampamento,
pra acender uma fogueira.*

Cascudo afirma que os contos populares de Portugal “[...] trouxeram para o Brasil histórias religiosas, as de encantamento, com o processo europeu de narrativa, foz de vários rios originais.” (1952, p. 172). As tradições mais bonitas e conhecidas “[...] são, quase totalmente, de fundo comum no continente, entretecidos os fios de muitas e distantes procedências.” (p. 172). Seria difícil encontrar um conto popular que não tivera alguma correspondência alienígena, que viria como “[...] uma convergência de episódios ao longo de um fio temático” (p.172). Essas ideias de Cascudo convergem para a concepção rizomática de Deleuze e Guattari (1995) e, a partir da articulação dos conceitos desses teóricos, entende-se que o cordel é, também, uma espécie de manifestação que não começa nem termina, apenas passa, e nessa passagem acrescenta elementos novos.

Diniz (2012) é mais uma pesquisadora que visualiza o cordel à luz da concepção rizomática. Segundo ela, “o rizoma é uma estrutura organizacional fluida da multiplicidade, que procede sem hierarquia, nem dicotomia [...]” (p. 7) e vê, no cordel, a aplicabilidade da estrutura rizomática, devido às múltiplas fontes que contribuem para seu estabelecimento como gênero literário. Pesquisando-se o cordel, pode-se ir mais adiante nesse entendimento, quando se observa que essa literatura não somente é parte de um

rizoma maior (estrutura cultural/literária), mas é, em si, um rizoma que se multiplica internamente na produção textual diversa, em contextos e temas distintos que caracterizam a riqueza da produção cordelística. Neste sentido, encontra-se respaldo outra vez em Zumthor (1997) que, ao estudar a oralidade, destaca que, no conjunto ilimitado dos discursos narrativos, o mito, a fábula, o conto e outros gêneros traçam fronteiras artificiais impostas, e, ao mesmo, tempo moventes, que contribuem para tornar o quadro cada vez mais confuso. Voltando a Deleuze, em seu diálogo com Parnet, ele acrescenta, ainda, reflexões que reforçam sua concepção rizomática, ao afirmar que:

O que conta em um caminho, o que conta em uma linha é sempre o meio e não o início nem o fim. Sempre se está no meio do caminho [...] é sempre possível dizer a um autor que sua primeira obra já continha tudo, ou, ao contrário, que ele está sempre se renovando ou transformando (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 38-39).

Essa linha de análise de Deleuze reforça sua concepção rizomática, que pode ser aplicada ao Cordel, e também enfatiza a coerência entre o seu pensamento e o de Cascudo, dois textos produzidos em épocas e lugares geográficos distantes, que não mencionam um ao outro, mas dialogam entre si, validando mutuamente as ideias de seus autores.

No subcapítulo 2.1 deste trabalho, as reflexões teóricas relacionadas às questões culturais e identitárias foram apoiadas em diversos autores, entre eles Glissant (2005), cujo tema central é a “crioulização”, um processo em que os elementos culturais são colocados em presença uns dos outros. No capítulo intitulado *Cultura e identidade*, Glissant revela que, para abordar a conceituação de “crioulização”, apoiou-se na concepção rizomática de Deleuze e Guattari, afirmando que: “Apliquei essa imagem ao princípio de identidade, e o fiz também em função de uma ‘categorização das culturas’ [...]” (GLISSANT, 2005, p. 71). A articulação entre estes teóricos é mais um exemplo dentre diversas outras articulações que foram apontadas, e reitera, mais uma vez, a relevância dos pressupostos de Deleuze e Guattari, quando o tema tratado diz respeito a influências entre quaisquer modalidades de representação artística.

Depois das reflexões construídas neste capítulo, envolvendo as questões culturais e identitárias da literatura e da sociedade, o aspecto da oralidade nos gêneros objetos da pesquisa e a aplicação da concepção rizomática de Deleuze e Guattari, se passará, no capítulo seguinte, à verificação das aproximações que podem ser vestígios de influência da cultura árabe sobre a literatura espanhola, e desta sobre o cordel.

3 ELEMENTOS DE APROXIMAÇÃO E DE DISTANCIAMENTO: Cordel Brasileiro / Clássicos de cavalaria espanhóis

Sendo o propósito principal, desta dissertação, identificar vestígios da cultura árabe na literatura de cordel, veiculados através dos clássicos da literatura de língua espanhola, indaga-se: quais seriam os indícios de manifestação desses vestígios?

Marín (1969) estuda com profundidade os efeitos da presença árabe na Península Ibérica entre os séculos VIII e XV. Ele observa que o espírito espanhol adquiriu consciência de si mesmo como nação, frente à necessidade de resistência contra uma civilização invasora que ameaçava destruir sua identidade, “[...] e essa preocupação dominante vai condicionar em grande parte sua maneira de ser e de viver”²⁶ (p. 52). Marín lembra que um dos principais meios de transmissão de influências árabes à Espanha foram os mozárabes, ou “arabizados”, um grupo de espanhóis submetido ao poder árabe, mas que conservou sua religião cristã, sua língua latina, suas leis e instituições romano-visigodas. Esse grupo formou, assim, uma ilha cultural cristã-ocidental dentro do mundo islâmico, com o qual, entretanto, vivia em estreito contato e do qual absorveu muitos elementos que transmitiram à Espanha cristã. Os mozárabes com estudo eram incentivados a adotar o árabe como língua literária. Marín (1969) lembra ainda que quando a Europa do século VIII havia esquecido a tradição cultural latina, os árabes traduziram os principais autores gregos e latinos, e também os da Ásia e da Índia. O autor entende que, em geral, a cultura árabe não foi original nem criadora, e sim transmissora dos elementos tradicionais que colheu entre os povos submetidos. Nem sua literatura era original; era adaptação de obras orientais e gregas, mas, ainda assim, tem o mérito de haver ressuscitado o entusiasmo intelectual pela ciência e pelas letras. A Espanha desempenhou, então, um papel fundamental na transmissão da cultura árabe para o resto da Europa, devido à sua posição fronteiriça entre o Oriente e o Ocidente. Posteriormente, através também da Espanha, os vestígios de influência dessa cultura chegaram às Américas. Zumthor (1997) afirma que não levou muito tempo para que a poesia europeia se adaptasse ao continente americano. Segundo ele, em quase toda parte, produziu-se uma adaptação temática e musical, e cita a literatura de cordel no Brasil como um dos gêneros americanos alimentados pelo *Romanceiro*. A poesia na América se desenvolveu de forma original, constituindo-se, desde o século XVIII, por vastos conjuntos, com traços fortemente tipificados. Zumthor afirma

²⁶ “[...] y esa preocupación dominante va a condicionar en gran parte su manera de ser y de vivir”.

que, ainda assim, essa nova poesia apresentava-se como um prolongamento da cultura europeia, devido à permanência de características dessa cultura, mas ressalta uma ruptura em que a poesia nascente busca sua própria energia e uma intenção de “[...] liberar o instante e a inquietação que carrega, de dor ou alegria” (ZUMTHOR, 1997, p. 74), uma ruptura que se dá no momento em que a mudança das condições de existência dessa nova literatura alcança um ponto crítico em termos de valores considerados essenciais. Supondo-se, então, que nesse movimento da poesia europeia para a América tenham sido passados os vestígios da cultura árabe, é possível buscá-los, confrontando a literatura de cordel com algumas obras literárias de língua espanhola produzidas no contexto da ocupação árabe na Península Ibérica. Para isso, parte-se do pressuposto de que tais clássicos trazem algum traço da influência árabe.

3.1 Perfil do herói

Lima e Santos (2011), no artigo intitulado *A trilha do herói: da antiguidade à modernidade*, entendem que o termo “herói” designa originalmente o protagonista de uma obra narrativa ou dramática. Afirmam que, para os gregos, o herói situa-se na posição intermediária entre os deuses e os homens, e, portanto, tem dimensão semidivina. Esse pensamento é colocado, por estes pesquisadores, em referência à seguinte afirmação de Feijó (1995):

a mitologia grega pode ser resumida na vida dos deuses e heróis, sendo que os deuses tinham características humanas, como vícios e virtudes, e os heróis, características divinas, com poderes especiais, embora fossem mortais. (FEIJÓ, 1995, p. 14).

A figura do herói é, portanto, uma inegável herança de produções literárias da antiguidade e está presente nos clássicos em análise nesta dissertação. Schuler (1972), analisando a *Ilíada*, comenta que, independente da quantidade de soldados nos combates, o valor individual dos melhores é o foco principal de interesse do narrador. Os clássicos estudados narram lutas individuais ou batalhas coletivas, no entanto, apenas um indivíduo é o herói e, por isso, protagonista. O herói, na maioria das vezes, é um líder, pois se mostra mais apto a conduzir e influenciar pessoas, exibindo superioridade de valores, em relação aos demais personagens. Não raras vezes, seus poderes alcançam o sobrenatural. Entretanto, é possível detectar variações significativas nas características que identificam cada um deles. Lima e Santos (2011) se propõem a traçar um percurso histórico sobre o conceito de herói, da antiguidade à modernidade. Segundo os autores, o que caracteriza um herói, desde a

antiguidade clássica, é que ele assume a função de um protetor e salvador de sua comunidade. Afirmam, ainda, que o conceito grego de herói inclui alguns aspectos como o nascimento difícil, profecias sobre o futuro, exposição ao perigo, descoberta da descendência nobre, façanhas memoráveis, vingança de humilhações sofridas, casamento com princesa, reconhecimento dos méritos e, por fim, morte trágica. O clássico *Amadís de Gaula* (CACHO BLECUA, 2007) exhibe um herói com algumas dessas características. Entre elas, pode-se apontar o nascimento difícil e a descendência nobre que aparecem no início da narrativa, tendo sido o herói fruto de um relacionamento fortuito entre um rei e uma princesa. Por essa razão, o bebê foi colocado em uma arca e lançado ao rio. Mas, junto à criança, foi deixada, por sua mãe, uma carta que dizia: “Este é Amadis sem tempo, filho de rei” (CACHO BLECUA, 2007, p. 15). Foi dessa maneira que começou a saga do protagonista que, ao nascer, teve um destino parecido ao de Moisés, herói bíblico, além de assinalada sua linhagem nobre. O narrador, e protagonista, do cordel *Antonio Silvino: vida crimes e julgamento* (BATISTA, 1975), não tinha origem nobre, mas ressalta que “Ao nascer trouxe nas veias / Sangue da raça guerreira” (p. 3), e aponta, também, o que se pode relacionar ao nascimento difícil, a data em que veio ao mundo: “[...] No dia dois de novembro, / Aniversário da morte; / Por isso o cruel destino / Deu-me de bandido a sorte” (p. 3). Outra característica mencionada por Lima e Santos (2011), que também pode ser apontada em *Amadís de Gaula* (CACHO BLECUA, 2007), é a profecia sobre o futuro. O protagonista, que havia recebido o nome de Donzel do Mar, por haver sido resgatado da arca que sua mãe colocou no rio e chegou até o mar, estava sendo criado por um cavaleiro. Em uma ocasião, seu pai de criação encontrou uma donzela desconhecida “[...] e ela disse-lhe: - Digo-te daquele que achaste no mar que será flor dos cavaleiros do seu tempo; ele fará estremecer os fortes; [...]” (CACHO BLECUA, 2007, p. 21), profetizando, assim, o futuro do herói.

A obra *El cantar de Mío Cid* (2010) retrata um herói emblemático para a cultura espanhola. A pesquisadora Paula Arenas Martín-Abril escreveu a introdução dessa edição do poema, na qual elabora uma síntese analítica da obra. Ao abordar o aspecto do heroísmo, ela situa o protagonista diante de grandes e crescentes dificuldades. No transcorrer da narrativa, à medida que supera tais dificuldades, o personagem firma sua condição de herói. No capítulo um dessa dissertação, quando se tratou dos aspectos gerais deste poema, foi dito que *El Cid* era um personagem de confiança do rei Alfonso VI, de Castilha, mas caiu em descrédito, devido a intrigas de seus inimigos e foi desterrado. A

partir de então, saindo de sua terra, passou à condição de cavaleiro andante, liderando um grupo, entrando em terras dos mouros, combatendo-os e recuperando territórios por eles ocupados. A cada conquista, reparte os despojos de guerra com seus combatentes, mas reserva uma parte que é enviada ao rei que o desterrou. É possível observar um trecho do poema em que *El Cid* manda repartir as riquezas conquistadas dos mouros “[...] e que os repartidores seu recibo a todos façam. Os cavaleiros de *El Cid*, muito boa porção alcançam.”²⁷ (POEMA..., 1979, p. 29). Em outro trecho ele manifesta que: “Ao rei Dom Alfonso, ao rei que de Castela me expulsou quero fazer-lhe doação de trinta bons cavalos [...]”²⁸ (p. 42). Essa atitude, entre outras que se apresentam no decorrer da narrativa, permite forjar um herói generoso e sensato. A pesquisadora Paula Arenas lembra que a disposição interna do poema responde a um esquema habitual na narrativa tradicional: a caída do protagonista, seguida pela sua recuperação, ou, no caso deste poema, a perda da honra, a recuperação e a superação. Não se trata, segundo ela, de alguém que busca converter-se em herói, ao contrário, são as circunstâncias que o obrigam a realizar determinadas ações. Não se está diante de um homem que, motivado por ideais cavaleirescos, ou por amor a alguma dama, saia em busca de aventuras, como era habitual nos cantares de gesta. Foram as condições da vida que o levaram a lutar para recuperar aquilo que lhe foi tirado. Assim, o fio condutor da obra passa pelas notáveis adversidades que o personagem enfrenta, com valentia e inteligência, que lhe permitem, aos poucos, recuperar sua honra perante o rei de Castilha. Outro pesquisador, Ramón Menéndez Pidal (1963), afirma que o poema *El Cid* se distingue dos semelhantes de sua categoria pelo ardente sentido nacional que, sem estar expresso em nenhuma parte, vivifica o conjunto dos versos, transformando o herói em símbolo da pátria espanhola. O autor ressalta, ainda, que essa distinção não se deve simplesmente à grandeza dos fatos cantados no poema, uma vez que façanhas maiores há em outras narrativas. O pesquisador apresenta fatores mais significativos que enobrecem *El Cid*:

[...] ao caráter moral do herói, em quem se juntam os mais nobres atributos da alma castelhana, a seriedade nos propósitos e nos discursos, a familiar e nobre inteireza, a cortesia ingênua e descansada, a grandeza sem ênfase, a imaginação mais sólida que brilhante, a piedade mais ativa que contemplativa [...]”²⁹ (MENÉNDEZ PIDAL, 1963, p. 56).

²⁷ “[...] y que los repartidores su recibo a todos hagan. Los caballeros del Cid muy buena porción alcanzan.”

²⁸ “Al rey Don Alfonso, al rey que de Castilha me ha echado quiero hacerle donación de treinta buenos caballos [...]”.

²⁹ “[...] al temple moral del héroe, en quien se juntan los más nobles atributos del alma castellana, la

Menéndez Pidal reforça que, se o sentido realista da vida, muitas vezes, degenera o herói, *El Cid* o supera em humanidade de sentimentos e de costumes, em dignidade moral e até em certa delicadeza afetuosa. No poema, em diversos trechos, mostram-se em evidência essas qualidades do herói. Um exemplo está no episódio em que *El Cid* vence um conde mouro, mas permite que este siga seu caminho. O conde monta o cavalo e começa a andar, mas, temeroso de que seu vencedor se arrependa e o mate, olha para trás desconfiado. O narrador interfere: “[...] por todo o ouro do mundo Mio Cid não faria tal, deslealdades assim não fez *El Cid* jamais [...]”³⁰ (POEMA..., 1979, p. 54), revelando a atenção às virtudes morais do protagonista.

Como foi assinalado em linhas anteriores, o cordel se aproxima, em alguns aspectos, dos clássicos de cavalaria medievais de língua espanhola, no quesito que se está tratando: a heroicidade. Na menção a Lima e Santos (2011), comentou-se que estes autores sinalizam como uma das características do herói o fato de que ele assume a função de protetor e salvador de sua comunidade e, na maioria das vezes, é um líder que se mostra apto a conduzir e influenciar pessoas. A literatura de cordel exibe inúmeros poemas dedicados a um emblemático personagem do nordeste brasileiro, Antonio Conselheiro. Trata-se de um protagonista real da história brasileira que, no final do século XIX, liderou os moradores do povoado de Canudos, no interior da Bahia, pregando um movimento de resistência ao governo. Não só o cordel, mas alguns clássicos do cânon da literatura brasileira tratam desse episódio histórico, entre eles *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1902). Antonio Conselheiro é um personagem que pode ser analisado a partir das características propostas pelos autores Lima e Santos (2011). Um dos cordéis a ele dedicado – *Um olhar crítico sobre a guerra de Canudos* (BARRETO, 2007) – é incisivo em ratificar essas características do protagonista, em versos, além de informar o leitor aspectos históricos sobre Canudos, a partir do ponto de vista do narrador. Nos primeiros versos, mostram-se as condições em que viviam os moradores de Canudos:

Aquele povo vivia
No esquecimento total
Pelo Governo do Estado
E o Poder Federal
Que negavam assistência

gravidad en los propósitos y en los discursos, la familiar y noble llaneza, la cortesía ingenua y reposada, la grandeza sin énfasis, la imaginación más sólida que brillante, la piedad más activa que contemplativa [...]”.

³⁰ “[...] por todo el oro del mundo Mío Cid no haría tal, deslealtades así no las hizo el Cid jamás [...]”.

Provocando turbulência
E a injustiça social
(BARRETO, 2007, p. 1).

Em seguida, o narrador apresenta o protagonista:

E para mudar os planos
Daquela comunidade
Eis que surge um cearense
Cheio de sagacidade
Um homem forte e guerreiro:
O Antonio Conselheiro
Com ideal de liberdade (p. 2).

Estes, e os demais versos do poema, procuram identificar no protagonista, características que se enquadram na proposta de Lima e Santos (2011), que atribui, ao personagem, o papel de líder, protetor e salvador da sua comunidade, portanto, um herói.

Entretanto, a heroicidade cantada na literatura de cordel não apresenta apenas aproximações com os clássicos medievais; há distanciamentos, ou variações, que cabem ser apontadas. Heróis da categoria de Antonio Silvino, Antonio Conselheiro e Lampião, famosos na história brasileira e no cordel, seriam heróis, bandidos ou assassinos? Valentes ou covardes?

A própria literatura de cordel não se furta a estes questionamentos e se vale dos versos como ferramenta, para colocá-los em discussão. O clássico de cordel *Antonio Silvino: vida crimes e julgamento* (BATISTA, 1975) poderia ser considerado, sem respaldo teórico, uma autobiografia fictícia, uma vez que o protagonista é o próprio narrador. Ele se diz perseguido e, para evitar a prisão, se vê obrigado a fazer-se de valentão. Mas assume que, às vezes, prefere fugir a enfrentar seus inimigos, como em um dos episódios no qual foi perseguido pela patrulha do alferes Mauricio, “[...] que obrigou-me ao sacrifício de dar comprida carreira pra fugir ao precipício” (BATISTA, 1975, p. 16). Em outro momento, assume sua condição de criminoso, e não de herói: “[...] o crime hoje é a coisa mais comum da minha vida” (p. 19), e vai além, reconhecendo-se covarde e desumano, porque, já tendo matado um perseguidor que lhe metia medo, desejava algo mais:

De esmigalhar o cadáver
Senti um desejo insano!
E covarde e friamente
Executei esse plano,
Porque meu coração
Não tem mais nada de humano!
(BATISTA, 1975, p. 19, grifo nosso).

Essas características são impensáveis, ou raramente reconhecidas pelos narradores, nos cavaleiros heróis dos clássicos medievais, ao contrário, somente as virtudes são destacadas.

Sobre Virgulino Ferreira, mais conhecido como Lampião, outro dos mais famosos cangaceiros do nordeste brasileiro e um dos mais prestigiados protagonistas da literatura de cordel, para, também, essa dubiedade do herói e, para debater a questão, outra vez o cordel se apresenta. *Lampião: paradoxo fascinante* (BARRETO, 2008) é um título que já traz em si este questionamento. O narrador escreve que:

Pra saber se Virgulino
O famoso Lampião
Foi herói ou foi bandido
Saí com papel na mão
Consultando muita gente.
E aqui o povo não mente:
Tire a sua conclusão:
[...]
(BARRETO, 2008, p. 1).

A narrativa prossegue contando que Lampião, quando criança, teve o pai assassinado, e que a justiça nenhuma providência tomou para punir o assassino. Com Antonio Silvino, personagem discutido parágrafos atrás, se passou igual acontecimento: seu pai também foi assassinado e o fato foi ignorado pela justiça. Em ambos os casos, na narrativa, esse é um dos fatores que levaram os personagens à criminalidade. O narrador de Barreto (2008), em um primeiro momento, admite que Lampião “[...] não foi nenhum herói / Por ter sido desumano” (BARRETO, 2008, p. 1), mas confessa seu fascínio pelo personagem, por haver ele sido vítima, sendo sua atitude, então, legítima. Esse fascínio pelo personagem que se adentra ao crime como resultado das condições sociais do seu ambiente não ocorre somente ao narrador de Lampião. É uma atitude, retratada, também, em outros gêneros literários, que eleva tais personagens à condição de herói. Em Barreto (2008), o fascínio do narrador pelo personagem prossegue no decorrer do poema. Mesmo estando-se tratando, nestas últimas análises, de um distanciamento entre o cordel e a literatura espanhola medieval, cabe apontar uma sutil aproximação que brota em meio a este distanciamento: No *Poema de Mio Cid* (1979), o narrador exhibe, durante toda a narrativa, um indisfarçável fascínio pelo protagonista. Além do fragmento mencionado algumas linhas acima, no qual o narrador interfere para defender o caráter de *El Cid* que, por nenhum dinheiro do mundo, faria qualquer deslealdade, pode-se apontar, ainda, o trecho: “[...] E falou, como sempre

fala, tão justo e tão comedido [...]”³¹ (POEMA..., 1979, p. 8), em que se vê mais um discurso no qual o narrador ressalta sua admiração pelas virtudes do herói.

A figura do herói, em seus aspectos conceituais, é tangenciada por Zumthor (1997), autor cuja obra tem como foco a oralidade, mas que as reflexões se ramificam, abrangendo diversas facetas da literatura. É o caso, por exemplo, do capítulo 6 do seu texto, dedicado a uma abordagem do gênero narrativo epopeia. Após analisar o pensamento de alguns teóricos sobre este gênero, Zumthor resume que a epopeia se configura como uma narrativa com “[...] um único episódio, em gradação dramática, ou acúmulo hiperbólico de breves episódios justapostos; personagem único, às vezes coletivo [...]” (ZUMTHOR, 1997, p. 112), sendo que o herói luta contra algo mais forte que ele, muitas vezes na condição de bandido, fora-da-lei, profeta incompreendido, ou vingador solitário. Esta teorização não somente permite enquadrar os clássicos literários desta dissertação como epopeias, mas também abriga, na conceituação, os heróis destas narrativas. Tomando o cordel como exemplo, é possível aplicar, aos seus heróis, todas as condições descritas, uma vez que Antonio Silvino, Lampião e Antonio Conselheiro lutam contra oponentes mais fortes, o fazem como bandidos, fora-da-lei e o último é, ainda, um reconhecido profeta incompreendido. O autor vê a epopeia como um gênero que tende ao “heroico”, cujo terreno mais favorável é o das regiões fronteiriças, onde reina uma hostilidade prolongada entre duas raças, duas culturas, das quais nenhuma domina evidentemente a outra. Era neste tipo de fronteira que lutava Mío Cid, entre cristãos e mouros. No caso do cordel, pode-se atribuir outra conotação a estas fronteiras: a da ilegalidade de um lado, contra a legalidade do outro. Voltando ao cordel de Barreto (2008), o narrador, mesmo demonstrando seu fascínio por Lampião, opta por deixar em aberto a discussão: “[...] São feridas do passado / Se herói ou se bandido / Certamente Lampião / Já está bem acolhido [...]” (BARRETO, 2008, p. 5), e retoma o “paradoxo fascinante” proposto no título do poema: “[...] Alma boa e assassina / Paradoxo abismal” (p. 6), ficando o leitor livre para avaliar a condição do protagonista.

3.2 A interface do narrador com o leitor

O épico *Amadis de Gaula* (Cacho Blecua, 2007) é um cantar de gesta que exalta o heroísmo e as façanhas dos cavaleiros andantes da Idade Média. A obra já foi

³¹ “[...] Y habló, como siempre habla, tan justo y tan mesurado [...]”.

apresentada e discutida, anteriormente, no subcapítulo 1.2. Uma das características presentes em *Amadis de Gaula* é a interface do narrador com o leitor, a qual, na maioria das vezes, está também atrelada à marca da oralidade, com frequentes vestígios na obra. Observa-se um narrador que parece colocar-se frente a frente com um receptor tratado por ele como ouvinte e não como leitor. Pode-se apontar, por exemplo, nos fragmentos “[...] para que disto se seguisse o que adiante ouvireis [...]” (CACHO BLECUA, 2007, p. 8, grifo nosso); em seguida quando “[...] deu tal esforço e discrição a Darioleta, que a sua ajuda bastou, para tudo reparar, como agora ouvireis: [...]” (p. 13, grifo nosso); e também “O prazer grande que ele com isto teve já o podeis imaginar e disse a Gandalim: [...]” (p. 108, grifo nosso), trechos em que se percebe o narrador em primeira pessoa, dirigindo seu discurso ao receptor que não é uma única pessoa, não é um leitor individual, mas um grupo de ouvintes uma vez que os verbos “ouvir” e “poder” estão conjugados na segunda pessoa do plural. Esse grupo de ouvintes se confirma através do pronome pessoal oblíquo de segunda pessoa do plural no trecho: “Partido o rei Periom da pequena Bretanha, como já vos foi contado [...]” (CACHO BLECUA, 2007, p. 16, grifo nosso), e também em “Mas digo-vos que a rainha fazia criar o Donzel do Mar com tanto cuidado [...]” (p. 26, grifo nosso), e ainda em diversos outros trechos da obra. É evidência de discurso oral dirigido a um público coletivo, pois em um discurso escrito o narrador se dirigiria ao leitor, a uma pessoa, e não a um grupo de ouvintes. Esses fragmentos denunciam, ainda, um narrador empenhado em manter os ouvintes em constante entrosamento com a narrativa, reconectando-os a eventos já contados anteriormente e antecipando os que serão narrados em seguida, como estratégia de manter a atenção, muito necessária à comunicação oral. A marca da oralidade também se mostra no *Poema de Mio Cid* (1955), já várias vezes mencionado, em que figura como protagonista o cavaleiro Rodrigo Díaz de Vivar, o mitológico *El Cid*. “Maior de todos os heróis espanhóis, *El Cid* foi um cavaleiro que reconquistou aos árabes boa parte da banda oriental da Península Ibérica” (GUILAYN, 2007). Na obra, o narrador se mantém a todo tempo conectado ao ouvinte, antecipando-lhe a possibilidade do que irá transcorrer na narrativa. É o caso, por exemplo, da aparição dos *infantes de Carrião*, no segundo cantar. O ouvinte, marcado pelo verbo “ouvir” em imperativo, dirigido à segunda pessoa do plural, é de imediato alertado pelo narrador no fragmento “[...] Ouçais o que falavam, entre si, os infantes de Carrião: [...]”³² (POEMA..., 1955, p. 67, grifo nosso). E o ouvinte, acompanhando a narrativa, se dá conta de que são

³² “[...] Oíd lo que hablaban aparte los infantes de Carrión: [...]”.

peessoas de má estirpe, mesmo antes de os fatos confirmarem tal condição, no terceiro cantar.

Nas citações apresentadas, é possível entrever indícios de uma comunicação verbal, em que fragmentos escaparam para os textos escritos. Este tipo de registro é tratado por Zumthor (1997), em sua obra *Introdução à poesia oral*, amplamente discutida no tópico do capítulo teórico dedicado à oralidade. O autor afirma que, em um texto conservado por escrito, a oralidade pode ser estabelecida, com maior ou menor probabilidade, através de marcas. Entre elas, mostram-se “[...] as marcas formais que resultam de procedimentos estilísticos supostamente ligados ao uso da voz [...]” (ZUMTHOR, 1997, p. 63), que podem remeter uma tradição escrita a uma tradição oral anterior. O autor acrescenta ainda que:

Uma vez que a oralidade passada foge à observação, nenhuma dessas marcas, qualquer que seja sua pertinência, pode ser apreciada ou explorada senão de modo aproximado e pela referência aos caracteres de oralidade no presente. O conhecimento ao qual elas introduzem é um conhecimento em segunda mão, inevitavelmente problemático (ZUMTHOR, 1997, p. 64).

É o que se observa nos textos literários apresentados, em que estruturas gramaticais denunciam resquícios de um diálogo verbal, característica da comunicação oral.

Os traços da comunicação entre narrador e leitor apresentam-se também no cordel. A partir da análise do clássico *Antonio Silvino: vida crimes e julgamento* (BATISTA, 1975), verificam-se diálogos diretos entre o narrador e o receptor. É possível apontar exemplos dessa interface nos fragmentos “Leitor, em versos rimados / Vou minha história contar [...]” (BATISTA, 1975, p. 3, grifo nosso), e “Foi erro; vou aos leitores / Contar o que aconteceu: [...]” (p. 20, grifo nosso), trechos em que está marcado o diálogo narrador-leitor. Em outro cordel, *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, esta interface com o leitor também se mostra, como no verso:

Porém sempre falarei,
Para o leitor se agradar -
Quem sabe, há de se lembrar,
Na luta dos cavaleiros, [...]
(BARROS, 2012, p. 21, grifo nosso)

As duas obras de cordel mencionadas são, portanto, obras produzidas num momento em que o receptor pode ser um ouvinte ou um leitor e exibem marcas da interface do narrador, em primeira pessoa, com o receptor, assim como ocorre nos clássicos *Amadis de Gaula* e *El Cid*.

3.3 A mobilidade geográfica do protagonista

Outra característica das obras em questão é a mobilidade geográfica dos protagonistas. Tem-se, nesse aspecto, a herança dos clássicos gregos. Schuler (1972) menciona que, na *Ilíada*, as viagens corriqueiras são narradas, indicando-se o ponto de partida e o ponto de chegada. Em *Amadis de Gaula*, nota-se exemplos dessa mobilidade territorial em “[...] seguiram pelo mar com bom tempo propício, até que aportaram a uma vila de Escócia [...]” (CACHO BLECUA, 2007, p. 16), e depois, “Partido o rei Periom da Pequena Bretanha, como já vos foi contado [...]” (p. 16), e também, quando Amadís foi “[...] com seu escudeiro, por outro caminho, com intenção de ir a Vindilisora [...]” (p. 79), e assim, prossegue o protagonista durante toda a narrativa demarcando, em suas andanças, um extenso território em uma região da Europa. *Don Quijote de la Mancha* (CERVANTES, 1995) é outro clássico de cavalaria da literatura espanhola em que o protagonista é um cavaleiro andante. Quixote, como os demais heróis de cavalaria, tem pressa em “[...] sair em busca de aventuras”³³ (CERVANTES, 1995, p. 21), e a narrativa vai demarcando os lugares por onde passa o personagem, mencionando, também, localidades relacionadas aos demais personagens, como quando ele e seu escudeiro “[...] voltaram a tomar o caminho de Porto Lápice [...]”³⁴ (p. 36), localidade em que pensava o herói encontrar muitas e diversas aventuras, e à qual chegaram depois de três dias de cavalgada. E foi nesse episódio que encontraram uma carruagem com “[...] uma senhora de Vizcaya que ia a Sevilha [...]”³⁵ (p. 36), citando, assim, nomes de conhecidas cidades e regiões. Não é diferente no *Poema de Mío Cid*, em que o protagonista se desloca de uma localidade a outra, como no fragmento em que manda levantar o acampamento e “[...] a toda presa partamos que em São Pedro de Cardenha nos apanhe o cantar do galo”³⁶ (LOBEIRA, 1955, p. 17). Essa característica de mobilidade geográfica do herói é saliente nessa obra, pois os seus principais feitos se referem às lutas que são travadas em diferentes localidades, contra o invasor árabe. Já na partida do cavaleiro andante, o narrador começa por demarcar o território:

³³ “[...] salir a buscar las aventuras”.

³⁴ “[...] volvieron a tomar el camino de Puerto Lápice [...]”.

³⁵ “[...] una señora de Vizcaya que iba a Sevilla [...]”.

³⁶ “[...] a toda presa partamos que en San Pedro de Cardeña nos coja el cantar del gallo”.

De sua terra vai saindo o Campeador leal, Santo Estevão deixa a um lado, aquela boa cidade. Por Alcobiela passou, Castilha se acaba já, pela estrada de Quinea, chegam a Navas de palos, vão o rio Duero cruzar e El Cid em Figueruela descanso manda tomar³⁷ (LOBEIRA, 1955, p. 24).

Menéndez Pidal (1952) atribui importância a esse fator geográfico presente nestas obras, tecendo considerações sobre uma localidade citada no *Poema de Mio Cid*: “[...] Pelo Vale das Estacas passou El Cid ao meio dia / em seu cavalo Babioca mui grossa lança trazia [...]”³⁸ (MENÉNDEZ PIDAL, 1952, p. 144, grifo nosso). Segundo o autor, esse lugar “[...] se tornou famoso pela alusão a ele feita por Cervantes [...]”³⁹ (MENÉNDEZ PIDAL, 1952, p. 199), a qual se pode ler no seguinte fragmento do capítulo XVII de *Don Quijote de la Mancha*:

Havia já voltado neste tempo de parada dom Quixote, e, com o mesmo tom de voz com que um dia antes havia chamado seu escudeiro, quando estava caído no vale das estacas, começou a chamá-lo outra vez, dizendo: [...]”⁴⁰ (CERVANTES, 1995, p. 110, grifo nosso).

Se tal localidade existiu, ou existe, de fato, tem-se, então, um aspecto de realismo que pode ser apontado nas duas obras, como se discutirá nas próximas linhas; por outro lado, se a localidade é imaginária, pode-se apontar mais uma relação intertextual entre os dois clássicos espanhóis, entre outras já mencionadas neste trabalho.

Estas citações mostram a importância que o narrador atribui à menção dos lugares por onde passa o protagonista, uma forte marca dos clássicos de cavalaria. No cordel *Antonio Silvino: vida crimes e julgamento* (BATISTA, 1975), pode-se apontar, também, essa característica de mobilidade do protagonista, que nas suas andanças demarca um vasto território com várias cidades e estados da Região Nordeste. Observam-se versos que revelam o percurso do narrador que, para escapar das autoridades, se move de um lugar a outro:

Fugi do Surrão. No Estado de Pernambuco
[...] Na Fazenda de Pedreiras,
Distrito de Caicó,
Estado do Rio Grande,

³⁷ “De su tierra va saliendo el Campeador leal, San Esteban deja a un lado, aquella buena ciudad. Por Alcobiella pasó, Castilla se acaba ya, la calzada de Quinea luego hubieron de pasar por Navas de palos van el río Duero a cruzar y el Cid en la Figueruela descanso manda tomar”.

³⁸ “Por el Val de las Estacas pasó El Cid al medio día / en su caballo Babioca muy gruesa lanza traía”.

³⁹ “se volvió famoso por la alusión hecha por Cervantes”.

⁴⁰ “Había ya vuelto en este tiempo de su parasismo don Quijote, y con el mismo tono de voz con que el día antes había llamado a su escudero, cuando estaba tendido en el val de las estacas, le comenzó a llamar, diciendo:”

[...] Porém eu pude fugir
para o Estado do Ceará.
(BATISTA, 1975, p. 7)

Ao comparar esse verso de cordel com o verso do *Poema de Mio Cid* mencionado anteriormente, verifica-se uma forte semelhança na forma como várias localidades são citadas num único verso. Outros estados, diversas cidades, povoados e localidades são mencionados no decorrer da narrativa do cordel, assim como acontece nos clássicos de cavalaria da literatura espanhola. É oportuno assinalar que as localidades geográficas, mencionadas como pontos de passagem dos protagonistas, são em sua maioria lugares reais, que existiram ou existem ainda hoje, quase sempre com os mesmos nomes; não somente aqueles citados anteriormente, mas inúmeras outras cidades, regiões, lugarejos e acidentes geográficos que são demarcados nessas obras. É um aspecto literário, entre outros a serem analisado, que talvez possa ser considerado como “[...] algum cimento de verdade [...]” (CACHO BLECUA, 2007, p. 1), que, no prólogo do livro *Amadís de Gaula*, o compilador entende como uma característica a qual os sábios antigos imprimiram aos seus escritos, daquilo que, com efeito, verdadeiramente se passou, como as batalhas de seu tempo, por eles vistas, que foram notícia e experiências de estranhas façanhas. O compilador trata, assim, de articular o real com a ficção. Ele resgata, por exemplo, aquilo que diz Salústio, que os feitos dos heróis de Atenas foram grandes quanto os seus escritores os quiseram exaltar e aumentar, pontuando a contribuição ficcional desses autores às obras. Trata-se de um aspecto que também pode ser apontado desde os primórdios da literatura. Schuler (1972), ao analisar os aspectos estruturais na *Ilíada*, observa que o clássico “[...] deixa a impressão de uma ação narrada por um autor preocupado em ater-se à verdade” (p. 36) e, nas citações aqui exibidas, é possível observar que a nomeação de localidades confere realismo às obras literárias.

3.4 O elemento religioso e o fantástico, presentes nas obras.

O fator religioso é outro aspecto literário que se destaca pela forte presença nas obras em análise, reforçando a ideia apresentada na fundamentação teórica de que qualquer gênero literário se constitui sobre bases sobrepostas de incontáveis culturas que se sucedem no tempo. É possível mencionar, inicialmente, Schuler (1972). O autor acusa que, no fim do canto I da *Ilíada*, os deuses se banquetearam o dia todo, até o pôr-do-sol, e que na noite seguinte Zeus enviou um sonho enganador a Agamenon. Na *Eneida*, se observa, logo no livro primeiro, os prenúncios da fundação de Roma, a cidade que se “[...] erguesse

e introduzisse os deuses [...]” (MARO, 1846, p. 3), onde nas margens do Eurotas, ou sobre os altos “[...] Cynthios cumes Diana exerce os choros” (p. 51). São alguns exemplos para se observar que, naquele longínquo período os deuses e as crenças já povoavam as obras literárias. Essa herança religiosa, transposta para a Era Cristã, se apresenta em obras ocidentais na figura de deuses e santos que sucedem aos deuses e mitos de outras eras. *Amadis de Gaula* marca essa transposição logo no início da narrativa valendo-se do aspecto religioso até mesmo como marcador temporal, para localizar um momento “[...] Não muitos anos depois da Paixão de nosso Redentor e Salvador Jesus Cristo [...]” (CACHO BLECUA, 2007, p. 4), em que, na vontade do personagem, “[...] tinha já imprimida a permissão de Deus [...]” (p. 8). Essa anuência, e vontade de Deus, é fator decisivo em todas as ações do protagonista e também motivo de reconhecimento por parte dos demais personagens, como se lê em “– Ai, Senhor, Deus – Disse ela - bendito sejas porque tão bom cavaleiro fizeste na nossa linhagem e no-lo destes a conhecer!” (p. 107), em diálogos fortemente marcados pela devoção religiosa.

Diferentemente dos heróis justos, íntegros e honrados dos clássicos espanhóis, encontra-se, em *Antonio Silvino: vida crimes e julgamento* (BATISTA, 1975), um protagonista que é herói, mas age como um bandido, fora da lei. Entretanto, os clássicos se aproximam pelo elemento religioso que se faz presente nos versos, não só na figura de Deus, mas, em se tratando de herói bandido, também na do diabo. É assim que o protagonista narra que, perto do Brejo de Areia, só não foi morto por um guerreiro “[...] porque me vali de Deus primeiro” (BATISTA, 1975, p. 26), e insere outro elemento fantástico quando encontra e trava diálogo com satanás, que o acusa de bandido e criminoso. Neste trecho, o elemento religioso é reforçado pelo intertexto com a Bíblia, quando o protagonista retruca a satanás, argumentando que poderia salvar-se, como aconteceu com o bom ladrão Dimas, que se salvou “[...] porque amava a Deus” (p. 26). Essa devoção religiosa nos clássicos da literatura pode ser apontada, ainda, em outra obra do *corpus* analítico. No Poema de *Mío Cid* (1979), o protagonista vai à igreja com sua mulher Jimena, e, nas grades do altar, ela reza o melhor que sabia rezar. Sua oração é descrita pelo narrador em longo verso, como é possível notar no trecho: “[...] A ti, Senhor glorioso, Pai que no céu estás: fizeste o céu e a terra, ao terceiro dia o mar, lua e estrelas fizeste e o sol para aquecer, em Santa Maria mãe, foste Tu, carne tomar [...]”⁴¹

⁴¹ “[...] A ti, Señor glorioso, Padre que en el cielo estás: hiciste el cielo y la tierra, al tercero día el mar, luna y estrellas hiciste y el sol para calentar, en Santa María madre, fuiste Tú carne a tomar [...]”.

(POEMA..., 1979, p. 22). Este e outros trechos revelam o forte teor religioso da narrativa.

É interessante observar, neste trecho, a rima como outra semelhança com o cordel, em versos de seis sílabas (sextilhas), tipo amplamente presente neste gênero brasileiro. Vê-se, também, na sequência deste trecho de intertexto com a Bíblia, a referência ao mesmo acontecimento mencionado anteriormente no cordel de Antonio Silvino, quando se refere ao bom ladrão Dimas. Em *Mío Cid*, Jimena prossegue em sua oração: “[...] deixaste que te prendessem, e depois te deixas levar ao Gólgota e na cruz te deixas crucificar; de tua cruz a cada lado um ladrão está, entra um no paraíso, porém o outro não entrará [...]”⁴² (POEMA..., 1979, p. 23). Essa referência ao mesmo evento bíblico pode ser entendida como mais um indício de relação entre as narrativas.

Em Barros (2012) há, também, forte presença da religiosidade, na reescrita, para o cordel, da história de Carlos Magno e os doze pares da França. Em um dos versos, o herói cristão busca converter o personagem árabe: “[...] Turco, eu não hei de aceitar / Coisa alguma que me deres, / Salvo só se tu quiseres / Crer em Deus, te batizar! [...]” (BARROS, 2012, p. 16). No transcorrer da narrativa o protagonista, não só vence o adversário, como, também, o converte ao cristianismo e o recebe em seu grupo de cavaleiros, “Não por eu ter-te vencido, / Mas sim por seres cristão, / Porque a religião / Abraça todo rebelde, / Desde a hora em que pede / De suas culpas perdão!” (p. 30). Assim, o próprio narrador menciona a religião como fator preponderante. Em outro verso se mostra o trecho de uma oração, à semelhança do que já foi apontado anteriormente em outros clássicos:

Beijou a cruz da espada,
 Prosseguiu numa oração:
 - Ó virgem da Conceição,
 Maria Pia e Sagrada!
 Mãe de Deus, Imaculada,
 Esposa casta e fiel!
 Pelo vinagre e o fel
 Que Cristo bebeu na cruz,
 Rogai por mim a Jesus,
 Nesta batalha cruel!
 (BARROS, 2012, p. 17)

Dessas considerações, é possível sustentar que o elemento religioso, intrínseco ao ser humano, é fio condutor que perpassa obras e épocas, apresentando-se como um dos veículos condutores de influências entre culturas.

Se o elemento religioso aproxima as obras literárias em análise, não é

⁴² “[...] dejaste que te prendieran, luego te dejas llevar al Gólgota y en la cruz de dejas crucificar; de tu cruz a cada lado sendos ladrones están, entra el uno en paraíso, pero el otro no entrará [...]”.

diferente em relação ao elemento fantástico, aspecto familiar na literatura, que se apresenta como ferramenta básica dos poetas, para construir o caráter ficcional da obra. No entanto, supõe-se não fazer falta a menção ao elemento fantástico dos clássicos latinos, amplamente conhecido como característica marcante nas narrativas homéricas, virgilianas e outras. Portanto, o foco aqui é dado às obras principais da bibliografia já mencionada. Em *Amadis de Gaula* (Cacho Blecua, 2007), o elemento fantástico se apresenta, em uma de suas formas, na figura de um gigante que rouba e leva um menino, irmão do protagonista. O narrador descreve que “[...] era tão grande e disforme que não havia homem que o visse que dele não ficasse espantado [...]” (CACHO BLECUA, 2007, p. 28), a ponto de que aqueles que o viam fugiam por entre as árvores ou se jogavam ao chão, tapando os olhos para não o ver. No capítulo XIX da narrativa, o elemento fantástico se apresenta na morte do protagonista, em consequência de uma violenta luta contra um valente cavaleiro encantador (no sentido místico da palavra), seguido de sua ressurreição, através de um ritual feito por algumas donzelas. Nesse ritual, quando as mulheres liam um livro, com velas acesas nas mãos, em uma câmara, “[...] responderam-lhe muitas vozes juntas dentro da câmara que pareciam mais de cento [...]” (p. 150). Em seguida, aparece dentro da câmara, um livro rodando pelos ares, parando aos pés de uma donzela que o tomou e o partiu em quatro partes, queimando-as em um canto da sala. Diante desse ritual, o protagonista, que se jazia morto, voltou à vida.

Don Quijote de la Mancha (CERVANTES, 1995), por sua característica de paródia, é uma narrativa totalmente permeada pelo elemento fantástico. Seu autor recria, com viés burlesco, os episódios dos clássicos anteriores de cavalaria, entre eles o próprio *Amadis de Gaula* que é citado pelo narrador de Quixote. É oportuno, então, mencionar o episódio dos moinhos de vento que o protagonista de Cervantes vê como desaforados gigantes inimigos, episódio que pode ser interpretado como uma paródia ao gigante que, em *Amadis de Gaula*, rouba o irmão do personagem principal, reforçando, assim, a presença do elemento fantástico na obra.

A literatura de cordel é um gênero abertamente adepto ao elemento fantástico. Neste aspecto, se aproxima, de modo geral, aos clássicos espanhóis, e de modo particular a *Don Quijote de la Mancha*, pois a burla é um dos temas preferidos do cordel. A narrativa de *Antonio Silvino: vida crimes e julgamento* (BATISTA, 1975), mostra exemplo do elemento fantástico, no episódio em que o herói trava um diálogo com o diabo, como já foi mencionado no parágrafo em que se aborda a aproximação através do elemento religioso.

Na ocasião, o herói entra em luta com o diabo e só o vence porque apela para a ajuda de Deus. Em outro episódio, narra o seguinte acontecimento fantástico:

Na manhã do outro dia,
Eu na estrada encontrei
Com o boi de Cristiano:
Bem na testa lhe atirei.
Visto não pegar o “gringo”
No boi dele me vinguei.

Depois de andar oito léguas,
De onde o boi tinha ficado,
Debaixo de um umbuzeiro
Sentei-me um pouco enfadado,
Quando vi chegar o boi
No qual eu tinha atirado.
(BATISTA, 1975, p. 28)

Assim, o narrador pontua a narrativa com elementos claramente fantásticos, intercalados com outros reais, como os lugares por onde passa o protagonista.

Quando se lê o cordel *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás* (BARROS, 2012), encontra-se, também, o fantástico. Aqui ele é apontado na figura de um bálsamo que cura imediatamente as feridas das batalhas. Em uma luta feroz, o herói acaba todo ferido, mas, “[...] Tirando o bálsamo, tomou, ficou de tudo curado” (BARROS, 2012, p. 18). É oportuno lembrar que o cordel em questão é um reescrito da história de Carlos Magno e os doze pares da França. No entanto, em *Don Quixote de la Mancha*, que não é uma reescrita dessa história, o narrador, também, resgata, de modo burlesco, a referência a esse bálsamo. Em uma luta, na qual dom Quixote terminou muito ferido, seu escudeiro, Sancho, tenta curar-lhe um ferimento, em que muito sangue lhe sai pela orelha, usando um fio e unguento que tinha na bolsa. Nesse momento, dom Quixote lhe diz que tudo isso não seria necessário, se ele “[...] pudesse fazer umas gotas do bálsamo de Ferrabrás”⁴³ (CERVANTES, 1995, p. 43). Tem-se, assim, mais um exemplo de elementos que passam de um clássico a outro, marcando influências na literatura.

3.5 A violência dos combates e despojos de guerra

Prosseguindo na busca por aproximações entre o cordel e os clássicos espanhóis, é possível apontar a forma exacerbada como o narrador descreve os ferimentos resultantes das lutas dos protagonistas contra seus inimigos. Na obra *Amadis de Gaula* (Cacho Blecua, 2007), em uma das lutas contra um grupo de inimigos, o personagem

⁴³ “[...] pudiera hacer unas gotas del bálsamo de Fierabrás”.

principal agarrou o maior deles e foi atacado pelos demais. A um deles deu tal golpe “[...] que o cortou até aos costados e feriu a outro no ombro e cortou-o até os ossos do costado” (p. 41). Em outra ocasião, ao vingar-se por uma donzela que havia sido escarnecida por quatro peões, Amadís deu a um deles “[...] tal golpe que lhe cortou o braço e o deitou por terra [...] depois feriu outro pelo nariz, de lado, que lhe cortou até às orelhas” (p. 47). Em outra aventura, o irmão do protagonista, que também era um cavaleiro valente, ao lutar contra um gigante “[...] deu-lhe um golpe que lhe fez cair os dedos em terra com a metade da mão” (p. 83). Entre tantas outras lutas que resultaram em graves ferimentos, pode-se citar mais uma em que o protagonista, lutando contra três cavaleiros, feriu um deles por cima do elmo, de tal golpe que “[...] lhe alcançou no ombro, que as armas, com a carne e ossos, foi tudo cortado [...] ficando-lhe o braço pendurado [...]” (p. 136), tal foi a violência do embate.

Em *Don Quijote de la Mancha*, o protagonista de Cervantes, mesmo na condição de herói, era quase sempre ele próprio a vítima mais castigada pelos ferimentos das lutas. Foi assim que no desastrado ataque aos moinhos de ventos, os quais ele pensou serem gigantes, se arremeteu com um grande golpe de lança contra a pá do moinho. Porém, o vento fez mover a pá com tanta força que quebrou a lança “[...] e se levou com ela o cavalo e o cavaleiro, que foi rodar pelo campo em muito mal estado”⁴⁴ (CERVANTES, 1995, p. 35). Em outra aventura, a má sorte resultante da loucura do protagonista recaiu sobre seu escudeiro Sancho Panza. Encontrando na estrada alguns frades que viajavam em um carro, Dom Quixote pensou que fossem bandidos encantadores que levavam prisioneira alguma princesa e decidiu lutar contra eles. Alguns homens que acompanhavam os frades se enfrentaram com Sancho Panza e “[...] lhe deram tantos paus que o deixaram quase morto estendido no solo”⁴⁵ (1995, p. 38).

Nos ferozes combates travados entre a tropa de *Mío Cid* contra os mouros, encontram-se, também, semelhantes descrições de ferimentos. Em uma das lutas, o protagonista desfere três golpes de espada no mouro Emir Fáriz, falhando os dois primeiros, mas “[...] o terceiro lhe acertou; e pela couraça abaixo vai o sangue destilando [...]”⁴⁶ (POEMA..., 1979, p. 39). Em outro combate, conta o narrador que “[...] em pouco mais de um momento trezentos mouros matam”⁴⁷ (1979, p. 33).

⁴⁴ “[...] y se llevó con ella al caballo y al caballero que fue a rodar por el campo en muy mal estado”.

⁴⁵ “[...] le dieron tantos palos que lo dejaron casi muerto tendido en el suelo”.

⁴⁶ “[...] el tercero le ha acertado; ya por la loriga abajo va la sangre destilando [...]”.

⁴⁷ “[...] en poco más de un momento a trescientos moros matan”.

Da mesma maneira, o herói do cordel, Antonio Silvino, narra a virulência dos ferimentos que causavam, e sofriam, seus homens em combate. Quando, por exemplo, foi perseguido pelo capitão Zé Augusto e sua tropa, conta que:

Nesse combate matei
De Zé Augusto um soldado,
Deixei um sem orelha,
Um com o olho furado,
Um de cabeça rachada,
E outro com um pé trilhado
(BATISTA, 1975, p. 6).

Mas, neste mesmo combate, a vantagem foi para os soldados do capitão Zé Augusto, como prossegue a narrativa:

No tiroteio, os soldados
Seis cangaceiros mataram
E pegaram nove à mão
Que, também, assassinaram.
Como se sangra animais,
Eles aos homens sangraram!
(p. 6).

Também no cordel *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás* se descreve a crueldade das batalhas e dos ferimentos. Em uma das lutas “[...] Oliveiros recebeu / Um golpe tão desmarcado, / Que ficou atordado / E muito sangue desceu [...]” (BARROS, 2012, p. 17). Em outra ocasião, o combate foi tão violento que o cavalo de Oliveiros caiu sem vida, e em outra, de longe se via o fogo que saía das espadas.

Oliveiros aí se ergueu,
Marcou-lhe a cabeça ao meio,
Que foi o golpe mais feio
Que um cavaleiro deu.
Ferrabrás estremeceu
E quase perde o sentido (BARROS, 2012, p. 25).

A violência das lutas é tamanha, que até os equipamentos de proteção do lutador terminam danificados. O narrador de Barros (2012) descreve que, em outro encontro com o inimigo, o arnês e o capacete se despedaçaram e todos os escudos se quebraram e todas as lanças voaram.

Essa maneira, exacerbada, de narrar os combates e os ferimentos, também, não é exclusividade dos clássicos medievais e do cordel. Trata-se de uma herança de outros clássicos, pois, como comenta Schuler (1972), a respeito do canto primeiro da *Ilíada*,

quando os troianos são atacados pelo exército de Agamenon, o primeiro dia de luta é um dos mais longos da narrativa; os combates são ferozes e os episódios do campo de batalha são sangrentos. É clara a percepção de que essa forma narrativa tem, em todos os clássicos estudados, o objetivo de exaltar o valor do herói.

Ao contrapor o cordel *Antonio Silvino: vida crimes e julgamento* (BATISTA, 1975) com o *Poema de Mio Cid* (1979), ressalta-se outra característica peculiar. Trata-se da contagem dos despojos recolhidos pelos protagonistas em suas vitórias. No *Poema de Mio Cid*, o narrador relata que na batalha de Guadalupe “[...] muito butim levavam, tantos rebanhos de ovelhas, de vacas, tantas roupas de valor [...]”⁴⁸ (POEMA., 1955, p. 28). Em outra batalha, saquearam o acampamento dos mouros, e ao contar os despojos, “[...] Tanto ouro e tanta prata não sabem onde guardá-los [...]”⁴⁹ (p. 41). Depois de muitas batalhas, os que lutavam com *El Cid* se tornaram cavaleiros ricos, com quantidade incontável de ouro e prata. A cada despojo, o protagonista dividia entre os seus guerreiros, com justiça, os bens arrebatados, ficando ele sempre com a quinta parte. E assim prossegue, durante toda a narrativa, as referências aos despojos tomados em cada uma das ações, tanto o dinheiro, como outros bens, incluindo muitos cavalos, sempre relatando a divisão dos bens entre os combatentes. De igual forma, o narrador de *Antonio Silvino* mantém o leitor sempre a par dos despojos recolhidos durante suas lutas. Dentre os muitos episódios, é possível apontar, por exemplo, quando chegou à Vila do Pilar onde, da mulher do comendador, “[...] Pude tomar quase à força seis magros contos de réis [...]” (1975, p. 13), e passando pela loja do Napoleão, tomou quatro contos de réis. De todo o comércio visitado, tomou tanto dinheiro que “[...] Uns quatrocentos mil réis com os pobres distribuí” (1975, p. 13). Em seguida, invadiu a vila de Cabaceiras onde atacou um fazendeiro, de quem tomou seis contos de réis. E, assim, a narrativa continua, com a peculiar característica de listar os valores tomados em dinheiro e bens.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução deste trabalho, esclareceu-se que o principal objetivo seria investigar eventuais manifestações de influência da cultura árabe na literatura de cordel brasileira. A leitura de cordéis, por puro lazer, ao longo de alguns anos, o contato com clássicos da literatura de língua espanhola e, ainda, a leitura de textos investigativos sobre o cordel,

⁴⁸ “[...] mucho botín se llevaban tanto ganado de ovejas, tanto ganado de vacas, tantas ropas de valor [...]”.

⁴⁹ “[...] Tanto oro y tanta plata no saben dónde guardarlo [...]”.

despertaram a atenção para indícios de que a literatura de cordel pode ter recebido influências da cultura árabe, em sua formação. A percepção de eventuais aproximações, no estilo e na temática, entre alguns clássicos de cavalaria de língua espanhola e alguns clássicos do cordel levaram a crer que os primeiros poderiam ser um dos vetores de transferência da mencionada influência, uma vez que foram produzidos na região ocupada pelos árabes que viria a ser denominada Península Ibérica, após a invasão ocorrida no século VIII, e onde permaneceram por cerca de oito séculos. A investigação foi, então, delimitada elegendo-se, como material analítico, algumas obras da literatura espanhola e outras do cordel e, como suporte teórico, textos relacionados ao foco da pesquisa. No primeiro capítulo, buscou-se construir um panorama informativo sobre a literatura de cordel e, também, sobre os textos da literatura espanhola selecionados para o trabalho. O segundo capítulo foi dedicado à reflexão teórica, tendo como suporte autores que, de alguma forma, contribuem com esta linha de pesquisa e, no terceiro, tratou-se de apontar as aproximações e os distanciamentos entre os objetos estudados.

No início das pesquisas, teve-se a pretensão de buscar respostas que pudessem confirmar, ou discutir, a hipótese de que o cordel apresenta influências da cultura e, mais especificamente, da literatura árabe. Entretanto, tal pretensão não subsistiu ao capítulo teórico, cujos textos desarticulam qualquer tentativa de fechar questões ou apontar respostas definitivas para as indagações propostas nos objetivos da dissertação. Essa desarticulação se manifestou, inicialmente, no conto *A Biblioteca de Babel*, em que Borges (2007) se vale de uma biblioteca imaginária, como alegoria, para referir-se à cultura de todos os povos que se sucedem e se movem no labirinto do tempo, permitindo entender que o conhecimento total é inatingível ao ser humano. Saiu-se de Borges (2007) com a concepção de que as incontáveis culturas que frequentam o universo e se sucedem no tempo contribuem para a preservação uma da outra e o encontro delas produz uma identidade híbrida multifacetada. Os hipotéticos livros da biblioteca de Borges seriam, então, as vozes das diversas culturas em contato. Assim, por um lado, estava confirmado, *a priori*, que o cordel é portador de influência da literatura árabe, uma vez que ambos podem ser entendidos como duas literaturas que se seguem ao longo do tempo, considerando-se que a mais antiga pode ter influenciado a construção da mais recente. Por outro lado, esta explicação se mostra insuficiente por não apontar elementos categóricos da influência, além de requerer aprofundamento teórico. Prosseguindo na busca por suporte teórico, chegou-se a Antonio Cândido que, em seu texto *Literatura e Sociedade* (2000), destaca o

papel da sociologia na análise da obra literária, partindo do pressuposto de que fatores socioculturais exercem influência na expressão literária, fatores estes ligados à estrutura social, a ideologias e valores que se manifestam nas obras literárias. Cândido (2000) discute, então, a influência do meio social sobre a arte, assim como a influência dela sobre o meio em que é produzida, buscando entender a função social da arte no estabelecimento das relações sociais e na manutenção de determinada ordem na sociedade. Neste aspecto, menciona-se a satisfação das necessidades espirituais, materiais e ideológicas do cidadão. Na busca pelos objetivos propostos nesta dissertação, as reflexões de Antonio Cândido se mostraram pertinentes, considerando-se que, havendo influência de uma arte sobre a outra, o fator social estará, necessariamente, presente. Além disso, cabe destacar que, entre os indícios apontados como supostas aproximações do cordel com a literatura árabe, está o fato de o cordel apresentar alguns poemas que são reescritas de clássicos medievais, nos quais personagens árabes se fazem presentes. É o caso, por exemplo, do cordel *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás* (BARROS, 2012), discutido no decorrer desta dissertação, cujo enredo se desenvolve nos embates entre mouros e cristãos. O aspecto social envolvido, portanto, quer no original quer na reescrita em cordel, exhibe elementos cristãos e árabes. No exemplo citado, destaca-se o cristão buscando a conversão do árabe ao cristianismo. É, portanto, uma evidência da implicação do fator social na obra literária discutida por Cândido (2000), tendo em vista que essa, e outras obras, do *corpus* desta dissertação, nasceram em um ambiente multicultural. A invasão árabe na Península Ibérica misturou povos com culturas próprias, criando uma sociedade heterogênea constituída por árabes, moçárabes (cristãos que conservaram a própria religião, mesmo sob a dominação muçulmana), cristãos arabizados e judeus, que passaram a conviver no mesmo território.

A leitura de Cândido (2000) revelou, então, a interferência dos aspectos sociológicos na análise da obra literária e, em consequência, pôde-se visualizar a complexidade que isso representava na busca pelas respostas aos objetivos deste trabalho. Entretanto, as posições teóricas do autor revelaram, também, a viabilidade do prosseguimento da pesquisa, desde que acolhidos os fatores sociológicos propostos. Além disso, Cândido (2000) sinalizou outros dois indicadores favoráveis aos rumos da investigação: o primeiro diz respeito ao aspecto histórico que emerge da intenção de buscar indícios de influências entre dois gêneros literários de épocas e contextos distintos. O autor entende este aspecto como dimensão essencial para apreender o significado do objeto estudado. O segundo indicador está relacionado à afirmação de Cândido no sentido de que,

a investigação hipotética das origens, seja da literatura em geral, seja de determinados gêneros, pressupõe um deslocamento de interesse para os elementos sociais que estruturam o material investigado e para as circunstâncias que influíram na sua elaboração. No decorrer desta pesquisa, ficou evidente a imersão no ambiente social, a partir da análise dos poemas, que demonstrou que este fator se projeta como pano de fundo e, portanto, teve de ser levado em consideração.

A relevância da questão social levantada por Cândido (2000) ficou ainda mais evidente quando se buscou respaldo teórico em outro importante autor, cujos pensamentos são coerentes com os de Cândido. Trata-se de Paul Zumthor (1997) que, através de seu texto *Introdução à poesia oral*, coloca em discussão o tipo de conhecimento veiculado por um poema, indagando sobre o papel sociológico e a finalidade desse conhecimento. Para o autor, é pertinente refletir se uma narrativa seria uma simples forma de divertimento ou se algo mais estaria implícito nos versos. O objeto mais específico manuseado por Zumthor (1997) é a poesia oral, que apresenta características próprias, pois, na oralidade, o texto poético se engaja na voz que o leva, estando sujeito, ainda, às condições do meio em que se faz ouvir. Isso implica necessidades particulares como a performance e as relações mútuas entre orador e ouvinte. Outros autores contribuíram, efetivamente, para o entendimento do cordel sob o aspecto da oralidade, entre eles Sombra (2012), que discute, não só este, mas outros aspectos presentes no gênero, sendo ele próprio um poeta cordelista. Maxado (1980) estuda o cordel com profundidade e aponta a conexão ibérico-árabe, lembrando que romances de origem árabe continuaram a ser publicados em Portugal até o século XIX e, mesmo escritos, permaneciam, também, na plataforma oral. Ele afirma, ainda, que os folheteiros e cantadores de cordel, muitas vezes, são analfabetos, mas isso não os impede de divulgar os cordéis, valendo-se da oralidade. A expressão oral é uma marca fortemente atrelada ao coletivo, portanto, ao social, integrando-se na consciência cultural de um grupo. No decorrer desta pesquisa, demonstrou-se que os objetos analíticos selecionados apresentam marcante carga oral, tratada como um dos indícios da influência da literatura árabe sobre o cordel.

Com o objetivo de melhor ancorar os fundamentos teóricos requeridos pela investigação, outro autor que despontou como indispensável foi Compagnon (1999), que apresenta interessante reflexão a respeito da pesquisa e da história literária. São temas que se articulam com os demais teóricos selecionados e, por isso, se mostram pertinentes aos objetivos da pesquisa. Seu texto, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, a partir

de elementos constituintes da literatura, como o autor, o livro, o leitor, a língua, estabelece uma relação entre a teoria e a filosofia da literatura. Segundo o estudioso, a filosofia estuda a natureza, a função e o entendimento do valor ético e social, ao passo que a teoria se dedica, principalmente, às manifestações identitárias na literatura. Acrescenta, ainda, o conceito de crítica literária, que representa o discurso sobre as obras, ressaltando que esta lida com o texto, avaliando-o, ao passo que a história literária lida com o contexto, propondo-se a entendê-lo e explicá-lo. Estes conceitos foram fundamentais para as análises que se desenvolveram na pesquisa, pois permitiram uma abordagem em consonância com os estudos de Compagnon (1999) sobre a literatura e suas relações com a história da nação, uma característica, intrínseca das literaturas selecionadas.

Entre os demais autores selecionados para o embasamento teórico, cabe destacar, ainda, o brasileiro Luis da Camara Cascudo e os franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari. Através dos dois últimos, pôde-se discutir e entender, mesmo que superficialmente, a concepção rizomática, que se mostrou adequada aos objetivos perseguidos. Este conceito foi um dos principais argumentos para a desconstrução da pretensão inicial de encontrar respostas que explicassem a questão da influência árabe no cordel. O modelo teórico formulado por Deleuze e Guattari (1995) propõe que o conhecimento não deriva de um conjunto de princípios primeiros, mas elabora-se, simultaneamente, a partir de todos os pontos, sob a influência de diferentes observações e conceitualizações. É, portanto, uma referência imagética tomada de um vegetal, o rizoma, para representar o emaranhado conceitual, no qual se desenvolvem as conexões de toda espécie de conhecimento humano. Por outro lado, Camara Cascudo foi um historiador, antropólogo e folclorista que viveu em um período anterior a Deleuze e Guattari, todavia, em sua obra *Literatura oral no Brasil* (1952), formula ideias que se mostram coerentes com a concepção rizomática dos autores franceses. Estas ideias estão discutidas no subtítulo 2.3, mas cabe retomar aquela em que Cascudo (1952) reconhece que a literatura brasileira está formada por elementos das culturas árabe, africana, espanhola, provençais e outros, destacando, entretanto, a relevância da contribuição árabe canalizada nos oito séculos de fixação na Península Ibérica. Esta reflexão já permitiria, por si só, compreender o papel que sua obra representaria para a pesquisa, sendo oportuno lembrar, ainda, que Cascudo nasceu e viveu, a maior parte da sua vida, na Região Nordeste, onde o cordel viceja com maior vigor. De modo geral, tentou-se, no capítulo teórico, estabelecer pontos de articulação que pudessem servir de apoio à análise dos textos literários.

A partir, então, destas reflexões teóricas, a investigação prosseguiu, uma vez que estava validada a trajetória que se planejou, mas tendo, agora, a consciência de que não se iria encontrar respostas definitivas e incontestáveis. Os conceitos apresentados nos textos teóricos são fundamentais para entrever e entender, durante e após o trabalho analítico, apenas os contornos da procurada influência que se supõe existir entre as obras, pois esta não se manifesta de forma explícita, sendo perceptível somente quando observada à luz das teorias estudadas.

No capítulo analítico, o foco foi mapear os indícios de aproximação, e de distanciamento entre os clássicos medievais e os de cordel. Percebeu-se a presença de elementos recorrentes e, também, de outros que se mostram em uma ou duas obras, mas que se apresentam relevantes do ponto de vista da influência. Há que se pontuar, também, a aparente escassez de cordel como material analítico, uma vez que as duas principais obras, *Antonio Silvino: vida crimes e julgamento* (BATISTA, 1975) e *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás* (BARROS, 2012), juntas, somam parcas setenta e cinco páginas, ao passo que apenas uma das três obras espanholas listadas, *Amadis de Gaula* (CACHO BLECUA, 2007), conta com mais de novecentas páginas. Isso decorre da característica intrínseca do cordel em apresentar poemas curtos, de rápida leitura. A seleção do primeiro cordel mencionado acima levou em consideração que, assim como *Amadis de Gaula* (CACHO BLECUA, 2007) narra a saga do herói desde seu nascimento e toda sua vida, o mesmo se passa com Antonio Silvino, cuja história está estampada no próprio título da obra, a saga completa do protagonista. O segundo cordel mencionado foi selecionado por ser um reescrito de uma prestigiada obra medieval, sugerindo, então, sua relevância, tendo em vista os objetivos da pesquisa. No intuito de suprir a escassez de textos de cordel, buscou-se, além das obras principais, mencionar outros cordéis que se mostraram pertinentes e cujos versos foram manuseados na dissertação.

As questões expostas no parágrafo anterior podem ensejar discussão sobre a eficácia do método analítico adotado, contudo, os indícios mapeados, por si só, não se configuram como instrumento eficaz para determinar o alcance cabal dos objetivos propostos. A questão continuará em aberto. Mesmo assim, é possível considerar que a literatura de cordel apresenta, sim, influência da cultura árabe, porém ela não partiu dos árabes, uma vez que eles foram apenas vetor de transferência de traços culturais que se movem entre as culturas, em múltiplas formas e direções, e que, nessa transferência, imprimiram, também, seus traços. Tal ideia foi discutida no capítulo teórico sendo,

também, exposta no início do subcapítulo 1.2, quando se tratou da literatura espanhola. Com base em Marín (1969), pôde-se dizer que a tradição intelectual do oriente e a cultura árabe se espalharam por toda a Península Ibérica, ocasionando um desenvolvimento distinto do resto da Europa, como consequência da contribuição árabe.

Menéndez Pidal (1956) também mencionou a extensão desta influência. O título de sua obra, que, traduzida ao português seria “Espanha, elo entre a cristandade e o islã”, exhibe, por si só, a dimensão do tema. Ele afirma que, no ambiente fora da igreja, a influência árabe era extremamente forte e que, desde o século X, existiu uma comprovada convivência entre os cantores árabes e cristãos. Segundo ele, o grande poeta do século XIV, Arcipreste de Hita, declarou haver composto muitas canções para cantores árabes. Menéndez Pidal entende que a plataforma mais propícia para a íntima comunicação do Ocidente com o Oriente é a da poesia cantada e finaliza a questão em relação à influência da poesia árabe sobre a cristã, apontando que “[...] não é de admirar que o canto árabe influenciasse o canto cristão; o incompreensivo seria se não houvesse influenciado” (MENÉNDEZ PIDAL, 1956, p. 17). É possível parafrasear Menéndez Pidal, propondo que não é de admirar que a literatura ibérica tenha exercido influência sobre a literatura de cordel brasileira, seria incompreensivo se isso não houvesse ocorrido.

Tão logo se concluiu a reconquista dos territórios, os ibéricos rumaram para as Américas e, conforme comentado no tópico 1.1, sobre a literatura de cordel, trouxeram na bagagem os elementos que permitiriam o florescimento deste gênero no Brasil – entre esses elementos estaria a herança árabe. Resta compreender, entretanto, que esta influência não se apresenta como mais, nem menos fundamental para o estabelecimento da literatura de cordel brasileira; ela é tão somente um dos fatores que enriquece o gênero popular da literatura brasileira de caráter regional que, aos poucos, vai conquistando o *status* de literatura nacional, se ainda não o fez.

Tendo em consideração que a literatura é campo aberto a infindáveis questionamentos e fértil ao florescimento de inquietações, é possível vislumbrar a demanda por outras leituras e a visita a outras fontes para enriquecer o ponto de vista que resulta das indagações desta dissertação e chegar-se a novas descobertas.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Antonio Carlos de Oliveira. *Um olhar crítico sobre a guerra de Canudos*. Salvador, BA: [s.n.], 2007.
- _____. *Lampião: paradoxo fascinante*. Salvador, BA: [s.n.], 2008.
- BARROS, Leandro Gomes de. *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás*. São Paulo: Luzeiro, 2012.
- _____. *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás: em quadrinhos*. Apresentação Marco Haurélio. Ilustração Kléverson Viana e Eduardo Azevedo. Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2011.
- BATISTA, Francisco das Chagas. *Antonio Silvino: vida crimes e julgamento*. São Paulo: Luzeiro. 1975.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRAGA, Medeiros. *O Quilombo Manoel Congo: a saga de um guerreiro*. Cordel, 2010.
- BUADES, Josep M. *Os espanhóis*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel. *Amadís de Gaula*. Tradução e nota de Graça Videira Lopes. Lisboa: FCSH. 2007.
- CAMPOS, Abdias. *A história da Literatura de Cordel*. Recife: Folhetaria Campos de Versos, 2010.
- CÂNDIDO, Antonio. Primeira Parte. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985. p. 3-70.
- _____. *Dialética da malandragem*. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54. Originalmente publicado na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 8, 1970, p. 67-89.
- CASCUDO, Luis da Camara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio/MEC, 1952.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha (I)*. Madrid: Editora Edelsa, 1995.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- CÓRDOBA, Federico Corriente. *Las Mu allaqat*. In: _____. *Antología y panorama de Arabia Preislámica*. Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1974, p. 67-77.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Organização Mário J. Valdés. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. 1 ed. São Paulo. Escuta, 1998.

DINIZ, Rozeane Porto. *Imagens inventadas e inventariadas para mulheres tidas como lésbicas a partir do cordel lesbecause de Salete Maria da Silva*. In: XIII ENCONTRO DA ABRALIC INTERNACIONALIZAÇÃO DO REGIONAL, 2012, Campina Grande. *Caderno de resumo*. Universidade Estadual da Paraíba, 2012. Disponível em: <http://editorarealize.com.br/revistas/abralic/trabalhos/672fa2f6601240f169e94a56d047af52_324_144_.pdf>. Acesso em: 13 set. 2014.

EL CANTAR de Mío Cid. Madri: Artes Gráficas Cofás, 2010. (Clásicos de la Literatura).

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. Tatuapé, SP: Brasiliense, 1995. (Primeiros Passos).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986.

FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2. Ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: Ed. UFJF. 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Identidade nacional e identidade cultural*. In: _____. *Conceitos de literatura e cultura*. 2. Ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: Ed. UFJF. 2010. p. 189-205.

FINNEGAN, Ruth. *O significado da literatura em culturas orais*. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006. p. 66-106.

FONSECA, António. *Contribuição ao estudo da literatura oral angolana*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1996.

GARCÍA LÓPEZ, José. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Instar, 1985.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1991.

_____. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1999.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

GUILAYN, Priscila. *O herói mercenário*. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 ago. 2007. Folha História.

- HAURÉLIO, Marco. *Breve historia da literatura de cordel*. São Paulo: Claridade, 2010.
- JACKSON, K. David. “O brasileiro abstrato” o malandro como persona nacional. In: ANTELO, Raúl (Ed.). *Antonio Cândido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidade de Pittsburgh, 2001. p. 183-243. (Críticas).
- LIMA, José Rosamilton de; SANTOS, Ivanaldo Oliveira dos. *A trilha do herói: da antiguidade à modernidade*. Natal, RN: UERN, 2011.
- LOBEIRA, João Pires da. *Amadís de Gaula*. 6. ed. Lisboa: Editora Seara Nova, 1973.
- _____. *Poema de Mio Cid*. 7. ed. Madrid: Espas-Calpe, 1955.
- MARÍN, Diego. *La civilización española*. Edición revisada. Canadá: University of Toronto. 1969.
- MARO, Virgílio. *Eneida*. Tradução José Victorino Barreto Feio. Lisboa: Imprensa Nacional, 1846.
- MARTHE, Marcelo. A série Marco Polo põe em evidência um fenômeno peculiar: a transformação de um personagem histórico em uma entidade na fronteira entre a realidade e a fantasia. *Revista Veja*, São Paulo, ano 47, n. 2402, p. 119-121, 2014.
- MAXADO, Franklin. *O que é literatura de cordel?* Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor nueva de Romances Viejos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.
- _____. *España, Eslabón entre la cristandad y el islam*. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.
- _____. Introdução. In: *POEMA de Mio Cid*. Edición corregida y notas por Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Espasa-Calpe, 1963. p. 7-97. (Clásicos Castellanos).
- _____. *Flor nueva de Romances Viejos*. La Plata: Terramar, 2008.
- MENOCAL, Maria Rosa. *O ornamento do Mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Paul Zumthor, um tesouro internacional*. In: FERREIRA, Jerusa Pires (Ed.). *Oralidade em tempo & espaço: Colóquio Paul Zumthor*. São Paulo: Educ = Editora da PUC-SP, 1999. p. 13-15. (Críticas).
- POEMA de Mio Cid*. Edición corregida y notas por Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- POEMA de Mio Cid*. Bogotá, Colombia: Editorial La Oveja Negra, 1979.
- RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Santiago (Chile): Tajarar, 2004.
- RILEY, Edward C. *Cervantes, lector y creador*. In: *Crítica Hispánica II*. 1989. p. 81-93.
- ROCHA, Enilce Albergaria. Prefácio. In: GLISSANT, Édouard. *Uma introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005. p. 10-12.

- SCHULER, Donaldo. *Aspectos estruturais na Ilíada*. Porto Alegre: URGs, 1972.
- SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. Florianópolis: UFSC, 2005.
- SOMBRA, Fábio. *Cordel e viola: literatura popular em versos na formação de leitores*. Belo Horizonte: Editora Lê, 2012.
- _____. *No reino do vai não vem: uma viagem ao mundo do cordel*. Ilustrações Flavio Morais. 1. ed. São Paulo: Scipione, 2013.
- SOMBRA, Fábio; MARCOS, João. *A pescaria magnética do seu Vininho: cordel em quadrinhos*. Belo Horizonte: Abacatte, 2013.
- SOUZA, Rodrigo Matos de. *Rizoma deleuze-guattariano: representação, conceito e algumas aproximações com a educação*. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação – RESAFE*, n. 18, p. 234-259, maio-out./2012.
- VIANNA PERES, Lygia Rodrigues. *El Quijote y el teatro de memoria de Giulio Camillo*. In: _____. *Cervantes y su mundo III*. Eds. A. Robert Lauer/Kurt Reichenberger. Espanha. 2005. p. 519-541.
- VIEIRA, Else R. P; McGUIRK, Bernard (Ed.). *Landless Voices in Song and Poetry: The Movimento dos Sem Terra of Brazil*. Viseu, Portugal: Tipografia Guerra, 2007.
- ZEGHIDOUR, Slimane. *A poesia moderna árabe e o Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: 1997. Obra publicada originalmente em 1981.

SITES CONSULTADOS

- ARAÚJO, Felipe. Literatura gauchesca. *Infoescola*, 2006-2015. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/literatura/literatura-gauchesca/>>. Acesso em: 04 mai. 2015.
- CANÇÃO de gesta. In: DICIONÁRIO da língua portuguesa com acordo ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003-2013. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$cancao-de-gesta](http://www.infopedia.pt/$cancao-de-gesta)>. Acesso em: 19 fev. 2015.
- CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA [CEP-BEM]. [Site]. [2014]. *Alaúde*. Disponível em: <<http://www.emb.se.df.gov.br/divulgacoes/instrumentos/58-alaude>>. Acesso em: 28 jul. 2014.
- GASPARETTO JUNIOR, Antonio. História medieval. *Infoescola*, 2006-2015. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/historia/historia-medieval/>>. Acesso em: 19 fev. 2015.
- LAS CASAS, Fray Bartolomé de. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. 1552. Disponível em: <<http://www.rosa-blindada.info/b2->

img/Las.casas_Destruccion.de.las.Indias.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2015.

LUCIANO, Aderaldo. Literatura de cordel, literatura brasileira. *Revista cultura crítica*, Perdizes – São Paulo, n. 6, p. 32-37, 2. sem. 2007. Disponível em: <<http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revista-cultura-critica/31-edicao-no06/252>>. Acesso em: 11 set. 2014.

NETO, Crispiniano. Uma escola literária. *Revista Brasileira de Cordel*, maio/2009, p. 3. Disponível em: < http://issuu.com/mayara.carol/docs/revista_cordel>. Acesso em: 10 fev. 2015.

SÉRGIO, Ricardo. Canções de Gesta. Recanto das letras, 2013. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/4272519>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

THORNTON, Megan. ¿Qué es el corrido mexicano? Disponível em: <<http://acceso.ku.edu/unidad4/almanaque/corrido.shtml>>. Acesso em: 19 fev. 2015.