

PERMANÊNCIA E RESSONÂNCIA DE VOZES EM A *CHEGADA DE LAMPIÃO NO INFERNO*

Marcos Paulo Torres Pereira¹

RESUMO: Este estudo tem por objetivo, com base nos conceitos operacionais empregados por Paul Zumthor para a análise de produções literárias do medievo, debater como memória e identidade se cristalizam na ressonância e na permanência de vozes presentes no cordel *A Chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco. Como ato poético, a obra emprega à sua tessitura um aspecto performático que corporifica a oralidade da qual é imanente como meio de expressão e de alteridade e como presença identitária e de mentalidade.

Palavras-chave: Mentalidade. Identidade. Oralidade.

RESUMEN: Este estudio tiene como objetivo, basado en los conceptos operacionales empleados por Paul Zumthor para el análisis de las producciones literarias de la Edad Media, discutir cómo la memoria y la identidad se cristalizan en la resonancia y la permanencia de las voces presentes en cordel *A Chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco. Como poético acto, el trabajo emplea su tejido un aspecto realizar que encarna la oralidad que es inmanente como medio de expresión y de la alteridad y la identidad como presencia y forma de pensar.

Palabras clave: Mentalidad. Identidad. La oralidad.

1 Repentes, cordéis, performance e oralidade: elementos identitários

Lo particular de cada cultura está em el pueblo... Para gustar o captar lo mejor y más legítimo de cada colectividade humana hay que a lo folklórico

José Ramón Rodríguez Arce

Tradicionalmente, aos olhos leigos, a literatura de cordel no nordeste brasileiro se constitui em “escritura” das canções de repentistas (cantadores de feira, “um” do povo² que, em

¹ Professor de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. Doutorando em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. E-mail: marcospaulo@unifap.br

² O fenômeno poético-musical não pode ser desvinculado do contexto sócio-cultural. A música do nordeste brasileiro, é óbvio, reflete o gênero de vida da região. (LAMAS, 1973, p. 235)

festas e feiras-livres, abandona os seus ofícios e se entrega aos prazeres de sua arte: poesia oral musicada). Isso se dá pelas estreitas ligações entre a arte do repente (no popular, as cantorias) e os folhetos e romances de cordel, não somente por sua origem, mas pelas marcas de oralidade que lhes são características.

Os repentistas, que se apresentam em duplas dado o caráter performático dessa poesia oral, tomam para si a função de levar o lirismo poético e as notícias da cidade ao campo e do campo à cidade, como os menestréis de quem são rebentos. A performance se inicia com uma toada (uma canção pré-produzida que, normalmente, louva os atributos do poeta e dos presentes), segue-se por canções individuais (a Quadra, o Quadrão, o Quadrão do Pé trocado, o Moirão, o Beira-Mar ou qualquer outro estilo preferido pelo poeta) até a peleja (quando os dois cantadores se digladiam através da música), para encerrar com uma canção apresentada pelos dois.

O aspecto performático dessa manifestação de poesia oral se dá mediante a inter-relação entre texto, música, execução e recepção. Para Paul Zumthor (2007, p. 33), a performance seria “a ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”. Nesses termos, é que durante a peleja³ se encontra o ápice performático das apresentações dos repentistas, pois, como marca de oralidade, a luta entre contendores requer a vitória, o convencimento, de um dos cantadores e da assembleia, que julga. Há três formas de vitória, sendo: I. mediante o emprego de trava-línguas; II. mediante a aceitação da argumentação⁴ do cantador pela assembleia; ou, a mais rara, III. através da falha de um dos poetas em encontrar rimas para o que foi proposto, ou ainda pela demora em encontrá-las.

Sobre os desafios dos cantadores, falou-nos Câmara Cascudo:

Apesar da boa-memória [sic] e desenvoltura o cantador ainda é vivaz e impressionador. A “ciência”, por si só, não daria a rapidez da resposta, o brilho da imagem imediata, as alegrias fisionômicas do auditório que compreende e consagra seus fêlibres, analfabetos e gloriosos.

³ “A ideia que está por trás é que a oralidade revela marcas da disputa direta com o interlocutor (...) de modo a tornar-se fundamental o papel do convencimento da linguagem”. (Sperber, 2009, p.34)

⁴ A performance não se restringe somente aos cantadores, mas também à ação do público em relação ao que ele escuta. A assembleia toma a função de júri da argumentação do poeta, aplaudindo com maior ou menor profusão ao merecedor da vitória.

O “desafio”, duelo poético, interessa pela tradição. Não há dança que envolva a solidariedade do auditório nem resposta coral, trazendo a colaboração coletiva. A curiosidade fixa, ou fixava, durante dias, atenções ininterruptas, acompanhando o evoluir de história, mitos, geografia, evangelhos etc. (CASCUDO, 1984, p. 349)

À proporção que a assembleia se reconhece no jogo linguístico desenvolvido pelos cantadores, ela o aceita e passa a participar de seu desenvolvimento. A ação da performance dos repentistas não é apenas o meio pelo qual se transmite a mensagem, mas a vereda aberta pelos partícipes para a tessitura dessa mensagem. Como inter-relação, a performance necessita de mecanismos que se adéquem à mensagem e às necessidades dos ouvintes a fim de que possam performatizar a apresentação, pois “nada teria sido transmitido nem recebido, nenhuma transferência se teria eficazmente operado sem a intervenção e a colaboração, sem a contribuição sensorial própria da voz e do corpo” (ZUMTHOR, 1993, p. 71).

Já na música de cantoria, na música folclórica, observa-se uma tradição, um conservantismo às velhas normas e até mesmo no instrumental acompanhante. Tudo contribui para sua segurança contra a flutuação e as contingências da procura e da oferta. (...) é mais autêntico, é mais profundo o poder de comunicação do artista iletrado que, expressando-se com simplicidade, naturalidade, sem artifícios, tem logo ressonância no espírito de seu grupo. Há, evidentemente, na arte dos violeiros e repentistas uma perfeita identificação do artista com o seu auditório. Ele é produto do próprio meio, ele usa expressões, modismos perfeitamente assimiláveis pelos que o ouvem. (LAMAS, 1973, p. 236)

As palavras de Dulce Martins Lamas nos apontam para a identificação da assembleia ao jogo linguístico⁵, através do reconhecimento de variantes de linguagem de cunho popular empregadas nas canções poéticas, que lhes são familiares; da teatralidade durante a apresentação (o jocoso em pelejas e cocos, a pungência em aboiões etc.); do emprego de recursos mnemônicos (rimas, refrões, aliterações, etc.) que facilitem a apreensão dos versos; do emprego de parataxe, de marcas de prosódia e de entonação, a elipse e a repetição; e do uso de formas simples (JOLLES, 1976) como ditados e anedotas como lugar de memória⁶.

⁵ Empregamos essa expressão partindo do mote da disputa inerente ao desafio.

⁶ O conceito de *lugar de memória* foi cunhado por Pierre Nora para explicar a resistência, seja ela consciente ou inconsciente, à historicização da memória que, por calcar-se em procedimentos de ordem metodológica e científica, acaba por cercear “liberdades” que o indivíduo utiliza para registro mental de sua existência. Lugares de memória funcionam como dispositivos de constituição de subjetividades, em pulsões, pois à memória a significação do ocorrido matiza-se em experiências pessoais do indivíduo, filtradas pela emoção, fazendo com que esses se identifiquem com os espaços eleitos, unifiquem-se e se reconheçam como agentes de seu tempo. Vai além de marcações geográficas, perfaz-se na corporificação de tessituras, construções, estruturas e temas resgatados, revivificados por gatilhos sensoriais que os disparam, sejam eles olfativos, visuais, gustativos, táteis e/ou auditivos. (NORA, 1993).

Zumthor (1993, p. 240) já afirmava que “do jogo poético, o instrumento (em ausência de escritura) é a voz”. A análise da performance dos repentistas durante as pelepas faz com que essa afirmação se torne um axioma, pois tal é a importância da voz que, durante o canto de desafio, as violas e/ou rabecas⁷ calam para que esta possa atuar. Os instrumentos fazem solos e a voz não é acompanhada: “a enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico” (ZUMTHOR, 1997, p. 15).

Entretanto o valor do ato simbólico não se restringe apenas à enunciação da palavra, insistimos, engloba toda a ação performática como fato poético, pelas circunstâncias que lhe são ulteriores. À identificação da assembleia ao fato poético, todos os elementos que o compõem devem ser constituídos de acordo com o rito, de acordo com o que já se tornara tradição.

A oralidade performática dos repentistas é uma manifestação identitária pelas estruturas simbólicas e sociais que cristalizam a memória coletiva, pelo tema das apresentações, pelas marcas de oralidade empregadas e pelo desenvolvimento da performance, ressignificando sinais residuais de mentalidade nas tradições narrativas.

Ressignificando a mentalidade, os cantadores resgatam o passado efabulando sua realidade. Seguindo essa premissa, o ato poético assume uma função social de registro de pertencimento, de identidade, pois, em pulsões de ficção⁸, gera uma resposta às necessidades que o passado e, por extensão, a memória, necessitam. Sem a memória, o povo perde o referencial de quem é, apaga-se a ideia do outro, gera o vazio do presente e o apagamento do futuro. Joan-Carles Mèlich, em *Memoria y esperanza*, vaticina:

Una cultura amnésica es una cultura que conduce inevitablemente a una profunda crisis de identidad y de alteridad, porque en la amnesia no solamente nos olvidamos de quiénes somos, sino también de los otros. Sin el otro no hay ni pasado, ni presente, ni futuro. Sin el otro no hay tiempo. Por eso el otro es el tiempo que nos remite a un pasado que no puede olvidarse y a un futuro que todavía no existe pero que algún día “nacerá”. (MÈLICH, 1999, p. 11)

Zumthor (1993, p. 252-253), como a dialogar com Mèlich, esclarece-nos que a obra (neste estudo, o ato poético) relaciona-se com o tempo de duas maneiras: a primeira, relativa

⁷ Durante a apresentação de cocos e emboladas, quando o instrumento é o pandeiro, acontece algo análogo: o poeta que fala cala seu instrumento, porém o outro o acompanha com o pandeiro.

⁸ Pulsões de ficção, neste contexto, é necessidade de alteridade, pois requer o outro como interlocutor do ato poético, assim como apresenta a necessidade imperiosa da comunicação.

ao próprio ato de enunciação, abarcando o tempo necessário para o emprego dos fonemas (que, linearmente, comporiam as palavras) e o ritmo (retardo ou aceleração de tempo) oriundo do desempenho do texto; a segunda, por sua integração na duração social, condicionado aos aspectos sócio-históricos que, para o autor, é criadora de valores, mas que estendemos sua amplitude à mentalidade na qual se insere.

Essa duração da performance, que ele denomina de *tempo integrado*, “às vezes, (...) situa-se num ponto determinado”, quando se trata de integração na duração social: de algum ciclo cósmico (canções que marcam o início de um período de colheita e canções de solstício são exemplos), do ciclo da existência humana (a oração das carpideiras intercaladas com músicas litúrgicas em ritos fúnebres, por exemplo), de um ciclo ritual (os autos litúrgicos são expoentes) e da duração social (“medindo acontecimentos, públicos ou privados, recorrentes mas de frequências imprevisíveis: encontro amoroso, combate, vitória; ou mais especificamente tal festa, tal acontecimento político” (ZUMTHOR, 1993, p. 253). Em *Introdução à Poesia Oral*, a respeito do papel simbólico da voz, complementou:

Indefinível, senão em termos de relação de afastamento, articulação entre sujeito e objeto, entre Um e o Outro, a voz permanece inobjetivável, enigmática, não especular. Ela interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade. Para aquele que produz o som, ela rompe uma clausura, libera de um limite que por aí revela, instauradora de uma ordem própria: desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo. O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda “argumentação” suspensa. Esta atenção se torna, no tempo de uma escuta, seu lugar fora da língua, fora do corpo. (ZUMTHOR, 1997, p. 17)

A literatura de cordel, como manifestação de fato poético performático, imerge nesse tempo integralizado, como registro e lugar de memória do homem do sertão, ressignificando a “cifra de alteridade” na mentalidade nordestina.

Reiteramos: essa literatura é mais que a representação escrita do canto pungente dos cantadores do nordeste, entretanto são artes correlatas pela operacionalização de marcas de oralidade, pelos aspectos performáticos que lhe são inerentes e, principalmente, pelos expositores identitários que lhes são caros.

A performance no cordel, apesar de ser uma afirmação que, *a priori*, seria paradoxal à leitura pelo grau de individualismo que sua prática propicia, explica-se por sua essência: uma literatura popular tecida na poética oral que seria funcional à memorização e à subsequente divulgação para a massa de iletrados ou pouco letrados que compunham o nordeste brasileiro no século XIX.

Para que essa massa tivesse acesso ao texto, fazia-se necessário que o poeta desenvolvesse estratégias de mediação com seu público, daí nascia o ato performático: o objeto⁹ escrito e impresso era exposto¹⁰ pendurado em barbante para que, em seguida, fosse declamado. A competência do vendedor de folhetos era o que garantiria a qualidade das vendas, assim a voz era empregada como instrumento de sedução, como amavio, gerando uma entrega da assembleia ao texto. “Acordes” de voz era o canto da Iara, conduzindo seus ouvintes para rir dos gracejos, assustarem-se com os perigos, inebriarem-se nos amores, admirarem-se com os atos de coragem, odiarem os desmandos, enfim, entregar-se a uma fruição do texto.

Assembleia seduzida, interrompia-se a declamação no momento de clímax do enredo. Aqueles que quisessem saber seu desfecho se viam obrigados a adquirir os folhetos. Para Zumthor:

A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes. (ZUMTHOR, 1993, p. 244)

Assim erige-se do ato poético nas feiras do sertão, no emprego da voz, uma construção de sentido própria, pelo texto declamado e pelo próprio ato declamatório, uma performance que tem razão de ser pela presença e ação do interlocutor, à proporção que segue o ato performático em seu percurso, nas modalidades de entrega, no seguir de recepção, até o adquirir do folheto, para que na leitura do final da narrativa, em última instância, a mensagem se complete. Sem a aquisição do folheto, portanto sem a ação da assembleia, a mensagem não finaliza.

⁹ Empregamos o termo “objeto” relacionado à concepção de produto tátil, como algo a ser adquirido.

¹⁰ A xilogravura é o símbolo visual da literatura de cordel, a capa dos romances, fruto de uma evolução gráfica da edição dos folhetos, um dos responsáveis por atrair os futuros leitores à poesia. Dos mais antigos cordéis que nos chegaram, a capa continha apenas o título, a autoria e a gráfica que o produziu; depois, passou-se a empregar fotolitos nas capas, o que aumentou as vendagens; por conta dos altos custos de operacionalização dos fotolitos, esses foram substituídos por xilogravuras. Se antes eram vistos no sertão simplesmente como elemento componente da estrutura dos cordéis, hoje são fenômenos paralelos de identidade própria (fruto do mesmo contexto cultural e histórico do nordeste brasileiro).

2 Permanência e ressonância

Essa performance nas feiras e festas adquire caráter de celebração da palavra, agindo a voz como meio, numa mediação do leitor/ouvinte com o texto que possibilita a transmissão de acontecimentos presentes e históricos, de efabulações do cotidiano, de crenças, de formas simples, elementos imanescentes à mentalidade sertaneja. Como objetos de reunião e identificação, os folhetos reavivam sinais de um folclore¹¹ cristalizados na memória do nordestino, ressonantes em sua mentalidade.

Ressonância é um fenômeno físico caracterizado pela prolongação de um som através de sua repercussão em corpos. Ao encontrar-se com esses corpos, age sobre eles por reflexão, gerando vibrações que, caso o corpo seja propício, intensificam-no e o propagam com maior força. A compreensão desse fenômeno nos auxilia a decifrar a manifestação ressonante da voz na mentalidade do povo nordestino, que é intensificada por sua memória. A presença da voz e sua permanência não podem ser apreendidas como realidades sinonímicas¹², pois enquanto a primeira se realiza no presente, no agora de uma performance, a segunda se realiza por sua duração na memória e na mentalidade do coletivo, caso a memória se compartilhe, valorize-se e se aceite.

O poder de permanência da voz parte da aceitação da mensagem do emissor pelo coletivo¹³ à proporção que este assume a condição de sujeito social, reintensificando influências recebidas por seu discurso, pois a existência da linguagem está ligada à condição humana da convivência, à identidade, à mentalidade e à memória coletiva, lugares onde as experiências são mediadas linguisticamente.

Los aspectos semióticos de la cultura (por ejemplo, la historia del arte) se desarrollan, más bien, según leyes que recuerdan las leyes de la memoria, bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse (LÓTMAN, 1998, p. 153)

¹¹ O termo “folclore” que seguimos nesta leitura se alicerça em seu entendimento como “folclore-em-situação”, que, por essência, se realiza em processo de comunicação, redivivo em ressonâncias de tradição, acessível por permanência.

¹² A distinção que fazemos aqui entre “presença” e “permanência” da voz devemos a Paul Zumthor, que diferencia transmissão oral de tradição oral.

¹³ Daí a necessidade de valorização: só se guarda na memória aquilo que é importante ao coração.

Se, como afirma Franco Júnior (2003, p. 89), a mentalidade “é a instância que abarca a totalidade humana”, então o coletivo, no seu caráter temporal e a-temporal, estrutura-se por meio de heranças, continuidades, tradição: a transmissão de geração a geração forja a permanência da mentalidade no social, delimitando a maneira pela qual se reproduzem mentalmente as sociedades.

Em determinado contexto social, a marca poética da literatura de cordel gera uma voz que se realiza na performance, que passa, simbolicamente, a agir no relato de sua realidade. Esse relato encontra-se com a memória de seus interlocutores, vibra no imaginário, efabula os significantes (palavras, símbolos, representações), intensificam-se pela mentalidade do coletivo, ressoando significados como conteúdos essenciais dessa mentalidade que identifica o sertanejo.

A ressonância da voz, na memória e na mentalidade, gera permanência que gera tradição. A ressonância, nos liames que aqui traçamos, é o transporte de uma tradição oral, balizada pela memória, em um sistema de inter-relações simbólicas.

A re-elaboração constante das experiências vividas pela memória e tradição, em um novo contexto imaginativo, traz à obra poética possibilidades criativas novas que se tornarão responsáveis pela geração de um ato discursivo entre leitor e texto, por intermédio do processo de identificação de si e do outro, além de possibilitar ao plano enunciativo uma “abertura da significação” na qual se estabelecem relações novas entre os significantes e seu sentido.

Vários são os registros de permanência nas vozes dos cordéis e dos repentistas, mas, à guisa de exemplo, apresentamos os versos de “Mulher nova, bonita e carinhosa”, canção do repentista Otacílio Batista que, depois, foi interpretada por Zé Ramalho (RAMALHO, 2000)¹⁴:

Numa luta de gregos e troianos
Por Helena, a mulher de Menelau
Conta a história de um cavalo de pau
Terminava uma guerra de dez anos
Menelau, o maior dos espartanos
Venceu Páris, o grande sedutor
Humilhando a família de Heitor
Em defesa da honra caprichosa
Mulher nova, bonita e carinhosa
Faz o homem gemer sem sentir dor

Alexandre figura desumana

¹⁴ Não transcrevemos toda a canção de Otacílio Batista, apenas as estrofes empregadas por Zé Ramalho por estas serem mais conhecidas pelo público e por serem suficientes para matizar nosso argumento.

Fundador da famosa Alexandria
Conquistava na Grécia e destruía
Quase toda a população Tebana
A beleza atrativa de Roxana
Dominava o maior conquistador
E depois de vencê-la, o vencedor
Entregou-se à pagã mais que formosa
Mulher nova bonita e carinhosa
Faz um homem gemer sem sentir dor

A mulher tem na face dois brilhantes
Condutores fiéis do seu destino
Quem não ama o sorriso feminino
Desconhece a poesia de Cervantes
A bravura dos grandes navegantes
Enfrentando a procela em seu furor
Se não fosse a mulher mimosa flor
A história seria mentirosa
Mulher nova, bonita e carinhosa
Faz o homem gemer sem sentir dor

Virgulino Ferreira, o Lampião
Bandoleiro das selvas nordestinas
Sem temer a perigo nem ruínas
Foi o rei do cangaço no sertão
Mas um dia sentiu no coração
O feitiço atrativo do amor
A mulata da terra do condor
Dominava uma fera perigosa
Mulher nova, bonita e carinhosa
Faz o homem gemer sem sentir dor

O poema é um martelo agalopado, estrutura composta por estrofes de dez versos decassílabos, com ritmo marcado na terceira, sexta e décima sílaba poética (às vezes, com variantes na nona). Forma criada no século XVII tem sua argumentação circundante a um mote, expresso nos versos finais das estrofes. O ritmo das cantorias, por sua natureza de oralidade, realiza-se pelas necessidades de acentuação métrica das palavras, por prosódia, e não por compasso.

Na obra de Otacílio, o mote é “Mulher nova, bonita e carinhosa / Faz o homem gemer sem sentir dor” e toda a argumentação que lhe é circundante serve para definir que toda a história só se realiza pelo amor de uma mulher: “Se não fosse a mulher mimosa flor / A história seria mentirosa”. Para provar seu posicionamento, cita o poeta como exemplos: Helena, figura mitológica empregada na narrativa homérica de Tróia; Roxana, figura ligada à história de Alexandre, o Grande; e Maria Bonita, “A mulata da terra do condor”; que seduziram, respectivamente, “Menelau, o maior dos espartanos”; “Alexandre figura desumana / Fundador da famosa Alexandria”; e “Virgulino Ferreira, o Lampião / Bandoleiro das selvas nordestinas”.

A presença da voz e sua permanência atuam para a cristalização simbólica de mentalidade na canção. A permanência se dá pelo emprego dos referenciais clássicos, todavia a presença da voz sertaneja destina uma estrofe inteira a Lampião, colocando sobre um mesmo patamar de beleza Helena, Roxana e Maria Bonita, mas, mais do que isso, ressaltando a força de Lampião, por igualar-se a Menelau e Alexandre. Podemos inferir uma gradação desses versos: por maiores que fossem tais homens, o amor pela beleza dessas mulheres fazia com que se entregassem a elas, assim a ordem seria, por importância, o amor, a mulher e o homem.

Na ressonância de vozes ouvidas no sertão, Luis Soler (1978, p. 17-18) identifica a permanência do árabe nos cantares de nossos repentistas, ressaltando que vivências dessa cultura se encontram no sertão por intermédio da Península Ibérica e Sicília, pelos 800 anos que lá permaneceram gerando hibridações de cultura, que nos foram transmitidas pelas levas de colonizadores espanhóis e portugueses. Seguindo o mesmo caminho trilhado por Soler quanto à permanência dos árabes na Península Ibérica, Assad Zaidan, em *Letras e História* (2010), apresenta estudo sobre a influência árabe no Brasil, apresentando caracteres de miscigenação de uma cultura em outra, terminando sua obra com um pequeno dicionário de 1010 verbetes do árabe que se tornaram usuais no português falado no país¹⁵. Soler ressalta, como um dos fatores a esta permanência, que “no período compreendido entre os séculos XV e XVI, quando começa a colonização americana, três grandes acontecimentos históricos marcavam a mentalidade, as artes e os padrões político-sociais das comunidades européias” (SOLER, 1978, p. 80) as Cruzadas, a arte dos trovadores e os pródomos da Renascença.

Luis Weckmann define:

Los historiadores están hoy de acuerdo en que la relación entre los periodos medieval y moderno es de continuidad y en que el problema de transición del Medievo a la época que le siguió es de énfasis y grado, no de transmutación de valores. (...) De todas maneras, el Renacimiento italiano penetró con considerable retraso en el recinto ibérico, pese a la especie de prerenacimiento en las cortes de los reyes Duarte de Portugal y Juan II de Castilla, y el rasgo distintivo y peculiar de la cultura ibérica (la portuguesa y la española, entonces íntimamente ligadas, y especialmente de la primera) es la pervivencia de factores medievales durante ese Renacimiento, que parecían como un gran árbol que hundía sus raíces en la tierra medieval dando frutos tardíos de sabor anticuado como libros de caballerías y escritos de ascética, así como la orden monástico-militar que a la usanza medieval fundara San Ignacio Loyola y cuyos miembros, los jesuitas, habrían de dominar la vida del Brasil durante siglos. (WECKMANN, 1993, p. 18)

¹⁵ O uso numa língua de verbetes oriundos de outra não pode ser considerado tradução, porém a herança de um conjunto simbólico que a primeira necessitava.

Luis Soler, versando sobre a mentalidade do nordeste brasileiro, estabelece razões da ausência do espírito da Renascença na mentalidade desse povo em formação, em virtude dos sinais de medievo remanescentes ainda no processo de colonização:

Tais considerações trazemos à baila para ilustrar, antecipadamente, o que nos parece ser a última chave que explica a ausência de qualquer influência renascentista nos grupos humanos que povoaram o sertão. (...) Efetivamente, aqueles grupos não foram recrutados entre as camadas que podiam estar mais ou menos impregnadas da mudança de civilização representada pela Renascença. Eram populações a nível de soldadesca, de camponeses e pequenos comerciantes, no melhor dos casos; de párias e buscadores de fortuna. Não fosse assim, aliás, o vasto sertão, duro e difícil, incompatível com naturezas frágeis, não os haveria de reter. (...) Por outra parte, na Corte lisboeta, o “espírito da Renascença” certamente, aparelhava naus, fornecia armas e recursos. Mas o que embarcou no outro lado do Atlântico para povoar o interior nordestino, foi ainda o “espírito medieval” com suas lendas, suas credices e seus mitos, seus hábitos, sua tábua de valores humanos e morais, suas rústicas diversões e suas artes despreziosas. (SOLER, 1978, p. 74)

O tronco ibérico das raízes brasileiras (elementos que, *a priori*, seriam externos), em contato com o novo povo, torna-se híbrido na formação da mentalidade e da identidade da nova gente, afastando-se de sua origem, para formar um todo original. Desse modo, não se pode dizer que haja na identidade nordestina o medievalismo europeu, tampouco retorno a um passado medieval, que sequer se teve, mas recriação pautada numa mentalidade que se cristalizou formando um nordeste medieval.

Weckmann faz referência à matéria medieval no Brasil, Soler ilustra os caminhos percorridos pelo espírito do medievo e Câmara Cascudo em *Cinco Livros do Povo*, publicado em 1953, documenta exemplos de ressonâncias, que abordam a permanência de histórias tradicionais (Donzela Teodora, Imperatriz Porcina, Roberto do Diabo, Princesa Megalona e João de Calais¹⁶) em fontes escritas das literaturas oral e de cordel brasileiras.

Em *Histórias de Cordéis e Folhetos*, ao questionar a vinculação do cordel brasileiro ao cordel português, Márcia Abreu afirma que estas narrativas têm seu primeiro registro no “Catálogo para exame dos livros para saírem do Reino com destino ao Brasil”, um conjunto de manuscritos encaminhados à Real Mesa Censória¹⁷. No catálogo, além das apontadas,

¹⁶ A obra apresenta um apêndice destinado a Carlos Magno e os Doze Pares de França.

¹⁷ Esse encaminhamento se dava pela proibição da metrópole à colônia quanto não somente à publicação de impressos, mas quanto à circulação desses.

figuravam ainda “Carlos Magno”, “D. Pedro”, “Paixão de Cristo”, “D. Inês de Castro” entre outras. Isso não seria suficiente para que se vaticine uma filiação do cordel nordestino ao português como simples cópia, para a autora a transposição temática dos folhetos eram fieis aos enredos, sim, entretanto “convertidos ao padrão poético da literatura de folhetos” (ABREU, 1999, p. 131).

Sinais de mentalidade do medievo europeu encontraram solo fecundo no imaginário do nordestino, gerando permanências nas vozes que se realizavam em performance e que se faziam ressoar pelo sertão, possibilitando que tradições, formas simples, narrativas etc. fossem conservadas pela memória oral e que estas se cristalizaram na literatura de cordel. A cristalização dessa mentalidade não se caracteriza como cópia, entretanto como resignificação de resíduos literários e culturais, burilados pelo imaginário e pela identidade do coletivo.

3 Por mim se vai à cidadela ardente

“Por mim se vai à cidade ardente” é um dos versos que compõem o Canto III da primeira parte, “Inferno”, de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, escrita entre 1308 e 1321. Obra canônica universal, nela Dante é, ao mesmo tempo, autor, narrador e protagonista, contando seu trânsito entre o mundo dos vivos e o dos mortos, em busca do paraíso onde estaria a amada Beatriz. O poeta repetiu a inscrição que estaria presente às portas da “morada da dor” na qual, citando o texto bíblico, “só há choro e ranger de dentes”:

Por mim se vai à cidadela ardente
Por mim se vai à sempiterna dor
Por mim se vai à condenada gente

Só justiça moveu o meu autor
Sou obra dos poderes celestiais
Da suma sapiência e primo amor

Antes de mim não foi coisa jamais
Criada senão eterna; e, eterna, duro.
Deixai toda a esperança vós que aqui entrari. (ALIGHIERI, 1976, p. 97)

Divina Comédia é uma obra alegórica da vida humana (composta de 33 cantos, cada qual constituído por versos em terça rima). Divide-se em três livros – Inferno, Purgatório e Céu – que podem ser encarados também como um repositório dos símbolos medievais europeus até o século XIV. As palavras de Dante são registros de uma marca significativa do espírito

medieval, que provê a estreita ligação da Igreja com o imaginário secular do homem do período, além de expressar que entre o natural e o sobrenatural não havia limites, sendo uma só realidade.

Relatos que narram o trânsito de entes pela morte passaram a se fazer presentes no imaginário do homem do período, desde encontros de vivos com aqueles que morreram até relatos de vivos que viram o além. A relação entre vivos e mortos era tão estreita na Idade Média que estes figuravam no centro das celebrações e do imaginário do cristianismo. Qualquer igreja da Idade Média, por exemplo, tinha sepulcros em seu interior ou em terrenos adjacentes, em cemitérios. A morte era vista como passagem para outro mundo, podendo ser uma morada de paz no Paraíso, ou de sofrimento no Inferno, de acordo com os atos e as escolhas feitas durante a vida. Segismundo Spina nos esclarece:

O tema da Morte nasce literariamente em fins do século XII, mas adquire caráter verdadeiramente epidêmico no século XV, em que a Morte ocupa obsessivamente a consciência dos homens, invadidos pelo desespero e ceticismo de uma época devastada pela peste, pela miséria e pela fome. E a Morte torna-se expressão e imagem dessa conjuntura dolorosa, suscitando um cortejo riquíssimo de outros temas e motivos: o cadáver, a caveira, o esqueleto, o corpo em decomposição (tão do gosto da literatura barroca seiscentista), o ataúde exumado, as vozes angustiantes, a visão terrífica da putrefação, a imparcialidade da Morte, o sentimento de fugacidade da vida, o menosprezo do mundo. (SPINA, 1997, p. 57-58)

A morte e a miséria suscitavam na alma do povo o sentimento de simpatia pelo outro, uma solidariedade benfazeja que permitia enfrentar a privação, mediante o reconhecimento identitário do outro como um igual. No contexto, a solidariedade acabava por se estender também aos mortos através de orações, confissões e penitências que atenuavam o porvir, afastando o Inferno e auxiliando as almas daqueles já abraçados pela morte. É de se observar que mesmo o sofrimento tem papel importante nos desígnios de fé, cunhando a ideia de serem as transgressões punidas a ferro e a fogo e de isso ocorrer por justiça: “Só justiça moveu o meu autor”.

O tópico da justiça é um dos elementos basilares à “invenção” do Diabo pela Igreja, por atender às necessidades vigentes no período de identificação – espiritual e secular – de um inimigo a ser combatido. As invasões bárbaras desnortearam preceitos cristalizados na mentalidade europeia, por isso tudo que vinha de fora era considerado ameaça à tradição, ao poder sobre os países e à vida daqueles que partilhavam uma mesma identidade, motivo a que se reunissem para enfrentar esse estrangeiro. Essa unificação em torno de uma só posição transmitia um espírito identitário que a Igreja requeria para seu fortalecimento como instituição.

A necessidade de união daqueles que professavam a fé cristã e que partilhavam uma só identidade justificava a propagação da fé a fim de livrar do Diabo as almas dos infiéis. As

conquistas de território e as expansões se apoderaram desse pensamento residual, como se daria no futuro com a expansão ultramarina de Portugal que se apoiava nesse preceito da Igreja, alargando-se e conquistando-se novas fronteiras. Tudo aquilo que não fazia parte dos dogmas e preceitos da Igreja, portanto, era relacionado ao demoníaco.

O Diabo aparece mais frequentemente em obras artísticas e literárias na Idade Média, à medida que sua figuração foi reforçada na mentalidade. De início teve discreto papel, mas pelos séculos X e XI passou a ser mais notado, ora como a personificação do Mal, ora de forma jocosa e divertida, até chegar ao século XIV, no qual o medo causado por sua figura aumentou, fazendo com que o homem do medievo visse sua ação e influência nos males que o afligiam sob os mantos tenebrosos da noite, da escuridão, da peste, da morte, da lepra, dos lobos etc.

No conjunto do imaginário medieval um espaço importante foi ocupado pelo desejo de fartura, motivado por uma série de carências, sempre renovado nos períodos mais críticos, estendendo-se para além do século XV. Não é a fartura que impulsiona a existência do Demônio, mas o sentimento de falta, gerador de medo, da inquietude ante a privação, pois a pobreza estava por toda parte; apreensão com a violência dos cavaleiros nas estradas e dos criminosos que assaltavam frequentemente os viajantes; medo da doença e da dor face às péssimas condições sanitárias das cidades infestadas de mazelas e enfermidades; finalmente, desespero diante da morte e das trevas.

A Igreja se tornou elemento de referência simbólica no imaginário medieval, no que se refere à vida, à morte, à redenção, ou ao castigo, quer isso tenha ocorrido através de seus dogmas, quer através de seus ensinamentos ou na transformação de seu espírito na literatura do período.

O espírito medieval se viu marcado pelos ideais de sacrifício, castidade e obediência a Igreja, gerando na mentalidade do homem do período um sentimento de dever que o afastaria do erotismo carnal e de caminhos diversos daqueles traçados pela fé, cristalizando na literatura a influência do pensamento cristão.

Zumthor reconhece o caráter significativo da Idade Média numa pluralidade de referências que somente possibilitaria uma visão também plural do medievo: não existe uma única Idade Média se nós a analisamos sob as lentes de uma realidade culturalmente condicionada. Assim, não se torna possível uma leitura significativa da literatura do período sem que se pudesse auscultar o texto, sem que se pudesse reconhecer a voz dos vários agentes envolvidos em sua tessitura:

Não podemos deixar de levar em conta o alto grau de semioticidade de uma cultura – a da Idade Média – que se pensou como uma imensa rede de signos; nem o fato de que o caráter convencional da arte medieval implique uma compreensão quase platônica da procissão das Semelhanças, peregrinando da Identidade absoluta à Alteridade perfeita. (ZUMTHOR, 2009, p. 43)

O fato poético que caracteriza a obra de Dante se dá pela contaminação do real pelo imaginário e do imaginário pelo real, através de polifonia de vozes que geram presença, por intermédio de função espelho durante representação do inferno como reflexo do mundo florentino; e ressonância, através de um saber enciclopédico do poeta, de um influxo de permanências filosóficas, místicas e religiosas¹⁸.

Nos mesmos moldes – observadas, é claro, as distinções de cada fôrma – o cordel *A Chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco, empreende uma ação performática à tessitura do fato poético em presença e ressonância.

O registro do cordel que empregamos se encontra no trabalho desenvolvido por Dulce Martins Lamas, que o analisou em uma apresentação de repente. Ressaltamos que, como acontece com outros cordéis quando são musicados, sua estrutura não foi alterada da origem, entretanto como ato performático vê-se imerso em novos caracteres que não são mais do cordel, e sim da cantoria. A escolha do registro nos foi cara por evidenciar a ressonância de vozes na tessitura do enredo e na ação performática.

A narrativa se inicia com os seguintes versos:

Um cabra de Lampião
por nome Pilão Deitado
que morreu numa trincheira
um certo tempo passado
agora pelo sertão
anda correndo visão
fazendo mal assombrado

Foi ele que trouxe a notícia
que viu Lampião chegar
o inferno nesse dia
faltou pouco pra virar
incendiou-se o mercado
morreu tanto cão queimado
que faz pena até contar

¹⁸ Sobre o tema, recomendamos a leitura de *Dante – poeta do absoluto*, de Hilário Franco Júnior.

Duas estrofes em septilhas que servem de introito à performance do ato poético: Pilão Deitado não está mais entre os vivos, mas é ele que conta a história ao narrador, referendando uma narrativa de cunho sobrenatural que, paradoxalmente, se estrutura de forma natural. A assembleia não questiona como isso é possível, tampouco a autoridade desse (Pilão Deitado) em poder contar. Há uma prerrogativa de veracidade por ter sido testemunha (pela condição de morto) do que o narrador irá declarar. A assembleia se predispõe a aceitar por essa prerrogativa ressoar na mentalidade do sertão outras narrativas nas quais os limites entre o físico e o sobrenatural inexistem. Da permanência de voz, aceitação.

Toda a performance se desenvolve graças a entrega da assembleia, em fruição, ao que se conta, reconhecendo os marcadores empregados pelo poeta à identificação com as referências simbólicas. São exemplos: a) marcadores de cunho linguístico, como o termo “cabra” (1º verso da 1ª estrofe), ou expressões como “não vou procurar / sarna pra me coçar” (5º e 6º versos da 12ª estrofe) e “toca-lhe fogo negra” (7º verso da 12ª estrofe); b) marcadores de cunho espacial na caracterização do inferno não como morada dos mortos, mas como um lugarejo do sertão: incendiou-se o mercado (5º verso da 2ª estrofe), “vá na loja de ferragens / tire as armas que quiser (3º e 4º versos da 14ª estrofe), “na casa de maçarico” (7º verso da 15ª estrofe), “em direção ao terreiro” (2º verso da 18ª estrofe) e “incendiou o mercado / e o armazém de algodão”; além de c) marcadores situacionais, que encontramos nos seguintes versos:

Houve grande prejuízo
no inferno nesse dia
queimou-se todo dinheiro
que Satanás possuía
queimou-se o livro de ponto
perdeu-se vinte mil contos
somente em mercadoria

Reclamava Lucifer
horror maior não precisa
os anos ruim de safra
e agora mais esta pisa
se não houver bom inverno
tão cedo aqui no inferno
ninguém compra uma camisa

A marcação situacional, ao passo que se liga à caracterização do inferno como vilarejo do sertão, serve de espelho a maior desgraça que pode advir ao sertanejo: a estiagem. O diabo contabiliza os prejuízos da luta com Lampião adicionando “os anos ruins de safra” e a possibilidade de continuidade de seca. Safra ruim só se dá quando chove muito ou quando chove

pouco, como o Diabo se preocupa com “se não houver bom inverno” então isso serve de indicativo de continuidade de uma situação comum à região.

O Diabo e seus asseclas, seguindo o influxo residual de mentalidade da Idade Média remanescente na mentalidade do nordestino, aparecem no texto numa figuração de forma jocosa, quase ridícula, pelos epítetos com as quais nomeia o narrador aos demônios:

Morreu mãe de Canguinha
o pai de forrobodó
cem netos de parafuso
um cão chamado Cotó
escapuliu Boca Ensossa
e uma moleca ainda moça
quase queima o totó

Morreram cem negros velhos
que não trabalhavam mais
um cão chamado Traz Cá
Vira Volta e Capataz
Tromba Suja e Bigodeira
um cão chamado Goteira
cunhado de Satanás

Satanás é apresentado como um coronel do sertão, e não como o senhor das trevas ou senhor do mal, pela funcionalidade que exerce na obra. O próprio conceito de maldade não pode ser aplicado ao texto de José Pacheco, pois, diferente da descrição de Dante, que pinta o inferno como lugar de castigo pelos erros cometidos em vida, o inferno sertanejo é apenas “um outro lugar”.

Não há como definir ou reconhecer o mal neste cordel, pois o inferno de Pacheco não é aquele dos versos de Dante, não é a “cidadela ardente” para onde se destina a “condenada gente”, não é lugar de castigo... É sertão, onde o diabo é somente um coronel e sua maior preocupação é com a safra. O que quebra a ordem do lugar não é nenhum crime ou ato de vilania, mas simplesmente a chegada de Lampião e sua proibição em entrar.

No cordel Lampião é identificado como cangaceiro (5ª estrofe), “assombro do mundo inteiro” (7º verso da 6ª estrofe), capaz de desmoralizar o lugar com sua presença:

Não senhor Satanás disse
vá dizer que vá embora
só me chega gente ruim
eu ando meio caipora
eu já estou com vontade
de botar mais da metade
dos que têm aqui pra fora

Lampião é um bandido
ladrão da honestidade

só vêm desmoralizar
nossa propriedade
e eu não vou procurar
sarna pra me coçar
sem haver necessidade

Satanás, pelos predicados de Lampião, proíbe sua entrada e manda o moleque do portão convocar seus exércitos e armá-los para guarnecer a entrada (14ª estrofe):

leve 100 dúzias de negros
entre homens e mulher
vá na loja de ferragem
tire as armas que quiser
é bom avisar também
pra vir os negros que tem
mais compadre Lúcifer

O cangaceiro, vendo as tropas em ameaça, vai para confronto e vence a batalha, sozinho e desarmado. Finda a luta quando todos os diabos de Satanás são convocados por ele para tentar salvar o mercado de um incêndio:

Lampião pegou um seixo
e rebateu em um cão
mas o qual arrebentou
a vidraça do oitão
saiu um fogo azulado
incendiou o mercado
e o armazém de algodão

Satanás com este incêndio
tocou no búzio chamando
correram todos os negros
que se encontravam brigando
Lampião pegou a olhar
não vendo com quem brigar
também foi se retirando

Só justiça moveu o meu autor
Sou obra dos poderes celestiais
Da suma sapiência e primo amor

O ar que respira este ato poético não é o do medo, não é o do terror, mas o do humor (pela derrota das tropas demoníacas) e o da elevação da identidade sertaneja ante seu herói (ou anti-herói, como preferirem) Lampião e o ar da memória e da mentalidade, pelo reconhecimento das vozes que permanecem e que ressoam. Ao cabo, Lampião não permanece no Inferno, tampouco vai para o céu, permanece no sertão, vivo na mentalidade do sertanejo.

O sentimento de ausência experimentado pelo homem europeu do medievo é o mesmo sentimento do sertanejo do fim do século XIX e século XX, os famélicos são os mesmos, assim como também os mesmos são os medos que se despertam. Repetimos: o que impulsiona simbolicamente a existência do demônio na mentalidade é o sentimento de falta, de inquietude ante a privação.

Se a Igreja, no espírito medieval, marca-se pelos ideais de sacrifício, castidade e obediência, no sertão serve de arrimo à edificação de um catolicismo sertanejo, representativo de mentalidade, redivivo em identidade, que não permite quaisquer distâncias entre santos e homens, apresentando-os sob aspectos humanos e próximos, co-existindo e co-agindo com a comunidade. O mesmo se atribuiu ao diabo neste cordel de José Pacheco: crê-se não porque se teve medo, mas porque se reconhece nos cantares ressonantes de vozes.

Conclusão

Sinais de religiosidade do medievo tornam-se cristais de mentalidade no espírito do homem sertanejo, assimilados, mas não copiados, incorporados, mas não repetidos, pois que da base comum se erige algo novo.

Os troféus de batalha, os espólios que os cavaleiros europeus traziam como prêmio de lutas vencidas nas cruzadas, como testemunho de que sua causa era justa, de que era por Deus, tornam-se, no sertão, exemplos ressonantes com os ex-votos das igrejas representando graças alcançadas. Jogos e jograis no sertão têm filiação direta com orações e bem-dizeres advindos da Europa, assim como nosso repente e cordel são também filiados aos cantares do medievo.

Uma filiação pela ressonância de vozes que aqui, filtradas, gera presença de voz, gera ato poético, performático, numa interligação entre autor-texto-leitor de participação, de alteridade em dupla via, ressignificando viveres, elevando-se símbolos e significados em reconhecimento de si e do outro como iguais. Vozes que se fazem ouvir no cordel *A chegada de lampião no Inferno* e que revelam, na prática de sua oralidade, identidade e mentalidade.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **História de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil, 1999.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de Cristiano Martins. São Paulo: Universidade de São Paulo/ Itatiaia, 1976.

BORNHEIM, Gerd Alberto. O conceito de tradição. In: **Tradição e contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário. In: **Revista Signum**. São Paulo: Associação Brasileira de Estudos Medievais, no. 5, 2003, pp. 73-116.

JOLLES, André. **Formas Simples**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAMAS, Duce Martins. “A música na cantoria nordestina”. In: DIEGUES JUNIOR, Manuel et al. **Literatura Popular em Verso – Estudos**. Tomo I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

LÓTMAN, Iúri. **La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio**. Madrid: Frónesis, 1998.

MÈLICH, Joan-Carles. **Memoria y Esperanza**. Universidad de Extremadura, 1999. Disponível em: <<http://apfilosofia.org/documentos/pdf/MelichSant.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2015.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto história** (10), dezembro, p.7-29. São Paulo: Editora da PUC-SP, 1993.

RAMALHO, Zé. **20 anos antologia acústica**. BMG, 2000.

SPERBER, Suzi Frankl . **Ficção e Razão: uma retomada das formas simples**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

SPINA, Segismundo. **A cultura literária medieval**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

SOLER, Luís. **As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino**. Recife: Editora Universitária/UFPE, 1978.

WECKMANN, Luis. **La herencia medieval del Brasil**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ZAIDAN, Assad. **Letras e História: mil palavras árabes na língua portuguesa**. São Paulo: Escrituras Editora; EDUSP, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução de Amalio Pinheiro, Jerusa Pires. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à Poesia Oral.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Falando de idade média.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

[Recebido: 17 abr. 15 – Aceito: 21 maio 15]