



Revista Épicas

Ano 6 - N. 12 - Dez 22
ISSN 2527-080X

Revista *Épicas*. Ano 6. Número 12. Dez 2022 ISSN: 2527-080X

Ilustrações da capa: “Lampião de Maria Bonita”, J. Borges, 2022, xilogravura, e “Maria Bonita e Lampião”, Pablo Borges, 2019, xilogravura. Criação da capa: Milla Pizzignacco.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022.v12>

ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

APRESENTAÇÃO: CORDEL, CANGAÇO E RECONFIGURAÇÃO DO ÉPICO – Angélica Amâncio, Sylvia Nemer, Simão Pedro dos Santos – p. 5

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022.v12>

PRÉSENTATION: *CORDEL, CANGAÇO* ET NOUVELLES CONFIGURATIONS DE L'ÉPOPÉE – Angélica Amâncio, Sylvia Nemer, Simão Pedro dos Santos – p. 10

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022.v12>

Dossiê Cordel, cangaço e reconfiguração do épico/Dossier *Cordel, cangaço* et nouvelles configurations de l'épopée – p. 16

DOS FOLHETOS DE CORDEL A OUTRAS ARTES: O IMAGINÁRIO ÉPICO E DRAMÁTICO DE LAMPIÃO – Gilvan de Melo Santos – p. 17

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.1741>

DAR VOZ AO TEXTO: IDAS E VOLTAS ENTRE CORDEL E *CHANSON DE GESTE* – UM EXPERIMENTO ARTÍSTICO E CIENTÍFICO – Raísa França Bastos – p. 42

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.4256>

MEMÓRIAS PRÓSPERAS DO CORDEL: DECOLONIZAR O VERSO ÉPICO E A HISTÓRIA DO CANGAÇO – Fanka Pereira dos Santos – p. 57

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.5779>

CANGAÇO: MEMÓRIA, HISTÓRIA, ARTE OU ESTRATÉGIA DE DOMINAÇÃO? – Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros – p. 80

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.80105>

MARECHAL DO CORDEL DE CANGAÇO: A ÉPICA SERTANEJA NA PROSA E NO TALHO DE DILA DE CARUARU (1937-2019) – Milla Pizzignacco – p. 106

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.106>

A REINVENÇÃO DA ÉPICA DO CANGAÇO NA POÉTICA DE DILA – Antonio Helonis Borges Brandão – p. 128

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.128>

Projet Épopée (Dir. Florence Goyet) – Artigos traduzidos / Projet Épopée (Dir. Florence Goyet) – Articles traduits – p. 149

MODELOS EUROPEUS SOB O PRISMA DO REGIONALISMO OU DA SINGULAR REINVENÇÃO DO ÉPICO EM *MEMORIAL DE MARIA MOURA* (1992), DE RACHEL DE QUEIROZ – Julie Brugier (Trad. Christina Ramalho) – p. 150

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.150170>

OS CORPORA CANÔNICOS DA ANTIGUIDADE GREGA E CHINESA SOB O PRISMA DA LITERATURA MUNDIAL: QUAIS SÃO OS TERRITÓRIOS DOS POEMAS HOMÉRICOS E DO *LIVRO DE ODES (SHIJING)*? – Tristan Mauffrey (Trad. Renata de Castro) – p. 171

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.171188>

Seção Livre / Section Libre – p. 189

DESGUACIÓN DEL OTRO: LA REPRESENTACIÓN DEL INDIO CARIBEÑO EN LA *COLUMBEIS* (ROMA, 1589)
DE GIULIO CESARE STELLA – Manuel Antonio Díaz Gito – p. 190
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.190213>

THE NORTH-SAMOYEDIC EPIC (SIBERIAN ARCTIC). HOW CAN A NEWLY AFFLUENT SOCIETY SOLVE THE
PROBLEM OF ALLIANCE? – Jean-Luc Lambert – p. 214
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.214228>

Resenha / Revue critique – p. 229

(DES)AMOR EM MEMÓRIA – Andreia de Lima Andrade – p. 230
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022.v12>



AMÂNCIO, Angélica; NEMER, Sylvia; SANTOS, Simão Pedro dos. Apresentação: cordel, cangaço e reconfiguração do épico. In: *Revista Épicas*. Ano 6, N. 12, Dez 22, p. 4-9. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12>

APRESENTAÇÃO: CORDEL, CANGAÇO E RECONFIGURAÇÕES DO ÉPICO

Angélica Amâncio (Université de Poitiers)
Sylvia Nemer (Fundação Casa de Rui Barbosa)
Simão Pedro dos Santos (Universidade de Pernambuco)

O décimo segundo número da **Revista Épicas** consagra seu dossiê às representações do cangaço na literatura de cordel. Sabe-se que essa forma de literatura incorpora, muitas vezes, traços distintivos do gênero épico, como o heroísmo, a dupla instância de enunciação e a presença dos planos histórico, maravilhoso e literário. O conceito de heroísmo, no entanto, merece ser revisitado a cada época, especialmente quando se analisam figuras complexas como os cangaceiros, recorrentemente representados nesses folhetos. É sobre essa complexidade que tentamos refletir, neste dossiê que reúne também artigos que discutem as origens do gênero, seu valor histórico e sociopolítico, bem como seus diálogos com diferentes artes e mídias. Além do dossiê temático, esta edição traz ainda o dossiê “*Projet Épopée*”; a “Seção livre” e a seção “Resenha”, que detalharemos após a apresentação dos artigos do dossiê “Cordel, cangaço e reconfigurações do épico”.

O texto que abre o dossiê, DOS FOLHETOS DE CORDEL A OUTRAS ARTES: O IMAGINÁRIO ÉPICO E DRAMÁTICO DE LAMPIÃO, de Gilvan de Melo Santos, propõe uma reflexão acerca dos modos de representação do cangaceiro nas artes do cordel, do cinema, do teatro e da dança. A análise tem como foco principal a figura de Lampião tal como representado em três contextos distintos, a partir do final do século XIX. No primeiro, a ênfase recai sobre o tratamento épico

do personagem. Nas duas fases seguintes, dos anos 1930 em diante, prevalece o estilo dramático com que o cangaceiro passa a ser representado, seja como bandido, seja como herói. O elemento central do novo estilo de representação, segundo o autor, é o processo de migração do nordeste para o sudeste, o avanço da urbanização e a proposta de construção de uma identidade nacional. Nesse processo, o cangaceiro vai adotando um perfil mais de acordo com a vida urbana. Isso, de certo modo, refletiria a ação migratória que passa a ser mais atraente à medida que se amplia o acesso aos supostos benefícios da vida nas cidades. O que está em questão é a ênfase sobre o imaginário construído em torno da figura do cangaceiro e os impactos dessa construção sobre os processos históricos em curso a partir da segunda metade do século XX. Outro ponto interessante da análise é a relação entre o cordel e as outras artes estudadas, sendo estas influenciadas pelas narrativas dos folhetos nos modos de construção da figura do cangaceiro.

Em seguida, temos os trabalhos de Raísa França Bastos e Francisca Pereira dos Santos (Fanka), que se assemelham por extrapolarem os limites do artigo acadêmico, mesclando a ele relato pessoal, produção artística e criação literária. Em *DAR VOZ AO TEXTO: IDAS E VOLTAS ENTRE CORDEL E CHANSON DE GESTE – UM EXPERIMENTO ARTÍSTICO E CIENTÍFICO*, Bastos não apenas apresenta uma analogia entre essas duas práticas, tão distantes no tempo e no espaço, como as enlaça, de forma concreta, num projeto de conferência cantada. Realizado em parceria com o músico Augusto de Alencar, esse “experimento”, como a autora o define, consiste em entoar uma *chanson de geste* medieval sobre a melodia de uma toada de cordel. Materializa-se, assim, uma interessante reflexão proposta pela pesquisadora: “Se a tradição se perpetua, é porque algo permanece, podendo ser identificado. Mas se a tradição perdura, também é pela criação que ela permite. Ou seja, se a tradição não for viva, ela dificilmente poderá se fazer tradição dentro de outra cultura”.

Fanka Pereira dos Santos, por sua vez, em *MEMÓRIAS PRÓSPERAS DO CORDEL: DECOLONIZAR O VERSO ÉPICO E A HISTÓRIA DO CANGAÇO*, oferece-nos uma releitura do movimento do cangaço e de suas representações literárias no cordel, por uma perspectiva que ela define como decolonial. Nesse sentido, ela questiona o desdém com que a historiografia convencional costuma tratar o folheto, no que tange a questões como oralidade, testemunho e mulheres nas sociedades patriarcais primitivas. Além disso, a pesquisadora revisita o folheto *O encontro do meu pai com Lampião*, de sua autoria. O texto é fruto de suas memórias “mediatizadas”, como define Marianne Hirsch (2008), pois nele a autora recria, em versos, as histórias que o pai, testemunha ocular e auricular da época de Lampião, contava para a sua filha. Dessa forma, podemos ter acesso a “um outro olhar – um olhar ‘de dentro’ – sobre o cangaço,

diferente daquele que apresenta os bandos como de bandidos violentos e sanguinários facínoras”, afirma.

O quarto texto do dossiê, CANGAÇO: MEMÓRIA, HISTÓRIA, ARTE OU ESTRATÉGIA DE DOMINAÇÃO?, também reflete sobre o cangaço e a literatura de cordel por uma perspectiva dupla – da memória individual e da memória intelectual. A autora, Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros, nascida no sertão de Alagoas no início da década de 1940, vivenciou – graças a histórias em circulação no seu meio familiar – o fenômeno histórico do cangaço. A partir dos anos 1960, como intelectual, passou a estudar mais profundamente esse fenômeno, tornando-se uma das principais especialistas no tema. O artigo se debruça sobre essa trajetória, pessoal e acadêmica, para refletir sobre uma infinidade de discursos produzidos em torno, principalmente, da figura de Lampião, objeto de estudos acadêmicos, de produções cinematográficas e de uma infinidade de folhetos de cordel. Toda essa produção, intelectual e cultural, é marcada por uma vasta gama de interpretações que variam entre a composição do cangaceiro como herói ou como bandido. No campo da produção intelectual, a autora questiona o uso de certos conceitos para justificar os atos de violência extrema do cangaceiro. Entre tais conceitos, ela destaca os de “escudo ético”, de Frederico Pernambucano de Melo, e de “banditismo social”, de Eric Hobsbawn. A análise busca estabelecer diversos contrapontos críticos aos discursos vigentes sobre o cangaço a partir da década de 1920. Para tanto, a autora apresenta os resultados colhidos em anos de pesquisas sobre a temática e divulga os dados levantados para questionar as teses circulantes.

No artigo MARECHAL DO CORDEL DE CANGAÇO: A ÉPICA SERTANEJA NA PROSA E NO TALHO DE DILA DE CARUARU (1937-2019), Milla Pizzignacco apresenta uma profícua abordagem da poética do cordelista e xilogravador José Soares da Silva, de alcunha Dila de Caruaru, um dos mestres do gênero cordel, sobretudo, na temática do cangaço. O xilogravador, como é comum a muitos cordelistas, ilustrava suas capas. No artigo, ele é nomeado, inclusive, como homem de experimentos, já que, em seu cordel épico-cangaceiresco, inovava ao se colocar como personagem na própria narrativa e ao introduzir minicontos em seus textos. Isto é, havia em seu cordel o verso tradicional, a prosa e inclusive elementos de metalinguagem. Quanto à arte da xilogravura, além da madeira, tradicionalmente espaço para este fim, o artista perpetrava experimentações, estudos, em materiais como a borracha, o que o coloca na vanguarda da arte textual visual que produzia. Convém destacar que o artigo enfatiza a produção do artista em narrativa do universo dos cangaceiros entre meados dos anos de 1970 e inícios de 1980. A poética de José Soares Dila merece a atenção de mais estudiosos do tema, pois, embora seja uma obra instigante, ainda não foi objeto de muitas reflexões acadêmicas. O artigo ora apresentado é um instigar a estudos vindouros. O olhar acadêmico ao mundo poético de José Soares, bem como à sua produção gráfica, faz-se necessário, já que o cordel, a xilogravura e o

cangaço formam teia épica ao olhar, ao sentir, ao fazer e à natureza investigativa da parte que cabe ao latifúndio da academia.

O dossiê encerra-se com A REINVENÇÃO DA ÉPICA DO CANGAÇO NA POÉTICA DE DILA, de Antonio Helonis Borges Brandão. O pesquisador também analisa o trabalho de Dila do Caruaru, artista que, em seus cordéis, faz redivivo o universo cangaceiresco em narrativa épica. Como assinala Brandão, o poeta traz “memórias reconstruídas e reinventadas”, o que alimenta a narrativa tornada comum ao gênero cordel. Em seu texto, o autor busca ainda compreender a complexidade dos escritos do poeta e do xilogravador, que circulava pelas sendas oníricas, seguramente, no que diz respeito ao texto e ao material de ilustração por ele trazido às capas. O recorte textual para o estudo ora apresentado se dá, principalmente, no cordel *Os Lampiões*, cuja temática versa sobre a matéria épica do cordel brasileiro, com ênfase, conforme o próprio título, nos cangaceiros. Sustenta-se que o cordelista inovava a linguagem textual ao ampliá-la, mesclando, à narrativa em versos, o diálogo com minicontos. Há ainda a proposta de se compreender o autor, bem como a recepção à sua obra pela crítica. Em incursão que percorre a tradicional marca das narrativas de cordel, a forma fixa, cultivada pelo poeta caruaruense, o artigo nos mostra que o autor também disso se apartava, ao elaborar um texto que propunha a quebra de paradigmas nessa mesma linguagem. O estudo teoriza sobre esse processo criativo que trafega por caminhos de inteligência textual e de sagacidade, uma vez que não se detém à tradição. E, mesmo ao rompê-la, não deixa de cultivá-la, nutri-la e robustecê-la de elementos textuais outros, em diálogo que resulta enriquecedor à obra poética do cordelista pernambucano.

Passamos, então, para a seção “*Projet Épopée*”. Dirigido por Florence Goyet, o dossiê apresenta traduções para o português de artigos publicados na revista *Recueil Ouvert*. Esta edição traz dois textos. O primeiro artigo é MODELOS EUROPEUS SOB O PRISMA DO REGIONALISMO OU DA SINGULAR REINVENÇÃO DO ÉPICO EM *MEMORIAL DE MARIA MOURA* (1992), DE RACHEL DE QUEIROZ, de autoria de Julie Brugier, que dimensiona a presença épica no romance de Rachel de Queiroz a partir da análise da “desterritorialização dos modelos europeus” presente na obra, que Brugier define como uma “epopeia refundadora” dentro de um contexto político brasileiro de crise.

O segundo texto é OS CORPORA CANÔNICOS DA ANTIGUIDADE GREGA E CHINESA SOB O PRISMA DA LITERATURA MUNDIAL: QUAIS SÃO OS TERRITÓRIOS DOS POEMAS HOMÉRICOS E DO *LIVRO DE ODES (SHIJING)*? assinado por Tristan Mauffrey. Nele, o autor apresenta as reflexões teóricas comparatistas de Alexander Beecroft, com ênfase nas “ecologias literárias” e na inclusão de corpora poéticos de culturas distantes no campo da literatura mundial, tendo

como exemplos de observação os poemas homéricos e o clássico chinês do *Livro de Odes* (*Shijing*).

A “Seção livre” apresenta duas contribuições, uma em espanhol e outra em inglês. A primeira é DESFIGURACIÓN DEL OTRO: LA REPRESENTACIÓN DEL INDIO CARIBEÑO EN LA COLUMBEIS (ROMA, 1589) DE GIULIO CESARE STELLA, em que Manuel Antonio Díaz Gito aborda os determinantes ideológicos, literários e religiosos relacionados à imagem, elaborada na epopeia *Columbeis*, dos índios caribenhos, para, em seguida, analisar o processo poemático de desfiguração do aborígine antilhano, considerando uma caracterização que o relaciona a um campo semântico que reúne agressividade, belicosidade, nudez ameaçadora, promiscuidade sexual, entre outras.

No segundo artigo da “Seção livre”, THE NORTH-SAMOYEDIC EPIC (SIBERIAN ARCTIC). HOW CAN A NEWLY AFFLUENT SOCIETY SOLVE THE PROBLEM OF ALLIANCE?, Jean-Luc Lambert dimensiona as características dos cantos épicos do povo samoiedo da Sibéria, destacando a associação dessas obras com o rápido desenvolvimento da criação de renas nos grupos samoiedos e à configuração de sociedade pastoril que teria levado ao limite uma lógica de acumulação.

Por fim, em “Resenha”, esta edição apresenta (DES)AMOR EM MEMÓRIA, de Andreia de Lima Andrade, que versa sobre a obra *Memorial do (des)amor* (Caruaru, PE: WDimeron, 2021), de autoria de Fabio Mario Silva.

Para concluir, em nome da **Revista Épicas**, os Organizadores manifestam sincera gratidão ao cordelista e xilogravador J. Borges, que gentilmente enalteceu esta edição, cedendo-lhe a gravura “Lampião de Maria Bonita”. J. Borges é Patrimônio Vivo de Pernambuco, título que o Estado outorga aos mestres da cultura popular reconhecidos como Patrimônios Imateriais¹. Igualmente, agradecem a Pablo Borges, que segue as veredas do mestre pernambucano, seu pai, e contemplou a revista com sua obra “Maria Bonita e Lampião”. As duas imagens juntaram-se para compor a capa, pelas mãos não menos talentosas de Milla Pizzignacco, a quem se agradece por sua generosa sensibilidade.

Nossa gratidão se dirige também, é claro, aos pesquisadores e pesquisadoras, por suas valiosas contribuições. E aos leitores e leitoras, por prestigiarem este número da **Revista Épicas**, tecido com tanto esmero e dedicação.

¹ O artista trabalha e recebe visitas em seu Ateliê, situado no Bairro Novo, em Bezerros-PE, sua cidade natal. Contato: <https://www.instagram.com/memorialjborges/>



J. Borges e Pablo Borges em seu ateliê, em Bezerros-PE (Foto: Pablo Borges)



AMÂNCIO, Angélica; NEMER, Sylvia; SANTOS, Simão Pedro dos. Présentation: *cordel, cangaço* et nouvelles configurations de l'épopée. In: **Revista Épicas**. Ano 6, N. 12, Dez 22, p. 10-16. ISSN 2527-080-X.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12>

PRÉSENTATION : **CORDEL, CANGAÇO ET NOUVELLES CONFIGURATIONS DE L'ÉPOPÉE**

Angélica Amâncio (Université de Poitiers)
Sylvia Nemer (Fundação Casa de Rui Barbosa)
Simão Pedro dos Santos (Universidade de Pernambuco)

Le douzième numéro de la **Revista Épicas** consacre son dossier aux représentations du *cangaço* dans la littérature de *cordel*. Cette forme de littérature intègre souvent des traits distinctifs de l'épopée : l'héroïsme, la double instance d'énonciation et la superposition des dimensions historique, merveilleuse et littéraire. Cependant, le concept d'héroïsme fluctue au cours du temps, en particulier lorsque l'on s'intéresse à des figures complexes comme les *cangaceiros*, présents de manière récurrente dans ces *folhetos*. C'est cette complexité qu'adresse ce numéro d'**Épicas** à travers des contributions qui explorent également les origines de ce genre littéraire, sa valeur historique et sociopolitique, ainsi que ses dialogues avec d'autres formes de représentation artistique et médiatique. Outre le dossier thématique, ce numéro comporte également la « Section libre » et le « Projet Épopée », que nous détaillons ci-dessous.

Dans le premier article de ce numéro, DOS FOLHETOS DE CORDEL A OUTRAS ARTES: O IMAGINÁRIO ÉPICO E DRAMÁTICO DE LAMPIÃO, Gilvan de Melo Santos présente une réflexion sur les modes de représentation du *cangaceiro* dans les arts du *cordel*, du cinéma, du théâtre et de la danse. L'analyse se concentre sur la figure de Lampião telle qu'elle est représentée dans trois contextes distincts, à partir de la fin du XIX^e siècle. Dans le premier, l'accent est mis sur le traitement épique du personnage. Dans les deux phases suivantes, à partir des années 1930,

prédomine le style dramatique avec lequel le bandit est représenté, soit en tant que bandit, soit en tant que héros. L'élément central du nouveau style de représentation, selon l'auteur, est le processus de migration du Nord-Est vers le Sud-Est, l'avancée de l'urbanisation et la proposition de construction d'une identité nationale. Dans ce processus, le *cangaceiro* adopte un profil plus conforme à la vie urbaine. Cela refléterait, d'une certaine manière, l'action migratoire qui devient plus attrayante à mesure que l'accès aux avantages supposés de la vie dans les villes augmente. Ce qui est en cause, c'est l'accent mis sur l'imaginaire construit autour de la figure du *cangaceiro* et les impacts de cette construction sur les processus historiques en cours à partir de la seconde moitié du vingtième siècle. Un autre point intéressant de cette analyse est la relation entre le *cordel* et les autres arts étudiés, qui sont influencés par les récits des *folhetos* dans les manières de construire la figure du bandit.

Nous passons ensuite aux travaux de Raísa França Bastos et de Francisca Pereira dos Santos (Fanka), qui s'approchent, car ils dépassent les limites de l'article académique, le fusionnant avec le rapport personnel, la production artistique et la création littéraire. Dans *DAR VOZ AO TEXTO: IDAS E VOLTAS ENTRE CORDEL E CHANSON DE GESTE – UM EXPERIMENTO ARTÍSTICO E CIENTÍFICO*, Bastos ne se contente pas de présenter une analogie entre ces deux pratiques, si éloignées dans le temps et l'espace, mais les réunit également, de manière concrète, dans un projet de conférence chantée. Réalisée en partenariat avec le musicien Augusto de Alencar, cette « expérience », comme la définit la chercheuse, consiste à entonner une chanson de geste médiévale sur la mélodie d'une *toada de cordel*. Ainsi, une réflexion intéressante proposée par Bastos se matérialise : « Si la tradition se perpétue, c'est parce que quelque chose demeure et peut être identifiée. Mais si la tradition perdure, c'est aussi grâce à la création qu'elle permet. Autrement dit : si la tradition n'est pas vivante, elle ne pourra guère devenir une tradition dans une autre culture ».

Fanka Pereira dos Santos, de son côté, dans *MEMÓRIAS PRÓSPERAS DO CORDEL: DECOLONIZAR O VERSO ÉPICO E A HISTÓRIA DO CANGAÇO*, nous propose une relecture du mouvement *cangaço* et de ses représentations littéraires dans le *cordel*, par une perspective qu'elle définit comme décoloniale. En ce sens, elle remet en question le dédain avec lequel l'historiographie conventionnelle traite habituellement le *folheto*, en ce qui concerne des questions telles que l'oralité, le témoignage et les femmes dans les sociétés patriarcales primitives. En outre, la chercheuse revisite le *folheto* « O encontro do meu pai com Lampião » (« La rencontre de mon père avec Lampião »), qu'elle a écrit. Le texte est le fruit de ses souvenirs « médiatisés », comme le définit Marianne Hirsch (2008), car l'auteure y recrée, en vers, les histoires que son père, témoin oculaire et auditif de l'époque de Lampião, lui racontait. De cette manière, nous pouvons avoir accès à « un autre regard - un regard 'intérieur' – sur le *cangaço*,

différent de celui qui présente les *bandos* comme des bandits violents et des voyous assoiffés de sang », déclare-t-elle.

Dans le quatrième article de ce dossier, CANGAÇO: MEMÓRIA, HISTÓRIA, ARTE OU ESTRATÉGIA DE DOMINAÇÃO?, nous retrouvons une réflexion sur le *cangaço* et la littérature de dans une double perspective – ceux de la mémoire individuelle et de la mémoire intellectuelle. Son auteure, Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros, née dans l’arrière-pays d’Alagoas au début des années 1940, a été en contact – par le biais des histoires circulant dans son environnement familial – avec le phénomène historique du *cangaço*. À partir des années 1960, en tant qu’intellectuelle, elle a commencé à étudier ce phénomène plus en profondeur, devenant l’une des principales spécialistes du sujet. L’article se concentre sur cette trajectoire, personnelle et académique, pour réfléchir sur une infinité de discours produits autour de la figure de Lampião, objet d’études académiques, de productions cinématographiques et d’une infinité de *folhetos de cordel*. Toute cette production, intellectuelle et culturelle, est marquée par un large éventail d’interprétations qui varient entre la composition de Lampião comme héros ou comme bandit. Dans le domaine de la production intellectuelle, la chercheuse remet en question l’utilisation de certains concepts pour justifier l’extrême violence du *cangaceiro*. Parmi ces concepts, elle souligne celui de « bouclier éthique », de Frederico Pernambucano de Melo, et celui de « banditisme social », d’Eric Hobsbawn. L’analyse cherche à établir plusieurs contrepoints critiques aux discours dominants sur le *cangaço* à partir des années 1920. À cette fin, Luitgarde Barros présente les résultats d’années de recherche sur le sujet et diffuse les données recueillies afin de remettre en question des théories en circulation sur le sujet.

Dans MARECHAL DO CORDEL DE CANGAÇO: A ÉPICA SERTANEJA NA PROSA E NO TALHO DE DILA DE CARUARU (1937-2019), Milla Pizzignacco présente une approche très riche de la poétique du *cordelista* et xylographe José Soares da Silva, surnommé Dila de Caruaru, l’un des maîtres du genre du *cordel*, notamment sur le thème du *cangaço*. Cet artiste, comme c’est le cas pour des nombreux *cordelistas*, a illustré ses couvertures. Dans l’article, il est même désigné comme un homme d’expériences, puisque, dans son *cordel* épique-*cangaceiresco*, il a innové en se plaçant comme un personnage dans le récit même et en introduisant des *minicontos* dans ses textes. Autrement dit, dans son *cordel*, nous trouvons des vers traditionnels, de la prose, et même des éléments de métalangage. Quant à l’art de la xylographie, outre le bois, traditionnellement un espace à cet effet, l’artiste a perpétré des expériences, des études, dans des matériaux tels que le caoutchouc, ce qui le place à l’avant-garde de l’art visuel et textuel qu’il a produit. L’article met l’accent sur la production de l’artiste dans le récit de l’univers des *cangaceiros* entre le milieu des années 1970 et le début des années 1980. La poétique de José Soares Dila mérite l’attention d’un plus grand nombre de spécialistes du thème, car, bien qu’il

s'agisse d'une œuvre instigatrice, elle n'a pas encore fait l'objet d'une grande réflexion académique. L'article de Pizzignacco est une instigation aux études futures. Le regard académique au monde poétique de José Soares, ainsi qu'à sa production graphique, devient nécessaire, puisque le *cordel*, la xylographie et le *cangaço* forment une toile épique au regard, au sentiment, à la fabrication et à la nature investigatrice de la partie qui appartient au latifundium de l'académie.

Ce dossier s'achève sur A REINVENÇÃO DA ÉPICA DO CANGAÇO NA POÉTICA DE DILA, texte d'Antonio Helonis Borges Brandão. Pour son travail, le chercheur analyse également l'œuvre de Dila de Caruaru, un artiste qui, dans ses *cordéis*, fait revivre l'univers *cangaceiresco* en récit épique. Comme le souligne Brandão, ce poète apporte « des souvenirs reconstruits et réinventés », ce qui alimente la narration rendue commune au genre du *cordel*. Dans son texte, Brandão cherche également à comprendre la complexité des écrits du poète et du xylographe, qui circulent à travers des chemins oniriques, certainement en ce qui concerne le texte et le matériel d'illustration qu'il a apporté aux couvertures. L'étude ici présentée est surtout consacré au *folheto* « Os Lampiões », dont le thème est la matière épique du *cordel* brésilien, avec l'accent mis sur les *cangaceiros*, comme explicité dans le titre. Brandão affirme que le *cordelista* a innové le langage textuel en l'élargissant, en fusionnant, au récit en vers, le dialogue avec des mini-récits. Le chercheur souhaite également comprendre l'auteur, ainsi que la réception de son œuvre par la critique. Dans une incursion qui traverse la marque traditionnelle des récits de *cordel*, la forme fixe, cultivée par le poète *caruaruense*, l'article nous montre que l'auteur s'en est également écarté, en élaborant un texte qui propose la rupture des paradigmes dans cette même langue. L'étude théorise ce processus créatif qui emprunte les chemins de l'intelligence textuelle et de l'esprit, car il ne s'arrête pas à la tradition. Et, même en la brisant, il la cultive, la nourrit et la renforce avec d'autres éléments textuels, dans un dialogue qui enrichit l'œuvre poétique de ce poète de Pernambuco.

Nous passons ensuite à la section « Projet Épopée ». Dirigé par Florence Goyet, le dossier présente des traductions en portugais d'articles publiés dans la revue *Recueil Ouvert*. Ce numéro propose deux textes. Le premier article, intitulé MODELOS EUROPEUS ATRAVES DO PRISMA DO REGIONALISMO OU DA SINGULAR REINVENÇÃO DO EPICO EM *MEMORIAL DE MARIA MOURA* (1992), DE RACHEL DE QUEIROZ (1992), de Julie Brugier, examine la présence épique dans ce roman de Rachel de Queiroz à partir de l'analyse de la « déterritorialisation des modèles européens » présente dans cette œuvre que Brugier définit comme une « refondation épique » dans un contexte politique brésilien en crise.

Le second texte est OS CORPORA CANÔNICOS DA ANTIGUIDADE GREGA E CHINESA SOB O PRISMA DA LITERATURA MUNDIAL: QUAIS SÃO OS TERRITÓRIOS DOS POEMAS HOMÉRICOS E

DO *LIVRO DE ODES (SHIJING)*? de Tristan Mauffrey. L'auteur y présente les réflexions théoriques comparatives d'Alexander Beecroft, en mettant l'accent sur les « écologies littéraires » et l'inclusion de corpus poétiques de cultures lointaines dans le champ de la littérature mondiale, en prenant comme exemples d'observation les poèmes homériques et le classique chinois *Livro de Odes (Shijing)*.

La « *Section Libre* » présente deux contributions, une en espagnol et une en anglais. Dans *DESFIGURACIÓN DEL OTRO : LA REPRESENTACIÓN DEL INDIO CARIBEÑO EN LA COLUMBEIS (ROMA, 1589) DE GIULIO CESARE STELLA*, Manuel Antonio Díaz Gito examine les déterminants idéologiques, littéraires et religieux liés à l'image, élaborée dans l'épopée *Columbeis*, des autochtones des Caraïbes. Ensuite, il analyse le processus poématique de défiguration de l'aborigène antillais, en considérant une caractérisation qui le rapporte à un champ sémantique qui rassemble l'agressivité, la bellicosité, la nudité menaçante, la promiscuité sexuelle, entre autres.

Dans le deuxième article de la « *Section Libre* », *THE NORTH-SAMOYEDIC EPIC (SIBERIAN ARCTIC). HOW CAN A NEWLY AFFLUENT SOCIETY SOLVE THE PROBLEM OF ALLIANCE ?*, Jean-Luc Lambert relève les caractéristiques des chants épiques des Samoyèdes de Sibérie. Il met en évidence l'association de ces œuvres avec le développement rapide de l'élevage des rennes dans les groupes samoyèdes et la configuration d'une société pastorale qui aurait poussé jusqu'au bout une logique d'accumulation.

Pour conclure, au nom de la **Revista Épicas**, les Organisateurs de ce numéro tiennent à remercier sincèrement le *cordeliste* et xylographe J. Borges, qui a bien voulu faire l'éloge de cette édition en lui prêtant la gravure « *Lampiã de Maria Bonita* ». J. Borges est un « Patrimoine vivant de Pernambuco », un titre que l'État accorde aux maîtres de la culture populaire reconnus comme un patrimoine immatériel². Ils remercient également Pablo Borges, qui suit les traces de ce maître *pernambucano*, son père, et a contemplé la revue avec son œuvre « *Maria Bonita e Lampião* ». Les deux images ont été réunies pour constituer la couverture, par les mains non moins talentueuses de Milla Pizzignacco, que nous remercions pour sa généreuse sensibilité.

Notre gratitude s'adresse aussi, évidemment, aux chercheurs et chercheuses pour leurs précieuses contributions. Et aux lecteurs et lectrices, pour bien vouloir donner leur regard à ce numéro de la **Revista Épicas**, tissé avec tant de soin et de dévouement.

² L'artiste accueil des visiteurs dans son atelier de travail, situé dans le quartier nommé *Bairro Novo*, à Bezerros (Pernambouc-Brésil), sa ville natale. Contact: <https://www.instagram.com/memorialjborges/>



J. Borges et Pablo Borges dans leur atelier, à Bezerros (Pernambouc – Brésil) (Photo: Pablo Borges)



Revista Épicas

Ano 6 - N. 12 - Dez 22
ISSN 2527-080X

Cordel, cangaço e reconfigurações do épico
Cordel, cangaço et nouvelles configurations de l'épopée
Cordel, cangaço and reconfigurations of the epic
Cordel, cangaço y reconfiguraciones de la epopeya



SANTOS, Gilvan de Melo. Dos folhetos de cordel a outras artes: o imaginário épico e dramático de Lampião. In: **Revista Épicas**. Ano 6, N. 12, Dez 22, p. 17-41. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.1741>

DOS FOLHETOS DE CORDEL A OUTRAS ARTES: O IMAGINÁRIO ÉPICO E DRAMÁTICO DE LAMPIÃO

DES FEUILLETS DE CORDEL AUX AUTRES ARTS: L'IMAGINAIRE ÉPIQUE ET DRAMATIQUE DE LAMPIÃO

Gilvan de Melo Santos³
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

RESUMO: Entre o mundo ficcional das artes e as “verdades históricas” da ciência, os folhetos de cordel, o cinema, a dança e o teatro apresentam o cangaceiro *Lampião* oscilando entre o gênero épico e a estrutura dramática, contrariando as representações estáticas deste cangaceiro, comumente classificado como herói ou bandido. Assim, entre a prosa e a poesia; o imaginário e a história; a arte e a ciência, um problema se enuncia: qual o lugar das produções artísticas na construção do imaginário do cangaço? em específico, que lugar têm os folhetos de cordel, o cinema, a dança e o teatro nesta construção? Desta forma, o objetivo deste artigo é apresentar este lugar poético e histórico dos folhetos de cordel e outras artes na construção do imaginário do cangaço. Na estruturação da análise exigiu-se um *corpus* ilustrativo, não como amostra estatística, referente a folhetos de cordel, filmes, peças teatrais e danças, produzidos na primeira fase do imaginário do cangaço (entre final do século XIX a meados de 1930), na segunda fase (entre os meados dos anos 1930 e final dos anos 1960) e na terceira fase (entre os anos 1970 e a atualidade), tendo o cangaceiro *Lampião* como personagem principal.

Palavras-chave: Lampião; imaginário épico e dramático; literatura e outras arte

RÉSUMÉ: Entre le monde fictif des arts et les « vérités historiques » de la science, les feuillets de cordel, cinéma, danse et théâtre présentent le cangaceiro *Lampião* oscillant entre le genre épique et la structure dramatique, contredisant les représentations statiques de ce cangaceiro, communément classé comme héros ou bandit. Ainsi, entre prose et poésie ; l'imaginaire et l'histoire; art et science, un problème se

³ Doutor em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba, em 06 de Novembro de 2009, com Estágio na Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Nascido em Aracaju, Sergipe e realizada minha vida acadêmica na Paraíba, sou sergibano. Email: gilvanmusic@gmail.com

pose: quelle est la place des productions artistiques dans la construction de l'imaginaire du cangaço? Concrètement, quelle place ont les livrets de cordel, le cinéma, la danse et le théâtre dans cette construction ? Ainsi, l'objectif de cet article est de présenter cette place poétique et historique des feuillets de cordel et autres arts dans la construction de l'imaginaire du cangaço. Dans la structuration de l'analyse, un *corpus* illustratif était nécessaire, non comme un échantillon statistique, se référant à des feuillets de cordel, des films, des pièces de théâtre et danses, produits dans la première phase de l'imaginaire du cangaço (entre la fin du XIXe siècle 1930), dans la deuxième phase (entre le milieu des années 1930 et la fin des années 1960) et dans la troisième phase (entre les années 1970 et aujourd'hui), avec le cangaceiro *Lampião* comme personnage principal.

Mots-clé : Lampião; imaginaire épique et dramatique; littérature et autres arts

Introdução

Em 22 de novembro de 2019, ainda antes da pandemia do novo coronavírus chegar ao Brasil, eu estava na Vila Sítio São João, espécie de vilarejo cenográfico do sertão nordestino, localizado na cidade de Campina Grande, na Paraíba, num evento chamado “Cangaço Campina 2019 – História & Cultura Nordestina”⁴. Diante de presenças ilustres da história do cangaço, como Vera Ferreira, neta de Virgolino Ferreira, vulgo Lampião, Paulo Brito, filho do Coronel João Bezerra, responsável pelo assassinato de Virgolino Ferreira, além de Eliza Dantas, filha do cangaceiro Candeeiro, aventurei-me a destacar a participação dos folhetos de cordel na contação de histórias e elucidação de histórias sobre o cangaço. Fui quase trucidado: a arte não tinha espaço naquele evento que buscava a “verdade histórica”. Sem meias palavras, um dos diretores de filmes documentários, presente no evento, afirmou que “os folhetos de cordel prestaram um desserviço na história do cangaço”. Senti algo estranho naquele momento. Afinal: como falar das minhas pesquisas sobre folhetos e cinema diante de uma plateia que parecia não devanear?

Senti algo semelhante quando estruturei a minha tese de doutorado, transformada em livro: *Dos versos às cenas: o cangaço no folheto de cordel e no cinema* (Ed. Marcone, 2014). À época, e ainda hoje penso assim, vejo que o texto prosaico se emaranha com a *poiesis* da arte, como também a história e o imaginário tecem, juntos, arqueologias dos saberes. Voltando ao evento em Campina Grande, o “Cangaço Campina 2019”, após a apresentação do filme documentário *Angicos: 80 anos depois*, de Aderbal Nogueira, o tema de discussão foi quem deu o primeiro tiro de morte em Virgolino Ferreira, o Lampião, na madrugada de 28 de julho de 1938, na Fazenda Angicos, em Poço Redondo, Sergipe. Parecia que a tessitura do cordel pouco valia para os defensores da “verdade histórica”. Eles queriam saber quem deu o primeiro tiro. A discussão girava em torno do nome do soldado assassino.

⁴ Cf: https://www.symppla.com.br/cangaco-campina-2019---historia--cultura-nordestina__696620. Acesso em 25 de outubro de 2022.

Diante desta disputa entre a prosa e a poesia, entre o imaginário e a história, ou entre folhetos de cordel, outras artes e produções científicas e literárias que se arvoram a defender a construção de um saber hermético e estático, um problema se enuncia: qual o lugar das produções artísticas na construção do imaginário do cangaço? em específico, que lugar têm os folhetos de cordel, o cinema, a dança e o teatro nesta construção? Desta forma, o objetivo deste artigo é apresentar este lugar poético e histórico dos folhetos de cordel e outras artes na construção do imaginário do cangaço.

Justifica este estudo como expoente de um campo de luta entre a ciência e estudos das imagens e das escrituras, no qual entrei motivado por professoras ilustres como Jussara Pires Ferreira, Idelette Muzart e Beliza Áurea: uma luta contra a “folclorização das culturas das vozes”, que, ao contrário da escrita, move-se constantemente e dialoga com o contexto social. Neste embate, já dizia em 2014 que “contrária às ideias de “folclorização” da cultura popular e da “busca da verdade histórica” por parte de alguns pesquisadores, apresentamos a proposta de “movência” de Paul Zumthor (2000, p. 77)”, posto que uma “*Nouvelle Critique*”, “em contraposição a abordagens que privilegiam as explicações históricas e extrínsecas à obra” (DURAND, 2004. p. 8), começava, na década de 1950, a se interessar por estudos dos mitos e imagens no universo da literatura (Cf: SANTOS, 2014, p. 20)

Neste sentido, jamais me apartando do referente histórico, mas sempre dialogando com produções artísticas sobre o cangaço de Lampião, pontuarei este imaginário, em específico, dentro do gênero épico e da estrutura dramática, segundo Gilbert Durand (2002). Para tanto, apresentarei o imaginário épico e dramático de Lampião nos folhetos de cordel, no cinema, na dança e no teatro. Afinal, o que justifica este meu fôlego científico é pensar o que deveria ter perguntado naquele evento de Campina Grande em 2019, mas que a voz calada não me permitiu preencher este espaço? que tipo de saber queremos construir? Quais saberes mobilizam a memória, a história e as produções artísticas, literárias e científicas? Estes saberes não valem mais que um tiro na cabeça de Lampião?

A estruturação das seções foi definida da seguinte forma: na primeira seção serão apresentados *Aspectos teórico-metodológicos da proposta de análise*; na segunda seção *O Imaginário épico e dramático de Lampião nos folhetos de cordel*; na terceira seção *O Imaginário dramático de Lampião no cinema*; e na última seção *O Imaginário épico e dramático de Lampião na dança e no teatro*.

Aspectos teórico-metodológicos da proposta de análise

A escolha do objeto: as performances épicas e dramáticas de *Lampião*, deu-se com o intuito de simplificar a análise, não ampliando o estudo da performance de mais de um

cangaceiro. Mesmo sabendo que os cangaceiros mais conhecidos foram *Cabeleira* (século XVIII), *Adolfo Meia Noite*, *João Calangro*, *Lucas da Feira* e *Jesuíno Brilhante* (século XIX), *Antônio Silvino*, *Sinhô Pereira*, *Lampião* e *Corisco* (século XX), Lampião foi, de fato, o mais famoso e emblemático; uma compilação de tantos outros cangaceiros, inclusive ocupando o mesmo lugar de outros tantos símbolos pejorativos tais como valentão, cabra, capanga, pistoleiro ou jagunço.

Sobre a relação entre folhetos de cordel e outras artes, acredita-se que as escrituras dos folhetos apresentam-se como “memórias das vozes” (SANTOS, 2006), outrora cantadas por poetas trovadores e que, podem “derramar-se” ou “diluir-se”⁵ no cinema, teatro, danças e outras tantas manifestações artísticas.

No que se refere ao movimento performático dos cangaceiros, em especial, o movimento do cangaceiro *Lampião*, entende-se que o fenômeno da seca contribuiu na construção da passagem dos nordestinos em direção ao meio urbano (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001), perceptível no cânone, inicialmente através dos discursos de Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos (DEBS, 2007), na literatura popular, através dos folhetos da segunda fase (1935–1970), e no cinema a partir dos anos 1950 e 1960 (SANTOS, 2014). Acredita-se que semelhante força social e política que provocou o movimento ou “movência” desses retirantes, também mobilizou a estrutura dramática e as *performances* do cangaceiro *Lampião* representado nas artes analisadas. Antes tidos como homens honrados e épicos, passaram a ser representados como sertanejos desterritorializados e dramáticos, “fugindo da seca em busca do “progresso do sul” (SANTOS, 2014, p. 22)

Para possibilitar a estruturação da análise exigiu-se um *corpus* ilustrativo, não como amostra estatística, referente a folhetos de cordel, filmes, peças teatrais e danças, que tivessem como personagem principal cangaceiros, em especial, *Lampião*, inseridos ou produzidos na primeira fase do imaginário do cangaço (compreendida entre final do século XIX e meados de 1930), na segunda fase do imaginário do cangaço (compreendida entre os meados dos anos 1930 e final dos anos 1960) e na terceira fase (entre os anos 1970 e a atualidade).

Além de folhetos, filmes, peças teatrais e danças, fontes bibliográficas, entrevistas, periódicos (jornais e revistas), *sites* e fotografias, serviram de suportes para se coletar os dados necessários às discussões e análises.

Na análise dos versos dos folhetos, pretendeu-se, a partir da imanência textual, identificar e analisar campos semânticos recorrentes, *performances* de personagens envolvidos

⁵ Entrevistando Michel Maffesoli, ele me apresentou a categoria “diluição”, exatamente no sentido aqui atribuído, de transformação performática do cangaceiro, provocado pelas múltiplas mudanças culturais e sociais vinculadas à sua representação no cordel, cinema ou qualquer outra manifestação artística. Cf: *Entrevista com Michel Maffesoli*. Paris, maio e junho de 2008, 02 arquivos MP5 (60 min).

na trama e as estruturas antropológicas do imaginário, mais especificamente, as estruturas heroicas e dramáticas conectadas ao personagem *Lampião*.

Em relação aos filmes, buscou-se identificar e analisar as *performances* das personagens, falas relacionadas a estas *performances* e as estruturas antropológicas recorrentes no filme, mais especificamente, as estruturas heroicas e dramáticas atreladas ao personagem *Lampião*.

Em relação às peças teatrais e danças, buscou-se identificar e analisar as *performances* das personagens e dançarinos, mais especificamente falas relacionadas a estas *performances* (no caso do teatro) e expressões corporais dos dançarinos (no caso da dança), e as estruturas antropológicas recorrentes, mais especificamente, as estruturas heroicas e dramáticas relacionadas ao personagem *Lampião*.

O Imaginário épico e dramático de Lampião nos folhetos de cordel

Visto que o embate entre a ideia de herói e bandido é comumente trabalhado em estudos e pesquisas sobre o cangaço, não me prenderei a esta discussão conceitual neste artigo, ou seja, se Lampião era um bandido ou um herói. Entretanto, irei pensar como se dá esta construção épica e dramática, seja no âmbito histórico, tangencialmente, ou no mundo das artes (folhetos de cordel, cinema, dança e teatro), um pouco mais profundamente.

Inicialmente é importante situar onde se insere neste artigo o épico e o dramático, epistemologicamente. Para tanto, trago em diálogo o pensador francês Gilbert Durand (1921-2012). “Se fosse possível resumir o estudo das estruturas antropológicas do imaginário segundo Gilbert Durand, dir-se-ia que a estrutura heroica ou esquizomórfica lutaria contra a morte e o tempo; a estrutura mística ou antifráscica engoliria os dois, e a estrutura sintética ou dramática transcenderia a ambos” (SANTOS, 2014, p. 75). Sendo assim, “compreende-se que todo símbolo que se contrapõe ao herói (trevas, dragão, serpente, vilão, ogro, etc.) pode ser considerado representação da morte e do tempo” (SANTOS, 2014, p. 75).⁶ Trazendo para o imaginário do cangaço, o bandido ocupa este espaço de contraposição ao herói. Neste raciocínio, *Lampião*, personagem aqui investigado, oscila entre o herói que defende seu território sertanejo arcaico e o caminhante nômade, que transcende o sertão e ruma em direção à cidade.

Nos folhetos de cordel esta oscilação me fez dividir o imaginário do cangaço em três fases distintas, delimitadas em duas bacias semânticas que demarcaram a passagem de um tempo a outro nos quais estas produções se destacaram. Na primeira fase, compreendida entre final do século XIX e meados de 1930, o cangaceiro se reveste de herói, defende a honra e se instala no sertão arcaico; na segunda fase, compreendida entre meados dos anos 1930 e final

⁶ Para dialogar com esta constatação, leia-se: O espaço, forma “*a priori*” da fantástica. In: Gilbert Durand, *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*, 2002, pp. 398-413.

dos anos 1960, ele se insere no drama de deixar o seu território sertanejo e caminha em direção à cidade; na terceira fase, o cangaceiro sofre uma exacerbação do devaneio poético e vive embates surreais (SANTOS, 2014). E neste movimento, é o folheto a principal matriz escritural que faz desaguar estes imaginários em outras artes, tais como o cinema, a dança e o teatro.

Posto que o imaginário configura-se como o “conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*” (DURAND, 2002, p. 18), o imaginário épico de Lampião da primeira fase, construído por alguns historiadores e escritores, evidencia vários epítetos do cangaceiro, oscilando-o entre o heroísmo e o bandidismo, como bem destacaram alguns historiadores e escritores:

Para Frederico Maciel (apud MELLO, 2004, p. 317), o cangaceiro é classificado como herói. Para Frederico Pernambucano de Mello (2004, p. 140; 317), ele é, simplesmente, um bandido, seja fugitivo, vingativo ou profissional. Já para E. J. Hobsbawm (1978, pp. 30-32), o cangaceiro oscila entre os epítetos de herói bandido e bandido herói, também um bandido social (HOBBSAWM, 1976, p. 18; 55), vingativo e nobre. Maria Isaura Pereira de Queiroz (1977, p. 20; 205-206), classifica-o de bandido vingativo da honra, bandido social e bandido profissional. Na mesma linha de raciocínio, Billy Jaynes Chandler (1981, p. 53; 87-88) define-o como sanguinário e estuprador e o jornalista Arão de Azevedo (2002, p. 3) classifica-o de aventureiro, injustiçado e facínora. Outros tantos variam entre romântico (NONATO, 1970 apud CAVIGNAC, 1997, p. 121), midiático (JASMIN, 2001, p. 78-79), amante das mulheres (LINS, 1997, p. 89), anômalo (PEREIRA DA SILVA, 1976), fora-da-lei (DEBS, 2007, p. 96), comunista, revolucionário (MIRANDA, 2003 apud VIANNA, 2003, p. 76-79), Comandante (SOUZA, 2002, p. 11) e General (FERREIRA & AMAURY, 1999, p. 48) (Cf: SANTOS, 2014, p. 46).

Dos historiadores e escritores aos poetas de folhetos de cordel desta primeira fase, destaco as falas de alguns:

Para Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde e Francisco das Chagas Batista, os cangaceiros são vingativos da honra (ATHAYDE, 1934, p. 9; BATISTA, [s.d], p. 4), heróis (BATISTA, 1915, p. 9; 1925, p. 4), *Robin Hoods* (BARROS, 1925, p. 10), governadores (BARROS, 1926a, p. 10; BATISTA, 1908, p. 7), telúricos (BARROS, 1926b, p. 2), soberanos (ATHAYDE, 1926a, p. 8), profissionais (Ibidem, p. 9), feiticeiros (ATHAYDE, 1925b, p. 15; BATISTA, 1915, p. 11), encantados (BATISTA, 1925, p. 7-8), senhores do sertão (Ibidem, p. 10), imperadores do sertão (ATHAYDE, 1934, p. 10), terrores do sertão (ATHAYDE, 1926b, p. 4), valentes (BATISTA, 1925, p. 5; [s.d], p. 4) (SANTOS, 2014, p. 46)

Diferente da primeira fase, onde o gênero épico se sobressaiu na figura do cangaceiro, na sua segunda fase o “valentão” assume este imaginário, enquanto os cangaceiros preenchem normalmente o espaço do bandido sanguinário. Tidos como variações dos cangaceiros, mas aqui apresentados como propagadores de embates com os próprios cangaceiros, os “valentões” (versão citadina do cangaceiro do sertão⁷), são aqueles que defendem a honra, conquistam

⁷ A esta categoria eu dei o nome de “cangaceiro urbano”, pois foram construídos por movimentos políticos, literários, incluindo os folhetos de cordel e cinema, para “mover” os nordestinos, representados pelos cangaceiros, a “matar”

amores e buscam riquezas, enquanto os cangaceiros são seus opositores. Destaco alguns “valentões” e “bandidos sanguinários” apresentados por poetas desta segunda fase:

Os valentões se apresentam em folhetos como *Combate de José Colatino com o Carranca do Piauí* (1955), de João Melchiades Ferreira da Silva; *O valente Sebastião* (1949) e *O filho do valente Zé Garcia* (1958), ambos de Manoel Camilo dos Santos; e *A história de João Valente e o dragão de 03 cabeças* (1961a), *Os amores de Rozinha e as bravuras de João Grande ou os valentões de Teixeira* (1961b) e *Os amores de Chiquinha e as bravuras de Apolinário* (1966), do poeta Joaquim Batista de Sena. Já os cangaceiros (bandidos sanguinários), são vistos como cangaceiro arrependido (SILVA, 1955, p. 13), feiticeiro (SILVA, 1935, p. 24; TEODORO DOS SANTOS, 1959b, p. 6-7), criminoso (SILVA, 1935, p. 39; CAMILO DOS SANTOS, 1949, p. 1), ladrão (SILVA, 1935, p. 42; CAMILO DOS SANTOS, 1958, p. 28), malvado (CAMILO DOS SANTOS, 1949, p. 8), monstro (CAMILO DOS SANTOS, 1952, p. 1), ou, simplesmente, a expressão “bandido” (SENA, 1966, p. 11) (Cf: SANTOS, 2014, p. 46-47)

E Lampião? Como ele transitou nestes espaços imaginários do cordel? Tanto na primeira quanto na segunda e terceira fases?⁸

No emblemático e texto fundador da primeira fase dos folhetos de cordel, *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, de 1864, Lampião aparece sob a forma épica de *Roldão*. Assim pontua o texto: “Tudo ali ficou calado / Não falou um cavalheiro / Roldão era um companheiro / Dentre todos mais amado / De mais era respeitado / Pela nobreza e ação / Tinha um leal coração / Para com seus companheiros / E mesmo, dos cavalheiros / Era ele o capitão.”

Dentre os *Pares de França*, *Roldão* é o mais audacioso, irônico, corajoso e sanguinário (BARROS, 1913, pp. 25-27). É ele quem mais tarde se torna o grande arquétipo do *Capitão Lampião*:

Ali Roldão respondeu: - Se ainda não conhecia O carrasco da Turquia, Repara bem que sou eu! Braço que nunca torceu – Milhões de turcos armados, Grandes guerreiros afamados, Vassalos velhos escolhidos, Por mim já foram abatidos, Estão no livro dos finados!	Vejo um rei dos mais valentes A Roldão com a espada. Roldão, numa cutelada, O partiu até os dentes. Vieram mais dois parentes, Partiram na mesma hora. Roldão, ali, sem demora, Disse a um turco: - Conheça! Deu-lhe um golpe na cabeça, Tirou-lhe o pescoço fora.
--	---

Apesar de, semanticamente, o nome *Roldão* remeter à imagem da roda, arquétipo do esquema cíclico, portanto, sintético ou dramático, ele se insere no contexto épico, pois nascera

o cangaço raiz sertanejo, a fim de construir a “nação” brasileira. Para detalhes, leia-se: SANTOS, Gilvan de Melo. *Dos versos às cenas: o cangaço no folheto de cordel e no cinema*, Marcone, 2014.

⁸ Na análise destas fases nos folhetos de cordel me prenderei apenas à primeira e segunda fases, deixando a terceira para pinçar algumas características de seu imaginário, como farei na análise dos filmes, das peças teatrais e danças.

desafiando a morte iminente, maior inimiga do herói, e apresenta-se predestinado a lutar em campo de batalha. Algo semelhante acontece com *Lampião*, ou seja, sendo seu nome um símbolo de origem espetacular (DURAND, 2002, p. 146) - a luz – contra o símbolo nictomórfico, ou seja, relacionado às trevas (DURAND, 2002, p. 90), *Lampião* se insere no espaço épico, pois sua missão é combater a morte, representante universal de toda oposição ao herói, segundo Gilbert Durand (2002, pp. 398-413).

Alguns folhetos de cordel reproduzem este imaginário. Como exemplo, apresento *A história do capitão Lampeão*, de Francisco das Chagas Batista (1925, p. 26). Em seus versos é construída a imagem de um *Lampião* herói cheio de poder, não importando se era do poder do mal ou contra o mal.

Estou prompto, tire-me o sangue	Disse o diabo a Lampeão
Respondeu-lhe Lampeão	Nosso pacto está formado,
E o diabo com a unha	Terás o que desejares
Furou-o perto do vão	Sem seres enconmodado
Tirou o sangue e bebeu	E se em perigos caíres
Uma parte, outra escondeu	Não precisa te afligires
No fundo do matutão.	Que estarei sempre a teu lado.

Em outros folhetos o cangaceiro *Lampião* assume a condição de “governador do sertão”, e sua condição de herói, mesmo na fase áurea do bandido, começa a se evidenciar, conforme se observa em *A entrada de Lampião acompanhado de 50 cangaceiros na cidade de Padre Cícero*, escrito por João Martins de Athayde (1926b, p. 5-8), que faz referência à entrevista do cangaceiro ao Dr. Otacílio Macedo em Juazeiro, no mesmo ano de publicação do folheto. Interessante é perceber a ambiguidade dos atributos dados ao cangaceiro: “deshumano” e “soberano”:

Começou logo a conversa	O tempo que Lampeão	Assim n’ àquela attitude
De uma forma animada	Com o repórter conversou	Rosto firme, olhar insano
Lampeão tinha a linguagem	Conversa que certamente	Quem o visse não dizia
Muito desembaraçada,	Mais d’uma hora durou,	Ser um ente deshumano,
Mostrando sua empontância	Conservou-se muito sério	Prestava atenção a tudo
Falando com arrogância	Mostrava como todo Império	Com em caracter sisudo
Como quem não via nada.	A fama que conquistou.	Parecia um soberano

A partir da ironia do poeta: “parecia um soberano” ou “falando com arrogância”, o cangaceiro *Lampião* parecia diminuir a sua condição de nobreza. Entretanto, ainda mantendo-se geográfica e culturalmente territorializado, identificava-se com os valores do sertão.

Apesar deste estado de territorialização, o *Lampião* da segunda fase aparece mais como um “bandido sanguinário”, cujo estado épico vai diminuindo e a estrutura dramática começa a se formatar. Como exemplo desta passagem do épico ao dramático, veja-se a luta entre o valentão *Zé Garcia*, representante do heroísmo moderno, e *Curisco*, símbolo da resistência de

um cangaço praticamente acabado, conforme assinala o poeta Camilo dos Santos (1958, p. 26-27):

Curisco partiu à ele	Cuidado Curisco velho	Lampião disse: Curisco
Garcia pulou no chão	O rapaz é um danado	Deixe o rapaz ir embora
Curisco meteu-lhe o braço	O que vale é que já estão	Um deste assim eu protejo
Garcia meteu-lhe a mão	Um e outro desarmado	Pois é homem em toda hora
Se agarraram corpo a corpo	Nisto Garcia já estava	Nunca vi coragem em homem
Aí gritou Lampião:	Em cima dele escanchado	O quanto vi neste agora

Lampião exalta a coragem do valentão *Zé Garcia*, pondo-o em lugar destaque e reconhecendo a sua coragem. Esta oscilação de imaginários do cangaço deve-se à circularidade poética que perpassa o mundo das artes e que, de certa forma, atravessa a história e a transforma também. O *Lampião* épico, aquele da primeira fase, agora se molda a um movimento de passagem, movimento da roda, do nomadismo, levando a outros “Lampiãoes”, representados por estes “valentões” a se apresentarem em folhetos de cordel e desaguarem nas telas de cinema.

Um exemplo revelador remete à “diluição” do imaginário do folheto *Lampião, o rei do cangaço: amores e façanhas*, do poeta baiano Antônio Teodoro dos Santos, editado em 1959, no filme *Lampião, rei do cangaço* de Carlos Coimbra, produzido em 1962. No filme, o *Lampião* evocado da primeira fase, imbuído da estrutura heroica, da busca da honra e territorializado no sertão, dá lugar a um *Lampião* cansado de matar e fugir da polícia, que sonha em largar a vida do crime e viver uma vida tranquila, num movimento performático característico da segunda fase do cangaço, desembocando-o na bacia semântica da “estrutura dramática do imaginário” (DURAND, 2002, pp. 345-355), conforme ilustra a “diluição” do texto do folheto referente à cena do filme em questão, num diálogo entre *João de Mariana* e *Virgolino*, sendo *João* representante da desilusão do cangaço perante a miséria e a seca no sertão e *Virgolino* um cangaceiro territorializado, porém desencantado com a vida no cangaço.

Diálogo filmico	Versos do folheto
<p>Trecho de cena 1: João (J) e Virgolino (V) V – vai caminhando desse jeito, sozinho? J – cangaceiro nunca anda só moço... V – vai voltar pra caatinga? J – quem foge não escolhe caminho moço</p> <p>Trecho de cena 2: João (J) e Virgolino (V) J – mas escute bem: só bote esse chapéu na cabeça no dia que tiver um motivo, como eu tenho. V – Daqui pra frente onde eu for ele vai junto. [...] Pra quem está perdido, todo mato é caminho</p>	<p>Verso: Lampião ensinando ao bando Falou pra seus companheiros - Comigo não tem carinho Andar mal acompanhado É melhor andar sozinho Sabendo que estou perdido Toda vereda é caminho</p>

Estas performances lampiônicas se repetiram em mais de 30 (trinta) filmes do cangaço que invadiram as telas dos cinemas em todo Brasil. Um cangaceiro regional começava a se desesperar e caminhar em direção à construção da nação brasileira. Se Lampião, o maior representante do sertão, queria abandonar o sertão, por que eu, nordestino retirante, não me deslocaria também? O recado estava sendo dado. Recado dos folhetos das décadas de 1930 a 1960. Recado dos filmes de cangaço dos anos 1950 e 1960. Recado dos construtores da nação.

O Imaginário dramático de Lampião no cinema

Como pauta de discussão reitero que para se entender o cangaço, não se deve focar apenas na sua historiografia. “Muito do que se tem dito e escrito não se aparta do devaneio poético e do imaginário construído nas e pelas memórias individuais e coletivas, bem como pelas mais variadas manifestações artísticas em seus estados constantes de nomadismo.” (SANTOS, 2014, p. 165).

Neste dialogismo cordel - cinema, heróis cavaleiros, guerreiros, míticos, populares e foras da lei, construídos por folhetos de cordel, podem modelar personagens arquetípicos representados nos filmes. Neste sentido, são reinventados “cangaceiros da honra, sanguinários e urbanos, beatos, padres, coronéis, policiais, vaqueiros, feiticeiros, mocinhas, pobreza, seca, fome, sertão e cidade” (SANTOS, 2014, p. 166).

Mas foi em 1936 que o filme *Lampião, rei do cangaço*, produzido por Benjamin Abrahão Botto, apresentou as primeiras imagens reais de *Lampião*, enquanto registro cinematográfico. O filme transpõe para a tela o que até então só se via no jornal impresso e na fotografia e se imaginava nos folhetos de cordel. No filme aparece “*Lampião* lendo revistas, rezando com os seus companheiros, costurando, atirando, dando ordens, pagando serviço de coiteiro dentre outras ações, provocando, como já se comentou, a ira do governo de Getúlio Vargas e a morte física do cangaceiro na Grota de Angico, em Sergipe, no ano de 1938.” (SANTOS, 2014, p. 167).

A partir do filme de Benjamin Abrahão, por forças de uma política de construção da nação, em detrimento do regionalismo, e por forças do imaginário que já se assentava desde a década de 1930 nos folhetos de cordel, a performance do cangaceiro ganhava novos contornos. No filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, em 1953, o personagem *Galdino*, uma figuração de Lampião, “expressa uma liderança em decadência, cuja rejeição estende-se até ao desinteresse afetivo de sua companheira *Maria Clódia*, reatualização de Maria Bonita no filme” (Cf: BARRETO, 1984). O *Galdino/Lampião* apresenta-se como empecilho à construção da “nação emergente”, lugar paradisíaco onde o sertanejo deveria se deslocar.

Contrapondo-se a *Galdino/Lampião*, surge o cangaceiro “valentão” *Teodoro*, “sujeito de boa aparência, traços e voz do sul do país, padrões morais e éticos da civilização, que enfrenta

o opositor *Galdino* para conquistar o amor de *Olívia*” (SANTOS, 2014, p. 167-168). Mesmo amando a terra seca do sertão, *Teodoro* passa a almejar a vida no meio urbano⁹, como se caracterizava a performance do cangaceiro deste tempo. Como explicar, então, para os defensores da “verdadeira histórica” no “Cangaço Campina 2019”, que enquanto se discutia de onde veio o primeiro tiro que matou Virgolino, acendia um Lampião encarnado no corpo dos retirantes nordestinos? Difícil explicar.

E a performance do cangaceiro inserido na estrutura dramática continua. Em 1960, o filme *A morte comanda o cangaço*, dirigido por Carlos Coimbra, acentuou-se a mesma estrutura apresentada no filme de Lima Barreto e nos folhetos produzidos entre as décadas de 1930 e 1960, ou seja: “O herói *Raimundo Vieira*, ao se vingar da morte de sua mãe, visa conquistar o amor de *Florinda*, sendo que para isso tem que lutar para exterminar o banditismo comandado pelo cruel cangaceiro *Capitão Silvério*.” (Cf: COIMBRA, 1960)

Em 1962, Carlos Coimbra também dirigiu o filme *Lampião, rei do cangaço*, “cuja representação do cangaceiro *Lampião* oscila entre as características do bandido sanguinário (ex: matar de forma fria e violenta um coiteiro), do bandido da honra (ex: tirar dinheiro dos ricos e distribuir aos pobres) e a do herói urbano (ex: vontade de abandonar o cangaço)” (SANTOS, 2014, p. 169). Trata-se de um *Lampião* em profundo desequilíbrio emocional.

Em 1963 Glauber Rocha dirigiu o filme *Deus e o diabo na terra do sol*. Sobre este filme destaquei alguns pontos:

O filme apresenta-se como uma tentativa excepcional de se construir uma identidade brasileira em relação à produção cinematográfica. Assume então como características básicas a desconstrução do mito do herói, o silêncio questionador à semelhança do teatro brechtiano, um cantador homodiegético como narrador principal, ou seja, aquele que além de narrar, participa da trama como personagem (REIS & LOPES, 1988), sequências longas, o uso abusivo de um mesmo ângulo de imagens, a dupla temporalidade da narrativa e o uso perceptível de mitos consagrados no sertão e amplamente reinventados pela literatura de cordel. (SANTOS, 2014, p. 170).

Neste filme, Glauber Rocha utilizou símbolos metonímicos como o cavalo morto, lembrando Eisenstein, aplicou a técnica da narrativa sumária utilizada, comumente, em filme de Godard, diálogos e olhares dos personagens em direção ao espectador à luz brechtiana, bem como se utilizou, segundo Sylvia Nemer (2007, p. 79), da cantoria popular como instrumento

⁹ A passagem do regionalismo para o nacionalismo ou do ruralismo para a urbanidade, conforme dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), revela-se com um aumento da população urbana no Brasil de 31,3% para 81,2%, exatamente a partir da década de 1940, conforme informação do *Jornal da Paraíba* em 26 de maio de 2007. Para detalhes, leia-se: SANTOS, Gilvan de Melo. *Dos versos às cenas: o cangaço no folheto de cordel e no cinema*, Marccone, 2014.

principal da sua narrativa. A produção propõe também uma mudança estética: de uma estética da ilusão *hollywoodiana*, para o realismo de uma “estética da fome”, segundo Glauber Rocha, em texto apresentado na cidade de Gênova, na Itália, em 1965, citado por Sylvia Nemer (2007, p. 16).

Tendo como protagonista o *Corisco*, “Lampião” aparece no filme como imagem subliminar no texto de *Corisco*. Diz parte do texto: “A gente foi derrotado no Raso da Catarina. Eu trazia Virgolino nas costas. Ezequiel, Livino, Antônio (...) seus irmãos morreram Virgolino e de sua raça só tem você vivo. Tô ferido de morte Cristino. Depois de matar a gente se mata.” (Cf: ROCHA, 1963). Mesmo de forma subliminar, “Lampião” aparece como um derrotado e *Manuel* e *Rosa* correm, ao final do enredo, em direção ao mar da cidade, numa representação do deslocamento do sertão, que agora “virou mar” e o “mar virou sertão”.

Para concluir a exacerbação deste imaginário dramático do cangaço, em 1964 foi produzida uma comédia dirigida por Mazaroppi, intitulada *O Lamparina*, termo pejorativamente negativo do cangaceiro Lampião. Neste filme, o Senhor *Bernardino Jabá* ajuda a polícia a prender os famigerados bandidos, “ladrões perigosos e matadores de criancinhas”¹⁰. “Condecorado em praça pública por ter denunciado os fora da lei, *Bernardino* e sua família contribuem para mais uma morte do banditismo no cinema.” (SANTOS, 2014, p. 171).

No pós-anos 1960, saindo desta bacia semântica e entrando naquilo que chamo terceira fase do imaginário do cangaço, caracterizado pela “exacerbação do devaneio poético”, com a presença de “cangaceiros nobres, honrados, vingativos e sanguinários, atuando no céu, inferno ou purgatório”; e com a presença de “desafios surreais entre cangaceiros” (SANTOS, 2014, p. 217), a performance de Lampião adquire outros contornos.

Na década de 1980 destacou-se a produção da minissérie da Rede Globo *Lampião e Maria Bonita* (1982), dirigida por Paulo Afonso Grisolli. No enredo, após o sequestro de um geólogo inglês, o cangaço e a polícia entram em choque, como que voltando à primeira fase.

Em 1996, o filme *Baile Perfumado* de Paulo Caldas e Lírio Ferreira fecha o trajeto deste percurso voltando exatamente a representar a história do diretor Benjamin Abrahão, o primeiro a filmar o cangaceiro Lampião, o Lampião “verdadeiro”. *O Baile Perfumado* traz à tela mais uma vez a decadência do coronelismo regional. Operando no espaço do devaneio poético dos folhetos de cordel, apresenta um *Lampião* e uma *Maria Bonita* passeando de barco, ao som da rabeca e usando perfume francês. O filme é uma espécie de devaneio cinematográfico. Um Lampião que dança e representa também a si mesmo, tal como no filme de Benjamin Abrahão.

¹⁰ Cf: *Bernardino Jabá* em *O Lamparina*, 1964, transcrição minha.

O Imaginário épico e dramático de Lampião na dança e no teatro

Talvez a imagem mais representativa da decadência do heroísmo de Lampião seja aquela da escadaria da prefeitura de Piranhas, em Alagoas, ornamentada por cabeças cortadas de onze cangaceiros, incluindo as de Lampião e Maria Bonita. Não se tratava de um teatro tradicional, mas de uma espetacularização. Um espetáculo macabro, acompanhado pela mídia impressa de todo o Brasil, numa espécie de representação de um ciclo cangaceirista cujo drama chegava ao ápice nas imagens das cabeças cortadas, símbolo de um poder que caiu e da vitória do Estado Novo contra o banditismo rural; “da tecnologia das armas e da amplificação da modernidade contra os mitos do sertão, incluindo o da invulnerabilidade de *Lampião*.” (SANTOS, 2014, p. 206)

Composta por armas, lenços, punhais, chapéus, bornais, máquinas de costura e, principalmente, onze cabeças deformadas, a fotografia até hoje impressiona (Fig.01). Como num grande espetáculo de teatro, uma *mise en scène* do terror, “as cabeças de *Lampião*, *Maria Bonita* e *Luiz Pedro* foram mostradas ao povo que se comprimia na praça”. Apesar da aparência de que estava sendo exposto um herói solar, aquele que brilha como um lampião, a arte o colocava como um herói lunar, que precisava da noite para sumir e depois aparecer; sumir da escadaria da prefeitura para aparecer em outras artes. A manchete do jornal trazia a notícia de que o protagonista desejava morar na cidade e abandonar o cangaço, evidenciando a estrutura dramática dos anos 1960: “Lampião, há dias, deixara transparecer grande vontade de voltar à vida tranquila dos campos, dedicando-se à agricultura” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1938, p. 12). E mesmo morto, Lampião vira notícia na New York, edição de 30 de julho de 1938 (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1938, p. 12).



Fig. 1 – Cabeças cortadas após chacina em Angico, 1938.
Local: Escadaria da antiga prefeitura de Piranhas – AL¹¹

¹¹ Acervo: Família Ferreira Nunes, Aracaju.

Findo o espetáculo 30 (trinta) anos depois, as cabeças saem do Instituto Nina Rodrigues na Bahia, e, após campanha das famílias, são enterradas no cemitério das Quintas, em Salvador. Ao menos *Virgolino*, vulgo Lampião, *Maria de Déia*, vulgo *Maria Bonita*, e os cangaceiros conhecido como *Canjica*, *Corisco*, *Zabelê* e *Azulão*, deixaram de ser um espetáculo teatral (SANTOS, 2014, p. 208).

Passado este tempo, os defensores da “verdade histórica” começaram a realizar juris simulados de Lampião, no intuito de “resgatar” a história e proferir uma sentença em relação aos crimes do cangaceiro. Em muitos lugares do nordeste estes juris foram realizados. Em 13 de abril de 2002, Serra Talhada, Pernambuco, Brasil, lugar onde Virgolino Ferreira da Silva nasceu, houve um destes júris simulados, uma espécie de encenação de um momento histórico. Segundo Arão de Azevedo (2002):

Presidiu o júri o juiz da comarca de São José do Belmonte e Mirandiba, Dr. Assis Timóteo, tendo como advogado de acusação o historiador Luiz Conrado de Sá, e representando a defesa, o advogado e historiador Franklin Maxado Nordestino. O corpo de jurado foi composto por historiadores, folcloristas e contemporâneos de *Lampião*. O evento foi uma promoção da Fundação Cultural Cabras de Lampião. Segundo a Fundação (2009), o cangaceiro na época foi absorvido por quatro votos a três. (Cf: SANTOS, 2014, p. 210-211)

Já em 2003, “Virgolino Ferreira da Silva, o Lampião, foi condenado em júri popular simulado no Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito São Francisco, no Largo São Francisco, em São Paulo, a 12 anos de prisão em regime fechado.”¹² Mesmo veredicto foi dado ao cangaceiro num outro júri simulado realizado na Escola Estadual Professora Maria Arioene de Souza, localizada na cidade de Campo Redondo, no Rio Grande do Norte, nordeste do Brasil. Eis a sentença:

Ante o exposto, atendendo à decisão do Conselho de Sentença, JULGO PROCEDENTES EM PARTE A DENÚNCIA E A PRONÚNCIA para, em consequência, CONDENAR/ABSOLVER o acusado Virgulino Ferreira – Lampião, Maria Bonita e seu bando de cangaceiros ao cumprimento da pena privativa de liberdade de 50 anos de reclusão, em regime aberto/fechado, pela prática do crime previsto no art. 121, caput, do Código Penal.¹³

Diferente dos júris anteriores, onde *Lampião* foi julgado pelo conjunto dos crimes, em Petrolina, cidade localizada no interior de Pernambuco, também no nordeste do Brasil, o cangaceiro foi julgado por uma “uma ação de Lampião e do bando dele, em Capela, município de

¹² Júri simulado condena Lampião. Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/no-13/1009-juri-simulado-condena-lampiao>. Acesso em 29 de outubro de 2022.

¹³ JURI SIMULADO - LAMPIÃO: HERÓI OU BANDIDO? Por George Araújo. Disponível em: https://files.comunidades.net/camporedondorn/JURI_SIMULADO__LAMPIAO_ED.pdf. Acesso em 29 de outubro de 2022.

Sergipe, em 1930, e que resultou na morte de José Elpídio dos Santos.”¹⁴ O “júri épico” (Fig. 02), realizado em 2019 pelo Ministério Público de Pernambuco, pela Defensoria Pública do Estado, Ordem dos Advogados do Brasil, o Tribunal de Justiça de Pernambuco, pela Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC) e pela Faculdade de Ciências Aplicadas e Sociais de Petrolina (FACAPE), e encenado no Centro Cultural Dom Bosco em Petrolina, julgou Lampião culpado, por cinco votos a favor e dois contra.

Nestas encenações, percebe-se que está sempre presente a dicotomia herói-bandido, e que o cangaceiro, outrora um bandido fora da lei, agora se curva ao código penal brasileiro. Nesta oscilação dicotômica, Lampião mantém a fama de defensor da honra, o que o configura como herói solar, mas também se arrepende dos crimes e pede perdão perante as autoridades, conforme o júri simulado de Campo Grande, RN: “não tive outra sorte na vida a não ser um lampião, destemido, corajoso, valente, cabra macho e valentão. Mas, sei que o respeito e a devoção sempre esteve em meu coração. Peço perdão, meritíssima a todos que eu afrontei, matei e persegui.”



Fig. 2 – Júri simulado de Lampião – Encenação em Petrolina, Pernambuco¹⁵

Em Mossoró, segunda maior cidade do Rio Grande do Norte, encena-se, em todo mês de junho, a peça teatral *Chuva de bala no País de Mossoró*. A peça, que este ano completa 20 anos de encenação, é realizada em volta da Capela de São Vicente, onde até hoje é possível ver as marcas do confronto entre policiais e cangaceiros, em 1927. O espetáculo foi escrito por

¹⁴ Rei do Cangaço 'Lampião' é condenado em júri épico realizado no Sertão de Pernambuco. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/petrolina-regiao/noticia/2019/10/31/rei-do-cangaco-lampiao-e-condenado-em-juri-epico-realizado-no-sertao-de-pernambuco.ghtml>. Acesso em 29 de outubro de 2022.

¹⁵ Fonte: <https://g1.globo.com/pe/petrolina-regiao/noticia/2019/10/31/rei-do-cangaco-lampiao-e-condenado-em-juri-epico-realizado-no-sertao-de-pernambuco.ghtml>. Acesso em 29 de outubro de 2022.

Tarcísio Gurgel, e atualmente é dirigido por Diana Fontes. A peça teatral encena a “bravura do prefeito Rodolfo Fernandes e do povo que ajudou a expulsar o “cruel bandido”, expressando o tradicional maniqueísmo heróis contra bandidos. A peça reutiliza a demarcada estrutura heroica duraniana, figurando *Lampião* como o vilão e o *prefeito Rodolfo Fernandes* como o herói da terra potiguar.” (SANTOS, 2014, p. 212)

O conflito entre o prefeito e os cangaceiros se instala a partir de bilhetes de *Lampião* pedindo a quantia de quatrocentos contos de réis pelo resgate do *Coronel Antônio Gurgel*, seu prisioneiro. Após o *Prefeito Rodolfo Fernandes* negar o pagamento, a invasão à cidade de Mossoró se inicia em 13 de junho de 1927, conforme se atesta:

Lampião: *Cel Rodolfo: Estando Eu até aqui pretendo dr., já foi um aviso, ahi p. o Sinhoris, si por acauso rezolver, mi, a mandar será a importância que aqui nos pede, Eu envito di Entrada ahi porem não vindo essa importância eu entrarei, ate ahi penço que adeus querer, eu entro; e vai aver muito estrago por isto si vir o dr. Eu não entro, ahi mas nos resposte logo. (a) Cap. Lampião.*

Prefeito Rodolfo Fernandes: *Virgulino, Lampião. Recebi o seu bilhete e respondo-lhe dizendo que não tenho a importância que pede e nem também o comércio. O Banco está fechado, tendo os funcionários se retirado daqui. Estamos dispostos a acarretar com tudo o que o Sr. queira fazer contra nós. A cidade acha-se, firmemente, inabalável na sua defesa, confiando na mesma. (a) Rodolfo Fernandes – Prefeito. 13.06.1927 (FERREIRA & AMAURY, 1999, p. 150-151).*

O ápice do conflito se dá na batalha entre cangaceiros e resistentes da cidade, culminando com a morte dos bandidos *colchete* e *Jararaca* e a fuga dos demais. A inversão do espaço heroico é percebida, normalmente em todos os espetáculos, quando os bandidos cangaceiros, representados para serem odiados, são eles os mais aplaudidos. O ator Dionísio do Apodi (Fig.03), que interpretou *Lampião* em três versões da peça, em entrevista a mim, tenta explicar¹⁶:

Lampião é um mito, tem a história... herói, bandido, mas a gente nota até que a parte do cangaço geralmente ela é a mais aplaudida no final, apesar de ser o cangaço que insiste entrar...invadir a cidade, e que os próprios resistentes não têm o mesmo número de aplausos [...] e às vezes a gente pára pra pensar: por quê? Tem muito daquela coisa de endeusar o vilão [...] eu penso que o povo naquela época não tinha a quem pedir proteção. Se corria das volantes caía nas mãos dos cangaceiros, se corria dos cangaceiros caía nas mãos das volantes [...] eu acredito que é uma forma talvez do povo protestar, sei lá! [...] acaba ficando do lado do cangaço [...] é algo bem complexo (SANTOS, entrevista em 12 de junho de 2007)

¹⁶ Cf: Dionísio do Apodi, 2007, transcrição minha.



Fig. 3 – Ator Dionísio do Apodi, antes da apresentação da peça *Chuva de bala no País de Mossoró* em 2007¹⁷

A partir do depoimento deste ator, há que se refletir sobre a ambiguidade da arte, em contraposição à “verdade histórica”. Compreende-se que, enquanto em grande parte da historiografia o cangaceiro era reconhecido como bandido, nos folhetos de cordel e em outras artes, apesar de suas variações, ele nunca deixou de ser representado como herói; seja um herói solar ou lunar. Não seriam tais aplausos significantes manifestações daquilo que o psiquiatra Carl Jung chamaria de sombra, ou seja, a parte escondida e sombria do verdadeiro eu, o self? Que desserviço é este da arte? Desserviço que persuade a razão e inverte os ditames da história?

Na arte da dança, em Campina Grande, o Grupo de Cultura Nativa Tropeiros da Borborema, é uma das grandes expressões da cultura popular nordestina. Em suas apresentações normalmente os dançarinos/atores encenam os tiros dados na volante/polícia que a sua frente aparece imaginariamente, conforme se vê (Fig. 04). O tiro remete ao gênero épico de Lampião, e que, acompanhado da dança do xaxado, torna a performance uma encenação de guerra, posto que danças e gritos dos cangaceiros deram origem a esta dança, cujo som das pernas que se entrecruzam remetem ao som de armas utilizadas em embates pelos cangaceiros, como também remetem ao cultivo da terra, conforme fontes acrescentam:

Há também uma versão em que a expressão Xaxado surgiu vem de uma atividade do sertanejo, que é xaxar (vindo de sachar – cavar a terra com o sacho, capinar). Os agricultores xaxam o feijão juntando a terra com uma enxada pequena no pé do caule do broto com poucos dias de nascido. Para retirar da bagem/vagem o caroço (feijão) depois de colhida na roça, é feito com um pau batendo no feijão. Esse movimento chama-se xaxar (...) Por conta da música ser agressiva e satírica, Câmara Cascudo [sic] considerou o xaxado com uma variante do parraxaxá – canto de insulto

¹⁷ Foto: Kazuza Paiva.

dos cangaceiros, executados nos intervalos das descargas de seus fuzis contra a polícia. O rifle na época substituía a mulher.¹⁸



Fig. 4 – Performance de tiro em apresentação do Grupo de Cultura Nativa Tropeiros da Borborema, de Campina Grande, Paraíba, Brasil¹⁹

O imaginário de tiros de cangaceiros tem como referentes imagens fílmicas, mas sobretudo fotografias de cangaceiros, sobretudo as primeiras registradas por Benjamim Abrahão Botto, como esta do Bando de Corisco (Fig. 05):



Fig. 05 – Bando de Corisco atirando²⁰

Se o “tiro” performatiza o gênero heroico, o “giro” performatiza a estrutura dramática do cangaço, cuja “roda” é o maior arquétipo do movimento cíclico. Em Serra Talhada, cidade já citada do Estado de Pernambuco, o Grupo de dança *Cabras de Lampião*, entre tantos outros igualmente importantes em relação à divulgação da cultura nordestina, tais como os grupos: *Manoel Martins*, *Cangaceiros do Pajeú*, *Maria Bonita*, *Cangaceiros de Vila Bella* e *Raízes do*

¹⁸ Cf: <https://www.pisadadosertao.org/xaxado>. Acesso em 29 de outubro de 2022.

¹⁹ Fonte: <https://leonardoconcon.com.br/cultura-e-lazer/folclore/paraiba-carimba-presenca-no-54o-festival-do-folclore-com-tropeiros-da-borborema-e-bale-sisais/>

²⁰ Fonte: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/ciume-e-violencia-no-cangaco-vida-intima-de-corisco-o-diabo-louro.phtml>. Acesso em 29 de outubro de 2022.

Cangaço, a imagem heroica do cangaceiro é o tempo todo exaltada. Em apresentação artística realizada em 2007, percebe-se que dançarinos do grupo de dança *Cabras de Lampião* (Fig.06), semelhante ao giro de *Severino de Aracaju*, do filme *O Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes (Fig. 07), encenam e reproduzem os giros de *Corisco* (personagem que encarna o *Lampião*), imagem oriunda da “memória protética”, originária do filme *Deus e o Diabo na terra do Sol*, de 1963, dirigido por Glauber Rocha (Fig. 08). “Memórias protéticas são memórias que circulam publicamente, que não têm uma base orgânica, mas que são, não obstante, experimentadas como o próprio corpo da pessoa” (LANDSBERG apud BURGOYNE, 2002, p. 147). São memórias que tem sua origem não no cérebro e nem na psique humana ou animal, mas nas produções artísticas, e que passam a ser reproduzidas como se fossem memórias naturais ou históricas.



Fig. 6 – Grupo de Xaxado de Serra talhada *Cabras Lampião*, em giros e círculo (2007) ²¹



Fig. 7 – O Giro de Severino do Aracaju no filme *O Auto da Compadecida* (2000)²²



Fig.08 – Giro de Corisco no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*²³

²¹ Fonte: fundacaocasadacultura.com.br/festa2007.html. Acesso em 03 de março de 2009.

²² <https://m.facebook.com/oautodacompadecidaprasempre/posts/quer-morrer-cabra/2091267397670595/>. Acesso em 29 de outubro de 2022.

²³ Fonte: <https://www.correiodocidadao.com.br/curta/obra-de-glauber-rocha-e-destaque-em-novo-servico-de-streaming-gratuito/>. Acesso em 28 de Outubro de 2022.

Tal como o Grito do Ipiranga, com as performances de cavalos, armas e chapéus em riste e Dom Pedro I proclamando o lema “Independência ou Morte”, que só existe na pintura do paraibano Pedro Américo, as memórias protéticas do cangaço, ou seja, aquelas produzidas somente pelo mundo das artes, desfilam em textos, danças, telas e performances. Quem se esquecerá dos giros de *Corisco* em torno de si mesmo gritando com um parabelo ou um punhal na mão? E quem diria que isto é uma mentira?

Considerações finais

Após embarcar neste trajeto imaginário do cangaço, conclui-se que os folhetos são a fonte matricial do imaginário do cangaço, oscilando *Lampião* entre o gênero épico e a estrutura dramática. Dos folhetos ao cinema, também, aos moldes da matriz, o cangaceiro apresenta-se épico e dramático, tendo agora como herói o “cangaceiro valentão” que não deseja mais a honra e a territorialização, mas a saída do sertão em direção à cidade, ao “paraíso perdido”; enquanto *Lampião* (e suas figurações) aparece menos heroico e desencantado com o cangaço. No teatro e a dança, o gênero épico se sobressai, entretanto, as performances do *Lampião* ensaiam movimentos dramáticos e a perda do heroísmo.

Nestas análises, desde os folhetos de cordel, passando pelo cinema, teatro e dança, não me resta dúvida que a história dos cangaceiros perderia seu sustento e sua visibilidade não fossem o devaneio poético destas e outras artes. O que apresentei neste artigo não foi apenas uma tentativa de rebater às críticas dos defensores da “verdade histórica”, mas de fazê-los pensar que o imaginário do cangaço e as performances heroicas ou dramáticas de *Lampião* não se limitam apenas aos livros “sérios”, mas, ao contrário, suas permanências nas memórias das pessoas, devem, em grande parte, à arte.

Se no universo da verdade cabe apenas uma versão ou uma tentativa louca de uma versão ganhar sobre as outras, quis demonstrar neste artigo, que tudo é possível no universo das artes. Não se discute que o maior referente do imaginário do cangaço é a história contada pelos contemporâneos e os registros fotográficos e cinematográficos do cangaço. Não se discute que sobre estes referentes pairam o testamento da verdade. Mas também é indiscutível que a arte, aqui ilustrada pelos folhetos de cordel, o cinema, o teatro e a dança, produz um imaginário do cangaço que ora caminha junto com este referente histórico, ora o tangencia, ora o transversaliza e ora o nega, importando nestas produções artísticas, não a verdade, senão a verossimilhança.

Misturadas estas instâncias: a arte e a ciência; a prosa e a poesia; o imaginário e a história, ficará difícil delimitar onde começam e onde findam as estórias e histórias do cangaço.

Devo admitir que foi uma grande demonstração de ignorância o que o diretor do filme documentário disse. Lembrando: “que os folhetos de cordel prestaram um desserviço na história do cangaço”. Logo ele um artista disse isto.

E se o “tiro” é o que ele e muitos privilegiaram na noite daquele sábado em Campina Grande, eu prefiro o “giro”. O giro performático do cangaceiro *Lampião*, que não morreu e aparece como figura de um fundo imaginário em constante transformação. Virgolino Ferreira da Silva morreu, mas sobrevive para a filha Expedita e seus netos. *Lampião* ainda vive. A sua invulnerabilidade é um mito que resiste através das artes e das ciências, e através de cada produção textual que se reinventa.

Referências

I. Bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. Recife: FJN, ED. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

BARRETO, Lima. **O cangaceiro**. Organização de Pedro Jorge de Castro. Fortaleza, Fundação Cearense de Pesquisa e Cultura, Brasília, CAPES, 1984. (Coleção Quadro a Quadro. Roteiros Cinematográficos, 2)

BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**. Trad. René Loncan. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

CAVIGNAC, Julie. **La littérature de colportage au Nord-est du Brésil: De l’histoire écrite au recit oral**. Paris: CNRS Éditions, 1997.

CHANDLER, Billy Jaynes. **Lampião: O Rei dos Cangaceiros**. Trad. Sarita Linhares Barsted. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil – os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional**. Trad. Sylvania Nemer. Fortaleza, CE: Interarte, 2007.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Trad. Hélder Coutinho. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (coleção biblioteca universal).

FERREIRA, V.; AMAURY, A. - **De Virgolino a Lampião**. São Paulo: Idéia Visual, 1999.

HOBBSAWM, E. J. **Bandidos**. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976.

_____. **Rebeldes primitivos: Estudos sobre Formas Arcaicas de Movimentos Sociais nos Séculos XIX e XX**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

JASMIN, Élise Grunspan-. Nordeste: uma região “doente” do cangaço. Lampião: entrave a um projeto de nação “unida” e “civilizada”? In: **CLIO - Revista de Pesquisa Histórica**. Recife: UFPE, 2001.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo: A girafa editora, 2004.

NEMER, Sylvania. **Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.

PEREIRA DA SILVA, Gastão. Prefácio. In: CARVALHO, Rodrigues de. **Lampião e a Sociologia do Cangaço**. Rio de Janeiro, Editora do Livro Ltda, 1976.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Os cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do estado da Bahia, 2006.

SOUZA, A. W. **Lampião: O Comandante das Caatingas**. Serra Talhada-PE, Produção Independente, 2002.

VIANNA, Marly de Almeida G. O PCB, a ANL e as insurreições de novembro de 1935. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila de Almeida Neves (ORG.). **O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 (Coleção O Brasil republicano, v. 2).

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

II. Folhetos de cordel

_____. **História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França**. Lisboa: Typografia de Mathias Joze Marques da Silva, 1864. (acesso: www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/biblioteca)

ATHAYDE, João Martins de. **Lampião foi cercado**. Recife-PE, [s.n], 1925b. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **O que me disse um soldado que milagrosamente escapou das unhas de Lampeão**. Recife-PE, [s.n], 1926a. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **A entrada de Lampeão acompanhado de 50 cangaceiros na cidade do padre Cícero**. Recife-PE, [s.n], 1926b. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **A morte de padre Cícero Romão**. Recife-PE: A Pernambucana, 1934. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

BARROS, Leandro Gomes de. **A batalha de Oliveiros com Ferrabrás**. [s.l]: Editora Luzeiro Limitada, 1913. (acervo: Fonds Raymond Cantel - Poitiers)

_____. **Projectos de Antonio Silvino**. Editor João Martins de Athayde, Recife – PE, 1925. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **As lágrimas de Antonio Silvino por tempestade**. Recife - PE: Edição Martins de Athayde, 1926a. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **O silêncio de Antonio Silvino**. Editor João Martins de Athayde, Recife – PE, 1926b. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

BATISTA, Francisco das Chagas. **A política de Antonio Silvino**. Recife-PE, [s.n], 1908. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **A prisão de Antonio Silvino e os seus últimos crimes**. Parahyba do Norte: Popular editora, 1915. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **A história do capitão Lampeão: desde o seu primeiro crime até a sua ida a Joazeiro**. Parahyba: Typologia da popular editora, 1925. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **Antônio Silvino: vida, crimes e julgamento**. [s.l]: Editora Luzeiro Limitada, [s.d]. (acervo pessoal)

CAMILO DOS SANTOS, Manoel. **O valente Sebastião**. Guarabira - PB: [s.n], 1949. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **O monstro do Pajeú**. [s.l]: [s.n], 1952. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

CAMILO DOS SANTOS, Manoel. **O filho do valente Zé Garcia**. [s.l]: [s.n], 1958. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

SENA, Joaquim Batista de. **História de João valente e o dragão de 03 cabeças**. [s.l]: Tipografia Graças – Fátima e Folhetaria São Joaquim, 1961a. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **Os amores de Rosinha e as bravuras de João Grande ou os valentões de Teixeira**. [s.l]: Tipografia Graças – Fátima e Folhetaria São Joaquim, 1961b. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **Os amores de Chiquinha e as bravuras de Apolinário**. Guarabira – PB: Folhetaria São Joaquim, tipografia d'A folha – Tabaiana – PB, 1966. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

SILVA, João Melchíades Ferreira da. **História do valente sertanejo Zé Garcia**. Recife – PE: [s.n], 1935. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **Combate de José Colatino com o Carranca do Piauí**. Campina Grande - PB: [s.n], 1955. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

TEODORO DOS SANTOS, Antônio. **Lampião, o rei do cangaço**: amores e façanhas. São Paulo: Editora Luzeiro Limitada, 1959a. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **A vida criminoso de Antônio Silvino**. São Paulo: Editora Prelúdio Limitada, 1959b. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

III. Periódicos

A morte dos cangaceiros repercute nos Estados Unidos. In: **Diário de Pernambuco**, 02 de agosto de 1938.

AZEVEDO, Arão de. O julgamento de Lampião. In: **Diário da Borborema**, 13 de abril de 2002.

Durand, Gilbert. O retorno do mito: introdução à mitodologia. Mitos e sociedades. In: **Revista FAMECOS**, abril de 2004.

Recepção das cabeças cortadas em Maceió. In: **Diário de Pernambuco**, 02 de agosto de 1938.

IV. Filmografia

A morte comanda o cangaço. Direção de Carlos Coimbra. Produção: Aurora Duarte Produções Cinematográficas LTDA / Marcello de Miranda Torres. Intérpretes: Alberto Ruschel, Aurora Duarte, Milton Ribeiro, Ruth de Souza. São Paulo: 1960. 1 fita de vídeo (100 min), VHS.

Baile Perfumado. Direção: Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Produção: Saci Filmes. Intérpretes: Duda Mamberti; Aramis Trindade; Luís Carlos Vasconcelos; Chico Díaz. Recife – PE: Cinemateca nacional, 1997. 1 fita de vídeo (95min), VHS.

Deus e o diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Produção: Macvídeo / Copacabana Filmes / Luiz Augusto Mendes. Intérpretes: Yoná Magalhães, Geraldo del Rey, Othon Bastos, Maurício do Valle. Rio de Janeiro: 1963. 1 fita de vídeo (120 min), VHS.

Lampião e Maria Bonita. Direção de Paulo Afonso Grisolli. Produção Rede Globo. Intérpretes: Nelson Xavier, Tânia Alves, Roberto Bonfim. Rio de Janeiro: 1982. 1 DVD (101 min).

Lampião, o rei do cangaço. Direção de Benjamin Abrahão Botto. Produção: Aba-Filmes. Intérpretes: Lampião e seu bando, 1936. (06min), SVCD.

Lampião, rei do cangaço. Direção de Carlos Coimbra. Produção: Cinedistri / Oswaldo Massaini. Intérpretes: Leonardo Vilar, Milton Ribeiro, Vanja Orico. São Paulo: 1963. 1 fita de vídeo (120 min), VHS.

O auto da compadecida. Direção de Guel Arraes – Baseado na peça de Ariano Suassuna. Produção: Daniel Filho / Guel Arraes. Intérpretes: Matheus Natchergaele, Selton Mello, Diogo Vilela, Denise Fraga, Marco Nanini, Lima Duarte e outros. São Paulo: 2000. (104 min), 1 DVD

O Cangaceiro. Direção de Lima Barreto. Produção: Cinemateca Brasileira / Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Intérpretes: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico. São Paulo: 1953. 1 fita de vídeo (105 min), VHS.

O Lamparina. Direção de Glauco Mirko Laurelli. Produção: PAM Filmes L. A. Intérpretes: Mazaropi, Emiliano Queiroz, Geny Prado, Zilda Cardoso. São Paulo: 1964, 1 fita de vídeo (104 min), VHS.

V. Sites

Cangaço Campina 2019 – História & Cultura Nordestina. Disponível em: https://www.sympla.com.br/cangaco-campina-2019---historia--cultura-nordestina__696620. Acesso em 25 de outubro de 2022

Júri simulado condena Lampião. Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/no-13/1009-juri-simulado-condena-lampiao>. Acesso em 29 de outubro de 2022.

JURI SIMULADO - LAMPIÃO: HERÓI OU BANDIDO? Por George Araújo. Disponível em: https://files.comunidades.net/camporedondorn/JURI_SIMULADO__LAMPIDAO_ED.pdf. Acesso em 29 de outubro de 2022.

Rei do Cangaço 'Lampião' é condenado em júri épico realizado no Sertão de Pernambuco. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/petrolina-regiao/noticia/2019/10/31/rei-do-cangaco-lampiao-e-condenado-em-juri-epico-realizado-no-sertao-de-pernambuco.ghtml>. Acesso em 29 de outubro de 2022.

Sobre o xaxado. Disponível em: <https://www.pisadadosertao.org/xaxado>. Acesso em 29 de outubro de 2022.

VI. Entrevistas

APODI, Dionísio do. Mossoró-RN, junho de 2007. 01 fita SVHS (10 min). Entrevista concedida ao pesquisador.

MAFFESOLI, Michel. Paris, maio e junho de 2008, 02 arquivos MP5 (60 min). Entrevista concedida ao pesquisador.

VII. Figuras

Figura 01 - Cabeças cortadas após chacina em Angico, 1938. Local: Escadaria da antiga prefeitura de Piranhas – AL. Acervo: Família Ferreira Nunes, Aracaju. In: JASMIN, Élise Grunspan-. Cangaceiros: Bandits d'honneur du sertão brésilien. Paris: Méditerranée Éditions, 2005, p. 109.

Figura 02 - Juri simulado de Lampião – Encenação em Petrolina, Pernambuco. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/petrolina-regiao/noticia/2019/10/31/rei-do-cangaco-lampiao-e-condenado-em-juri-epico-realizado-no-sertao-de-pernambuco.ghtml>. Acesso em 29 de outubro de 2022.

Figura 03 - Ator Dionísio do Apodi, antes da apresentação da peça *Chuva de bala no País de Mossoró* em 2007. Foto: Kazuza Paiva, Mossoró, 13 de junho de 2007.

Figura 04 - Performance de tiro em apresentação do Grupo de Cultura Nativa Tropeiros da Borborema, de Campina Grande, Paraíba, Brasil. Disponível em: <https://leonardoconcon.com.br/cultura-e-lazer/folclore/paraiba-carimba-presenca-no-54o-festival-do-folclore-com-tropeiros-da-borborema-e-bale-sisais/>

Figura 05 - Bando de Corisco atirando. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/ciume-e-violencia-no-cangaco-vida-intima-de-corisco-o-diabo-louro.phtml>. Acesso em 29 de outubro de 2022.

Figura 06 - Grupo de Xaxado de Serra talhada *Cabras Lampião*, em giros e círculo (2007). Disponível em: fundacaocasadacultura.com.br/festa2007.html. Acesso em 03 de março de 2009.

Figura 07 - O Giro de Severino do Aracaju no filme *O Auto da Compadecida* (2000). Disponível em: <https://m.facebook.com/oautodacompadecidaprasempre/posts/quer-morrer-cabra/2091267397670595/>. Acesso em 29 de outubro de 2022.

Figura 08 - Giro de Corisco no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Disponível em: <https://www.correiodocidadao.com.br/curta/obra-de-glauber-rocha-e-destaque-em-novo-servico-de-streaming-gratuito/>. Acesso em 28 de Outubro de 2022.



BASTOS, Raísa França. Dar voz ao texto: idas e voltas entre cordel e *chanson de geste*, um experimento artístico e científico. In: *Revista Épicas*. Ano 6, N. 12, Dez 22, p. 42-56. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.4256>

DAR VOZ AO TEXTO: IDAS E VOLTAS ENTRE CORDEL E *CHANSON DE GESTE* UM EXPERIMENTO ARTISTICO E CIENTIFICO

DONNER VOIX AU TEXTE : ALLERS ET RETOURS ENTRE LE *CORDEL* BRÉSILIEN ET LA *CHANSON DE GESTE* UNE EXPERIMENTATION ARTISTICO-SCIENTIFIQUE

Raísa França Bastos²⁴
Université Paris Nanterre

RESUMO: Entre a *chanson de geste* medieval europeia e a literatura de cordel brasileira, muitos pontos de correspondência podem ser encontrados. Além da permanência de histórias e esquemas narrativos, fato em si admirável, uma correspondência formal entre essas práticas tão distantes no tempo e no espaço pode ser observada. Assim, não somente os temas medievais do cordel são reterritorializados no contexto brasileiro, mas uma maneira de se fazer literatura: criação oral-escrita, produção performada, entre improvisação e repetição, presença de música na voz e no acompanhamento instrumental. Ora, essa constatação permite a construção de um percurso poético movente, de idas e voltas entre os textos e performances que podemos observar. A partir da *chanson de geste*, observamos a matéria carolíngia se expandindo, sendo traduzida, passando do verso à prosa e da prosa ao verso, circulando do francês ao espanhol, ao italiano, ao português, e atravessando o oceano. E se observarmos a *chanson de geste* a partir da literatura de cordel? Talvez o caminho de volta traga uma melhor compreensão da epopeia carolíngia. Eis a proposta explorada em parceria com o músico Augusto de Alencar, dentro de um projeto de conferência cantada buscando dar voz aos textos carolíngios.

Palavras-chave: *Chanson de geste*; cordel brasileiro; conferência cantada

²⁴ Raísa França Bastos é doutora em Literatura Comparada e Estudos Românicos – Português pela Université Paris Nanterre (2022). Nascida no Brasil, vive na França desde os onze anos de idade, onde se formou na École Normale Supérieure em Literaturas e Linguagens e Artes do Espetáculo. Professora, artista e tradutora, Raísa explora em seus trabalhos a poética da oralidade e das narrativas tradicionais, questões de teoria literária e circulações entre França, Itália, Espanha, Portugal e Brasil.

RÉSUMÉ : Entre la chanson de geste médiévale européenne et la littérature brésilienne de *cordel*, l'on trouve de nombreux points de correspondance. Outre la permanence d'histoires et de schémas narratifs, fait en soi digne d'étonnement, une correspondance formelle entre ces pratiques aussi distantes dans le temps que dans l'espace peut être observée. Ainsi, non seulement les thématiques médiévales du *cordel* sont reterritorialisées dans le contexte brésilien, mais une manière de faire de la littérature : création orale-écrite, production performée, entre improvisation et répétition, présence de musique dans la voix et dans l'accompagnement instrumental. Or ce constat permet de construire un parcours poétique mouvant, fait d'allers et de retours entre les textes et les performances observés. À partir de la chanson de geste, l'on observe la matière carolingienne en expansion, étant traduite, passant du vers à la prose et de la prose au vers, circulant du français à l'espagnol, à l'italien, au portugais, traversant enfin l'océan. Et si nous observions la chanson de geste à partir de la littérature de *cordel* ? Peut-être le chemin du retour pourra-t-il contribuer à une meilleure compréhension de l'épopée carolingienne. Telle est la proposition explorée en partenariat avec le musicien Augusto de Alencar, au sein d'un projet de conférence chantée visant à donner de la voix aux textes carolingiens.

Mots clés : Chanson de geste ; cordel brésilien ; conférence chantée

Introdução

A presença no cordel e na cantoria das histórias de Carlos Magno e seus pares Roldão, Oliveiros, etc. lutando contra o turco Ferrabrás, é um fenômeno que deu origem a um intenso interesse acadêmico, no Brasil como no exterior, desde a segunda metade do século XX. Alguns estudos sobre a presença da temática carolíngia na literatura de cordel se tornaram clássicos do gênero, como *Cinco livros do povo* de Câmara Cascudo (1953), *Cavalaria em cordel* de Jerusa Pires Ferreira (1979), aos quais se acrescentam os artigos de Raymond Cantel (2005), produzidos na França, onde o mesmo fundou um importante acervo (na Universidade de Poitiers). Outros estudos mais recentes, artigos, teses e monografias também abordam a presença do elemento narrativo carolíngio em formas de expressão populares, particularmente em formas dramáticas e festivas, como a tese de doutorado de Alexandra Dumas sobre o *Auto de Floripes*, em São Tomé e Príncipe, e a *Luta de Mouros e Cristãos*, no Prado-BA (2011) ou como a pesquisa de Ricardo Monteiro sobre a *Chegança Belo Horizonte* liderada por Mestre Bumba em Pilar, Alagoas (2023).

Dentro deste campo de estudos, procurei reconstituir e analisar o percurso oral-escrito de circulação e transferência da matéria carolíngia, da Europa medieval ao Brasil contemporâneo (BASTOS, 2022). Partindo da *chanson de geste* em língua de *oïl*, idioma falado no Norte da França medieval, concentrei meu estudo sobre a pluralidade das versões moventes do que poderia ser considerado como uma só e mesma Obra, no sentido zumthoriano do termo (ZUMTHOR, 1972): a Obra carolíngia, um texto sem fronteiras, que ao mesmo tempo se renovou e permaneceu, durante mais de dez séculos, atravessando quadros culturais, nacionais, linguísticos e formais. Considerei, portanto, obras em verso e em prosa, anônimas como autorais, em diversas áreas culturais de língua romana:

- na França medieval em diversas línguas próprias a esse período (francês antigo, occitano, francês médio e renascentista);

- nos reinos que se tornariam progressivamente parte da Itália, da Espanha e de Portugal, a partir do período renascentista;

- enfim, no Brasil, e em outros territórios colonizados por Portugal, como São-Tomé-e-Príncipe.

Dentro deste vasto percurso, onde esquemas narrativos e procedimentos de execução poética e literária se repetem, estudei as variações propostas em cada contexto, que permitiram que a tradição continuasse viva. Deste diálogo permanente entre preservação e renovação, surgiu a incrível vitalidade de um núcleo narrativo e poético que levou a uma reflexão sobre o fato literário, liberado das noções de autor, de originalidade, de fixidade e de escrita, recebidas como categorias que definiram a « literatura » desde o racionalismo europeu.

Após ter estabelecido o percurso da *chanson de geste* ao cordel, surgiu a ideia de realizar um experimento artístico e científico em parceria com o musicista Augusto de Alencar²⁵, que também trabalha com a presença de elementos medievais e renascentistas europeus na música tradicional do Nordeste brasileiro. Se o cordel canta Roldão e Oliveiros, dando seus ritmos e toadas a narrativas vindas de longe e de outrora, não seria igualmente possível cantar as canções de gesta medievais, cujas melodias foram perdidas, com toadas nordestinas? Pois a voz da epopeia medieval se perdeu; sobraram palavras que carregam traços da oralidade. Mas o canto, como reencontrar o canto? O presente artigo compartilha as etapas deste experimento criativo e reflexivo, que está sendo realizado desde 2020, dentro de um projeto de conferências cantadas desenvolvido na França. Mostrarei, portanto, como foi construído este caminho de volta, através da análise e compreensão teórica e sensível dos territórios épicos percorridos pela matéria carolíngia.

I. O épico como narrativa cantada

A grande revolução introduzida por Paul Zumthor nos estudos medievais é, sem dúvida alguma, a proposta de redescobrir a presença da oralidade dentro de textos que até então são estudados como objetos escritos. No *Essai de poétique médiévale*, Zumthor escreve que « o texto é o rastro da obra: rastro oral, fugidio, deformável²⁶ » (ZUMTHOR, 1972, p. 95). Ele propõe, portanto, considerar o texto medieval como um rastro de uma prática principalmente oral. Desta condição específica à produção da poesia, medieval nasce uma poética própria a esta « literatura », que se define pelo conceito de movência: não há versão definitiva e absoluta de

25 Nascido em Recife, adotado pela França, Augusto de Alencar é músico, ator e andorilho, escrevendo e espalhando histórias com os pés, mundo afora. Em seu trabalho musical, ele desenvolve pesquisas sobre as relações e correspondências entre as músicas europeias medievais e renascentistas e as músicas populares do Nordeste.

26 « Le texte est la « trace » de l'œuvre : trace orale, fuyante, déformable ». A tradução dos trechos provenientes de um original em francês foi feita por mim mesma, salvo indicação contrária.

uma obra, somente versões que representam uma atualização da obra em dado momento. « Fundamentalmente movente²⁷ » (*Ibid.*, p. 93): assim é a Obra que Zumthor busca definir, dinâmica e inacabada, portanto aberta à criação, ao mesmo tempo em que se inscreve dentro de ciclos e gêneros tradicionais.

Dentro deste contexto poético, o gênero épico é definido por Zumthor não por critérios temáticos ou de conteúdo – cantar a gesta, ou seja, as grandes proezas cavaleirescas – mas por sua forma: o « récit chanté²⁸ » (*Ibid.*, p. 369). Ele escreve: « Eu refiro pela expressão de « narrativa cantada » a um discurso poético, com função narrativa, sustentado por uma melodia que não o une nem o define como totalidade²⁹ ». Ou seja, uma história que é narrada dentro de um molde poético e cantado, mas que não é uma canção, pois ela não se apresenta como uma forma conclusiva, que marca sua estrutura e seu fim. A melodia é simplesmente uma sustentação não necessariamente estrófica, que serve de linha musical de apoio para o verso. A unidade melódica é, portanto, o verso e não a estrofe. Lembremos que, na *Chanson de Roland*, os versos não se organizam em estrofes regulares, mas em conjuntos estróficos chamados « *laisse*³⁰ », ou seja, sem número de versos definidos. A unidade sonora da *laisse* é marcada pela repetição de uma mesma assonância em fim de verso, e não por uma rima. Materialmente, a mudança de *laisse* não é marcada no manuscrito por uma separação gráfica que deixaria um espaço vazio, equivalente a uma linha, como vemos em poemas estróficos impressos. O couro que serve para se fazer o manuscrito custa caro, e é necessário aproveitar todo o espaço disponível. Portanto, somente a mudança do som em fim de verso mostra que passamos de uma *laisse* a outra, sem que nenhum espaço tipográfico venha indicar a mudança de unidade. O som estrutura o texto.

Todavia, esse quadro formal deixa a porta aberta à fluidez do discurso do poeta, sem delimitar a quantidade de versos, nem impor uma estrutura sonora que aumente o desafio do poeta, o que poderia enfraquecer o formato épico, que é longo. Lembremos que, no manuscrito de Oxford, que conserva a versão mais antiga da *Chanson de Roland* em língua de *oïl* (fim do século XI), encontram-se mais de 4000 versos. Canto-conto, amplo e longo, cuja performance pode ser imaginada como um ato desenvolvido durante vários dias, na boca de vários poetas-cantadores medievais – os *jongleurs*.

27 « Fondamentalement mouvante ».

28 « Narrativa cantada ». Preferi deixar a expressão francesa no texto pois trata-se de um conceito formulado por Zumthor neste idioma.

29 « Je désigne par l'expression de récit chanté un discours poétique, à fonction narrative, qu'une mélodie porte sans plus en constituer le lien ni le définir comme totalité ».

30 Não existe tradução para esse termo em português. Etimologicamente, uma raiz referindo a « laço », « enlace », pode ser encontrada no francês. Ou seja, *laisse* indica um enlace de versos.

Porém, encontrar a voz do canto épico em manuscritos de texto é um desafio para os estudiosos, musicistas ou não, que se interessam pela *chanson de geste*. Partituras não existem para esse gênero poético. Somente o ritmo pode ser imaginado pelo leitor contemporâneo, que segue a prosódia do verso decassílabo. Como preencher esse « silêncio dos séculos³¹ » para compreender a integralidade do fenômeno do cantar de gesta?

A partir destas constatações, Zumthor formula uma poética da voz, que se estende além da Idade Média a todas as formas de poesia oral; é o objeto do livro que ele publica alguns anos depois, em 1983: *Introduction à la poésie orale*. Se os textos medievais são silenciosos e distantes, outras culturas contemporâneas apresentam formas poéticas que se aproximam das formas observadas na Idade Média. Talvez possamos aproximar umas das outras, e dessa maneira, entender melhor a prática poética medieval. Eis uma das hipóteses que Zumthor explora nesta segunda etapa de sua reflexão sobre a literatura medieval, conduzido pela pista da oralidade constitutiva desta « literatura ».

Jean Rychner já havia formulado alguns anos mais cedo uma hipótese sobre a *chanson de geste* como forma poética oral. Sua reflexão tinha por base a observação comparativa entre práticas da poesia épica em outras culturas, como por exemplo a épica iugoslava do início do século XX, que havia sido estudada por Mathias Murko (RYCHNER, 1999, p. 25). Estruturas similares são observadas, como o conhecimento coletivo de histórias narradas, histórias de batalhas, variações da lenda, e espaço para improvisação. Todos esses elementos são observados em performances efetuadas por poetas, que são ao mesmo tempo intérpretes e autores dentro da tradição (*Ibid.*, p. 28). Portanto, o que confunde nossa compreensão da poesia épica é o fato de ela ser uma forma de literatura oral, mas que chegou a nós através de uma forma escrita. Consequentemente, « nosso modo de conhecimento não é apropriado ao gênero épico³² » (*Ibid.*, p. 26). Todavia, o texto épico é caracterizado pelo uso de elementos que podem ser interpretados como « marcadores de oralidade³³ », e que permitem compreendê-lo como uma anotação de um ato performado oralmente. Assim, o texto épico segue uma estrutura pouco dramática como um todo, e mais episódica; isso quer dizer que a tensão dramática se concentra em episódios curtos, que podem ser cantados em uma só vez, sem pausa, provavelmente por um só *jongleur*, num tempo relativamente curto (inferior a meia hora) (*Ibid.*, p. 39-66).

31 A expressão é usada por Joseph Bédier, referindo aos séculos separando a batalha de Roncevaux (778) do manuscrito mais antigo que a narra, o manuscrito de Oxford, datado do final do século XI – início do século XII (Bédier, 1908-1913, p. 285).

32 « Notre mode de connaissance n'est pas approprié au genre épique ».

33 « Marqueurs d'oralité ».

Se essas observações derivam de um estudo estrutural paralelo entre *chanson de geste* e epopeia iugoslava, podemos igualmente encontrar traços permitindo comparar a arte do *jongleur* com a arte do cantador e do cordelista. O próprio Paul Zumthor já havia formulado, em um artigo publicado na revista *Critique* em 1980, que:

A literatura de cordel veicula até nós formas de dizer e alguns esquemas ficcionais velhos de quatro, cinco, seis séculos, que atravessaram quase intactos essa longa duração. Foi o que, no meu primeiro contato com o Brasil, atraiu em mim a atenção do medievista: esses curtos poemas narrativos apareciam globalmente como um verdadeiro conservatório do imaginário e do discurso poético medievais³⁴ (ZUMTHOR, 1980; SANTOS, 2015).

Acrescentaria a esse respeito que não apenas observamos a conservação de um imaginário e de um discurso, mas que esse fenômeno vai muito além; encontramos esquemas narrativos muito precisos, onde o texto é praticamente preservado palavra por palavra. E, sobretudo, encontramos uma forma de se fazer literatura, em que o que importa é o enquadramento, a forma, não somente métrica, mas também e sobretudo musical.

II. Textos e vozes sem fronteiras: circulação da matéria carolíngia, da Europa medieval ao Brasil contemporâneo

Na transmissão poética tradicional, o que fica, o que desaparece? Desta questão, colocada mais ou menos em termos equivalentes por Jerusa Pires Ferreira (1979), partiu o estudo desenvolvido em minha tese de doutorado (BASTOS, 2022). Se a tradição se perpetua, é porque algo permanece, podendo ser identificado. Mas se a tradição perdura, também é pela criação que ela permite. Ou seja, se a tradição não for viva, ela dificilmente poderá se fazer tradição dentro de outra cultura. Como uma língua viva, ela integra palavras, nomes, pronúncias, e assim se transforma, se enriquece, deixando de ser estrangeira. Como linguagem, ela é quadro e tema, forma e conteúdo.

Se a história de Carlos Magno e os doze pares de França se transmite, se transfere, da Europa medieval ao Brasil contemporâneo, é porque a tradição consegue se manter viva através da incessante troca entre repetição e criação. Como explicar de outra maneira que uma epopeia, ou seja, o canto fundador de uma comunidade nacional, possa ser cantado por outras comunidades? O novo e o velho em conjunto permitem a adaptação constante, seja ela por

34 O texto de Zumthor está citado na tradução feita por Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, publicada na Revista *Plural Pluriel* em 2015. No original, lemos: « La littérature de cordel véhicule jusqu'à nous des formes de dire et certains schémas fictionnels vieux de quatre, cinq, six siècles et qui traversèrent à peu près intacts cette longue durée. C'est là ce qui, dès mon premier contact avec le Brésil, éveilla en moi l'attention du médiéviste : ces courts poèmes narratifs apparaissent, globalement, comme un véritable conservatoire de l'imaginaire et du discours poétique médiévaux ».

tradução, reescrita, transposição formal, continuação. Como escreve Jerusa, observamos o « ajuste do discurso transmitido à realização do transmissível³⁵ » (FERREIRA, 1979, p. 2).

Desde a Idade Média, a *Chanson de Roland* é somente a ponta do iceberg de um conjunto poético identificado como uma « matéria » de composição. Cantar Carlos Magno e os pares de França provavelmente não é uma prática que começou somente séculos após a batalha de Roncevaux. A história foi se perpetuando e se transformando, como Gaston Paris estudou no século XIX em sua obra fundadora da reflexão sobre esta tradição: *Histoire poétique de Charlemagne* [História poética de Carlos Magno] (PARIS, 1865). A *Chanson* faz de fato parte de um ciclo, o ciclo do rei, que canta diversos episódios da saga de Carlos Magno, desde a história de seus pais Pépin le Bref e Berthe até as múltiplas aventuras cavaleirescas e cruzadas das quais os Francos participam. Portanto, podemos dizer que a História não é contada uma só vez, nem de uma só maneira, e que não existe uma, mas várias canções de Roland. O início de uma tradição é uma explosão poética.

Dentre os textos preservados em manuscritos, a canção de *Fierabras*³⁶ é particularmente importante para a transmissão da Europa ao Brasil, de um ponto de vista narrativo. Contando uma parte da história de Carlos Magno que antecede a diegese da *Chanson de Roland*, a batalha entre Olivier e Fierabras constitui o núcleo que se encontrará nos cordéis de Leandro Gomes de Barros, *A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás e Prisão de Oliveiros*, cujos cordéis mais antigos são datados do início do século XX³⁷. De fato, é possível reconstituir o caminho percorrido pela história, através do qual formas em verso e prosa alternam e permitem uma transmissão um tanto errática da matéria carolíngia.

Um momento importante da transposição em prosa da gesta de *Fierabras* é o livro de Jehan Bagnyon, escrito em 1478. Seu projeto de escrita é colocar em prosa todos os elementos da tradição que o antecedem, contando uma história de Carlos Magno completa, em prosa escrita e impressa. Passamos, portanto, do verso épico decassílabo, transcrito à mão sobre um manuscrito, a uma forma totalmente diferente, que permite a transmissão da história tradicional segundo códigos novos: o código do livro, que se destina a uma leitura individual e silenciosa. Em setenta e sete capítulos, Bagnyon elabora uma síntese das etapas da história de Carlos Magno presentes no *Fierabras* e na *Chanson de Roland*. Ele acrescenta somente uma introdução sobre a genealogia de Carlos Magno, expõe e desenvolve a intriga do *Fierabras* – o que

35 « L'ajustement du discours transmis à la réalisation du transmissible ».

36 O texto integral do manuscrito E (M-III-21) do século XIII, conservado na Biblioteca do Escorial na Espanha, foi traduzido para o francês moderno, e editado por Marc le Person (2003). O final da história foi completado por trechos do manuscrito A, do século XIV, que se encontra na Biblioteca Nacional da França (BNF fr. n° 12 603).

37 O folheto mais antigo a ter sido consultado durante minha pesquisa de campo se encontra no Acervo Átila Almeida, em Campina Grande – Paraíba, editado por Pedro Baptista em Guarabira em 1920.

representa dois terços do livro –, continua por um desenvolvimento sobre outras guerras na Espanha, e conclui rapidamente através da intriga da morte de Roldão e dos pares de França, equivalente à intriga da *Chanson de Roland*.

Ora, os elementos que se encontram reorganizados cronologicamente por Bagnyon provém também de outras canções circulando na oralidade, na França, na Itália, e na Espanha, que, uma vez reunidos, são estabilizados como os principais momentos da história carolíngia. Quando Nicolás de Piamonte publica sua versão espanhola da história tradicional, em 1521, ele diz se basear em uma versão francesa, sem mencionar o nome de Bagnyon. Colocando-se como tradutor, o estudo comparado de seu texto e do texto francês mostram algumas variações, quase imperceptíveis, que demonstram como a transferência cultural vai acontecendo no momento da tradução reescrita. A versão de Piamonte tem setenta e nove capítulos, ou seja, somente dois capítulos a mais, e segue a mesma estruturação da história em quatro partes, onde a intriga do *Fierabras* ocupa a parte central. Mas os sarracenos são rapidamente designados pelo termo de « turcos »; a Normandie francesa, que se traduz pelo termo de Normandia no nome do personagem Ricarte de Normandia, passa a ser chamada de Mormionda, numa mistura de tradução do termo de origem e de invenção de um nome onde ecoa o substantivo « mouro »; os elementos maravilhosos são apagados e substituídos por elementos mais racionais; enfim, a problemática da conversão de Ferrabrás parece predominar sobre as outras questões em jogo. Portanto, transformações e adaptações sutis, que se encontrarão na tradução portuguesa e nos cordéis brasileiros, integrando a estruturação do lendário e do vocabulário carolíngio.

No mesmo período, Ariosto publica *Orlando furioso* (1515). Retomando os nomes de alguns personagens assim como suas características, e inscrevendo sua história dentro da temática da luta entre mouros e cristãos, o ilustre escritor recria uma história que se tornará em seguida um clássico da literatura italiana, tirando sua inspiração de textos orais e escritos que o antecedem e mostram o quanto esta matéria impregnou a memória coletiva de sua área cultural. Seguindo os projetos de Boiardo, Tasso, Pulci, o Ariosto escreve dentro de uma tradição conhecida de seus contemporâneos da corte como do povo. Nasce uma obra gigantesca em versos, em que a matéria carolíngia se mistura a referências clássicas latinas e gregas, assim como a referências literárias italianas, como Dante. Não mais uma obra épica, mas um longo poema a dimensão lírica onde a subjetividade dos personagens se expõe, a versão italiana mais conhecida de texto de matéria carolíngia se inscreverá dentro da cultura popular, circulando em livros de venda ambulante (MARQUES, 2018).

É importante salientar que versões em verso coexistem antes e durante o século XVI dentro dessas áreas culturais por onde a matéria carolíngia circula. Assim, os reinos de Espanha, Itália e Portugal conhecem personagens equivalentes ao *jongleur* francês: *juglares*, *giullari*,

jograis, que cantam, traduzem e reinventam diversas histórias, das quais as histórias carolíngias fazem parte. Assim, encontramos elementos diegéticos carolíngios dentro do *romancero* espanhol, do romanceiro português, e de *cantari* italianos, assim como em formas dramáticas festivas provenientes dessas três áreas culturais: *Pupi* de Sicília, festas de *Cristianos y Moros* na Espanha, Autos e festas populares em Portugal (BASTOS, 2022, p. 101-224). Apesar de ser um importante veículo de transferência cultural da matéria carolíngia, o livro não é o único meio de transmissão desta tradição. Ao lado dos livros longos em prosa, livros menores, que reduzem e reversificam a intriga carolíngia, também circulam sob a forma de *pliegos sueltos*, ou de cordéis espanhóis e portugueses (*Ibid.*, p. 396-432).

A importância do livro português em prosa de Jerônimo Moreira de Carvalho, publicado em duas etapas, primeiramente em 1728, pois em 1737, ao qual se acrescenta uma terceira parte escrita por Alexandre Caetano Gomes Flaviense em 1745, é certamente incontestável na transmissão da matéria carolíngia ao Brasil, mas deve também ser relativizada, tendo em mente o contexto cultural de múltiplas circulações deste ciclo de histórias, dentro de formas poéticas cantadas, prosas curtas e obras dramáticas festivas populares. Pois o esquema de oposição entre cristão e pagão, facilmente transposto em diversos contextos culturais, e particularmente em um contexto colonial, sustenta o interesse e o reconhecimento pela luta fundadora do texto épico entre identidade e alteridade. O livro português da *História de Carlos Magno* realiza de fato a síntese entre os elementos europeus românicos citados anteriormente, integrando elementos italianos e espanhóis à base francesa; mas ele não é o único a atravessar o oceano durante o movimento colonial. Vozes cantam e contam a lenda carolíngia, lida, ouvida, lembrada e também esquecida e recriada. Portanto, não há um único caminho de ida, mas diversos percursos de versões variadas e variantes. A explosão épica inicial continua a se perpetuar na transmissão da Europa ao Brasil, através da multiplicidade movente de versões da história carolíngia.

Quando ela se conta sob a forma do cordel, o texto parece reencontrar sua vocalidade de origem. Mas talvez esta voz nunca o tenha deixado, pois não só de prosa vive uma tradição poética; não só no livro se conta Carlos Magno.

III. Dar voz ao texto: em demanda do canto perdido

A voz presente no cordel através da declamação ou do canto de uma toada traz aos ouvidos uma sonoridade que se aparenta ao *récit chanté* teorizado por Zumthor. Uma forma versificada e rimada, servindo de apoio à narração de uma história relativamente longa, seguindo uma melodia simples que varia em seu final, não como no caso de uma canção circular, mas como uma sustentação narrativa. O texto pode assim se desenvolver a partir deste quadro

que o direciona e o define igualmente como gênero cordelístico: sextilhas rimadas nos versos pares, possível acompanhamento musical, principalmente pela viola ou pelo pandeiro.

A maior surpresa quando se tenta compreender o fenômeno de permanência da matéria carolíngia, tradição medieval europeia, dentro da literatura brasileira de cordel no período contemporâneo, não é logo a preservação diegética. O conteúdo se perpetua além dos séculos e das fronteiras, o que é em si admirável, mas é, além do conteúdo, a forma do *récit chanté* que se observa, tanto nas formas cantadas do cordel e da cantoria, quanto no canto de gesta medieval. Pelo menos em teoria, como tentamos demonstrar na primeira parte deste estudo.

Sabendo pertinentemente distinguir as duas formas, e sabendo igualmente que seria difícil constituir uma genealogia musical a tantos séculos de distância, podemos, todavia, identificar elementos de correspondência entre os dois polos da transmissão observada. E se esta correspondência pudesse nos ajudar a compreender a forma da *chanson de geste*?

Parti desta hipótese de trabalho para construir com o músico Augusto de Alencar um experimento: seria possível cantar uma *chanson de geste* medieval sobre a melodia de uma toada de cordel? As tentativas de reconstituição histórica de certos tipos musicais medievais ou antigos, para os quais não existem partituras, são aproximativas e até mesmo frustrantes. Como seria essa melodia de sustentação narrativa? Ela se aparentaria a uma salmodia religiosa? A toada de cordel oferece um modelo a seguir, que se adapta curiosamente bem ao verso épico francês, o verso decassílabo. E se usarmos uma toada construída em dez pés? Uma décima de dez, forme frequente na cantoria, forma igualmente usada por Leandro Gomes de Barros em seus cordéis carolíngios? Um primeiro problema se apresenta, então, pois a melodia de uma décima segue um movimento lógico que leva o canto-texto a uma conclusão nos dois últimos versos. Mesmo sendo uma linha longa podendo sustentar uma narração, ela segue uma forma estrófica. Para cantar a *Chanson de Roland* sobre uma toada de décima de dez, seria necessário cortar as *laissez*, estrofes irregulares próprias ao gênero épico, como apresentado anteriormente, selecionando sequências lógicas de dez versos. Ou seja, antes de cantar o texto épico francês medieval, era preciso adaptar sua forma ao quadro métrico-musical do cordel.

Levamos em frente o desafio. Era importante tentar dar voz a esses textos silenciados, já que esses carregavam paralelismos de tema e de forma. Sabíamos que não íamos cantar Charlemagne como o cantavam os poetas dez séculos atrás; mas o cantaríamos, de outra maneira, com outras notas e outros ritmos, que poderiam ser similares. Os estudos sobre as formas e reconfigurações do épico autorizavam tamanha ousadia, que talvez parecesse chocante aos ouvidos mais puristas, mas que nos parecia válida como experimento artístico cientificamente fundamentado. Em suma, iniciávamos um processo criativo para suprir uma falta: a demanda de vozes épicas perdidas, o Santo Graal que sabíamos que não poderíamos

encontrar de outra maneira senão a partir de uma hipótese criativa. Nossa base teórica não foi, portanto, arqueológica, mas estrutural.

Augusto se baseou na transcrição de uma toada tradicional de cantoria, anotada na seguinte partitura:

Toada genérica para décimas de dez pés *"Toada" (mélodie) générique pour dizains décasyllabes*

NdT: Le rythme des mesures est une transcription moyenne basée sur plusieurs enregistrements et peut varier au sein même d'une strophe. Il s'agit de ce qu'on appelle parfois "le triolet brésilien".

The musical score consists of five systems of two staves each, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system includes the text "Exemple de variante mélodique" between the two staves. The notation features a complex, syncopated rhythm with many eighth and sixteenth notes, and rests, characteristic of the "triolet brésilien" style. The piece concludes with a double bar line.

AdA 2020

Figura 1: Toada genérica para décimas de dez pés transcrita por Augusto de Alencar
Fonte: Augusto de Alencar, 2020 (reprodução autorizada)

Nesta transcrição, ele anota uma opção de variante melódica, mostrando por aí que a toada não é uma melodia fixa, obrigatória, mas deixa um espaço aberto à improvisação dentro

do quadro estabelecido. Seguindo uma progressão harmônica modal, ela é uma via de vários caminhos; talvez nisso a toada se oponha à melodia. Esta permite que dez acentos sejam colocados em canto, e se desenvolve durante dez versos. Começando pela nota subtônica, ela se conclui sobre a tônica, Ré neste caso. A escala utilizada corresponde a uma mistura dos modos mixolídio e dórico: o penúltimo grau é diminuído, e o terceiro grau varia, podendo construir um intervalo de terça maior ou menor, em função da escolha do cantador.

O desafio também era prosódico, pois como colocar um texto francês, com sua prosódia própria, em cima de uma melodia criada com os acentos prosódicos do português? Seleccionamos seis estrofes reduzidas a dez versos cada, oriundas da *Chanson de Roland*, que trabalhamos seguindo a prosódia do francês medieval, onde a cesura épica se encontra depois da quarta sílaba. Em exemplo, as duas primeiras estrofes de nossa seleção, indicando as separações acentuais, marcando a cesura principal na quarta sílaba:

64

Li / quens / Rol-/ lant // est / mun-/ tét / el / des-/ ter
 Cun-/ tre / lui / vient // sis / cum-/ painz / O-/ li-/ ver,
 Vint / i / Ge-/ rins // e / li / proz / quens / Ge-/ rers
 E / vint / i / Otes, // si / i / vint / Be-/ ren-/ gers
 E / vint / San-/ sun // e / An-/ se-/ is / li / fiers,
 Vint / i / Ge-/ rart // de / Ros-/ sil-/ lon / li / veillz,
 Ve-/ nuz / i / est // li / ri-/ ches / dux / Gai-/ fiers.
 Dist / l'ar-/ ce-/ vesque : // "Jo / i-/ rai, / par / mun / chef!"
 "Hom / sui / Rol-/ lant ; // jo / ne / li / fail-/ lid / ier !"
 En-/ tr'els / es-/ lisent // vint / mi-/ lie / che-/ va-/ lers.

66

Halt / sunt / li / pui // e / li / val / te-/ ne-/ brus,
 Les / ro-/ ches / bises, // les / des-/ treiz / mer-/ veil-/ us
 Le / jur / pas- / serent // Fran-/ ceis / a / grant / du-/ lur :
 Puis / que / il / venent // a / la / Te-/ re / Ma-/ jur,
 Vi- rent / Gas-/ cuigne, // la / te-/ re / lur / sei-/ gnur.
 Dunc / lur / re-/ membret // des / fuis / e / des / ho-/ nurs
 E / des / pul-/ celes // e / des / gen-/ tilz / oi-/ xurs.
 Sur / tuz / les / altres // est / Car-/ les / an-/ guis-/ sus :
 As / porz / d'Es-/ paigne // ad / les-/ sét / sun / ne-/ vold ;
 Pi-/ tét / l'en / prent ; // ne / poet / mü-/ er / n'en / plurt³⁸.

Como dito anteriormente, não há uma alternância de rimas, como é o caso nas formas típicas do cordel e da cantoria, mas somente uma assonância final, ou seja, um mesmo som vogal, que pode ser escrito de diversas maneiras no francês medieval. Cantamos alternando as estrofes, eu mesma e Augusto, sobre um acompanhamento repetitivo de acordes no violão. Passado o momento de adaptação, principalmente para a pronúncia do francês medieval, conseguimos adquirir certa fluidez, o que permitiu uma interpretação prosódica mais livre. Mas,

38 A edição da *Chanson de Roland* usada como referência para esse trabalho de transcrição é a de Ian Short (1990).

curiosamente, o acento central do verso caindo sobre a quarta sílaba era facilmente reproduzível dentro deste quadro melódico e rítmico.

Nossa primeira performance onde esse experimento foi apresentado aconteceu na biblioteca municipal de Poitiers, Médiathèque François Mitterrand, em 16/12/2021, dentro de um ciclo de conferências sobre Idade Média chamado « Les rendez-vous du Moyen Âge » [Os encontros da Idade Média]. A conferência cantada que apresentamos estava inicialmente prevista para ser feita paralelamente à exposição de xilogravura « Bois Brésil », comissionada pela professora Sylvia Nemer³⁹. Mas, infelizmente, devido à pandemia de Covid, esta teve que ser adiada várias vezes, o que impactou esse cruzamento projetado entre estudos medievais e universo do cordel.

A segunda vez que nos apresentamos foi em 07/10/2022, na prestigiosa École Normale Supérieure de Paris, no encerramento de uma jornada de estudos em homenagem ao medievalista Dominique Boutet, especialista da *chanson de geste*. Atuando duas vezes em frente a um público de estudiosos do período medieval, tínhamos uma certa apreensão sobre o modo como nossa hipótese de viagem invertida da matéria carolíngia cantada seria recebida. Para nossa surpresa, fomos agradecidos por termos dado voz a esse texto, conhecido como a primeira obra literária francesa, cuja dimensão oral é dificilmente perceptível durante a leitura. Há uma grande distância entre o francês medieval e o francês contemporâneo, o que freia a espontaneidade de compreensão e obriga o leitor a traduzir constantemente seus versos. Cantar esses versos permitiu sair da vontade de compreender o sentido semântico e sintático racional, dando acesso ao sentido sonoro. Ou seja, saímos do plano unicamente verbal e passamos para uma outra dimensão semiótica: a criação do sentido através do som. Logo, uma pessoa do público nos disse que ouviu pela primeira vez as assonâncias da *Chanson de Roland*, que ela não conseguia se representar durante a leitura silenciosa. Após ter explicado o caminho de ida ao público, da Europa medieval ao Brasil contemporâneo, fazíamos o caminho de volta através desta fusão musical que permitia de maneira inédita de se ouvir a *chanson* como um canto; como ela deveria e poderia ser.

O formato da conferência cantada, inspirado nas aulas-espetáculo de Ariano Suassuna, revelou-se o melhor para falar e comentar a natureza do canto épico. As explicações teóricas precisavam de uma ilustração sensível para se tornarem compreensíveis pelo nosso auditório. A apresentação de nossa hipótese poética chega após duas reproduções de cantorias e um canto de *jeu-parti* do século XIII, que se assemelha, em alguns aspectos, à peleja. Logo em seguida,

39 A exposição « Bois Brésil : gravures sur bois d'aujourd'hui », coordenada por Sylvia Nemer, aconteceu de 15 de setembro de 2020 a 9 de janeiro de 2021 na Médiathèque de Poitiers, expondo xilogravuras de Maércio Lopes Siqueira, Francisco Correia Lima e Erivaldo Ferreira da Silva.

nossa performance se encerra por uma interpretação da cantoria « Dos temas medievais », gravada nos anos 2000 por Geraldo Amâncio Pereira e José Fernandes Ferreira, no CD *Carlos Magno em cantoria*. Assim, após ter mostrado uma maneira de dar voz a um texto que a havia perdido, mostrávamos como os temas medievais continuavam nutrindo a cantoria na época atual, texto de vozes que não pararam de cantar.

Considerações finais

« Dar corpo ao esqueleto »: foi por essas palavras que Augusto de Alencar concluiu nossa última conferência cantada, performada na 39ª edição do congresso anual da Associação francesa pela promoção da tradução literária – ATLAS [Association pour la promotion de la traduction littéraire], que aconteceu em Arles de 11 a 13 de novembro de 2022⁴⁰. Em um evento reunindo tradutores, após ter falado sobre como a tradição se transmitiu por múltiplas traduções, foi a vez de mostrar como a música permitia traduzir o que pode ter sido o texto cantado de outrora. Um esqueleto de palavras que ganhou corpo – vocalidade. Não somente um canto, mas também timbres, gestos, presença física num palco frente a um público. Assim como o *jongleur* cantava histórias lendárias sobre melodias-toadas de um repertório hoje esquecido, nós o fizemos a partir de um repertório conhecido, tornando presente e sensível um texto passado e desencarnado. O vasto universo da literatura de cordel permitiu este retorno ao canto épico, invertendo o percurso textual observado através da criação de um percurso sensível provável, logo possível, dentro de um processo criativo que pretende expandir ainda mais a apreensão do fenômeno épico em performance.

Referências bibliográficas

Edições de referência do corpus de obras citadas

ARIOSTO, Ludovico. **Orlando furioso**. Éd. por CARETTI, Lanfranco. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2015. BARROS, Leandro Gomes de. **A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás e Prisão de Oliveiros**. São Paulo: Luzeiro, s. d.

BAGNYON, Jehan. **Conquêtes du grand Charlemagne, Roi de France**. Troyes: Garnier, s. d.

CARVALHO, Jeronymo Moreira de e FLAVIENSE, Alexandre Caetano Gomes. **Historia do imperador Carlos Magno e dos doze paros de França**. Traduzida do castelhano, por Jeronymo Moreira de Carvalho e seguida da de Bernardo del Carpio que venceu em batalha aos doze pares de França, escrita por Alexandre Gaetano Gomes Flaviense. Nova edição. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1892.

LE PERSON, Marc (ed.). **Fierabras**. Chanson de geste du XII^e siècle. Paris: Honoré Champion, 2012 [2003].

40 A conferência cantada completa está disponível no URL: https://www.youtube.com/watch?v=k3xE_FAcYj4. Acesso em 14 dez 2022.

PEREIRA, Geraldo Amâncio e FERREIRA, José Fernandes. Dos temas medievais. In: **Carlos Magno em cantoria**. Dir. por RAMALHO, Elba Braga. Ceará: Marca Registrada Áudio e Multimídia, [20??].

PIAMONTE, Nicolás de. **Historia del emperador Carlo Magno y de los doce pares de Francia**, y de la cruda batalla que tuvo Oliveros con Fierabrás, rey de Alejandría, hijo del gran almirante Balan. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1525.

SHORT, Ian (ed.). **Chanson de Roland**. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

Estudos

BASTOS, Raísa França. **Mouvance de la matière carolingienne de l'Europe médiévale au Brésil contemporain: étude d'un transfert culturel**. Nanterre, 2022. 610 f. Tese (Doutorado em Literatura comparada e Estudos românicos – Português). Université Paris Nanterre, École doctorale Lettres, Langues, Spectacles.

BÉDIER, Joseph. **Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste** (vol. 2). Paris: monografia impressa, 1908-1913.

CANTEL, Raymond. La littérature populaire en vers du Nord-Est brésilien. In: CLÉMENT, Jean-Pierre et LEMAIRE, Ria [Orgs.]. **La littérature populaire brésilienne**. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo**. Introdução ao estudo da novelística no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1953.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. **Mouros e cristãos – caminhos, cenas, crenças e criações**: análise dos espetáculos de tradição carolíngia Auto de Floripes (Príncipe, São Tomé e Príncipe, África) e Luta de Mouros e cristãos (Prado, Bahia, Brasil). Salvador / Nanterre, 2011. 392 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia / Université Paris Ouest Nanterre La Défense, École doctorale Lettres, Langues, Spectacles.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel**. O passo das águas mortas. São Paulo: HUCITEC, 1979.

MARQUES, Francisco Cláudio Alves. **Escritos e ditos**: poéticas e arquétipos da literatura de folhetos Itália/Brasil. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2018.

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. From indentity to transcendence: a semiotic approach to the survival of the Carolingian cycle in the Brazilian cultural heritage. In: TARASTI, Ereo [Org.]. **Transcending Signs**. Berlin: De Gruyter Mouton, 2023.

PARIS, Gaston. **Histoire poétique de Charlemagne**. Genève: Slatkine, 1974 [1865].

RYCHNER, Jean. **La Chanson de geste**. Essai sur l'art épique des jongleurs. Genève: Droz, 1999 [1955].

ZUMTHOR, Paul. L'écriture et la voix (d'une littérature populaire brésilienne). In: Critique n°374. **Littératures populaires : du dit à l'écrit**. Paris: Éditions de Minuit, mars 1980.

ZUMTHOR, Paul. A escrita e a voz (de uma literatura popular brasileira). Trad. por SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. In: **Plural Pluriel**, Revue des cultures de langue portugaise, n° 12, « Mémoire des voix », 2015. URL: http://www.plural.digitalia.com.br/index70fd.html?option=com_content&view=article&id=478:numero-12-textes-et-documents&catid=36:contes-croniques-poesie&Itemid=57 (Último acesso em 20/11/2022).



SANTOS, Francisca Pereira dos. Memórias prósperas do cordel: decolonizar o verso épico e a história do cangaço. In: **Revista Épicas**. Ano 6, N. 12, Dez 22, p. 57-79. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.5779>

MEMÓRIAS PRÓSPERAS DO CORDEL: DECOLONIZAR O VERSO ÉPICO E A HISTÓRIA DO CANGAÇO

PROSPEROUS MEMORIES OF CORDEL: TO DECOLONIZE THE EPIC VERSE AND THE HISTORY OF CANGAÇO

Francisca Pereira dos Santos⁴¹
Universidade Federal do Cariri

RESUMO: As interpretações e teorizações do folheto de cordel e da sua *ars poetica* têm sido feitas até agora com base no conceito de *literatura popular* e nos pressupostos subjacentes a esse termo teórico, dos quais, hoje em dia, o pensamento decolonial denuncia os fundamentos falsos e preconceituosos. Nesse sentido, propõe-se neste artigo uma releitura – dentro de uma perspectiva decolonial – do movimento do cangaço e de suas representações literárias no folheto de cordel. Os pontos de partida e de perspectiva serão aqueles que foram até agora pouco valorizados ou desprezados como fontes pela historiografia convencional do folheto, a saber: a oralidade, o testemunho, as mulheres e o papel da hipérbole dicotômica como estratégia discursiva da narrativa épica das sociedades patriarcais primitivas, como foi a da era colonial e pós-colonial no Nordeste. O folheto, intitulado *O encontro do meu pai com Lampião*, evoca as histórias que um pai de família, testemunha ocular e auricular da época de Lampião, contava para a sua filha que publicou esse folheto no limiar do novo milênio. Hoje, professora-pesquisadora universitária e poeta de cordel, ela propõe o seu folheto como ponto de partida para um questionamento decolonial do discurso convencional sobre o folheto de cordel e a sua representação e historiografia da figura de Lampião e do cangaço.

Palavras-chave: Épico; folheto de cordel; cangaceiro; mulher; historiografia

ABSTRACT: The interpretations and theorisations of the cordel booklet and its *ars poetica* have so far been based on the concept of popular literature and on the assumptions underlying this theoretical term, of which, nowadays, decolonial thought denounces the false and prejudiced foundations. In this sense, this article proposes a re-reading – within a decolonial perspective – of the cangaço movement and its literary representations in the cordel booklet. The starting points and perspective will be those that until now have been undervalued or neglected as sources by the conventional historiography of the booklet, namely: orality, testimony, women, and the role of dichotomous hyperbole as a discursive strategy of the

⁴¹ Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba (2009). Professora Titular na Universidade Federal do Cariri. E-mail: francisca.fanka@ufca.edu.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3564-7288>

epic narrative of society's primitive patriarchal structures, as was the case of the colonial and post-colonial era in the Northeast. The booklet, entitled 'My father's encounter with Lampião', evokes the stories that a family man, an eyewitness and ear witness of Lampião's time, told his daughter who published this booklet on the threshold of the new millennium. Today, a university professor-researcher and cordel poet, she proposes her booklet as a starting point for a decolonial questioning of the conventional discourse on the cordel booklet and its representation and historiography of the figure of Lampião and the cangaço.

Keywords: Epic; cordel booklet; cangaceiro; woman; historiography

Introdução

É no contexto dos meus afetos, atuando nas últimas três décadas como ativista social e gestora cultural no território onde nasci e habito – a região do Cariri cearense –, que venho interagindo e vivenciando como pesquisadora, o campo da cultura pelo viés da cantoria-repente e do folheto de cordel⁴², ambos enquadrados nos estudos literários como “popular”. Nesse universo, ganhou destaque em minhas pesquisas a produção de autoria feminina, apresentando mulheres poetisas, xilogravadoras, cantadoras repentistas, vendedoras, editoras e pensadoras da cultura nordestina, em um ambiente discursivo onde, até então, elas não eram apresentadas como autoras. Para trazer essas vozes, foi necessário um conjunto de pressupostos epistemológicos e teorias pós-humanistas, decoloniais e nativas, que me permitiram realizar um interessante círculo de diálogos – sobretudo por meio dos estudos de gênero e oralidade –, com o objetivo de questionar a historiografia convencional que, além de androcêntrica, apresenta(va) as poéticas da oralidade como práticas de “analfabetos”, e os seus versos como “primitivos” e “rudes”. Essa velha historiografia nasce no século XVIII (BURKE, 1989) com o movimento dos românticos e folcloristas, promovendo uma visão dicotômica de uma cultura letrada e outra não letrada, sendo uma “erudita” e “superior”, e a outra “popular” e “inferior”. Esta narrativa oficial e acadêmica, prevalece, ainda no século XXI, como a visão dominante, apesar dos mais variados questionamentos pós-modernos da segunda parte do século XX.

No caso do folheto de cordel, iniciamos na primeira metade do século XXI, uma nova cartografia do folheto – inacabada e ainda em processo –, que trouxe à baila a presença de vozes e atores que foram excluídos da historiografia convencional, como as mulheres, brancas, negras⁴³ e indígenas, mas não só. Ela se constrói a partir de novos questionamentos, com outras percepções de pesquisa e interrogando, a cada passo, os conceitos limitantes e inferiorizantes relacionados às práticas que foram homogeneizadas por uma “colonialidade” do poder e do saber (QUIJANO, 2005). Como disse Stuart Hall em nota sobre o popular: “não podemos simplesmente juntar em uma única categoria todas as coisas que o ‘povo’ faz” (2003, p. 256),

⁴² O folheto, como sistema editorial de grande aceitação regional, faz parte das práticas poéticas e *ars poetica* da memória e das vozes da oralidade nordestina.

⁴³ Mesmo que grandes poetas-editores fossem negros, como José Bernardo da Silva e muitos violeiros famosos, como Inácio da Caatingueira e outros, fala-se nos estudos pouco dessa presença afrodescendente, como a famosa cantadora-repentista Chica Barrosa (1867-1916).

simplesmente porque línguas, costumes, etnias, territórios, raça, gênero, classe... são diversos. Contudo, foi esse o conceito de “popular” que foi colocado em cena nos estudos oficiais a partir do século XIX, dentro do processo político dos emergentes Estados-Nações⁴⁴. Ao mesmo tempo que este movimento propaga(va) uma reabilitação da sua *ars poetica* e dos seus poetas, trouxe também novos preconceitos, marginalizando seus lugares de produção, sua cultura e suas realizações artísticas, promovendo estereótipos⁴⁵ e formas de xenofobia, a exemplo da discriminação política, social e cultural que sofreu e continua sofrendo o nordestino⁴⁶.

Pode-se dizer que o termo “popular”, importado da Europa, ao enquadrar as poéticas da oralidade, como o folheto, nessa “caixinha” – que funciona como uma arapuca –, trouxe pelo menos dois problemas e desvantagens ao campo das epistemologias nativas. De um lado, ele encaixou em uma única palavra a imensa variedade de manifestações artísticas *diferentes* de povos e culturas e, do outro, contribuiu para o fomento dos preconceitos de lugar, como podemos ver no caso do Nordeste.

Interrogar os discursos políticos e científicos que marginalizam e excluem pessoas e lugares é uma tarefa fundamental para desmontar falsas ideias e re-inventar – para usar o termo de Durval Muniz (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011) –, as culturas que foram e continuam marginalizadas. Buscar o entendimento – prático, teórico e epistemológico –, das suas diferenças reais e não das identidades e representações pelas quais foram forjadas e estereotipadas, é a missão do pensamento decolonial, que nos permite ver, por outras lentes, os que ficaram de fora da historiografia nacional: esse “Brasil do caboclo, de mãe preta e pai João”, como cantam os poetas repentistas Moacir Laurentino e Sebastião Silva.

Parte das análises e das conclusões que emergem da crítica feminista do cordel e da cantoria, aponta que tanto o folheto enquanto projeto editorial independente, criado pelos poetas e cantadores nordestinos, bem como outras manifestações artísticas e culturais denominadas de “popular”, foram alvos de apropriações pelos letrados e intelectuais que construíram identidades falsas e negativas. Esse tipo de engodo, contudo, não se restringiu somente àquilo que foi denominado de arte “popular”, ele atravessou todos os movimentos sociais nordestinos existentes, classificados como de fanáticos, terroristas, violentos e

⁴⁴ Ver LEMAIRE (2010 e 2022).

⁴⁵ Cf. A definição dada pelo historiador Durval Moniz de Albuquerque Junior (2011), a *estereotipia* é um discurso “assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras”. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p.30)

⁴⁶ As eleições presidenciais de 2022 trouxeram de novo ao palco nacional esses preconceitos, por exemplo, quando o atual gestor – que foi candidato a reeleição –, acusou o seu oponente, Lula da Silva (PT), de ter saído vitorioso no primeiro turno do pleito graças ao analfabetismo do povo do Nordeste.

criminosos, a exemplo de Canudos, Caldeirão do beato José Lourenço e o cangaço dos bandos de cangaceiros, desde Antonio Silvino a Virgulino Ferreira, o Lampião.

Nesse sentido, ao pretender decolonizar imagens do território nordestino e melhor entender esse caleidoscópio de culturas plurais, abro aqui esse diálogo com minha cultura a partir da análise do folheto *O encontro do meu pai com Lampião*, de minha autoria, para mostrar um outro olhar – um olhar “de dentro” – sobre o cangaço, diferente daquele que apresenta os bandos como de bandidos violentos e sanguinários facínoras. Há uma outra visão bandoleira sobre o cangaço presente no imaginário sertanejo. Foi o meu pai – nordestino e testemunha ocular e auricular do cangaço – que me trouxe essa outra visão por meio das histórias que me contava e que versei em folheto.

Antes de tudo, porém, é preciso apresentar algumas observações sobre o tema proposto para o presente dossiê “Cordel, cangaço e reconfigurações do épico”. O conceito de *épico* (REY, 2016) entra nas línguas românicas em finais do século XVI. Foi derivado do latim *epicus* e do grego tardio *epicos*, que quer dizer: aquilo que diz respeito a ou é característico da *epopeia*. Na definição de *epopeia* temos: longo poema narrativo em verso que celebra um herói ou um grande evento histórico, misturando história e lenda. Nas tradições orais existe uma distinção básica entre dois grandes gêneros literários: de um lado é o gênero épico-narrativo, a saber: longos poemas que cantam e contam em verso guerras, conquistas, duelos, cujos protagonistas são guerreiros-heróis, geralmente membros da elite de uma casta poderosa; trata-se de um gênero predominantemente masculino. O gênero se caracteriza por um estilo grandiloquente que enaltece, amplifica e exagera, com muitos detalhes, os atos heroicos, a valentia, a superioridade dos vencedores e a maldade infinita e inferioridade dos inimigos – perdedores. Ao mesmo tempo, o canto épico geralmente oculta ou diminui os fracassos e as crueldades dos vencedores; trata-se de um mundo violento, radicalmente dicotômico e hierarquizado.

Do outro lado, existe o gênero lírico-narrativo: cantos que cantam e contam em verso aventuras amorosas, “casos e causos” da vida humana, contos, ensinamentos e novidades. O seu estilo é muito mais sóbrio e sucinto. Esse gênero era preponderantemente feminino com o *romance* e a *balada*, mas não só. Grande parte do *corpus* do folheto de cordel, desde os seus começos até agora, cabe dentro da categoria lírico-narrativa.

Agora, o que tem a ver esse conceito de *épico*, com o tema do cangaço? O contexto sociopolítico colonial e pós-colonial em que nasce a figura de Lampião; esse contexto, em si, já é o de uma guerra de conquista e de vingança, primeiro entre os próprios detentores do poder, os coronéis. Lembremos só o motivo da entrada no cangaço de outro cangaceiro famoso, Antonio Silvino (1875-1944), que foi a vingança, motivada pelo assassinio do pai que ocorreu dentro da longa guerra entre duas famílias de fazendeiros; crime que ficou injustiçado.

E em seguida, era a guerra permanente contra as populações, vítimas de roubo das suas terras, de extorsões, humilhações e maus tratos. Esse sistema político se baseava numa violência intrínseca, praticada por uma casta de homens brancos, primitivamente patriarcais e detentores de um poder ilimitado, legitimado e protegido pela justiça do Estado. É só ver os motivos pelos quais Lampião entrou também no cangaço, a saber: a perseguição violenta por um coronel que obrigou os pais – pequenos agricultores – de Lampião, a fugirem de Serra Talhada (PE) para Alagoas, e a morte, no mesmo ano, do pai, matado pela polícia do lugar.

Qualquer forma de resistência, rebeldia dos oprimidos e vingança, como no caso de Silvino e Lampião, só podia ser interpretada, por esses detentores de um poder inquestionável, como uma ameaça e declaração de guerra. Os rebeldes, portanto, eram considerados criminosos e perigosos para a ordem estabelecida, o que servia como legitimação da sua perseguição e extermínio. A resposta foi o “exército” de “volantes”, treinados dentro da ética guerreira primitiva, patriarcal, para matá-los, sem processo nem consideração.

A legitimação ideológica que ia justificar essa guerra – isto é, a guerra entre coronéis-fazendeiros de um lado e povos colonizados, mas rebeldes, como os cangaceiros, de outro lado –, era “naturalmente” a da poesia épica. São os pressupostos dessa narrativa épica com as suas estratégias discursivas básicas: a dicotomia da luta do Bem contra o Inimigo dele, o Mal e a conseguinte diabolização do inimigo, que garante essa ideologia. Quer dizer: o enaltecimento e a glorificação do defensor do Bem de um lado e, de outro lado: a amplificação desmedida da maldade do adversário pela enumeração contínua do uso de hipérboles negativas dos seus atos guerreiros cometidos por vingança. Na verdade, esses atos e crimes: matar, estuprar, roubar... eram, inicialmente, e continuavam sendo praticados por eles próprios – defensores do “Bem” –, sob a proteção da justiça do Estado.

Uma parte considerável dos folhetos de cordel sobre Lampião são textos cujos autores se integram nessa longa tradição épica da hiperbolização dos protagonistas em duas categorias dicotômicas. Eles opõem os defensores do Bem aos inimigos que se tornam os símbolos do Mal, ao imporem, pela estratégia discursiva da inversão e distorção da verdade que oculta o verdadeiro Mal e seus crimes, que é o dos opressores usurpadores e “sanguinários”, projetando ideologicamente esse Mal nas suas vítimas, os oprimidos.

Dito isto, digo meu objetivo: mostrar, por meio do folheto-depoimento do meu pai, um modo de existência e uma visão do mundo nordestino, baseada no pertencimento e na vivência do sertanejo dentro de um corpo-território diferente; então, tentar elaborar – sem a pretensão de ser detentora da verdade única –, uma visão que talvez permita, nos anos seguintes, sair da dicotomia “épica” estereotipada convencional. Pretendo mostrar o que foi obliterado pelo discurso historiográfico, me situando na fronteira desses lugares, de um lado, o mundo em que

Lampião se tornou “o rei do cangaço” e Maria Bonita a mais bonita das mulheres e, de outro lado, a imagem da vitória final, em 1939, da casta dos guerreiros-heróis da elite açucareira branca, masculina e descendente dos colonizadores europeus. Quero evocar a maneira como eles exterminaram – se vingaram – ao colocarem, em uma bandeja exposta a todos, as cabeças dos cangaceiros mestiços traiçoeiramente matados: negros e indígenas, esses bandos de homens independentes que minavam a ordem estabelecida. Era preciso esse massacre público; afinal de contas, os mestiços são corjas de criminosos, conforme ensinou a pensar e a dizer, as bases teóricas do pensamento social sobre o Brasil, desde seus principais pensadores-sociólogos, como Nina Rodrigues e Silvio Romero, só para mencionar alguns destes representantes acadêmicos.

Quero evocar também, o elo dialógico de afetos entre o meu pai – “informante” –, e o contexto que ele presenciou como testemunha ocular e auricular. E o meu lugar de “filha dele”, “narradora da história narrada por ele” e o folheto de cordel – como produto individual (meu) e como veículo de informação e comunicação dos povos do Nordeste. Por esse viés, os cangaceiros me chegaram com a empatia paterna, como bandos de homens valentes, resistentes, com valores e códigos de coragem, força e justiça. Trata-se de um pensamento-ação que está presente naqueles e entre aqueles que sabem o quão o sistema colonial e pós-colonial permanece e continua! Nessa jornada, nasce a consciência de que a historiografia oficial esconde os principais assassinos estupradores de mulheres índias, negras-escravas e brancas: os europeus, primeiro, depois os coronéis e as elites dos fazendeiros, essas grandes famílias cujos patriarcas, até hoje em dia, de vez em quando, no Nordeste, são chamados de “sanguinários”. Estes podiam exercer toda e qualquer violência, pois possuíam o direito moral de matar que lhes foi conferido pelo Estado-Nação.

Os bandoleiros do sertão viviam entre dois mundos. De um lado, o dos avós pais, filhos, irmãos, tios e tias, primos...; dos trabalhadores do campo, camponeses, agricultores, pequenos proprietários de terra – como foi Patativa do Assaré –; o dos vaqueiros e caçadores; o dos cantadores e poetas, e o dos pequenos comerciantes e artesãos. Ao entrarem no cangaço, como fez Lampião, eles acabaram entrando em guerra contra a casta poderosa que dominava o Nordeste e que constituía um perigo permanente para essas famílias modestas. Para se inserirem nesse mundo, os cangaceiros tiveram que utilizar, reinventar as armas e estratégias violentas dessa mesma casta dominante, que eram atacar, mutilar, roubar, matar, estuprar...

Assim é que nasceu, no Nordeste, um novo triângulo “heroico” (CAVIGNAC, 2006), composto de três atores, a saber: o fazendeiro-coronel, o vaqueiro como representante do mundo dos oprimidos, e o cangaceiro. E, paralelamente, duas vertentes e visões épicas que, dentro dos códigos narrativos do gênero épico, podiam só ser dicotômicas e hiperbolizantes. No

fundo, são dois subgêneros de épico: os folhetos que apresentam Lampião e os cangaceiros como criminosos de um lado e, de outro lado, os que o apresentam como *bandidos sociais* nos termos de Eric Hobsbawm (1969): bandidos cruéis, sim, que roubam dos ricos para dar aos pobres, matam os ricos para vingar crimes que ficaram impunes.

Os poetas-cantadores-folheteiros, como os jornalistas de hoje em dia, exerciam uma função poética jornalística e testemunharam, refletiram, problematizaram, denunciaram e disseminaram as notícias do local da sua cultura, se posicionando e construindo, por meio dos seus versos, a crônica do seu tempo. Uma crônica que foi – e só podia ser – atravessada por muitas opiniões, posicionamentos e contradições sobre as existências desses “cabras” – para usar um termo do meu pai – que, como Antonio Silvino, Silvino Aires, Sinhô Pereira, Adolfo Meia Noite, Jesuino Brilhante, Corisco, Lampião... e mulheres cangaceiras como Dadá, Maria Bonita, Sila, Enedina, Cristina e muitas outras, se posicionaram contra o sistema.

Muitos poetas fizeram do folheto o palco para trazer os cangaceiros como protagonistas, a exemplo de Francisco das Chagas, que foi o primeiro que escreveu sobre cangaço, publicando em 1904, o folheto sobre Antonio Silvino. O narrador é o próprio cangaceiro Silvino que apresenta o cenário:

Eu nasci em Pageú
De Pernambuco Estado;
Tinha doze annos de idade,
Quando meu pae amarrado
Vi por uns seus inimigos
E por eles escoltados.
(...)
Com quize annos de idade
Meus trabalhos começaram,
Sendo a causa uns inimigos
Que o meu pae assassinaram
Prometti a Deus vingar-me
Matando aos que o mataram.
(BATISTA, 1977, p. 36)

O meu verso se situa nesta tradição que começa com Chagas Batista. É um verso-testemunho de um testemunho. Ele conta em setilha: *O encontro do meu pai com Lampião*, ocorrido nos arredores de Santa Cruz, Pernambuco. Foi publicado em 1998 pelo Projeto Cordel Vivo, criado e coordenado pelo poeta Abraão Batista. Ele revela uma visão do cangaço de pessoas que não pertenciam à casta dos coronéis nem dependiam deles, mas que falaram de dentro do corpo-território representado no triângulo nordestino pelos vaqueiros, aqueles que participaram como testemunhas de acontecimentos bandoleiros, ouvindo, vendo e interagindo com o cangaço. Este cangaço do qual falo, não é épico, no sentido tradicional do termo, mas se alinha a um tipo de vaqueiro maldito cuja atuação criou uma história, um saber, um fazer-

produzir-se e traduzir de realidades a serem, com maior tempo, problematizadas, o que não pode ser ainda o caso desse texto, que se pretende inicial trazendo o início de um pensamento decolonial sobre a realidade e o tema “épico” do cangaço no folheto de cordel.

Meu encontro com o cordel e o cangaço

*Da história do cangaço
Muito tem para se saber
Enfeite e bala de aço,
Conhaque para beber.
A mulher participando,
Sugerindo nesse bando
Outro jeito de viver.*

Em Juazeiro do Norte, uma cidade “religiosa” onde o relógio da igreja parece bater mais cedo e mais vezes, eu fazia parte de um grupo de jovens da classe trabalhadora e média baixa que tinha como desejo mudar o tempo de uma história. Havia uma força que se mo-vi-men-tava, simultaneamente e paralelamente às dezenas de beatos e beatas e às centenas de romeiros que ali chegavam para cantarem seus eternos benditos em seus rosários brancos e azuis. Nesse Juazeiro – o antigo Tabuleiro que cresce(u) como bolo fofo –, um outro lado do lado se contorcía na epiderme daquela terra de poros abertos. Era nessa cidade que eu pulsava, acendendo com entusiasmo os fogos de uma liberdade impulsionada pelas barricadas da paixão pela política e poética. Naquele tempo, o movimento estudantil do qual participava, rangia como uma metralhadora cheia de palavras de des-ordem, um motor de vontades desejantes querendo mudar o modo, o mundo e o mudo; a forma de amar e de viver. Eu vinha nesse compasso, atrás do vento elétrico das Diretas já (1984) e da derrubada da Ditadura, para construir, com os “companheiros”, a energia contagiante que resultou na primeira campanha (1989) à presidente da República de Luiz Inácio Lula da Silva. Pouco tempo levaria, contudo, para se produzirem as primeiras “porradas” da polícia, em 1991, quando Fernando Collor de Melo – o novo presidente –, diante de nós – na terra do “Padim Ciço” –, e ao lado de um conhecido religioso homem da igreja, Frei Damião, exclamou: “Eu tenho aquilo roxo”. Risos e chutes! Fotos e colagens! Pernadas e sopapos! Da frase bombástica a um fato histórico: seu *impeachment* (1992), onde eu, novamente – e agora de cara pintada –, na praça do Ferreira, em Fortaleza, ampliava o coro dos descontentes gritando “Fora Collor!!!”. Em Juazeiro do Norte, minha cidade natal, as décadas de 1980 e 1990 foram compostas por dois fortes movimentos paralelos: o artístico e o sócio-político da derrubada da Ditadura e democratização do país, onde destaco as grandes passeatas de mulheres que começaram a ocorrer, desde então, no dia 08 de março. Fiz parte desses dois movimentos. Nesse contexto efervescente, editava como poeta, conjuntamente com Júnio Erre e Hamurabi Batista, duas séries de fanzines – *Ovni* e *Sensurado* (com S) – de

poesia livre, impressos em fotocopiadoras. Até então, quase desconhecia a produção em folheto, muito embora os temas e imaginários desse mundo estivessem sempre arrodando meu contexto desde as lembranças de infância. Essas memórias chegavam particularmente pelas histórias que meu pai me contava sobre Lampião – por volta dos meus 6 a 7 anos de idade –, e, – por volta dos meus 12 anos – com a leitura do famoso folheto *A chegada de Lampião no inferno*, de Zé Pacheco.

Foi graças ao poeta Hamurabi – publicando com o pseudônimo de Francisco Matêu –, que comecei, no ano de 1993, meu contato com o folheto, quando ele lançou *Quando o camaleão mudou de cor contra o povo de Juazeiro*. Para esse caso, fiz meu primeiro artigo sobre cordel, intitulado *A literatura popular na URCA*,⁴⁷ publicado no jornal *O Calderão*⁴⁸, órgão do diretório dos estudantes da URCA, Universidade onde me encontrava cursando Letras.

É importante ressaltar que, naquela altura, a esmagadora maioria dos jovens da minha geração ignorava mais ou menos a tradição poética do folheto, seja porque já não tinha mais a mesma produção e circulação representativa de outrora, seja porque o discurso oficial sobre o folheto e a xilogravura, tal como era divulgado pelos estudos da área, o definia como uma “literatura popular em verso”, definição acompanhada de conotações tais como “analfabeta”, “arcaica”, “pobre” e “menor”. De um lado e desde os anos sessenta, o Estado tinha investido num discurso do folheto enquanto uma cultura arcaica, representativa da alma e identidade nacional; era uma linha de atuação que se divulgava por meio dos centros cívicos escolares e universitários. De outro lado, ele patrocinou – por meio de suas secretarias de cultura –, pesquisas, estudos e publicações que divulgavam uma visão do cordel, baseada na tese de que essa poética antiga “primitiva” teria se acabado ou estaria morrendo, de forma que, para a minha geração, mesmo que essa poética ainda existisse, o folheto não parecia uma arte capaz de veicular os nossos ideais e sonhos de um mundo novo e diferente.

O único jovem a publicar folhetos, naquele início dos anos 90 era, para mim, o meu parceiro-poeta Hamurabi Batista⁴⁹, que se tornou uma das principais referências para uma nova geração de futuros cordelistas. Foi Hamurabi quem me convidou para escrever meu primeiro folheto – *A mulher e o cangaço* – e para o evento da comemoração do centenário de Lampião, organizado no ano de 1997 pelo Memorial Padre Cícero. Em seguida publiquei, ainda dentro

⁴⁷ Pelo título do artigo já se pode perceber a maneira como tínhamos incorporado – sem questionar – as noções convencionais – como *literatura popular* –, propostas pelo discurso canônico da época.

⁴⁸ Foi nesse jornal acadêmico que a poetisa Salete Maria lançou seu primeiro folheto, intitulado *Desabafo matuto acadêmico*.

⁴⁹ Conversando com Hamurabi Batista, perguntei se havia outros poetas de sua geração publicando àquela época; destacou o poeta José Flávio, que o teria influenciado pela cadência de sua poesia. Flávio viria a lançar, em 1998 no projeto SESCordel Novos Talentos, o folheto *cuide bem do meio ambiente para dar qualidade a vida*, com xilogravura de Nilo. Em pesquisas posteriores, descobri outros poetas da época: João Bosco, Zênio, Stênio Diniz, Edgley, Renato Dantas, entre outros.

destas celebrações do centenário, o folheto *O encontro do meu pai com Lampião*, em 1998. Estes dois folhetos – pela temática e as questões ali levantadas sobre os imaginários sertanejo –, foram fundamentais para, no ano 2000, fundarmos a *Sociedade dos Cordelistas Mauditos*⁵⁰, com Salete Maria⁵¹, Jô Andrade, Hélio Ferraz e outros.

Enquanto Hamurabi Batista foi uma importante ponte entre a geração⁵² de grandes poetas que frequentavam a Tipografia São Francisco, de José Bernardo da Silva, eu e Salete Maria da Silva, que em 1997 publicou *Mulher, nem violência, nem opressão*, surgimos, como pontes entre aquele “antigo” mundo marcadamente de homens e o mundo do novo milênio⁵³.

No ano 2000, os *mauditos* emergem de forma coletiva, lançando sob o título *Agora são outros 500*⁵⁴, 12 folhetos que denunciam o caráter festivo e eufórico das comemorações dos 500 anos de “descoberta”, realizando uma re-leitura decolonial desse momento, apresentando detalhes da invasão violenta e ilegal das terras dos povos indígenas. Não foi sem hostilizações que os *mauditos* fundaram o pensamento decolonial no cordel. Os detentores do discurso oficial, canônico do cordel, não suportaram que falássemos positivamente de mulheres, de cangaceiras, de gays, lésbicas, negros, pobres, que denunciássemos a natureza saqueada e a realidade cruel e violenta do processo da colonização, a mentira da historiografia oficial, o silenciamento das vozes que a denunciavam, nem que trouxéssemos a temática e a visão das mulheres.

Desde esses começos, nós, os poetas “malditos”, não utilizamos o folheto para fazer “literatura” no sentido atual da palavra – ficção, originalidade e estética. Reinventamos sua poética tradicional criada pelos grandes poetas da oralidade de outrora, para fazer versos radicados na realidade da vida vivida, para servir, dentro dela, como instrumento de ação e mudança sociopolítica e cultural. Questionamos os preconceitos e estereótipos dos discursos conservadores machistas, racistas e homofóbicos, que desgraçadamente já foram incorporados por várias gerações de poetas e editores do folheto e, mais ainda, interrogamos a dicotomia dos inícios do século XVIII, dizendo no manifesto: “não somos nem eruditos nem popular, somos linguagens”, numa proposta de sair da camisa de forças da dualidade, procurando linguagens abertas e como um modo de trazer a palavra no seu sentido de ação, e não somente para dizer sobre algo. Foram essas questões amplas da historiografia oficial e do próprio cânone do cordel, trazidas por esse “bando” de poetas rebeldes, que permitiu realizar uma antropofagia dos

⁵⁰ Ver Grangeiro (2020).

⁵¹ Salete vem de uma família de poetas como sua avó Dona Maria José e seu tio José Alexandre.

⁵² José Bernardo da Silva, Manoel Caboclo, Sebastião da Silva e João de Cristo Rei, Abraão Batista e outros.

⁵³ Na mesma cidade, Esmeral Batista e Frida Moreira publicavam sobre Lampião, e na cidade vizinha, as poetisas Sebastiana Gomes de Almeida já publicava pela Academia dos Cordelistas do Crato, seguida de Josenir Lacerda.

⁵⁴ O jornal *O Povo* publica no Vida e Arte: “nem todos estão assassinando o cordel”, novembro de 2001.

imaginários coloniais do sertão e os discursos negativos e preconceituosos de uma história oficial.

Essa crítica ao próprio cânone do cordel e a presença e voz de mulheres-poetas ativistas trouxeram hostilizações, internas e externas, pois a existência dessas mulheres interrogava os arquivos, os livros e a historiografia oficial que “an-arquivou” – para usar um termo da teórica dos estudos de mulher e gênero, Constância Lima Duarte (2018) –, as mulheres – autoras. Tornou-se necessário, também, um segundo passo para construir a visão crítica e decolonial do folheto, ao integrar a voz e o tema das vozes das mulheres-autoras no sistema editorial do folheto e na cantoria, resgatar as suas vozes (SANTOS, 2020) e construir uma nova cartografia e crítica feminista para o cordel e a cantoria.

O meu primeiro folheto que foi, em setembro de 1997, encarte no jornal *O Povo* – caderno Vida e Arte – talvez seja um dos primeiros de autoria feminina versando sobre a presença de mulheres no cangaço – abriu logo com uma crítica feminista radical da violência contra a mulher.

A MULHER E O CANGAÇO

Autora: FANKA



Figura 01: A mulher e o Cangaço

Fonte: Própria.

Este folheto, com capa-xilogravura da mão de Hamurabi Batista, tematiza a presença feminina no cangaço (ARAUJO, 2019) e denuncia a forma como as cangaceiras também foram vítimas do machismo de homens cangaceiros que interiorizaram as práticas e o imaginário guerreiro, machista dos coronéis colonizadores, patriarcas e escravocratas. Conjuntamente com Salete Maria da Silva abrimos o debate sobre violência contra a mulher no mundo do cordel:

(...)

A mulher só ingressou
A partir de Lampião
Muita coisa se mudou
Com a sua opinião
Pois Maria interferia

Da maneira que podia
Em cada situação.

Bahiano amava Lídia
Que amava bem-te-vi
No entanto nesse dia
Uma lei se fez agir:
Sua lei foi de paulada
Para ter honra lavada
Como chamam por aqui.

Eu falo da violência
Que vitima a mulher
Que a justiça silencia
E todos fazem o que quer:
Estupra, pisa e bate
E no meio do debate
Tudo fica como é.

E os versos finalizam dizendo:

Pela vida cangaceira
Ninguém faz a opção
É pedaço de trincheira
Que padece o coração.
Nessa sina traiçoeira
Não se ver outra maneira
É só guerra e confusão.

No resgate da memória
Tudo pode acontecer
Aparece na história
A mulher para tecer
Outro lado da versão
De Pereira a Lampião
Ela procurou vencer!

O encontro do meu pai com Lampião: uma introdução

*Ao falar de Lampião
Me recordo do meu pai
Contando com precisão
Um fato que não me sai
Da cabeça a lembrança
Da memória a cobrança
Eu fiz verso e rai kai.*

Queria apresentar agora o meu pai, Andreolino Antonio dos Santos (1906-1990), cidadão nordestino, natural de Santa Cruz, Triunfo-PE, e filho de Antonio Luiz de Sousa e Águida Avelino de Sousa. Na primeira etapa da sua vida foi agricultor, até migrar para Juazeiro do Norte, como romeiro do Padre Cícero. Junto com ele foram três irmãos – Adolfo, Luiz e José – e cinco irmãs: Ocilina, Elvira, Maria, Filomena e Luiza. Como papai sabia ler e escrever, tornou-se funcionário

público municipal. Na cidade, exerceu a função de Fiscal e cobrador de impostos do Mercado Central, como registram uma Portaria de 1948 e outra de 1959, que o encarrega de mais uma tarefa no mercado central da cidade: a de cobrador de impostos da Prefeitura Municipal de Juazeiro do Norte.

Casou-se, em 1953, com a cratense Maria Pereira de Brito, também filha de uma mãe romeira, chamada Severina Maria da Conceição Mendonça originária da Paraíba. O casal teve duas filhas: Francisca Pereira dos Santos e Adriana Pereira dos Santos. Antecedendo a esse matrimônio um relacionamento que gerou mais duas filhas: Eunice Alves dos Santos e Eurides dos Santos.

Uma terceira fase de sua vida começou no ano de 1970, quando seu partido político perdeu as eleições para o grupo do coronel Aduino Bezerra. O meu pai retornou a Pernambuco, onde foi viver na cidade de Araripina e trabalhar nas feiras como comerciante, ao lado da esposa, minha mãe, também feirante. Só retornará ao Ceará em 1983, quando seu grupo político ganha as eleições. De maneira genérica, foi esse o percurso de um homem nordestino, que também, como um pai zeloso, foi um grande contador de histórias.

Entre suas histórias mais contadas e recontadas, bem narradas e apresentadas de maneira pausada e com momentos de profundo silêncio e tensão, estão aquelas que contam seu encontro com Lampião. Escutei-as pela primeira vez por volta dos meus seis a sete anos de idade, aproximadamente, assim como escutei outras, sempre relacionadas à saga dos cangaceiros. Esses homens eram valentões que se opunham a cruéis coronéis e a volantes que matavam famílias de “bandidos” vingativos. Os protagonistas dessas histórias não eram criminosos, nem jagunços, nem pistoleiros ou capangas; eram simplesmente cangaceiros: homens “independentes dos coronéis e não residindo em suas fazendas ou recebendo salários por seus serviços.”, como confirma Meneses (2012, p. 19). Na visão do pai, os cangaceiros eram, antes de tudo, camponeses e vaqueiros que lidavam com a pecuária, e, no entanto, por força do contexto político, das secas, das brigas entre famílias, da falta de política pública para o Nordeste etc., tiveram que se tornar cangaceiros.

Este encontro do meu pai com Lampião e com a volante, ocorreu na primeira metade do século XX, em um contexto que, além de impregnado de uma grande violência física, psíquica e simbólica contra o povo nordestino, estava confrontado ao problema dramático da escassez de água potável, problema que perdura em partes no Nordeste até hoje por falta de políticas públicas. Para ter acesso a esse bem natural, famílias pobres que não possuíam um poço, tinham – e ainda têm – que se deslocar para longas jornadas em busca de açudes ou cacimbas. Foi esse o trabalho do jovem Andrelino que contava que, como adolescente, fazia esse trabalho,

revezando com seus outros irmãos. Um dia, o dia que se tornou um dos mais especiais da sua vida, ele saiu em companhia do burrinho que ia trazer a água para a casa familiar:



Figura 02: O encontro de meu pai com Lampião
Fonte: Própria.

Primeira parte da história de Andrelino

Naquele dia o jovem se deparou, no mesmo dia, com os dois bandos mais disputados e comentados das redondezas: o bando de Lampião e o da volante:

Ele era muito moço
Ao cruzar o Capitão
Quando ia para o poço
Chamado de cacimbão.
Triunfo era a cidade
Que rimava a saudades
Desse grande cidadão.

Muito tempo já passou
Desse fato ocorrido
Muita água já rolou
O tempo passa corrido
Quando nessa região
Encontrou um pilotão
Bem fardado e polido.

A princípio ele pensou
Se tratar do Capitão
Porém quando aproximou
Viu não era, Lampião
Que não era Virgulino
E o pequeno Andrelino
Não temeu a situação.

Virgulino era temido
Por que tinha ousadia
Por ele ter cometido

O crime com maestria
Foi assombro regional
Hoje é mito mundial
Pela sua valentia.

Quando se aproximou
Do menino a macacada
Um soldado exclamou:
“cuidado é emboscada”
O meu pai se avexou
E o burrinho ele puxou
Para o canto da estrada.

O termo *macacada* serve na linguagem da região para se referir a uma situação em que alguém imita uma pessoa para gerar risos. No Nordeste da época do cangaço, tornou-se o apelido para designar os soldados armados das volantes, chamados de macacos. Segundo o meu pai, o contador da história, esse uso revelava, na linguagem do sertanejo, o seu desprezo e deboche dessa polícia, também chamada de “volante”. O termo *avexou-se* constitui um exemplo de uma característica bem típica do linguajar nordestino, a de acrescentar aos verbos a partícula/preposição “a”, com o objetivo de reforçar o movimento denotado pelo verbo, a-*vexar-se*. Neste caso, sublinhar o choque que sofreu o jovem aguadeiro quando um desses soldados começou a gritar para ele em termos cada vez mais depreciativos, agressivos e violentos:

“moleque de onde vem?
E onde pensa que vai”?
E nessa prosa convém
Eu dizer que o meu pai
Não pôde se defender
Tão pouco se proteger
Do grito quase ele cai.

“esbarre!” lhe ordenou
A voz do endiabrado
E pelo tom revelou
Um ódio injuriado
Dizia: “olhe frangote
Debaixo do meu chicote
Só passa se depenando”.
(...)
O resto da macacada
Olhava para o menino
Sorria em gargalhada
Do medo do pequenino
Se ali fosse Lampião
Pensou em meditação
Seria igual o cretino?

Toda uma série de expressões, com suas significações e conotações bem nordestinas, tais como *moleque*, que naquela altura significava “vadio ou pé-leve”, revelam não só o

profundo desprezo do soldado e a sua violência (chicote, depenar), como também o sadismo dos outros soldados da volante, que aprovam com uma gargalhada a gritaria do colega. O impacto desse “encontro” foi traumatizante para meu pai. Todas as vezes que ele o evocava, aparecia em seu semblante um misto de raiva e ódio daquele volante que, na história narrada por ele, era um homem negro, grande e forte, de forma que todas às vezes que ele recontava a história, reproduzia também os adjetivos racistas tão próprios da sociedade preconceituosa e escravocrata brasileira.

A estrofe que vem depois da que conta a gargalhada, mostra o estado de furor sanguinário que tomou posse do bando: *rezar* é o que se recomenda aos criminosos condenados à morte. Só Deus mesmo que pode ainda intervir:

“se você sabe rezar
É melhor rezar agora
Pois você já deu azar
Encontrado nessa hora
Nossa tropa reunida
Fazendo sua batida
Pra tirar os nove fora”.

E interveio mesmo, ao trazer ao palco o chefe do bando que, com toda a sua força de convicção, bom senso e benevolência arrogante, pôs fim ao encontro, mostrando também que nem todos os policiais eram só brutos cruéis:

(...)
Ao tirar o cinturão
Pulando do animal
Um outro do pilotão
Disse: “não faça mal”!
Interveio em sua ajuda
Dizendo pra aquele juda:
“não seja tão infernal”.

“o menino é inocente
E está a trabalhar
Não seja um imprudente
Querendo atrapalhar,
O serviço que ele faz
É a água que ele traz
Pra beber e cozinhar

Eu não posso permitir
Essa luta desigual
Se você quer insistir
Faça com outro igual
Procuramos Lampião
E não é com tal pião
Que brigo individual”.

Papai encerrava a sua história com a figura do “soldado ruim”, obcecado pela vontade cega de vingança e matança. Acatou, ainda resistindo, às ordens do chefe e ameaçando mais uma vez o jovem Andrelino, ao lhe anunciar que “um dia” ia pegá-lo; ameaça séria porque foi confirmada por ele com o juramento “numa cruz”.

Aquele moço falou
Usando sua ciência
E nela só revelou
A arte da sapiência.
Falando para a volante
Um bando de ignorante
Usar sua consciência.
(...)
No entanto prometeu
“um dia vou te pegar”
E o dedo ele meteu
Na terra para marcar
Jurando ali numa cruz
Pertinho de Santa Cruz
Meu pai lembra o lugar.

Ao fechar “o livro da sua memória”, papai confirmava, em seguida, a “verdade” da primeira parte da sua história, dizendo que havia muitos relatos de jovens das redondezas que já foram açoitados pela volante com cinturões e cordas. Utilizando a mesma estratégia narrativa, concluí o meu folheto – mas só depois de ter evocado a segunda parte da história de papai – da seguinte maneira:

Parece que não mudou
A nossa realidade
A polícia espancou
Matou com atrocidade
Carandiru, Candelária
Pontal e Corunbiara
Ficou na impunidade!

Os versos acima comparam a violência na caatinga com as atrocidades que também ocorrem na zona urbana e em comunidades indígenas. Expressa situações pelas quais a polícia atuou como no tempo do cangaço, e de maneira igual ao que fez no sertão: matou e espancou como Carandiru, Candelária, Pontal e Corunbiara.

Segunda parte da história de Andrelino

*O burrinho ele aprumou
Na estrada novamente
E o caminho ele rumou
Como ia antigamente.
No entanto lá chegando
Lá estava outro bando,
Virgulino e sua gente.*

Para quem escutava com ouvidos de criança, a segunda parte da jornada era a mais bela e intrigante. Como para o Andrelino, ela começava para a criança com um momento de espanto e angústia. Pois, se os cangaceiros eram tão perigosos como diziam, o que seria, agora daquele menino ao encontrar ali, no poço, o bando de Lampião?

Era muita coincidência
Num só dia encontrar
Grupos da procedência
Como este e o militar.
Se a volante quase o mata
Com certeza ali na mata
Ninguém ia lhe salvar.
(...)
Sem dúvida era Lampião
Agora tava lascado
O bando do Capitão
Ali todo organizado
Bebiam água do poço
Sem pressa nem alvoroço
Naquele mato cerrado.

Vemos que desde o começo da sua história o pai-contador ia construir sabidamente dois “mundos” antagonistas: o da beira da estrada, sempre perigosa, e onde as pessoas andam com pressa, e o do poço, lugar tradicional de descanso e de encontros. Dois ambientes diferentes: o de machos, de gritaria, ameaças e medo; e o de homens e mulheres (!), de paz, descanso e silêncio. Com protagonistas radicalmente diferentes também, como ilustra a maneira como o recebeu o cangaceiro Azulão – o primeiro cangaceiro que Andrelino viu na vida dele!

Surpreso ele ficou
Foi quando Azulão veio
E logo se apresentou
Ajudando no apeio
Tirando dali fuzil
Espingardas e cantil
E o caneco do meio

O medo se escafedeu
Devido a recepção
E do animal desceu
Pisando firme no chão
Virgulino ali do lado
Olhava desconfiado
Sem fazer objeção

No decorrer desse dia memorável dos dois encontros, o adolescente Andrelino passou de uma experiência traumatizante a uma quase epifania que abalou a sua visão do mundo e do cangaço. Inverteu-se a dicotomia que a embasava: havia cangaceiro bom e volante ruim!

Veja que ironia
Tem essa revelação

Mostrando a agonia
Do povo da região
A volante te peitava
E também não respeitava
É o que dizem no sertão.

E daí, a lição que ele tirou das duas descobertas chocantes do dia: esse “incred” – expressão típica nordestina que significa “coisa ruim” –, nesse caso aplicado ao movimento do cangaço, precisava ser aplicado à volante também.

Se o cangaço insistiu
E se foi esse incred
Se matou e resistiu
A volante e a coronel
Também juntos incitaram
E também assassinaram
Cada um com seu papel

Essa nova consciência e a imagem que tinha o meu pai de Lampião como “herói-assassino” de uma luta justa e desigual, nasceu naquele dia, graças a um outro cangaceiro famoso, Azulão, que veio para o saudar e ajudar para poder tirar a água do poço. Lampião ficou lá, um pouco afastado daquela cacimba-poço, no seu posto como chefe do bando, ficou à espreita, vigilante e “desconfiado” daquele silêncio e paz que a chegada de um bando de “macacos” podia interromper a qualquer momento.

É assim que o evoca a cangaceira Sila (Ilda Ribeiro), companheira do cangaceiro Zé Sereno do bando de Lampião, em entrevista para o programa Jô Soares onze e meia da SBT: “um homem normal, tranquilo, muito valente sem exibir a valentia dele, que não mandava em ninguém”. À pergunta do entrevistador se ele era um homem malvado, ela responde: “Não! Lampião era malvado para quem era contra ele. Isso eu não acho que seja malvadeza (...) Lampião pediu pros ricos.... pra dar pros pobres”. E era assim que o meu pai respeitava o cangaço como algo que tinha um significado positivo para ele.



Figura 03: Encontro com Sila

Legenda: Com a cangaceira Sila no congresso de centenário de Lampião, em 1997. Memorial Padre Cícero. Juazeiro do Norte.

Fonte: Foto de Antonio Vargas.

Falava de Azulão, que o recebeu quando chegou perto do poço, como amigo dele. Uma amizade que se vivia em um contexto que ele nunca revelou para mim. Mas, em casa havia guardado em um cofre, um punhal de cor prata. Algumas vezes, o pai o mostrou como se fosse uma relíquia. Após o falecimento dele, a minha mãe me contou que foi um presente que ele recebeu de Azulão e que, nas muitas mudanças de casa, entre Pernambuco e Ceará, o punhal desapareceu. Este cangaceiro Azulão era um homem negro. Ele foi covardemente matado, pelas costas, em 1934, juntamente com quatro outros cangaceiros, incluindo uma mulher, por nome de Maria Dória (CANGAÇO..., 2012). Sua cabeça foi degolada e exposta, depois da sua morte, aos mais variados tratamentos, exposições e pesquisas ditas “científicas” desnecessárias com objetivos que podem-se qualificar como cruéis e meio suspeitas (NOGUEIRA, 2022).

Considerações finais

*Eu comungo da visão
Que o tempo vai mudar
Que a roda da impulsão
Vai fazer tudo girar
E quem era Lampião,
Virgulino, o Capitão?
A história vai falar.*

Esta setilha, a última do folheto *O encontro do meu pai com Lampião*, traz o conceito de *impulsão* que, juntamente com o de *próspero* do título – utilizados os dois no seu sentido original – formula o objetivo deste artigo, a saber: dar um impulso, incitar a um questionamento decolonial e debater sobre o caráter *épico* da representação do movimento do cangaço no Ciclo do Cangaço da literatura de cordel. Embasada no pensamento decolonial, na sua *epistemologia do Sul* e na sua crítica das *epistemologias do Norte*, consideradas como coloniais, colonizadoras e eurocêntricas, esse pensamento inovador oferece aos povos colonizados (latino-americanos, africanos... e outros) os instrumentos para repensar a sua realidade e cultura atual, o seu imaginário e a sua história, permitindo-lhes “fazer falar a sua própria história” de dentro da sua própria cultura, em vez de a escutar versada nos moldes de uma cultura dominante e alheia.

A aspiração subjacente foi ilustrar, a partir de um exemplo concreto, as mudanças importantes nas práticas, métodos e teorias da pesquisa acadêmica convencional decorrentes do questionamento do seu paradigma científico, fundado na exigência de objetividade, distanciamento e racionalidade do pesquisador – sujeito da pesquisa – perante os seus objetos de pesquisa e seus portadores, os seres humanos-informantes. Esse olhar “de fora”, de cima e superior, foi substituído, na nova epistemologia, pelo olhar, a palavra e a experiência “de

dentro”, transformando o informante em parceiro de um diálogo de dois Sujeitos- aprendizes que constroem juntos um conhecimento novo, orgânico. (SEGATO, 2012; 2015).

O exemplo “de dentro” do folheto como história de uma “parceria” pai-filha-pesquisadora dele, mostrou a importância de outro princípio e base fundamental da pesquisa decolonial, o da presença indispensável de um conhecimento, ele também orgânico, da cultura local e regional, da sua experiência e vida, da sua língua. Foi esse conhecimento que me permitiu situar e interpretar o testemunho ocular do jovem Andreino, transformado muitos anos depois em narrativa oral pelo pai-contador e em seguida, a minha narrativa da história atualizada e escrita do testemunho dele. Trata-se do começo do processo da construção de mitos nas tradições da oralidade, evoluindo oralmente e organicamente no seio daquela classe social que no triângulo heroico se encontra representada pelo vaqueiro; mito oral, silenciado pela palavra hegemônica e tonitruante do fazendeiro coronel.

Ao mesmo tempo, foi a própria vivência da realidade histórica – transformada mais tarde em narrativa oral – que, naquele dia muito especial dos dois encontros, ia provocar na vida do meu pai o choque da descoberta de outra verdade. Uma verdade que deu, na vida dele, o impulso a um processo de conscientização política e crítica que ele transmitiria à filha sob forma da história oral de quem a “viu, ouviu e viveu” de dentro. Essa verdade era a da existência de estruturas políticas e ideológicas, instaladas na comunidade nordestina pelos coronéis-fazendeiros “da redondeza”, inimigos que vieram “de longe” com o objetivo de manter um poder colonial obsoleto, usurpador e criminoso. A lição que o pai ensinava foi que a violência intrínseca desse regime, devido à sua estrutura dicotômica e hierárquica, só podia sobreviver gerando cada vez mais violência, crimes e massacres em todas as camadas sociais da comunidade.

E a roda da impulsão começou a fazer tudo girar! A verdade do contador-testemunha trouxe um triângulo heroico-épico diferente, ao desconstruir e matizar a sua base dicotômica do Bem legal dos coronéis e dos volantes, oposto ao Mal criminoso e cruel dos cangaceiros. Nesse espaço épico remodelado existiam dois tipos de violência e assassinios – de um lado os crimes cometidos pelos opressores por maldade e usurpação e, de outro lado, aqueles outros cometidos pelos oprimidos, pobres e despossuídos dos seus meios de subsistência. Os protagonistas-heróis se diversificaram, outros se re-humanizaram: havia também volante bom e cangaceiro ruim!

Aos poucos, a roda infernal desferrava, acelerava. Com a democratização muitas palavras e vozes, silenciadas ou escondidas na oralidade e na vida privada, libertaram-se.

Os tempos mudaram mesmo! Então, quem era, afinal de tantos contos e contas, Lampião, Virgulino, Capitão e Rei do Cangaço? A história da gente começou a falar.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ARAUJO, Raquel Silva. **O protagonismo feminino no cangaço de Lampião (1930-1940)**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, Campina Grande, 2019. Disponível em: <https://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/21355/1/TCC%20-%20RAQUEL%20SILVA%20ARA%3%9AJ0.pdf>. Acesso em: 14 nov 2022.

BATISTA, Francisco das Chagas. **Literatura Popular em Verso: Antologia**. Tomo IV. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

BURKE, Peter. **A cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANGAÇO NA BAHIA. **Azulão, Zabelê, Canjica e Maria Dórea...** Salvador. Disponível em:

<https://cangaconabahia.blogspot.com/2012/04/azulao-e-maria-dorea.html>. Acesso em: 14 nov. 2022

CAVIGNAC, Julie. **A literatura de cordel no nordeste do Brasil: da história escrita ao relato oral**. Natal: Ed. da UFRN, 2006.

DUARTE, Constância. Arquivos de mulheres e mulheres anarquistas: histórias de uma história mal contada. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 30, p. 63–70, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9136>. Acesso em: 5 nov. 2022.

GRANGEIRO, Cláudia Rejanne Pinheiro. **Benditos “mauditos”**: tradição e transgressão na Literatura de Cordel. Curitiba: CRV, 2020. DOI: 10.24824/978655578736.8

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOBBSAWM, Eric. **Bandits**. London: Weidenfeld & Nicolson; New York: World Publishing, 1969.

HOMENAGEM a Lampião. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 02 set. 1997. Caderno Vida & Arte.

LAMPIÔNICO, Reinado. **Sila Ex-Cangaceira no Programa do Jô Soares**. Youtube, 12 jul. de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OmHMyWDaPpo> . Acesso em: 15 nov. 2022.

LEMAIRE, Ria. Pensar o suporte, resgatar o patrimônio. In: MENDES, S. (Org.). **Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentidos**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

LEMAIRE, Ria. Novos rumos e rumos novos no mundo do folheto de cordel. In: MORÃO, A.; SILVA, F.; FERREIRA, F.; LOUSADA, I.; CHAVES, V. (Org.). **Literatura de cordel: olhares interdisciplinares**. Lisboa: CLEPUL, 2022. No prelo.

MENESES, Antonio. **O Cangaço em fogo morto e em os Desvalidos**. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

NADDAF, Ana. Nem Todos Estão “Assassinano” o Cordel. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 06 nov. 2001. Caderno Vida & Arte, p.1 e 6.

NOGUEIRA, Aderbal. **Morte do cangaceiro Azulão - por Lamartine Andrade**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lQpBPJvAtcg>. Acesso em: 14 nov. 2022

- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- REY, Alain. **Dictionnaire historique de la langue française.** Paris: Dictionnaires Le Robert, 2016.
- SANTOS, Francisca. **A mulher e o cangaço.** Juazeiro do Norte: Cordel Vivo, 1997a.
- SANTOS, Francisca. **O encontro do meu pai com lampião.** Juazeiro do Norte: Cordel Vivo, 1997b.
- SANTOS, Francisca. **Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes.** 2009. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Departamento de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/15193>. Acesso em: 05 nov. 2022.
- SANTOS, Francisca. **O Livro delas: catálogo de mulheres autoras no cordel e na cantoria nordestino.** Fortaleza: IMEPH, 2020.
- SANTOS, Francisca. **Água da mesma onda: a peleja poética epistolar entre a poetisa Bastinha e o poeta Patativa do Assaré.** Fortaleza: Editora Iris, 2011.
- SANTOS, Francisca. Cantadoras e repentistas do século XIX: a construção de um território feminino. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, [S. l.]**, n. 35, p. 207–249, 2010. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9663>. Acesso em: 5 nov. 2022.
- SEGATO, Rita. **Des/decolonizar la universidad.** França: Del Signo, 2015.
- SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos CES [Online]**, 18 | 2012, posto online no dia 01 dezembro 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/eces/1533>. Acesso em: 16 nov. 2022. DOI: <https://doi.org/10.4000/eces.1533>
- SOUZA, Jessé. **A Elite do atraso: da escravidão à lava jato.** Rio de Janeiro: Editora Leya, 2017.
- TERRA, Ruth Brito Lêmos. **Memória de lutas: primórdios da literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930).** São Paulo: Editora São Paulo, 1993.



BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Cangaço: memória, história, arte ou estratégia de dominação? In: **Revista Épicas**. Ano 6, N. 12, Dez 22, p. 80-105. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.80105>

CANGAÇO: MEMÓRIA, HISTÓRIA, ARTE OU ESTRATÉGIA DE DOMINAÇÃO?

CANGAÇO: MEMORY, HISTORY, ART OR DOMINATION STRATEGY?

Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros⁵⁵
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

RESUMO: Este artigo trata do cangaço e da literatura de cordel, duas categorias de fenômenos sociais e literários típicos do Nordeste brasileiro. O cangaço, máxima expressão da violência requer, para sua compreensão, análises de Ciência Política, diferentes concepções de História e Memória, além de pesquisas de campo, documentais e análises da imprensa do período de sua existência. Os estudos da literatura de cordel ou literatura popular, requerem consulta a bibliotecas de centenas de obras de cordelistas, predominantemente louvando ou criticando aquele tipo de violência. Em diferentes momentos, a literatura de cordel expressa o que Ivan Cavalcanti Proença denomina “A Ideologia do Cordel”. Estuda-se, para seu entendimento o conceito de Folk-Comunicação, único conceito de Teoria da Comunicação elaborado no Brasil, pelo intelectual nordestino, Luiz Beltrão.

Palavras-chave: Sertão do Nordeste; Cangaço; Lampião; cordelistas ou poetas populares.

ABSTRACT: This paper discusses cangaço and cordel literature, two categories of social and literary phenomena that are from Brazilian Northeast region. Cangaço, the maximum expression of violence, requires, for its understanding, Political Science analyzes, different conceptions of History and Memory, in addition to field and documentation research and evaluation of press information from the period of its existence. Studies of cordel literature or popular literature, require consulting libraries of hundreds of works by cordelistas, predominantly praising or criticizing that type of violence. At different times, cordel literature expresses what Ivan Cavalcanti Proença calls “The Ideology of Cordel”. For its understanding, it

⁵⁵ Professora aposentada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Pós-doutorado em Antropologia pela Universidade Estadual de Campinas (1998) e Pós-doutorado em Ciências da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010). E-mail: professoraluitgarde@gmail.com.

is necessary to study the concept of Folk-Communication, the only concept of Communication Theory that was elaborated in Brasil by the northeastern intellectual Luiz Beltrão.

Keywords: Northeastern Sertão; Cangaço; Lampião; cordelistas or popular poets.

Introdução

O fenômeno cangaço, elemento e terminologia circunscritos ao sertão do Nordeste enquanto terminologia da violência social desencadeia, desde fins do século XIX, todas as manifestações de análises de letrados, como da nominada folkcomunicação, única teoria comunicacional criada no Brasil, pelo estudioso jornalista Luiz Beltrão. Segundo esse considerado pai dessa teoria, analfabetos e semiletrados desenvolvem formas próprias de COMUNICAÇÃO, como poetas e repentistas, pintores e artesãos, instrumentistas e contadores de histórias, teoria aplicada aos vates nordestinos que cantaram em versos as agruras do povo pobre submetido aos horrores das guerras entre senhores de terras e trabucos, além do flagelo da seca e das epidemias como a cólera, que ceifavam a vida da população. Essa mesma categoria de não letrados já se manifestava sobre os horrores da escravidão, a exemplo de Inácio da Catingueira, negro escravo analfabeto, poeta e cantador, se auto acompanhando de um pandeiro de couro muito enfeitado, célebre por sua peleja com o poeta e pequeno agricultor também analfabeto, o famoso – Romano da Mãe d`Água em Patos, Paraíba, em 1870.

Amado e admirado por seus contemporâneos e conterrâneos, teve seus versos por eles memorizados e publicados posteriormente pelos maiores cordelistas do Nordeste, como Leandro Gomes de Barros, Chagas Batista, Otacílio Batista, Ugolino do Sabugi e Silvino Pirauá. Esses imortalizaram, nas gerações de fins do século XIX, sua peleja (BARROS, 2018, pág. 8).

Em todo o sertão nordestino, ao som da viola, do ganzá ou do pandeiro, cantadores espalhavam as notícias atravessando léguas de caatingas, divulgando em feiras, festas e fazendas todos os acontecimentos daqueles torrões, enquanto inspirados poetas “cantavam histórias”, como os romanceiros portugueses divulgaram no Brasil desde o início da colonização nas Capitanias Hereditárias, nos tempos de Duarte Coelho e Jerônimo de Albuquerque (1534) em Pernambuco. Nas feiras e festas, sanfoneiros inspirados cantavam a saudade da terra, enquanto o aboio dos vaqueiros anunciava o fim do dia, recolhendo o gado solto na caatinga.

Entre histórias e memórias

Nos anos 40, criança vivendo no sertão de Alagoas, ouvia empregados analfabetos das fazendas contando histórias dos 12 Pares de França, da Donzela Theodora, falando de BOCAGE e de CAMONGE. Os mais velhos contavam histórias dos “antigos”, como minha bisavó materna, que morreu com mais de 100 anos em 1961, em noites de lua cheia contando sua infância em

Pernambuco, ouvindo os sermões do Padre Mestre Ibiapina, que a crismou aos 14 anos, no Brejo da Mãe de Deus. Relembrava o bisavô muito velhinho, contando que, expulsos os holandeses de Pernambuco, seus ancestrais não quiseram voltar para a Europa, se embrenhando nas caatingas com a família, se estabelecendo naquela região, de onde os descendentes fugiram para o sertão de Alagoas, durante o Movimento Nativista que insuflou em Pernambuco a “Guerra do Mata Galego”, no século XIX. Porém as histórias que nos arrepiavam eram as lembranças da invasão do Capim, em 1927, quando mais de 90 cangaceiros a cavalo entraram atirando, Lampião gritando: “Zé Veio, fi da peste, vou arrancá seu coro vivo, pendurado como bode!!!” Os detalhes da invasão fazem parte das pesquisas que realizei nas duas últimas décadas do século passado, para escrever a Tese de Doutorado, publicada em 2000, sob o título *A Derradeira Gesta: Lampião e Nazarenos Guerreando no Sertão*.

Percorrendo sete estados do Nordeste, lugares de atuação do bando de Lampião, fiz levantamento bibliográfico e documental, além de entrevistas com vítimas, policiais e autoridades. Em Santana do Ipanema o manancial de informações foi profundo, porque ali na sede do município se instalara o quartel do II Batalhão - tropas de combate ao cangaço, bem em frente à residência de meus pais, no bairro Monumento. Dali partiam as diligências e para ali eram levados os prisioneiros trazidos pelas volantes, muitos deles fuzilados fora da cidade, no Serrote Pelado. Do mesmo lado do quartel, descendo a ladeira do Monumento em direção ao comércio, estavam a casa do Coronel José Lucena Albuquerque Maranhão (comandante da tropa), quase vizinha da residência de Dr. Augusto, Juiz de Direito do imenso território santanense, fazendo fronteira com Palmeira dos Índios, até os povoamentos das margens do Rio São Francisco, como a cidade de Pão de Açúcar. Na parte baixa da cidade, com calçamento de lageiro (lagedo) até à beira do rio Ipanema (Panema na linguagem popular). Bem no “mei da rua”, se situavam os sobradões (moradias dos mais ricos), comércio, feira, cadeia da cidade, delegacia, cartório e, ladeada pela grande praça, a Matriz de Nossa Senhora Santana, seguida pela residência de “Seu Vigário – Padre Bulhões” que criou, com as irmãs que viviam com ele, o menino Sílvio Bulhões, enviado pelo cangaceiro Corisco, junto com a mulher Dadá.

Perto da Igreja morava Dr. Arsênio Moreira, primeiro médico estabelecido naqueles sertões, contratado pelo II Batalhão, para felicidade de todo o povo santanense, principalmente os mais pobres, que perdiam os filhos novinhos, de diarreia, tosse braba e toda espécie de doença que levava sempre mais de dois terços de recém nascidos. Adorado pelos matutos, o médico ensinou métodos de higiene à população, além de mostrar o efeito mortal do leite dado às crianças atacadas de desinteria. Pela primeira vez as mães foram orientadas a substituir o leite de vaca pelo leite industrializado “lacteína”, quando os filhos pequenos adoeciam. Atendendo a quem o procurava, a maioria dos matutos lhe trazia como pagamento peru, capão

gordo, milho verde e o que tivesse de melhor nos seus roçados. Formado na Faculdade de Medicina da Bahia, o médico extraía dente, fazia parto e pequenas cirurgias, receitava homeopatia e tratava todos os doentes, incluindo os mendigos que batiam a sua porta. Em 1945 fui levada de carro de boi até Santana, com quase 4 anos de idade, quando não mais reagia a qualquer estímulo, mesmo escutando os visitantes dizerem que eu já era “anjinho”. Diagnosticada pneumonia pelo médico, vi pela primeira vez o tubo de soro, e todo o processo terapêutico, inclusive a sequência de banhos frios e quentes por ele pessoalmente aplicados.

O maior movimento em Santana se dava no sábado, com a feira frequentada por moradores de todos os povoados, ali vendendo ou comprando mercadorias, e resolvendo problemas no Banco do Brasil, Prefeitura, Fomento Agrícola, Cartório, Delegacia, além de recolhimento no Correio, pelos “principais” dos povoados, das correspondências da população analfabeta – seus empregados, autônomos e amigos. Era também o dia em que cegos e mendigos se concentravam na feira, muitos cantando tristes a própria miséria: “Meus irmão da caridade, não tenha pena de dá, esmolinha para o cego (alejado), que não pode trabaiá”! Perto das barracas de comida, se espalhavam cantadores de embolada ganhando “uma bicada” para benzer a cachaçada dos fregueses”: “Eu glosa o copo e a garrafa, e a cachaça não!” Em outro lugar da feira, um mendigo com o fole ganhava a vida tocando para os aficionados da concertina. Grande ajuntamento de pessoas em qualquer feira do sertão, com certeza tinha um vendedor de “livrinho de feira”, nome dado antes da denominação “literatura de cordel”, estabelecida pelos estudiosos, organizadores da Campanha de Defesa do Folclore. Nos pequenos povoados era comum o hábito de “pessoas que sabiam ler” possuírem coleções desses livrinhos, também chamados “romansos”, até finais da década de 40.

No fim da Guerra, em 1945 a família se muda para o povoado Capim, mantendo a casa do Monumento até inícios de 1947, quando adquire moradia em Maceió, passando à transumância de vida na capital no período das aulas, e volta ao sertão durante as férias escolares, enfrentando dois dias de viagem: de carro de boi e a cavalo do povoado para a sede do município, daí até Palmeira dos índios de “sopa” – (nome dado a um pequeno ônibus de madeira). Nessa cidade, na madrugada do dia seguinte se embarcava para a capital no trem da Great Western, atravessando a Zona da Mata até o Litoral, alcançado às 10 horas da manhã. Era um verdadeiro “banho de civilização”, aprendizado abrupto e intercultural de formas e compreensão de mundos tão distantes entre nós os “matutos” que chegávamos, e os “pracianos” que nos olhavam espantadíssimos horas depois, quando chegou o “caminhão da mudança” com imensa lotação, nela incluído um carneirinho, porque o filho mais novo da família não suportaria a mudança sem estar “agarrado” no Mimoso, até “pegar no sono”.

Hoje, oitenta e cinco anos após “aqueles tempos”, o território do antigo município santanense está dividido em dez municípios conectados por estradas de rodagem, enquanto no tempo dos cangaceiros (1916 - 1938) mais de 90% das viagens para a e da sede eram feitas em carro de boi, a cavalo e a pé.

Desde 1917, ainda não se tendo estabelecido o II Batalhão, o município de Santana do Ipanema era assaltado pelo Bando dos Porcino, invadindo os povoados. Em 1919 o Intendente de Santana do Ipanema, André Ferreira da Silva encarrega seu filho Ferreirinha, de convocar homens dispostos a se arregimentarem sob seu comando para, recebendo armamento da autoridade, darem combate a esses cangaceiros que estavam nos povoados Chicão e Poço das Trincheiras, assaltando a população. A essa convocatória o inspetor de quartirão do povoado Capim - José Ferreira de Melo (vulgo Zé Véio), parente do Intendente, marcha com Ferreirinha, dando fogo na cabroeira dentro do Poço das Trincheiras, mirando num dos cabras que tomava uma bicada, chamado Lampião, que já era cego de um olho, já ali começando sua saga cangaceira em Alagoas. Oito anos depois em 1927, no comando de mais de 90 homens montados a cavalo, Lampião invade o Capim para se vingar de Zé Véio, como registro no início do texto.

A saga do cangaço já fora divulgada pelos grandes cantadores do sertão nordestino, como Silvino Pirauá de Lima (1848 – 1918), Leandro Gomes de Barros (1865-1918), Francisco das Chagas Batista (1882 – 1930), João Martins de Athayde (1880 – 1959), apresentando Antônio Silvino, como um cangaceiro que procurava justiça, respeitando as mulheres pobres que tinham de alimentar a cabroeira faminta. Em contraponto, esses cantadores, ainda muito influenciados pela criação do mundo beato no sertão entre 1853 e 1883, quando o Padre Mestre Ibiapina missiona os sertões de cinco Estados nordestinos: Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará e Piauí, pregando a criação do mundo de paz anunciado por Cristo, combatendo a violência da escravidão e das armas dos poderosos, esses poetas denunciam a violência do cangaço de Lampião. Nasce uma nova ideologia católica que, condenando toda forma de violência contra os filhos de Deus, como escravidão, uso dos trabalhadores como “cabras” dos poderosos em suas lutas pelo poder, e das mulheres pobres como suas prostitutas, centra no trabalho e na obediência aos mandamentos da Lei de Deus – “sem tergiversação” a única forma de vida honrada, cuidando de todos os seres humanos como irmãos (MARIZ, Celso -Ibiapina: Um Apóstolo do Nordeste. 3ª ed. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1997). Sobre o Padre Ibiapina, Leandro Gomes de Barros publica: *Defesa Feita Pelo Doutor Ibiapina em que se livrou da Força um Réu já sentenciado*.

Guiado por essa nova concepção de mundo, Francisco das Chagas Batista escreve versos reprobatórios da violência cangaceira, nos cordéis: *Os novos crimes de Lampião e Conselhos do Padre Cícero a Lampião*:

Todos chefes de bandidos
Do nordestino torrão,
Obedecem a diretriz
Do coronel Lampião,
Porque ele é o mais forte
Dessa nefanda cohorte
Que infesta o alto sertão (BARROS, 2008, pág. 212).

João Martins de Athayde, no folheto “Lampião em Vila Bela”, poetisa:
É um tormento horroroso
essa tal situação,
da gente não poder mais
viajar pelo sertão
pra encontrar no caminho
indo cair direitinho,
nas unhas de Lampião

Parece até brincadeira
essas notícias fatais
que se lê diariamente
nas colunas dos jornais
vive tudo aborrecido
de se ver este bandido,
fazendo coisas demais
.....
O sertão está tornado
num lugar sem garantia
ninguém pode viajar
nem passar na travessia
é um suplício danado
porque se é emboscado
a qualquer hora do dia (IBID., pág. 212-213).

Sobre Lampião, Francisco das Chagas Batista publica ainda os cordéis: *A História do Capitão Lampeão; O Marco de Lampeão*.

Naquele período, intelectuais nordestinos, como o médico nascido no Juazeiro do Padre Cícero - Xavier de Oliveira, radicado no Rio de Janeiro, publica em 1920 o livro *Beatos e cangaceiros*. Na mesma década alagoanos como Estácio Valente de Lima, Diretor da Faculdade de Medicina da Bahia, e o então estudante dessa faculdade - Arthur Ramos, publicam na imprensa artigos com reflexões sobre o fenômeno cangaço, procurando analisar o sistema social e suas vinculações com a violência do período, que se arrastava desde a virada do século XIX. Preocupados com os efeitos da violência cangaceira na sociedade, letrados nordestinos como Gustavo Barrozo (*Almas de Lama e de Aço – Lampeão e outros cangaceiros*, 1930 e *Heroes e Bandidos*, 1917) na República Velha se associam à tendência da alta hierarquia católica, de associar o cangaço ao Padre Cícero, na construção da imagem de um padre ganancioso que

até proibia a escolarização de seus seguidores. Essa imagem é reproduzida pelo intelectual não nordestino, o paulista membro do Movimento Educação Nova - Lourenço Filho, no livro “Juazeiro do Padre Cícero”. Era o ano de 1922, quando ele vivia em Fortaleza, no cargo de Diretor da Instrução Pública e professor da Escola Normal de Fortaleza, convidado pelo governante daquele Estado.

No episódio da Coluna Prestes em 1926, quando o médico baiano Floro Bartolomeu da Costa já vivia no Juazeiro, eleito deputado Federal representando o Estado do Ceará na Câmara Federal, completa-se a propaganda do Padre fanatizador que “convoca Lampião e lhe dá patente de Capitão, para combater o Comunista Carlos Prestes”, “versão” até hoje divulgada por alguns “cangaceiristas”.

Também na década de XX, o intelectual alagoano – Pedro da Costa Rego, irmão do Bispo Auxiliar do Rio de Janeiro – Rosalvo Costa Rego, pede demissão do Cargo de Redator Chefe do Correio da Manhã e, voltando para sua terra natal em 1923, dedica-se à política, tornando-se governador do Estado, de junho de 1924 a junho de 1928, exatamente no período em que Lampião se estabelece como o chefe do cangaço em Alagoas. Famoso pelas críticas políticas e econômicas ao sistema governamental, desde o início de sua carreira jornalística na Gazeta de Notícias com 18 anos de idade quando termina os primeiros estudos no Colégio São Bento (1906), em Alagoas vai se destacar imediatamente pela expressa repulsa ao banditismo de qualquer espécie, principalmente o CANGAÇO. Entre as centenas de entrevistas feitas em Alagoas sobre o cangaço, registrei depoimentos do filho do coronel Lucena - Wilson Lucena e de pessoas de diferentes classes sociais e credo político. Com variação de alguns detalhes, todos se referiam ao Coronel Lucena como alguém de caráter duro, “homem de 1ª informação”, mas cumpridor de seus compromissos. Sua história começa, segundo alguns depoimentos, como os de seu filho – Wilson Lucena, com o relato sobre o Governador Costa Rego perguntando a um assessor no Palácio dos Martírios: “Quem de vocês conhece um policial de respeito aqui no Estado, para vir aqui conversar comigo?” Alguns responderam: “O Sargento José Lucena Albuquerque Maranhão é um homem direito, recomendado pelos “grande de Viçosa”, onde ele vive, tendo nascido em Quebrangulo. É unanimidade nos relatos, o comentário do Governador, pensativamente: “É de uma grande família de homens de valor. Tragam ele aqui.” Interrogado longamente pela autoridade, ouviu suas expressões de condenação aos “malfeitos” de roubo, coiteiro de mau elemento, assaltantes de estrada, plantadores de liamba (maconha), desrespeitadores das famílias de trabalhadores, ladrões de galinha e bode de seus vizinhos, mentirosos e, como o pior de todos esses criminosos, CANGACERO! Concordando com toda a relação de “maus procedimentos”, o Sargento aceita ser o homem de confiança da autoridade,

saindo da Zona da Mata e do Litoral, para viver no Sertão, executando suas ordens, que são drásticas: “Todo cabra ruim dessas qualidades, prenda e me comunique!”

Até o fim do cangaço Lucena se tornou o personagem mais conhecido dos sertões do Nordeste, enquanto Costa Rego se manteve nas duas paixões de sua vida, Jornalismo e Política, ocupando cargos na Capital da República. Articulando-se com governadores de Pernambuco e Paraíba, de onde estivesse, na imprensa, na Câmara ou no Senado Federal, apoiava as políticas de combate ao crime. Defendendo os mesmos princípios, o Governador da Paraíba João Suassuna, e de Pernambuco – Estácio Coimbra, garantiram em seus estados perseguição ao cangaço, tornando- Alagoas, Pernambuco e Paraíba, os lugares de maior combate aos cangaceiros. Na Paraíba, José Pereira, chefe político de Princesa, ajuda os Nazarenos arruinados pelo bando de Lampião, apresentando membros da Família Flor ao importante Diretor dos Diários Associados de Pernambuco – Pessoa de Queiroz, que consegue do governador a oficialização das volantes de Nazarenos, como policiais financiados pelo Estado, ao mesmo tempo que lhes deu autonomia para organizarem suas próprias volantes. Muitos desses volantes ingressaram na Polícia de Pernambuco. O mais famoso Nazareno, Odilon Flor, era poeta repentista, espalhando em todo o Sertão do Nordeste, os versos cantados:

Lampião diz que é valente,
É mentira, é corredô!
Correu na mata escura,
Que a poeira alevantou!

No dia 08 de outubro de 1983, vivi a emoção intelectual de entrevistar, durante toda a tarde, o lendário “Cavaleiro da Esperança,” a quem me dirigi todo o tempo como SENADOR, por ter sido aquele personagem o Senador mais votado do Brasil nas eleições pós “queda da Ditadura de Getúlio Vargas”. Estávamos no primeiro Governo Brizola no Rio de Janeiro, que recebera em seu partido os mais perseguidos e anistiados comunistas, como o recém-eleito Deputado Afonso Celso (Afonzinho) naquele momento num hospital do Rio vítima de grave acidente, quando o entrevistado e eu – seus visitantes, pudemos “viajar no tempo” sem o conceito de “História como versão”. Era um trabalho com exigência da Etnografia, entendida como “pesquisar em profundidade” os sentimentos de quem viveu a “concretude da existência”, submetida às diferentes formas de organização social. Iniciei a entrevista com a pergunta: “Como o Sr. explica o fracasso de todas as suas estratégias desde a Coluna”? Sua imediata resposta: “Naquele tempo o Brasil não tinha Faculdade de Filosofia, nem História, nem Sociologia, nem Antropologia, nem Geografia! Fiz estratégias para o Brasil que eu pensava que era”.

Quando lhe perguntei se o Padre Cícero pusera em seu encalço o “dando-lhe patente de capitão - cangaceiro Lampião”, o comandante do Levante Militar na República Velha imediatamente me ordenou:

Seja uma pesquisadora! A Sra. “imagina” que dois...como Arthur Bernardes e Setembrino de Carvalho, iam por o destino desse país, nas mãos de um humilde pároco de aldeia? Vá ali na Cinelândia, nos Arquivos do Clube Militar, e descubra nos documentos, quem deu patente a bandido para perseguir a Coluna Prestes! O Padre Cícero foi o único homem que me tratou com respeito naquele tempo. Em sua ingenuidade enviou um Positivo (portador) com uma carta me propondo que depositasse as armas que ele me garantiria a vida (BARROS, 2018, pág. 259 – 261)

Para completar suas informações, me indicou a leitura do livro de Lourenço Moreira Lima – que ele nomeara “escrivão da marcha da Coluna”, intitulado: *A Coluna Prestes Marchas e Combates*. Sobre esse tema, usado pela imprensa e muitos escritores desde aqueles tempos, recomendo também a leitura da obra de Lourival Coutinho: *O general Góes depõe*. Tenho a 2ª Edição, de 1956, pela Livraria Editora Coelho Branco. Rio de Janeiro, 1956.

Seguindo as recomendações do “Comandante”, durante seis meses - com dois bolsistas da FAPERJ, copiamos toda a documentação registrada nas Atas do Clube Militar. Ali está o registro da luta renhida de militares denunciando e condenando a concessão de patentes militares a “grandes chefes de bandidos”, como Horácio de Matos, o riquíssimo dono em Lençóis, da exploração de pedras preciosas da Chapada Diamantina na Bahia, que recebeu a patente de General em troca de por seu “exército” de cinco mil jagunços (nome correspondente a cangaceiro ou cabra no restante do Nordeste), na perseguição à Coluna, até à fronteira do Paraguai. No livro *O general Góes depõe*, ele explicita toda essa estratégia, concluindo que enviara ao local da fuga dos derrotados a Polícia de São Paulo, para que ela fosse a vitoriosa tropa que, em nome do Estado Brasileiro, expulsara do país a Coluna Prestes. Personagem dessa estratégia, o Deputado pelo Ceará – Floro Bartolomeu da Costa recebe também a patente de General e, como confirmei em pesquisas na Fazenda Piçarra (propriedade do conhecido coiteiro e depois inimigo de Lampião – Antônio da Piçarra), e seu José Casimiro no Juazeiro, que levava Floro de carro para aquele encontro, não houve qualquer participação do Padre Cícero nesses conchavos. Nesse período não encontrei cordelistas associando o Padre Cícero ao Cangaço. Consultando-se “Catálogos de Folhetos” durante a vida do Padre Cícero, verifica-se a predominância do religioso, da santidade do “Santo do Juazeiro”, e das tradicionais aventuras e recomendações sobre agricultura, o bem contra o mal, e a adesão progressiva às novas notícias da imprensa.

Uma das dificuldades de análise científica do fenômeno cangaço, além das lutas entre fortalecimento do Estado versus luta da Igreja pela partilha de poder na República Velha, é a singularidade da cultura nordestina com a seca interferindo em toda a região, onde se lutou,

desde o século XIX pelo desenvolvimento regional, em diferentes movimentos políticos e econômicos. Nas primeiras décadas do período republicano, além da Guerra de Canudos que destruiu todo o Nordeste, a seca de 1915, objeto de forte desenvolvimento da literatura regional, foi também o período de início nas capitais, do movimento anarquista, desde as primeiras tentativas de industrialização, que chega ao sertão do São Francisco, com a utilização da energia da Cachoeira de Paulo Afonso, quando Delmiro Gouveia instala luz elétrica e cria a primeira fábrica, construindo estradas para a capital, e municípios vizinhos como Mata Grande e Água Branca. No mesmo período as romarias para o Juazeiro do Padre Cícero estabelecem o desenvolvimento dos engenhos do Cariri cearense, enquanto o Padre Cícero, utilizando seu prestígio, se envolve politicamente em projetos com pessoas importantes da Capital da República, como o intelectual Moura Brasil – Presidente da Associação de Agricultura no Rio de Janeiro, para a instalação em todo o interior sertanejo, de políticas de desenvolvimento econômico. É no Juazeiro que se instala a primeira Escola Normal Rural, de preparação de professoras especializadas na educação de filhos de agricultores e artesãos. O criador da primeira Usina de Açúcar de Alagoas – Barão de Vandsmet, constrói sobradão no centro do Juazeiro, para levar ao Padre Cícero mudas da cana caiana, aperfeiçoamento para os canaviais do Cariri, e Delmiro Gouveia presenteia o Protetor dos Miseráveis Sertanejos, com o Boi Mansinho, primeiro exemplar de Touro da raça Nelore, para melhorar o criatório de “Gado Pé Duro” do Cariri. Na República Velha indústrias de aproveitamento do algodão, como fábricas de tecido, se espalham na zona do São Francisco em Sergipe, em Maceió e em vários municípios da zona Litorânea, como Rio Largo e Fernão Velho, o mesmo acontecendo em municípios de outros Estados, como Rio Grande do Norte. O Nordeste, como muito bem foi descrito pelo professor da Universidade do Brasil Vítor Nunes Leal em sua obra “Coronelismo Enxada e Voto”, teve sim desenvolvimento industrial, porém mantendo o que o intelectual ex-governador de Pernambuco, ex-Presidente da ABI e co-fundador do PMDB no fim da Ditadura Militar – Barbosa Lima Sobrinho, primeiro Presidente do IAA denominou “Indústria do Cangaço”, em reunião no Recife com o Interventor de Alagoas Osman Loureiro e o Interventor de Pernambuco Agamenon Magalhães, em 1938.

Criado por Getúlio Vargas em 1933 o Instituto do Açúcar e do Alcool/IAA, imediatamente em São Paulo e no Estado do Rio de Janeiro empresários iniciaram um movimento de políticas de desenvolvimento da agricultura voltada para a industrialização da cana de açúcar, solicitando investimentos daquele órgão federal. No Nordeste muitos governantes, no mesmo período, apostaram em pedidos de verbas federais para combate ao Cangaço (contratação de volantes e armamento). Outros requerimentos de verbas federais eram rubricados como indenização aos fazendeiros, comerciantes, agricultores e donos de

vapor de beneficiamento do algodão para as fábricas de tecido, objetos de saque e incêndios perpetrados pelos cangaceiros, sem que se tivesse notícia de qualquer vítima desses ataques que tivesse recebido ajuda governamental para tentar reorganizar a vida. Numa verdadeira razia de destruição do comércio, indústria e agricultura, principalmente no sertão, os cangaceiros se especializaram em destruir as redes de telégrafo e o patrimônio de quem trabalhava, sem falar nos sequestros de pessoas, arrancando pelas armas todo o patrimônio das famílias vitimadas. Pressionados por patrões protetores de Lampião, muitos de seus empregados nas fazendas eram obrigados a receber nas casas de morador, cangaceiros que apanhavam armas, munições e produtos encomendados por Lampião a autoridades com ele comprometidas. Logo policiais corruptos identificavam essas pessoas como “coiteiros” de Lampião, tornando insuportável a pressão sobre a família: de um lado cangaceiros interferindo na tradicional forma de vida dos mais pobres, de outro, patrões e polícias expondo-os à censura de seus próprios companheiros de classe social mais pobre. Para escapar dessas dificuldades, iniciaram um movimento de fuga para São Paulo e as capitais onde pudessem sobreviver sem tanta pressão de ameaças, o que se tornou um movimento de esvaziamento do campo para as cidades.

Na década de 30 muitos intelectuais nordestinos como Manoel Bomfim, Anísio Teixeira, Arthur Ramos, Fábio Luz, Hermes Lima, Pedro Ernesto e Almachio Diniz, se mudam para o Rio de Janeiro, para se integrarem na luta pela Educação que promovesse na sociedade brasileira mudanças nas concepções de mundo, principalmente na condução política que corrigisse práticas tão atrasadas na condução governamental, como as vigentes nos Estados apoiadores do Cangaço. Proclamavam a necessidade de criação de Universidades no Brasil, para diversificar pensadores nacionais, para além da formação em Direito, Medicina, Sacerdócio e Carreira Militar.

A Revolução de 30 mobilizou toda a população do país, quando “os gaúchos” marcham em direção à Capital Federal, para depor a “República Velha” e sua “Política do Café com Leite”, com a centralização do poder em apenas três Estados: São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Denunciavam suas “eleições no bico de pena” para manter o mesmo sistema de governança com o mandonismo de chefes políticos do nível dos protetores do Cangaço no Nordeste. O Governo reage convocando todas as Forças Armadas do país, o que inclui as polícias daqueles três Estados Nordestinos que combatiam o Cangaço, deslocando também as Volantes de Pernambuco, Alagoas e Paraíba para o combate aos “revoltosos”. O “levante de 1932” pela independência de São Paulo já no Governo Vargas, repete a convocação de todas as Forças Armadas, o que dá a Lampião pleno domínio nos sertões do Nordeste, uma vez que o Governador da Paraíba – João Suassuna foi assassinado em 1930 no Rio de Janeiro e, em

Princesa, Zé Pereira se opõe ao candidato a Vice-Presidente de Getúlio Vargas em 1929 (João Pessoa é assassinado), o que resulta em verdadeira guerra contra o Estado da Paraíba, com a derrota e expulsão desse outro inimigo do Cangaço. Restavam Pernambuco e Alagoas para a continuação do combate a Lampião, que tinha ricos e poderosos protetores em Sergipe, Bahia e Ceará.

O Rio Grande do Norte estava dividido desde 1927, quando Lampião, invadindo aquele Estado, saqueia vários lugarejos, visando a tomada da importante cidade Mossoró, indicada por seus protetores e coiteiros, como muito rica. Aquela aventura custou ao Cangaceiro a grande derrota imposta pela população armada em defesa de sua cidade, sob a condução das mais ricas famílias do lugar– Fernandes e Rosado, e ao Estado, a divisão entre protetores e perseguidores de cangaceiro.

Estabilizado, o Governo Vargas inicia a modernização do país se articulando com as políticas da Europa e dos Estados Unidos, de controle da população das capitais e regiões mais desenvolvidas, onde as reivindicações das novas categorias de trabalhadores (os operários) exigiam melhorias em suas relações com patrões e autoridades, defendendo direitos iguais para toda a população, o que já se fizera presente nas eleições de 1929. Naquele período já se faziam presentes no embate eleitoral os Anarquistas e o Partido Comunista, tendo rompimento divisório entre os que apoiaram Vargas e o “BOP -Bloco Operário Camponês”, que concorreu nas eleições com o primeiro candidato à Presidência da República um operário - Minervino de Oliveira, com larga propaganda do intelectual alagoano Octavio Brandão, em todas as fábricas do Rio de Janeiro. Sem protesto do Partido Comunista, em 1931 Vargas prende e faz o banimento da família composta por Octavio Brandão, sua companheira Laura Brandão e suas filhas – 3 crianças de até 10 anos de idade, sem documentos nem destinação possível. Na primeira parada do navio na Europa, os comunistas da Alemanha transferiram a família para a Rússia, onde permaneceu até 1946, após a queda da Ditadura Vargas.

Às vésperas das eleições de 1938, Vargas cria o Estado Novo em 1937, dissolvendo o Senado, Câmaras Federais e Estaduais, terminando também eleições para governos estaduais, substituídos por Interventores por ele nomeados. Na descrição anterior, onde escrevo sobre o encontro entre os Interventores de Pernambuco (Agamenon Magalhães) e de Alagoas (Osman Loureiro) e o Presidente do IAA (Barbosa Lima Sobrinho) no Recife em 1938, esclareço que os dois interventores eram políticos intelectuais, conhecidos como refratários ao Cangaço. Osman Loureiro - político e industrial da zona canavieira, sem qualquer vínculo com a vida dos sertanejos alagoanos com a presença de Lampião e seus perseguidores (volantes), ou protetores (governantes, industriais, policiais ou autoridades jurídicas corruptas), estava interessado nos

efeitos da produção do açúcar nas Antilhas sobre os preços em queda do produto brasileiro, principalmente no Nordeste.

Na década de 90 entrevistei no Rio de Janeiro o escritor alagoano Maya Pedrosa, assessor de Barbosa Lima Sobrinho no IAA e, posteriormente em todos os anos de lutas desse intelectual pernambucano à frente da ABI (Associação Brasileira de Imprensa). Segundo seu relato, naquela reunião estavam presentes além dos três já citados - o Secretário de Segurança Pública de Pernambuco – Etelvino Lins e, representando Alagoas: Costa Rego, Valente de Lima e Emílio de Maya, filho de Alfredo de Maya, que declarou em Alagoas em 1921:

O cangaço impenitente comprometia o Governo, por envolver algumas figuras importantes. Tratava-se de desenvolver uma ação militar conjugada a medida de ordem jurídica, policial e política, sobre os coiteiros e protetores.

Quando o Presidente do IAA afirma que o Governo Federal gasta o mesmo dinheiro que destina aos empresários do açúcar do Sudeste atendendo às solicitações de governos do Nordeste para o combate ao Cangaço, criando a expressão “Indústria do Cangaço”, Osman Loureiro, Emílio de Maya e Costa Rego manifestam mais firmemente a necessidade de extermínio do cangaço. Na mesma reunião as equipes dos dois Estados preparam a reivindicação para o Nordeste, da partilha do protecionismo econômico do Estado Nacional concedido aos usineiros do Sudeste, ao mesmo tempo que decidem o golpe decisivo contra o cangaço.

No dia seguinte o Diário de Pernambuco estampa manchete com declaração de Agamenon Magalhães sobre o FIM DO CANGAÇO através da condenação de PROTETORES e COITEIROS de LAMPIÃO em todo o NORDESTE. Entrevistando em Maceió Wilson Lucena e em Riacho Grande o batedor das volantes do Cel. Lucena – Manoel Aquino, ouvi a mesma informação de que o Comandante do Segundo Batalhão de Santana do Ipanema, fora chamado a Maceió em julho de 1938 onde recebera a ordem do Governador (Interventor Osman Loureiro) e do Secretário de Segurança, que lhe deram o prazo improrrogável de 30 dias, para que Lampião fosse eliminado (BARROS, 2007).

Nas últimas páginas desse livro descrevo entrevistas com participantes do fim do Cangaço com a cilada armada por um de seus protetores, nas narrativas Tenente João Bezerra, no dia 27 de julho de 1938, se encontrando com várias volantes em procura de Lampião e seu bando, como os Nazarenos, todos procurando seus inimigos acoitados em Sergipe, sob a proteção de seu poderoso Protetor, o Governador Eronildes de Carvalho. Armados de poderosas metralhadoras fornecidas pelo governo pernambucano, os irmãos Flor – Odilon e Euclides, encontram o Sargento João Bezerra, com Aniceto e Chico Ferreira, se dizendo em procura de uns ladrões de cavalo, e lhes pedem emprestadas as metralhadoras, em nome dos acordos de ajuda mútua das volantes na perseguição a ladrões e toda espécie de crimes. No dia seguinte,

28 de julho, se defrontam com João Bezerra carregando as cabeças dos cangaceiros, anunciando os dois como aqueles que identificarão a cabeça de Lampião.

Década de 50 – Cangaço, Cordel, Arte e Política

No período das aulas, morando na Rua Dias Cabral, bem atrás do Teatro Deodoro e da Praça Deodoro, desfrutávamos ainda do Cinema Royal, numa verdadeira paixão pelas matinais, quando a criançada acompanhava os seriados do cinema americano, torcendo pelos caubóis, e se embecendo da nova tecnologia que nos mostrava outros mundos muito distantes daquele que nos esperava de dezembro a fins de fevereiro, e em todo o mês de julho. Em Maceió frequentávamos o Mercado da Levada, principalmente a Feira do Passarinho, quando levávamos horas trocando figurinhas para os álbuns de coleções de jogadores dos times de futebol, vendíamos e comprávamos gibis e escutávamos os cantadores de cordel que mantinham multidões de interessados em conhecer o desfecho das histórias que escutávamos. Mas já ali as histórias mais difundidas eram dos personagens que ocupavam as notícias dos jornais e do rádio, como *O Bandido da Luz Vermelha*, num crescendo de expectativas, verdadeira torcida, bem à moda das novelas das rádios. Só os aficionados do antigo livrinho de feira compravam *Alonso e Marina*, *Cancão de Fogo* etc. As festas da Praça do Pirulito e as retretas da Praça Deodoro atraíam multidões, principalmente de jovens apaixonados pelos pastoris e todas as manifestações folclóricas da cultura nordestina. Intelectuais como a Professora Linda Mascarenhas criando a ATA/ Associação Teatral de Alagoas, encaminhavam os interessados na arte teatral no treinamento artístico, que se desdobrava em movimentos mais ousados, como o interesse pela cinematografia. Maceió já tendo a Rádio Difusora de Alagoas, muitos jovens sonhavam ser locutores ou cantores de rádio, enquanto outros desejavam ser atores de teatro e cinema, constituindo verdadeira fixação daquele tempo, assistir os mais famosos filmes do mundo, incluindo a importância da Vera Cruz, com filmes brasileiros.

Nas eleições de 1950 a UDN (União Democrática Nacional) derrotou Campos Teixeira, candidato do primeiro Governador eleito em Alagoas depois da queda de Vargas - Silvestre Péricles de Góes Monteiro, com larga margem de votos, para espanto de muitos, porque fora em seu governo que Maceió dera o salto modernizador, com a criação da Rádio Difusora de Alagoas, do Corpo de Bombeiros e da distribuição de água encanada para todas as moradias da população da capital. Quando chegamos em Maceió apenas as pessoas mais ricas tinham condições de levar para o interior de suas casas água potável. A encanação de água era levada até à calçada, onde havia uma pequena cisterna com torneira, e era chamada “pena d’água”. Os moradores ali apanhavam água em baldes e levavam para “o gasto” da família. Silvestre Péricles destinou verba para a Companhia de Água de Maceió desmanchar toda pena d’água, e levar a

tubulação a cozinha e banheiros de todas as residências, tendo a população beneficiada 10 anos para pagar aquele investimento, sem juros. Eleições muito disputadas, se elegeu governador Arnon de Melo e o Senador Ezechias Jerônimo da Rocha (08/12/1898 – 04/04/1983) médico nascido em Sertãozinho, formado na Faculdade de Medicina da Bahia. Na votação para Deputado Estadual, o candidato mais votado foi o Coronel José Lucena Albuquerque Maranhão, pelo PTB. Ferrenho opositor à UDN, meses depois foi eleito Prefeito de Maceió, com mais de 80% da votação. Até então os prefeitos das capitais eram nomeados pelos governadores, sendo, portanto, o Coronel Lucena o primeiro prefeito eleito da capital, como gesto de gratidão daquele povo por sua atuação no fim do cangaço em Alagoas.

Em 1953, usando o pseudônimo “Mestre Zabelê”, o senador Ezechias da Rocha publica o cordel *Para Havê Paz no Sertão* em cuja capa, além da foto do cangaceiro, se lê: “vote Lampião Gunvernadô do Brasil”. Explicando sob asterisco quem era Mestre Alexandre Zabelê, escreve: “Mestre” Alexandre Zabelê era poeta repentista, cantador, sanfoneiro e violeiro e sempre acompanhou Lampião. Era um dos homens de confiança do Rei do Cangaço.

Há mais de 40 anos tendo emprestado um exemplar desse cordel que nunca me foi devolvido, recorri a meu irmão Nireu Oliveira Cavalcanti, Arquiteto escritor com Doutorado em História UFRJ/Universidade de Lisboa, expert em pesquisa digital, que localizou cópia na Internet.

Pelas regras de número de páginas desta convocatória, escolherei alguns dos 10 versos de 8 linhas que compõem esse cordel.

Para havê paz no sertão
E a gente pudê vivê
E os mato pudê crescê,
E as muié pudê rezá,
E os matuto trabaiá
Com gosto e sastisfação,
Percisa que Lampião
Venha o povo gunverná.

.....

Para havê paz no sertão
E os inverno pudê vi,
E as lavora produzi,
E acabá-se com o calô,
Escardante, abrazadô
Das fornáia do verão,
Percisa sê Lampião
O nosso gunvernadô.

.....

Para havê paz no sertão
E as chuva pudê caí
E a dinheirama tini
Nas burra dos coroné,
Nas bisaca das muié,
Nos borsos dos capitão,

Percisa que Lampião
Faça tudo o que quisé.
.....
Para havê paz no sertão
E as moça pudê prosá
E os rapaz pudê casá
E o povo pudê se ri
E os menino diverti,
É perciso uma inleição
Pra fazê de Lampião
Gunvernadô do Brasil (ZABELÊ, 1953).
.....

Também recebi de Nireu artigo publicado em O JORNAL do Rio de Janeiro, em 26 de abril de 1953 em primeira página com conclusão na 9ª, sob o título *Poesia popular e poesia caipira*. Assina a matéria o mais importante folclorista alagoano – Dr. Théo Brandão, médico formado na Faculdade Nacional de Medicina do Rio de Janeiro, em 1939 incorporada à recém criada Universidade do Brasil, hoje UFRJ. Famoso por suas pesquisas e publicações sobre o Folclore em Alagoas e no Nordeste em geral, amigo de Câmara Cascudo com quem partilhava ideias, frequentando juntos em 1947 reunião, quando se cria a Comissão Nacional de Folclore, em 1951 - o I Congresso Brasileiro de Folclore no Rio de Janeiro e, em 1958, no Governo Juscelino Kubistchek, assinam a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Com sua conhecida gentileza de escrita, o folclorista disserta sobre a diferença entre poesia popular e poesia caipira. Citando o Senador Ezechias da Rocha, louva o uso da literatura popular pelo médico senador em versos de propaganda de vacinação, quando diretor de Saúde Pública em Alagoas, mas carrega na crítica ao excesso de palavras erradas contido no citado *Para Havê Paz no Sertão*. Diferenciando poesia popular de poesia caipira, Dr. Théo descreve a primeira como inspiração e forma própria de expressão do povo, enquanto sobre a poesia caipira, afirma:

É este o mesmo engano em que incidiram e incidem todos aqueles que só enxergam na poesia popular o gaiato e o picaresco, o meloso ou o falso lirismo que as gírias naturais possam encerrar, gaiato meloso exagerado por certos cultores do gênero chamado caipira ou “sertaneja” que diz aí fora, em estações de rádio, em festinhas familiares ou pseudoliterárias, sobretudo quando chega a época junina com a não menor contrafação e que constituem as Festas de S. João na Roça (BRANDÃO, 1953, pág. 1 e 9).

Pesquisando o cangaço em Poço Redondo (Sergipe), conheci o poeta Alcino Alves Costa, grande conhecedor do cangaço, sobrinho do cangaceiro Zabelê, do grupo de Lampião que, conseguindo fugir do coito no massacre de Angico, “abriu no mundo para os lados do Maranhão”, e nunca mais a mãe de Alcino teve notícias do irmão poeta cangaceiro.

Naquele mesmo ano de 1953 o Brasil vibra com o primeiro prêmio do cinema nacional, com o filme *O Cangaceiro*, no Festival Internacional de Cannes. Escrito e dirigido por Lima Barreto, com diálogos da famosa escritora cearense Rachel de Queiroz, tornou a Companhia

Cinematográfica Vera Cruz, a mais importante do país. Recebendo o prêmio de melhor filme de aventura e melhor trilha sonora, o cinema nacional mostrava a capacidade cinematográfica procurada por atores e diretores, de alcançar o nível tecnológico do cinema americano, conquistando plateias em todo o mundo. Só na França, o filme ficou em cartaz cinco anos.

Em Maceió todas as pessoas envolvidas com teatro assistiam o filme repetidas vezes. Meu irmão Emmanoel, pertencente à ATA, viu tantas vezes o filme, que passou a repetir, representando cada cena nas reuniões dos colegas de teatro, que terminou reproduzindo cenas do filme para a própria família, até o dia em que mamãe protestou: “Para que transformar tanta miséria contra os filhos de Deus em diversão, só para ganhar dinheiro? Ninguém que passou as desgraças daquele tempo quer se divertir com isso. Não venha mais com essas marmotas de cinema.”

Para espanto de todos nós, caindo como uma bomba, revelou que fora sequestrada por Lampião, ela, uma irmã e a esposa de um tio, na invasão do Capim, aqui já referida, em 1927, com a exigência do cangaceiro, de dez contos de réis, para serem libertadas. Adolescente de 12 anos de idade, fiquei chocadíssima com a revelação, não tendo coragem sequer de fazer perguntas, paralisada como os irmãos. Desde esse dia passei a abrir todas as gavetas dos móveis da casa, procurando não sabia o que, até que me deparei com a fotos das cabeças dos cangaceiros expostas num pequeno monumento em frente ao antigo Quartel do Segundo Batalhão, bem em frente de nossa antiga casa em Santana do Ipanema. Mostrando aos irmãos, nos juntamos e fomos mostrar a mamãe o achado, querendo saber o que era aquilo, ao que ela respondeu: “Esta é a miséria do mundo, quando os homens esquecem a grandeza de Deus e se entregam às ganâncias que só servem para os criminosos que trazem a desgraça para os filhos de Deus!”

Além da narrativa sobre aqueles fatos, com o pedido de esquecimento da história, soubemos de sua gratidão ao cangaceiro pelo respeito com que tratou as sequestradas. Quando da chegada das cabeças em Santana, ela foi ver a exposição e, apesar de muito danificada a cabeça pelo corte do pescoço e o tempo mergulhada em querosene, identificou Lampião e rezou por sua alma. Quando resolvi escrever sobre o Cangaço, sendo ela falecida, procurei todos os sobreviventes seus amigos e testemunhos daquele tempo, que muito espantados falaram: “Se você que é filha não sabe daqueles tempos, é porque não é para ser sabido!” Explicando-lhes que recebera dela e de seu irmão mais novo aquela narrativa, porém, se tratando de uma pesquisa acadêmica, era necessário o depoimento de quem viveu aquele momento, para testagem de informações. Ouvi então de seu Miguel Bulhões e sua irmã dona Auta, amigos de mamãe, não só a confirmação de cada detalhe ouvido há anos, como a descrição da despedida de Lampião quando viaja para o Poço da Cacimba levando a tia e mamãe (tia Ibrantina era obesa

e não conseguiu subir no cavalo), como reféns até a chegada do dinheiro, porque Lampião “pressentiu” a chegada de uma volante em seu encalço. Juntando a população (seu Miguel e dona Auta bem perto de mamãe), Lampião, já montado a cavalo, falou: Todo mundo é testemunha como o Capitão Virgulino cuidou da honra dessas mulé.

“Se algum dia alguém dissé que eu toquei num cabelo delas, venho aqui e mato até menino de peito!”

O interesse pelos estudos do cangaço me colocou, a partir da vinda para o Rio de Janeiro há 59 anos, em contato com a vasta literatura sobre o tema, observando ao longo do tempo, o surgimento de teorias cada vez mais distantes de pesquisas etnográficas de busca da realidade vivida concretamente pelos seres sociais, utilizando-se preferencialmente a história como “narrativas” e, quanto mais engenhosas as hipóteses, maior a possibilidade de se organizar explicações para suas versões. A partir dos anos 40 e 50 no pós segunda guerra mundial, a História tem sido bastante teorizada, principalmente para explicações bastante divulgadas por intelectuais traduzidos nos principais idiomas inglês, francês e espanhol. Exemplo disto é a obra do historiador Eric Hobsbawm. No início dos anos 70, iniciando o mestrado em Sociologia na USP, observei o entusiasmo da intelectualidade com as teorias desse famoso historiador, como messianismo e bandido social. Fortemente influenciados, muitos intelectuais, sem qualquer pesquisa de história oral, e muito pouca pesquisa documental e principalmente nenhuma vivência na região Nordeste do Brasil, explicam a religiosidade dos sertanejos nordestinos como MESSIANISMO, e Lampião como BANDIDO SOCIAL. É como o cinema, o rádio e a televisão introduzindo tecnicamente na literatura de cordel novas interpretações temáticas, como a cantoria sobre Lampião protetor dos oprimidos, ou vítima das injustiças sofridas, como o assassinato de seu pai. Sem qualquer pesquisa mais séria, os Beatos passam a ser vistos como aqueles que esperam a volta de Cristo, desconhecendo esses seguidores das teorias de Hobsbawm, um dos principais elementos do discurso beato: *Jesus disse: Depois de mim não haverá outro Messias!* Na concepção beata de repulsa a toda vaidade e violência pelos poderosos submetendo os pobres, o beato Antônio Conselheiro escreveu com cimento na fachada de uma igreja por ele construída junto com seus seguidores: *Só Deus é Grande*. Totalmente em oposição a esse sentimento, Lampião se auto proclamava Governadô do Sertão, procurando a convivência com “os grandes”, seus protetores.

Entrevistando o juazeirense advogado e jornalista Dr. Pedro Coutinho- radicado no Rio de Janeiro, que publicou o primeiro artigo mostrando Lampião como “protetor dos pobres”, lhe perguntei se ele vivera no Juazeiro esse sentimento do povo. Sua resposta foi surpreendente: “Chegando ainda muito jovem no Rio de Janeiro, logo ingressou no Partido Comunista. Numa reunião do Partido o coordenador daquela célula analisou a situação do país, mostrando a

alienação dos camponeses dirigidos pelo catolicismo, fazendo-se necessário a existência de um herói camponês. Por sua origem sertaneja, solicitou-lhe a indicação de alguém famoso naquelas partes do Brasil. Lembrando-se da presença de Lampião no tempo da Coluna Prestes, publicou aquele artigo mostrando o cangaceiro na liderança camponesa em busca de melhores formas de vida.”

Ao tempo em que se projetam escritores especialistas em cangaço, como Frederico Pernambucano de Melo, descendentes de antigos protetores de Lampião se lançaram em financiamento de cordéis, filmes e novelas, escondendo muitos deles a origem de suas fortunas herdadas de seus pais e avós protetores do cangaceiro. Na Feira de São Cristóvão conheci primeiramente o cordelista Azulão, de quem publiquei na Dissertação de Mestrado, seu cordel *O Homem do Arroz E O Poder de Jesus*, em 1988. Depois, apresentada ao poeta Raimundo Santa Helena, acompanhei sua luta para denunciar os horrores praticados por Lampião, que assassinou seu pai (delegado na Paraíba), estuprando em seguida sua mãe grávida, quando ele Raimundo tinha menos de 3 anos de idade. Enfrentando todas as dificuldades, nunca recuou nas denúncias contra a violência e a falta de justiça com os mais pobres. No auge das versões cinematográficas e novelescas do cangaço, convidada pela TV Cultura para um debate sobre a violência de Lampião ou as injustiças por ele sofridas, indiquei Santa Helena para me substituir, ganhando sua amizade até seus últimos dias, porque pela primeira vez um órgão público tão importante, lhe cedia espaço para narrar o sofrimento dos sertanejos na mão de cangaceiros.

No mesmo período, Frederico Pernambucano criou a categoria “escudo ético”, para justificar as ações violentas de Lampião, que divulgou a história de sua entrada no cangaço para vingar a morte de seu pai, o velho José Ferreira, num ataque da volante do sargento José Lucena. Pesquisando cartórios em Mata Grande e Água Branca, encontrei o registro de falecimento de José Ferreira, em 1921. Como registrado anteriormente, desde 1917 Lampião já era cangaceiro dos Porcino no Município de Santana do Ipanema, em 1917. Mais de 100 atrás, Lampião já era exímio criador da hoje denominada Fake News, que o escritor pernambucano batizou, no início dos anos 70, de “escudo ético”.

Nos 70 e 80 anos da morte de Lampião (2008 e 2018), sendo convidada a participar de eventos comemorativos das datas em Pernambuco, Bahia e Ceará, conheci especialistas no tema cangaço, como Antônio Amaury Corrêa de Araújo, dentista paulista que conviveu naquele Estado durante anos, com cangaceiros que “se espalharam pelo mundo”, como Zé Sereno e sua companheira Sila, e muitos outros fugitivos do bando após o massacre de Angico. Conheci também outros vários especialistas na temática cangaço, bem como o Movimento Cariri Cangaço, o surgimento da Academia do Cangaço e o encontro com cineastas especialistas no

tema, como o cearense Aderbal Nogueira. Antônio Amaury, falecido em 2021 em São Paulo, é o mais famoso escritor de obras sobre o cangaço, presente em quase todos aqueles eventos.

No Juazeiro do Padre Cícero o professor da URCA/Universidade Regional do Cariri – Abraão Batista, cordelista respeitado, organizou evento com a presença da ex-cangaceira Sila, além de vários especialistas no tema, como o cientista Melquíades Pinto Paiva, autor da mais importante obra sobre o cangaço, em dois volumes: *Cangaço: uma ampla bibliografia comentada* (2012) e *Cangaço: segunda e ampla bibliografia comentada* (2021). Com rigor científico, o autor analisa e avalia todos os trabalhos publicados sobre o cangaço, em qualquer idioma, resumindo em fichas a importância ou insignificância de artigos de jornais ou livros para a compreensão da História do cangaço do Nordeste. Naquele evento Sila deu depoimento sobre o rico Coronel Lucena, para ela o mais cruel e corrupto personagem no comando de uma volante.

Por gentileza do grande pesquisador da História de Juazeiro, o professor e teatrólogo Renato de Souza Dantas – detentor da mais completa biblioteca de livros de cordel da cidade, recebi os cordéis escritos por Abraão Batista: *João Peitudo, o Filho de Maria Bonita e de Lampião*; *A Chegada de Lampião no Congresso Nacional*; *Imaginária de Lampião Sobre Seus Eleitores Amigos e Admiradores*, além de 26 outros cordéis tendo como temática o cangaço de Lampião, todos heroizando o chefe cangaceiro.

Naquele evento constatei a vitória dos meios tecnológicos da cultura de massa sobre as antigas características de cultura regional, uniformizando e conduzindo cada vez mais concepções de mundo e práticas de sobrevivência dos mais pobres. O desenvolvimentismo CEPALINO dos anos 50 para transformar o Brasil predominantemente agrário em industrial, decretou a erradicação dos camponeses mais pobres do Nordeste de suas terras, levados para as principais cidades do Sudeste e para as zonas mais úmidas do Maranhão, no plano governamental denominado Cinquenta Anos em Cinco. Erradicados de seu mundo, milhares de sertanejos pobres se espalharam Brasil afora, submetidos, como cantou Luíz Gonzaga o cordel de Patativa do Assaré – *Triste Partida*, gritando o desespero de pessoas enfiadas em caminhões (Pau de Arara) chorando a perda de seu mundo, longe dos amigos, expostos ao frio e ao calor.

Vitoriosos, os mais ricos compraram “por dois vinténs” as pequenas propriedades, às vezes até pelo valor das passagens para toda a família, refazendo os latifúndios desfeitos em inícios do século XX, segundo o grande memorialista pernambucano – Ulysses Lins de Albuquerque, pela divisão das antigas e extensas Sesmarias, entre gerações de muitos herdeiros em três séculos, o que deu origem aos pequenos proprietários, com vida menos desgraçada do que os descendentes dos escravos, porém dependentes de “compadres ricos” em períodos de seca e epidemias. Para onde eram levados, os “pau de arara” passaram a ocupar favelas e

palafitas, sem qualquer ajuda de política social, se empregando nos trabalhos mais pesados e de salários mais baixos, como a construção de estradas de rodagem e trabalho nos cafezais sem carteira assinada.

Nas décadas de 60 e 70, a partir do “Golpe civil militar de 1964”, os dirigentes do país trataram imediatamente de obrigar todos os prefeitos do interior do Nordeste a colocar grandes aparelhos de televisão nas praças públicas, incentivando a população, a partir das 6 horas da tarde, a se dirigirem para aqueles locais e tomarem conhecimento do que acontecia no distante mundo civilizado. Com essa estratégia, as famílias foram perdendo o hábito de rezar o “terço da boca noite” (recomendação do Padre Mestre Ibiapina), e depois sentar nas calçadas, juntas com os vizinhos, rememorando histórias e acontecimentos importantes, inclusive rememorando pelejas dos grandes cordelistas. Todos esses hábitos foram sendo substituídos pela fixação nas notícias trazidas pelo rádio e a televisão, já desejados até pelos mais pobres, que se adaptaram às compras a prestação e aos hábitos dos cidadãos.

Literatura de Cordel Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro

No dia 08 de setembro de 2018, no Forte de Copacabana Rio de Janeiro, aconteceu evento promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN, reunindo cordelistas de todo o Brasil, além de artistas participantes da composição do livro de cordel, como pintores, desenhistas, fotógrafos e xilo - gravuristas, com a presença de membros da Academia Brasileira de Cordel, Centro Nacional de Folclore e Fundação Casa de Rui Barbosa. Presentes também, ressaltando a importância do acontecimento, representantes da Academia Brasileira de Letras /ABL e SESC RJ. Longa e animada reunião teve como objetivo anunciar o ansiosamente esperado anúncio da “Literatura de Cordel – Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro”. Essa grande conquista da cultura popular brasileira é publicada pelo IPHAN em 19/09/2018. Nas redes sociais consultadas, as duas datas se confundem. Participando presencialmente da reunião do dia oito, quando reencontrei grandes amigos como o maior xilógrafo cearense – Stênio Diniz, neto do grande cordelista José Bernardo da Silva, proprietário da Tipografia São Francisco, conheci outros famosos artistas do cordel.

Em 05/07/2019 a UNESCO declarou Paraty e largo espaço daquela região fluminense, “Patrimônio Cultural e Natural da Humanidade”, ato que transformou a FLIP Paraty daquele ano em verdadeiro delírio cultural e político, porque havia um projeto do Governo Federal recém empossado, de transformar toda aquela região no maior empreendimento de turismo internacional, o que destruiria toda a proposta de “preservação” daquelas regiões historicamente importantes, por terem sido caminhos do ouro de Minas Gerais para os portos do Rio de Janeiro, no século XVIII.

Na FLIP, no edifício onde se concentrava a literatura de cordel, encontrei polêmicas interessantes, principalmente nos grupos de mulheres cordelistas. De uma dessas, ouvi como proposta o proclamado “direito de se escrever errado”, reivindicado por algumas feministas ativistas. Na hora dos debates perguntei-lhes se tinham a consciência dos antigos cordelistas - de seu papel de educadores e comunicadores entre a massa analfabeta, uma vez que eram encarregados de penetrar nos mais distantes povoados e fazendas espalhadas nas catingas do sertão, informando os acontecimentos, como pandemias que se espalhavam, ameaças de cangaceiros, secas e lutas que destruíram famílias inteiras, se habilitando muitos deles para a divulgação de almanaques de saúde. Outros ainda se preparavam para “cantar” recomendações do *Almanaque do Pensamento* e do *Lunário Perpétuo*. Sabendo ler e escrever, os primeiros a adquirir gráficas para impressão de cordel, Severino Pirauá, Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista divulgaram, numa sociedade de maioria absolutamente analfabeta,

em linguagem típica do sertão, entre seus leitores e ouvintes a tradição literária, disseminando em essência, realidades multiculturais adaptadas às representações e ao imaginário de seu público, nas romarias, feiras, praças públicas e mercados, transformando-se nos professores do sertão, publicando inclusive, lições de anatomia, informes sobre plantas medicinais etc. (BARROS, 2008, pág. 209)

Argumentei que os (as) folcloristas criadores da Campanha de Defesa do Folclore separaram a literatura de cordel da produção desenvolvida sob influência da cultura de massa, como “duplas sertanejas” e “festas juninas”, típicas propagandas comerciais com “linguagem matuta”, tudo sendo fabricado em escritórios de propaganda, e não brotado de inspiração poética. Diante de alguns protestos, perguntei-lhes se conheciam a produção da primeira mulher cordelista. Afirmado o desconhecimento pelas cordelistas presentes, recomendei-lhes que lessem o cordel assinado por “Altino Alagoano”. Num intervalo fui abordada pela cordelista e médica cearense Dra. Paola Tôrres Costa, membro do Projeto Receitando Cordel: Medicina com Poesia – o Cordel e a Cantoria para a Saúde de Todos. Universidade Federal do Ceará – Pró-Reitoria de Extensão. Faculdade de Medicina – Departamento de Medicina Clínica.

Partilhando informações, aprendi muito sobre formas contemporâneas de inspirados cordelistas atuarem tentando, como os primeiros poetas aqui citados, contribuir para a melhoria da sociedade de seu tempo, principalmente para ajudar os mais pobres do mundo atual que, não tendo acesso a planos de saúde, consigam atendimento em hospitais públicos. Assim fiquei sabendo da existência de um grupo de cordelistas de educação de nível superior, participando de um movimento iniciado pelo famoso médico paulista Dr. Drauzio Varella. O grupo atua no “Portal de Saúde – Informação Sobre Saúde para Todos” e utiliza linguagem acessível aos atuais trabalhadores em diferentes profissões, geralmente com salário-mínimo ou desempregados. O Dr. Drauzio Varella é um escritor muito atuante também na imprensa falada e televisiva. Seus

seguidores participam com ele das lutas em defesa do SUS e no combate às epidemias. Recebi de Paola o cordel “Dois Médicos no Sertão”, do qual transcrevo os versos:

Eu vou contar uma história
Para dar o meu recado
Se passou no Ceará
Apreciei um bocado
Viajar com doutor Dráuzio
E deixá-lo embasbacado.

A viagem começou
Nas bandas de Quixadá
Ele mal chegou, choveu
E melhor coisa não há
Há seis anos não chovia
Era só seca por lá.

Viu as pedras milenares
Que contam a nossa história
Nosso sertão já foi mar
Essa foi a trajetória
E a prova inconteste ali
Fica viva na memória.

Meio dia sol a pino
Gravando lá na caatinga
Tinha microfone e drone,
Só coisa fina que vinga.
O assunto é coisa séria
Pra abordar tem que ter ginga.

O que podemos fazer?
Para ajudar essa gente?
Informar e educar
Tentar fazer diferente
Vamos então conversar
E plantar nossa semente.

Quem sabe florescerá
Uma outra compreensão
E o povo tenha outra sorte
Lá pras bandas do Sertão
E câncer não seja vergonha
Preconceito, aberração (COSTA, 2018, pág. 2-3).

.....

Parentela de Francisco das Chagas Batista e a literatura de cordel

Em meados da década de 70, trabalhando na Faculdade Notre Dame como professora de Antropologia e de Cultura Brasileira, convivia com o vice-Diretor Professor Manuel Antônio de Castro, um grande amigo desde 1965 na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil quando, somente naquele ano fomos colegas de turma no curso de Ciências Sociais. No ano seguinte perdi o colega mais letrado de minha turma, que fez outro vestibular para a

Faculdade de Letras, porém preservamos até hoje uma quase irmandade familiar. Nosso reencontro no trabalho acadêmico, aconteceu quando ele era o já famoso professor da Pós-Graduação de Letras da UFRJ. Como a Notre Dame só funcionava à noite, muitas vezes ele recebia orientandos que trabalhavam em tempo integral e não conseguiam se encontrar com o orientador no Fundão.

Um dia, num intervalo das aulas, Manuel me apresentou o orientando de Mestrado - Sebastião Nunes Batista, funcionário da Casa de Rui Barbosa. Risonhamente dizia juntar “dois paus-de-arara” expressão muito usada naqueles tempos no Rio de Janeiro, para se referir aos nordestinos aqui chegados. Muito gentil, Sebastião foi logo me perguntando de que Sertão eu vinha, informando ser do Sertão da Paraíba, tendo vivido também em Pernambuco e passado por vários Estados do Nordeste entre a infância e a mudança para o Rio de Janeiro. Em outros encontros fiquei fascinada ao saber que conversava com um filho do famoso cordelista Francisco das Chagas Batista. Quando ele me falou de seu livro publicado em 1971, pela Biblioteca Nacional – *Bibliografia Prévia de Leandro Gomes de Barros*, comprei imediatamente. Fiquei espantada com as relações de amizade e inter casamentos entre as famílias dos dois poetas sertanejos, como uma das filhas de Leandro Gomes – Raquel Aleixo de Barros, casando-se com Pedro Batista (1890 – 1938) o também poeta, irmão de Francisco das Chagas Batista. Leandro e Francisco se correspondiam em versos, como estes de introdução de Chagas Batista:

Paraíba, dia treze,
Mês de maio, mês das flores,
(Dia em que os libertadores
Aboliram a escravidão)

.....

Finalizando correspondência para Chagas, escreve Leandro:

No mais vai tudo de pé
Assoletrando pi-po-ca,
E machocando moriçoca

.....

Sem mais do teu velho amigo:
Leandro Gomes de Barros” (BATISTA, 1971, pág. 16 - 17).

Na terceira página do livro, abaixo do nome do autor, se lê: “Colaboração de Hugolino de Sena Batista”. O livro além de informar sobre as centenas de cordéis por ele publicado, mostra o maior problema para aqueles primeiros proprietários de impressoras de cordel, a facilidade com que os compradores de suas obras passaram a publicá-las em seus próprios nomes, muitas vezes até alterando os acrósticos dos últimos versos, que registravam o nome do autor da obra. João Martins de Athayde (Pernambuco) e José Bernardo da Silva (Juazeiro do Ceará), por terem, o primeiro comprado os direitos autorais à viúva de Leandro, e o segundo comprado da viúva de Athayde, os que mais encamparam títulos da obra de Leandro Gomes de

Barros. Progressivamente, as produtoras de cordel espalhadas por São Paulo e várias cidades do país, foram “montando” livros de cordel, já com as modernas gráficas, até combinando versos de várias de suas obras, rearrumadas em novos livros de cordel em seus próprios nomes.

Falecendo de colapso cardíaco em 1982, quando fazia palestra em um evento sobre cordel em Sergipe, hoje se tem acesso à sua biografia no Google, onde está registrado o acréscimo da parentela que acabo de comentar, com as informações: Genro do cordelista Ugolino Nunes da Costa (Serra do Teixeira, 1832 – 1895); Membro do grupo conhecido como “irmãos Batista”; Sobrinho do cantador e cordelista Antônio Batista Guedes (1880 – 1918). Por último se recebe a informação de que ele era sobrinho do poeta cordelista Manoel Sabino Guedes. Esse seu tio é um dos fundadores, no Ceará, da PADARIA ESPIRITUAL e do Jornal O Pão, juntamente com Capistrano de Abreu e outros importantes intelectuais, como Adolfo Caminha e Antônio Sales.

Espanto maior entre os estudiosos da literatura de cordel foi o estudo dos livros de cordel, como *O Violino do Diabo ou O Valor da Honestidade; O Corcunda de Notre Dame e O Amor Nunca Morre*, assinados por Altino Alagoano, pesquisa realizada pela aluna de Mestrado em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, Maristela Barbosa de Mendonça, em 1991, publicada em 1993, pela THESAURUS EDITORA DE BRASÍLIA LTDA, intitulada *Uma voz feminina no mundo do folheto*.

Esse livro revela a história da primeira mulher cordelista – Maria das Neves Batista Pimentel, filha de Francisco das Chagas Batista. Excelente pesquisa de História Oral, em livro de 240 páginas transcreve as entrevistas feitas com Maria das Neves, enriquecidas por rico arsenal teórico sobre literatura. Desde a Introdução, o livro vai se transformando na História do sertão e das famílias desses inspirados cordelistas, desde o século XVIII.

Casada com rapaz alagoano, Maria das Neves sempre trabalhou com o pai nas oficinas e lojas de venda dos livros de cordel, verificando a existência jamais alterada da presença masculina de poetas cordelistas. Após a morte do pai, enfrentando dificuldades econômicas, se muda para Maceió – capital de Alagoas onde, depois de algum tempo retorna à Paraíba, sempre estudando muito, lendo clássicos escritores nacionais e estrangeiros. Um dia Altino lhe pergunta por que ela não escreve também livros de cordel. Respondendo-lhe, Maria das Neves explica a rejeição de autoria de cordel por mulheres, dado o lugar já totalmente determinado para a mulher, naquela sociedade. Então lhe surge a opção de se tornar cordelista, já que sentia tanta inspiração e tinha tanta leitura da obra de intelectuais, sem se submeter à guerra machista que se desenvolveria contra ela. Assim surgiu o poeta Altino Alagoano.

O filho mais velho do casal, Altimar Pimental, nasceu em Maceió e se criou na Paraíba. Completando a leitura obrigatória da obra de Maristela Barbosa de Mendonça, é interessante

recorrer ao Google, para conhecer a obra desse intelectual, nas artes e na literatura erudita e popular.

Considerações finais

A metodologia de escrita desse texto, numa perspectiva histórica e de pesquisa antropológica (etnografia), tem como objetivo estudar dois fenômenos sócio - culturais muito desenvolvidos no Nordeste Brasileiro, o cangaço e a literatura de cordel, procurando entender suas origens, estudando os desdobramentos desses processos nos tempos atuais, principalmente, a permanência da Literatura de Cordel e seus novos caminhos na vigência das atuais tecnologias da comunicação.

Referências Bibliográficas

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. O Lugar da Escravidão na cultura brasileira: Literatura, comunicação e cultura popular. In: **ADVIR**. Rio de Janeiro: ASDUERJ/Associação de Docentes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, n. 39, p. 8, dez 2018.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Anexo I – Ao Capitão Luis Carlos Prestes e seus companheiros de luta. In: BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. **A Derradeira Gesta Lampião e Nazarenos Guerreando no Sertão**. Editora Mauad. Rio de Janeiro, 3 ed., 2018, p. 259 – 261.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Conclusão. In: BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. **A Derradeira Gesta Lampião e Nazarenos Guerreando no Sertão**. Editora Mauad. Rio de Janeiro, 2 ed., 2007, p. 221 – 228.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Ecologia da Violência Sertaneja: A glamourização dos cangaceiros na mídia e no cordel. In: MELO, José Marques de [Org.] **Mídia, Ecologia e Sociedade**. INTERCOM. São Paulo, 2008, p. 212 – 213.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Ecologia da Violência Sertaneja: A glamourização dos cangaceiros na mídia e no cordel. In: MELO, José Marques de [Org.] **Mídia, Ecologia e Sociedade**. INTERCOM. São Paulo, 2008, p. 209.

BATISTA, Chagas. **Bibliografia Prévia de Leandro Gomes de Barros**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1971.

BRANDÃO, Theo. Poesia popular e poesia caipira. In: **O JORNAL**, Rio de Janeiro, p. 1 e 9, abr 1953.

COSTA, Paola Tôrres. **Dois médicos no sertão**. Projeto Receitando Cordel: Medicina com Poesia – O Cordel e a Cantoria para a Saúde de Todos. Ceará: Universidade Federal do Ceará – Pró-Reitoria de Extensão, 2018.

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

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. **A Ideologia do Cordel**. 3 ed. Rio de Janeiro: Ed. Plurarte, 1982.

ZABELÊ, Alexandre. **Para havê paz no sertão**. 1953. Disponível: <https://letrastaquarenses.blogspot.com/2018/01/para-haver-paz-no-sertao-mestre-zabele.html>. Acesso em 04 de novembro de 2022.



PIZZIGNACCO, Milla. Marechal do cordel de cangaço: a épica sertaneja na prosa e no talho de Dila de Caruaru (1937-2019). In: *Revista Épicas*. Ano 6, N. 12, Dez 22, p. 106-127. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.106127>

MARECHAL DO CORDEL DE CANGAÇO: A ÉPICA SERTANEJA NA PROSA E NO TALHO DE DILA DE CARUARU (1937-2019)

MARECHAL DO CORDEL DE CANGAÇO: L'ÉPOPÉE SERTANEJA DANS L'ÉCRITURE ET LA GRAVURE DE DILA DE CARUARU (1937-2019)

Milla Pizzignacco⁵⁶

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – 2020/13266-2

RESUMO: Esse artigo tem como objetivo central circunscrever e analisar as representações do cangaço na obra do cordelista e gravurista Dila de Caruaru (1937-2019, Patrimônio Vivo de Pernambuco *in memoriam*). Para tal, enfoca as maneiras como o artista implicou-se com a temática entre meados da década de 1970 e início da década de 1980, evidenciando narrativas fictícias de sua participação no banditismo sertanejo e textos derivados de investigações realizadas pelo poeta acerca do fenômeno social. Por meio de pesquisa documental e bibliográfica, propõe interpretações sobre os modos como suas produções literárias e gráficas se inscrevem no ciclo épico dos cangaceiros no cordel, bem como o reconfiguram.

Palavras-chave: cangaço; Dila de Caruaru; poeta-gravurista

RÉSUMÉ: Cet article vise à circonscrire et analyser les représentations du *cangaço* dans l'œuvre du *cordelista* et graveur Dila de Caruaru (1937-2019, *Patrimônio Vivo de Pernambuco* - *in memoriam*). À cette fin, il se concentre sur les manières dont l'artiste s'est impliqué dans le thème entre le milieu des années 1970 et le début des années 1980, mettant en évidence des récits fictifs de sa participation au banditisme *sertanejo* et des textes issus d'enquêtes menées par le poète sur le phénomène social. À travers des recherches documentaires et bibliographiques, il propose des interprétations sur les manières dont ses

⁵⁶ Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e em Estudos Lusófonos pela Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris III); Mestra em Culturas e Identidades Brasileiras pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), 2020. E-mail: millapizzi1@gmail.com.

productions littéraires et graphiques s'inscrivent dans le cycle épique des *cangaceiros* dans la littérature de *cordel*, ainsi que le reconfigurent.

Mots-clé: *cangaço*; Dila de Caruaru; poète-xylographe

Introdução

Caruaru, Pernambuco, 1981. Da prensa do poeta José Soares da Silva, Dila de Caruaru (1937-2019), saía a primeira edição do folheto *Dila o ex-cangaceiro*, no qual registra, dentre outras divagações: “Eu sou Dila, o ex-cangaceiro que posso dizer a você que quem derrama o sangue humano não pode dormir se quer um sono em paz. [...] se estou dormindo muitas vezes acordo dando rizada ou com triste pezar das vinganças feitas na minha mocidade com cabras que não pagavam se quer uma bala. Conclui, “[...] Muitos cangaceiros se achavam tão pezados que andavam gemendo e eu chegava a zombar dizendo: isto é o peso daqueles que vocês mataram, escadas fortes quebraram-se comigo” (DILA, 1981, pág. 05). A escrita de Dila tem mesmo estirpe onírica, fabulosa.

O escritor, que derrubou escadas imaginárias, ergueu uma escada concreta e significativa ligando sua residência ao seu refúgio criativo – gabinete de escritor, ateliê de gravura e tipografia de cordel –, onde inaugurou a Folhetaria São José ou a Gráfica Felipe Saboia (porventura em referência ao príncipe medieval reconhecido por seus atos violentos). Ali a onomatopeia dos prelos arcaicos, se confundia à zoadá mnemônica do engate das carabinas e aos disparos provenientes das batalhas do banditismo rural nordestino, contados em cordéis que agitaram seus sonhos de menino parido na terra do Rei do Cangaço. Na batalha pela subsistência como escritor e gravador popular, se fez porta-voz do cangaço, cujo advento como movimento organizado⁵⁷ (final do século XIX e início do XX) coincide com a sistematização do gênero literário que o formou como profissional das letras.

O cangaço contribuiu em grande medida para o êxito da literatura de cordel. “Há inclusive quem diga que o cangaceiro é uma invenção da literatura de cordel tanto quanto o cordel uma invenção do cangaceiro, cujas façanhas teriam ajudado a promover junto ao público essa forma de comunicação recente” (NEMER, 2005, pág. 40). Durante o período de atuação dos grupos armados sertanejos, poetas-repórteres madrugavam nas feiras para vender, em primeira mão, folhetos lançados por prensas afoitas para disseminar os feitos atrozes dos bandoleiros mais famosos do seu tempo. No Brasil profundo, esses vates muitas vezes detinham o monopólio da novidade, agindo como mediadores entre o sertão e a costa, o escrito e o oral, entre realidade e ficção.

⁵⁷ Para saber mais sobre o tema cangaço ver: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *História do Cangaço*. São Paulo: Global, 1986.

No início do século XX irrompeu uma produção vasta e contínua sobre a biografia e as proezas de Antônio Silvino (1875-1944) e mais tarde, de Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), Lampião, a qual configura um efetivo arquivo literário, instituidor de uma história paralela da epopeia sucedida naquelas veredas assincronamente feudais. As histórias de vida e as aventuras em série dos legendários caudilhos foram metrificadas por cordelistas-editores que também lograram notoriedade na cultura regional, como Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde. Detentores dos meios de produção do objeto impresso e exímios “poetas de bancada”⁵⁸, foram fundamentais para o estabelecimento de modelos literários e editoriais do cordel e desse ciclo épico sertanejo.

A verve épica no cordel não começa com o cangaço, o gênero bebeu na fonte do romance ibérico de cavalaria (FERREIRA, 2016), das páginas de Carlos Magno, dos Dozes Pares de França e de outras narrativas europeias que, submetidas a “rituais de antropofagia”, cederam sua força heroica para personagens locais. Assim, os livretos baratos pendurados na linha de baixo do equador inauguraram os ciclos do boi, dos vaqueiros e dos valentes na literatura popular em verso (TAVARES JR.,1986). Em um sertão patriarcal e oligárquico, onde os “cabras machos”⁵⁹ aprenderam a fazer justiça com as próprias mãos, a violência rebuscada dos cavaleiros medievais encontrava solo fértil.

O certo é que poetas de 1ª geração (1900-1920/30) criaram matrizes para a constituição de um expressivo ciclo da poesia de cordel: o ciclo do cangaço, de volume e pregnância vigorosos. Assim, ao longo da primeira década do século XX, entre reedições dos clássicos e a produção de novos textos, o cangaceiro trilhou um caminho rumo à mistificação e à mitificação, na corda bamba entre o vilanismo e o heroísmo. Vigorou como defensor dos pobres, da moral

⁵⁸ A designação “poetas de bancada” foi implementada, no meio social dos cordelistas na primeira metade do século XX, com objetivo de diferenciá-los dos poetas da oralidade, como os repentistas. Buscava-se, desta forma, timbrar o vínculo dos produtores de cordel com o universo da escrita e da imprensa, que desenvolviam, sobre suas escrivatinhas (bancadas), um trabalho minucioso de pesquisa temática, mobilização da língua portuguesa e, sobretudo, de: metrificação dos versos, implementação de esquemas de rimas regulares nas estrofes e escolha de expressões que se adequem aos modelos pré-estabelecidos. Ver mais em: MELO, 2010.

⁵⁹ No livro *Nordestino: invenção do falo*, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior debate os significados embutidos nas terminologias “cabra macho” e “cabra da peste”. De acordo com o autor: “Seja por motivos eugênicos, telúricos ou histórico-culturais, o nordestino é definido como cabra macho, é um cabra da peste, homem de fibra, uma reserva de virilidade nacional.[...] Fica patente que no momento de pensar o nordestino como um homem forte e resistente, um homem heroico na sua luta contra a natureza, o discurso regionalista nordestino privilegia a área do sertão e o sertanejo como exemplos deste embate entre o homem e a natureza e da formação de um tipo regional adaptado a esta vida difícil. Tipo nacional, tanto no físico, produto do cruzamento das três raças [...]. Este homem era feito do mesmo material que a natureza à sua volta, por isto passa a ser descrito como um homem de fibra, aquela mesma do algodão, vegetal que fazia a riqueza desta região. Homem tão resistente quanto a fibra do algodão moco que, como ele, era nativo daquelas paragens. Homem capaz de enfrentar as mais terríveis dificuldades, como as pestes, também tão comuns nos sertões em época de estiagens, sem se intimidar; por isto, era um cabra da peste. E era um cabra por ser como este animal, tão bem adaptado a esta natureza de pedra, seca, capaz de sobreviver comendo o que estivesse disponível. (ALBUQUERQUE JR., 2013, pág. 153-173). Ver mais em: ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do falo – uma História do gênero masculino* (Nordeste 1920/1940). 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

e do direito à propriedade, revelando-se como o ícone que os marxistas brasileiros buscavam (MELLO, 2012) e encontrando no campo artístico dito erudito espaço para a projeção de suas virtudes como justiceiro fora-da-lei.

As imagens do cangaço impregnadas na memória coletiva da população brasileira advêm desse emaranhado de narrativas visuais e textuais, urdido com as linhas de diferentes campos discursivos. O certo é que “o cangaceiro só passou a existir como herói a partir do momento em quem encontrou alguém para glorificá-lo, transmitir seus feitos, cantá-lo. Esse papel coube ao poeta de cordel que, narrando suas aventuras, ajudou a consolidá-lo como herói ao mesmo tempo em que consolidava o cordel como poesia do povo” (NEMER, 2005, pág.40).

Dila de Caruaru, poeta-gravurista que protagoniza este artigo, integra esse processo histórico, sendo agente enredado nas permanências e rupturas das formas de representação da épica no cordel nordestino. Autor de uma obra que se singulariza em decorrência da sua obsessão pelo cangaço, implicou-se de formas particulares com o tema: projetou-se em seus folhetos como participante ativo do banditismo social rural, forjando vínculos familiares com cangaceiros afamados. Aventurou-se como pesquisador do assunto, o que acarretou em transformações expressivas nas suas edições. Trabalhou o conteúdo histórico e literário a partir de diferentes linguagens, textual (em verso e em prosa) e visual (em gravura em madeira e borracha).

Diante do relevo do poeta-gravurista pernambucano, bem como da carência de estudos aprofundados sobre sua obra⁶⁰, esse artigo tem como objetivo central circunscrever e analisar a representação do cangaço na obra de Dila, no interior e nas capas dos folhetos, tendo como baliza temporal o período entre meados de 1970 e início de 1980 – época em que manteve substancial produção sobre o tema. Para tal, segue-se o seguinte percurso: 1) notabilizam-se as construções narrativas sobre sua inscrição no meio do cangaço; 2) examina-se de que maneira a implicação na pesquisa, acerca da história do cangaço e da biografia de cangaceiros, interfere na sua produção literária; 3) averigua-se a contribuição de Dila no processo de simbolização dessa figura heroica na literatura e nas artes gráficas (estampadas nas capas dos folhetos e em álbuns de gravura); 4) timbra-se sua colaboração para a contiguidade sintática e semântica desse emblema imbricado à noção de Nordeste. Por fim, 5) interpreta-se os significados embutidos na sobreposição da imagem do artista popular a do cangaceiro.

⁶⁰ Em levantamento bibliográfico localizou-se apenas uma publicação acadêmica centrada na obra de Dila de Caruaru: CAMPELLO, Carlos Francisco Barreto. O Processo de Produção de Gravuras Populares: a Contribuição de Dila. Recife, 2004, 175 f. Dissertação (Mestrado em Administração Rural e Comunicação Rural) – Programa de Pós-Graduação em Administração e Desenvolvimento Rural (PADR), Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE.

As referenciadas discussões são ainda incipientes e fazem parte de uma agenda de pesquisa mais alargada, por meio da qual vislumbra-se realizar uma arqueologia da obra e da trajetória artística de Dila de Caruaru⁶¹, tão desafiadora de capturar quanto os heróis que povoaram muitas de suas impressões textuais e visuais. No presente artigo elas são empreendidas a partir de excertos textuais e imagens extraídos de cordéis salvaguardados em acervos especializados no gênero⁶², bem como a partir da leitura de bibliografias basilares para a articulação de reflexões sobre a obra de Dila, o ciclo épico do cangaço e acerca do Nordeste “cabra da peste”⁶³ que gestou o cangaceiro.

Desenvolvimento

*Com Diabo Santo e Cangaço
Nunca fiz livro perdido
A imagem do cangaço
É dinheiro garantido
Uma herança da família
Que de Deus tenho recebido*
Dila de Caruaru, *Os Lampiões*, 1976, pág. 05

Dila de Caruaru fez do cangaço o tema de sua epopeia profissional com a literatura e a gravura de cordel, de modo que é impossível mencionar seu nome sem evocar a imagem do movimento de banditismo social ocorrido no nordeste do Brasil entre as últimas décadas do século XIX e as quatro primeiras do século XX. Nascido em 1937, na derradeira fase deste fenômeno⁶⁴, José Soares da Silva é autor e ilustrador de, ao menos, uma centena de publicações sobre o tema⁶⁵. No trecho supracitado, extraído do folheto *Os Lampiões* (1976), o poeta-gravurista evidencia o papel do cangaço na garantia de seu sustento material, mobilizando o sentido figurado de “herança” para timbrar o patrimônio imaterial (o conjunto de narrativas épicas com este mote) que proporcionou fazer do cordel um meio de vida.

Refutando a cronologia e a veracidade dos fatos históricos em prol da construção de uma imagem mítica de si, Dila reforça frequentemente ter em seu código genético o acróstico de cangaceiros, dentre eles, Lampião – que aparece em seus escritos como seu irmão e, por

⁶¹ Pesquisa doutoral *Nos veios da gravura popular: uma arqueologia da trajetória artística de Dila de Caruaru* (1937-2019), em desenvolvimento sob regime de Cotutela Internacional de tese junto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas e à Escola Doutoral Europe latine - Amérique latine da Universidade Sorbonne Nouvelle.

⁶² Para a produção desse artigo foram selecionados folhetos do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, da Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida e do Fundo Raymond Cantel.

⁶³ Consultar reflexão sobre o termo no rodapé nº 4.

⁶⁴ O fim do cangaço foi anunciado com o extermínio do bando de Lampião no Massacre de Angicos (1938) e efetivado pela morte do líder do último grupo de cangaceiros, Corisco (1940).

⁶⁵ Títulos contabilizados nos seguintes acervos: Acervo Antônio Nóbrega, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida, Fundação Casa de Rui Barbosa e Fundo Raymond Cantel.

vezes, como ele mesmo em encarnação anterior (RAMOS, 2005). Em entrevista concedida à semióloga e comunicóloga Maria Alice Amorim, o poeta ainda afirma ser filho da cangaceira Beleza com o cangaceiro Relâmpago (AMORIM, 2017, pág. 76).

O vínculo pessoal do poeta-gravurista com o cangaço é reiterado em diversas de suas brochuras e confere ao cordelista autoridade para versar sobre esse assunto prestigiado pela comunidade de leitores e ouvintes do gênero literário. Em uma sextilha intitulada *Epígrafe*, acrescida na quarta-capa do folheto *Lampião de Vila Bela* ([s.d.]a), Dila afirma ter crescido no meio de afamados bandos armados, mobilizando o nome de um membro do grupo de Antônio Silvino, o cangaceiro Cascavel, e uma cantiga popular atribuída a Lampião, “mulher rendeira” (TAVARES, 1986): “Eu fui menino atrevido/ Nasci de Bigôde e Pêra/ Vim da turma do Cangaço/ Que cantou Mulher Rendeira/ Criei-me com Cascavel/ Que fez a minha carreira” (SILVA, [s.d.]a, [quarta-capa]).

No folheto *Lampião, seus 100 anos, seu pai* (1996), o autor designado como “Marechal do Cordel de Cangaço” (capa), imprime uma apresentação pessoal (contracapa) subsidiada por episódios de combate e fuga junto ao movimento. No parágrafo pontua os nomes dos envolvidos nas desventuras e as datas dos eventos sucedidos, a fim de conferir consistência documental à sua ficção e auferir respeitabilidade à sua produção:

Eu, Dila José Ferreira da Silva na vida do cangaço levei vários cercos, levei 2 tiros do Tenente Valentão, fui procurado no enterro de meu pai, em 1952 me livrei do último cerco pelo Tenente Abdias Patriota. Nos anos de 1940 fiz meu campo de trabalho em cima da história do cangaço, tenho de minha autoria 70 Cordel de cangaço; Escrevi *Lampião e Maria Bonita* com 48 páginas, 32, 24, 16, 12, e agora venho publicando o mesmo com 8 págs. (SILVA, [s.d.]b, [quarta-capa])

No excerto, Dila, cujo nome de registro é José Soares da Silva, se autodenomina como José Ferreira da Silva⁶⁶, “como se fosse um Ferreira de Lampião” – confirma Valdez Soares (2021)⁶⁷, filho do poeta responsável pelo Memorial Mestre Dila. De acordo com o descendente “ele incorporou a vida do cangaço. [...] Ele sempre dizia que o artista, o escritor, tem que colocar alma naquilo que ele faz. E ele achou que colocar a alma era como se tivesse vivendo como os cangaceiros” (Ibdem). Em vistas de tornar factível sua inclusão no cangaço, Dila altera na quarta-capa do referido folheto a data de seu nascimento, de maneira a tornar viável sua convivência

⁶⁶ Destaca-se o fato de Dila utilizar diversos pseudônimos em suas publicações, bem como diferentes combinações entre eles. “Alexandre José Felipe Cavalcanti d’Albuquerque Saboia Dilla” é uma das designações, a qual reúne algumas das alcunhas empregadas pelo poeta-gravurista na atribuição de autoria às obras.

⁶⁷ SOARES, Valdez. Valdez Soares: depoimento [jun. 2021]. Entrevistadora: Milla Maués Pelúcio Pizzignacco. São Paulo/ Caruaru: Videoconferência (*Google Meet*), 2021. Gravação sonora via *Quicktime*. Entrevista concedida ao projeto doutoral da entrevistadora.

com o bando de Virgulino, ao menos na infância. A ficção é estandarizada no título *Dila o ex-cangaceiro* (1981), no qual reúne biografias de cangaceiros ainda não “catalogados”, incluindo a própria.

Em folhetos tematizando o cangaceirismo, Dila insere estrofes que fazem referência ao seu vínculo familiar e à sua participação direta no movimento. Os registros repentinos, que interrompem o fluxo narrativo, geralmente são associados à sua profissão como escritor ou gravurista e funcionam como uma estratégia publicitária. No cordel *Lampião e Maria Bonita* (1978), no qual cinde subitamente a apresentação do protagonista, é possível observar a utilização desse mecanismo legitimador do seu lugar de fala e da qualidade dos produtos e serviços que oferece: “Até que foi divertida/ A vida de Cangaceiro/ Escrevo desde 40/ Já fiz parte do roteiro/ Tenho 2 Tiros e meus livros / Fala em cada Companheiro” (SILVA, 1978a, pág.03). Os tiros, frisados neste verso e em outros contextos, são ativados como índices do seu envolvimento efetivo no enredo e cravam em seu corpo biológico uma marca identitária.

Forjando-se um sobrevivente de “guerra”, Dila utiliza a primeira pessoa (do singular ou do plural) para introduzir-se nas estórias e na História: “Certa vez eu estava/ Com 5 dias de viagem/ Encontramos 500 homens/ Ninguém desfez a bagagem/ Lampião entrou no fogo/ Ganhou com sua coragem” (SILVA, 1978a, pág. 13). Colocando-se como narrador personagem, o poeta altera a voz do locutor usual dos cordéis sobre cangaço – a de um cangaceiro afamado – e reforça sua posição de testemunha do fenômeno, não apenas ocular, mas ativa, que sentiu o coração compassar junto ao do líder. Como consequência psicológica do uso dessa voz narrativa, a/o leitor encarna no corpo do ex-cangaceiro e absorve as memórias que o constituíram culturalmente e subjetivamente.

Uma fração expressiva de folhetos sobre personalidades do cangaço foi escrita por Dila ao longo das décadas de 1970 e 1980, período que se dedicou a realizar itinerâncias em cidades nordestinas nas quais o bando do “Rei do Cangaço”, Lampião, circulou entre 1921 e 1938. Na época, o cordelista tinha a intenção de angariar depoentes vinculados diretamente ao fenômeno ou aos seus principais representantes, ex-cangaceiros(as), familiares, amigos etc., objetivando recolher relatos para redigir textos sobre os “pormenores do cangaço”⁶⁸ e registrar a história de vida das figuras que o erigiram e mantiveram, incluindo as biografias dos diversos Lampiões que, segundo ele, coexistiram. A conjugação da propalada experiência empírica, determinada pela suposta criação no meio do cangaço, à científica, ancorada no aporte

⁶⁸ Título de um dos folhetos redigidos nesse ínterim: DILA, José Soares da Silva. *Pormenores do cangaço*. Caruaru (PE, BR): Valdenício Soares da Silva, 1981.

metodológico da história oral, habilitariam o poeta a “cantar ciência”⁶⁹ e consolidar uma obra irretocável.

Valdez Soares (2021) compartilha os desdobramentos das aventuras do pai em busca de fontes das narrativas que alvoroçaram sua trajetória artística:

Em 1977, 1978, ele saiu pelo Nordeste querendo... o grande sonho de Dila era fazer um livro sobre Lampião, era produzir não só a história, como também as xilogravuras. Andou acho que uns dois ou três meses, pesquisando, parando ali, parando acolá, perguntando por toda aquela região onde Lampião passou. Mas teve uma decepção muito grande, porque no meio de toda essa pesquisa ele “trocou bolas”. Ou seja, eu acho que a mente de tão cansada com a pesquisa... ele trocou nomes, é... parentescos e outras informações. E foi uma grande decepção para ele, porque, depois disso, passou um mês ou dois meses internado com problema de cansaço mental. [...] Ele queria fazer um livro contando um pouco da história de Lampião com xilogravuras. [...] Mas aí a história perdeu-se. [...] A história deixou um pouco a desejar por conta dessa perturbação mental que ele teve no momento. (SOARES, 2021)

Aventa-se que a ação investigativa de Dila tenha sido motivada pelo intenso contato entre cordelistas e gravuristas com agentes de instituições de pesquisa empenhadas no arquivamento de registros tangíveis das poéticas populares, derivado do processo de institucionalização dos estudos sobre cordel⁷⁰. Essas relações fronteiriças, incitadas por projetos desenvolvidos na esteira da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), determinaram a inserção de poetas e cantadores no campo da pesquisa e a publicação de obras decorrentes dos processos de recolha de materiais, em parceria com agentes vinculados a universidades ou entidades de fomento e salvaguarda de bens culturais nacionais. São publicações exemplares desse processo: o *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada* (ALMEIDA; SOBRINHO, 1978)⁷¹, resultante da compilação de registros realizados pelo cantador José Alves Sobrinho, durante trabalho de campo financiado pela Universidade Federal da Paraíba; o livro *Autobiografia de Manoel Camilo dos Santos* (SANTOS, 1979)⁷², editado pela mesma universidade.

No folheto *Os Lampiões* (1977), Dila explicita o reconhecimento de um novo público consumidor de folhetos – formado por intelectuais – e a necessidade de fundamentar seus textos para estes destinatários: “Porque os pesquisadores / São pessoas ilustradas/ Procuram

⁶⁹ Prática comum na literatura de cordel, a qual consiste na exibição acentuada do repertório adquirido sobre algum tema determinado (FERREIRA, 2004).

⁷⁰ Para saber mais sobre o processo de institucionalização dos estudos sobre cordel ver: MELO, Rosilene Alves de. Literatura de cordel: Historiografia, práticas, arquivos. In: *Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História*, São Paulo, v. 65, p 66-99, mai/ago 2019.

⁷¹ ALMEIDA, Átila; SOBRINHO, José Alves. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa: Editora Universitária, 1978.

⁷² SANTOS, Manoel Camilo dos. *Autobiografia do Poeta Manoel Camilo dos Santos*. João Pessoa: Editora Universitária, 1979.

livros reais/ Não podem ser enganadas/ Não pesa falar a verdade/ Tenho essas moralizadas” (DILA, 1977, pág. 05). À vista disso, o final da década de 1970 marca uma mudança significativa na obra de Dila de Caruaru: a passagem da escrita em verso para a redação em prosa, considerada como forma textual adequada para exteriorizar os resultados de suas pesquisas sobre o cangaço.

Diversos títulos escritos no período mencionado evidenciam o processo de pesquisa Dila, uma vez que sugerem a transposição direta de anotações realizadas à mão, possivelmente um “caderno de campo”, para o componedor tipográfico. É o caso de *Lampião e Volta Seca*:

Em 1917 findaram as limpas dos roçados em julho; combinaram 12 entre irmãos e primo para visitar a família e viajar até Juazeiro de nosso Padrinho Cicero. Ao chegar na Cidade Batalhão ou Taperoá cairam num piquete, so ficou (a faquinha de cortar fumo). Ali visitaram Cel. Eudócio de Albuquerque e outros parentes; [...] O Coronel Albuquerque tomando consideração alistou-os no Exército, com caderno e lápis na mão sentado junto a todos debaixo de um pé de Oiticica no terreiro de sua Fazenda disse vou dar um novo nome a cada um, *ficam anotados por mim neste Caderno*; (DILA, [s.d.]b pág.01. Grifo nosso)

Nas publicações inscritas nesse momento de inflexão de sua carreira – disparado pelas “pesquisas de campo” do final de 1970 –, o autor altera o modo de inserção do tema cangaço na literatura popular impressa em brochuras. O folheto *Lampião e Padre Cícero* (1978) possibilita a averiguação da nova atitude artística de Dila: no opúsculo de 36 páginas, Dila imprime pequenos excertos autônomos, redigidos em prosa, divididos por subtítulos encorpados, por exemplo: *Padre Cícero*; *Lampião Poeta*; *Lampião Sanfoneiro*; *Como vi Padrinho Cícero Romão*; *Noite de Terror* etc. Estes são alternados com poemas escritos em forma de verso e com gravuras. A sequência não atende a uma estrutura narrativa linear e, muitas vezes, lógica. Defrontamo-nos então com um esquemático inventário, ao modo Bispo do Rosário, executado sob os efeitos da paixão irremediável do artista-pesquisador por assuntos relativos ao cangaço.

Embora Dila mantenha a fórmula editorial clássica do cordel, desafia os elementos definidores desse gênero literário⁷³, nos levando a indagar se estas produções poderiam ser alocadas nesta categoria descritiva somente pelos critérios temático e gráfico⁷⁴. Nessa direção, vale salientar que o próprio escritor evidencia o renovado caráter de suas publicações, estabelecendo na quarta-capa do último título mencionado, *Lampião e Padre Cícero*, uma designação para os folhetos dessa ordem: “**LIVRETO** Livreto de páginas místicas/ sobre Lenda

⁷³ De acordo com a definição de poetisas e poetas, o cordel deve conter métrica, rima e oração. Ver mais em: Dossiê de Registro da Literatura de Cordel (2018). Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo(1).pdf).

⁷⁴ Na base de dados da Fundação Casa de Rui Barbosa estes folhetos integram a categoria “Literatura popular em prosa - Brasil”. Nos demais acervos pesquisados são incluídos na categoria “cordel”.

nordestina/ Não te chamo de Cordel/ Tu és Prosa pequenina” (DILA, 1978b, pág. 36 [quarta-capá]).

Dila faz parte de uma geração na qual o cangaço perde a dimensão jornalística para se tornar histórica, de maneira que busca avaliar o movimento como fenômeno acabado, em sua extensão total, reunindo todos os dados ao seu alcance nos chamados “livretos”. Destarte, o autor atualiza os feitos dos cangaceiros inserindo informações que, em sua percepção, escaparam das produções anteriores da literatura de cordel, as réstias narrativas asseguradas pela memória da comunidade de depoentes compositores do seu projeto investigativo.

Os livretos antológicos manifestam a obsessão de Dila pelo esgotamento do tema cangaço e o seu desejo de consolidação de uma “obra completa”. Pisando sobre as trilhas dos cangaceiros visa conformar uma cartografia da trajetória de Lampião e integrantes de seu bando, figuras que permeiam seu processo de subjetivação como cabra nordestino. Para tal, arma uma emboscada de pesquisa e lança mão de todos os instrumentos intelectuais e técnicos de que dispõe: a prosa, o verso, a gravura. Nesse movimento, o poeta exhibe sua própria epopeia de pesquisa artística e projeta-se como aquele que deteve, metaforicamente, as cabeças do bando de cangaceiros: as lembranças que os individualizam e humanizam, a arquitetura mental de seus planos mirabolantes, seus desejos e até mesmo suas crenças e superstições – como aquelas relativas aos significados dos sonhos, impressas em *Os Lampiões* (DILA, 1976, pág. 05).

Nas brochuras produzidas na baliza apresentada, o impulso de catalogação e sistematização culmina num efeito adverso, na exposição de informações de maneira difícil de apreender. Conjectura-se que esse resultado decorre de uma redação catártica, afoita para registrar tudo aquilo que reteve em suas peregrinações, bem como das questões de saúde mental manifestadas nesse ínterim – as quais complexificam sua obra. Ademais, pressupõe-se que o processo criativo do autor pode ter sido interpelado pela sua menor familiaridade com a escrita em prosa.

Embora o cordelista pernambucano passe a considerar essa forma discursiva mais adequada para o visibilizar seu projeto de pesquisa histórica, manteve ao longo de 1970 e 1980 a produção de versos metrificados sobre o cangaço e, muitas vezes, recorreu subitamente à poesia de cordel nos “livretos de páginas místicas”. Compreende-se que a interrupção do fluxo textual com as rimas, nessas publicações, advém do fato deste modo de fazer/saber constituir a maneira como aprendeu a elaborar e fabular a realidade, ordenar o pensamento.

O certo é que nos versos Dila de Caruaru atualiza o cabedal estético e que informou sua educação poética, fazendo a épica do cangaço reluzir afiada. Não apenas no uso da linguagem, como também no conteúdo, posto que acentua de maneira contundente traços constituintes dos heróis do ciclo, tais quais os sublinhados por Luiz Tavares Jr (1986): o sentido de valentia, o

sentimento de honra, a oposição à prepotência, a obrigação da vingança e o desejo de justiça. A versificação primorosa de Dila, evidenciando este último item, cabe em uma estrofe de *Lampião e Maria Bonita*: “Cangaceiro foi o homem/ Da quebrada Nordestina / Justiceiro de Patente / Nem um foi alma ferina / Atiravam peito a peito/ No jogo da própria sina.” (DILA, 1978a, pág. 03).

Enquanto nos textos em prosa Dila inventaria a épica do cangaço, acumulando uma série de informações supostamente objetivas sobre a vida e a trajetória de personalidades históricas, nos versos condensa elementos individualizadores das personagens protagonistas, até conseguir transformá-las em figuras arquetípicas. Desta forma, se integra e dá continuidade a uma corrente identificada por Ronald Daus (1982) no ciclo épico do cangaço, que consiste na esquematização⁷⁵ dos feitos e das personalidades dos cangaceiros, após a morte de seus maiores representantes. Com encerramento do fenômeno e, por conseguinte, das ações dos agentes que o conformavam, os poetas passam a recorrer aos aspectos típicos, cristalizados pelos cordéis precursores, bem como à dimensão afetiva evocada por essas figuras heroicas ambíguas. Nas palavras de Daus,

[o poeta popular] não se limitará a mera descrição de fatos e traços de caráter objetivamente existentes, mas irá construir sua história de tal modo que ela finalmente só conterà temas que são pura repetição de dados já conhecidos e que se tornam tradicionais. Em torno do núcleo significativo simbólico do cangaceiro, constrói-se uma *zona de representação esquematizada* que se alimenta do material histórico, mas que apresenta toda uma escala de transições entre o *típico* e o *real*. Do grande número de elementos individuais forma-se um sistema esquemático relativamente fixo, que exclui quase tudo que não é comprovado através dos modelos. (DAUS, 1982, pág. 62. Grifos do autor)

Cordelistas de meados do século XX desfrutaram da posição alcançada pela imagem do cangaceiro por meio do gênero, transcendendo o factual para fazê-la subsistir como emblema emancipado das coordenadas exatas de tempo e vinculada a um espaço abstrato, o grande sertão. Os poemas que narram situações pós-morte vivenciadas por Antônio Silvino e Virgulino Ferreira⁷⁶ e as pelejas e encontros de seus parceiros de profissão com Deus e o diabo⁷⁷, evidenciam o desprendimento “do cangaceiro” do plano concreto, atestando seu poder – para além dos limites terrenos – e a sua validade alargada como símbolo. A corrente alegação da não comprovação da morte de um cangaceiro afamado, corrobora a confirmação da vivacidade e onipresença daquilo que essa figura representa (DAUS, 1982).

⁷⁵ Roland Daus (1982) destaca o papel das etapas de “comparação, aproximação, paralelização e fusão” (DAUS, 1982, pág. 61-66) das características de Silvino e Virgulino para o empreendimento da esquematização, as quais fazem do cangaceiro um símbolo.

⁷⁶ Exemplos: *A chegada de Lampião no inferno* (s.d.) e *Grande debate de Lampião com São Pedro* (s.d.), de José Pacheco.

⁷⁷ Exemplo: *Um cangaceiro e o diabo* (s.d.), de Dila de Caruaru.

Nesse descolamento do tangível ocorreu uma crescente posituação do cangaceiro, associada à obliteração de seus atos atrozes e primitivos, veiculados em jornais e em uma parcela dos “folhetos de época” durante a atuação dos grupos armados. As condutas violentas começam a ser justificadas pela sua necessidade de reposicionamento dentro de uma sociedade desigual⁷⁸ e pelo já mencionado princípio de honra, geralmente explicitado pela necessidade de vingança de um inimigo, cuja as ações perversas prescreviam reações severas. No espaço intervalar entre a (in)justiça, a (i)legalidade e a (i)moralidade, é erigida a alegoria ambivalente do herói sertanejo, como vemos em Dila: “O Capitão Virgulino/ Praticava Caridade/ *Meio Diabo meio Santo*/ Tinha sua crueldade/ Mas usava 100 por cento/ No ato de honestidade” (DILA, 1978a, pág.06).

A efígie de Virgulino Ferreira da Silva, Lampião, inflama o apogeu do ciclo épico do cangaço e torna-se uma espécie de mínimo denominador comum dos valentes correlacionados. Talvez isso justifique a hipótese de Dila acerca da existência alguns Lampiões. Tavares Jr. (1976) precisa a extensão desse emblema: “Como das faces de um prisma, irradiam-se dele aquelas qualidades e defeitos com que o matuto sonha exornar-se a personalidade de um cangaceiro”; tal qual o paradoxo nele embutido: “É a salvação e o flagelo do sertão; a esperança e a decepção de todos; a alegria e a tristeza do povo; *deus e o diabo na terra de sol*. Em vida, herói e anti-herói das populações sertanejas; na não-vida do cangaço um mito - que é ‘tudo e não é nada’; na morte, um símbolo do Nordeste”. (TAVARES JR. 1976, pág. 96. Grifo nosso).

Na capa do folheto *Lampião* ([s.d.]c) [figura I]⁷⁹, Dila grava a imagem de Lampião como representante da comunidade de cangaceiros, inserindo no busto de seu retrato sínteses visuais do coletivo. O artista também ilustra a ambiguidade da figura de Lampião, imprimindo, com efeitos de luz e sombra, uma face contrastada.

⁷⁸ Esse reposicionamento do cangaceiro na poesia se dá sob a lógica da transformação do oprimido em opressor. Sendo assim, não retrata tomada de consciência de classe, por parte de cordelistas, ou adesão a uma perspectiva política revolucionária.

⁷⁹ Fonte: Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida.

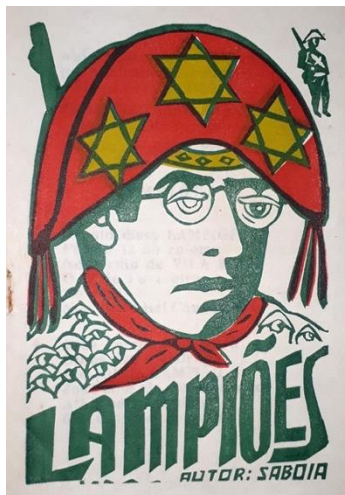


Figura 1: Capa do folheto *Lampiões* (s.d), ilustrada por Dila de Caruaru.

O poeta-gravurista pernambucano é agente fundamental da manutenção da contiguidade sintática e semântica do cangaço e, por extensão, de um Nordeste singular – recortado, estigmatizado, difundido por produções artísticas e midiáticas de grande circulação como território de *Vidas Secas* (Graciliano Ramos, 1938)⁸⁰ –, região que o explica e, ao mesmo tempo, está implicada nele. No incontornável livro *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011), o historiador Durval Muniz de Albuquerque sublinha o papel do cordel na consolidação de uma unidade imagético-discursiva sobre esse recorte espacial e oferece subsídios para compreendermos as formas pelas quais essa literatura contribui para sua visibilidade e dizibilidade:

Como a produção do cordel se exerce pela prática da variação e reatualização dos mesmos enunciados, imagens e temas, formas coletivas enraizadas numa prática produtiva e material coletiva, este se assemelha a um grande texto ou vasto intertexto, em que os modelos narrativos se reiteram e se imbricam e séries enunciativas remetem umas às outras. É, pois, este discurso do cordel um difusor e cristizador de dadas imagens, enunciados e temas que compõem a ideia de Nordeste, residindo talvez nesta produção discursiva uma das causas da resistência e perenidade de dadas formulações acerca deste espaço. (ALBUQUERQUE, 2011, pág. 129)

Na gravura, em suporte de madeira e borracha, Dila logra uma síntese potente do binômio nordeste-cangaço. As ilustrações estampadas em seus folhetos dão a ver o imaginário sedimentado por meio do cordel e do romance de 1930 (alimentado por esta primeira fonte), da mesma forma que fornecem combustível para a manutenção do moto-contínuo das formas de estetização. São iluminadas por um sol tão inclemente quanto expressivo da força divina; emolduradas ou adornadas com a vegetação insistente feito as pessoas que lutam para

⁸⁰ Imagem reforçada no âmbito Federal no momento com a criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), em 1959.

sobreviver naquele solo reputado como infrutífero⁸¹; frequentadas por personagens representativos da fé cristã, do coronelismo e da resistência armada, confrontados ou comungados. Na capa do folheto *Lampião e Padre Cícero* (1978b), esse quadro ganha nitidez [figura II]⁸².



Figura 2: Capa do folheto *Lampião e Padre Cícero* (1978), ilustrada por Dila de Caruaru.

O artista visual conforma um arquivo de imagens do “sertão que tinha no épico o seu gênero” (MELLO, 1974, pág. 68), de forma figurada e literal, uma vez que guarda no acervo de seu ateliê matrizes avulsas gravadas com recortes-chave de “um Nordeste” (como sol, cactos, cangaceiros etc.), visando combiná-las de diferentes maneiras, de acordo com cada título. Analisando essa técnica de composição empreendida por Dila, o comunicólogo Carlos Francisco Barreto Campello considera: “utilizando figuras isoladas para fazer diferentes composições, Dila passou a dar a estas figuras o status de ícone. Algo cuja representação faz lembrar uma coisa

⁸¹ Reitera-se a importância da obra de Albuquerque (2011) para problematização da emergência do Nordeste, de “como nasce esta vasta região ensolarada, cheia de vida, de calor humano e de musicalidade, espaço sociopolítico diferenciado e contrastante, carente, pesado, responsável pela existência de tantos problemas, misérias e conflitos. Não se trata, contudo, de um trabalho de geografia física ou de história econômica. Poderíamos dizer que o autor faz história sentimental, se o gênero existir e tiver estatuto científico. Seja como for, é no campo da produção histórica do imaginário social, da construção subjetiva de uma cartografia sentimental, do delineamento dos territórios existenciais, da análise das configurações discursivas, que o autor opera, visando mostrar discursivamente ‘o que os olhos não veem, mas o coração sente’.[...] Mas, muito mais do que sinalizar o momento da emergência do Nordeste, este brilhante historiador leva seu argumento muito mais longe, mostrando como a produção deste lugar e de seus habitantes não pode ser explicada se nos colocamos apenas numa perspectiva econômica ou política. Trata-se, como ele aponta incisivamente, da produção histórica de um espaço social e afetivo, ao longo de muitas décadas, a partir de diferentes discursos que lhe atribuíram determinadas características físicas e que o investiram de inúmeros atributos morais, culturais, simbólicos, sexualizantes, às vezes, enervantes. [...] Diferentemente de uma História Social, este trabalho inscreve-se como uma História Cultural do Nordeste, desfazendo noções essencialistas que instauram a região nordestina no campo fixo e irrecuperável da Natureza e que a localizam hierarquicamente em relação ao Sudeste e ao Sul do país. Nesse sentido, é ainda um livro essencialmente político, que denuncia múltiplas e sofisticadas formas de exclusão social e cultural”. (RAGO apud ALBUQUERQUE JR., 2011, pág.13-18)

⁸² Fonte: Fundo Raymond Cantel.

que não está presente. Passou a dar a estas imagens uma função de ‘grafema’, com os quais escreve a composição de suas gravuras” (CAMPELLO, 2004, pág. 140).

Por meio dessa “escrita”, em madeira ou borracha, Dila auxilia a visualização das discussões empreendidas por Albuquerque Jr. sobre o papel do cordel (e, acrescento, da imagem no cordel) na fabricação de modelos que instauram uma continuidade discursiva acerca do Nordeste tradicionalista, pré-moderno. Construído com “histórias de cangaceiros, de santos, de coronéis, de milagres, de secas, de cabras valentes e brigões, de crimes, de mulheres perdidas, do sertão mítico, repositório de uma pureza perdida, nostalgia de um espaço ainda não ‘desnaturalizado’ pelas relações sociais burguesas” (ALBUQUERQUE JR., 2011, pág. 130). Nada mais emblemático do que o repositório de matrizes de Dila e a própria noção de reprodutibilidade técnica, inerente à técnica da gravura, para evidenciar o funcionamento dessa maquinaria discursiva que tem o cangaço como um de seus eixos estruturantes.

O repositório de enunciados e imagens sobre o Nordeste do cangaço, conformado pelos folhetos populares, também foi agenciado por produções culturais de outro campo discursivo, o dito erudito, no domínio da literatura, da dramaturgia, teatro e do cinema, dentre outras. Nessa direção, é fundamental timbrar a função intertextual do cordel no Movimento Armorial e no Cinema Novo (NEMER, 2005), seja no que diz respeito aos temas, às formas de estruturação narrativa ou à visualidade, bem como sublinhar a integração de Dila nessa trama.

Filmes de Glauber Rocha, um dos expoentes desta vanguarda cinematográfica, são exemplares da participação do artista no processo, uma vez que tiveram a fotografia inspirada na luminosidade contrastada da xilogravura popular (FRANKLIN, 2007), típica da Escola [xilográfica] de Caruru, da qual foi mestre.

Em diálogo direto com intelectuais de seu tempo, Dila passou a produzir álbuns temáticos de gravura – seguindo uma tendência instituída desde a década de 1950 (RAMOS, 2005). No início da década de 1970, o poeta-gravurista publicou, em parceria com o estudioso da Folkcomunicação Roberto Benjamin, seu primeiro álbum dedicado exclusivamente à exposição de gravuras: *Rasto das Histórias* ([s.d.].d). A edição, executada no formato convencional da literatura de folhetos, narra visualmente a história de vida de Lampião, funcionando como “suporte da memória” (TERRA, 1983) dos conteúdos amplamente disseminados sobre o assunto na literatura de cordel.

Rasto das histórias é composto por 32 gravuras e segue (até a gravura de nº 21) o roteiro estruturante dos folhetos épicos, caracterizados “por uma situação inicial de equilíbrio, sua quebra após um momento de crise e sua recuperação no final da história” (NEMER, 2006, pág. 54), sendo factível sua comparação com clássicos do gênero épico no cordel, como *Juvenal e o Dragão*. Na introdução a situação de equilíbrio é assentada com a cena do cotidiano rural na

fazenda dos Ferreira. Na sequência são demarcadas ao menos 3 situações de desequilíbrio: 1) A morte do pai de Virgulino Ferreira, a qual motiva sua vingança e a sua emergência como estrela do cangaço; 2) A cegueira de Lampião, causada por conflitos armados; 3) O assassinato do ex-marido de Maria Bonita – uma ficção, dentre outras, criada pelo autor fortalecer a narrativa heroica (importante sublinhar que, na ilustração, Maria Bonita é quem mata o esposo para unir-se a Lampião, sendo esta uma maneira de estabelecer seu ritual de sua entrada no cangaço). O reequilíbrio se dá com a formação do par romântico: Maria Bonita e Lampião⁸³. [figura III]⁸⁴



Figura 3: Seleção de gravuras do álbum *Rasto das histórias*, Dila de Caruaru (197-).

No entanto, o folheto de Dila extrapola a estrutura do gênero épico, criando a imagem do herói como mártir, uma vez que na conclusão da narrativa expõem o conflito de 28 de julho de 1938, que culminara na execução do líder do cangaço e de sua companheira, bem como de parte do bando, pela força volante alagoana do tenente João Bezerra. As cabeças expostas na escadaria da prefeitura de Piranhas são retratadas de maneira expressionista por Dila e ocupam a posição de penúltima imagem do álbum. O folheto é encerrado com uma imagem denominada “túmulo das cabeças”, na qual o artista destaca a cruz representativa daquele que morreu em nome de um ideal. [figura IV]⁸⁵

⁸³ Utiliza-se como referência a estrutura de *Juvenal e o Dragão* dissecada por Sylvia Nemer (2005).

⁸⁴ Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

⁸⁵ Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.



Figura 4: Últimas gravuras do álbum *Rasto das histórias*, Dila de Caruaru (197-).

Através das gravuras impressas em álbuns e em capas de folhetos, Dila atinge a capacidade máxima de simbolização do cangaço. Condensa imagens mentais e gráficas que viajaram no tempo, nas vozes de contadoras e cantadores, nas capas de jornais e folhetos, para impregnar-se na memória e na retina de diferentes gerações. Com a concretude dos gestos domina esse arcabouço referencial, se desprende do volume de dados que o confundiu e frustrou durante suas itinerâncias em busca de informações sobre os heróis gestados em sua terra. Na gravura elimina os excessos. Retém o essencial.

Ao examinar a miúda figura fixada no canto superior direito da capa de *Os Lampiões* podemos constatar o êxito de Dila na elaboração de uma síntese gráfica pregnante do valente sertanejo [figura V]⁸⁶. Com econômicos talhos no interior da silhueta conforma a fisionomia e a “blindagem mística” (MELLO, 2012) do cangaceiro, “o hábito que faz monge”.



Figura 5: Detalhe de gravura impressa na capa do folheto *Lampiões* (197-).

⁸⁶ Fonte: Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida.

Cotejando esta imagem idealizada pelo poeta-gravurista na década de 1970 com a primeira imagem xilográfica identificada em um folheto de cordel (1907)⁸⁷, percebemos que o percurso de esquematização desenvolvido no âmbito literário, que fez do cangaceiro uma figura emblemática, se processou também no campo da gravura, sobretudo a da escola pernambucana⁸⁸ [figura VI]⁸⁹.



Figura 6: Gravura impressa na capa do folheto *Antônio Silvino: O rei dos cangaceiros* (1907).

Intérprete fiel do ciclo épico nordestino, Dila se insere em uma tradição iconográfica e passa a contribuir com a retórica simbólica do cangaço e de um Nordeste onde não existem limiares bem definidos entre a realidade e a quimera, o sagrado e o profano, o funesto e o chistoso, a loucura e a razão. Compõe uma geração de produtores de imagens que “eram bem mais que capas de folhetos, eram os códigos de uma expressão sertaneja, um modo desses artistas olharem o mundo em que viviam e darem conta de sua representação visual” (CARVALHO, 1998, pág. 266). Um dos artistas responsáveis pela implementação da xilogravura de forma regular nas capas dos folhetos de cordel, o Marechal do Cordel de Cangaço formou um “bando” cuja maior insurgência foi ocupar o campo da produção artística nacional.

A partir de reminiscências e fabulações, Dila produziu tiragens que estenderam no tempo a saga sertaneja do cangaço. Nesse processo criativo, o poeta-gravurista harmonizou a própria existência com o universo épico que perseguiu e (re)inventou. À vista disso, ao relatar sua introdução profissional no ramo gráfico, evoca instrumentos que remetem ao fenômeno social que buliu suas aventuras no campo poético e estético: “Em 1952, era na Vanguarda e na Defesa (jornais de Caruaru), eu armava meus folhetos tudinho, compondo. [...] Trabalhava com

⁸⁷ o primeiro registro xilográfico identificado em cordel está contido em uma página interna do folheto: *Antônio Silvino: O rei dos cangaceiros* – Francisco das Chagas Batista, Recife (PE, BR): Imprensa Industrial, 1907.

⁸⁸ Para compreender as especificidades da escola pernambucana de xilogravura ver: FRANKLIN, 2007.

⁸⁹ Fundo Raymond Cantel.

uma faca de 12 polegadas, peixeira, e em poucas horas fazia uma página de jornal. [...] O desenho que botasse eu ia traçando na madeira”. (DILA apud AMORIM, 2017, pág. 76). Em sua “tipografia de quintal” abriu um terreiro fantástico, incorporando no seu entorno material objetos que o conectavam com seu universo de pesquisa poética, como “cabeças de bonecas, talvez alusão à cena da epopeia do cangaço” (AMORIM, 2017, pág. 74).

A oficina, separada do ambiente terreno do lar pela íngreme escada que arquitetou, se abria como um portal para viajar à São Saruê, onde o “voo mágico” (RIBEIRO, 1987), promovido pelo delírio do verbo e imagem, o conduzia para um universo abundante de possibilidades. Sentado na mesinha próxima à janela, deslocava-se no tempo e no espaço, desembarcava no universo épico do cangaço ou do mundo medieval. Nesses transcurtos, a chaminé da Fábrica de Caroá emoldurada pela Janela de seu ateliê, se tornara a torre onde estava a princesa da *História do Cavaleiro Roldão* [figura VII]⁹⁰.



Figura 7: Dila de Caruaru. *História do Cavaleiro Roldão* (1982). Xilogravura, 25 x 18 cm.

Com sua faca de 12 polegadas criou matrizes de sonhos e se armou para a batalha da sobrevivência em um ambiente árido de possibilidades, sobretudo, para Zés da Silva como ele. Afinal, “Quem viver em Pernambuco / não há de estar enganado / Que, ou há de ser Cavalcanti / ou há de ser cavalgado”, diz a quadrinha que tematiza o histórico de dominação oligárquica do seu estado natal. Desafiando a estrutura social desigual de sua época, adentrou no campo da pesquisa em artes, iconográfica, técnica, plástica. Escapuliu do trabalho rural em sua cidade natal, Cumaru (PE), e da rotina proletária nas indústrias que modificavam a paisagem da cidade que escolheu para compor seu nome artístico, Caruaru (PE). Feito Lampião, deixou a agricultura para viver perambulando por um território de liberdade, no seu caso, o território da criação artística.

Apresentando-se como ex-cangaceiro, fez de si um mito encarnado e imprimiu a história que lhe conveyo. Sobrepondo a imagem do artista popular com a do “guerrilheiro popular”, se

⁹⁰ Fonte: RAMOS, 2005 – caderno de ilustrações da referida tese, pág. 321.

posicionou como aquele que também resistiu às condições ecológicas e sociais de sua terra, conforme averiguamos nesse metatexto:

Com a casca do cajá
Cortei meus primeiros versos
Com Sipauba fiz Bodoque
Fui ruim entre os perversos
Dos meninos dos meus tempos
Escapei dos retrocessos
(DILA, 1976, pág. 05)

Para escapar dos retrocessos, Dila, “o demônio da criação”, recorreu, dentre outras coisas, aos justiceiros que não lhe deixaram “fazer livro perdido”, os quais protagonizam uma porcentagem significativa dos seus títulos. Ocupou as veredas da criação poética e visual, fazendo desse terreno um direito estendido para uma geração de artistas improváveis. Por seus “feitos heroicos”, Dila de Caruaru recebeu em 2006 sua “patente” de merecimento: a de Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco.

Considerações finais

Diante da expressividade da produção de Dila de Caruaru sobre o cangaço, objetivou-se nesse artigo perscrutar uma seleção de criações do artista sobre o tema. A partir desse material, foi possível compreender as maneiras como o escritor-gravurista se insere no ciclo do cangaço e o reconfigura. Bem como sublinhar seu potencial para a expansão da compreensão dessa fase épica da literatura de folhetos.

Por meio de pesquisa documental, averiguou-se a existência de um ponto de inflexão na sua produção escrita e editorial, demarcado pelas suas investidas investigativas na década de 1970 – momento no qual realiza itinerâncias em busca de informações sobre o fenômeno social sertanejo. Examinando a produção desenvolvida do período, constatou-se que a assumida postura de pesquisador culminou na mudança da forma literária utilizada em seus folhetos e, por conseguinte, em transformações no projeto gráfico das edições. Observou-se também alteração na abordagem do assunto: enquanto nos versos reverbera os modelos privilegiados no ciclo do cangaço, caracterizados pela tipificação da figura do cangaceiro, em prosa rompe com a estrutura esquematizadora. Esforça-se para individualizar as figuras e realizar edições de natureza histórica.

Considerou-se que o interesse de Dila pelo universo da pesquisa coincide com o momento de institucionalização dos estudos sobre cordel no Brasil, marcado pelo intenso contato de poetas e poetisas com pessoas vinculadas a instituições acadêmicas, comprometidas com projetos de pesquisa, fomento e salvaguarda da literatura de folhetos. Notabilizou-se na

produção de Dila a influência desses contatos fronteiriços e a implementação de estratégias de diálogo com esse novo público consumidor, o qual esperançava o soerguimento do mercado editorial de cordel, abalado por proeminente crise (MELO, 2010). Nesse sentido aventa-se que a reanimação do ciclo do cangaço pelo poeta-gravurista consistiu na tentativa de dar uma sobrevida ao cordel por meio do agenciamento de um tema estimado em diferentes campos discursivos.

Analisando a exímia produção visual do Mestre Dila, concluiu-se que o artista gravou figuras simbólicas do ciclo épico do cangaço, as quais podem ser apreendidas com toda sua força semântica num ligeiro golpe de vista. Ao transpor o processo de tipificação dos cangaceiros dos versos para a linguagem visual, embrenhou-se na alargada trama intertextual de imagens sobre o tema e contribuiu para a sedimentação de determinadas representações sobre o Nordeste que originou o cangaço, prenhe de ficções. Produziu assim os suportes discursivos ansiados pelos marxistas e “antropófagos” engajados em vanguardas artísticas nacionais, agenciados na atualidade em filmes que alimentam nossos desejos insurgentes, como *Bacurau* (2019) e *Sertânia* (2020).

Leu-se na projeção de Dila de Caruaru como ex-cangaceiro o intento de delinear-se como uma lenda corporificada, bem como de demonstrar competência para abordar a temática do cangaço e atribuir valor aos seus produtos e serviços. Por fim, deslindando a trajetória artística de Dila, denotou-se o artista popular como um herói insubordinado, que trabalha sem mandante, muitas vezes de forma errante, e faz justiça com as próprias mãos em contextos áridos e desiguais, rebelando-se contra determinadas estruturas sociais. Que assegura à população o direito à fruição artística e, portanto, o acesso a bens *incompreensíveis* (LEBRET apud CANDIDO, 2011) que saciam necessidades vitais, afetivas e intelectuais.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

AMORIM, Maria Alice. O fantasioso e fenomenal Dila é aqui. In: **Revista Continente**, Recife: Companhia Editora de Pernambuco, v.17, n.204, p 74-79, dez 2017.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. pág. 171-193.

CAMPELLO, Carlos Francisco Barreto. **O Processo de Produção de Gravuras Populares: a Contribuição de Dila**. Recife, 2004, 175 f. Dissertação (Mestrado em Administração Rural e Comunicação Rural) – Programa de Pós-Graduação em Administração e Desenvolvimento Rural (PADR), Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE.

CARVALHO, Gilmar de. **Madeira Matriz: Cultura e Memória**. São Paulo: Annablume, 1998.

- DAUS, Ronald. **O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- DILA, José Soares da Silva. **Dila o ex-cangaceiro**. Caruaru (PE, BR): Valdenicio Soares da Silva, 1981.
- DILA, José Soares da Silva. **Lampião de Vila Bela**. [S.l.]: Antonio Cavalcanti Ferreira, [s.d.]a.
- DILA, José Soares da Silva. **Lampião e Maria Bonita**. [S.l.]: [s.n.], 1978a.
- DILA, José Soares da Silva. **Lampião e Padre Cícero Romão**. Caruaru (PE, BR): Folhetaria São José, 1978b.
- DILA, José Soares da Silva. **Lampião e Volta Seca**. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]b.
- DILA, José Soares da Silva. **Lampião, seus 100 anos, seu pai**. Caruaru (PE, BR): SO-CORDEL São José. 1996.
- DILA, José Soares da Silva. **Lampião**. Caruaru (PE, BR): SO-CORDEL São José. [s.d.]c.
- DILA, José Soares da Silva. **Os Lampiões**. [S.l.]: [s.n.]. 1977.
- DILA, José Soares da Silva. **Os Lampiões**. Caruaru (PE, BR): ArtFOLHETO São José. 1976.
- DILA, José Soares da Silva. **Rasto das histórias** [álbum de gravuras]. Caruaru (PE, BR): ArtFOLHETO São José. [s.d.]d.
- DILA, José Soares da Silva. **Trovoada e seus cangaceiros**. Caruaru (PE, BR): Folhetaria São José. 1978c.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. Aspectos do banditismo rural nordestino. In: **Ciência & Trópico**, Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, v. 2, n. 1, p 67-111, jan/jun 1974.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de couro: a estética do cangaço**. 2. ed. São Paulo: Escrituras, 2012.
- MELO, Rosilene Alves. **Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Letras, 2010.
- NEMER, Sylvia. **A função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro, 2005, 222 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.
- NEMER, Sylvia. Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual. In: **Revista Famecos**, Porto Alegre: PUCRS, v.11, n.15, p 53-58, jun 2006.
- RAMOS, Everardo. **La gravure populaire au Brésil (XIXe-XXe siècle) : du marché au marchand**. Nanterre (França), 2005. 465 f. Tese (Doutorado em Estudos Brasileiros) – École Doctorale Lettres, Langues et Spectacles, Université Paris X - Nanterre.
- RIBEIRO, Leda Tâmega. **Mito e poesia popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- TAVARES JÚNIOR, Luiz. Literatura de cordel e cangaço. In: **Revista de Letras**, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, v. 11, n. 2, pág. 75-108, jul/dez 1986.
- TERRA, Ruth Brito Lemos. **Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)**. São Paulo: Global, 1983.



BRANDÃO, Antonio Helonis Borges. A reinvenção da épica do cangaço na poética de Dila. In: **Revista Épicas**. Ano 6, N. 12, Dez 22, p. 128-148. ISSN 2527-080-X.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.128148>

A REINVENÇÃO DA ÉPICA DO CANGAÇO NA POÉTICA DE DILA THE REINVENTION OF THE EPIC OF CANGAÇO IN DILA'S POETICS

Antonio Helonis Borges Brandão⁹¹
Secretaria da Educação do Ceará – SEDUC/CE

RESUMO: o presente estudo aborda a épica do cangaço nordestino na escrita poética de José Soares da Silva, o Mestre Dila, autor e ilustrador de folhetos da literatura de cordel brasileira. Através das memórias reconstruídas e reinventadas, pelo autor em questão, em sua poética que ressignifica a épica do cangaço no gênero cordel brasileiro, a nossa intenção é a de entender como o fluxo dessa produção autoral é experienciado enquanto realidade mais imaginada que vivida. A reconfiguração do cangaceiro como herói épico e personagem principal dos enredos será discutida sob o tênue fio do real imaginado e produzido como ficção na obra *Os Lampiões*. Os textos do enredo – sob a forma e o formato de cordel –, minicontos poéticos que versam sobre a épica do cangaço, são a base para a análise dialógica sobre aspectos da produção, condição de possibilidades, usos diferenciados, representações e recepção do autor e sua obra, conforme teóricos da História do Livro e da Leitura. Deste modo, discutir a reinvenção da épica heroica do cangaceiro na poética memorialística de Dila é uma maneira de ampliar a discussão sobre as intenções criativas do autor, frente às amarras impostas pela forma fixa do gênero cordel.

Palavras-chave: Mestre Dila; herói épico; *Os Lampiões*

ABSTRACT: the present study approaches the epic of the northeastern cangaço in the poetic writing of José Soares da Silva, Mestre Dila, author and illustrator of Brazilian cordel literature pamphlets. Through the reconstructed and reinvented memories, by the author in question, in his poetics that resignifies the epic of cangaço in the Brazilian cordel genre, our intention is to understand how the flow of this authorial production is experienced as a reality more imagined than lived. The reconfiguration of the cangaceiro as an epic hero and main character of the plots will be discussed under the tenuous thread of the imagined real and produced as fiction in the work *Os Lampiões*. The texts of the plot - in the form and format of cordel, poetic mini-stories that deal with the epic of the cangaço, are the basis for the dialogical analysis of aspects of production, condition of possibilities, differentiated uses, representations and reception of the author and his work, according to theorists of the History of the Book and Reading. In this way,

91 Doutor em História Social – Universidade Federal Fluminense (UFF/2022). Cordelista e pesquisador do cordel brasileiro. <http://orcid.org/0000-0002-9860-3752>. E-mail: helonisbrand@gmail.com.

discussing the reinvention of the heroic epic of the cangaceiro in Dila's memorialistic poetics is a way to broaden the discussion about the author's creative intentions, in the face of the constraints imposed by the fixed form of the cordel genre.

Keywords: Mestre Dila; epic hero; *Os Lampiões*

Introdução

O cordel brasileiro tem na narrativa sobre o ambiente violento que imperava nas províncias do Norte – particularmente Pernambuco, Paraíba, Ceará, Alagoas, Rio Grande do Norte, Sergipe e Bahia –, no período em que graça os fenômenos sociais do coronelismo e do cangaceirismo, um dos temas mais permanentes de seu enredo poético.⁹²

Como partes reversas de uma mesma moeda o cangaço e o mandonismo dos coronéis surgem com grande força ao final do XIX e se estende por toda a primeira metade do século XX, no espaço do que hoje é denominado de sertão nordestino. Em um tempo relativamente longo o ambiente em questão esteve em constante ebulição pela tensão entre as classes sociais de uma sociedade prenhe de injustiças. O que se mostrou propício ao banditismo organizado, com ideais de justiça expressos em crimes violentos que colocavam em xeque os poderes constituídos e a lei que, então, estava a serviço de poucos.

Na escrita do cordel os agentes do cangaceirismo reinante foram muitas vezes retratados como figuras heroicas de uma saga marcada por lutas e disputas.⁹³ Daí advêm certa similitude com as narrativas do gênero poético da epopeia quando advoga e combate aos desmandos dos mandatários locais, representados pela figura dos poderosos coronéis sertanejos. Assim é que os cordelistas, os autores dos folhetos, que também estavam inseridos neste ambiente de tensões e conflitos sociais, não se abstêm de relatarem essas histórias e constituíram o que está sendo chamado aqui de épica do cangaço, um modelo todo próprio de escrita poética que se utiliza de aspectos da estrutura do texto épico para produzir a narrativa, idealizada, dos feitos extraordinários dessa espécie de banditismo social.

Ao percorrer o tema do cangaço no cordel, desde a gênese do gênero, chega-se ao poeta José Soares da Silva, o renomado Mestre Dila, também editor, folheteiro, ilustrador gráfico dos mais profícuos e grande expoente da temática junto ao sistema editorial do cordel brasileiro. Ao abordar o assunto, reiteradamente, a partir de sua própria concepção e inserção imaginária neste mundo já distanciado no tempo, o autor em questão o manteve sempre presente em sua memória e, conseqüentemente, no seu fazer poético. Deste modo, se pretende discutir aspectos

⁹² A respeito, ver: TERRA, Ruth Brito Lêmos. **Memórias de lutas:** primórdios da literatura de folhetos do Norte (1893-1930). Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.

⁹³ Ver: DAUS, Ronald. **O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste.** Rio de Janeiro: FCRB, 1982.

da produção autoral de Mestre Dila em que se sobressai a temática do cangaço. Através de uma das suas obras mais representativas, o folheto *Os Lampiões*,⁹⁴ que apresenta uma escrita produzida como ficção e experienciada enquanto realidade mais imaginada que vivida, pretende-se entender a reconstrução literária toda própria do autor sobre a figura do cangaceiro como herói épico e personagem principal dos enredos múltiplos que apresenta aos leitores.

No entrelaçamento entre o cordel brasileiro e a poética advindos de uma épica do cangaço, a escrita específica deste autor ganha contornos únicos na forma intrincada que desenvolve a sua trama. Sendo assim, a principal questão posta é a de como as intenções do autor, o manejo poético de que dispõe e as condições de possibilidade que permitem o seu fazer poético, sob o efeito da épica do cangaço (em um enredo de ficção que se quer real), se movem para dentro do circuito editorial do cordel e fazem frente à forma fixa do gênero literário? Ou, dito de outro modo, como o autor faz uso de um dos temas mais presentes no amplo campo temático do cordel brasileiro para desenvolver uma escrita que inova na forma, sem que a forma fixa seja, aparentemente, afetada por essa movência?

Ao se pensar que há relações muito intrínsecas entre as intenções autorais na produção poética (principalmente as de ordem econômica, e que implicam na própria sobrevivência do poeta, ou aquelas advindas da necessidade de se expressar esteticamente através da poesia) e o circuito de circulação e recepção de uma obra literária (no caso do folheto), amplia o entendimento sobre um dos temas mais presentes no universo do cordel brasileiro. Por sua vez, estabelece novos parâmetros para se fazer uma análise das premissas que definem o gênero poético em sua forma fixa (métrica, rima e oração) – pressupostos que, por vezes, são subvertidos na épica do cangaço escrita por Dila.

É importante ressaltar ainda que há uma distinção entre analisar a forma poética e o formato editorial do cordel. Os estudiosos precisam ter este olhar acurado de que o cordel é um impresso, que expressa uma estética, tem uma forma fixa e dispõe de um circuito editorial todo próprio que pode ser percorrido e analisado. Sob esse aspecto as ferramentas teóricas e metodológicas da história do livro e da leitura podem, muito bem, ser aplicada ao folheto de cordel.⁹⁵

⁹⁴ Há várias edições da obra e nos acervos de folhetos da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) e do Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular (CNFCP) pode-se encontrar pelos menos oito versões distintas. Especificamente, este estudo utiliza-se a primeira edição, de 1976, e uma versão do ano posterior, ambas do acervo do CNFCP. Ver: DILA, José Cavalcanti e Ferreira. **Os Lampiões**. 1. ed. Caruaru: Art. São José, 1976. 32 p.; DILA, José Cavalcanti e Ferreira. **Os Lampiões**. Caruaru: Art. São José, 1977. 32 p.

⁹⁵ A respeito da forma literária, formato e circuito editorial do cordel brasileiro, ver: BRANDÃO, Antonio Helonis Borges. **Apropriações instituídas e a subversão do popular**: usos, formatos e poética do cordel literatura. 2020. 411 f. Tese (Doutorado em História Social). Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

A noção de apropriação em Roger Chartier,⁹⁶ por exemplo, utilizada no sentido dos usos diferenciados, será basilar para se discutir as implicações sociais dos diversos usos no circuito de produção, difusão, circulação, comercialização e consumo produtivo. Por sua vez, os conceitos de práticas e representações, desse mesmo teórico,⁹⁷ nos permite discutir a produção de sentido sobre o objeto, além de entender o contexto em que o cordel está inserido e as práticas específicas de quem o produz enquanto forma poética.

No que se refere aos aspectos editoriais do objeto cordel, a sociologia dos textos de D. F. Mckenzie⁹⁸ será ferramenta bastante útil para se entender a forma cordel a partir da sua materialidade, seja enquanto texto produzido e/ou livro publicado.

Finalmente, ressaltar que ainda são poucos os estudos que problematizam o cordel enquanto gênero poético de forma fixa e o seu posicionamento no campo literário brasileiro,⁹⁹ sem diminuí-lo em sua poética ou apresentá-lo cristalizado dentro da caixa reducionista de uma pretensa “cultura popular”.¹⁰⁰ Por sua vez, a movência¹⁰¹ do gênero através do tempo, como na épica do cangaço, expressa por Mestre Dila, tem sido pouco captada pelos estudiosos.

Assim, não é só saber que há transformações no cordel a cada tempo, mas tentar captar e entender a mudança para se romper com certa imobilidade que, por vezes, lhe atribuem. Ao analisar um dos temas mais permanentes dentro do gênero, através de um autor que subverte o enredo e a forma, é uma maneira de levantar a questão da multiplicidade da forma e do formato do gênero (a ideia de que há muitos cordéis, a cada tempo e lugar), além de indicar alguns dos usos diferenciados que lhe pode ser dado.

Fundamentação Teórica

1.1 Gênese da épica do cangaço na escrita do cordel

Desde que surgiu como fenômeno social o cangaço nordestino reverbera como notícia e transforma-se em fonte de inspiração para folcloristas, jornalistas, literatas e pesquisadores do tema.¹⁰² Na literatura de cordel brasileira, gênero poético que surge impresso no Brasil ao

⁹⁶ Sobre o conceito de “apropriação”, ver: CHARTIER, Roger. **A história Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990, p.26

⁹⁷ A respeito dos conceitos de “práticas” e de “representações”, ver: CHARTIER, *op. cit.*, 1990, p. 56.

⁹⁸ Ver: MCKENZIE, Donald Francis. **Bibliography and the Sociology of Texts**. Londres: The British Library, 1986.

⁹⁹ A respeito da “teoria do campo” e do estabelecimento “do campo literário”, ver BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989, p. 70.

¹⁰⁰ A respeito, ver: CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro. Vol. 8, nº16. 1995, pp. 179-180.

¹⁰¹ Sobre a ideia de movência, como “incessantes variações recriadoras”, ver: ZUNTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 61.

¹⁰² A respeito, ver: ANDRADE, Mário. “Romanceiro de Lampião”. In: **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins, 1983; BARROSO, Gustavo. **Heróis e bandidos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917; BATISTA, Pedro. **Cangaceiros do Nordeste**. Paraíba: Livraria São Paulo, 1929; FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos**. Gênese e lutas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965; MOTA, Leonardo. **No tempo de Lampião**. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Gráfica, 1930.

final do século XIX e que se difunde pelo país a partir do Nordeste brasileiro – com destaque inicial para os pioneiros autores da Paraíba e de Pernambuco –, o cangaço se apresenta como uma das suas mais permanentes temáticas.¹⁰³ Sendo bastante presentes nos enredos construídos e publicados para serem lidos e ouvidos por um público que também o reconhece como parte da cultura regional nordestina a que está associado. Por sua vez, o próprio ciclo inicial de produção dos folhetos, da última década do XIX até o final dos anos de 1930 e início dos anos de 1940, corresponde exatamente ao auge do fenômeno social do cangaceirismo no Nordeste brasileiro.

A sociedade patriarcal nordestina da época, pautada pela violência do estado, forte desigualdade social, concentração de terras nas mãos dos senhores coronéis – agentes dos desmandos autoritários dos poderosos – é a mesma das desigualdades e injustiças que tem como resultado o banditismo social violento. Este, por sua vez, servirá como mote para emergência da épica heroica do cangaceiro, que terá ampla utilização na produção poética dos cantadores e poetas de bancadas.

Os feitos extraordinários de Lucas da Feira, Jesuíno Brilhante, Antonio Silvino, Sinhô Pereira, Lampião, Corisco, dentre os renomados cangaceiros e outros menos conhecidos no enfrentamento aos poderosos, terão ampla repercussão em todas as camadas sociais, no período já citado acima, sendo mitificados na memória coletiva como heróis aos aversos e contraposição violenta ao poder instaurador da violência usando armas similares.

Alguns dos enredos do cordel dessa época também são pautados pela força apelativa do punhal e versados em uma métrica que se fez conhecida através de história que se moviam pela lei da bala, nos estampidos de rifle e pistola *parabellum*. Os personagens de maior destaque são as figuras de Antonio Silvino e Lampião, heróis que sedimentaram um tipo de leitor/ouvinte, público ávidos por suas histórias épicas de valentia e luta.

Antonio Silvino, por exemplo, foi bastante representado na escrita de Leandro Gomes de Barros,¹⁰⁴ o autor pioneiro na comercialização da literatura de cordel, que publicou alguns títulos sobre a temática e inaugurou o tipo de enredo com exaltação heroica ao tipo social, na pessoa do famoso cangaceiro. A maioria desses títulos foram publicados entre a primeira década

¹⁰³ Ver: DAUS, *op. cit.*, 1982; TERRA, Ruth. **Memórias de lutas**: literatura de folhetos do Nordeste (1893 a 1930). São Paulo: Global Editora, 1983.

¹⁰⁴ Sobre a vida e a poética de Leandro Gomes de Barros, ver: LITERATURA Popular em Verso: Antologia. Tomo II. Leandro Gomes de Barros. Brasília: MEC; Rio de Janeiro: FCRB; Campina Grande: Fundação Universidade Regional do Nordeste, 1976; LITERATURA Popular em Verso: Antologia. Tomo III. Leandro Gomes de Barros. Brasília: MEC; Rio de Janeiro: FCRB; João Pessoa: UFPB, 1977a; MAYA, Ivone da Silva Ramos. **O poeta de cordel e a Primeira República**: a voz visível do popular. 2006. 141 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Políticas e Bens Culturais, CPDOC, FGV, Rio de Janeiro, 2006.

do século XX e a prisão do bandido, em 1914.¹⁰⁵ O que todos têm de semelhante é que retratam a mítica do cangaço através dos feitos superlativos e a violência fora do comum do maior cangaceiro do seu tempo. É o que pode ser observado na estrofe abaixo do folheto *Todas as lutas de Antonio Silvino* (BARROS, 1912, p. 4) – na narrativa emitida pelo autor através da voz do personagem – quando fala sobre um dos motivos e o tempo em que este esteve no cangaço:

Depois mataram meu pai
Saltei de vez no cangaço
Mato a 17 anos
Inda não cancei¹⁰⁶ o braço
Tenho o pescoço de bronze
Os intestinos de aço.

Tem muito o que admirar
De minha vida a história
Minha existência é de luta
Meus feitos todos de glória
Empreza que eu for a ella
Pode-se esperar a vitória.

Mesmo após a prisão temos novos poemas com a reificação dos feitos, o que pode ser visto nos poemas *O sonho de Antonio Silvino na Cadeia em que lhe apareceram as almas de todos os que elle matou* (BARROS, 1918); *Antonio Silvino no Jury*: debate de seu advogado (BARROS, 1957). Neste último, novamente é a voz do próprio Silvino que narra, reitera e mitifica as suas façanhas, mesmo quando prestes a ser condenado:

Se pelo revez da sorte
Inda eu possa me soltar
Aos quatro estados do Norte
Eu hei de gratificar
Por uns quatro ou cinco séculos
O povo tem que falar (BARROS, 1957., p. 15)

¹⁰⁵ Ver: BARROS, Leandro Gomes de. **A ira e a vida de Antonio Silvino**. Recife: Jornal do Recife, [s. d.]. 8 p.; **Antonio Silvino o rei dos cangaceiros**. [S. l.]: Perseverança, [s. d.]. 15 p.; **O nascimento de Antonio Silvino**. Recife: [s. n.], [s. d.]. 9 p.; **As proezas de Antonio Silvino**. Recife: Becco do Souza, [s. d.]. 16 p.; **Os cálculos de Antonio Silvino**. Recife: Becco do Souza, [s. d.]. 16 p.; BARROS, Leandro Gomes de. **Como Antonio Silvino fez o diabo chocar**. [S. l.]: [s. n.], [s. d.]. 16 p.; **Luta do diabo com Antonio Silvino. Vingança de um filho**. [S. l.]: [s. n.], [s. d.]. 15 p.; **Antonio Silvino na cadeia**. [S. l.]: [s. n.], [s. d.]. 9 p.; **As lágrimas de Antonio Silvino por Tempestade**. [S. l.]: [s. n.], [s. d.]. 16 p.; **A visão de Antonio Silvino**. Recife: Typographia Moderna, 1910. 16 p.; **Todas as lutas de Antonio Silvino**. Recife: [s. n.], 1912? 14 p.; **O silêncio de Antonio Silvino**. Recife: [s. n.], 1910. 6 p.; **O sonho de Antonio Silvino na cadeia**: em que aparece as almas de todos os que elle matou: Guarabira: Pedro Baptista, 1918. 16 p.; **Antonio Silvino no Júri**: debate de seu advogado. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, 1957. 16 p.; **A confissão de Antonio Silvino**. São Paulo: Luzeiro, 1980. 32 p.

¹⁰⁶ Todas os enredos aqui citados, publicados em folhetos de cordel, seguem a grafia conforme o original.

Mas o grande biógrafo do cangaceiro Antonio Silvino é mesmo o poeta paraibano Francisco da Chagas Batista.¹⁰⁷ Contemporâneo de Leandro, também consta entre os pioneiros na produção de folhetos como autor, editor e dono de livraria que comercializava folhetos de cordel. O cangaceirismo certamente que é o principal nicho temático de sua escrita poética.

Se tratando da gênese da épica do cangaço no cordel brasileiro, é importante registrar que o folheto de Chagas Batista, intitulado *A vida de Antonio Silvino*,¹⁰⁸ publicado em 1905 no Recife, é considerado o mais antigo conhecido sobre o cangaceiro Antonio Silvino. Por sua vez, ao contrário de Leandro, os folhetos de Francisco das Chagas Batista são bem mais fáceis de datar, principalmente naqueles que trazem uma temática de acontecidos e o situa em um contexto histórico, caso do folheto de sua autoria que traz os poemas “Desastre do Aquidaban” e “A história de Antonio Silvino. 1º Volume”.¹⁰⁹ Como o desastre com o navio foi em 1906, se presume que o folheto foi publicado no mesmo ano pela Imprensa Industrial em Recife. Também há em muitos dos seus folhetos referência à data de publicação, a exemplo do folheto *História de Antonio Silvino (Novos Crimes)*,¹¹⁰ publicado um ano depois através da mesma gráfica e que traz na capa a chamada “Contendo todas as façanhas do célebre quadrilheiro desde setembro de 1907 até junho de 1908”.

Também merece referências entre os pioneiros na escrita sobre o cangaço o poeta cearense José Cordeiro da Silva.¹¹¹ A sua importância se deve ao fato de ser um dos autores que inaugura a escrita cordeliana sobre Virgulino Ferreira da Silva, o famoso Lampião rei do cangaço. José Cordeiro, como assinava nas capas de seus títulos, também ficou famoso por conhecer pessoalmente o chefe de bando que o inspirou a escrever *A visita de Lampião a Juazeiro no ano de 1926*.¹¹²

No folheto citado a épica heroica do cangaço aparece ao longo de todo o enredo. O reconhecimento sobre os feitos do herói, o cangaceiro renomado, se apresenta inicialmente na estrofe que relata a percepção do autor a respeito da multidão que espera Lampião na cidade. Talvez pela fama de valente e bravo combatente das injustiças ou somente pela curiosidade de conhecer o bandoleiro que comandou muitas atrocidades e feitos violentos, o certo é que o

¹⁰⁷ Sobre Francisco das Chagas Batista, ver: LITERATURA Popular em verso. Antologia. Tomo IV. Francisco das Chagas Batista. Brasília: MEC; Rio de Janeiro: FCRB, 1977b.

¹⁰⁸ Ver: BATISTA, Francisco das Chagas. **A vida de Antonio Silvino; Anatomia do homem; Chromo; Amor materno**. Recife: Imprensa Industrial, 1905. 16 p.

¹⁰⁹ Ver: BATISTA, Francisco das Chagas. **Desastre do Aquidaban. A história de Antonio Silvino. 1º Volume**. Recife: Imprensa Industrial, s.d.

¹¹⁰ Ver: BATISTA, Francisco das Chagas. **História de Antonio Silvino (Novos Crimes). A formosa Guiomar**. Recife: Imprensa Industrial, 1908.

¹¹¹ Sobre o autor, ver: ALMEIDA, Átila; SOBRINHO, José Alves. **Dicionário biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada**. Campina Grande: Centro de Ciências e Tecnologia/UFPB, 1978, pp. 277-278.

¹¹² Ver: SILVA, José Cordeiro da. **Visita de Lampião à Juazeiro no ano de 1926**. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, 1957. 32 p.

assunto relatado, segundo o que diz o autor, supera até as chamadas “santas missões” do Padre Ibiapina,¹¹³ quando diz:

Sobre o terreiro da casa
O povo se comprimia
Lampião dentro da mesma
Não dava pra quem queria
Nem mesmo em santa missão
Eu vi a população
Que ali permanecia (CORDEIRO, 1957, p.6)

Daí, continuando o encadeamento do enredo, o autor vai narrar como se deu o seu encontro com Lampião e o pedido do próprio para que escrevesse a história. Esta, possivelmente, teria tido uma excelente recepção junto aos leitores, já que o personagem principal do enredo e a história retratada teria um forte apelo junto ao imaginário destes:

Falei com ele e depois
Da minha apresentação
Perguntei-lhe: me conhece?
– Conheço por tradição
Não é você o poeta
Que fez a obra completa
Façanhas de Lampião?

– Sou eu mesmo, respondi-lhe
– Você tem boa memória
Ele me disse: – Cordeiro
Componha agora uma história
Compondo, quero descrita
A causa desta visita
Na minha dedicatória (CORDEIRO, 1957, p.8)

Nas estrofes finais do enredo é a voz do próprio Lampião que autoriza a publicação da trama sobre o que aconteceu em Juazeiro, versão que certamente alcança os mais longínquos rincões através dos folhetos do poeta:

Agora, seu Zé Cordeiro
Já expus toda verdade
Com minha autorização
Pode dar publicidade
Todo mundo dê por visto
Que está escrito nisto
A maior realidade

Não espero pra levar
Um romance publicado

¹¹³ O padre José Antonio de Maria Ibiapina, cearense de Sobral, foi o grande missionário na região e em um período próximo, mesmo que anterior, ao que também se situa o fenômeno do cangaço. A respeito, ver: COMBLIN, José. **Padre Ibiapina**. São Paulo: Paulus, 2011.

Porque o tempo não dá
E mesmo eu estou vexado
Mas espero no sertão
Me chegar sem dilação
Este livro desejado (CORDEIRO, 1957, p.23)

– Adeus, distinto poeta
(disse a mim o Lampião)
Amanhã muito cedinho
Sigo com meu batalhão
Perseguir os revoltosos
Que se acham furiosos
Pelas zonas do sertão (CORDEIRO, 1957, p.24)

Muito embora não tenhamos encontrado, em nenhum dos acervos pesquisados, o tal título citado por José Cordeiro “Façanhas de Lampião”, há outros folhetos do mesmo autor sobre o assunto, que são: *Virgulino Ferreira da Silva: Lampeão*, onde o autor descreve os principais acontecimentos da vida do bandoleiro;¹¹⁴ *Lampião e a velha feiticeira*¹¹⁵ e, ainda, *Perseguições de Lampião pelas forças legais*.¹¹⁶

O modelo inicial dos enredos, nos cordéis que trazem a temática do cangaço, se pensado a partir dos precursores, é um misto entre o noticioso, de Chagas Batista, e o de exaltação às façanhas heroicas, mais próximas ao que fez Leandro Gomes de Barros. É este misto o que faz José Cordeiro, na opinião de Átila Almeida e José Alves Sobrinho:

Os fatos narrados por José Cordeiro muitas vezes se afastam violentamente da realidade não por desonestidade do poeta, mas por desinformação decorrente das versões romanescas, fantasiosas, às vezes insidiosas que se davam aos fatos (ALMEIDA; SOBRINHO, 1978, p. 278).

É partindo dos precursores, aos quais acrescentaríamos, dentre outros, João Martins de Athayde,¹¹⁷ que se forjaria uma matriz de movências, leituras e reescrituras que resultaram na recriação do tema no cordel brasileiro, através do que aqui está sendo chamado de épica do cangaço.

¹¹⁴ Algumas informações sobre a primeira obra estão no portal de literatura de cordel que indica que esta pode ser consultado no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB). Disponível em: PORTAL de literatura de Cordel. Disponível em: https://usp.br/portaldocordel/folheto_cordel.php?cod=39474&s=cordel. Acesso em 04 out. 2022.

¹¹⁵ SILVA, José Cordeiro da. **Lampião e a velha feiticeira**. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, [s.d.]. 32 p.

¹¹⁶ SILVA, José Cordeiro da. **Perseguições de Lampião pelas forças legais**. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, 1958. 32 p.

¹¹⁷ O maior editor da literatura de cordel durante o período em que Lampião reinou no cangaço, José Martins de Athayde também contribui para que a temática tivesse uma ampla aceitação entre os leitores do gênero. No acervo do CNFCP há alguns desses folhetos que tratam do tema. Ver: ATHAYDE, João Martins de. **Como Lampião entrou na cidade de Juazeiro acompanhado de cinquenta cangaceiros e como ofereceu os seus serviços a legalidade contra os revoltosos**. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura_de_Cordel_C0001_a_C7176. Acesso em 29 out. 2022. Sobre o autor, ver: ATHAYDE, João Martins de. **O trovador do Nordeste**. Recife: [s.n.], 1937.

1.2 A estrutura do enredo nos versos da épica do cangaço

Na poética do cordel brasileiro – gênero narrativo em que um enredo é contado em versos e encadeado de uma forma lógica (com começo, meio e fim) através da chamada oração –, é comum se encontrar uma estrutura enredada no modelo de versos **épicos**, cuja matriz vem da antiga Grécia:

A epopeia heroica segue um esquema estrutural. Inicia-se com uma *proposição* ou exórdio que apresenta o herói e o tema. Segue-se uma *invocação*, apelando apoio divino. Como fazer um épico toma tempo, o poeta geralmente inclui alguns versos de *dedicatória* ao seu benfeitor. Daí o corpo do poema segue com a *narração*, a maior parte da obra. Encerra o poema com *epílogo*.¹¹⁸

Assim, grosso modo, os versos épicos são **narrativas heroicas** de extraordinários feitos. No cordel brasileiro, o objeto de análise e que aqui está sendo analisado a partir do que foi denominado de épica do cangaço, apresenta algumas aproximações com a narrativa do gênero épico.

O primeiro autor a fazer uma análise do tema no cordel, a partir do que denominou de “O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste”, foi o estudioso alemão Ronald Daus.¹¹⁹ Mesmo que tenha se detido na análise da métrica e da poética do gênero nordestino, nos aspectos sociológicos que envolvem o ambiente e os autores, além da historicização de como o gênero se moveu neste ambiente, os aspectos mais específicos da forma épica foram tangenciados.

Mas o seu estudo pioneiro permitiu se perceber que algumas das partes da narrativa épica estão bastante presentes no cordel sobre o cangaço. Não do mesmo modo que se apresenta nos poemas épicos clássicos, pois não seguem estritamente cada uma das etapas. A **presença** do personagem como o **narrador do enredo** desenvolvido, por exemplo, é bem usual. É o que Leandro Gomes de Barros faz com a trama poética em torno do cangaceiro Antonio Silvino, dando voz ao personagem e fazendo dele o narrador das aventuras e feitos heroicos.

A partir dos versos que retratam os protagonistas do cangaço, expresso na figura dos cangaceiros, há a observância de enredos em que há uma mistura de herói, por sua bravura e valentia, com o bandoleiro, pois cruel e sanguinário, o que também perpassa pela invenção do Nordeste e pelas figuras míticas de Antonio Silvino e Lampião, entremeados pela religiosidade messiânica também associada ao povo nordestino.

Mas a voz que enuncia toda a trama, na narrativa poética da épica do cangaço, também tem instâncias distintas de enunciação. Dependendo do contexto da narrativa ela pode evocar

¹¹⁸ Ver: **O GÊNERO épico e as epopeias brasileiras**. Disponível em: <https://ensaiosnotas.com/2020/07/15/o-genero-epico-e-as-epopeias-brasileiras/>. Acesso em 29 out. 2022.

¹¹⁹ Ver: DAUS, *op. cit.*, 1982.

o **plano mítico** e **maravilhosos** da trama ou, caso esteja propenso a retratar uma realidade através da comprovação de fatos, se recorre ao **plano histórico** dos acontecimentos que estão documentados ou escritos como presenciados pelo narrador. De todo modo é possível encontrar similitudes à proposição épica, o chamado **prólogo**. Também a **invocação** é bastante presente nos enredos do gênero cordel, seja às musas ou às divindades.

A dedicatória, muito embora incomum na épica do cangaço, também se apresenta relacionada muitas vezes ao próprio leitor que adquire o folheto.

O **epílogo**, ou conclusão do enredo, é bastante breve nos versos da épica do cangaço. Muitas vezes não extrapolando a última página e contendo três ou quatro estrofes finais.

Deste modo a influência da narrativa épica na escrita de enredos em versos sobre o cangaço heroico no gênero literário cordel brasileiro pode ser descortinada através de um corpus de poemas com características bem próprias, mas que ressignificam a forma fixa ao se aproximar do modelo clássico.

1.3 A épica do cangaço de José Cavalcanti e Ferreira (Dila) na obra poética *Os Lampiões*

A obra poética de Mestre Dila, cordelista, gravador, folheteiro e impressor gráfico caruaruense é bastante extensa e foi desenvolvida ao longo de mais de cinquenta anos.¹²⁰ Muito embora tenha escrito poemas com outras temáticas, o que mais predomina em sua obra são folhetos que retratam o cangaço e tem a figura do cangaceiro como personagem principal.¹²¹ Este é o herói fora do comum (ou seria anti-herói?), capaz de feitos extraordinários, fabulosos, memoráveis. Através da obra *Os Lampiões*, na primeira e segunda edições,¹²² analisadas através da forma poética e da materialidade gráfica em que estão impressos, faz-se uma discussão sob o ponto de vista da épica do cangaço, tendo como contraponto à inserção do tema no campo editorial e literário do gênero cordel brasileiro.

O autor em questão é um dos principais expoentes do tema cangaço no cordel brasileiro. Faz-se necessário entender as suas motivações sob o ponto de vista autoral, mercadológico e da criação, frente às amarras de um circuito editorial que já estava estabelecido de maneira sólida quando ele surge como autor em meados dos anos de 1950. Ou seja, a temática que desenvolve

¹²⁰ Sobre a vida e a trajetória artística de Dila, ver: AMORIM, Maria Alice. **O fantasioso e fenomenal Dila é aqui**. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/204/o-fantasio-e-fenomenal-dila-e-aqui>. Acesso em 10 out. 2022.

¹²¹ A obra poética de Dila pode ser encontrada nos principais acervos de referência sobre a literatura de cordel no Brasil. A presente pesquisa se utilizou de informações colhidas nos acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) e do Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular (CNFCP). Sobre o acervo da FCRB ver: <http://acervos.casarui Barbosa.gov.br/>. Acesso em 11 out. 2022. A respeito do acervo da CNFCP ver: http://cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=65. Acesso em 11 out. 2022.

¹²² Ver: DILA, José Cavalcanti e Ferreira. **Os Lampiões**. 1. ed. Caruaru: Art. São José, 1976. 32 p.; DILA, José Cavalcanti e Ferreira. **Os Lampiões**. Caruaru: Art. São José, 1977. 32 p.

de maneira muito pessoal tem uma intencionalidade toda própria e que é preciso compreendê-la em suas representações e diferenciados usos.

No folheto *Os Lampiões*, o título de Mestre Dila que aqui será analisado mais detidamente, a figura heroica não é individual, mas coletiva. Deste modo o nome do famoso cangaceiro aparece multiplicado no título e em diversos personagens de uma narrativa imaginosa que foge à realidade do que se conhece a respeito da sua vida. Em um enredo que beira ao maravilhoso o narrador-personagem-autor, Dila, cria a sua versão sobre a própria parentela e o faz associada aos heróis cangaceiros, personificados na figura dos Lampião, o grande mito da sua épica do cangaço.

A primeira edição do folheto é de 1976¹²³ e consta de 147 estrofes, entre sextilhas, setilhas, que compõem pequenos textos em partes distintas do folheto. Na capa apresenta uma xilogravura estilizada de Lampião, feita pelo próprio Dila, que apresenta com o seu tradicional chapéu de cangaceiro, lenço no pescoço e cartucheira cruzada no peito. Em seguida, já fugindo ao texto de um folheto tradicional apresenta na primeira página uma lista intitulada “escritores, colecionadores, colaboradores de cordel, repórteres, jornais, revistas”, espécie de dedicatória da qual consta, dentre outros, o nome de alguns dos seus pares cordelistas como Rodolfo Coelho Cavalcante, João José da Silva, Olegário Fernandes, Manoel de D’Almeida Filho, Antonio Teodoro dos Santos, Manoel Camilo dos Santos, etc.

Na página seguinte o folheto traz um prefácio, assinado por Luiz Carlos de Macedo, que dentre outras afirmações, diz que Dila “[...] escreve capítulos de uma extensa narrativa nordestina [...]”. E acrescenta, já antecipando qualquer juízo do leitor “Não me perguntem pela verdade. O que Dila escreve é a sua verdade.” (DILA, 1976, PREFÁCIO).

Na página 1 novamente aparece o título da obra, a autoria do texto e, entre parênteses, a reverência ao “Demônio da Criação”, como o autor se autointitula. A primeira estrofe, o início do enredo poético propriamente dito, traz o que identificamos como **invocação**, o que guarda certo grau de similitude com o gênero épico, utilizada para iniciar a trama através de um pedido de intercessão divina:

Deus é O Todo Poeta
O Bem sobre a Criação
Custódio é meu mensageiro
De Apolo colhe transmissão
Para o Livreto Os Lampiões
Sem ter mistificação (DILA, 1976, p. 1)

¹²³ As duas edições têm similitudes em algumas das estrofes, mas divergem em muitas outras com acréscimos e supressões da 1ª. Para a 2.a edição. Muito embora tenham o mesmo título, mesma gravura na capa, mesmo número de páginas e estrofes semelhantes, as mudanças verificadas de uma edição para outra as fazem textos distintos na editoração e diagramação das partes – os pequenos textos poéticos em forma de micro contos.

Em seguida vem uma sequência de dez estrofes, espécie de **prólogo**, em que o poeta fala da sua própria infância e de como iniciou na arte da xilogravura, antes de seguir o enredo épico a que se propõe narrar sobre os Lampiões. É a deixa para o enredamento que se funde à memória vivida e percebida pelo autor sobre a gênese dos seus fazeres artísticos e das narrativas sobre os temas que desenvolvem, com destaque para a épica do cangaço como o tema principal de todo o conjunto da obra:

Da Xilogravura a Letra
Faço a minha ilustração
De 1940
Venho nesta profissão
Foram as outras que outrora
Tive como distração

Com Diabo Santo e Cangaço
Nunca fiz livro perdido
A imagem do cangaço
É dinheiro garantido
Uma herança da família
Que de Deus tenho recebido (DILA, 1976, p. 2)

A partir da página três começa uma série de mini contos poéticos, entremeados de prosa poética. Assim o enredo não é propriamente uma sequência narrativa, mas uma miscelânea de recortes múltiplos de fatos ficcionais sobre personagens (reais ou ficcionais) relacionados ao mundo do cangaço, memórias reconstruídas sobre os fazeres do próprio autor e sua relação com a épica do cangaço, notícias de jornal sobre a sua obra poética e gráfica, estrofes de outros colegas poetas, chamadas sobre outros títulos do autor, prefácios de outros folhetos seus que foram escritos por estudiosos e incentivadores de sua obra, tudo conduzido pela ótica da sua própria voz autoral. As histórias fragmentadas seguem uma lógica do autor e que o liga aos “Lampiões”, os protagonistas principais criados por ele e que, após os nomear com suas alcunhas, passa a descrever a saga épica das suas origens e feitos:

PERSONAGENS

Felipe Ferreira Gomes SABAÓ
Antonio Ferreira Duarte TROVÃO
Heraclio R. Duarte TROVOADA
Manoel de Lima Cruz DUMONTE
Severino Albuquerque (Cavalcanti)

Foram os filhos do Holandez
João Ferreira Gomes Batista
E outros depois também
Acompanham nesta lista
Lá nas guerras da Apolônia
Capitão de boa pista (DILA, 1976, p.3)

Na sequência vem os mini contos “Sonhos”, enredo de 6 estrofes com oito versos de sete sílabas e que trata de decifração de sonhos pelos cangaceiros a partir do que foi sonhado; “Zelação”, texto composto por duas setilhas que trata das superstições com os sonhos do cangaceiro Zelação; “Tesouro do rei”, com cinco sextilhas, que é uma genealogia de cangaceiros famosos que remete a um rei holandês e, finalmente, o mini conto “Pacto”, em que o eu poético aparece no enredo e que destoa dos demais por trazer quadras entremeadas de um canto que evoca o pacto para fechar o corpo que os cangaceiro, eventualmente, fazem com o diabo. Até a sextilha final, como segue abaixo:

Para ser feito um pacto
Pouco ou ninguém se atrevia
Pelo menos é desta maneira
Ouçam como principia

Lá na mata ao meio dia
O cliente gritava limão
Seguia em ritmo bem alto
Entoando essa canção

Chamou

Laranja verde
Laranja verde
Quero ver limão
Quero ver limão
Quero ver limão

Respostou

Satanaz responde
Rebate o Côco
Da mazuca
Pé de serra
Arre Cambuca
Pelourão

Benedito Ganzá
Aprendeu cantar embolada
Neste pacto com Henrique,
Joaquim Moco correu da parada

Comigo foi diferente
Cascavel foi ao meu lado
Henrique abraçou a mim
Disse seu corpo é fechado
Assim palestramos 2 anos
Local e horário marcado (DILA, 1976, p. 8)

Importante compreender que a épica do cangaço, em Dila, sobrepuja a forma tradicional do cordel brasileiro, quando utiliza-se dos mais diversos tipos de estrofações em um mesmo

enredo, além da prosa poética. Outra característica da épica do cangaço em Dila é que personagens e o autor se confundem em uma narrativa fragmentada que também se faz em um misto de realidade e ficção, tendo por mote uma espécie de genealogia do cangaço que não foi certamente vivenciado, mas muito mais imaginado pelas vias da poesia e do fantástico. A narrativa épica sobre o cangaço é entrecortada constantemente pelas memórias do próprio Dila, que sempre recorre a metáforas que remetem ao cangaço, a exemplo desse trecho do mini conto abaixo:

MEU RASTO

Entrei na XILOGRAVURA
Fui um faccimilista
Aumentar diminuir
Ganhei no golpe de vista
Instituto Joaquim Nabuco
Deu a mim vez de artista

[...] 1940
Aprovou minha profissão
1950
RIBEIRO a mim deu a mão
Vendíamos livreto quente
Da boca de Lampião

O Coronel Cascavel
Junto a mim fez correria
Com Jararaca 2º
Juntos a pé nós “andaria”
Vendendo livros nas feiras
Eu cantava eles “vendia” [...] (DILA, 1976, p. 17)

Os nomes dos personagens utilizados são recorrentes no ambiente nordestino em que se passa as diversas tramas e se alinham à épica do cangaço, do qual o autor a todo tempo também se apresenta como ator principal ao lado dos cangaceiros. Por sua vez as intenções autorais parecem que vão além do caráter mercadológico, de quem sabe que o folheto sobre o cangaço tem venda certa. Na primeira estrofe do mini conto que se segue fica bem explícito que o artista quer, antes de tudo, é ser reconhecido pelas artes que faz:

MINHA RIQUEZA

Em toda a minha existência
Tenho Deus ao meu lado
Escrevendo O Cangaceiro
Não fui desmoralizado
Respeito a lei e ao mundo
E de segundo a segundo
Me sinto regozijado [...] (DILA, 1976, p. 18)

Nas 147 estrofes da trama convivem, lado a lado, personagem do mundo real e que estiveram de algum modo associados à épica do cangaço (Lampião, Maria Bonita, Antonio Silvino, Volta Seca, Sinhô Pereira, cangaceiro Criança, tenente João Bezerra, Padre Aristides, Padre Cícero, Conselheiro, dentre outros) e aqueles que vivem personificados na ficção através da rica imaginação criativa na épica heroica do cangaço escrita em poesia e prosa poética por Dila.

O acróstico final é o arremate, resumo das intenções sobre os registros que pretende mostrar aos seus leitores, fruto de suas pesquisas a respeito do assunto destrinchado em 32 páginas e 28 mini contos:

Já escrevi o livreto
Como o destino mandou
Ficou lutas arquivadas
De onde a história apontou
Indo procurar os locais
Leva pesquisas legais
Assim meus versos arquivou.¹²⁴ (DILA, 1976, p. 30)

Não é a intenção deste trabalho abordar a arte visual produzida por Mestre Dila, através das xilogravuras que produz para ilustrar as suas narrativas e as capas de folhetos que lhes são encomendadas.¹²⁵ Mas é bem constante a figura do cangaceiro como uma representação que remetem ao próprio poeta, calvo e de rosto arredondado, como pode ser visto na fotografia do seu próprio rosto que está reproduzida na página 31.

A última página e a quarta carpa ainda trazem dois textos de outros autores sobre o próprio Dila, no que chamou de prefácio (ou seria um posfácio?). O primeiro deles da autoria do poeta e líder classista alagoano Rodolfo Coelho Cavalcante, o fundador da Associação Nacional de Trovadores e Violeiros (ANTV), que fala que o “opúsculo vale pelo um grande livro no seu contexto Documentário e Artístico” (PREFÁCIO in: DILA, 1976, p. 32). Na quarta capa vem o outro texto, da autoria do poeta, professor e folclorista pernambucano Aleixo Leite Filho, um dos estudiosos do cordel que estão citados na dedicatória, que esclarece mais sobre as motivações e intenções autorais, quando diz: “Nas horas vagas, se entrega as leituras das vidas dos cangaceiros e profetas, em parceria com história regional de onde lhe surgem os personagens dos seus folhetos [...]. Ultimamente o que tem mais lhe preocupado é a constante pesquisa

¹²⁴ Sabe-se que Dila usava de vários nomes próprios, como uma espécie de heterônimo, para se autodenominar. O acróstico destacado em negrito se refere à José Cavalcante e Ferreira Dila, alcunha das mais utilizadas nas capas de seus folhetos e que também nomeia o autor do poema (heterônimo) em questão.

¹²⁵ Para um maior aprofundamento sobre a gravura de Mestre Dila, ver: CAVALCANTI, Hérlon. **Xilogravuras do Mestre Dila**. Uma visão poética do Nordeste. Caruaru: Edições FAFICA, 2011.

sobre o desvendamento da existência de vários Lampiões, de um dos quais diz ter vindo a sua pessoa” (PREFÁCIO in: DILA, 1976, quarta capa).

A 1ª edição do folheto teve a impressão de 3.000 exemplares. Uma segunda edição ampliada da obra *Lampiões*, publicada um ano depois com 12.000 cópias, só demonstra que houve uma boa recepção junto aos leitores. O que chama atenção entre uma edição e a outra é o aumento significativo do número de estrofes, de 147 para 177 e a mudança na própria configuração e sequência dos mini contos encadeando o enredo. Possivelmente a mudança na forma do enredo e na disposição do formato gráfico deve-se ao fato de ser o autor o próprio profissional gráfico, aquele que dispõe os tipos no “compunidor”¹²⁶ para serem impressos. Ao que parece, cada edição do impresso é feita conforme os humores do autor-editor e as expectativas do seu público de leitores.¹²⁷ O que pode ter acontecido, por exemplo, no tipo de recepção que o formato gráfico da edição anterior porventura tenha provocado junto a estes.

Um dos versos que é encontrado somente na 2ª edição ganha destaque. Nele há uma informação bastante significativa sobre a produção poética que o autor constituiu até ali sobre a épica do cangaço. O título do mini conto, de apenas uma estrofe, é o mesmo que o nomeia e o faz reconhecido na trajetória poética vivida, real. Nele, o autor expressa, através do seu eu lírico, o real imaginário da épica do cangaço vivenciada como meio de vida:

DILA

Esse é o meu 104
Livreto sobre o Cangaço
Tenho o mundo na cabeça
Tenho no corpo um balaço
Este inda mata a mim
Desde 1940
Como dos versos que faço (FERREIRA, 1977, p. 17).

Aqui, mais uma vez, o engenhoso Dila mistura realidade e ficção sobre aspectos da sua vida que vão além da sua produção como cordelista e profissional gráfico. Se os números não batem, para ele pouco importa.

Considerações Finais

A épica do cangaço se faz bastante presente na obra poética do Mestre Dila. O reconhecido expoente do gênero poético cordel brasileiro, que surgiu como autor na segunda

¹²⁶ É um termo do jargão gráfico dos poetas e que também é utilizado pelo próprio Dila.

¹²⁷ Em uma outra edição, que faz parte do acervo da FCRB, que traz uma disposição gráfica totalmente distinta e que conta com um enredo composto por um menor número de estrofes, apenas 122. Ver: DILA, José Cavalcanti e Ferreira. **Os lampiões**. Caruaru: Graf. Sabaó, [s.n.]. 30 p.

metade do século XX, contribuiu com algumas inovações que seriam incorporadas ao todo do campo literário em que se situa o cordel.

Se o gênero tem suas regras formais fixas, notadamente marcadas pela métrica rigorosa, a necessária rima e o enredo composto sob a lógica da oração, com começo, meio e fim, a poética proseada de Dila subverte, de modo bastante pessoal, todas as premissas reconhecidamente aceitas na construção da poética do cordel. Mesmo assim ele faz-se reconhecido pelo modo que o seu enredo fragmentado e repetitivo se impõe através do desenvolvimento de temas tradicionais, a exemplo do que faz com a sua épica toda própria sob a temática do cangaço. Outro ponto bastante relevante, em relação ao reconhecido pelo público de compradores dos seus folhetos, é que ele participa de todas as etapas do circuito editorial do cordel, ao atuar como autor, editor, folheteiro e ilustrador famoso. Além de ser referência para os pares pelo mesmo motivo.

A reinvenção poética de Dila se insurge contra a rigidez da forma literária, mas atua como expoente de um dos mais tradicionais temas do gênero cordel ao construir de um modo peculiar a sua épica do cangaço. Assim, em um misto de prosa e poesia, ele passeia pelo fantasioso e faz da sua memória não vivida invenção e motivação.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Átila; SOBRINHO, José Alves. **Dicionário biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada**. Campina Grande: Centro de Ciências e Tecnologia/UFPB, 1978.

ANDRADE, Mário. “Romanceiro de Lampião”. In: **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins, 1983.

AMORIM, Maria Alice. **O fantasioso e fenomenal Dila é aqui**. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/204/o-fantasiioso-e-fenomenal-dila-e-aqui>. Acesso em 10 out. 2022.

ATHAYDE, João Martins de. **O trovador do Nordeste**. Recife: [s.n.], 1937.

ATHAYDE, João Martins de. **Como Lampião entrou na cidade de Juazeiro acompanhado de cinquenta cangaceiros e como ofereceu os seus serviços a legalidade contra os revoltosos**. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura_de_Cordel_C0001_a_C7176. Acesso em 29 out. 2022.

BARROS, Leandro Gomes de. **A ira e a vida de Antonio Silvino**. Recife: Jornal do Recife, [s. d.]. 8 p.

BARROS, Leandro Gomes de. **Antonio Silvino o rei dos cangaceiros**. [S. l.]: Perseverança, [s. d.]. 15 p.

BARROS, Leandro Gomes de. **O nascimento de Antonio Silvino**. Recife: [s. n.], [s. d.]. 9 p.

BARROS, Leandro Gomes de. **As proezas de Antonio Silvino**. Recife: Becco do Souza, [s. d.]. 16 p.

- BARROS, Leandro Gomes de. **Os cálculos de Antonio Silvino**. Recife: Becco do Souza, [s. d.]. 16 p.
- BARROS, Leandro Gomes de. **Como Antonio Silvino fez o diabo chocar**. [S. l.]: [s. n.], [s. d.]. 16 p.
- BARROS, Leandro Gomes de. **Luta do diabo com Antonio Silvino. Vingança de um filho**. [S. l.]: [s. n.], [s. d.]. 15 p.
- BARROS, Leandro Gomes de. **Antonio Silvino na cadeia**. [S. l.]: [s. n.], [s. d.]. 9 p.
- BARROS, Leandro Gomes de. **As lágrimas de Antonio Silvino por Tempestade**. [S. l.]: [s. n.], [s. d.]. 16 p.
- BARROS, Leandro Gomes de. **A visão de Antonio Silvino**. Recife: Typographia Moderna, 1910. 16 p.
- BARROS, Leandro Gomes de. **Todas as lutas de Antonio Silvino**. Recife: [s. n.], 1912? 14 p.
- BARROS, Leandro Gomes de. **O silêncio de Antonio Silvino**. Recife: [s. n.], 1910. 6 p.
- BARROS, Leandro Gomes de. **O sonho de Antonio Silvino na cadeia**: em que aparece as almas de todos os que elle matou: Guarabira: Pedro Baptista, 1918. 16 p.
- BARROS, Leandro Gomes de. **Antonio Silvino no Júri**: debate de seu advogado. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, 1957. 16 p.
- BARROS, Leandro Gomes de. **A confissão de Antonio Silvino**. São Paulo: Luzeiro, 1980. 32 p.
- BARROSO, Gustavo. **Heróis e bandidos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917.
- BATISTA, Francisco das Chagas. **Desastre do Aquidaban. A história de Antonio Silvino**. 1º Volume. Recife: Imprensa Industrial, [s. d.].
- BATISTA, Francisco das Chagas. **História de Antonio Silvino, continuação**. Recife: Imprensa Industrial, [s. d.] 16 p.
- BATISTA, Francisco das Chagas. **Antonio Silvino vida, crimes e julgamento**. São Paulo: Ed. Prelúdio, [s. d.] 68 p.
- BATISTA, Francisco das Chagas. **A vida de Antonio Silvino; Anatomia do homem; Chromo; Amor materno**. Recife: Imprensa Industrial, 1905. 16 p.
- BATISTA, Francisco das Chagas. **História de Antonio Silvino (Novos Crimes). A formosa Guiomar**. Recife: Imprensa Industrial, 1908. 16 p.
- BATISTA, Francisco das Chagas. **O interrogatório de Antonio Silvino**. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, 1954. 16 p.
- BATISTA, Pedro. **Cangaceiros do Nordeste**. Paraíba: Livraria São Paulo, 1929.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BRANDÃO, Antonio Helonis Borges. **Apropriações instituídas e a subversão do popular**: usos, formatos e poética do cordel literatura. 2020. 411 f. Tese (Doutorado em História Social). Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

CAVALCANTI, Hérlon. **Xilogravuras do Mestre Dila**. Uma visão poética do Nordeste. Caruaru: Edições FAFICA, 2011.

CHARTIER, Roger. **A história Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. "Cultura Popular": revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro. Vol. 8, nº16. 1995.

COMBLIN, José. **Padre Ibiapina**. São Paulo: Paulus, 2011.

DAUS, Ronald. **O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: FCRB, 1982.

DILA, José Cavalcanti e Ferreira. **Os lampiões**. Caruaru: Graf. Sabaó, [s.n.]. 30 p.

DILA, José Cavalcanti e Ferreira. **Os lampiões**. 1. ed. Caruaru: Art. São José, 1976. 32 p.

DILA, José Cavalcanti e Ferreira. **Os lampiões**. 2. ed. Caruaru: Art. São José, 1977. 32 p.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos**. Gênese e lutas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LITERATURA Popular em Verso: Antologia. Tomo II. Leandro Gomes de Barros. Brasília: MEC; Rio de Janeiro: FCRB; Campina Grande: Fundação Universidade Regional do Nordeste, 1976.

LITERATURA Popular em Verso: Antologia. Tomo III. Leandro Gomes de Barros. Brasília: MEC; Rio de Janeiro: FCRB; João Pessoa: UFPB, 1977a.

LITERATURA Popular em verso. Antologia. Tomo IV. Francisco das Chagas Batista. Brasília: MEC; Rio de Janeiro: FCRB, 1977b.

MAYA, Ivone da Silva Ramos. **O poeta de cordel e a Primeira República**: a voz visível do popular. 2006. 141 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Políticas e Bens Culturais, CPDOC, FGV, Rio de Janeiro, 2006.

MCKENZIE, Donald Francis. **Bibliography and the Sociology of Texts**. Londres: The British Library, 1986.

MOTA, Leonardo. **No tempo de Lampião**. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Gráfica, 1930.

O GÊNERO épico e as epopeias brasileiras. Disponível em: <https://ensaiosnotas.com/2020/07/15/o-genero-epico-e-as-epopeias-brasileiras/>. Acesso em 29 out. 2022.

PORTAL de literatura de Cordel. https://usp.br/portaldocordel/folheto_cordel.php?cod=39474&s=cordel. Acesso em 04 out. 2022.

SILVA, José Cordeiro da. **Lampião e a velha feiticeira**. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, [s.d.]. 32 p.

SILVA, José Cordeiro da. **Visita de Lampião à Juazeiro no ano de 1926**. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, 1957. 32 p.

SILVA, José Cordeiro da. **Perseguições de Lampião pelas fôrças legais**. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, 1958. 32 p.

TERRA, Ruth Brito Lêmos. **Memórias de lutas**: primórdios da literatura de folhetos do Norte (1893-1930). Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.

TERRA, Ruth Brito Lêmos. **Memórias de lutas**: literatura de folhetos do Nordeste (1893 a 1930). São Paulo: Global Editora, 1983.

ZUNTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.



Revista Épicas

Ano 6 - N. 12 - Dez 22
ISSN 2527-080X

Dossiê *Projet Épopée*
Dossier *Projet Épopée*



BRUGIER, Julie. Modelos europeus sob o prisma do regionalismo ou da singular reinvenção do épico em *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz. Tradução. In: *Revista Épicas*. Ano 6, N. 12, Dez 22, p. 150170. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.150170>

**MODELOS EUROPEUS SOB O PRISMA DO REGIONALISMO
OU DA SINGULAR REINVENÇÃO DO ÉPICO EM
MEMORIAL DE MARIA MOURA (1992), DE RACHEL DE QUEIROZ¹²⁸**

**LES MODELES EUROPEENS AU PRISME DU REGIONALISME
OU LA REINVENTION SINGULIERE DE L'EPOPEE DANS
MEMORIAL DE MARIA MOURA (1992), DE RACHEL DE QUEIROZ**

Julie Brugier¹²⁹
(Universidade de Paris Nanterre)

RESUMO: Este artigo propõe interrogar o uso do registro épico e a densidade de referências intertextuais no *Memorial de Maria Moura* (1992) por Rachel de Queiroz, colocando-o no contexto de sua publicação.

¹²⁸ Artigo publicado originalmente em francês na revista *Recueil Ouvert*. Referência: BRUGIER, Julie Brugier. Les modèles européens au prisme du régionalisme ou la réinvention singulière de l'épopée dans *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz. *Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 10/11/2019, URL : <http://ouvrir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/328-les-modeles-europeens-au-prisme-du-regionalisme-ou-la-reinvention-singuliere-de-l-epopee-dans-memorial-de-maria-moura-1992-de-rachel-de-queiroz>

Tradução para o português realizada por Christina Ramalho.

¹²⁹ Julie Brugier é ex-aluna da École Normale Supérieure de Lyon, graduada em Letras Modernas e doutoranda em Literatura Comparada na Université de Paris Nanterre, onde desenvolve tese *Communauté et marginalité dans l'œuvre romanesque de Maryse Condé, William Faulkner et Rachel de Queiroz* [Comunidade e marginalidade nos romances de Maryse Condé, William Faulkner e Rachel de Queiroz], vinculada ao *Centre de recherches en Littérature et Poétique Comparées*, sob a orientação de Camille Dumoulié. As ligações entre a comunidade e as epopeias de fundação são um dos aspectos desse trabalho de pesquisa, presentes em dois artigos: "Maria Moura: de l'ambivalence d'une héroïne épique brésilienne" [Maria Moura: da ambivalência de uma heroína épica brasileira], *Revista Épicas*, vol. 1, no. 1, agosto 2017:129 ; "L'épique erratique et trouble' : William Faulkner et Rachel de Queiroz, migrations de l'épique dans le Sud des Etats-Unis et le Nord-Est du Brésil", Actas do 41^o Congresso da Sociedade Francesa de Literatura Geral e Comparada (em breve).

Numa época em que o Brasil, acabado de sair da ditadura, enfrentava uma intensa crise política e quando foi atacada por sua proximidade com o regime militar, Rachel de Queiroz criou uma “epopeia refundadora”: no momento em que o regionalismo está prestes a desaparecer da cena literária brasileira, ela opta por voltar à região para questionar as possibilidades que se abrem à nação e reafirmar a singularidade de sua caneta, ela reinventa seu lugar de fala através da desterritorialização dos modelos europeus.

Palavras-chave: Epopeia; regionalismo; refundação, Rachel de Queiroz

RESUMÉ: Cet article propose d’interroger le recours au registre épique et la densité des références intertextuelles dans *Memorial de Maria Moura* (1992) de Rachel de Queiroz, en le replaçant dans le contexte de sa parution. Alors que le Brésil, à peine sorti de la dictature, fait face à une intense crise politique et alors qu’elle est attaquée pour sa proximité avec le régime militaire, Rachel de Queiroz crée une “épopée refundatrice” : à un moment où le régionalisme est en passe de disparaître de la scène littéraire brésilienne, elle choisit de revenir à la région afin d’interroger les possibilités qui s’ouvrent à la nation et afin de réaffirmer la singularité de sa plume, en réinventant le lieu de son énonciation à travers la déterritorialisation des modèles européens.

Mots clés: Épopée; régionalisme; refondation; Rachel de Queiroz

Introdução

Em 1992, quando foi publicado o *Memorial de Maria Moura*, a escritora e jornalista cearense¹³⁰ de 82 anos Rachel de Queiroz ocupou uma posição ambivalente no panteão da literatura nacional, entre o reconhecimento institucional e o esquecimento crítico, notadamente por causa de seu apoio ao golpe militar de 1964 e de sua colaboração com a ditadura¹³¹. Esse romance épico é o último livro de ficção publicado por Rachel de Queiroz: ele traça a trajetória de Maria Moura, uma órfã que, no século XIX, após matar seu padrasto e incendiar a casa de sua mãe para se proteger, torna-se a líder de um bando de foras da lei. Com esse grupo, ela atravessa o sertão¹³² do Ceará para fundar uma comunidade de foras-da-lei na *Serra dos Padres*, terras ancestrais legadas por seu pai. Ela constrói uma fortaleza, batizada de *Casa Forte*, de onde exerce seu poder, mas, após uma traição amorosa, ela se lança em uma expedição final, suicida, que se assemelha à ida para uma guerra. O romance mistura elementos da história e da cultura do Nordeste¹³³ com um fundo cultural europeu presente no diálogo com a canção de gesta e a figura da donzela guerreira, ambas presentes na cultura regional, que assimilou parte deste patrimônio

¹³⁰ O termo se refere a pessoa nascido no estado do Ceará, no nordeste do Brasil.

¹³¹ Em 1964, o presidente, João Goulart, apelidado de “Jango”, foi derrubado por um golpe militar. O Brasil tornou-se uma ditadura civil-militar e assim o foi até 1985.

¹³² No século XIX, a palavra *sertão* era usada para designar, em sentido amplo, todo o interior brasileiro, tanto no Norte como no Sul; durante o século XX, a palavra tornou-se cada vez mais associada ao *Nordeste*, as terras semi-áridas do interior (MUNIZ DE ALBUQUERQUE JR., Durval. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife/São Paulo: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana/Cortez Editora, 1999, p. 117).

¹³³ O *Nordeste* é uma das cinco regiões brasileiras. Compreende nove estados. A palavra teria surgido em 1919 para designar a região, que assumiu seus contornos institucionais atuais em 1969 (*Ibid.*, p. 68).

épico através da literatura oral e de folhetos de cordel¹³⁴. Além disso, há referências específicas da escritora, notadamente à rainha Elizabeth I da Inglaterra, cuja biografia serve de modelo para a trama, depois de misturada com fontes mitológicas e personagens históricas do Nordeste.

O livro lembra, em alguns aspectos, as obras anteriores de Rachel de Queiroz, com suas personagens femininas independentes, que procuram escapar da esfera doméstica¹³⁵. No entanto, dentro de uma produção romanesca caracterizada por enredos mais ou menos contemporâneos e realistas, há algo incongruente neste texto, com sua abundância de referências a figuras históricas e lendárias e com um enredo que se situa no contexto do Brasil imperial, depois da independência¹³⁶, em um momento crucial para a construção da identidade nacional¹³⁷. Ele se singulariza, assim, por sua estrutura: se a crítica condenou Rachel de Queiroz pela estrutura excessivamente linear de seu romance anterior¹³⁸, o *Memorial* é construído de forma complexa e polifônica, num entrelaçamento de vozes misturando planos temporais distintos: três personagens, Marialva, o Beato Romano e Maria Moura, narram sua viagem do sertão à Casa Forte e as aventuras que encontram em seu caminho. Embora a romancista declare “Eu sou a pessoa menos épica do mundo”¹³⁹, as façanhas de Maria Moura, o tema da travessia, a conquista do território e a fundação da comunidade e a mistura de planos históricos e maravilhosos aproximam implicitamente o romance do registro épico.

É necessário questionar a escolha aparentemente surpreendente desse registro, assim como a abundância intertextual desse gesto romanesco e seu diálogo com a cultura regional e europeia, considerando o contexto particular de sua publicação, que tem sido pouco analisada pela crítica. De fato, no início dos anos 90, o Brasil, recém-saído da ditadura, enfrentava uma intensa crise política. Fernando Collor de Melo, ex-governador do pequeno estado de Alagoas,

¹³⁴ O termo *cordel* refere-se a histórias populares, em verso rimado, em sua maioria herdadas da literatura oral, impressas em folhetos e penduradas em cordas para serem vendidas a preços muito baixos. A literatura *Cordel* é muito popular no Nordeste. Muitos *cordéis* são baseados em histórias da Europa medieval, especialmente a lenda carolíngia.

¹³⁵ Em particular seu romance anterior, *Dôra, Doralina* (1975).

¹³⁶ O romance omite qualquer referência histórica precisa, mas alguns elementos, por seus detalhes, permitem situar a trama mais ou menos neste período: uma referência às cédulas impressas sem imagens, que datam de 1833; a menção ao declínio da Casa da Torre d'Ávila, uma fortaleza que foi o centro do poder no nordeste do Brasil por vários séculos, mas que foi abandonada a partir de 1835; e finalmente, a alusão a uma guerra no sul do país, provavelmente a Guerra Cisplatina (1825-1828). A indeterminação desta última menção pode, entretanto, confundir a questão, pois durante o reinado de Dom Pedro II, o Brasil viveu três outras guerras com países do sul da América Latina (a Guerra da Prata entre 1851 e 1852, a Guerra do Uruguai entre 1864 e 1865, a Guerra do Paraguai entre 1864 e 1870).

¹³⁷ O Brasil perdeu brevemente seu status de colônia durante as invasões napoleônicas: em 1808, a corte portuguesa fugiu de Napoleão e se estabeleceu no Rio de Janeiro, que então se tornou a capital do reino português. Em 1821, quando a corte retornou para Lisboa, o filho do rei Dom João VI, Dom Pedro I, tornou-se o príncipe regente do país. Ele proclamou a independência em setembro de 1822, tornando-se imperador em outubro, e fez redigir a primeira constituição brasileira em 1824. O Brasil foi um Império até a destituição de seu filho, Dom Pedro II, em 1889.

¹³⁸ Hélio Pólvera afirma sobre *Dôra, Doralina* que “o longo hiato apresenta uma autora defasada em relação a certas conquistas estruturais que o nosso romance absorveu a partir do ciclo nordestino, o qual ela ajudou a fundar com *O Quinze* (1930)” (PÓLVORA, Hélio. *Dôra, Doralina*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de março de 1975; *Cadernos da literatura Brasileira*, No. 4, Instituto Moreira Salles, 1997, p. 123).

¹³⁹ As três Rachéis, entrevista com Rachel de Queiroz. *Cadernos da literatura brasileira*, *op. cit.*, p. 23.

foi eleito presidente em 1989, nas primeiras eleições diretas após o fim da ditadura. Sua vitória foi fortemente ligada ao apoio da mídia e a uma campanha moralista na qual ele se apresentou como um homem providencial que modernizaria o país e erradicaria a corrupção. Sua presidência durou apenas dois anos, visto que ele foi afastado no final de 1992. Sua gestão foi marcada por grande instabilidade econômica e política, com inflação vertiginosa, o episódio desastroso do confisco de poupança e depósitos bancários em 1990 e enormes escândalos de corrupção¹⁴⁰. Um ano antes da publicação do romance, quando perguntada sobre o governo Collor, Rachel de Queiroz reconheceu a importância desta crise, dizendo: “acho a hora muito aflitiva, muito dramática que nós estamos atravessando”. Além disso, aquela era uma época em que a questão da memória da ditadura estava sendo colocada de forma aguda e a escritora era objeto de críticas virulentas por causa de sua proximidade com os militares, que só diminuiu no final dos anos 90. O recurso ao épico é talvez uma maneira de Rachel de Queiroz pensar sobre este momento de crise que o país atravessa, enquanto questiona seu lugar no campo da literatura brasileira dos anos 90.

Também não é insignificante que neste último romance Rachel de Queiroz retorne mais uma vez à sua terra natal, que ela disse ser o lugar onde sua escrita criou raízes: o *Nordeste*, uma região que se construiu no imaginário nacional¹⁴¹ tanto como um espaço onde um autêntico espírito nacional seria preservado, mas também como "um 'outro' social, racial e político que contrastava com as regiões e populações supostamente mais desenvolvidas do sul do Brasil"¹⁴². Situado neste espaço ambivalente, a gesta de Maria Moura é semelhante a uma “epopeia refundadora”¹⁴³, para usar o conceito de Florence Goyet. Se a trama ocorre durante um período de construção nacional, talvez seja preciso imaginar uma refundação da nação da região, devolvendo-lhe um lugar central que já não possui mais no imaginário nacional. A essa ambição coletiva e projetiva de refundação de um “nós” da comunidade nacional, acrescenta-se também a ambição individual da romancista: redescobrir um lugar de enunciação, a partir de uma

¹⁴⁰ Primeiro presidente eleito por eleição direta após o fim da ditadura. Sua presidência foi um período de grande instabilidade econômica e política: foi marcada pelo confisco de poupanças e depósitos bancários em 1990, escândalos de inflação e corrupção que começaram a surgir no início de 1991, levando ao processo de *impeachment*. O presidente foi removido do poder em outubro de 1992 e renunciou em dezembro de 1992.

¹⁴¹ Essa construção foi estudada em detalhe em *A invenção do Nordeste e outras artes (op. cit.)*: o pesquisador Durval Muniz de Albuquerque Jr. traça a história do *Nordeste* no imaginário nacional, mostrando como a região é construída através de discursos institucionais, políticos, artísticos e literários. Adotando uma abordagem próxima à de Edward Said no *orientalismo*, ele mostra que esta construção regional é relacional e, opondo o *Nordeste* ao *Sul* e ao *Sudeste*, torna gradualmente a região uma margem dentro da nação.

¹⁴² N.T.: Tradução para o português de BLAKE, Stanley E. **The Vigorous Core of Our Nationality: Race and Regional Identity in Northeastern Brazil**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011, p. vii.

¹⁴³ GOYET, Florence. L'épopée refundatrice : extension et déplacement du concept d'épopée. **Recueil Ouvert** [En ligne], atualizado em : 31/05/2018, URL : <http://ouvert-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/165-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice>.

reinvenção da região onde se misturam a familiaridade das referências locais e a alteridade das referências européias, desterritorializadas no *Nordeste*.

I. A epopeia do *Nordeste* e a voz singular da romancista

Criando um lugar estratégico de enunciação em um contexto conturbado

Em 1992, Rachel de Queiroz desfrutou do estatuto ambíguo de celebridade literária e escritora reacionária¹⁴⁴. Ela foi a primeira mulher a entrar na Academia Brasileira de Letras, uma jornalista renomada, uma tradutora prolífica, uma dramaturga e uma grande romancista do Nordeste, mas ela ainda era pouco estudada no mundo acadêmico dos anos 90. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, a marginalização da escritora, ligada à sua trajetória política, começou no final da década de 1960, quando um corpo de trabalhos acadêmicos se desenvolvia no Brasil¹⁴⁵. Depois de ter sido comunista em sua juventude¹⁴⁶, Rachel de Queiroz apoiou o golpe militar de 1964¹⁴⁷ e a ditadura que se seguiu, continuando, de bom grado, sua atividade jornalística mesmo durante as piores horas de censura, com crônicas panfletárias¹⁴⁸.

Na época da abertura do regime e durante os anos seguintes à sua queda, isto lhe valeu a ira dos círculos intelectuais, tanto que em uma entrevista que deu ao programa *Roda Viva* em 1991, a romancista reclamou de ser alvo constante de uma patrulha ideológica (bastante relativa, dado o prestígio do programa a ela dedicado). Durante essa entrevista, depois de explicar seu apoio ao golpe militar, ela é abertamente criticada por Caio Fernando Abreu, um dos escritores que conduzem a entrevista, que afirma “estou me sentindo extremamente constrangido de estar na posição de render homenagem a um tipo de ideologia que profundamente desprezo”¹⁴⁹ (A historiadora Natália de Santanna Guerellus destaca o tom acusatório das perguntas dirigidas à escritora em entrevistas do final dos anos 70 até o início dos

¹⁴⁴ O termo foi usado explicitamente por Caio Fernando Abreu durante a entrevista de Rachel de Queiroz no programa *Roda-Viva* em 1991. Ele conta à escritora uma anedota sobre suas orientações políticas contraditórias: “E o meu pai dizia assim: 'Não leia essa mulher, ela é comunista'. E depois, anos mais tarde, na faculdade, já em 67, 68, eu andava com um livro seu embaixo do braço, acho que era *O quinze*. E um colega meu disse assim: 'Não leia essa mulher, ela é uma reacionária’”.

¹⁴⁵ BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. O ethos Rachel. *Cadernos da literatura brasileira, op. cit.*, p. 104.

¹⁴⁶ Durante o *Estado Novo*, ela foi presa duas vezes e colocada sob vigilância.

¹⁴⁷ A veia conservadora da autora veio nos anos 50 e 60; nos anos anteriores ao golpe de Estado, Rachel de Queiroz dirigiu um salão frequentado por intelectuais e políticos de direita e extrema-direita, bem como por oficiais militares de alta patente, entre eles o Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, seu primo distante, que viria a ser o primeiro presidente da ditadura militar. Ela usou sua influência como jornalista para espalhar o sentimento anticomunista

¹⁴⁸ Rachel de Queiroz continuou a escrever suas colunas jornalísticas e a apoiar os militares durante os “Anos de chumbo” (1968-1974), que começou com o AI-5, um decreto do General Costa e Silva, que deu poder legislativo ao executivo, institucionalizou a censura, proibiu reuniões políticas, suspendeu *habeas corpus* e instaurou a repressão aos opositores. Esta repressão se intensificou durante o governo do General Gastarrázu Médici (1969-1974).

¹⁴⁹ No entanto, o fato de ela participar desse programa cultural é suficiente para refutar parcialmente a posição que ela atribui a si mesma.

anos 90¹⁵⁰. Rachel de Queiroz desenvolve uma estratégia para responder a elas, justificando seu apoio ao golpe com a ideia de que o presidente eleito, João Goulart, apelidado de “Jango”, representaria uma ameaça comunista¹⁵¹. Ela minimizou seus vínculos com o poder durante a ditadura e afirmou repetidamente que havia deixado de apoiar o regime após a saída de Humberto de Alencar Castelo Branco¹⁵² (estas afirmações foram desde então desmentidas por estudos de suas colunas políticas após 1964¹⁵³).

Além disso, na medida em que o regionalismo perdia seu lugar na produção literária brasileira, as obras da romancista começaram a ser percebidas como expressões de uma visão política conservadora, que valorizaria uma sociabilidade comunitária e idealizaria formas oligárquicas de poder. Já em 1970, em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi faz de Queiroz a herdeira do regionalismo tradicionalista de Gilberto Freyre¹⁵⁴, tingida com uma

¹⁵⁰ SANTANNA GUERELLUS, Natália de. **Como um Castelo de cartas: culturas políticas e a trajetória de Rachel de Queiroz (1910-1964)**. Tese de doutorado em história sob a supervisão de Rachel Soihet. Niterói (Brasil): Universidade Federal Fluminense, 2015. URL: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1774.pdf>. Último acesso: 23 de março de 2019.

¹⁵¹ O golpe militar de 1964 foi muitas vezes justificado pela ideia de que João Goulart, o presidente eleito, representaria uma ameaça comunista. Ao afirmar que ela se opôs a Jango em vez de apoiar os militares, Rachel de Queiroz está retomando esta retórica conservadora, que agora ressurgiu no debate político brasileiro, com um revisionismo histórico que busca reabilitar a ditadura, negando seus crimes ou apresentando-os como um mal necessário em uma guerra contra o comunismo. Programa "Roda Viva" com Rachel de Queiroz, transmitido na TV Cultura em 1^{er} julho de 1991. Transcrição disponível nos arquivos do programa, digitalizado pela FAPESP. URL: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/407/entrevistados/rachel_de_queiroz_1991.htm. Último acesso: 1^{er} abril de 2019.

¹⁵² Ela minimiza as exações dos militares durante este primeiro período da ditadura, negando, por exemplo, a tortura ou a repressão. Assim, Queiroz faz uma distinção comum entre os militares moderados (*linha moderada*), em torno de Castelo Branco, que via o regime militar como um momento de transição antes do retorno à democracia, e os militares radicais (*linha dura*), que favoreciam o prolongamento do regime militar e seu endurecimento, iniciado por Costa e Silva. Esta distinção é agora contestada, especialmente porque Castelo Branco tomou muitas medidas antidemocráticas: fechou o Congresso, dissolveu os partidos políticos, criou o SNI (*Serviço Nacional de Informação*) e iniciou a repressão.

¹⁵³ Duas teses e uma tese de Mestrado em História sobre as crônicas jornalísticas de Rachel de Queiroz mostraram recentemente a extensão de seu apoio ao regime militar, apesar das críticas ocasionais que ela fez ao governo: SANTANNA GUERELLUS, Natália de, *op. cit. cit.*; FRANÇA DOS SANTOS FERREIRA, Raquel. **A "Última Página" de O Cruzeiro: crônicas e escrita política de Rachel de Queiroz no pós-64**. Tese de doutorado em história sob a supervisão de Giselle Martins Venancio. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2015. URL: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1744.pdf>. Última vez que foi acessada: 10 de abril de 2019; COELHO MENDES, Fernanda. **A "fiadora do governo": Rachel de Queiroz na revista O Cruzeiro (1960-1975)**. Tese de mestrado sob a supervisão de Lúcia Grinberg. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2017, URL: http://www.unirio.br/cch/escoladehistoria/dissertacao_fernanda-mendes-1. Última vez que foi acessada: 3 de abril de 2019.

¹⁵⁴ Na década de 1920, um novo regionalismo *Nordestino* tomou forma em torno do sociólogo Gilberto Freyre, numa época em que o desequilíbrio econômico entre as regiões estava aumentando e o *Sudeste* afirmava sua hegemonia cultural; o objetivo era reivindicar um lugar para a região na construção de uma identidade nacional, concebida como a soma de particularismos locais. Freyre organizou o primeiro Congresso Regionalista em Recife em 1926, reunindo intelectuais da região; o congresso procurou justificar *a posteriori* a divisão espacial que estabeleceu o *Nordeste*, conferindo-lhe uma dimensão cultural, através da reivindicação de tradições e costumes ligados a um passado rural, pré-capitalista. Este espaço arcaico, congelado no passado colonial, é imaginado como sendo oposto ao Sul, e em particular a São Paulo, a ponta de lança da indústria e da modernidade, para a qual o centro econômico do país tem se deslocado gradualmente. O modernismo paulista também foi alvo deste regionalismo: além da notória rivalidade entre Freyre e Mário de Andrade, figura central do modernismo, os regionalistas dos anos 20 consideravam o modernismo elitista e muito próximo das influências estrangeiras, na medida em que o desejo dos modernistas de afirmação nacional também era acompanhado por um espírito de emulação das vanguardas europeias. Ao contrário da afirmação de Alfredo Bosi de que ela estava de acordo com Freyre, Rachel de Queiroz tinha uma grande admiração pelos modernistas e procurava conciliar modernismo e regionalismo.

“nostalgia dos bons velhos tempos”¹⁵⁵. A escritora continua apegada à corrente regionalista, que ela afirma abertamente ser, apesar da heterogeneidade dos espaços e assuntos que ela aborda em seus romances. Durante a entrevista no programa *Roda Viva*, ela demonstra consciência de não estar mais em sintonia com a literatura brasileira contemporânea. Quando lhe perguntam se ela acredita que o ciclo regionalista terminou, ela responde:

Bem, que eu saiba quase todos já morremos, restam eu e Jorge [Amado] daquela onda de 30, [...] porque o grande, dentre nós, sobrevivente que era Adonias Filho acabou de morrer [...] ficamos Jorge [Amado], eu, que somos os remanescentes, ainda agarrados ao velho osso, ainda agarrados ao Nordeste. Não creio que a gente saia dessa¹⁵⁶.

O tom melancólico e levemente irônico com que ela responde à pergunta, descrevendo-se a si mesma e a Jorge Amado como os sobreviventes de uma geração extinta, faz dos dois escritores os vestígios de uma era passada. Ao fazer essa observação desiludida, ela afirma a impossibilidade de fazer de outro modo, de deixar o Nordeste, ou seja, de escrever sobre qualquer outra coisa que não seja a região. A questão que ela levanta assim é a de sua situação no campo literário brasileiro, especialmente após um hiato de quase dezessete anos sem publicar um romance: que voz pode adotar, em 1992, um escritor que estreou na cena literária em 1930 e que se destacou através do regionalismo¹⁵⁷?

Nesse contexto, em que ela é alvo de muitas críticas e no qual ela mesma pronuncia sua obsolescência, a escolha de escrever a gesta de uma donzela-guerreira no sertão do século XIX não parece ser insignificante. Talvez esteja ligada a uma estratégia editorial. Márcia Cavendish Wanderley e Sandra Reimão notam uma ascensão de romances de temas históricos na ficção brasileira a partir da década de 1980, e ambas colocam *o Memorial de Maria Moura* entre as publicações que se baseiam na história antiga do país¹⁵⁸. O romance não pretende, entretanto,

¹⁵⁵ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira** [1970]. São Paulo: Editora Cultrix, 1994, p. 396.

¹⁵⁶ Programa *Roda Viva* com Rachel de Queiroz, transmitido na TV Cultura em 1 de julho de 1991. Transcrição disponível nos arquivos do programa, digitalizado pela FAPESP. URL: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/407/entrevistados/rachel_de_queiroz_1991.htm. Último acesso 1 abril de 2019.

¹⁵⁷ Seu primeiro romance, *O Quinze* (1930) (traduzido para o francês como *L'année de la grande sécheresse* e *La Terre de grand soiff*), inaugura o ciclo de regionalismo dos anos 30, contando a história de populações forçadas ao êxodo pela seca e abrigadas em campos de concentração em Fortaleza, a capital do Ceará; Seus romances posteriores se afastam dos temas regionalistas, com tramas realistas que não se limitam aos limites geográficos do sertão e pintam um quadro complexo de uma nação e região em plane modernização.

¹⁵⁸ Márcia Cavendish Wanderley fala de uma ascensão da 'metaficção historiográfica', nos termos de Linda Hutcheon, entre escritoras em particular e coloca Rachel de Queiroz ao lado de Ana Miranda, Maria José de Queiroz, Esther Regina Largman, Rita Ribeiro, Heloísa Maranhão e Maria Lucia Garcia Pallares CAVENDISH WANDERLEY, Márcia. **Mulheres: Prosa De Ficção No Brasil, 1964-2010**. Rio De Janeiro: Ibis Libris/FAPERJ, 2011, p. 56). Um artigo de Sandra Reimão destaca o sucesso dos romances históricos nos anos 1990-2000, que não se limitam a obras escritas por mulheres, com *best-sellers* de inspiração histórica publicados por José Roberto Torero, Jorge Amado e Jô Soares (REIMÃO, Sandra. *Os best-sellers de ficção no Brasil - 1990/2000*. In: JORGE, Carlos J. F. e ZURBACH, Christine, (eds). **Estudos Literários/Estudos Culturais**, vol. 1 (2001), p. 1-15). O artigo foi publicado no site do centro de pesquisa "Livro

narrar fatos históricos: suas fontes muito heterogêneas, entre Inglaterra Elizabetana, as figuras de donzelas-guerreirasa, as canções de gesta e o banditismo social do Nordeste, e a quase total ausência de referências temporais precisas, no entanto, distanciam-na desta veia. Não é impossível, entretanto, que Rachel de Queiroz tenha aproveitado um momento editorial para redescobrir um lugar entre as publicações contemporâneas, embora ela não tenha publicado um romance desde 1975. Sua abordagem pragmática da relação entre o escritor e seus leitores tende a corroborar esta hipótese: a João Cabral de Melo Neto, que deplora o esquecimento em que caiu o romance do Nordeste, responde em 1997 que cabe ao escritor curvar-se aos leitores e ao “... que o momento literário quer”¹⁵⁹.

A epopeia romanesca de Maria Moura foi um grande sucesso: a obra foi aclamada pela crítica e, após sua adaptação para a televisão dois anos depois, entrou para a lista nacional de *best-sellers*, tornando-se um dos cem livros mais vendidos da década de 1990¹⁶⁰. O sucesso popular do romance se amplia com o ressurgimento do interesse acadêmico em seu trabalho, e os estudos acadêmicos sobre a obra da escritora aumentaram a partir dos anos 2000. Recebida como uma obra feminista com uma heroína épica, *Memorial* contribuiu para renovar as abordagens críticas à romancista e se tornou seu trabalho mais estudado após seu primeiro romance, *O Quinze*. O sucesso imediato do *Memorial* e sua adaptação para a televisão nos lembram um dos critérios da “epopeia refundadora” de acordo com Florence Goyet: sua popularidade, que está intimamente ligada ao prazer que desperta nos leitores. Ela observa que a popularidade é o sinal “não tanto que uma obra tenha encontrado seu público [...] mas que um público tenha encontrado um livro, a obra que corresponde ao que precisa”¹⁶¹: com o *Memorial*, Rachel de Queiroz pode ter conseguido aproveitar um momento literário e dar ao público leitor brasileiro uma obra que é ao mesmo tempo política e divertida, necessária em um momento de crise.

O Nordeste no século XIX: um lugar propício para repensar a nação?

Ao optar por situar a gesta de Maria Moura num período e num lugar remoto do Nordeste, Rachel de Queiroz contribui para a imagem que constrói no decorrer de suas entrevistas, o que pouco tem a ver com seu lugar atual no campo da literatura brasileira: o de uma escritora à margem do mundo literário. Ela resume sua posição da seguinte forma:

e outras mídias" da Universidade de São Paulo, com uma paginação diferente. URL: <http://livroseoutrasmídias.org/papers/os-best-sellers-de-ficcao-no-brasil.pdf>).

¹⁵⁹ As três Rachéis, art. cit., p. 24.

¹⁶⁰ REIMÃO, Sandra, art. cit., p. 14.

¹⁶¹ Tradução para o português de trecho de GOYET, Florence, art. cit.

O meu enfoque] é o da mulher totalmente integrada na vida nordestina. [...] Eu não sou uma pessoa deslocada, sou uma pessoa que não sabe de onde ela é, mesmo quando sabe. Essa diferença eu me reservo e cobro dos outros quando me confundem com a tropa geral dos literatos, eu me isolo disso¹⁶².

Sob a pluma de Rachel, sua situação como escritora e o lugar a que ela está ligada se confundem. O Nordeste parece ter assim uma função estratégica: permite-lhe reivindicar sua diferença em relação à “tropa dos literatos”, ou seja, a singularidade de sua escrita. O retorno ao espaço sertanejo¹⁶³ com o qual ela tem estado tão associada, e ao qual ela não se limitou, é talvez uma forma de reafirmá-la. Ela também reflete uma intenção de repensar o lugar da região dentro da nação. De fato, a geração de romancistas nordestinos de 1930, da qual Rachel de Queiroz fez parte, afirmava que a região era o lugar de onde poderia surgir uma nova identidade nacional: a região revelaria a nação, como o lugar primitivo onde o espírito nacional encontrava sua mais pura expressão. Em sua juventude, Rachel de Queiroz retomou esta retórica: em poema dirigido aos modernistas do Sul (“Aos Novos do Sul”)¹⁶⁴, a escritora declara que seu texto é uma contribuição à “grande harmonia nacional”¹⁶⁵, que eles procuram alcançar “no afã de despirem o o Brasil da velha e surrada casaca europeia”, de o fazerem vestir uma roupa mais nossa, feita do algodão da terra”¹⁶⁶. A seus olhos, o Nordeste é um dos lugares onde o espírito desta jovem nação poderia ser esboçado, o autêntico material de escrita: é o “algodão da terra”, humilde e telúrico, do qual ela se propõe a cortar uma nova peça de vestuário.

O fato de ela situar a epopeia de Maria Moura no século XIX parece confirmar a ideia de que este romance épico tornaria o Nordeste o lugar certo para refundar a nação no momento de sua crise. De fato, o século XIX foi uma época em que o nacionalismo brasileiro estava sendo construído e a região já aparecia como um dos lugares onde uma cultura verdadeiramente nacional poderia ser inventada¹⁶⁷. O regionalismo se desenvolveu na literatura brasileira com o Romantismo: na impossibilidade de contemplar uma Idade Média brasileira, como fizeram os escritores românticos europeus, os autores brasileiros procuraram tipos nacionais para dar ao

¹⁶² QUEIROZ, Rachel de. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. O ethos Rachel, art. cit., p. 114.

¹⁶³ Adjetivo que designa o que está relacionado ao *sertão*.

¹⁶⁴ Rachel de Queiroz escreveu os poemas no ano do primeiro número da *Revista de Antropofagia*, que publicou o “Manifesto antropofágico” de Oswald de Andrade, uma das principais figuras do modernismo: Composto de 51 aforismos, este manifesto é uma reivindicação de autonomia da literatura brasileira que quer se libertar do modelo lusitano e europeu, opondo o mito do bom selvagem ao modelo do antropófago, que devora literal e simbolicamente o colonizador.

¹⁶⁵ QUEIROZ, Rachel de. Aos Novos do Sul. **Mandacaru**. Rio de Janeiro: IMS, 2010, p. 64. Os poemas, escritos em 1928, foram publicados apenas postumamente.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 63.

¹⁶⁷ *Ibid*, p. 48.

país origens míticas, tomando primeiro o índio, depois o sertanejo, o homem do sertão¹⁶⁸, como seu tema. Na literatura do século XIX, o sertão é um espaço mítico, percebido como “a matriz, o lugar por excelência onde reside a fonte primária da vida brasileira, onde se encontram as raízes de sua personalidade e identidade nacional”¹⁶⁹. Longe das metrópoles, localizadas no litoral, o sertanejo seria um tipo brasileiro mais autêntico por estar livre de influências estrangeiras¹⁷⁰; esse tipo também destaca uma dicotomia recorrente que divide o Brasil entre o litoral moderno, urbano e o interior tradicional, rural.

A epopeia sertaneja de Rachel de Queiroz é em parte uma extensão desta imaginação e da ambição fundadora dos escritores românticos, como mostra a presença discreta do intertexto de *O Guarani* (1875) de José de Alencar¹⁷¹. A *Casa Forte*, a fortaleza erguida pela protagonista, o horizonte de sua busca e a viagem dos outros personagens lembram a casa do fidalgo português Dom Antônio de Mariz em *O Guarani* (1857), de José de Alencar. Dom Antônio mandou construir em um lugar remoto, uma sesmaria¹⁷² atribuída por Mem de Sá; Maria Moura mandou construir sua fortaleza no espaço mítico e isolado da *Serra dos Padres*, uma sesmaria herdada da fidalga Brites. A casa de Dom Mariz é cercada por muros e é comparada a um castelo feudal, lugar de refúgio e asilo. Cercada por uma paliçada que recorda os primeiros assentamentos dos colonos no interior, a *Casa Forte* também funciona segundo uma lógica feudal: os homens, sujeitos à disciplina militar, entregam os despojos de seu saque a Maria Moura e juram-lhe lealdade e, em troca, ela lhes fornece armas e proteção, em uma relação que recorda a dos vassalos e suseranos¹⁷³. A ambição de José de Alencar era construir uma epopeia nacional: os personagens heroicos reencenam a fundação do povo brasileiro, cuja origem ele imagina ser a união harmoniosa entre o colonizador português e o indígena¹⁷⁴. A alusão ao romance de Alencar e o contexto no qual Rachel de Queiroz situa sua gesta poderia, portanto, corroborar a ideia de uma epopeia refundadora moderna, permitindo à romancista reinventar sua escrita e seu lugar de enunciação, notadamente através da desterritorialização dos modelos europeus.

¹⁶⁸ O tipo indígena deu origem ao movimento indianista, do qual o autor cearense José de Alencar, da mesma família de Rachel de Queiroz, é o maior representante com seus romances *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865). Da mesma forma, ele descreve o guarani de forma idealizada em *O Sertanejo* (1875).

¹⁶⁹ MERIAN, Jean-Yves. La construction d'un imaginaire sur le *sertão*: le roman réaliste du Nord (1890-1905). In: OLIVIERI-GODET, Rita e WREGÉ-RASSIER, Luciana (eds.). *João Guimarães Rosa: mémoire et imaginaire du sertão-monde*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 222

¹⁷⁰ MUNIZ DE ALBUQUERQUE JR., Durval, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷¹ Ele também é um dos ancestrais de Rachel de Queiroz.

¹⁷² Subsídio de terra da Coroa Portuguesa.

¹⁷³ O personagem também sonha em competir com outro bastião do poder no Nordeste, que também é medieval em sua organização, a Casa da Torre em Ávila.

¹⁷⁴ Essa união é representada no final do romance pela relação entre Ceci, a filha de Dom Antônio de Mariz, e o indígena Peri.

II. Deterritorialização dos modelos europeus

Rainha inglesa, cangaceira, matriarca e donzela-guerreira: Maria Moura, uma heroína híbrida

O Memorial de Maria Moura começa com uma estranha dedicação à Rainha Elizabeth I da Inglaterra: “A S. M. ELISABETH I, Rainha da Inglaterra (1533-1603), pela inspiração”. Acompanhada da menção às datas de seu nascimento e morte, que sublinham o anacronismo, essa dedicatória é um piscar de olhos malicioso para o leitor, que é convidado a procurar semelhanças entre o mundo fictício do sertão do século XIX e a história da soberana inglesa do século XVI, que é assim desterritorializada, no espaço e no tempo. Como a soberana inglesa, Maria Moura reivindica a herança de seu pai e ocupa uma posição de poder geralmente reservada aos homens, ela recusa se casar para não abdicar de seu poder e não tem filhos. Elizabeth tinha dois favoritos: Robert Dudley, no final de sua vida, o jovem Conde de Essex, que a traiu e foi executado; da mesma forma, Maria Moura, inicialmente próxima a seu conselheiro Duarte, o abandonou pelo jovem Cirino, que a traiu e foi executado. O reinado de Elizabeth I foi um momento de construção histórica da nação inglesa, correspondente aos primórdios do Império Britânico e da expansão colonial. Como a rainha inglesa, a ambição de Maria Moura era estender seu poder através da conquista territorial: ela sonhava em ver suas terras espalhadas até onde os olhos pudessem ver e imaginava que a Casa Forte substituiria a Casa da Torre d'Ávila, um baluarte do poder no Nordeste desde os tempos coloniais, cujo declínio ela notou. Deslocada no espaço e no tempo para servir de estrutura para a gesta épica queiroziana, a história de Elisabeth I é também objeto de uma singular hibridização cultural, explicada pelo romancista:

[A] primeira grande seca registrada oficialmente aconteceu em Pernambuco em 1602. Nessa época, uma mulher chamada Maria de Oliveira tornou-se conhecida para mim porque, junto com seus filhos e filhas, ela sabia como cuidar das fazendas. Depois tive que encontrar esta mulher em sua casa. Uma mulher que saía com os filhos e um bando de homens assaltando fazendas - era a "Lampiona" da época, pensei. Ao mesmo tempo, sempre admirei Elizabeth I da Inglaterra, que morreu no início do século XVII (...) Com certa idade, pensei: "Estas mulheres são semelhantes em muitos aspectos". E comecei a misturar como dois.

Duas referências se entrelaçam com a história de Elisabeth no discurso de Rachel de Queiroz: uma figura histórica do século XVII, Maria de Oliveira, e uma figura histórica do século XX, o cangaceiro¹⁷⁵ Lampião, que ela feminiza em *Lampiona*. Alguns detalhes estão em ordem

¹⁷⁵ Os *cangaceiros* são homens da estrada no *Nordeste*. Eles fazem parte do *cangaço*, uma forma de banditismo social que surgiu no Brasil já no século XVIII e se desenvolveu no final do século XIX e início do século XX. Terminou na década de 1930 quando Getúlio Vargas mandou prender, executar e decapitar o *cangaceiro* Lampião e sua quadrilha.

aqui: um bandido e figura lendária do Nordeste, Lampião tornou-se após sua morte o emblema de uma revolta social brutalmente reprimida pelo Estado. Entretanto, sua companheira, tão famosa quanto ele, apelidada de Maria Bonita, chamava-se Maria Gomes de Oliveira, (que Rachel de Queiroz sem dúvida conhecia, pois ela escreveu uma peça sobre o cangaceiro em 1953): Maria de Oliveira e Maria Bonita sobrepõem-se assim, através do intermediário de Lampião, acrescentando outra camada à camada intertextual do *Memorial*.

Além disso, a Maria de Oliveira mencionada pela escritora, essa *Lampiona* do início do século XVII evoca outras figuras lendárias que interessam à romancista no mesmo período e que fazem parte da memória regional: as matriarcas do Ceará, Bárbara de Alencar Araripe, Dona Federalina de Lavras e Maria Macedo, sobre as quais ela publicou um artigo com Heloísa Buarque de Hollanda em 1990. Grandes proprietárias de terras, muitas vezes viúvas, essas mulheres teriam tomado o lugar de seus maridos e conquistado um espaço de poder além da esfera doméstica. Famosas por sua crueldade e explorações sexuais, elas se libertaram dos modelos femininos tradicionais, como observam as duas autoras; no entanto, não correspondiam a um ideal de emancipação, na medida em que o poder arbitrário e violento que exerciam não escapava ao “modelo patriarcal no seu pior estilo”¹⁷⁶. É possível que Rachel de Queiroz tenha visto um parentesco entre estas figuras e as Amazonas, que estavam frequentemente associadas ao Novo Mundo desde a época dos Grandes Descobrimentos, e cuja história se entrelaçou com a mitologia dos índios brasileiros¹⁷⁷.

Nos arquivos da escritora estão notas para um romance que teria sido intitulado *As Amazonas*¹⁷⁸ e que provavelmente se tornou o *Memorial*. A trama delineada nessas notas teria sido sobre uma comunidade de mulheres, uma viúva e suas filhas, operando de forma matriarcal e baseada na exploração dos homens, usada para procriar e trabalhar; sua crueldade e liberdade sexual faz lembrar as matriarcas. Para criar seu caráter épico, Rachel de Queiroz parece misturar a independência e o poder oligárquico das matriarcas com o caráter guerreiro das Amazonas e a inversão sexual que supostamente representam na Antiguidade: comparada ao guerreiro São Jorge, sempre empoleirada em seu cavalo e recusando-se a se submeter aos homens, Maria Moura está assim na encruzilhada dessas imaginações históricas e lendárias.

¹⁷⁶ BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa e QUEIROZ, Rachel de. Matriarcas do Ceará: D. Fideralina de Lavra. **Papéis Avulsos**, nº24, Rio de Janeiro, Coordenação Interdisciplinar de Estudos Culturais (CIEC/ECO/UFRJ), 1990. URL: www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=667. Último acesso em 30 de março de 2019.

¹⁷⁷ Isto se reflete em *Macunaíma* (1928) por Mário de Andrade, um grande romance sobre a mistura cultural e étnica que compõe a nação brasileira. Neste romance, que o autor descreveu como uma rapsódia no estilo da *Ilíada* ou da *Odisseia*, Macunaíma é o amante da rainha Ci, a Mãe do Mato, governante dos Icamíabas, um povo de mulheres indígenas bélicas que foram comparadas às Amazonas.

¹⁷⁸ QUEIROZ, Rachel de. **Notebook for Memorial de Maria Moura**, s/l, s/d, Arquivo IEB - USP, Acervo Rachel de Queiroz, caso nº 1 (não catalogado, acessado em 1^{er} setembro 2016).

Além dessas fontes explicitamente reivindicadas pela romancista, há também a referência mais difusa à figura da guerreira-donzela, próxima à amazona, e encontrada na Antiguidade e nas epopeias cavaleirescas do final da Idade Média: Camila em *Eneida*; Bradamante e Marfisa, em *Orlando furioso*, de Ariosto; Britomart em *A rainha das fadas* de Spenser; e Clorinda, em *Jerusalém libertada*, de Tasso. Segundo Walnice Nogueira Galvão, a história das donzelas-guerreiras segue um padrão recorrente: elas cortam seus cabelos, se travestem de homens para travar uma guerra e seu sexo é finalmente revelado quando morrem em batalha. Essa figura é amplamente difundida no Nordeste através da herança da literatura oral portuguesa transmitida pela literatura de cordel; parece inspirar mais ou menos explicitamente alguns romances regionais que antecedem a epopeia de Maria Moura, como *Dona Guidinha do Poço* ou *Luzia-Homem*. Sua reescrita mais famosa é sem dúvida *Diadorim*, no grande épico de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. *Diadorim*, por quem Riobaldo se apaixona, é uma mulher disfarçada de homem, que se junta a um grupo de cangaceiros para vingar seu pai: Riobaldo só descobre seu segredo após sua morte, assim como Aquiles só descobre o sexo da mulher amazônica Pentésiléia após matá-la, ou como Tancredo, em *Jerusalém libertada*, descobre que ele matou Clorinda em batalha. O caráter de Maria Moura é, de fato, inspirado pelo imaginário das donzelas-guerreiras¹⁷⁹: em particular quando ela realiza na frente de seus homens a inversão dos papéis de gênero cortando seus cabelos, vestindo as roupas de seu pai e apropriando-se de sua arma a fim de defender sua herança.

Por meio desta complexa estratificação de referências, cuja opacidade foi destacada pelos críticos¹⁸⁰, Rachel de Queiroz parece levar a desterritorialização dos modelos europeus ao seu limite, ao mesmo tempo em que nos lembra o poder inventivo da cultura regional e nacional. A história de Elizabeth I, as gestas das guerreiras e o mito das amazonas são aproximados da cultura regional e reinterpretados para servir a uma reflexão ambivalente sobre o poder feminino e sobre a tentação autoritária. Enquanto se liberta da tutela masculina e recusa do casamento, Maria Moura não reinventa a estrutura social do Nordeste: ela parece ser antes uma extensão das oligarquias locais, cujo funcionamento ela não questiona. Ela baseia seu poder na violência e na exploração dos homens, como as matriarcas e as amazonas, ela mantém as mulheres ao seu redor na esfera doméstica da qual ela escapou e, embora ela seja contra a

¹⁷⁹ Ver sobre este assunto: MATOS VILALVA, Walnice Aparecida. A problemática da condição jagunça em *Memorial de Maria Moura*. **Polifonia**, vol. 17, No. 22, 2010, pp. 75-85. URL: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/17>. Último acesso 30 de março de 2019.

¹⁸⁰ Veja, por exemplo, o artigo de Martins, Wilson, "Rachel de Queiroz em perspectiva", em *Cadernos da literatura brasileira*, op. cit., p. 69-86.

escravidão, as fronteiras raciais e sociais nunca são abolidas¹⁸¹ (ela não pode prever casar com Duarte, seu favorito, que é o filho ilegítimo de seu tio e de um escrava liberta). A romancista sugere, assim, que ao fundar a *Casa Forte* Maria Moura está apenas refundando a *Casa Grande*, a morada dos mestres. O texto parece assim chegar a um impasse, sinalizando a impotência de pensar em novos modelos políticos, que não podem deixar de nos lembrar da crise em que o país se encontrava mergulhado no momento da publicação, o que atesta a incapacidade de renovar a política nacional e de modificar de fato as estruturas profundamente desiguais da sociedade brasileira. Talvez seja também uma forma, do ponto de vista singular do romancista, de questionar os limites da lógica oligárquica que ela tem sido capaz de defender, suas derivas autoritárias, assim como as dificuldades que ela experimenta para superá-las¹⁸².

Canção de gesta e imaginação medieval

O romance também reivindica a herança da canção de gesta através de alusões ao cordel: ele é colocado a serviço de uma imaginação anacrônica do sertão como um espaço feudal. Ao se referir a Lampião e ao cangaço, Rachel de Queiroz reforça a ligação entre o romance e a epopeia medieval. De fato, o cangaceiro pertence ao moderno ciclo heroico da literatura de cordel: segundo Maria Isaura de Queiroz, é a lenda carolíngia que é a matriz dos cordéis dedicados às façanhas de Lampião e dos cangaceiros, que eles próprios teriam servido de material para a formação de uma epopeia nacional¹⁸³. Nos cordéis, Lampião, muitas vezes comparado a Rolando ou Carlos Magno, é um personagem épico com um destino extraordinário¹⁸⁴. Entretanto, é precisamente a história de Carlos Magno que é a única referência literária da protagonista. Quando seu amante Cirino se refere a uma história sentimental lida em um romance, Maria Moura lhe diz que ela nunca leu uma e que seu pai, que a ensinou a ler, leu *Vida do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França*, apresentada

¹⁸¹ Sobre este assunto, veja o artigo muito esclarecedor de SCHPUN, Mônica Raísa. Lé com lé, cré com cré ? Fronteiras móveis e imutáveis em *Memorial de Maria Moura*. In: CHIAPPINI, Lígia e BRESCIANI, Maria Stella (eds.). **Literatura e cultura no Brasil: identidade e fronteiras**. São Paulo: Cortez Editora, 2002, p. 177-186.

¹⁸² Mais amplamente, também, sobre seu lugar excepcional no panteão das cartas nacionais, o que a distingue de seus colegas: se Rachel de Queiroz conseguiu fazer seu caminho no campo literário brasileiro dos anos 30 e se tornou parte do cânone, este não é necessariamente o caso de outras escritoras do mesmo período. Sobre este assunto, ver MANERA, Giulia. **Mulheres escritoras e a representação do feminino no "romance dos 30" no Brasil**. Tese de doutorado sob a supervisão de Muzart Fonseca, Idelette e Rios Pinheiros Passos, Cleusa, co-tutelle Université Paris Nanterre/Universidade de São Paulo, 2016.

¹⁸³ QUEIROZ, Maria Isaura de, **Os Cangaceiros**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 213.

¹⁸⁴ FRANÇA BASTOS, Raísa. Nas pegadas de Raymond Cantel: da Europa carolíngia ao Brasil contemporâneo. **Escritural**, No. 10, junho de 2018. URL: http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL10/ESCRITURAL_10_SITIO/PAGES/11_Bastos.html#a10. Último acesso em 10 de abril de 2019.

como a verdadeira história do “maior rei do mundo”¹⁸⁵. Esse diálogo entre Maria Moura e Cirino sugere a rejeição de um romance sentimental em favor da gesta medieval: trata-se obviamente de subverter os estereótipos de gênero, pois é a mulher que reivindica a herança da epopeia guerreira e é o homem que defende o romance sentimental.

A história de Carlos Magno destaca o anacronismo voluntário do *Memorial*. Durante muito tempo, a *Vida de Carlos Magno* foi, juntamente com a Bíblia, um dos únicos livros distribuídos no mundo rural brasileiro¹⁸⁶: seria o “ancestral comum”¹⁸⁷ do antigo ciclo heroico nos folhetos de cordel¹⁸⁸. O sucesso da lenda carolíngia pode ser explicado, segundo Maria Isaura de Queiroz, pelo fato de ser percebida como uma imagem da ordem social do sertão, na qual “os grandes chefes das parentelas não estão longe de se acreditarem outros tantos pequenos Carlos Magno, rodeados de seus pares”¹⁸⁹. A importância desse imaginário feudal também é sublinhada por Walnice Nogueira Galvão, que ressalta que os intelectuais brasileiros tendem a “representar o sertão como um universo feudal”¹⁹⁰. A busca de Maria Moura não escapa deste imaginário medieval, nem de sua fortaleza: como foi observado, a *Casa Forte*, embora descrita como os primeiros assentamentos coloniais, funciona de acordo com uma lógica feudal. A escritora multiplica, assim, as mudanças temporais, interpretando o Brasil contemporâneo através do prisma desses sucessivos anacronismos. Em 1997, ela declarou que o Brasil contemporâneo ainda é de certa forma “reliquia do Brasil Império”¹⁹¹: No entanto, o Brasil Imperial no qual a história de Maria Moura acontece é em si mesmo um vestígio do Brasil colonial e da sobrevivência de uma Idade Média européia, como se a epopeia de Maria Moura recuasse no tempo para mostrar a permanência anacrônica de formas ancestrais de dominação, herdadas da colonização européia, das quais a nação jamais pode se libertar.

Travessias épicas do sertão: repensar a história da colonização?

O romance, como vimos, está estruturado em torno de três viagens pelo sertão, que correspondem a três vozes distintas dentro do romance: a de Maria Moura, a de sua prima Marialva e a do padre José Maria, rebatizado Beato Romano; estas três linhas narrativas permitem a multiplicação de histórias secundárias dentro da trama principal, lembrando a

¹⁸⁵ QUEIROZ, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*, *op. cit.*, p. 363.

¹⁸⁶ Queiroz, Maria Isaura de, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸⁷ FRANÇA BASTOS, Raísa, art. cit., art.

¹⁸⁸ Para mais detalhes sobre a transmissão da lenda carolíngia, veja *ibid.*

¹⁸⁹ QUEIROZ, Maria Isaura de, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹⁰ NOGUEIRA GALVÃO, Walnice. *As Formas do Falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 12.

¹⁹¹ As três Rachéis, art. cit., p. 24.

expansão narrativa do gênero épico. A história de Marialva, inspirada na de Maguelonne e Pedro de Provence¹⁹², funciona como um contraponto à de Maria Moura: presa por seus irmãos, ela é libertada pelo acrobata Valentim, que a raptou e se casou com ela. Entretanto, uma vez que ela chega com ele na *Casa Forte*, a voz de Marialva desaparece do romance, enquanto a voz de Maria Moura se torna cada vez mais presente, como se a polifonia estivesse sendo reduzida ao monologismo e o gesto bélico fosse o único resultado possível do romance.

Nessa estrutura tripartite, as aventuras de Maria Moura e do Padre José Maria, também conhecido como Beato Romano, são as mais remissivas do intertexto épico; ambos parecem questionar as origens da comunidade nacional. Após um caso com uma mulher de sua paróquia, que é morta por seu marido após a descoberta do adultério, o Padre José Maria é forçado a fugir por medo de ser assassinado. Montando seu cavalo, Veneno, ele envereda pelo interior, que é um terreno incógnito para ele: sua longa e “sofrida odisséia” no sertão é semelhante aos anos de errância de Ulisses. Ele afirma: “Em frente, todos os caminhos para mim eram um mistério [...] aquele grande sertão, diante de mim, nunca vi mapa que o retratasse. Era como se eu estivesse avançando através do mar. Tudo igual, sem horizonte”¹⁹³.

No curso desta navegação metafórica por um mar desconhecido, ele se afasta cada vez mais da civilização: em cada etapa de sua viagem, um contratempo o força a partir de novo. Um dia ele chega a um lugar estranho, que alude à história de Ulisses e Circe: é uma pequena aldeia isolada cujo nome, Bruxa, ou “como Bruxa” de acordo com os locais, se traduz literalmente, como se Beato também estivesse desembarcando na perturbadora ilha de uma feiticeira. De fato, ele fala de sua chegada como um naufragado numa ilha deserta: “Às vezes parecia que eu tinha naufragado numa ilha deserta, no meio de carinhosos selvagens, pagãos”¹⁹⁴. O padre desempenha claramente o papel do colonizador, o padre jesuíta trazendo a civilização para uma nova terra que ele considera primitiva. Com um olhar inquisitivo e desdenhoso, ele observa meticulosamente os costumes desta estranha comunidade onde não há escola, não há dinheiro, não há religião. Seu português é descrito como uma língua degradada e quase incompreensível que, segundo ele, reproduzindo os preconceitos dos colonos, é “até pior que o saído da boca dos índios mansos ou dos negros de senzala”¹⁹⁵.

¹⁹² A história data do século XIV e é amplamente lida na Europa; ela é particularmente popular no cordel. Pedro de Provence foge com a bela Maguelonne, por quem está apaixonado. Durante seu vôo, os amantes são separados e passam por muitas aventuras antes de se reencontrarem e casarem.

¹⁹³ QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura** [1992]. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2005, 17ª edição, p. 191.

¹⁹⁴ QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**, *op. cit.*, p. 316.

¹⁹⁵ QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**, *op. cit.*, p. 315.

Agora, essa estranha e primitiva aldeia é um lugar onde todos os habitantes são brancos e loiros, onde “não se via um pretinho, um caboclo, um mulato”¹⁹⁶. Quando o padre tenta educar as crianças, é ele mesmo que se transforma, vestindo-se quase como eles, falando como eles, “naquela algaravia impossível de reproduzir”¹⁹⁷ e até “a [sua] pele de homem branco”¹⁹⁸ começa a queimar como a deles. O padre logo descobre que Bruxa é uma distorção da Prússia, o nome de uma propriedade fundada por um alemão, e que os estranhos nomes das crianças são o resultado de distorções de nomes alemães¹⁹⁹. O texto subverte a relação entre os colonos e os colonizados ao reverter a percepção da alteridade racial: são os europeus que são descobertos aqui. No entanto, o que é perturbador no encontro entre o sacerdote e essa comunidade não é a alteridade, mas a homogeneidade na qual o próprio sacerdote é absorvido ao se tornar como eles: os habitantes da aldeia praticam incesto e o padre observa que neste lugar “não só se perdia cedo a memória, também se morria cedo”²⁰⁰, e onde “muita criança defeituosa, 'criança boba’”²⁰¹ (“muitas crianças anormais, um pouco loucas”²⁰²) nascem. A herança européia, degradada e rejeitada, é representada pelos documentos deixados aos seus descendentes pelo ancestral alemão, fundador da comunidade. Além de uma Bíblia em letras góticas, restam apenas alguns papéis, incluindo um que anuncia a morte do pai do antepassado, no qual ele é chamado ao consulado: ele encontra a inscrição “*Gehem Zum Tefeul!*”²⁰³ (que pode ser traduzido como “Vá para o inferno!”). Essa frase não traduzida, a única instância direta do alemão no texto, desmistifica o patrimônio cultural europeu de forma paródica, ao mesmo tempo em que indica a ruptura com ele. O padre logo foge deste lugar, que é percebido como um espaço de decadência moral e intelectual: a Europa, isolada em sua homogeneidade, é rejeitada, abandonada em favor do espaço heterogêneo da *Casa Forte de Maria Moura*, à qual ele logo se junta. Depois de ter sido padre jesuíta e descobridor de “bons selvagens”, que conhecia os mapas de Portugal, França e Terra Santa²⁰⁴, mas para quem o sertão era um lugar desconhecido, tornou-se Beato²⁰⁵, fazendo assim uma passagem simbólica da Europa para o Nordeste: abandonou definitivamente a Igreja para se aproximar de uma religião mais próxima da devoção

¹⁹⁶ QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**, *op. cit.*, p. 280.

¹⁹⁷ QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**, *op. cit.*, p. 315.

¹⁹⁸ QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**, *op. cit.*, p. 315.

¹⁹⁹ QUEIROZ, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*, *op. cit.* p. 291: “Cau era Karl, Rana, Hanna, Vico, Viktor, Joseph, Zefe”. E Franco Franz” (**Maria Moura**, *op. cit.*, p. 1). p. 306: “Cau era Karl; Rana, Hanna; Vico, Viktor; Zefe, Joseph”. E Franco, Franz”).

²⁰⁰ QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**, *op. cit.*, p. 317.

²⁰¹ QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**, *op. cit.*, p. 317.

²⁰² QUEIROZ, Rachel de **Maria Moura**, *op. cit.*, p. 333.

²⁰³ QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**, *op. cit.*, p. 290.

²⁰⁴ *Ibid.* p. 191; QUEIROZ, Rachel de. **Maria Moura**, *op. cit.*, p. 191., p. 202.

²⁰⁵ No Nordeste, o beato é uma figura devocional popular. São homens ou mulheres que, sem ter um sacerdócio, pregam no sertão, muitas vezes misturando o cristianismo com crenças e superstições populares e às vezes fazendo profecias. Eles vivem da caridade dos crentes.

popular e do messianismo, da qual o Nordeste tem muitos avatares. Vestindo um simarre, o Beato nunca se separa de seu "bordão, que era um grande cacete de madeira de jucá, o castão enrolado num C"²⁰⁶. Este objeto, assim como sua aparência física, evoca a figura histórica de Antonio Conselheiro, apelidado de "Peregrino", um beato místico à frente de Canudos²⁰⁷, cuja resistência contra o governo também lembra o caráter anti-estatal da comunidade de Maria Moura. Tendo deixado as vestes do padre jesuíta para se tornar um beato, ele segue Maria Moura em sua última expedição, como "capelão de sua tropa"²⁰⁸, retornando em última instância à herança medieval no momento em que o gesto é reavivado.

Quanto à trajetória de Maria Moura até a Serra dos Padres, ela é guiada por uma ambição fundadora, a de construir uma comunidade. Esse espaço está ligado às origens coloniais do país e aos conflitos entre os colonizadores e os colonizados: uma antiga sesmaria, foi ocupada pelos índios após a partida dos jesuítas no século XVII. Sua viagem a esse lugar é uma *Ilíada* e uma *Odisséia*: partida em guerra e retorno a um lugar de nascimento imaginário, o de seu pai, onde ela sonha em criar raízes. Manipuladora hábil, ela tem uma inteligência semelhante à mêtis de Odisseu, que lhe permite derrotar seus adversários com astúcia, mesmo estando em uma posição fraca contra eles. Entretanto, o objetivo de sua busca parece ser facilmente alcançado: não há uma batalha espetacular para significar seu triunfo, e a conquista da Serra dos Padres, que ela prepara como uma partida para a guerra, não requer nenhum esforço. Quando Maria Moura chega com seu bando, ela conhece três habitantes que vivem à margem da civilização: a viúva Jove e seu filho, mas também um único homem, Seu Luca. O filho de Jove é chamado Pagão e Seu Luca diz que ele se tornou como um índio²⁰⁹: diante desses personagens, Maria Moura faz o papel de uma colonizadora, assumindo o território e proclamando sua própria legitimidade, assim como fizeram os colonizadores. Sua conquista não é, portanto, subversiva, mas reencena estruturas ancestrais de dominação ao refundar um poder oligárquico, como se ela estivesse sinalizando que o país estava atolado em uma história que não parava de se repetir.

²⁰⁶ QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**, *op. cit.*, p. 385.

²⁰⁷ Em 1893, um grupo de *sertanejos* organizou uma comunidade armada liderada pelo *beato* Antônio Mendes Maciel, conhecido como Antônio Conselheiro, que se opôs à República por lealdade ao Império. Preocupado com o crescimento desta comunidade, o governo enviou o exército que, após várias expedições fracassadas, dizimou Canudos em 1897. *Os Sertões*, afresco de Euclides da Cunha, a meio caminho entre a reportagem e a literatura, toma como tema esta batalha que testemunhou como correspondente de guerra.

²⁰⁸ Queiroz, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**, *op. cit.*

²⁰⁹ QUEIROZ, Rachel de, **Memorial de Maria Moura**, *op. cit.* p. 260; **Memorial de Maria Moura**, *op. cit.*, p. 248.

Conclusão

Profundamente pessimista, a epopeia refundadora de Rachel de Queiroz não consegue imaginar uma renovação política para a comunidade nacional. Se é uma metáfora para a nação, o sertão de Rachel de Queiroz evoca sobretudo um universo dilacerado pela violência, no qual as estruturas de poder oligárquico herdadas da colonização resistem a qualquer tentativa de derrube. As fraturas entre as classes sociais, raças e gêneros nunca são superadas; Maria Moura não é a mulher providencial que conseguirá refundar uma comunidade nacional, ela é a continuação melancólica de uma história que não para de se repetir. Para utilizar as categorias propostas por Florence Goyet, o suspense em que o romance é deixado é talvez um sinal do trabalho épico inacabado dos épicos modernos, “produzindo desconstrução, mas não reconstrução”²¹⁰. Essa desconstrução é também a dos modelos europeus: se a refundação política fracassa a refundação poética é, pelo contrário, produtiva. Uma máquina intertextual formidável, a epopeia melancólica de Rachel de Queiroz reinventa a escrita da romancista no final de sua carreira. Erudito e singular, este gesto reafirma o poder criativo do regionalismo, desterritorializando as referências europeias e reativando a memória da história e da cultura sertaneja. Ao proclamar sua diferença uma última vez, Rachel de Queiroz produz um texto ao mesmo tempo contemporâneo e anacrônico, a coroação de uma longa carreira literária, cuja percepção o *Memorial* reorienta em grande parte.

Referências bibliográficas

As três Rachéis (entrevista). **Cadernos da literatura brasileira**, nº 4, Instituto Moreira Salles, 1997, p. 21-39.

BLAKE, Stanley E. **The Vigorous Core of Our Nationality: Race and Regional Identity in Northeastern Brazil**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira** [1970]. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. O ethos Rachel. **Cadernos da literatura brasileira**, nº 4, Instituto Moreira Salles, 1997, p. 103-115.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa e QUEIROZ, Rachel de. Matriarcas do Ceará: D. Fideralina de Lavra. **Papéis Avulsos**, nº 24, Rio de Janeiro, Coordenação Interdisciplinar de Estudos Culturais (CIEC/ECO/UFRJ), 1990. URL: www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=667.

CAVENDISH WANDERLEY, Márcia. **Mulheres: Prosa De Ficção No Brasil, 1964-2010**. Rio De Janeiro: Ibis Libris/FAPERJ, 2011.

²¹⁰ Tradução para o português de trecho de GOYET, Florence, art. cit.

COELHO MENDES, Fernanda. **A "fiadora do governo": Rachel de Queiroz na revista *O Cruzeiro* (1960-1975)**. Tese de mestrado sob a supervisão de Lúcia Grinberg. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2017, URL: http://www.unirio.br/cch/escoladehistoria/dissertacao_fernanda-mendes-1.

FRANÇA BASTOS, Raísa. Nas pegadas de Raymond Cantel: da Europa carolíngia ao Brasil contemporâneo. **Escritural**, No. 10, junho de 2018. URL: http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL10/ESCRITURAL_10_SITIO/PAGES/11_Bastos.html#a10.

FRANÇA DOS SANTOS FERREIRA, Raquel. **A "Última Página" de *O Cruzeiro*: crônicas e escrita política de Rachel de Queiroz no pós-64**. Tese de doutorado em história sob a supervisão de Giselle Martins Venancio. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2015. URL: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1744.pdf>.

GOYET, Florence. L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée. **Recueil Ouvert** [En ligne], atualizado em : 31/05/2018, URL: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice>

MANERA, Giulia. **Mulheres escritoras e a representação do feminino no "romance dos 30" no Brasil**. Tese de doutorado sob a supervisão de Muzart Fonseca, Idelette e Rios Pinheiros Passos, Cleusa, co-tutelle Université Paris Nanterre/Universidade de São Paulo, 2016.

MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. **Cadernos da literatura brasileira**, nº 4, Instituto Moreira Salles, 1997, p. 69-86.

MATOS VILALVA, Walnice Aparecida. A problemática da condição jagunça em *Memorial de Maria Moura*. **Polifonia**, vol. 17, No. 22, 2010, pp. 75-85. URL: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/17>.

MERIAN, Jean-Yves. La construction d'un imaginaire sur le *sertão*: le roman réaliste du Nord (1890-1905). In: Olivieri-Godet, Rita ; Wrege-Rassier, Luciana (eds.). **João Guimarães Rosa: mémoire et imaginaire du sertão-monde**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 221-232.

MUNIZ DE ALBUQUERQUE JR, Durval. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife/São Paulo: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana/Cortez Editora, 1999.

NOGUEIRA GALVÃO, Walnice. **As Formas do Falso: um estudo sobre a ambigüidade no *Grande Sertão: Veredas***. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. **Os cangaceiros**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977

PÓLVORA, Hélio. Dôra, Doralina. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de março de 1975; **Cadernos da literatura Brasileira**, No. 4, Instituto Moreira Salles, 1997, p. 123.

QUEIROZ, Rachel de. *Aos Novos do Sul*. **Mandacaru** [1928]. Rio de Janeiro: IMS, 2010.

QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura** [1992]. 17ª edição. São Paulo: Editora José Olympio, 2005.

QUEIROZ, Rachel de. **Maria Moura**. Trans. Cécile Tricoire [1995]. Paris: Métailié, 2009.

REIMÃO, Sandra. Os *best-sellers* de ficção no Brasil - 1990/2000. In: JORGE, Carlos J. F. e ZURBACH, Christine, (eds). **Estudos Literários/Estudos Culturais**, vol. 1 (2001), p. 1-15.

Roda Viva. Programa de televisão, transmitido em 1^{er} julho de 1991, São Paulo: TV Cultura. Transcrição disponível nos arquivos do programa, digitalizado pela FAPESP (Fundação de Amparo

à Pesquisa do Estado de São Paulo). URL:
http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/407/entrevistados/rachel_de_queiroz_1991.htm.

SANTANNA GUERELLUS, Natália de. **Como um Castelo de cartas: culturas políticas e a trajetória de Rachel de Queiroz (1910-1964)**. Tese de doutorado em história sob a supervisão de Rachel Soihet. Niterói (Brasil): Universidade Federal Fluminense, 2015. URL:
<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1774.pdf...>

SCHPUN, Mônica Raísa. Lé com lé, cré com cré ? Fronteiras móveis e imutáveis em *Memorial de Maria Moura*. In: CHIAPPINI, Lígia e BRESCIANI, Maria Stella (eds.). **Literatura e cultura no Brasil: identidade e fronteiras**. São Paulo: Cortez Editora, 2002, pp. 177-186.



MAUFFREY, Tristan. O corpus canônico da antiguidade grega e chinesa sob o prisma da literatura mundial: quais são os territórios dos poemas homéricos e do *Livro de Odes* (Shijing)? Tradução Renata de Castro. In: **Revista Épicas**. Ano 6, N. 12, Dez 22, p. 171-188. ISSN 2527-080-X.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12i12p171-188>

**OS CORPORA CANÔNICOS DA ANTIGUIDADE GREGA E CHINESA
SOB O PRISMA DA LITERATURA MUNDIAL:
QUAIS SÃO OS TERRITÓRIOS DOS POEMAS HOMÉRICOS
E DO LIVRO DE ODES (SHIJING)?²¹¹**

**THE CANONICAL CORPORA OF GREEK AND CHINESE ANTIQUITY
THROUGH THE PRISM OF WORLD LITERATURE:
WHICH TERRITORIES FOR THE HOMERIC POEMS AND THE *BOOK OF ODES* (SHIJING)?**

Tristan Mauffrey²¹²

RESUMO: O artigo apresenta e discute algumas das vias teóricas e metodológicas abertas pelo comparatista Alexander Beecroft. Sua leitura cruzada dos corpora canônicos antigos – incluindo os poemas homéricos e o clássico chinês *Livro de Odes* (Shijing) –, baseia-se numa abordagem das interações entre

²¹¹ Artigo originalmente publicado na *Recueil Ouvert*. Referência: MAUFFREY, Tristan. Les corpus canoniques de l'Antiquité grecque et chinoise au prisme de la littérature mondiale : quels territoires pour les poèmes homériques et le *Livre des Odes* (Shijing) ? **Le Recueil Ouvert** [En ligne], mis à jour le : 10/11/2019, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/333-les-corpus-canoniques-de-l-antiquite-grecque-et-chinoise-au-prisme-de-la-litterature-mondiale-quels-territoires-pour-les-poemes-homeriques-et-le-livre-des-odes-shijing>. Texto traduzido para o português pela Professora-Doutora Renata de Castro.

²¹² Tristan Mauffrey é professor de Letras Clássicas, ex-aluno da École normale supérieure e doutor pela Universidade Paris Diderot, onde defendeu, em 2015, a tese em Literatura Comparada intitulada *Narration poétique et mémoire héroïque dans la Grèce classique et dans la Chine préimpériale : fabriquer des savoirs traditionnels à partir de l'Illiade, de l'Odyssée, et du Livre des Odes (Shijing)* [Narrativa poética e memória heróica na Grécia clássica e na China pré-imperial: produção de saberes tradicionais a partir da Ilíada, da Odisseia e do Livro de Odes (Shijing)], sob a orientação de Florence Dupont. Colaborou significativamente nos volumes coletivos *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, organizado por Florence Dupont, Maria Manca, Bernard Lortat-Jacob e Claude Calame (2010), e *Epopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, organizado por Ève Feuillebois-Pierunek (2011). Ensina Letras Clássicas no Liceu Louise Michel, em Champigny-sur-Marne, assim como Literatura Comparada, na Universidade de Paris Nanterre e na Universidade de Sorbonne.

as "ecologias literárias", definidas como ambientes culturais nos quais um texto torna-se um objeto de leituras e de usos variados segundo a escala e a perspectiva adotadas. Os desafios dessa abordagem são a inclusão dos corpora poéticos de culturas distantes no campo da literatura mundial, as modalidades de sua análise no âmbito dos estudos épicos e da literatura comparativa, e o posicionamento do olhar crítico sobre esses objetos textuais.

Palavras-chave: Literatura mundial; comparatismos; textos canônicos; Homero; Grécia e China antigas

ABSTRACT: This article presents and discusses a few of the theoretical and methodological paths opened by comparative literature scholar Alexander Beecroft, who based his crossed reading of ancient canonical corpuses, including the Homeric poems and the Chinese classic of the Books of Songs (*Shijing*), upon the study of the interactions between "literary ecologies" – by which he means the cultural environments within which a text has been the object of readings and uses which may vary depending on one's scale and perspective. What is at stake here is the inclusion of poetical corpuses from distant cultures in the field of world literature, the question of how to study them within comparative literature and epic studies and how to position our critical glance on these textual objects.

Keywords: World Literature; comparisons; canonical texts; Homer; Ancient Greece and China

Esta contribuição fundamenta-se na atualidade crítica e nos desafios teóricos de uma abordagem comparativa de dois corpora poéticos tradicionais dotados de um status canônico em suas respectivas culturas: os poemas homéricos, na Grécia antiga, e o *Shijing*, ou *Livro de Odes*, na China pré-imperial²¹³. O estudo irá se concentrar na recente obra de Alexander Beecroft, que se baseia na comparação desses corpora acima mencionados, dentre outros, a fim de desenvolver um modelo teórico destinado a pensar em novos fundamentos sobre as interações entre literaturas, antigas e modernas, dentro da literatura mundial considerada em sua máxima extensão espacial e temporal²¹⁴. As áreas linguísticas e culturais de produção, difusão e circulação de obras literárias constituem, na perspectiva de Beecroft, ambientes (podemos dizer biotopos) que condicionam a recepção, as interpretações e os usos dos textos. Assim, levar em consideração esses diferentes ambientes permite esclarecer as variações dessas leituras sincrônica e diacronicamente: não são apenas as interpretações, mas também o status e até mesmo a forma dos textos que, particularmente nos períodos antigos, variam de acordo com os contextos que lhes dão sentido. É por isso que Beecroft fala de uma "ecologia da

²¹³ O *Shijing* 詩經 (*shi*: "poema", *jing*: "canon") compila os mais antigos poemas da antiguidade chinesa (entre os séculos XI e VI, dependendo do caso). De um total de 3.000 poemas, a seleção de 305 é atribuída a Confúcio pela tradição posterior. De fato, Confúcio menciona as *Odes* regularmente em *Entretiens*, mas o corpus que nos foi transmitido só foi fixado e estabelecido como um clássico oficial (*jing*) no período Han, a partir do século II a.C. Mais adiante, voltaremos a alguns aspectos da história do *Shijing* como corpus canônico. As principais traduções para o francês e o inglês estão listadas na bibliografia.

²¹⁴ As publicações aqui consideradas são principalmente dois livros e dois capítulos de obras coletivas: BEECROFT, Alexander. **Authorship and Cultural Identity in Early Greece and China: Patterns of Literary Circulation**. Cambridge e New York: Cambridge University Press, 2010; **An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day**. Londres e New York: Verso, 2015; BEECROFT, Alexander. Homer and the Shi Jing as Imperial Texts. In: KIM, Hyun Jin; VERVAET, Frederik Juliaan; ADALI, Selim Ferruh (org.), **Eurasian Empires in Antiquity and the Early Middle Ages: Contact and Exchange between the Graeco-Roman World, Inner Asia and China**. Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 153-173; "Comparing the Comings into Being of Homeric Epic and the *Shijing*. in MUTSCHLER, Fritz-Heiner (org.). **The Homeric Epics and the Chinese Book of Songs: Foundational Texts Compared**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2018, p. 73-84.

literatura mundial”. O objetivo aqui é apresentar e discutir algumas dessas proposições teóricas e metodológicas aplicadas ao campo da Antiguidade grega e chinesa.

Tomar dois monumentos poéticos antigos, Homero e o *Shijing*, a fim de questionar o comparatismo atual, não é um gesto isolado nem insignificante; é de particular interesse dos estudos épicos. Amiúde estes tomam por objeto a análise comparativa de tradições narrativas e poéticas pertencentes às mais variadas culturas, sendo assim levados a examinar de forma constantemente crítica as ferramentas hermenêuticas, os conceitos e as abordagens que utilizam. No entanto, essas questões colocam-se de modo particularmente acentuado quando se trata de integrar antigos corpora, cuja literariedade é precisamente problemática, ao campo da Literatura Comparada; e de situar, na literatura mundial, obras cujo status canônico é uma dimensão a ser estudada por si mesma, e não apenas a condição de uma leitura “patrimonial” de textos por vezes descritos como “fundadores”. É como objetos distantes uns dos outros – e também de nós –, tanto no espaço como no tempo, em sua definição e em seus usos, que eles devem ser abordados, a fim de alimentar uma reflexão crítica sobre o campo de investigação da disciplina, sobre os métodos comparativos, e até mesmo sobre a forma como o termo “literatura” é entendido em “Literatura Comparada”.

Corpora poéticos gregos e chineses: um laboratório para pensar em uma "ecologia literária (uma ecologia do literário)”

Alexander Beecroft, ao intitular seu livro de 2015 como *An Ecology of World Literature*, pretendeu dar um caráter sistemático ao modelo teórico que, já há alguns anos, vem parcialmente expondo e colocando em prática em suas publicações, sejam elas totalmente comparativas ou façam parte de uma ou outra de suas duas principais áreas de especialização, a saber, estudos gregos e sinologia. Para um estudioso envolvido na representação institucional da *Comparative Literature* nos Estados Unidos, é também uma forma de contribuir diretamente para o debate epistemológico que anima a comunidade comparatista no entorno da literatura mundial, de suas definições e das orientações da Literatura Comparada como método científico e disciplina acadêmica²¹⁵.

²¹⁵ Alexander Beecroft é membro do conselho editorial responsável pela publicação do Relatório do Congresso da Associação Americana de Literatura Comparada (American Comparative Literature Association), de 2017: ver Heise, Ursula K. (ed.), *Futures of Comparative Literature: ACLA State of the Discipline Report*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2017. Deve-se notar que Haun Saussy, outro estudioso comparatista americano da literatura chinesa e editor do relatório anterior (2004), recorre igualmente a esta competência disciplinar dentro de uma literatura antiga e não europeia a fim de contribuir, neste volume e em muitas outras obras, para a reflexão epistemológica sobre a noção de *world literature* e sobre o futuro do comparatismo.

O primeiro desafio desta abordagem é tornar possível um comparatismo desvinculado das relações de influência, já que se aplica a duas literaturas, grega e chinesa, mutuamente estranhas. Essa questão, que se tornou clássica, encontrou várias respostas metodológicas ao longo da história da disciplina, todavia permanece atual devido às escolhas teóricas que exige, as quais envolvem uma redefinição permanente da prática do comparatismo. Tais escolhas são intelectuais, mas também políticas: questionar a interação entre áreas culturais de forma problematizada, como procura fazer Alexander Beecroft, é desconstruir metodicamente as categorias de nação ou de cultura, a fim de torná-las ferramentas hermenêuticas adaptáveis, e não entidades fixas. No caso particular do comparatismo Grécia/China, não se trata de estabelecer os termos de comparação como modelos culturais essencializados ou torná-los representantes emblemáticos de duas formas prestigiosas de civilização. Ao contrário de um “pensamento civilizacional”, a metáfora da ecologia literária visa revelar as relações dinâmicas e instáveis entre os ambientes culturais nos quais se inscrevem os textos literários²¹⁶. Essa abordagem toma como objeto “literaturas”, constituídas como tal por uma determinada comunidade cultural – voltaremos a este ponto, que pode ser discutido –, consideradas como unidades mínimas da literatura mundial e, portanto, suscetíveis a serem objeto de uma história literária²¹⁷. Entretanto, tal abordagem procura defini-las por meio das “relações ecológicas” que mantêm com outras literaturas ou com outros campos de ação (como as esferas política, econômica, sociocultural ou religiosa)²¹⁸.

Para discutir essas interações, Beecroft propõe seis “ecologias literárias” (*literary ecologies*) ou “padrões ecológicos” (*ecological patterns*), que são, repetimos, modelos de sistemas literários destinados a fornecer ferramentas flexíveis à análise, e não a constituir artificialmente uma nomenclatura fixa e fechada. As categorias propostas são inspiradas em trabalhos de outros autores e aplicadas, ao menos parcialmente, por Beecroft em seus próprios trabalhos, mesmo quando se trata de apenas um dos campos, grego ou chinês. Portanto, são conceitos operacionais que só fazem sentido na prática, e aplicados a exemplos que, às vezes, permitem-nos questionar seus limites. Estes são respectivamente os modelos epicórico (*epichoric*), pancórico (*panchoric*), cosmopolita (*cosmopolitan*), vernacular, nacional e global²¹⁹.

²¹⁶ “the fact that my ecologies cut across traditional cultural boundaries and juxtapose unrelated cultures in deliberately artificial ways might be helpful as an antidote to civilizational thinking, which all too often forgets that civilizations are always, in the end, mental isolates as well, and that human cultural experience knows no firm or enduring borders” (BEECROFT, 2015, p. 28).

²¹⁷ De acordo com o site institucional da Universidade da Carolina do Sul, onde Alexander Beecroft ensina, ele está trabalhando em uma *História Global da Literatura* a ser publicada pela editora Johns Hopkins University.

²¹⁸ “any given literature must, I believe, be understood as being in an ecological relationship to other phenomena – political, economic, sociocultural, religious – as well as to the other languages and literatures with which it is in contact” (BEECROFT, 2015, p. 19).

²¹⁹ Essa lista de ecologias literárias, que forma a própria estrutura de *An Ecology of World Literature*, foi proposta por Beecroft já 2008 em um artigo intitulado “*World Literature Without an Hyphen: Towards a Typology of Literary*

A lista destas ecologias pode parecer, à primeira vista, organizada em ordem cronológica, seguindo várias etapas dentro das modalidades de difusão das literaturas da escala local (epicórico) à escala global. No entanto, esta impressão é enganosa, e veremos por meio dos exemplos de nossos corpora poéticos como este sistema funciona de uma forma muito mais flexível e complexa.

Os três últimos modelos – vernacular, nacional, global – encontram sua aplicação principalmente nas literaturas dos períodos moderno e contemporâneo, marcados por um – felizmente contestado – domínio das literaturas em línguas europeias. Se Beecroft refere-se explicitamente a Pascale Casanova, para explicar sua abordagem das ecologias literárias vernacular e nacional, é principalmente por que as noções de “literariedade” e “literarização” (*literariness* e *literarisation*) permitem-lhe compreender alguns dos mecanismos pelos quais uma língua vernacular adquire status literário como, por exemplo, o francês no século XVI, em contraste com o latim e em competição com outras línguas vernaculares (BEECROFT, 2015, p.12). A Europa dos estados-nação do século XIX oferece a estrutura de uma ecologia das literaturas nacionais derivada da ecologia das literaturas vernaculares europeias. Esse novo sistema literário prolonga e amplia o movimento de expansão e difusão dessas línguas e literaturas em todo o mundo através do imperialismo colonial.

Todavia, Beecroft propõe uma noção mais ampla de literatura, a fim de transcender o quadro de análise de um Pascale Casanova e incluir na literatura mundial tradições textuais mais diversas e mais antigas, e não tributárias do modelo europeu moderno de literariedade. Uma literatura, redefinida desta forma, de fato inclui os leitores e destinatários de textos, abrangendo

técnicas ou práticas de leitura de textos, e, em particular, técnicas que estabelecem relações entre os textos, de acordo com um conjunto de características comuns que normalmente começam pelo compartilhamento de uma língua e/ou um quadro político, além de incluírem questões de gênero e influência, entre outros critérios (BEECROFT, 2015, p. 16).

Tal definição tem pelo menos duas importantes implicações teóricas: primeiro, um texto pode pertencer a várias literaturas (simultâneas ou sucessivas) entendidas como modos de leitura; segundo, as práticas de circulação e recepção de textos podem ser única ou principalmente orais, como no caso da tradição homérica, pelo menos até sua fixação textual definitiva (BEECROFT, 2015). Estas conquistas teóricas aplicam-se, portanto, às três primeiras ecologias literárias (epicórica, pancórica, cosmopolita), pelas quais estamos particularmente interessados agora.

Systems” (*New Left Review*, nº 54, p. 87-100). O autor coloca essas categorias em prática em suas publicações posteriores. Optamos por afrancesar os termos *epichórico* e *panchórico*, explicados mais à frente.

Culturas locais e culturas compartilhadas

De fato, são os corpora poéticos da Grécia e China antigas, e em particular os poemas homéricos e as odes do *Shijing*, colocados dentro de um conjunto de práticas culturais, que permitem a Beecroft elaborar as categorias complementares epicórica e pancórica. Em seu livro de 2010, *Authorship and Cultural Identity in Early Greece and China: Patterns of Literary Circulation*, ele analisa as “cenas de autoria” (*scenes of authorship*) inscritas nas tradições textuais grega e chinesa – a exemplo de *Vidas de Homero* ou das representações de Confúcio como compilador das *Odes* – como procedimentos míticos pertencentes a uma “poética implícita” (*implicit poetics*), testemunha da construção de uma “identidade cultural compartilhada” (*shared cultural identity*) no mundo helenizado ou no espaço sinizado (BEECROFT, 2010). Na introdução de seu estudo, o autor expõe os conceitos por meio dos quais pensa nessas mudanças de plano nos modos de leitura, interpretação e difusão dos corpora estudados: o termo epicórico é retirado do trabalho do especialista em Homero Gregory Nagy, ao qual Beecroft acrescenta o de pancórico, a fim de estender a outras áreas culturais que não o mundo grego o conteúdo nocional do pan-helenismo (BEECROFT, 2010, p. 8-9)²²⁰. Vamos, portanto, rever brevemente a história desses termos.

Quando Gregory Nagy calca sobre o adjetivo grego ἐπιχώριος (*epikhōrios*) o neologismo inglês *epichoric* (epicórico), é de fato para designar o nível local que uma prática ritual ou uma performance poética é destinada, por exemplo. Confirmado em Píndaro ou Heródoto, esse termo, formado a partir do substantivo χώρα – *khōra*, “país, território, espaço delimitado e ocupado” –, é assim utilizado pelo helenista com o objetivo de distinguir o quadro local da *polis* – ou de um conjunto de cidade-estado, cujo dialeto, por exemplo, era compartilhado – do quadro pan-helênico, em que algumas manifestações específicas dizem respeito a todo o mundo grego. Tais manifestações, que aparecem concomitantemente ao desenvolvimento da cidade-estado na Grécia do século VIII, incluem, em particular, a participação nos Jogos Olímpicos, a frequência no oráculo de Apolo Pítio, em Delfos, ou o compartilhamento da tradição poética dos poemas homéricos:

Instituições como os Jogos Olímpicos e o Oráculo de Delfos (ambos surgidos no século VIII) são, sem dúvida, elementos importantes de uma organização social e síntese cultural que vão além da cidade-estado. O mesmo pode ser dito da epopeia homérica, e o paralelismo é significativo. Com base nas evidências internas de seu conteúdo, vemos que essa tradição poética sintetiza as tradições locais divergentes de todas as grandes cidades-estado, fundidas em um modelo pan-helênico unificado que convinha à maioria das cidades, mas que não correspondia exatamente a nenhuma delas. O conceito homérico dos deuses olímpicos fornece o melhor

²²⁰ Note-se que este livro é o resultado de uma tese de doutorado defendida em Harvard, sob a orientação conjunta do helenista Gregory Nagy e do sinólogo Stephen Owen.

exemplo desse processo: ele inclui, mas ultrapassa as tradições religiosas locais de várias cidades-estado. Sabemos também que, quando a *Ilíada* e a *Odisseia* assumiram a forma que conhecemos, já tinham se espalhado por todas as cidades-estado. Portanto, é possível que o material pan-helênico do épico homérico não tenha vindo só de sua composição, mas também de sua expansão (NAGY, 1994, p.30).

Segundo o modelo evolucionista de Gregory Nagy, a *Ilíada* e a *Odisseia*, como as conhecemos, são o resultado de um conjunto de performances da tradição homérica, inscritas em um processo de fixação progressiva dessa tradição poética sob uma forma partilhada pelas cidades do mundo grego. Particularmente fluida no âmbito das práticas de composição-performance do período arcaico, a tradição da *Ilíada* e da *Odisseia* “cristaliza-se”, segundo a expressão de Nagy, de forma menos fluida na prática dos rapsodistas do período clássico em Atenas, por exemplo, onde a forma dos poemas homéricos recitados por ocasião das Panateneias é oficialmente fixada ao longo do século VI. Este caráter instável²²¹ da tradição homérica em constante transformação, de acordo com Nagy, permite pensar na articulação entre performances particulares – sempre inscritas em um contexto espaço-temporal único – e na elaboração de uma forma pan-helênica que confere à *Ilíada* e à *Odisseia* um status primordial, notadamente em relação a outras tradições heroicas, como as designadas sob o nome de Ciclo Épico²²².

Embora o exemplo homérico seja essencial para compreender as implicações do pan-helenismo no campo da poesia grega dos períodos arcaico e clássico, não é o único: todos os gêneros poéticos deste período podem ser lidos através deste prisma, uma vez que ele corresponde ao modo como a tradição poética se define, entre o nível local e o pan-helênico. Um exemplo destacado por Beecroft e Nagy é os epinícios de Píndaro²²³: por ocasião das festividades pan-helênicas – os jogos Olímpicos, Píticos ou Ístmicos –, o poeta celebra um vencedor por sua conquista em sua cidade, com quem compartilha a glória. Este canto de

²²¹ Ver como Florence Dupont descreve as mudanças trazidas à tradição homérica pelas performances das rapsódias nas Panateneias, em *L'invention de la littérature, de l'ivresse grecque au livre latin* (Paris: La Découverte, 1994): “A epopeia tradicional era instável, porque foi totalmente colhida na oralidade, e cada apresentação foi recomposta; a cultura de festivais, introduzindo um modelo com seus responsáveis, os autores míticos, introduziu ao mesmo tempo outra forma de memorização que permitia o uso da escrita e que tornou possível passar de uma poesia de instabilidade para uma poesia de variação” (Tradução citação da p. 80). A noção de variação vem de Bernard Cerquiglini, que a aplica a textos medievais cuja autenticidade não pressupõe a exata conformidade do enunciado com um único modelo escrito. Ver CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris : Seuil, col. "Des travaux", 1989.

²²² Ver NAGY, Gregory. *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 70: “It should be clear that this notion of Panhellenic is absolute only from the standpoint of insiders to the tradition at a given time and place, and that it is relative from the standpoint of outsiders, such as ourselves, who are merely looking in on the tradition. Each new performance can claim to be the definitive Panhellenic tradition. Moreover, the degree of Panhellenic synthesis in the content of a composition corresponds to the degree of diffusion in the performance of this composition. Because we are dealing with a relative concept, we may speak of the poetry of the Iliad and Odyssey, for example, as more Panhellenic than the poetry of the Epic Cycle.”

²²³ Este é o objeto principal de *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, de G. Nagy, citado na nota anterior. Ver também BEECROFT, 2015, p. 47-49.

circunstância, ancorado em um quadro espaço-temporal e político preciso, adquire, por suas modalidades de composição e de execução, uma dimensão pan-helênica que explica porque a obra de Píndaro foi difundida e preservada, o que não teria sido o caso de uma poesia puramente epicóricas. De fato, a cidade grega arcaica e clássica é o ponto de articulação desses dois níveis, na medida em que, nas palavras de Nagy, “contém o que é epicórico”, mas “promove o que é pan-helênico”: ela, a cidade, tende, por definição, a incluir a cultura local em um conjunto mais vasto por sua extensão, uma cultura comum ao mundo grego²²⁴.

Ao forjar o termo pancórico a partir do modelo epicórico, Beecroft confere a esse quadro de análise da poesia grega antiga uma qualidade de abstração que torna essas categorias potencialmente aplicáveis a outras áreas culturais. A abordagem comparativa aqui consiste em construir, no domínio chinês, um termo comparável – e não estritamente equivalente – ao de pan-helenismo: a noção de *panhuaxia*. Dessa forma, o teórico conceitua a constatação de que certas práticas culturais estendem-se progressivamente por todo o mundo sinizado entre os séculos VIII e III a.C., ou seja, durante a dinastia conhecida como Zhou Oriental (771-256). Formado a partir da expressão *Huaxia* (華夏), que às vezes se referia à área sinizada ao longo desse período, o termo de forma alguma pressupõe a existência de uma área cultural chinesa com fronteiras estáveis e uma cultura uniforme. Como no pan-helenismo, é um conceito historiográfico que explica o fenômeno pelo qual se dão os laços simbólicos que unem populações e territórios, tendo como exemplo, o culto do Céu, a circulação de formas rituais e musicais, ou ainda uma representação mítica dos primeiros tempos da dinastia Zhou Ocidental (1045-771), fortemente idealizados ao ponto de, segundo Beecroft (2010, p. 9, e 2015, p. 66), terem constituído um “mito fundador” (*charter-myth*) dessa comunidade.

O corpus poético das *Odes*, mais tarde constituído como texto canônico como um dos Cinco Clássicos ditos confucionistas (NYLAN, 2001), é um elemento essencial dessa cultura comum, nisso comparável aos poemas homéricos. Uma prática em particular ilustra tal status: a das apresentações das odes em contexto diplomático, típico da cultura aristocrática dos séculos VII e VI – pelo menos como documentado em um texto como o *Zuozhuan*, uma crônica histórica do século IV a.C.. Esta prática, designada pela expressão *fu shi* – 賦詩, “apresentar odes” –, consistia, para os ministros, embaixadores ou soberanos de principados rivais que compartilhavam o mundo chinês, em negociar alianças, ameaças ou reaproximações durante reuniões nas quais as trocas decisivas seriam feitas não por meio de argumentos retóricos, mas pela simples enunciação, parcial ou integralmente, de um ou mais poemas deste corpus comum.

²²⁴ “All this is not to say that a local or epichoric version, as distinct from a Panhellenic version, can be equated with the version that is supported and promoted by the polis. As an institution, the polis mediates between the epichoric and the Panhellenic: although it contains what is epichoric, it also promotes what is Panhellenic” (NAGY, 1990. p.67).

O domínio deste conhecimento compartilhado e a sagacidade, ainda por cima variável, dos interlocutores permitir-lhes-ia atribuir a esses enunciados poéticos, pelo jogo da alegoria, um significado político preciso, definido por e para o contexto da performance, enquanto o significado literal destas odes não comporta nada do gênero. Embora nosso conhecimento dessa prática seja tributário de representações posteriores e orientado para uma interpretação confucionista, as performances poéticas em um contexto diplomático podem ser vistas como uma das manifestações da “*panhuaxia*” em ação, e como uma forma ritualizada de realizar e renovar esse vínculo entre os principados, que só seriam unificados em um império com a fundação da dinastia Qin, em 221 a.C..

Em qualquer caso, os exemplos desenvolvidos por Beecroft (Homero e Píndaro, em particular, as *Odes*, mas também os poemas do *Chuci*, atribuídos a Qu Yuan) exploram as modalidades de um sistema destinado a ser aplicado a outras áreas culturais: entendidas não como etapas cronologicamente sucessivas, mas como modos distintos e complementares de leitura, as ecologias epicóricas e pancóricas são formas de fazer um corpus textual funcionar dentro de uma determinada cultura. Além disso, (podemos considerar que) os textos que nos foram transmitidos como pertencentes a uma cultura epicórica são, por definição, textos que foram integrados a um conjunto que lhes deu um significado pancórico ou mesmo criados como o vestígio de culturas locais dentro deste todo²²⁵. Um exemplo emblemático é a primeira seção do *Shijing*, intitulada *Guofeng* ou “Ares dos Principados”, que é apresentada como uma coleção de poemas classificados de acordo com sua suposta origem geográfica. Esta classificação, própria do texto canônico do *Shijing*, fixado no período Han, é uma ficção da literatura epicórica, destinada a constituir um dispositivo simbólico que justifica seu próprio princípio exegético – a saber, a adequação entre as qualidades políticas e morais do governante de um principado e as odes que emanam desse principado e refletem esses vícios ou virtudes. Constituída na literatura local, esta poesia serve, na verdade, ao propósito pancórico do *Shijing* tomado como um todo.

Em outras palavras, para os períodos antigos, não temos quaisquer manifestações textuais de uma cultura epicórica “pura”, além de textos epigráficos destinados a um uso muito local, principalmente no nível da cidade grega. A este respeito, é significativo que a língua homérica ou o chinês clássico – e *a fortiori* o chinês arcaico das *Odes* – não são línguas de nenhum lugar em particular: são línguas sem falantes, às quais autores de língua inglesa, por vezes, referem-se por meio do termo alemão *Kunstsprache*, “língua artificial” ou “língua de arte”.

²²⁵ “Panchoric culture, in other words, may present itself as the artless compilation of epichoric materials, but in practice it creates entirely new cultural artifacts that frequently all but obliterate the traces of what went before. What gets understood as ‘local’ in the presence of a panchoric culture is often a fiction of the local, a generic element in a set rather than a genuinely autonomous tradition” (BEECROFT, 2015, p. 65).

Por fim, notamos que a elaboração teórica de Beecroft baseia-se em uma comparação que não toma como premissa uma definição do gênero épico, mas que coloca em relação dois corpora distantes um do outro na forma e no conteúdo – de um lado, os poemas homéricos; de outro, as odes do *Shijing*, poemas curtos e pouco narrativos, dos quais apenas uma minoria tem tema heroico. Estes textos são, portanto, comparáveis apenas em seu status cultural e nos usos que são feitos no seio de uma determinada cultura. É uma prática do comparatismo que parece permitir esclarecer, em troca, acreditamos, o funcionamento das tradições épicas, e contribuir para renovar as abordagens do épico como gênero.

Leituras imperiais dos corpora canônicos

As questões levantadas em relação às ecologias epicórica e pancórica estendem-se a outro sistema literário que Beecroft chama de cosmopolita (*cosmopolitan*); discutiremos aqui seus princípios antes de examinar como estas análises literárias articulam-se com uma tendência atual da historiografia comparativa dedicada aos “estudos imperiais” (*empire studies*).

O uso que faz Beecroft do termo cosmopolitismo é herdado do trabalho do sanscritista Sheldon Pollock, a quem se refere com frequência. Em vários trabalhos que incorporam uma dimensão comparatista, desde os anos 1990, Pollock elabora uma teoria que articula as noções de “cosmopolita” e “vernacular”, a fim de explicar a expansão do sânscrito e seus usos escriturários e literários em uma ampla faixa do Sul e Sudeste da Ásia, do Afeganistão a Java, entre 300 e 1300 d.C.²²⁶. Ao comparar os usos do sânscrito com os das línguas vernáculas nesses diferentes contextos, ele examina as disputas de poder nos planos político, cultural e simbólico, para destacar o objetivo universal associado pelas classes dominantes desses territórios ao uso de uma língua de tanto prestígio. É por isso que ele se refere à área de difusão da cultura letrada em sânscrito como uma “*cosmopolis*” (Sanskrit *cosmopolis*), sem que, no entanto, corresponda a um conjunto político unificado sob a forma de um império.

No uso posterior a Pollock que faz Beecroft, uma *cosmopolis* literária pode, portanto, ser definida como “um vasto espaço transcultural, translinguístico, transpolítico, dentro do qual uma única língua literária é predominante” (Traduçã de BEECROFT, 2015, p. 105). Este espaço pode se sobrepôr, pelo menos temporariamente, a um império no sentido político, como no caso do império de Alexandre, que espalhou de forma duradoura a *koinê* e a *paideia* gregas no vasto espaço sobre o qual o império persa havia se estendido anteriormente. Mas também pode corresponder à área de difusão de uma religião que, ao se basear em um corpus escrito em uma língua dotada de um status privilegiado, assegura sua difusão e uso em um território estendido,

²²⁶ Este trabalho culmina em POLLOCK, Sheldon. **The Language of the Gods in the World of Men : Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India**. Delhi: Permanent Black, 2007.

como no caso da expansão da língua árabe concomitante à expansão do islamismo a partir do século VII. Em outras palavras, muitas regiões do mundo – mas também muitos indivíduos –, em períodos diferentes, pertencem de fato a, pelo menos, dois *cosmopoleis* deste tipo, conforme o número de línguas de prestígio que se impõem, para determinados usos, às populações que também praticam outras línguas de comunicação corrente (BEECROFT, 2015, p. 108). Além dos exemplos do sumério, acádio, latim, árabe e persa, mencionados por Beecroft, o grego – a partir do período helenístico – e o chinês clássico ilustram este fenômeno: a difusão e a influência dos textos chineses clássicos, assim como as práticas letradas que sustentam no Vietnã, na Coreia e no Japão, até o início do século XX, são um exemplo emblemático.

Portanto, esse quadro teórico é uma forma de destacar as interações entre várias ecologias literárias no mesmo espaço geográfico ou político, além dos “sistemas de circulação cosmopolita” (*systems of cosmopolitan circulation*) entre centros e periferias culturais, cujas relações mútuas também podem mudar. Assim, a rivalidade entre Pérgamo e Alexandria – pela preeminência cultural no mundo grego durante o período helenístico – ilustra a ascensão de novos centros de espaço cosmopolita em detrimento de Atenas. Esta competição – que também envolveu Antioquia e Pela – deu-se especialmente em torno das famosas bibliotecas construídas nestas cidades, e, em particular, em torno da apropriação textual de Homero. A fundação do Museu e da Biblioteca em Alexandria pelos dois primeiros Ptolomeus, o provável papel de Demétrio de Faleros na aquisição e transferência da biblioteca de Aristóteles de Atenas para Alexandria, e, sobretudo, a sucessiva atividade de Zenódoto de Éfeso, de Aristófanes de Bizâncio e de Aristarco de Samotrácia na edição de um texto homérico “autêntico” testemunham esse desafio propriamente cosmopolita. Contemporâneo de Aristarco, Crates de Malos perseguiu o mesmo objetivo em Pérgamo em meados do século II a.C..

Levar em consideração as tradições hermenêuticas em torno de Homero e do *Shijing* é uma das conclusões lógicas da abordagem: em um curto estudo destinado a mostrar o que proporciona uma leitura paralela desses corpora como “textos imperiais” (*imperial texts*), Beecroft (2017, p. 153-173) convida-nos a dar plena importância aos comentários que moldam a recepção e transmissão desses textos nos contextos culturais discutidos. O vocabulário imperial aqui empregado agrega parcialmente a noção de cosmopolitismo, ao mesmo tempo em que acrescenta, parece-nos, nuances particulares: dizer que os poemas homéricos e as *Odes* chegaram até nós como “produtos do império” é enfatizar os “mecanismos interpretativos” e as práticas textuais que moldam os textos à medida que são transmitidos (BEECROFT, 2017, p. 166 e 171). Também significa recolocar determinadas etapas da história exegética e editorial dos corpora no projeto político e ideológico do qual fazem parte e que, para as obras de que estamos tratando, explica em parte seu status de textos “hipercanônicos” (*hyper-canonical status*)

(BEECROFT, 2017, p.153). Por fim, é contribuir para introdução do estudo desses textos canônicos e de seus usos na corrente historiográfica dos estudos imperiais: esta tendência contemporânea estende a comparação entre impérios às questões de representações simbólicas e de práticas culturais.

No caso emblemático do *Shijing*, algumas breves observações sobre o vasto assunto de sua constituição como texto canônico a serviço da ideologia imperial ilustrarão esta questão de forma retrocronológica. Como Beecroft nos lembra, a edição comentada que serviu de base para o status privilegiado deste texto na cultura letrada chinesa até o início do século XX deve-se a Kong Yinda (574-648), no início da dinastia Tang; ele próprio se baseia no comentário canônico de Zheng Xuan (127-200), no final da dinastia Han Oriental. Entretanto, o comentário de Zheng Xuan retoma os pressupostos hermenêuticos da chamada edição Mao, imposta em detrimento das outras três escolas de interpretação das *Odes* ensinadas oficialmente na Academia Imperial desde o século II a.C.. Ao fixar o corpus em sua forma textual definitiva, a edição Mao atribui a cada ode uma grafia, um lugar no dispositivo textual, um prefácio e um comentário que determinam sua interpretação em uma lógica política e moral: como lembramos acima, o contexto fictício de sua composição é projetado para esclarecer seu significado, que se baseia sistematicamente no princípio da manifestação alegórica dos vícios e virtudes do soberano, sendo os desafios éticos indissociáveis desta concepção de poder político. Esta tradição exegética é herdeira de práticas interpretativas anteriores, é claro, mas o exemplo aqui é suficiente para mostrar até que ponto as “leituras imperiais” de um corpus que se tornou canônico são articuladas nos contextos ideológicos e políticos em que se inserem. Assim, a edição monumental das *Odes*, de Kong Yinda, é também uma maneira de reformular o texto canônico a fim de colocar a nova dinastia Tang em uma continuidade simbólica com a prestigiosa dinastia Han. A comparação com a história do texto homérico revela, em ambos os casos, diferentes modalidades de transmissão e citação do corpus poético, do qual o texto transmitido é apenas um dos vários resultados possíveis: para concluir, estas são algumas das questões que nos propomos a abordar.

Leituras cruzadas de Homero e das *Odes*: textos sem território próprio

Podemos chamar de “textualização” o processo pelo qual um corpus é constituído como um texto de referência em uma cultura partilhada – seja ela pancóica ou cosmopolita – sem que este status implique necessariamente ser de um texto escrito. O *Shijing* – cuja letra foi definitivamente fixada pela edição Mao, que também orientou sua interpretação de modo durável – é um *jing*, ou seja, um clássico, um texto canônico, do período dos Reinos em Guerra (481-221 a.C.). O corpus poético é “fluido” em sua forma – os manuscritos encontrados mostram

importantes variantes gráficas –, em seu conteúdo – outras odes que não aparecem na edição Mao são às vezes citadas – e em suas interpretações, uma vez que as odes podem ser objeto de práticas variadas de citação e comentário. Do mesmo modo, a história da textualização dos poemas homéricos não é apenas a de sua fixação progressiva por escrito, mas também a do conjunto de usos que os atualizam nas ecologias do mundo grego, e que são, em grande parte, práticas orais. Isto é o que Gregory Nagy traça em suas diferentes obras, em particular em *Homer the Classic*, publicada em 2009²²⁷: questionar quais textos foram designados pelos títulos *Ilíada* e *Odisseia*, entre os séculos V e I a.C., permite mostrar quais práticas textuais de enunciação, de referência oral ou escrita, de edição ou de comentário constituem o corpus homérico como clássico.

Voltemos à edição de Aristarco, na Alexandria do século II. Ela visa encontrar um texto de Homero mais próximo do que o editor concebe como um "original", um texto primitivo, puramente hipotético, mas que, na opinião de Aristarco, é um pressuposto necessário para se pensar na autenticidade deste corpus de referência. Seguindo os usos do adjetivo *koinos* – que aqui designa, a um só tempo, um Homero “comum” e “padrão” –, Nagy volta à história do texto e vincula esta concepção à fixação oficial de um "roteiro homérico" em Atenas no final do século IV, no âmbito das reformas da performance homérica iniciadas por Demétrio de Faleros, uma fixação que é, em si mesma, o resultado de um processo de "cristalização" durante o período clássico. A partir do século VI, o estabelecimento da tradição ateniense de apresentações rapsódicas da *Ilíada* e da *Odisseia* nas Panateneias implicou que os rapsodos anunciassem os poemas homéricos de acordo com uma única forma, imposta como padrão pelas e para as Panateneias, sem que isso exclua os fenômenos de variação entre cada um desses enunciados, e as diferenças entre as transcrições que então circulavam em Atenas. Este texto, padronizado em sua forma e não em sua letra, é o que Nagy chama de um “Homero panatenaico”, um Homero *koinos*, cuja influência decisiva na evolução da tradição homérica explica-se tanto pelo caráter pan-helênico das celebrações das Panateneias quanto pela hegemonia política e cultural de Atenas no século V.

Duas conclusões podem ser tiradas a partir deste rápido resumo. Em primeiro lugar, se retomarmos as categorias de Beecroft, este Homero panatenaico advém de uma tradição pancórica, porém centrada em Atenas, que lhe impõe uma forma sem que esta substitua a dos Homeros "divergentes", ainda em circulação naquela época no mundo grego. É por isso que Nagy fala de um uso imperial dos poemas homéricos por Atenas. Podemos então considerar que

²²⁷ NAGY, Gregory. *Homer the Classic*. Washington: Center for Hellenic Studies, 2009. Esta obra forma um díptico com outro livro de Nagy intitulado *Homer the Preclassic*, Berkeley, Los Angeles e Londres, University of California Press, 2010. Esta última é dedicada à gênese dos poemas homéricos nos períodos anteriores à sua fixação textual.

se trata de uma leitura cosmopolita de Homero? Não se considerarmos que Atenas apresentasse essencialmente como dominante do mundo jônico, e não de um todo cosmopolita atravessado por uma língua grega comum criada como língua de conhecimento: este espaço não existia antes das conquistas de Alexandre²²⁸. Vemos aqui novamente que a noção de império – e seu correlato, o princípio de uma “leitura imperial” – pode jogar de forma variável com as ecologias beecroftianas, em particular a pancórica e a cosmopolita. Além disso, a plasticidade destas categorias é assumida e até reivindicada pelo teórico: elas só fazem sentido como ferramentas hermenêuticas, a serem testadas e redefinidas em função deste ou daquele exemplo, e este caráter não-sistemático é, de fato, o que as torna interessantes na prática. O exemplo também mostra que a noção de identidade cultural, embora empregada com prudência por Beecroft, não é necessariamente adequada à análise, em particular, em contextos antigos. As comunidades políticas e culturais que estão em jogo nas práticas textuais estudadas podem ser reconfiguradas, recombinadas e até sobrepostas em diferentes ocasiões. Assim, uma festividade pan-helênica recria de forma transitória uma comunidade imaginária que inclui virtualmente o conjunto das cidades gregas. No entanto, vemos que esta tendência ao pan-helenismo ia de mãos dadas com uma afirmação de especificidades locais: há, portanto, uma relação dinâmica de complementaridade entre as duas tendências simultâneas, definidas uma em relação à outra, e não o pressuposto de uma identidade cultural grega estável. Entendida como uma categoria flexível, redefinida de modo pontual por esta ou aquela prática ritual, política, estética ou textual, a noção de comunidade cultural nos parece globalmente preferível à de identidade.

A segunda conclusão baseia-se precisamente neste termo “prática”; ele nos permite abranger as diferentes formas de mobilizar um corpus, seja por meio de atos de enunciação, citação, interpretação ou edição, aquilo que Beecroft integra na definição de suas ecologias literárias como “modos de leitura” (*modes of reading*). As práticas textuais, tanto orais quanto escritas, de Homero ou das *Odes*, fazem com que estes corpora poéticos existam em uma cultura partilhada e pressupõem a ativação de uma memória verbal específica. Compreender como tal memória poética transmite-se e realiza-se, sobretudo nas numerosas práticas de citação de versos homéricos ou das *Odes* nos contextos variados de enunciação, é um desafio que nos

²²⁸ Sobre o helenismo como produto de novas práticas textuais após a fundação da biblioteca de Alexandria, ver Christian Jacob, “Lire pour écrire: navigations alexandrines”, in BARATIN, Marc; JACOB Christian (orgs.). **Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident**. Paris: Albin Michel, 1996, p. 47: “Esta acumulação [de livros] induzirá efeitos intelectuais particulares, fundando práticas eruditas de leitura e escrita, e uma maneira erudita de administrar a memória da humanidade, criando um novo objeto, o helenismo, que é ao mesmo tempo próximo e distante, porque é distanciado pela mediação da palavra escrita.” {Trad.] Sobre as formas de divulgação da *koinê* e da cultura helênica, ver a síntese de SIRINELLI. **Les Enfants d’Alexandre. La littérature et la pensée grecques (334 BC - 519 AD)**. Paris: Fayard, 1993.

parece ampliar as sugestões de Beecroft. O domínio dessa memória poética não é obviamente o mesmo para um rapsodo, um orador, ou um banqueteador ateniense, para citar apenas alguns exemplos da atualização dos poemas homéricos na Grécia clássica. No entanto, a abordagem antropológica e etnopoética²²⁹ de uma poesia *em ação* é um complemento concreto ao estudo das interações entre ecologias literárias propostas por Beecroft. Assim, muitos usos antigos de Homero e das *Odes* consistem em enunciar versos, integrando-os em um ato de fala culturalmente normalizado que lhes confere uma significação pragmática singular: citados no debate de banqueteador – ou na ficção textual de tal debate, como no *Banquete* de Platão ou de Xenofonte –, no discurso de um orador, em uma entrevista diplomática – como as relatadas na crônica histórica acima mencionada de *Zuozhuan* – ou ainda nos textos didáticos em uso nas escolas de pensamento da China dos Reinos em Guerra, estes versos servem para produzir um novo enunciado, com sua própria eficácia pragmática. Os corpora poéticos têm autoridade porque são o suporte de uma memória verbal que confere a esses enunciados, atualizando-os no contexto, um significado sempre novo, mas inscrito no que é percebido como uma referência cultural compartilhada.

Conclusão

Ao nos perguntarmos sobre os respectivos "territórios" – voltando aos poemas homéricos e ao *Shijing* no título deste artigo –, quisemos tematizar o gesto de Beecroft de abordar as questões de criação, circulação e recepção de textos literários sob a perspectiva das interações entre ambientes culturais em permanente redefinição. Esta abordagem é também uma forma de pensar dinamicamente sobre a inserção de textos e seus usos em um âmbito espacial e temporal abrangente, que é a literatura mundial em sentido mais amplo. É por isso que Beecroft refere-se aos objetos, cujas interações estuda, como "literaturas".

Entretanto, podem-se comentar as práticas textuais orais e escritas que reconfiguram esses corpora poéticos sem projetar o conceito moderno de literatura sobre as culturas tradicionais, e sem considerar que existe literatura assim que uma comunidade cultural define para si mesma critérios específicos de utilização da linguagem que lhe conferem um prestígio simbólico. Em outras palavras – e para afirmar com um sorriso –, podemos pensar em uma "literatura mundial sem literatura" para os períodos antigos, se entendermos por isso uma aproximação dos textos e das práticas que os cercam em constante interação, em ambientes

²²⁹ Para uma apresentação da etnopoética como método de análise das práticas culturais em que o componente verbal, oral ou escrito, é estudado em relação a todos os outros componentes de sua realização (sobretudo gestual, musical ou ritual), ver especialmente Florence Dupont, Maria Manca, Bernard Lortat-Jacob e Claude Calame (orgs.), *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Kimé, 2010, onde discutimos o caso de *Shijing*.

culturais variáveis, sem pressupor a universalidade e a atemporalidade do conceito de literatura. As questões de definição são, naturalmente, parte integrante das proposições teóricas nas disciplinas literárias; parece-nos que a definição de literatura mundial é justamente o tema de debate. Tomada em sua dimensão polêmica e mesmo militante, a fim de incluir no campo dos estudos literários e especialmente da Literatura Comparada o que nem sempre fez parte dela, é uma noção eficaz; menos quando é empregada como meio de estender a culturas antigas e distantes, ao custo de múltiplas redefinições, o conceito de literatura marcada no tempo e no espaço.

Os antigos corpora canônicos pertencentes a áreas culturais distantes são objetos de estudo que não podem ser reduzidos à função de "textos fundadores" na história das literaturas, já que isso equivaleria a adotar uma perspectiva teleológica. É por isso que, antes de obras literárias, podemos falar de tradições textuais, no sentido de que a tradição da *Ilíada* e da *Odisseia* ou das *Odes* designa, a um só tempo, os textos, em suas metamorfoses orais e escritas, e todas as práticas que as fazem existir. São, portanto, os corpora que nos obrigam a redefinir as fronteiras e a extensão das disciplinas literárias, visto que, situados na interseção dos estudos culturais, não pertencem a nenhum território disciplinar próprio. Não são apenas ferramentas privilegiadas para pensar sobre as relações entre literaturas, seguindo as proposições de Beecroft, mas permitem à Literatura Comparada ir além de si mesma, comparando diferentes maneiras de fazer um texto existir, enquanto que pertencer a uma literatura é apenas uma modalidade entre muitas outras.

O modelo ecológico proposto por Beecroft convida-nos a questionar não apenas sobre os ambientes, mas também sobre os territórios culturais nos quais os textos estão inscritos. Os corpora canônicos, nesta perspectiva, são aqueles que devem sua durabilidade e seu status às múltiplas redefinições deste território simbólico no qual são dotados de uma autoridade particular. Por estas razões, a abordagem une questões epistemológicas atuais para estudos épicos e para o comparatismo: dentro do campo disciplinar, dependendo do lugar onde alocamos os corpora distantes – como os poemas homéricos ou os *Shijing* –, são os próprios limites de nossa prática que fazemos mover.

Referências bibliográficas

Cheu King [Shijing] (Le Livre des Poèmes). Texte chinois avec une double traduction en français et en latin, texto editado e traduzido por Séraphin Couvreur, Taichung, Kuangchi Press, 1967 [primeira edição: Ho Kien Fou, Imprimerie de la mission catholique, 1896].

The Book of Odes. Chinese Text, Transcription and Translation, texto editado e traduzido para o inglês por Bernhard Karlgren, Stockholm, Museum of Far Eastern Antiquities, 1950.

The Chinese Classics, vol. 4: The Che King [Shijing], texto editado e traduzido para o inglês por James Legge, Taipei, Southern Materials Center, 1991 [primeira edição: Hong Kong, Lane, Crawford and Co, 1871].

BEECROFT, Alexander. **World Literature Without a Hyphen: Towards a Typology of Literary Systems**. *New Left Review*, n°54, 2008, p. 87-100.

BEECROFT, Alexander. **Authorship and Cultural Identity in Early Greece and China: Patterns of Literary Circulation**. Cambridge e New York, Cambridge University Press, 2010.

BEECROFT, Alexander. **An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day**. Londres e New York, Verso, 2015.

BEECROFT, Alexander. Homer and the Shi Jing as Imperial Texts. *In*: KIM, Hyun Jin; VERVAET, Frederik Juliaan; ADALI, Selim Ferruh (org.), **Eurasian Empires in Antiquity and the Early Middle Ages: Contact and Exchange between the Graeco-Roman World, Inner Asia and China**. Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 153-173.

BEECROFT, Alexander. "Comparing the Comings into Being of Homeric Epic and the *Shijing*", *in* MUTSCHLER, Fritz-Heiner (org.), **The Homeric Epics and the Chinese Book of Songs: Foundational Texts Compared**. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2018, p. 73-84.

CASANOVA, Pascale. **La République mondiale des Lettres**. Paris, Le Seuil, 1999

CERQUIGLINI, Bernard. **Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie**. Paris, Seuil, coll. "Des travaux", 1989.

DUPONT, Florence. **L'Invention de la littérature, de l'ivresse grecque au livre latin**. Paris, La Découverte, 1994.

DUPONT, Florence, MANCA, Maria, LORTAT-JACOB, Bernard et CALAME, Claude (orgs.). **La Voix actée. Pour une nouvelle ethno-poétique**. Paris, Kimé, 2010.

HEISE, Ursula K. (org.). **Futures of Comparative Literature: ACLA State of the Discipline Report**. Londres et New York, Routledge, 2017.

JACOB, Christian, "Lire pour écrire: navigations alexandrines", *in* Marc Baratin et Christian Jacob (org.), **Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident**, Paris, Albin Michel, 1996, p. 47-83.

KIM, Hyun Jin, VERVAET, Frederik Juliaan, et ADALI, Selim Ferruh (orgs.), **Eurasian Empires in Antiquity and the Early Middle Ages: Contact and Exchange between the Graeco-Roman World, Inner Asia and China**. Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

MUTSCHLER, Fritz-Heiner (org.). **The Homeric Epics and the Chinese Book of Songs: Foundational Texts Compared**. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2018.

NAGY, Gregory. **Le Meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque**. Tradução de Jeannie Carlier e Nicole Loraux, Paris, Seuil, coll. "Des travaux", 1994 [edição original: *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press, 1979].

NAGY, Gregory. **Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past**. Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press, 1990.

NAGY, Gregory. **Homer the Classic**. Washington, Center for Hellenic Studies, 2009.

NAGY, Gregory. **Homer the Preclassic**. Berkeley, Los Angeles e Londres, University of California Press, 2010.

NYLAN, Michael. **The Five "Confucian" Classics**. New Haven, Yale University Press, 2001.

POLLOCK, Sheldon. **The Language of the Gods in the World of Men: Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India.** Delhi, Permanent Black, 2007 [reedição: Berkeley, University of California Press, 2009].

SIRINELLI, Jean. **Les Enfants d'Alexandre. La littérature et la pensée grecques (334 av. J.-C. – 519 ap. J.-C.)**. Paris, Fayard, 1993.



Revista Épicas

Ano 6 - N. 12 - Dez 22
ISSN 2527-080X

Seção Livre
Section Libre



DÍAZ GITO, Manuel Antonio. Desfiguración del otro: la representación del indio caribeño en la *Columbeis* (Roma, 1589) de Giulio Cesare Stella. In: *Revista Épicas*. Año 6, N. 12, Dez 22, p. 190-213. ISSN 2527-080-X.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.190213>

DESFIGURACIÓN DEL OTRO: LA REPRESENTACIÓN DEL INDIO CARIBEÑO EN LA *COLUMBEIS* (ROMA, 1589) DE GIULIO CESARE STELLA

MISREPRESENTATION OF THE OTHER: THE IMAGE OF CARIBBEAN INDIAN IN THE *COLUMBEIS* (ROME, 1589) DE GIULIO CESARE STELLA

Manuel Antonio Díaz Gito²³⁰
Universidad de Cádiz/UCA²³¹

RESUMEN: Este trabajo trata de un importante tema en la *Columbeis* (Roma, 1589) de Giulio Cesare Stella, primer poema plenamente épico neolatino sobre la gesta heroica de Colón. En primer lugar, se abordan los condicionantes de tipo ideológico, literario y religioso que determinan la imagen que de los indios caribeños, como colectivo de 'otredad', proyecta el poema. En segundo lugar, se analiza la desfiguración del aborigen antillano a través una serie de rasgos con los que es representado en el poema (agresividad, belicosidad; amenazante desnudez; animalidad, incapacidad para el autogobierno; idolatría; ingenuidad; y promiscuidad sexual).

Palabras clave: Poesía épica neolatina; Giulio Cesare Stella; *Columbeis*; Colón; eurocentrismo; otredad.

ABSTRACT: This paper deals with a relevant theme of the epic poem entitled *Columbeis* (Rome, 1589) by Giulio Cesare Stella, the first Neolatin fully epic poem on the heroic deeds of Columbus. Firstly, the ideological, literary and religious circumstances which determine the image of the Caribbean Indians as a collective of 'Otherness' have been studied. Secondly, a series of traits, such as belligerence, threatening nudity, animality, incapacity for self-government, idolatry, naivety and sexual promiscuity, have been analyzed as means of representation of the Antillean aborigines in the work.

Keywords: Neolatin Epic Poetry; Giulio Cesare Stella; *Columbeis*; Columbus; Eurocentrism; Otherness.

²³⁰ Doctor en Filología Clásica por la Universidad de Cádiz (UCA, España). Miembro del Grupo de Investigación Elio Antonio de Nebrija. Orcid: 0000-0002-9229-6640. E-mail: manuel.diazgito@uca.es

²³¹ Este trabajo ha sido cofinanciado por la Unión Europea en el marco del Programa Operativo FEDER 2014-2020 y por la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía. Referencia del proyecto: FEDER-UCA18-107623; y por PAIDI 2020. Referencia del proyecto: P20-01345.

Introducción

El tema del viaje – el viaje real, tránsito asendereado por los ‘húmedos caminos’ del mar que describiera Homero, y, al mismo tiempo, el viaje simbólico, preñado de ideas evocadoras de los derroteros azarosos de la existencia humana – es la savia fundamental de uno de los dos grandes veneros de la poesía épica antigua, de tan gran arraigo y arborescencias en el imaginario occidental que ‘odisea’ es ya nombre común y comúnmente usado en uno u otro sentido.

Pero, además, el periplo del héroe épico, configurado narrativamente desde ese momento inaugural en la forma de una sucesión encadenada de episodios desarrollados en diferentes escenarios punteados en la línea del desplazamiento marino, entraña casi necesariamente el (des)encuentro con el desconocido y/o diferente, quien asume los rasgos impredecibles de ‘el Otro’, concepto que especialmente la crítica postcolonial y étnica ha analizado bajo la rúbrica de ‘otredad’ o ‘alteridad’ a partir del último cuarto del pasado siglo.²³² Es este un concepto que –en esta edad inicial de la literatura occidental– resume todas las escurridizas formas posibles de la alteridad, en un amplio espectro que comprende desde la figura del enemigo (monstruoso o no) a la del anfitrión (divino o humano), pasando por la de la amante (correspondida o despechada). De resultas de ello, la poesía heroica se ve en la necesidad de abordar el modo de describir cómo se establece esa relación de coexistencia entre el forastero y el autóctono, lo cual, dada la relevancia de los poemas homéricos en la *paideía* griega, en Roma y en la tradición clásica, tiene a su vez consecuencias sustanciales en la forma en que el hombre occidental se ha contemplado a sí mismo en el espejo del mundo a su alrededor y, consecuentemente, en la construcción de su propia identidad. Como todo traductor de la realidad, el narrador épico, a pesar de la mayor pretensión de objetividad que se presupone a la forma discursiva omnisciente en tercera persona, no puede evitar decantarse, consciente o inconscientemente, por una toma de posición: cuando proyecta una visión determinada de la realidad sobre la que fabula lo hace ya condicionado a través del prisma del mundo desde el que habla y al que se dirige.

²³² Partiendo de los presupuestos discursivos de Foucault, una de las conclusiones de la crítica postcolonial, a partir de la obra señera de Edward Said (*Orientalism*, 1979), es su toma de conciencia del hecho de que la representación elaborada por el Occidente de lo no-europeo como un ‘Otro’ diferente, exótico e inmutable crea una red de poder orientada a su dominación. Según Said, el término ‘oriental’, más que un concepto geográfico, es un prejuicio moral y cultural: Oriente, concebido como un repositorio de aquellos aspectos de sí mismo que Occidente elige no atribuirse (despotismo, crueldad, sensualidad, pereza; incapacidad para autogobierno, barbarie); el ‘Otro’ es una especie de identidad europea sucedánea enfrentada a las ideas opuestas de civilización, progreso y autonomía encarnadas por Occidente (CASTANY PRADO, 2009). El orientalismo, se dice, responde a una tendencia a fabricar ‘geografías imaginarias’ diferenciadoras de nuestro territorio y el de los bárbaros, y de ahí que se pueda aplicar también a la ideología colonial subyacente a la conquista de América (el propio Said extendió su teoría al análisis de las relaciones de poder entre el Imperio (británico) y sus colonias en *Culture and Imperialism*, 1993).

A partir del último tercio del siglo XVI, de la mano del creciente interés general por las novedades que venían de América y por los descubrimientos que las grandes navegaciones ultramarinas de la época estaban revelando, asistimos a la eclosión de una de las legatarias de la epopeya antigua. Fruto tardío, la épica neolatina de tema atlántico, americano y colombino toma como patrón y referente el modelo por antonomasia, el poema virgiliano –que, a su vez, ya había transmutado y nacionalizado la sustancia homérica–, al tiempo que asume la impronta de la épica cristiano-latina y de la épica contemporánea en vernáculo, deudoras estas a su vez de los grandes monumentos épicos de la literatura clásica.

Imbuido de estas poderosas influencias, Giulio Cesare Stella (1565-1624), un jovencísimo estudiante romano, apenas salido del cascarón protector de las aulas del Colegio Romano de la Compañía de Jesús, se embarcó en la redacción del primer poema plenamente épico en latín sobre la formidable gesta de Cristóbal Colón, ópera prima a la que tituló *Columbeis*.²³³ En lo que resultó ser más bien un *epyllion* tanto por su técnica como por su limitada extensión –el opúsculo previsto en solo cuatro libros, quedó finalmente reducido a los dos primeros, los *Columbeidos libri priores duo*, publicados y revisados varias veces entre 1585 y 1589–²³⁴ el joven poeta rinde homenaje a la hazaña colombina concebida sobre el papel como una empresa épica de divulgación de la doctrina católica por el Nuevo Mundo. Stella, a pesar de su bisoñez, produjo un opúsculo de considerable fuste poético, precedente para quienes decidieron seguir su rumbo tanto en latín (la *Atlantis resecta* (1659) de Vincentius Placcius, el *Columbus* (1715) de Ubertino Carrara, S.J., el *Plus ultra* (c. 1730) de Alois Mickl o *De Invento Novo Orbe Inductoque Illuc Christi Sacrificio* (1777) de José Manuel Peramás; HOFMANN, 1994), como en italiano (solo en las tres décadas que van de 1596 a 1628 escribieron epopeyas de asunto colombino autores como Giorgini, Villifranchi, Gualterotti, Beneamati, Tassoni, De Somma y Stigliani; BOCCA, 2012).

Inevitablemente nuestro poeta romano se hallaba condicionado ideológica, religiosa y literariamente por las circunstancias culturales del siglo en que le tocó vivir. La perspectiva desde la que habla no puede ser más que etno y eurocéntrica: su discurso ideológico, el de la mayoría hegemónica en Occidente; su credo, el único que se juzgaba verdadero; y el idioma empleado, el latín, una venerable lengua preñada de un imaginario adherido y adherente, madre de la

²³³ Aunque la primacía de la poesía épica neolatina de tema colombino se la disputan los *De nauigatione Christophori Columbi libri IV* de su compatriota Lorenzo Gambará, publicados en Roma en 1581 (y 1583, 1585 y 1586), me decanto por considerar esta obra un poema didáctico de carácter histórico al que le faltan elementos fundamentales para constituir un poema épico pleno.

²³⁴ La obra, objeto del interés filológico de Nancy LLEWELLYN, autora de una primera edición moderna en 2006, cuenta con edición crítica y traducción castellana a cargo de J. SÁNCHEZ QUIRÓS (2010; citaré el texto latino por aquí, las traducciones son mías).

‘lengua compañera del imperio’ y de muchas de las lenguas en que se expresaba el Viejo Mundo y *lingua franca* de cultura del mundo a sí mismo considerado civilizado.

Los condicionamientos de Giulio Cesare Stella

El primer y fundamental factor que sesga el poema de Stella radica en que el poeta vierte a los códigos poéticos del sistema épico clásico unos hechos históricos que conoce por fuentes historiográficas fuertemente ideologizadas de partida. Colón no solo pasa por ser el primer europeo en arribar a tierras americanas; también es el *πρῶτος εὐρετής* (*prôtos heuretés*) o *primus inuentor* de la primera mirada sobre los habitantes de aquellos nuevos territorios. El Almirante, a través de sus diarios de a bordo o cuadernos de bitácora, de sus cartas, de sus entrevistas, informaciones y narraciones, es el primer intérprete y comunicador entre uno y otro mundo, actuando de correa de transmisión de impresiones en una y otra dirección. El Almirante de la Mar Océana es, de una parte, el responsable de trasladar a los Reyes Católicos (estos, en representación simbólica de toda la Cristiandad) su ‘visión’ de la maravillosa configuración de las tierras halladas en sus viajes y de los inusitados habitantes con que se topó y, de otra parte, es el responsable también de intentar hacer comprender a los aborígenes caribeños las razones de su llegada a las tierras de ultramar y la existencia de otro enorme mundo allende el Atlántico.

La primera ‘impresión’ que de los nativos de las Antillas alcanzó a formarse el navegante genovés se hallaba condicionada por los prejuicios culturales que arrastraba consigo: conjugaba distintos mitos que ya habían sido previamente conectados históricamente, como el de la Edad de Oro y el del Paraíso terrenal, maleable barro mítico del que surgiría la imagen del ‘buen salvaje’ que se consolidaría siglos más tarde durante la Ilustración. A ello se sumaba el fermento de las maravillas de la India, China y Japón que, a través de las noticias de la Antigüedad, revisitadas por Marco Polo y Jean de Mandeville, habían nutrido su imaginación y avivado su determinación a la hora de intentar la osadía de trazar una nueva ruta de la seda llegando al Levante por mar desde el Poniente. Así, el ‘bárbaro’ caribeño descrito en un primer momento por Colón, como exponente de alteridad todavía no marcadamente negativo, se hallaba caracterizado por un rasgo que impresionó vivamente la retina de los europeos: su desnudez sin asomo de vergüenza. Al amparo de un imaginario alimentado por múltiples lecturas, se interpretó en un primer momento esta llamativa peculiaridad del nativo como símbolo de armonía con una naturaleza primigenia y como prueba de su inexperiencia del pecado original; en consecuencia, se le suman las connotaciones de bondad natural, inocencia, generosidad, mansedumbre e ignorancia de todos los aspectos negativos susceptibles de ser asociados a la

‘degradación’ de la civilización del Viejo Mundo (esto es, las fatigas como obligado medio de sustento, el pecado, el sentido de la propiedad, la avaricia, las guerras, la falsedad).²³⁵

Sin embargo, poco más tarde, sobre esta primera visión áurea y edénica del indígena americano se irá superponiendo otra concepción opuesta, ya claramente peyorativa, resultado de un proceso interesado de ‘salvajización’ del bárbaro.²³⁶ Pues si, a falta del oro, las piedras preciosas y las especias, que no aparecían por ninguna parte, había que armarse de razones y argumentos para legitimar el derecho de usurpación política del nuevo territorio y sus gentes de acuerdo con las aspiraciones de poder de los Habsburgo, se hacía necesario desmontar la idea primera de que los indígenas eran criaturas naturalmente nobles, pacíficas y dóciles, hospitalarias, generosas e ingenuas, fácilmente evangelizables. Se contraponen, pues, o más bien se sustituye esta idea por la de que los amerindios son por naturaleza falsos y de poco fiar, malvados y feroces, desvergonzados e inmorales, viciosos, idólatras y sacrílegos. Su régimen de vida ya no se conforma según la naturaleza, sino *contra natura*: se propagan y exacerban las acusaciones de prácticas de canibalismo, infanticidio, promiscuidad sexual, incesto y sodomía o se esparcen supuestos avistamientos de seres monstruosos o mujeres guerreras, todo ello atentados flagrantes contra el orden natural. En virtud de esta *correctio* ideológica el adanismo característico del indígena invierte su polaridad: la *nuditas virtualis* de las primeras impresiones se resignifica en *nuditas criminalis*. Peor todavía, tras someter la naturaleza de los indios a un proceso de deshumanización y demonización, se les estigmatiza en último término como criaturas irracionales y lacayos del Diablo, con lo que, una vez asimilados a bestias (a veces se les describe con hocico de perro o con rabo) e idólatras sin remedio, se da carta blanca –al menos, de facto– para disponer incluso de sus haciendas y vidas.

Entre una y otra conceptualización, la oscilación en la consideración de la naturaleza indiana por parte de la mentalidad europea no pudo ser más radical y siempre obedece a intereses espurios situados más allá de la descripción empírica de la realidad americana. Se ha pasado de la contemplación maravillada y fantasiosa de un estado de inocencia propio de la Edad de Oro a la degradación de la peor especie de las Edades del hombre, en la que el Pudor ha desertado de esa tierra de promisión. En definitiva, se abandona la ficción de la visión edénica

²³⁵ El vocablo indígena ‘taíno’, que designaba al habitante de varias de las grandes islas antillanas, significa ‘gente noble’, lo cual se opone al carácter sanguinario de las supuestas hordas canibales de las islas vecinas, del que también se hace eco Colón. En la oposición ‘taíno / caníbal’ se enfrentan los dos polos de la construcción de la alteridad en las primeras horas de la historia colonial.

²³⁶ En el cambio de postura de Colón debió pesar su decepción durante el segundo viaje, al encontrarse arrasado el fortín de La Natividad, primer asentamiento hispano que había dejado en La Española, antes de su primer tornaviaje a España. Por otro lado, la temprana y ancha circulación de las cartas de Amerigo Vespucci, que retrataban morbosamente las cruentas costumbres de los canibales y, sobre todo, las numerosas ediciones de su *Mundus Novus* (desde 1504) y sus traducciones, ilustradas con grabados de tribus antropófagas, hicieron honda impresión en toda Europa contribuyendo enormemente a la conformación de esta otra imagen del aborigen caribeño.

del indio y se asume la condena de su estado pecaminoso que exige su redención forzosa a través de la evangelización y la acción civilizadora por parte de una cultura sentida como superior, empresas salvíficas que vienen a justificar y legitimar las políticas imperialistas que se desarrollaron a lo largo y ancho del continente.

De estas primeras interpretaciones colombinas de una realidad hasta entonces virgen se harán eco tanto Pedro Mártir de Anglería, el 'primer cronista de América' y primer intérprete del Almirante, –cuyas *Decades de Orbe Nouo*, iniciadas ya en torno a 1494, empezaron a circular impresas desde 1511 (y aun antes, en dialecto veneciano, se había publicado la primera *Década* ya en 1504)–, como el hijo de Colón, D. Hernando, en una biografía reivindicativa de la figura paterna publicada en italiano en Venecia en 1571: entre uno y otro, a los que destaco por ser las fuentes históricas inmediatas del poeta Giulio Cesare Stella, toda una pléyade de cronistas (los primeros fueron Pané, Vespucci, Scillacco, Gómara, Las Casas, Oviedo), noticieros, informadores, traductores y artistas de todo tipo (a destacar los exitosos e impactantes grabados de Théodore de Bry) contribuyó a redactar las primeras páginas de la historia colonial de la América hispana y, especialmente, a trazar y asentar la imagen mental del Nuevo Mundo y sus habitantes que convenía que Europa aprehendiese.

Pero Giulio Cesare Stella no solo se hallaba prejuiciado desde el punto de vista ideológico, también desde el punto de vista literario. El héroe épico de la tradición poética a partir de la cual escribe necesita de un antagonista frente al que contrastar y evidenciar su valía y su virtud: el contrincante se caracterizará por la ausencia o la oposición de las cualidades positivas exhibidas por el protagonista. En la *Columbeis* el papel antagónico de Colón, configurado este como enviado mesiánico de Dios, un dechado de virtud cristiana al servicio de la Providencia divina, está desempeñado por el par de caciques hermanos Nárilo y Anacaona, simples marionetas teledirigidas según el plan que ha muñido el Diablo, reacio a perder su hegemonía sobre un territorio hasta entonces ajeno a la buena nueva.²³⁷ Tanto el genovés como los hermanos taínos encarnan a sus respectivas razas, culturas y religiones, a las que se les hacen extensivas respectivamente sus virtudes y defectos. Los cristianos, asistidos por el Dios verdadero y este escoltado por los santos y servido por los ángeles celestes, se contraponen a las huestes irredentas caribeñas patrocinadas y manipuladas por el Demonio y sus infernales satélites. En los libros III y IV del proyecto original inconcluso de la *Columbeis* unos y otros, en paralelo, tanto en el plano terrestre como en el celestial, según la horma clásica, acabarían

²³⁷ Los dos caciques se reparten a partes iguales el libro II donde figuran como coprotagonistas del relato. En la primera mitad Nárilo es el interlocutor en la interacción diplomática con el forastero Colón; en la segunda, le toma el relevo su hermana Anacaona, protagonista de un episodio amoroso alzado sobre las líneas maestras del de Dido en la *Eneida*. En el primer libro, el papel antagónico lo habían desempeñado colectivamente los desesperados marinos hispanos, que se amotinaban contra el genovés también por instigación diabólica.

enfrentados maniqueamente en la guerra abierta que se cocina lentamente en el libro segundo del poema. Tras los dos primeros libros odiseicos –o si se quiere, los del ‘Descubrimiento’–, Stella proyectaba, al modo virgiliano, otra mitad iliádica del poema, equivalente a la ‘Conquista’.

Por otro lado, es lógico que Stella, un ambicioso poeta joven que escribe desde el centro neurálgico de Roma, desee partir de los presupuestos épicos vigentes en su época y país, presupuestos que, frente al modelo, ya algo obsoleto, de Ariosto, tienen al maestro Tasso como el gran árbitro de la poesía épica a partir del último tercio del Cinquecento. La elección de un tema histórico y cristiano –también el hecho de que este sea precisamente el de la empresa colombina en América, una materia, a decir de Tasso, “di poema dignissima e d’historia” (*Gerusalemme liberata*, 15.32.8)²³⁸–, la renuncia a la invención puramente fantástica y la sustitución del aparato mitológico pagano por el imaginario cristiano son algunos de los peajes que el poeta épico de fines del siglo ha de pagar en aras del concepto actualizado de epopeya moderna (con la materia amorosa como una concesión al modelo ariosteado admitida por Tasso). Stella solo tiene que aclimatar estas premisas a su propuesta de épica neolatina de asunto histórico y carácter cristiano: su *Columbeis*, capitaneada por Colón como instrumento de la Providencia para la evangelización del Nuevo Mundo, se plantea casi como un poema de ‘liberación’ al estilo de la *Gerusalemme liberata*. Al igual que el reino nazarí de Granada, último reducto del poder musulmán en Europa, ha sido reconquistado para la fe católica por la monarquía española (una elaborada éfrasis de un yelmo en un importante pasaje del poema nos los recuerda oportunamente; HOFMANN, 2007; DÍAZ GITO, 2017), ahora es América la que debe resultar ‘liberada’ del yugo aborrecible del Diablo, dándose cumplimiento al Destino previsto por Dios.

Este planteamiento nos conduce al tercer condicionamiento de Stella, de carácter religioso. El poema épico de asunto americano de un prometedor alumno del Colegio Romano de los jesuitas solo podía surgir en consonancia con los postulados de la doctrina ignaciana, fuertemente comprometida con el poder papal y en la que destaca el mandato misionero de la

²³⁸ También había hecho un alegato parecido Girolamo Fracastoro en su *Syphilidis sive de morbo gallico libri tres* (1530), en lo que parece un anuncio del futuro asunto de la *Columbeis*; cf. *Syph.* 3.13-22:

Vnde aliquis forsan nouitatis imagine mira Captus et heroas et grandia dicere facta Assuetus, canat auspiciis maioribus ausas	15
Oceani intacti tentare pericula puppes. Nec non et terras uarias et flumina et urbes Et uarias memoret gentes et monstra reperta: Dimensasque plagas alioque orientia caelo Sydera et insignem stellis maioribus Arcton.	20
Nec taceat noua bella omnemque illata per orbem Signa nouum et positas leges et nomina nostra...	

divulgación ecuménica de la fe cristiana: en la *Columbeis* Colón, desinteresado de las riquezas del Nuevo Mundo, se nos presenta como primer apóstol de América, casi como el inaugurador del santoral americano.²³⁹ Este es el motivo principal por el que Stella se ve obligado a ‘contaminar’ su narración, que pretende ser la del primer viaje colombino (es decir, la del encuentro entre los dos mundos), con elementos, sucesos y personajes del segundo de los viajes del Almirante, viaje este que se emprendía ya auspiciado por las bulas alejandrinas de 1493 que determinaban la obligación de evangelizar a los habitantes de las nuevas tierras que se descubriesen. Sin saberlo, Stella sentaba así un precedente de elástico eclecticismo histórico, bendecido por la ficción poética, que también supieron aprovechar decenios más tarde los primeros poetas épicos que trataron el asunto colombino ya en lengua italiana.²⁴⁰

Por todos estos condicionantes, en este ‘subgénero’ de poesía épica neolatina se soslayan tanto las verdaderas razones económicas y comerciales de la empresa asiática de Colón patrocinada por la monarquía hispana, como la posterior polémica filosófica entre los defensores de los indios nobles (Las Casas) y los partidarios de los conquistadores y encomenderos (Sepúlveda), que animó el encendido debate de las ‘guerras justas’ durante gran parte del siglo XVI, al tiempo que se exponían los conceptos opuestos del Otro indígena. La razón de ello es que en la épica latina de tema colombino de inspiración jesuítica el único foco de atención posible se ponía en algo trascendente que no admitía contemporizaciones: la salvación del alma de todo un continente ajeno al mensaje del Mesías.

Dos mundos frente a frente

El arribo a las playas del Nuevo Mundo tiene lugar en el último tramo del libro primero de la *Columbeis* (Col. 1.505-745), pero estas primeras incursiones en el archipiélago de las Antillas son frustrantes desde el punto de vista del contacto humano: la escuadra hispana esquiva precavidamente la isla de los caníbales y la de las ‘amazonas’, mientras que los indios de Cuba apenas se dejan ver entre la espesura de la selva como escurridizas sombras que huyen despavoridas nada más ver a los extranjeros. No es hasta llegar a la gran isla de Quisqueya –La Española de Colón, actual isla de Santo Domingo–, único teatro de la acción del libro II, cuando se produce el encuentro entre los dos pueblos en una playa concurrida de gente expectante de

²³⁹ Secundado en un breve pasaje del poema (Col. 1.728-745) por fray Bernardo Boyl, encargado oficialmente de la predicación por bula papal para el segundo viaje colombino y primer apóstol ‘oficial’ de América (DÍAZ GITO, 2018; cf. et DÍAZ GITO, 2015).

²⁴⁰ Cf. *infra* n. 12. Tanto Giovanni Giorgini como Tommaso Stigliani, autores de sendos poemas titulados *Mondo Nuovo* (en 1596 y 1624, respectivamente), interpretaron la materia histórica con la misma maleabilidad que había observado Stella: el primero llega al extremo de hacer compañero de Colón y protagonista de su poema al rey Fernando, mientras que Stigliani condensa los cuatro viajes de Colón en una sola navegación (BOCCA, art. cit., texto electrónico sin paginar).

uno y otro lado. En ningún otro momento como en este se evidencian con tanta claridad los prejuicios eurocéntricos del poeta romano, al enfrentar física y dialógicamente cara a cara a los caudillos de uno y otro pueblo en representación de sus respectivas razas y culturas. El pasaje (Col. 2.131-223) es como sigue.

Ante la llegada de los forasteros, los caciques indios de la isla, Nárilo y su hermana Anacaona, hacen su aparición con exótico aparataje para recibir hospitalariamente al extranjero; tiene lugar entonces una entrevista ‘diplomática’ entre el marino genovés y el caudillo taíno.²⁴¹ Colón, escoltado por su ejército en formación, anunciado por trompas y tambores, despliega en actitud amistosa un tranquilizador discurso de concordia en nombre de su rey, el rey católico. Rodeado de la caterva de su gente, el cacique responde aceptando el pacto de amistad ofrecido y sumándole la promesa de asistencia futura a los extranjeros. Un apretón de manos (según la antigua convención diplomática de la *dextrarum iunctio*: cf. NOVÁKOVÁ-PAGÁČOVÁ, 2016) sella el compromiso mutuo de paz y buena vecindad, del que la cacica consorte es mudo testigo, y, acto seguido, se ofrece un banquete de bienvenida.

En esta escena observamos cómo el narrador, ya de partida, se decanta clara y sutilmente por el bando europeo. No es solo que el disciplinado despliegue militar se contraponga a la confusa aglomeración de la ‘caterva’ de indios. No es solo que el parlamento de Colón casi doble la extensión de la réplica del cacique. El poeta, además, sirviéndose de un símil épico, se detiene en comentar el encantamiento generalizado que provoca la figura y las dulces palabras del orador europeo entre la apretada audiencia indígena, que no duda en juzgar al extraño como de naturaleza divina, dándose implícitamente por sentado la superioridad de la raza advenediza, Col. 2.195-201:

Talia mellito dicentis ab ore fluebant	195
Instar aquae, fracto per laeuia saxa susurro	
Frigidior glacie, crystallo purior, alba,	
Quae strepit, ardenti fessis solamen in aestu.	
Densum humeris stupida aure bibit, nec sanguine nostro	
Progenitum, at superae referentem semina lucis	200
Vt lapsum summo miratur ab aethere uulgus.	

Tales palabras manaban de la boca, dulce como miel, del orador, como si fueran el agua limpia que suena con quebrado murmullo entre lisos guijarros, más fresca que la nieve, más pura que el cristal, que sacia el cansancio en medio del ardor del

²⁴¹ Como se ha señalado, Stella mezcla a su conveniencia acontecimientos de los dos primeros viajes. El nombre del cacique hermano de Anacaona era en realidad Beuchio (o Behechio) Anacaucha: son estos dos hermanos los que reciben en 1494 (es decir, durante el segundo viaje) no a Colón, sino al Adelantado Bartolomé Colón, que se hallaba al frente del establecimiento de La Española. En cambio, el nombre comúnmente aceptado del primer cacique con que se había encontrado Colón en su primer viaje es Guacanagarí. El *Narilus* de Stella sale de una adaptación o abreviación del *Guacanarillus* que se encuentra como variante del nombre de Guacanagarí en el texto latino de Mártir de Anglería y que también había tomado Gambara en su poema histórico (cf. n. 4), quizá por el ‘prestigio’ que este nombre en latín ya había asumido en las *Décades* de Pedro Mártir.

verano. Las bebe con atento asombro el gentío, apretando hombro con hombro, y a él lo admiran no como alguien nacido de nuestra naturaleza, sino como a quien, reflejando un origen de claridad celeste, se ha deslizado desde las alturas.

Por otro lado, la primitiva desnudez de los dos caciques (Nárido, apenas cubierto con unas hojas; Anacaona, con solo unas flores como único atavío para velar, al tiempo que enfatizar, su sexo) se opone manifiestamente al brillo metálico de la armadura manufacturada del Almirante, actuando esta como otro signo más de la superioridad –y no solo bélica– de una cultura sobre la otra.

En este primer momento de reconocimiento mutuo, la imagen conciliadora y de franca hospitalidad de los caciques taínos dibujada por Stella parecería responder a la primera visión colombina del indio, la del buen salvaje, primitivo pero noble, inofensivo y acogedor. Pero esto no es así más que en una estudiada y engañosa apariencia. El poeta se asegura de que el lector aprenda la poca fiabilidad que merece el pueblo indígena representado por sus caudillos y, así, hace que tanto uno como otro cacique oculten su verdadero y genuino carácter: este, lejos de ser inocuo, será, en potencia, dañino. A Nárido –como al Guacanagarí histórico de las crónicas– lo caracteriza su falsedad, que se resume en su artera espera para aprovechar la mejor ocasión de romper el pacto de paz acordado con Colón y usar la violencia contra él, traicionando el compromiso firmado mediante el venerable acto de la *dextrarum iunctio*. En cuanto a Anacaona, quien, a pesar de su estatus regio, parece estar allí presente solo para tener oportunidad de enamorarse a primera vista del Almirante, será la instigadora, por puro despecho, del conflicto bélico que acabará enfrentando a indios e hispanos, cuando, a pesar de todos sus intentos por conseguir la atención amorosa de Colón, se vea ignorada por el intachable varón, ensimismado en su misión exploradora y salvífica.

De resultas de estas veladas amenazas que esconden los caciques, en la segunda mitad del plan previsto de la *Columbeis*,²⁴² se narraría el traicionero asalto a La Natividad, fortín que, como guarnición antes de abandonar la isla en su ansia exploratoria, Colón había dejado al amparo del ladino cacique. El verdadero cariz de la naturaleza de los indígenas, reflejo de la de sus caudillos, se revelaría entonces sin ambages y se correspondería con el carácter belicoso y desleal del mal salvaje. Se justificaría así un severo correctivo por parte del héroe épico con la asistencia de los ministriles de Dios, quienes, a su vez, en el plano celeste, derrotarían a las huestes infernales que operaban a favor de los indios.

Pero puesto que me he ocupado en otros lugares tanto de esta simbólica escena de *dextrarum iunctio* entre el cacique taíno y el almirante europeo (DÍAZ GITO, 2022), como de la

²⁴² Me refiero a los dos libros que Stella no llegó a redactar, pero cuyo contenido a grandes líneas conocemos porque se nos anticipa en una arenga de carácter proléptico del Diablo, *Col.* 2.416-470.

estrechándose la atención sobre dos individuos, gemelos engendrados de la unión de una india con un dios autóctono –un cemí– asimilado a un diablo: a los hermanos se les describe casi como demonios con unos cuernos en la frente como herencia paterna y, desnudos, cubiertos por unas hojas (cf. *Col.* 2.23-28).

Primus adest iaculisque manum letalibus armat
Regia progenies Tarilus, quem deinde sequuti
Ersilus et Sagaris, partu quos edidit uno
Mixta parens Cemio formaeque insigne paternae
Ostentant summa surgentia cornua fronte,
Nudi ambo, latis intecti frondibus ambo. 25

Llega el primero, armada su diestra con letales venablos, Tárilo, de regia estirpe, seguido justo detrás por Érsilo y Ságaris; a estos alumbró en un mismo parto su madre, que se había ayuntado a un cemí, y ostentan como herencia del aspecto de su padre unos cuernos que les nacen en las sienas de la frente, vienen desnudos ambos, ambos apenas cubiertos con unas anchas hojas.

Es verdad que Nárilo los hace desistir temporalmente de su arranque agresivo. Pero no lo logra despertando su natural índole pacífica, sino comunicándoles que el destino de su raza ha sido fijado por un oráculo de sus dioses recibido por él tiempo atrás y donde se le había vaticinado la llegada del letal enemigo. Su estrategia de apaciguamiento de los ánimos belicosos de su pueblo pasa, pues, por prometerles mejor ocasión para el uso de la violencia y la traición (*Col.* 2.52-54):

Si qua uiam fortuna dabit, si quae aspera uertent
Fata preces, tunc insidiis, tunc uiribus usus:
Hanc seruate, precor, meliora in tempora mentem.

Si la fortuna nos da ocasión, si nuestras oraciones consiguen el vuelco de este fatídico destino, haremos entonces uso de la traición, entonces de la fuerza bruta; guardad, os lo pido, esta animadversión para momento más oportuno.

Más adelante, cuando Colón se disponga a partir dejando una guarnición en la isla al amparo del cacique y dé instrucciones a sus capitanes al mando, el genovés presumirá el carácter fraudulento del pueblo indígena (*foedifragae... gentes*) y anticipará la necesidad de presentarles en legítimo pago una ‘guerra justa’ (*iusta in praelia*). Cf. *Col.* 2.575-576: *Quod si foedifragae uos iusta in praelia gentes/Forte trahent armisque petent, insistite contra*; (“... Pero si este pueblo violador de pactos os arrastrara a una guerra justa y os atacara con sus armas, hacedles frente...”).

Por otra parte, en su *Diario* Colón había observado el carácter pacífico de los indígenas por su ignorancia del uso del hierro y su desconocimiento de la guerra: «Ellos no traen armas ni las cognosçen, porque les amostré espadas y las tomavan por el filo y se cortavan con ignorancia. No tienen algún fierro; sus azagayas son unas varas sin fierro y algunas d'ellas tienen al cabo un

diente de peçe, y otras de otras cosas» (*Diario del Primer viaje*, cf. VARELA, 1982, p. 31). También Stella califica una vez a los indios de “incapacitados para la guerra”, *imbelles... Indos (Col. 2.390)*, con un adjetivo, *imbellis* (etim. <*in-bellum*>), que en latín se usa para calificar a mujeres, niños y ancianos (o incluso a sujetos tímidos, cobardes o afeminados). Sin embargo, en Stella el desconocimiento del hierro solo es sinónimo de atraso inveterado: no les libra del conocimiento ni de la práctica de la guerra, si bien una versión primitiva y tosca de esta. Cf. *Col. 2.141-143*:

Nudi omnes, uario tincti omnes membra colore,
Agglomerant: non his gladii, non cuspidis usus,
Stipitibus duris sudibusque armantur acutis:

Todos desnudos, todos tizados el cuerpo con distinto colorido, se arremolinan: no conocen el uso de la espada ni de la lanza, sino que sus armas son duros palos y agudas estacas.

3.2. Amenazante desnudez

Ya desde el primer encuentro con los indios Colón había descrito su aspecto físico: («Ellos andan todos desnudos como su madre los parió, y también las mugeres, [...] D’ellos se pintan de prieto y <d’>ellos son de la color de los canarios, ni negros ni blancos, y d’ellos se pintan de blanco y d’ellos de colorado y d’ellos de lo que fallan; y d’ellos se pintan las caras, y d’ellos todo el cuerpo, y d’ellos solos los ojos, y d’ellos solo el nariz» (*Diario del Primer viaje*, cf. VARELA, 1982, p. 30 y 31). Con recíproco estupor, casi tanto como a los aborígenes les habían maravillado las barbas y ropajes de los extranjeros, a estos les había pasmado la naturalidad con que se desenvolvían desnudos mostrando sus ‘vergüenzas’. Desde la óptica europea Stella recoge esta sorprendente particularidad describiendo una y otra vez a los indios como gentes sin uso de ropa, lo que parecen compensar con la costumbre de pintarrajearse el rostro y el cuerpo (desnudos o apenas cubiertos con hojas se describe a los cubanos y a los naturales de Quisqueya, así como a sus reyes Nárilo y Anacaona). Pero el poeta manipula sus fuentes en dos sentidos. En primer lugar, cuando, corrigiendo a las crónicas, señala que los indios tapan apenas sus vergüenzas ‘con unas hojas o flores’, subliminalmente instala en la mente de su lector la idea de unas criaturas edénicas, pero posteriores ya a la Caída; no volveré a incidir en lo ya apuntado en el capítulo introductorio sobre la *correctio* ideológica que supone la reinterpretación de la *nuditas virtualis* del primer avistamiento como *nuditas criminalis* (sobre estos conceptos, cf. OSORIO ARANGO, 2015, 300-302). En segundo lugar, a pesar de la variedad cromática de los tintes señalada por Colón (color blanco, rojo y “de lo que fallan”), donde no se menciona expresamente el negro, Stella casi exclusivamente contempla el negro como el color de la pintura de los indios, con las connotaciones negativas asociadas a este color, en varias ocasiones

vinculado en el poema a los elementos infernales: sugiere de este modo una apariencia más temible y amenazadora de los aborígenes (y quizás también, por añadidura, en clave de la ideología contemporánea, quiera evocar una naturaleza inferior, como la de las tribus africanas, susceptible de ser esclavizada). Así se habían descrito los primeros avistamientos de indígenas en la isla de Cuba, *Col.* 1.638-640:

Interea nemorum e latebris confluserat ingens
Turba uirum, piceis cui pendet ab auribus aurum
Nigrantesque artus nullo uelantur amictu. 640

Entretanto de entre los escondrijos de los bosques se había amontonado una enorme turba de individuos con pendientes de oro en sus orejas teñidas como con pez, que no cubren sus ennegrecidos cuerpos con ropa alguna.

El contraste con los hombres de Colón no puede ser mayor. Los indios salvajes, desnudos, pintados de negro y pertrechados de palos, se miden con una nación de “hombres de amplias ropas llegados de otro mundo” (*Col.* 2.92-93, *Ecce uirum innumeras longa cum ueste phalanges/ Externo uehit huc incognita classis ab orbe*), que se presentan con sus galas de honor como un ejército cubierto con vestiduras cinceladas sobre duro metal por mano del artesano.

3.3. Animalidad; incapacidad para el autogobierno

En el ejemplo recién citado, la desnudez indígena y la negra pintura, unidas a la confusión de la turbamulta y al hecho de que se les hace salir “de entre los escondrijos de los bosques” (*nemorum e latebris*) sugiere la idea de animalidad (con frecuencia *latebrae* significa ‘guarida, madriguera, cubil’ de fieras). El contexto del pasaje y su posible fuente confirman esta impresión (*Col.* 1.635-666).²⁴⁵ Al llegar la flotilla a las costas cubanas, los indígenas huyen despavoridos ante el paisaje de la playa insólitamente plagada de “carros de velas voladoras” (*velivolis... curribus*). La reacción de los europeos es darles caza de inmediato: perseguirlos y hostigarlos desde sus monturas como si de animales se tratase, solo que los indios logran escabullirse perdiéndose –como animales– entre la espesura. Como colofón, el símil épico cinegético del ansioso lebrél de la Umbría que casi atrapa a una escurridiza liebre (*Col.* 1.654-661) termina por redondear la estampa animalesca de los aborígenes.

Los sustantivos (*turba, caterua, uulgus*) y verbos (*confluxerat, agglomerant*) que suelen aludir a los naturales añaden la connotación de confusión, desorden, tumulto y casi sugieren la incapacidad para el autogobierno. Frente a esta idea de confusión y tumulto, en cambio, a los

²⁴⁵ El pasaje parece imitado del texto de MÁRTIR DE ANGLERÍA, *Década I*, cap. VII, p. 65: “... corren ellos más. En seguida se refugian en las selvas...; pues ellos acostumbrados a los bosques, se deslizan desnudos entre las zarzas y los espinos, como jabalíes, sin obstáculo alguno; pero a los nuestros les estorban entre los espinos sus escudos y vestidos, sus largas picas y el desconocimiento de los lugares...”.

Europeos, en cuanto ponen pie en las arenas de la playa de Quisqueya, se les describe como un ordenado y disciplinado cuadro del ejército en formación encabezado por el evangelizador fray Boyl, quien enarbola el símbolo del Crucificado (*Col.* 1.699-745; cf. DÍAZ GITO, 2018). Con esta pintura –toda una declaración de intenciones– finaliza enfáticamente el canto primero de la *Columbeida*.

Cuando Colón se dispone a continuar su aventura exploradora y deja a dos de sus mejores hombres al frente de un destacamento y fortificación –lo que vale como símbolo de asentamiento y de apropiación del territorio–, los exhorta de la siguiente manera (*Col.* 2.564-570):

Nunc tempus adest, quo maxima uirtus	
Vestra per ignotas spargat sua lumina gentes.	565
Principio instabilis longe praesciscere sensus	
Sit curae uobis populi: uariatur in horas,	
Vt pelagi facies, dubium ac mutabile uulgus.	
Adde quod hic rerum summas moderatur habenas	
Foemina;...	570

Ahora ha llegado el momento de que vuestra enorme virtud irradie su esplendor entre estos pueblos ignotos. Lo más importante: que sea motivo de vuestros desvelos anticipar con tiempo los caprichos variables de la gente; a cada hora varía, como el rostro del mar, el populacho vacilante y mudable. Añádesele que aquí una mujer empuña las grandes riendas del estado...

Esto es, la civilización europea, ahora firmemente instalada en el lugar, tiene la responsabilidad de ‘iluminar’ mediante su virtuoso ejemplo al vulgo caribeño, que se caracteriza por su naturaleza poco fiable y tornadiza (*dubium ac mutabile uulgus*; cf. *Col.* 2.575: ... *foedifragae... gentes* ‘pueblo violador de pactos’) y que, para mayor de los males y hablando de naturalezas variables (cf. Verg. *Aen.* 4.569-570 ... *uarium et mutabile semper/femina...*), se halla gobernado por una mujer. Pero lo que en la isla caribeña es un demérito (que esté gobernada por una fémica) ha de matizarse de algún modo, pues contemporáneamente, al otro lado del Atlántico, en el reino de Castilla es otra mujer ‘la que lleva también las riendas del estado’. Y así, como nueva Dido caribeña (cf. VERG. *Aen.* 1.496-497, *regina ad templum, forma pulcherrima Dido,/incessit magna iuuenum stipante caterua*. “Dirige sus pasos hacia el templo la reina Dido, de hermosísima figura, estrechada por una gran muchedumbre de jóvenes”), similarmente Anacaona hace su aparición en el poema rodeada de una ‘caterua’ de mujeres (*Col.* 2.144-145, *Pone subit magna matrum comitante caterua/ Anacaona soror...* (“Después avanza, acompañada de una gran muchedumbre de mujeres, su hermana Anacaona...”), mientras que, en otro momento del poema, la reina católica lo hace escoltada por una ‘corona’ de cortesanos (*Col.* 2.337-338, ... *caroque Isabella marito / Ad latus it, pulchra comitum stipata corona*, “... Isabel va al lado de su querido esposo, escoltada por una hermosa corona de cortesanos”). Si

reinas son las dos, el elocuente matiz entre ‘caterva (de mujeres)’ y ‘corona (de cortesanos)’ marca la diferencia entre la majestad de una y otra (cf. DÍAZ GITO, 2021, 349-354).

3.4. Idolatría

Conocer la existencia y el grado de arraigo de las religiones autóctonas y, si acaso, la supuesta extensión del poder diabólico sobre los indios es fundamental para calcular las posibilidades de éxito de la eventual campaña de evangelización. A pesar de que Colón había señalado en un primer examen la ausencia de idolatría en los pueblos caribeños y su docilidad y buena disposición para la evangelización («y creo que ligeramente se harían cristianos, que me pareció que ninguna secta tenían», *Diario del Primer viaje*, cf. VARELA, 1982, p. 31), más tarde encargará a fray Ramón Pané un informe sobre la religión indígena.

Stella, que precisa de una motivación para justificar la misión evangélica de su piadoso Colón, necesita acentuar la idolatría de los indígenas a fin de legitimar la intervención europea debeladora de la superstición que se fundamenta en dos premisas: la superioridad de la verdadera religión y la idea de que los caribeños se hallaban en brazos de Satanás.²⁴⁶ Así pues, Stella, criado entre devotos jesuitas, hace todo lo posible para dar por sentado la idolatría de los aborígenes y, al mismo tiempo, desacreditar a las deidades autóctonas antillanas, las cuales desde los prejuicios de su mentalidad europea son paganas y falsas, propias de salvajes y, por todo ello, se hallan inevitablemente hermanadas con el Diablo. Además de algunas alusiones dispersas, como las ya referidas sobre la paternidad de los diabólicos gemelos, hay dos pasajes significativos al respecto en la *Columbeis*: el oráculo que recibe Nárilo de sus dioses autóctonos, los cemíes, y el rito que Anacaona le dirige a estos para favorecer el enamoramiento de Colón.

En el episodio del oráculo recibido por Nárilo en la cueva sagrada de Oboina (*Col.* 2.58-130),²⁴⁷ Stella introduce un importante matiz. El cacique, que se había dirigido al santuario para inquirir por el futuro de su gobierno, encuentra al dios titular del centro de adivinación descrito en estos desfavorecedores términos. *Col.* 2.72-74:

In medio Cemius antrum tenet aptaque ligno
Inclusus responsa canit uenturaque falsis
Inuoluit dubiisque animos ambagibus implet.

²⁴⁶ La religión de los arahuacos o taínos era animista; rendía culto a los cemíes, representados en tallas de madera con elementos antropomórficos o zoomórficos, que simbolizaban tanto los espíritus de los antepasados, como divinidades protectoras. Debemos el conocimiento de la religión antillana al ‘estudio de campo’ que, por mandato de Colón, fray Ramón Pané recogió en su *Relación acerca de las antigüedades de los indios* (1498), que fue manejada y trasladada en distinto grado a la obra de cronistas como Pedro Mártir, Las Casas y Hernando Colón (incorporada en el cap. LXII de su *Historia del Almirante*), entre otros.

²⁴⁷ Este pasaje del oráculo de los cemíes lo cuenta en similares términos MÁRTIR DE ANGLERÍA, *Década I*, cap. IX, p. 85, y también lo recrea poéticamente Lorenzo Gambará (cf. n. 4) en su *De nauigatione Christophori Columbi* (nau. 1.599-622).

En el centro de la cueva se halla el cemí y desde el interior de su efigie en leño vaticina respuestas a lo que se le pregunta, envolviendo el porvenir con mentiras y llenando los ánimos con equívocas ambigüedades.

El poeta, no satisfecho con declarar la falsedad de los designios de la religión autóctona, hace que Dios mismo demuestre su superioridad subyugando al cemí para que este, a modo de mero médium, pueda, contra su mendaz usanza, emitir esta vez un futuro cierto y claro. *Col.* 2.83-86:

Nam Cemium Pater Omnipotens ignota parantem
Reddere et ambiguis mentita oracula uerbis
Immiscere domans premit et quae dicta remittat
Ipse preit... 85

Pues Dios Todopoderoso fuerza, domeñándolo, al cemí, que se disponía a desvelar lo desconocido y mezclar oráculos engañosos con expresiones ambiguas, y Él mismo le dicta las palabras que ha de contestar....

Un futuro que no es otro que la inminente llegada de inexpugnables extranjeros, la desaparición de la cultura y religión de los naturales, el fin de su gobierno y la llegada de los misioneros jesuitas con nuevos ritos.

Un caso similar de descrédito de la religión autóctona se nos presenta más adelante. Cuando una desesperada Anacaona, siguiendo las directrices de su ayo, se dispone a invocar en su ayuda a sus dioses para que ‘amarre’ el amor de Colón y para ello celebra un rito autóctono, un ‘areito’ (*Col.* 2.877–891),²⁴⁸ Stella califica la plegaria de la cacica de ‘inútil’ y a los cemíes de ‘sordos’ a sus deseos; cf. *Col.* 2.888-889: *Tunc genibus super incumbens regina reflexis,/ Non audituros uocat in uota irrita Cemos.* “Entonces la cacica, sentada sobre sus rodillas dobladas, invoca con estériles votos a unos cemíes que no iban a escucharla”. Por un lado, el narrador omnisciente anticipa que la plegaria de Anacaona –que no es la de cualquiera, sino la de toda una reina– resultará inatendida. Su súplica, calificada de ‘inútil’ (*irrita uota*), está fatalmente destinada a no ser siquiera escuchada por sus dioses.²⁴⁹ Por otro lado, Stella se las arregla para asimilar a los cemíes con los obsoletos dioses paganos de la Antigüedad y, por si no fuera suficiente y para mayor desdoro de aquellos, lo hace equiparando al cemí interpelado por la cacica con una diosa como Venus, de escasa reputación a ojos de un alumno de la Compañía de Jesús. Para ello redacta la súplica de Anacaona como una perífrasis de una breve plegaria a la

²⁴⁸ En otro lugar he descrito el areito como una “actividad mágico-religiosa, socio-política y festiva que, al parecer, constituía gracias al acompañamiento rítmico de la música percusiva una estructura fuertemente cohesionada entre los textos de transmisión oral (cantos, narraciones, himnos, plegarias) y la ejecución del baile (una especie de contrapás) y los gestos, que, además, se beneficiaba de otros elementos plásticos y festivos como el adorno del cuerpo mediante los tintes de color y los abalorios.” (DÍAZ GITO, 2020, p. 5).

²⁴⁹ Tal es lo que significa en este contexto el uso de la perífrástica activa latina en su acepción de fatal inexorabilidad (en la expresión *non audituros Cemos* se ha de entender algo así como “cemíes que estaban determinados por el Destino a ser sordos a sus súplicas”).

diosa romana del amor contenida en una de las odas de Horacio (*carm.* 3.26.9–12) (DÍAZ GITO, 2020).

Muy por el contrario, cada vez que el Almirante a lo largo de la *Columbeis* lanza una oración de socorro al Dios ‘verdadero’, cristiano y omnipotente ante la inminencia de un peligro (frente al desespero por hallar tierra y el episodio del motín durante la travesía trasatlántica; o cuando se acercan a las islas peligrosas de los caníbales y de las amazonas; o cuando la tormenta se abate sobre las naves), Dios acude inmediatamente en su ayuda a través de sus ángeles y saca al héroe del apuro. Es más Stella incorpora en su poema la doctrina del ángel custodio que vela en todo momento tanto por Colón como por su flota (DÍAZ GITO, 2022, en prensa). Al final de la *Columbeis*, en el cuarto y último libro del proyecto original, no hay duda de que la victoria final del Bien contra el Mal dejaría bien a las claras de qué parte se hallaba la Historia.

3.5. Ingenuidad

Aunque el desconocimiento de cada uno de los mundos, el Nuevo y el Viejo, era mutuo y el propio Colón se muestra en su *Diario* constantemente estupefacto ante las maravillas de las tierras caribeñas, al punto de llegar a pensar que se encontraba en las inmediaciones del Paraíso Terrenal, Stella enfatiza sobre todo la ignorancia e ingenuidad de los indios caribeños ante las novedades aportadas por la raza superior de los europeos (la flotilla de naves; la elocuencia y el aspecto divino de Colón; los caballos; las armas y armaduras metálicas, el yelmo labrado; la exhibición de tiro de las armas de fuego, *Col.* 2.238-264), algunas de las cuales son aludidas con perífrasis pueriles (los ‘carros voladores’; los ‘cuadrúpedos’). Pasado el primer arranque bélico del que ya se ha hablado, la reacción de los indígenas de Quisqueya ante tales novedades es predominantemente de temor, estupefacción o, sobre todo, admiración, como resume el siguiente pasaje, *Col.* 2.218-22:

... : pars naues et grandia quadrupedantum
Corpora mirantur florentiaque agmina ferro,
Pars uelata notis pandentem cornua classem, 220
Ancora quam morsu stabilem fundauerat unco,
Tensaque non uno fluitantia flamine uela
Spiculaque clipeosque et acutae cuspidis hastas.

... : unos admiran las naves y los enormes cuerpos de los cuadrúpedos y los escuadrones resplandecientes por sus armaduras; otros, la flotilla que abre sus entenas cubiertas con velas al soplo del noto, a la que había anclado con firmeza el áncora con su ganchudo mordisco, y las velas tensas sacudidas por más de una brisa y las flechas, los escudos y las lanzas puntiagudas.

El momento más significativo es el intercambio de presentes entre Colón y Nárilo, una vez se consuma el pacto de paz: Colón regala un yelmo magníficamente tallado con el desarrollo

por escenas de episodios de la Guerra de Granada (la écfrasis del casco se extiende por casi un centenar de versos que se coronan con la entrada triunfal de los Reyes Católicos en Granada, *Col.* 2.265-359); a cambio Nárilo –en solo cinco versos, en los que casi irónicamente se dice “para no ser menos” (*neque honori cedit*)– ofrece a los extranjeros los ‘manjares’ a su disposición, unas iguanas cocinadas ‘a la caribeña’ y vinos groseros de palma (*Col.* 2.363-368).

Pero también resulta elocuente de las verdaderas intenciones del Almirante (más allá de las declaradas profesiones de evangelización) que, a pesar de la promesa de paz que declara Colón al cacique, muchas de sus acciones (la ‘lección’ que se desprende del yelmo labrado, con la derrota de los infieles del reino nazarí; o la exhibición de tiro; o el establecimiento del fortín de La Natividad) parecen apuntar a una sutil advertencia o velada amenaza fundamentada en la superioridad armamentística y bélica de los extranjeros. Así se introduce el pasaje de la exhibición de tiro que sucede durante el banquete posterior al acuerdo de paz y justo antes del regalo del yelmo ilustrado. Cf. *Col.* 2.238-241:

Ductor ut attonitos rerum nouitatibus Indos
Excitet atque animis terrorem immittat inanem,
Centum uicina suspendi e rupe columbas
Imperat et certo transfigier eminus ictu. 240

El capitán, con la intención de causar estupefacción en los indios por lo inusitado de las cosas e inspirar un infundado terror en sus almas, ordena que cien palomas sean sujetadas de una peña cercana y que a distancia se las atravesase con certeros disparos.

3.6. Promiscuidad sexual

Otro de los baldones que se recriminaba a las gentes caribeñas y que servía para justificar la acción civilizadora de Occidente era su promiscuidad sexual, cuando no sus aberraciones de índole venérea. No desaprovecha Stella la ocasión de introducir la falta de moralidad y la sensualidad innatas de los indios como rasgo caracterizador del indígena, según la sesgada perspectiva de los europeos. Sabemos, como ya se ha indicado, por una arenga profética del Diablo, que el rechazo de Colón a las insinuaciones amorosas de Anacaona será la espoleta que hará estallar la inminente guerra. Pues bien, en este mismo discurso el Diablo desliza una acusación que no deja en buen lugar la virtud de la cacica y que el poeta aprovecha para hacerla extensiva a la totalidad de su gente. Cuando el Diablo, haciendo las veces de la Venus virgiliana, expone su plan de hacer a Anacaona víctima de una ciega pasión por Colón, añade a la cacica una acusación de libertina prematura y de incestuosa que Stella podía haber

encontrado en los cronistas de Indias más contrarios a los aborígenes y, en particular, en los más hostiles a la reina india²⁵⁰ (*Col.* 2.438-441):

Haud labor hic ingens fuerit: se scilicet omnis
Sponte sua in Veneris curas Quiqueia resoluít
Ipsaque adhuc tenero, nec plena aetatis, ab ungui 440
Incaestos animo meditari assuevit amores.

No será esta una trabajosa tarea: pues se sabe que toda Quisqueya se solaza sin freno en las faenas venéreas y ella misma, antes de su pubertad, desde su más pàrvula infancia se acostumbró a alentar en su pecho unos amores incestuosos.

Da igual que el propio Stella se contradiga a sí mismo más tarde. En efecto, en un discurso posterior Anacaona desmentirá indirectamente la falsedad de esta presunción, al declararse –es de suponer que, por tanto, desde un estado de virginidad– remisa a toda invitación al matrimonio que hasta la fecha se le había propuesto (*cf. Col.* 2.810-814), firme voluntad antiepidémica que solo flaquea a causa del caudillo extranjero, ante el que la cacica inevitablemente claudica.²⁵¹ Cuando Inaspis, el ayo de Anacaona, en el papel confidencial que la tragedia y la épica reservaba a las nodrizas de las heroínas (*cf. Fedra, Medea*), sea consciente de la pasión irremisible que tortura a su alumna, la consolará con palabras en la que salen mal parados los mejores hombres de su propia raza; el ayo, tras menospreciar la calidad de los caciques caribeños que, a porfía, habían reclamado la mano de Anacaona, añade (*Col.* 2.857-863):

... Tua forma Cemumque
Nobilitas de gente, Cemís tua proxima uirtus,
[...]
Longe alios meruere uiros: hic, cuius et oris
Maiestas uisque alta animi non semine nostro
Ostendere satum, te dignior omnibus unus.

Tu hermosura y tu nobleza, propia de la estirpe de los cemíes, tu virtud rayana con la de los cemíes [...] son merecedoras de maridos bien distintos: éste (i.e. Colón), cuya majestad en el semblante y en su altiva fuerza de espíritu demuestran que no ha nacido de hombre, es el único entre todos ellos que te merece.

²⁵⁰ Los extremos en las opiniones contradictorias sobre Anacaona –que solo convergen en la afirmación recurrente de su carisma como soberana– aparecen representados por dos de los más importantes cronistas de la primera hora, ideológicamente rivales: Bartolomé de Las Casas y Gonzalo Fernández de Oviedo. El padre Las Casas, siempre empático y a favor de los indios, destaca la prudencia y diplomacia de Anacaona al definirla como una “señalada y comedida señora”, “una notable mujer, muy prudente, muy graciosa y palanciana en sus hablas y artes y meneos y amicísima de los cristianos”. En cambio, a Fernández de Oviedo le interesa dibujar a la cacica y a los suyos como salvajes para justificar la política de apropiación de sus territorios y, tratándose en este caso de una mujer, enfatiza sus excesos de lujuria “(...) absoluta señora e muy acatada de los indios, pero muy deshonesta en el acto venéreo con los cristianos, e por esto, e otras cosas semejantes, quedó reputada y temida por la más disoluta mujer que de su manera ni otra hubo en esta isla” (*cf. DÍAZ GITO, 2021, 343-46*).

²⁵¹ Stella había retocado este extremo durante la redacción de su poema: en la primera versión de la *Columbeis* (Londini, 1585), a la llegada de los extranjeros Anacaona se hallaba a punto de ser desposada con un cacique; en la versión definitiva, se ha eliminado esta circunstancia y se insiste en su renuencia al tálamo nupcial.

Es como si, al igual que la tierra estaba esperando a ser descubierta providencialmente por Colón, la cacica estuviese destinada a la llegada de un extranjero de una cultura superior que la convirtiese en su esposa. Sin duda, es otra de las estrategias usadas por Stella para ensalzar el poder omnímodo –en este caso, poder de seducción– de los extranjeros sobre la población autóctona.

Y si Anacaona, a pesar de su estatura regia, es en tanto que mujer e indígena, incapaz de resistirse al yugo del amor, que se ve agravado por la posesión libidinosa del demonio Asmodeo, lacayo del Diablo, Colón se nos presenta como un intachable varón centrado en una santa misión que ni siquiera contempla la tentación de los dardos de Venus. Es más, Colón sermonea a sus hombres incitándoles a mantenerse ocupados y advirtiéndoles de las tentaciones del ocio, que, con ecos catulianos,²⁵² describe así (*Col.* 2.584-590):

Mollia ne soluat se segnis in ocia miles, Procurate, duces: quot iam blanda ocia gentes Exitio strauere graui regnisque beatis Extremae steterunt caussae, cur uicta perirent Funditus exaequata solo! Post ocia praedae Caecus amor Venerisque subit. Ne pectora pestis Heu premat haec dulcique irrepit in ossa ueneno!	585 590
---	--------------------------------

Procurad, mis capitanes, que la soldadesca no se vuelva indolente en el ocio; ¡a cuántas naciones derribó el blando ocio en pernicioso colapso! ¡para cuantos reinos dichosos fueron la causa final de que vencidos perciesen igualados por el suelo! Consecuencia del ocio es el ansia cegadora de pillaje y de estupro. ¡Que no oprima, ay, vuestros corazones esta pestilencia, ni cale hasta vuestros huesos con su dulce veneno!

Consideraciones finales

Distintos análisis (TODOROV, GIL FERNÁNDEZ, BARTRA) han puesto de relieve que la visión que de América se formó Europa se hallaba sesgada ideológicamente por lo que los primeros viajeros, según sus prejuicios de época medieval y antigua, esperaban y deseaban encontrar en las Indias. Estas, en un principio, fueron identificadas con las Indias Orientales, y la Antigüedad había construido un relato de alteridad sobre Asia y Oriente que nos ha llegado a través de estereotipos culturales racistas todavía en cierta medida vigentes.

La dicotomía ideológica que enfrentaba a griegos y a persas (estos bárbaros representaban para los griegos el Otro por excelencia) se estructura y perpetúa a partir de pares

²⁵² Los versos 585-588 glosan los famosos versos del de Verona, CATVLL. 51.14-15, *otium et reges prius et beatas / perdidit urbes*.

opuestos que se van sucediendo en el tiempo (monstruos, bestias frente a humanos; centauros frente a lapitas; amazonas, bárbaros, persas frente a griegos; salvajes frente a civilizados; paganos, musulmanes, turcos frente a cristianos; no europeos, indios frente a europeos; mal salvaje frente a buen salvaje; colonizados frente a colonizadores).²⁵³ La crítica postcolonial a partir de fines del siglo precedente ha socavado los presupuestos universalistas eurocéntricos exponiendo que el discurso colonial sobre el Otro revela más de la propia identidad del colonizador, de sus deseos, temores y ansiedades, que de la realidad empírica que pretende describir y ha denunciado que este discurso hegemónico obedece a un sistema que justifica y perpetúa la dominación política de Occidente sobre el resto del mundo.

En el ir y venir de las carabelas españolas a uno y otro lado de las anchas aguas atlánticas no solo se transportan hombres, animales y semillas, sino ideas y, sobre todo, prejuicios. Los españoles que, en puridad, son los extranjeros en tierras americanas inventan una imagen extraña de los indios en su propio continente. En esas primeras horas de la historia colonial hispanoamericana, dos representaciones del indio nativo, formuladas ambas a partir de prejuicios etnocéntricos europeos que hunden sus raíces en la Antigüedad clásica y judeocristiana, entran en conflicto: la del buen salvaje, una criatura noble, ingenua y en estado natural, heredera de los mitos utópicos de la Edad de Oro y del Paraíso terrenal, y la del mal salvaje, como forma de alteridad peyorativa, caracterizada por rasgos denigrantes como los de inferioridad, irracionalidad, depravación, ferocidad o idolatría. La naturaleza bárbara del indio, proyectada interesadamente por los múltiples discursos europeos, es la coartada para justificar la conquista militar, la apropiación del territorio y la deculturación y asimilación cultural llevadas a cabo en nombre del orden civilizado y la verdadera religión.

Como hemos visto, la imagen del indio caribeño en la *Columbeis*, al que Giulio Cesare Stella representa con una variedad de rasgos peyorativos (beligerancia, amenazante desnudez, bestialidad, incapacidad para el autogobierno, idolatría, ingenuidad, promiscuidad sexual), se halla fuertemente contaminada ideológicamente por los mismos condicionantes históricos, culturales, religiosos y literarios que produjeron esta imagen desfigurada de América. En definitiva, el poeta romano no puede escapar ni por su credo religioso, ni por su formación literaria, ni por su contexto histórico –ni por su bisoña juventud, añadiría ahora– a esta visión

²⁵³ Cf. Z. BAUMAN, 1991, p. 14: "In dichotomies crucial for the practice and the vision of social order, the differentiating power hides as a rule behind one of its members of the opposite position. The second member is but the other first, the opposite (degraded, suppressed, exiled) side of the first and its creation. Thus, abnormality is the other of the norm, deviation the other of law-abiding, illness the other of health, barbarity the other of civilization, animal the other of the human, woman the other of man, stranger the other the native, enemy the other of friend, 'them' the other of 'us', insanity the other of reason, foreigner the other of state subject, lay public the other of the expert. Both sides depend on each other, but the dependence is not symmetrical. The second side depends on the first for its contrived and enforced isolation. The first depends on the second for its self-assertion".

etnocéntrica, eurocéntrica y colonialista, en blanco y negro, del encuentro entre el Viejo y el Nuevo Mundo.

Referencias bibliográficas

BARTRA, Roger. **El mito del salvaje**. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernity and Ambivalence**. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

BOCCA, L. La scoperta dell'America nell'epica italiana da Tasso a Stigliani. En: BENISCELLI, Alberto; MARINI, Quinto & SURDICH, Luigi. **La letteratura degli italiani**. Rotte, confini, passaggi, Genova: DIRAS (DIRAAS), Università degli Studi di Genova, 2012.

CASTANY PRADO, Bernat. Edward W. Said, Orientalismo. En **Cartaphilus**. Revista de Investigación y Crítica Estética, vol. 6 (España, 2009), p. 232-247.

DÍAZ GITO, Manuel Antonio. La epifanía del intermediario divino en la *Columbeis* de Giulio Cesare Stella: la forja de una escena típica de la poesía épica. En: MAESTRE MAESTRE, J. M^a.; DÍAZ GITO, M.A.; DÁVILA PÉREZ, A.; PINO GONZÁLEZ, E. DEL; y POZUELO CALERO, B. (eds). **Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. VI**. Homenaje al Profesor Eustaquio Sánchez Salor. Alcañiz–Madrid–Lisboa–México: Instituto de Estudios Humanísticos–Ediciones Clásicas–Centro de Estudios Clásicos–Instituto de Investigaciones Filológicas, 2022, 5 volúmenes, en prensa.

DÍAZ GITO, Manuel Antonio. Dos mundos frente a frente: la *dextrarum iunctio* entre el cacique taíno Nárilo y el almirante genovés Colón en la *Columbeis* (Roma, 1589) de Giulio Cesare Stella. En: MERINO JEREZ, L.; MAÑAS NÚÑEZ, M.; Y RAMOS GRANÉ, M. (eds.). **Verbo et opere**. Homenaje a César Chaparro. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2022, p. 102-108.

DÍAZ GITO, Manuel Antonio. Anacaona, flor de la raza taína en la *Columbeis* (Romae, 1589) de Giulio Cesare Stella. **Latomus**. Revue d'Études Latines, vol. 80, num. 2 (Bélgica, 2021), p. 340-365. <https://doi.org/10.2143/LAT.80.2.3289771>

DÍAZ GITO, Manuel Antonio. Conjurando –en vano– el amor de Colón: El areito de Anacaona en la *Columbeis* (Roma, 1589) de Giulio Cesare Stella. En: **Confluencia**. Revista Hispánica de Cultura y Literatura, vol. 36, num. 1 (USA, 2020), p. 2-16. <https://doi.org/10.1353/cnf.2020.0030>

DÍAZ GITO, Manuel Antonio. Con la cruz en ristre: fray Bernardo Boyl, primer apóstol de América, en la *Columbeis* de Giulio Cesare Stella. Una imagen ignaciana. En: **Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance**, vol. LXXX, num. 1 (Suiza, 2018), p. 167-186.

DÍAZ GITO, Manuel Antonio. La écfrasis dentro de la écfrasis. El retrato del Gran Cardenal Mendoza en la *Columbeis* de Giulio Cesare Stella. En: **International Journal of Classical Tradition**, vol. 24, num. 1 (USA, 2017), p. 109-130. <https://doi.org/10.1007/s12138-016-0430-6>

DÍAZ GITO, Manuel Antonio. El oráculo del cemí. Ignacio de Loyola en la *Columbeis* de Giulio Cesare Stella. En: MAESTRE MAESTRE, J. M^a.; RAMOS MALDONADO, S.; DÍAZ GITO, M.A.; PÉREZ CUSTODIO, M^a V.; POZUELO CALERO, B.; y SERRANO CUETO, A. (eds). **Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. V**. Homenaje al Profesor Juan Gil. Alcañiz–Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos–CSIC, 2015, 5 volúmenes, vol. II, p. 805-818.

GIL FERNÁNDEZ, J. **Mitos y utopías del Descubrimiento**. Madrid: Alianza Editorial, 1989, 3 vols. (vol. 1. Colón y su tiempo).

HOFMANN, Henrich. *Adveniat tandem Typhis qui detegat orbis: Columbus in Neo-Latin Epic Poetry (16th-18th centuries)*. En: HAASE, W.; MEYER, R. [edd.]. **The Classical Tradition and the Americas**. I.1. European Images of the Americas and the Classical Tradition. Berlin: Walter de Gruyter, 1994, p. 422-656.

HOFMANN, Henrich. The shield of Aeneas in the hands of Columbus. The reception of Vergil's description of Aeneas's shield in some Neo-Latin poems on Columbus and the Discovery of the New World. En: **Humanistica Lovaniensia**, vol. 56 (Bélgica, 2007), p. 145-179.

LLEWELLYN, Nancy Elizabeth. **The Columbeis of Giulio Cesare Stella (1564-1624), Roman edition, 1589**. Los Angeles, 2006. 848 p. (PhD Dissertation, Degree of Philosophy in Classics) – University of California.

MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro. **Décadas del Nuevo Mundo**. Editorial Polifemo: Madrid, 1989

NOVÁKOVÁ, Lucia-PAGÁČOVÁ, Monika (2016). Dexiosis: a meaningful gesture of the Classical Antiquity. En: **Iliria**, vol. 6, num. 1 (Albania, 2016), p. 207-222.

OSORIO ARANGO, John Jairo. Semántica del desnudo cristiano. En: **Análisis: Revista Colombiana de Humanidades**, v. 87, (Colombia, 2015), p. 289-330.

SÁNCHEZ QUIRÓS, Javier (ed.), **Julio César Stella. La Columbeida**. Alcañiz–Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos–CSIC, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **La conquista de América. El problema del otro**. Madrid: Siglo XXI Editores, 1987.

VARELA, Consuelo. **Cristóbal Colón. Textos y documentos completos**. Relaciones de viajes, cartas y memoriales. Madrid: Alianza Editorial, 1982.



LAMBERT, Jean-Luc. **The North-Samoyedic Epic (Siberian Arctic). How can a newly affluent society solve the problem of alliance?**
In: *Revista Épicas*. Ano 6, N. 12, Dez 22, p. 214-228. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v12.214228>

THE NORTH-SAMOYEDIC EPIC (SIBERIAN ARCTIC). HOW CAN A NEWLY AFFLUENT SOCIETY SOLVE THE PROBLEM OF ALLIANCE?²⁵⁴

L'ÉPOPEE NORD-SAMOYÈDE (ARCTIQUE SIBÉRIEN). COMMENT TROUVER UNE SOLUTION A L'ALLIANCE DANS UNE SOCIÉTÉ DEVENUE OPULENTE?

Jean-Luc Lambert²⁵⁵

ABSTRACT: The north-samoyed epic describes an affluent pastoral society. The main problem of this imagined society is its perpetuation because the men have no need of material goods and therefore refuse to give their daughters for reindeers or furs. So, murderous conflicts systematically appear. A solution gradually emerges with an avenger son who reinvents a very simple shape of alliance: the direct exchange which avoids the problem of the "price of the woman." These epics are closely associated with the fast development of reindeer husbandry in North Samoyed groups and imagine what would be a pastoral society having pushed to its limit a logic of accumulation.

Keywords: epic, pastoralism, reindeer, oral tradition, alliance, social change, Siberia, Samoyed, Ugric, Ob.

RESUME: L'épopée nord-samoyède décrit une société d'éleveurs opulente. Le problème essentiel de cette société imaginée est celui de sa perpétuation car les hommes n'ont nul besoin de biens matériels et refusent donc de céder leurs filles contre des rennes ou des fourrures, ce qui entraîne systématiquement des conflits meurtriers. Progressivement une solution émerge avec un fils vengeur qui réinvente une forme très simple d'alliance : l'échange direct qui évite le problème du « prix de la femme ». Ces chants

²⁵⁴ This text was originally published as "L'épopée nord-samoyède (Arctique sibérien). Comment trouver une solution à l'alliance dans une société devenue opulente?" EMSCAT, *Epopée et millénarisme*, no. 45, 2014.

²⁵⁵ Sur l'auteur... Je ne sais pas à quoi doivent ressembler les notices sur les auteurs, en voici une me concernant, mais je ne sais pas si elle peut convenir : Maître de conférences EPHE (Paris), section des sciences religieuses, membre du GSRL (UMR 8582), directeur du Centre d'Études Mongoles et Sibériennes (Paris EPHE), Jean-Luc Lambert est spécialiste des sociétés sibériennes. Ses recherches actuelles, menées dans une perspective pluridisciplinaire, portent principalement sur les interactions religieuses entre l'orthodoxie et les différents systèmes religieux des minorités non-slaves établies en Russie, sur le chamanisme et sur l'épopée dans l'ouest sibérien. (About the author)

épiques sont étroitement associés au développement rapide de l'élevage du renne dans les groupes nord-samoyèdes et imaginent ce que serait une société pastorale ayant poussé à son terme une logique d'accumulation.

Mots-clés : épopée, élevage, renne, tradition orale, alliance, changement social, Sibérie, Samoyèdes, Ougriens, Ob.

An immense space is formed by the Siberian north-west, the eastern Tundras of North Europe, and the Polar Urals. These areas are peopled by northern Samoyeds (Nenets, Enets and Nganasan), Ob-Ugrians (Khanty and Mansi) and northern Komi peoples. They all speak Uralic languages, which are nonetheless rather distant from one another, since they stem from Samoyed, Ugric, and Finnic branches. The economic systems of these societies, which operate in diverse ecosystems (tundra, forest) are various, ranging from fishing and hunting to several types of reindeer herding. However, these three neighbouring groups have all developed a strong epic tradition, which is especially remarkable as it is far from being standard in Siberia. They have certainly been in contact with each other for many centuries and maintain various sorts of relations with one another. While it is therefore perfectly legitimate to ask whether their respective epic traditions are linked in any way, in this article I limit myself to some basic observations.

In all the aforementioned cases, we do not ever find one or two long epic songs of several tens of thousands of lines. Instead we are presented with a multitude of songs, each counting at most 3,000 lines. Each bard may nevertheless know several of them, and, for example, in 1844 Antal Reguly collected close to fifteen Ob-Ugric songs from one informant, Maksim Nikilov, which comprised a total of 17,000 lines, or, as Miklós Zsirai noted (1944, VIII), more than the first version of the Kalevala. Besides, there is good reason to think that Reguly did not have the time to note down all of Nikilov's repertoire. Assuming that it is possible to speak of an epic here, we can ask whether the idea of a "dispersed epic" is apposite here, whether these multiple texts can be considered as functioning together, with each one of them thus calling for comparison with the others and finding all its meaning only when restituted as part of the corpus.

The epic poetry of the northern Komis indeed seems to have taken up elements that stem from the Samoyed world, and more precisely from the Nenets,²⁵⁶ while everything seems at first glance to oppose the Samoyed and Ob-Ugric epic songs. As we will see, with the Samoyeds, epic is sung for pleasure outside any ritual context, and does not have spirits or gods intervene, while with the Ob-Ugrians each song is performed in a specific place of worship and the god associated with the given place sings its own story through the intermediary of a

²⁵⁶ On this topic, see *Komi...*1987.

shaman, which is presumed to have taken place in a mythical time (see Lambert 2013a and 2013b). A symbolic efficiency is no doubt expected from the interpretation of the song. These ritual songs are understood within the overall context of the general reformulation of the Ob-Ugrian religious system that occurred from the end of the eighteenth century and that may be considered as an indigenous reaction to the propagation of Orthodoxy. From this viewpoint, the new Ugrian religious system can be understood in the mirror of Christianity (Lambert 2012), the difference being that it lacks any appeal to a Book. Instead, the entire set of epic songs is granted the role of relating the story of local gods, such as that of the child that the God of heaven sent to humankind, a point on which it follows the Christian model. This directly raises the question of the relationship between writing and epic poetry. On the other hand, this question does not seem to arise with the Samoyed epic poems. But deeper examination is needed into the relations between the Ob-Ugrian and Samoyed epic traditions. For despite their manifest differences, a shared narrative structure can be highlighted that, as we shall see, is able, when restored, to be analysed differently in accordance with the perspective, Samoyed or Ugrian.

The Samoyed Epic Poem

This very quick general presentation of epic poems in the Siberian west appears crucial for the more careful study herein of that of the northern Samoyeds. These latter live in the vast spaces of the Arctic: the Nenets (44,640 individuals in the 2010 census) stretch from the White Sea to the Yenisey, and the Enets (227 individuals) and the Nganasan (862 individuals) live to the east of this river. We are presented here with a linguistic and cultural *continuum*. The techniques and objects used are generally identical in this area where the share of hunting, inversely proportional to that of herding, increases progressively from the Nenets to the Nganasan. With the exception of two small subgroups (Nenets and Enets) who dwell in the forest, and among whom no epic song has ever been noted, the Northern Samoyeds live a nomadic lifestyle in the tundra.

Nenets oral tradition began to be collected in the 1840s. The first person to do so was Matthias A. Castrén, who, among others, noted down at least nine epic songs that Toivo Lehtisalo later published in 1940. Lehtisalo himself worked among the Forest Nenets and the Tundra Nenets at the start of the twentieth century. His collected epic songs, which he published in 1947, belong exclusively to the latter, however. Russian researchers also did remarkable work collecting epic songs after the revolution. Zinaida N. Kupriianova (1965) and Nataliia M. Tereshchenko (1990) each published an entire volume of Nenets epic songs, but many other researchers also gathered them throughout the twentieth century. Boris O. Dolgikh, for his part, took an interest in the Enets and Nganasan oral traditions, notably in the prose

stories (tales, myths, etc.). In 1948, he nevertheless also noted down an epic song from a Tundra Enets (Dolgikh.E.1948. 27).²⁵⁷ In 1992, Evgenii A. Khelinski and I also had the opportunity to gather an Enets song from Denchude Mirnykh, one of the last speakers of this small language.

Among the Nganasan, B. O. Dolgikh and his colleagues, A. P. Lekarenko and M. S. Strulev, gathered ten condensed versions of epic chants, in pidgin, between 1926 and 1938, which are yet to be published. Far more recently, in the 1980s Nadezhda T. Kosterkina took a keen interest in Nganasan epic songs. She sought to gather the repertoire of her father, Tubiaku Kosterkin (1921-1989), the last Nganasan shaman who was also an excellent bard. Tubiaku knew more than thirty different epic songs, and his daughter recorded ten of them in total and extracts of the others. Unfortunately this collection is unpublished and, even more unfortunate still, a large part of it has yet to be deciphered, as Nadezhda had only enough time to transcribe two or three songs before she died – the translation of each of them involves forty or so pages. From the start of the 1990s, several of us recorded complete or fragmentary Nganasan songs in the field.

Indisputably, the Enets and Nganasan epic songs are Nenets in origin, and this is one reason why Dolgikh took little interest in them. His elder Nganasan informants indeed spontaneously recognized this exogenous origin (Dolgikh *Fol'klor*, 5-6). What is more, the point is easily seen in the materials collected hitherto: the names of characters were not translated into Nganasan and are therefore still Nenets names. Moreover, in Nenets tradition a distinction can be made between two major types of epic song: the *s'udbăbc*, literally the “songs of ogres (*s'udb'a*)” and the *jarăbc*, or the “songs of tears (*jarc'* to cry)”, though these latter are not lamentations. In contrast with the *s'udbăbc*, the *jarăbc* are sung in the first, and not in the third, person. They treat varied topics, even if the quest for a spouse often has a central place in them. These songs are also considered as more realistic than the *s'udbăbc* (see, for example, Kupriianova 1965, 40-48), and would merit a separate study. Here I concentrate on the “songs of ogres,” as these are the ones that were taken up by the Enets and the Nganasan, who call them, respectively, *s'udobiču* and *s'itaby* (*s'igi* “ogre”). Manifestly, the Nganasan and the Tundra Enets did not remain content with passively borrowing their neighbour's songs. They made them their own and most certainly created new ones. Besides, they did not entertain good relations with the Nenets, at least their oral traditions include many stories in which they fight together to repel the Nenets from trying to set up on the right bank of the Yenisey.

²⁵⁷ The archive of B. O. Dolgikh at the Academy of Sciences (Moscow) is not classified, or at least was not classified when I worked there in 1993. The author's materials were then simply stored in large unordered folders. Instead, for each year of collection, an order number was written, by hand, on each “folk song text”, collected by Dolgikh himself or by A. P. Lekarenko, M. S. Strulev or I. I. Baluev. These indications are reproduced here according to the following system: name of the collector.year of collection.serial number of the text. The letter E is inserted between the name of the collector and the year of collection for the Enets texts, as is the case here.

Context of performance

Most often these songs are long, and their performance frequently lasts for seven or eight hours. They are sung without musical accompaniment and by anyone at all – male or female – and need only be known for one to be able to interpret them. There is thus no specific “bard” class, and whoever sings them is then simply called, *s’itaby’i* in Nganasan and *s’udbāla* in Nenets (Tereshchenko 1965, 588).²⁵⁸ Moreover, there is no moment at which, or particular place in which, they always have to be sung and no efficacy is, it seems, awaited from their recitation. They always seem, then, to be sung outside of any ritual framework and out of pure pleasure, which they always procure much of, as they are particularly appreciated. At least, this observation is made by all those who have witnessed an interpretation of a Samoyed epic song. The context is therefore far removed from the ritualized interpretation of Ob-Ugrian songs, which paint scenes of the history of the gods or, again, of the Buryat epic, itself closely associated with hunting. Moreover, in contrast to them, and as we shall see, Samoyed songs do not offer a model of exemplarity. It is therefore legitimate to ask if these various Siberian songs really belong to the same class and can be qualified as “epic,” as the Folklorists postulate, who nonetheless are careful not to define the term. In all cases, we are dealing with long versified heroic songs, which speak of marriage and armed conflicts, and only through a comparative analysis will we be able to know if they belong, in spite of their differences, to one and the same category, which might be regarded as epic on the condition that the term is precisely defined. For the time being, therefore, it is only for convenience that the terms epic poem and epic are used here.

Epic setting

Samoyed song patterns are, as such, quite varied, but they take place within a setting that is particularly stable and easy to characterize. From the point of view of the natural environment, that in which these societies operate, this setting is quite simply the tundra, with its immensity, rivers and lakes. In the vast majority of cases, these spaces are not precisely located, so the action is not assumed to take place in any specific, known place, but in a neutral or even fictional tundra. For the Nganasan, epic heroes are also fictitious, they are not recognized as ancestors and they are not figures who receive any kind of worship or who appear in myths or elsewhere in the oral tradition. From this point of view, these songs plunge us right into a world of pure fiction. The characters have names that refer to their physical characteristics

²⁵⁸ For other examples of usage of this suffix *-’i*, see Lambert 2002-2003, 282.

(Old Man with White Teeth), their clothes (Four Sleeves), or their sleighs and reindeer (Reindeer with Large Antlers, and so on). These names can only be understood in the context of the song in question. For the Nenets, this is not always the case and some heroes carry the names of known clans (Sərotəta, Lamdo, for example), yet they are not considered distant ancestors and also appear to be entirely fictitious, or, in the rarest of cases, to provide some sort of rationalization.²⁵⁹

What distinguishes the heroes from one another, who are largely interchangeable, is their names. The psychology of the North Samoyed epic hero is indeed quite summary: the characters are endowed with immense physical strength, but lacking in *mētis* or psychological finesse, whereas other genres of Samoyed oral tradition contain characters that are extremely astute and subtle. This is not the case here, and it is quite understandable, since the prototype of the epic hero is the ogre, which is found in Samoyed tales and is in every way comparable to our own. The Nenets' epic songs are, let us recall, literally called the "songs of ogres" and Matthias A. Castrén writes that he has noted North Samoyed songs in which "the *s'udubei* [*s'udb'a*] are represented as fearsome giants and cruel ogres who, before devouring the unfortunate individual who has fallen into their hands, make him suffer mercilessly by swinging him on an iron swing" (Kastren [Castrén] 1860, 298). Unfortunately, in the Nenets epic songs collected by Castrén, or at least in those published later by Lehtisalo, no ogre appears, but in the first Nganasan song noted in 1927 by A. P. Lekarenko (Lekarenko.1927.19), an ogre does replace an epic hero at the end of the text.²⁶⁰ Thus, to have an overall idea of the North Samoyed epic hero, one must have in mind the image of an ogre who is socialized, i.e. a character who is psychologically coarse, animated by an unquenchable greed, but who, unlike the ogre, distinguishes between alimentary and sexual issues,²⁶¹ and lives in society.

These heroes therefore live in society, but this society is profoundly different from those in which the Nganasan or the Nenets live. Indeed, in epic society, the camps are made up of members of the same lineage, most often by a group of brothers, and each of them is associated with a territory; the songs thus speak of the land of the Nositəta or the Hermines. The epic heroes are also extremely rich and own a fantastic number of reindeer. One song (Lekarenko.1927.19) even reports there being several million head of reindeer, and so many furs that they rot in the sleigh. So epic society is an opulent society that wants for nothing

²⁵⁹ Thus Dominique Samson noted an example where it is said that at such and such a place in the landscape there is the mark of the passage of an epic hero (personal communication).

²⁶⁰ The torture to which Castrén refers is found at the heart of a Nganasan tale noted in 1938, see LAMBERT, 2002-2003, 442-443.

²⁶¹ When he meets a pretty girl, the Samoyed ogre dreams of boiling her in his cauldron as if she were a piece of reindeer meat, whereas the epic hero dreams of accumulating women.

economically. In reality, the North Samoyeds do own domestic reindeer, some Nenets or Enets even have a few thousand head. However, the average Nenets herd was only 200-300 reindeer at the beginning of the twentieth century (Khomich 1966, 50). This number was far rarer for the Nganasan, for whom someone with a few hundred reindeer is considered rich. Moreover, in each Nganasan settlement there are members of several lineages, often linked to each other by matrimonial alliance relationships (see Lambert 2002-2003, 489-516). It is certainly possible to find Nenets camps with representatives of only one group, but this is by no means the rule and the territory is not claimed, as in an epic poem, in an exaggerated way. In any case, the reality is very far from this fiction.

Epic storylines

The crucial problem of this imagined society is that of its perpetuation, and thus that of the alliance that is its condition. In practice, Nenets social organization is supported by an alliance structure of delayed direct exchange, so that for a woman taken from one generation, a daughter of that woman is returned to the donor group in the next generation. In the past, the Nganasan also used this system, but most probably it evolved in the nineteenth century into a semi-complex structure, most certainly in order to integrate neighbouring groups (see Lambert 2002-2003, 39-54). In all cases, the marriage associated with these exchange structures is a marriage by purchase, with the “price of the woman” (*ny d'ens'a* in Nganasan) being hotly debated between the two parties. In epic society, however, marriage by purchase does not and cannot work, because, as the epic heroes make clear, why would they give their daughter or sister for reindeer or furs when they already have more of these things than they could need? In some texts, the service of a son-in-law also appears, where the suitor tries to fulfil the tasks imposed on him by the daughter's father, but even if he succeeds, this father does not hand over his daughter, because he does not need a son-in-law in his service either,²⁶² and considers his own son more competent. The songs envisage only one solution to this impasse, namely armed conflict between the one who wants to take a girl and the one who refuses to give her away, and the stronger of the two wins. Epic society is thus traversed by systemic conflicts with heroes who kill each other.

The songs really explore the universe of possibilities of such a society and thus seem to imagine the whole range of logical combinations that can be produced from these simple rules – the situations and outcomes are thus varied. Very often the song's outcome cannot be predicted; it is impossible to guess who will win or how. Each text thus follows a path among

²⁶² Doing the service of a son-in-law is in reality conceived to be humiliating (LAMBERT, 2002-2003, 40).

other possible paths without any possible anticipation. In the field, while reworking epic texts, Tatiana Zhdanova and I unwittingly tested this hypothesis with Nganasan informants. As we stopped to work on a text at a given moment, and without knowing the rest of the story, we asked ourselves how this or that character – they are independent of each other – would react: would this character or that one win? It was only the song that would tell us, us and our informants. The plot can always develop in one direction or another. For example, when the father or brother of the girl is to be killed, he may agree to give his daughter or sister to the suitor if he lets them live. If the suitor accepts – this is not a necessity, as he may also choose to kill him – the father, once he regains his strength, can go to war again to try to take back his daughter. Of course, a new suitor can also always emerge and engage in combat with whoever has, at least for the time being, the young woman in question, and so on. For the song construction as such, the idea is that of a patchwork, with blocks, episodes that are independent of each other, that combine and that, depending on the song, can be arranged in one order or another. From this point of view, each song can undoubtedly be thought of as a more or less singular arrangement.

The simplest plot involves three, four or five brothers, and at least one of them is single. The single brother desires to marry a magnificent girl who lives far away and manages to convince his brothers to set out with him to fetch her despite the dangers involved. The girl's father refuses to give her up and finally the hero manages to take her by force and bring her home. This elementary scheme also frequently underlies the Ob-Ugric epic songs (e.g. Erdély 1972, 12-163), in which it is, however, understood differently. This is nonetheless the only narrative structure common to the Ugrian and Samoyed epic songs, and it can perhaps reasonably be considered as the core of these epic songs, from which the North Samoyeds and the Ob-Ugrians arguably elaborated and developed their own multitude of songs, though from quite different perspectives.

The story can, of course, immediately become more complex, with, for example, the father giving away his daughter under threat, but then returning to confront the one who took her. The fighting thus resumes and only ends with his final defeat (for a concrete example, see Kupriianova 1965, 199-210). The outcome then seems moral, but this is only one particular case and others are equally possible. Thus, at the end of one song (Strulev.1938.1), in which multiple characters die during various armed confrontations that last for many years, there are only two remaining survivors, who then proceed to kill each other... Thus, the song ends on an image of total desolation and impasse since everyone dies! Another song (Dolgikh.1938.10) opens with the image of three brothers who terrorize the tundras where they have taken several women by force and are pursued by those, of whom there are many, who have only given up their

women under threat. The pursuers will all be defeated in bitter battles, though the eldest eventually succumbs, with his weapons in his hands, but he is immediately replaced by his younger brother, and a new woman is taken, again with violence!²⁶³ Sometimes those with daughters or sisters manage to repel all suitors: in one song (Lekarenko.1927.19), an extremely wealthy father manages, with the help of his son, to rout all the suitors, even killing them on occasion, which he does without any qualms and despite the fact that they have tried very hard to fulfil all the extraordinary tasks he has assigned them. In the end, an ogre arrives to steal the girl and not to marry her, nor even to devour her, but to sacrifice her. The girl herself begins to fight her captor, eventually managing to tear out his heart. Clearly very happy, she returns to live with her father. All those who coveted her are dead or have been definitively defeated. The situation seems near incestuous.²⁶⁴

How to understand this epic society?

In general, the Samoyeds do not talk about the meaning that can be conveyed by their oral tradition, and this is particularly true for the epic songs, which are sung but not discussed. In order to try to grasp the overall meaning of this fictional universe, it is necessary to place it in the context of North Samoyed societies, doing which allows us to measure the gap between epic and real societies. If we take into account North Samoyed history, it becomes clear that these stories are closely linked to the development of reindeer husbandry. This led to a real economic change among the Nenets. In the seventeenth century, the Nenets were still reindeer hunters, and anyone who had forty animals was rich, whereas a hundred years later some of them already owned two thousand domestic reindeer (Kolycheva 1956, 79). This very rapid transition from hunting to herding is even sometimes described in this field as a “reindeer herding revolution” (*Narody...*, 2005, 410), the roots of which are still debated today (Pax Russica, the shift of nomadism as it moved away from the Russian world, climate change, the disappearance of wild reindeer, and so on). It also seems to have led to a real demographic explosion²⁶⁵ (Krupnik 1976, 67), and no doubt to many other changes, including religious ones.

Could it not be that the Nenets shamans gradually gave way to bards who sang the epic, as is attested elsewhere in Siberia?²⁶⁶ The advancement of livestock breeding among the Nenets

²⁶³ Polygyny is well attested among the Samoyeds, where it remains the privilege of the great shaman or the large herder.

²⁶⁴ This is one of the few epic songs in which a religious dimension appears through the idea of a sacrifice, albeit at the hands of an ogre. As far as the Samoyed epic heroes are concerned, there is no mention of sacrifices, spirits or gods, and no bards or shamans appear in the texts, which are also very far from reality in this respect.

²⁶⁵ The European Nenets numbered only 1300-1400 in the sixteenth and seventeenth centuries, and gradually increased to 5000 or 6000 individuals by the end of the nineteenth century.

²⁶⁶ We have very little concrete data concerning the rituals undertaken by Nenets shamans of the tundra, whereas descriptions of Enets or Nganasan shamanic rites are much more numerous, despite the demographic small

continued until collectivization and gradually passed over to the Enets and then to the Nganasan in the nineteenth century, whose reindeer herds rapidly grew. However, the Nganasan have always remained hunters, and those who had a very large herd left it to shepherds to go and hunt wild reindeer in more remote regions. The epic songs thus followed the same trajectory from the Nenets to the Enets to the Nganasan, and this context is the one in which the Samoyed epic takes on its full meaning.

Might we not consider that these groups, which were undergoing deep and essential economic changes, were trying through their songs to envisage how they might live in a pastoral society where nothing was lacking, a society towards which they perhaps felt they were moving? Epic society remains, however, a society thought up by hunters at heart, and in the end it is no longer reindeer that are hunted, but rather women. It is most probably in this context of profound and lasting transformations that the Nenets developed their epic poetry, one of the main objectives of which is to imagine what society would be like had it taken a pastoral logic based on accumulation to its conclusion. According to this projection from a group still deeply marked by hunting life, the figure of the herder is envisaged through that of the ogre. Like the latter, the rich shepherd is supposed to be driven by an unquenchable voracity, which only brute physical strength can serve.²⁶⁷

Polyphony

Thus far, the texts, very quickly presented here, present no idea of polyphony. If it is the image of an imagined future that epic proposes here, the outlook is clearly not optimistic, on the contrary. Who would want to live in a society torn apart by systemic and deadly conflict, with the possibility that no one will be left standing? True, the heroes are brave and show great physical courage, which is socially valued, but the proposed social universe seems absolutely unliveable.

Here we might note one character who progressively emerges in certain songs and who makes it possible to pacify epic society. The various songs featuring him attest to a genuine textual work. These songs open with the image of a woman who lives alone with her son or nephew, as all the men are dead. They may all have been struck down by a devastating disease

population of these two groups. Moreover, in one Enets myth I have noted a clear opposition appears between bard (Nenets) and shaman (Enets) society (Lambert 2002-2003, 283-294). From this point of view, the adoption by the Enets and Nganasan of the Nenets epic songs did not lead to a retreat from shamanism and several Nganasan shamans – Tubiaku or his sister Noboptie – were also excellent bards.

²⁶⁷ This should not be seen as a secondary effect of Soviet policy, as many of the songs were noted down long before the time of the Soviets. On the other hand, communist propaganda could have relied on these representations, but if it did not do so, it was probably simply because the propagandists did not know or at least did not understand them!

during their sleep – this is a *topos* of North Samoyed oral traditions – and the song then focuses on the fate of the woman and the child, with several heroes appearing one after the other, each of whom fight each other while proposing different solutions: taking the woman and killing the child; taking the woman and abandoning the boy; or taking both, in which case the newcomer is a parent. This last possibility is the one retained by a Nganasan song (Dolgikh.1938.63). In it, the dead men are more often than not murdered in their sleep. This introduces a new element, since the song then ventures to make a value judgement on the murderers: the enemy is negatively valued for having killed disloyally. Z. N. Kupriianova took a keen interest in these songs, presenting us with five examples in all of which the boy grows up and avenges his father and uncles.

In the simplest version (Kupriianova 1965, 59-95), the hero, having learned the story of his people, takes up the weapons of his father and six uncles – he is called Dressed in Seven Pieces of Clothing, because he has also donned their clothes – and goes to fight his hereditary enemies. Other characters then offer him military help, on account of his parents having been murdered in an act of cowardice. He systematically rejects their offers and prefers to fight alone. He manages to kill many opponents, but still ends up in a desperate situation. Those who had offered him help intervene, doing so not only to save his life, but also to enable him to destroy his enemies. So the avenging son is nevertheless forced, in spite of himself, to make military alliances. He then proceeds to share with his allies the booty (a herd of reindeer) taken from his opponents and they all end up living together in harmony. The outline of a solution emerges here, while other texts go even further by proposing a more elaborate initial situation involving three survivors, a mother, and her two children, one boy and one girl. The avenging son, then called the son of the master of the slender headland, now has a sister. In the most innovative version (Kupriianova 1965, 96-149), the two children are forced to flee, as the one who murdered their father returns to kill the boy and take the girl. They seek help and eventually find it: the sister of one of their enemies allows them to survive and then a military ally steps in – his military help will not be turned down. Now, instead of systematically slaughtering all his enemies, like a classic Samoyed hero, the avenging son lets some of them live. At the end of the song he gathers all the survivors. While he marries the girl who helped them, he gives his sister to his military ally and the latter's sister to one of his former enemies. The reindeer are also shared and a world of lasting peace is finally established.

What, then, has changed? The avenging son, who is gradually forced to accept help, ends up with military allies and, in the text that goes furthest, invents a new form of matrimonial alliance, an extremely simple one, as it happens. As we have seen, traditional marriage by purchase, combined with a delayed direct exchange structure, is no longer an option, as the

father refuses to sell his daughter, arguing that he already has enough reindeer and furs. The son of the master of the slender headland therefore opts for immediate exchange: he gives his sister to his military ally while he marries the girl who helped him and the sister of his military ally is given away elsewhere. This is a good example of a generalized, non-delayed exchange, and this immediacy – one girl for another right away – excludes the question of purchase. Finally, the adoption of this simple formula permits escape from this world of conflict. The other versions of this song (Kupriianova 1965, 150-198) help to clarify what is really at stake here, as they envisage other possibilities. Thus, in two of the songs the sister does not marry, since the hero is not yet ready to give her away; indeed, he takes a wife (the girl who helped them), or even two (this one and the daughter of his enemy), so nor is he ready to give a woman to anyone else. By keeping his sister and taking two wives, he still seems to be driven, like classical epic heroes, by the sole logic of accumulation. On the other hand, in another version he still marries the girl who helped them, but also gives his sister to her brother. Here we have another example of immediate exchange, but in a different form, since it is now a very banal, direct exchange of sisters.

In a society that has become extremely affluent, the key thing is to decide for a formula of immediate exchange, regardless of the underlying alliance structure. This is the way out of this world of constant wars.

The spontaneous thought thus arises, "all this fuss for nothing," especially since, in North Samoyed societies, marriage through the immediate exchange of sisters is theoretically possible. Yet, it is not valued at all and ethnographical studies never report it, though they do devote some beautiful pages to the very long negotiations undertaken by the matchmaker who haggles over the "price of the woman." Moreover, we have no concrete example of such marriages in North Samoyed ethnography, and the analysis of the 1926-1927 census for the Eastern Nganasan (the records for the Western Nganasan have been lost) did not reveal a single irrefutable example (see Lambert 2002-2003, 489-516). How could it not appear that marriage through the immediate exchange of sisters pertains only to the most deprived, to those whose only wealth is their sister? This exchange even seems to function as the unthinkable, blind spot that structures this epic poetry, because the heroes, who are always rich, absolutely never consider it and prefer to kill each other, with immediate exchange only returning with the figure of the avenging son. In this latter case, the marriage of those who have nothing but a sister becomes the only possible marriage for those who want to live in a peaceful society but who have everything... except a wife!

Moreover, thanks to the great number of texts in which this avenging son appears, it is possible to underscore a polyphony in what functions as a "dispersed epic." It is indeed once he

has a sister that this son is able to conceive a new solution to a world torn apart by conflict, meaning in turn that the future can be imagined in a more acceptable, optimistic form. The perspective that this character offers represents a real alternative to the other epic heroes. However, to reach this conclusion, the corpus of "ogre songs" must be considered as a whole; no single song can be relied upon, as it can present a singular case only, a particular situation. In this instance, it seems perfectly legitimate to think in terms of "dispersed epic," and it remains to be seen whether this type of analysis can be undertaken in other Siberian societies that did not elaborate a single great epic, but instead a multitude of epic songs.

A contemporary adaptation

In conclusion, it may be interesting to show how these songs can continue to evolve in a new context. Indeed, from the point of view of content, these texts have certainly not been relevant since collectivization, especially for the Nganasan, who ended up losing all their domestic reindeer. These songs continued to be performed until recently, but only by the Nganasan born before the 1930s and who kept a "traditional" view of their culture. However, one of my younger informants, Nina D. Chunanchar (b. 1947), herself the daughter and niece of great bards, also knows some songs and offered to write them down. In general, her texts (myths, tales, etc.) must often be seen as "modernized" forms of "traditional" stories adapted to the contemporary world. Nina has also tried to transform the narrative structure of epic songs. For example, one of her rather short songs begins, in the classical way, with a hero who wants to take a fourth wife, of course the brothers refuse to give their sister away, which leads to an armed conflict and the injured suitor is repelled. In a further development, the Russian justice system intervenes, summoning the brothers to appear before the "great Russian chief with eyes of fire." They have no choice but to go. On the way, however, they meet a fourth man, their elder brother, who has spent many years in prison for killing a whole camp. He tells them that he will go and see this chief himself, as he has come to know the Russians well. He convinces the chief that the attacker is the real culprit, as he was after a fourth wife – Soviet Russia forbade polygyny early on, as it did marriage by purchase – and they both get drunk together. When he returns home, he discovers that his brothers and sister have been murdered by ogres wanting to annihilate the human race. He kills them and revives his own, then tells his brothers that they will become the seasons and his sister that she will marry and give rise to human beings. He ascends to the sky. He climbs into his sleigh, which flies off, his reindeer having become winged, and disappears through the clouds.

This contemporary and individual creation is to be understood as a contemporary adaptation of these songs, with of course the introduction of Russian law, which prevents the

epic heroes from behaving as they used to. We can only note that the song lyrics here lose their epic dimension, and become immediately religious instead, as the brothers come to originate the seasons and the sister, the woman, gives birth to humans. As for the main hero, he ascends to the sky on his sleigh. The story is obviously inspired by Elijah's ascension, which is very popular in Siberia and often adapted. Through this contemporary reinterpretation in religious terms, the song is now understood as being about the origin of the seasons, humanity and perhaps even the God of heaven – the Russian presence is obviously not fortuitous, but that is another story...

Bibliography

CASTRÉN, M. A. Samojedische Volkedichtung, T. Lehtisalo (ed.) **Mémoires de la Société finno-ougrienne** 83, Helsinki : Suomalais-Ugrilainen Seura, 1940.

DOLGIKH, B. O.

Dolgikh.1938.10, Dolgikh.1938.63, Dolgikh.E.1948. 27, Lekarenko.19.1927.12, Strulev.1938.1, in 231 Nganasan myths, tales, legends and epic songs (204 written down by B. O. Dolgikh, 22 by A. P. Lekarenko, 4 by M. S. Strulev and 1 by I. I. Baluev). Manuscripts, Collection B. O. Dolgikh, Institut etnologii i antropologii im. N. N. Miklukho-Maklaia (Moscow). Copy of texts collected in 1938 conserved at the Krasnoyarsk Regional Museum (KKM f. 7886/217, materialy po etnografii 1) and one hundred Enets tales, myths, legends and epic songs (written down by B. O. Dolgikh). Manuscripts, Collection B. O. Dolgikh, Institut etnologii i antropologii im. N. N. Miklukho-Maklaia (Moscow).

DOLGIKH, B. O. **Fol'klor nganasan**, 54 p. Manuscript, private archives, undated.

ERDÉLY, I. **Ostjakische Heldenlieder aus József Pápay Nachlass**. Budapest, Akadémiai kiadó, 1972.

KHOMICH, L. V. **Nentsy. Istoriko-etnograficheskie ocherki**. Moscow/Leningrad: Nauk, 1966.

KAŠTREN [Castrén], M. A. Puteshestvie po Laplandii, Severnoi Rossii i Sibiri (1838-1844, 1845-1849). **Magazin zemlevedeniia i puteshestvii**, 6 (2), Moscow, 1890.

KOLYCHEVA, E. I. Nentsy evropeiskoi Rossii v kontse XVII-nachale XVIII veka. **Sovetskaia etnografiia** 2. 1956, p. 76-88.

KOLYCHEVA, E. I. **Komi narodnii epos**. Moscow: Glavnaia redaktsiia literatury, 1987.

KUPRIANOVA, Z. N. *Epicheskie pesni nentsev*. Moscow: Nauka. 1965.

KRUPNIK, I. I. Stanovlenie krupnotabunnogo olenevodstva u tundrovykh nentsev. **Sovetskaia etnografiia** 2, 1976, p. 57-69.

LAMBERT, J.-L. Sortir de la nuit. Essai sur le chamanisme nganassane (Arctique sibérien). **Études Mongoles et Sibériennes**, 2002-2003.

LAMBERT, J.-L. Quand le dieu céleste envoie son enfant-ours aux hommes : Essai sur les interactions religieuses chez les Ougriens de l'Ob (XVIII^e-début XX^e siècles). **Slavica Occitania** 29 [La religion de l'Autre : réactions et interactions entre religions dans le monde russe, Dany Savelli, ed.], 2009, p. 181-203.

LAMBERT, J.-L. Résumé des conférences. **Annuaire de l'EPHE, Section des sciences religieuses** 119, 2012, p. 267-273.

LAMBERT, J.-L. Résumé des conférences. **Annuaire de l'EPHE, Section des sciences religieuses** 120, 2013a, p. 203-210.

LAMBERT, J.-L. Sans tambour, ni costume: du chamanisme ob-ougrien au chamane. In: Buffetrille, K.; LAMBERT, J.-L. Lambert ; LUCA, N. ; SALES, A. de (eds.). D'une anthropologie du chamanisme vers une anthropologie du croire: hommage à l'œuvre de Roberte Hamayon. Special issue of **Études Mongoles et Sibériennes, Centrasiatiques et Tibétaines**, 2013b, p. 65-86.

LEHTISALO, T. Juraksamojedische Volkdichtung. **Mémoires de la Société finno-ougrienne** 90. Helsinki, Suomalais- Ugrilainen Seura), 1947.

Narody Zapadnoi Sibiri (Khanty, Mansi, Sel'kupy, Nentsy, Entsy, Nganasany, Kety) 2005 I. N. Gemuev, V. I. Molodin, Z. P. Sokolova (eds.) (Moskva, Nauka) [Narody i Kul'tury].

TERESHCHENKO, N. M. **Nenetsko-russkii slovar'**. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia, 1965.

TERESHCHENKO, N. M. **Nenetskii epos**. Leningrad: Nauka, 1990.

ZSIRAI, M. **Osztják hősénekek. Reguly A. es Pápay J. hagyatéka I**. Budapest: Magyar tudományos akadémia, XVII, 1944.



Revista Épicas

Ano 6 - N. 12 - Dez 22
ISSN 2527-080X

Resenha
Reseña
Revue critique
Critical review



ANDRADE, Andreia de Lima. (Des)amor em memória. In: **Revista Épicas**. Ano 6, N. 12, Dez 22, p. 230-232. ISSN 2527-080-X.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022.v12>

(DES)AMOR EM MEMÓRIA

Andreia de Lima Andrade – UFRPE/UAST

SILVA, Fabio M. **Memorial do (des)amor**. Caruaru, PE: WDimeron, 2021.

“Toda arte é uma paródia de nós mesmos”
Lima Barreto

Memorial do (des) Amor, primeiro livro de poesia do professor Fabio Mario da Silva, está dividido em quatro partes: “POEMAS-AMOR”, “O DESamor”, “O AmOR” e “O (des) AmOR: parte II”. Através dos títulos das sessões, percebe-se que esse é um livro onde pulsa o amor, mesmo quando lemos o prefixo de negação “des”. O poema que abre a obra, de Fabio Mario, diz muito sobre sua poética: “Minha poesia é barroca, é romântica/ talvez um pouco modernista ou simbolista [...]” (SILVA, 2021, p. 17), versos um tanto paradoxais, citando estéticas literárias que a princípio se distanciam, não parecem dialogar, mas que se harmonizam num projeto literário cíclico, onde tradição e ruptura se aproximam. Certas contradições são impregnadas de uma grande carga afetiva na produção de uma poesia prosaica, “que não quer ser estética literária/ nem tampouco devanear em lágrimas rasteiras [...] sua única intenção é ser aprazível/ deleitar algum ente querido e se desfazer toda NUA de puro (des) amor!” (2021,

p.17). Se, consoante a paradoxal assertiva de Jean Cocteau, “a poesia é indispensável se ao menos eu soubesse para quê”, em Fabio Mario, e, no *Memorial do (des) Amor*, a poesia, para além do processo de formatividade linguística de uma singular experiência vivida, se constitui num roteiro seguro e ao mesmo tempo arriscado de apreensão da essencialidade do amor, a contradição do percurso tem a sua razão de ser, uma vez que o sujeito lírico “Faz poemas por entre as intempéries da vida/ Nessas horas, nunca imaginadas, eles apenas me vêem e zelam por mim/ Neste instante, em que as palavras brotam, deixo que os versos (me) pensem em mim” (“Poesia II” – primeira parte, 2021, p.19). O poeta coloca a poesia numa posição de destaque e ela torna-se sua “amante inesperada” (2021, p.21). Assim, amor e poesia engendram-se mutuamente e podem identificar-se um com o outro.

Na seção “O DESamor”, com poemas carregados de sensualidade, o vate canta o amor, mesmo quando prefigurado de desamor, quando ausente ou imaginado. Emerge uma tensão semântica “que em tom melancólico, o impede de se despir, do calabouço que o sufoca sem amor” (“poema I”, 2021, p. 27). Pois, “O amor é o destino apenas para aqueles a quem a vida perdoou e predestinou antes de sonharmos ser transeuntes” (“poema IV”, 2021, p. 33). A parte que se segue, “O Amor”, reconstrói, “à sua maneira, a percepção desajustada que caracteriza o sujeito dessa poesia”, conforme Gilvano Vasconcelos (2021, p.12), isso é perceptível no poema IV – “O exagero de Amar”:

Tocaste-me com a tua ausência
na mansidão do teu olhar honroso.
Sugaste-me no silêncio de tuas palavras
e no brilho enlouquecedor de tua pele refletiste-me luz,
uma luminosidade tão incandescente que me foste cegando de amor
de paixão, de complacência pela saudade.
Foi nas chagas de tuas dores que eu descobri o teu mais delicado ato.
E, desde então, na pureza da tua essência, eu gozo mil sabores
e te sonho a cada noite como se tu fosses um astro que vem iluminar
[todas as madrugadas,
(à minha janela) a íris dos meus olhos infectados de vaidades.
(SILVA, 2021, p. 53)

Na última sessão, “O (des) AmoR: parte II”, ocorre uma mudança de tom e cor, todos os poemas têm título, o amor encontra-se enraizado nas paisagens do agreste e do sertão: “À sombra de um umbuzeiro, meu grande amor fez paragem/ para admirar apenas as verdejantes e similares linhagens/ de uma terra sem fim, numa paisagem sertaneja, pintada em seus sonhos estelares” (“O Umbuzeiro”, 2021, p. 67). “O mel de uruçú jaz aqui [...] enterrando-me na colmeia mais seca deste Agreste/ cheio de lembranças amargas e de saudades” (“O mel de Uruçú”, 2021, p. 69). Ainda, nessa sessão, há um poema dedicado ao mestre Vitalino e a

Caruaru, “O Barro”, “Do Barro eu nasci e ao barro voltarei/ voltarei às instâncias pequenas/ e à laboriosidade do dia a dia/ ao mestre, o Vitalino que do barro nos fez [...]” (SILVA, 2021, p. 71). Esse poema enaltece um grande artesão caruaruense, um dos maiores artistas populares do Brasil, mas, também dialoga com a tradição judaico-cristã do primeiro homem ter vindo do barro.

A obra foi lançada no sertão de Pernambuco, na cidade de Serra Talhada, lugar mais que propício, uma vez que o livro “consegue tão bem harmonizar a fusão de elementos clássicos com uma cor local do sertão e do agreste”, conforme Gilvano Vasconcelos (2021, p.13) afirma no prefácio. Isto é percebido desde a capa com a xilogravura de J. Borges, nas imagens que permeiam as páginas da obra e nas palavras que compõe a poesia: “Entre o Agreste e o Sertão tu nasceste. / Entre o calor intenso e a brisa fresca Deus te fez gente” (SILVA, 2021, p. 59). Veio a público num momento conturbado, no entanto, falar de poesia em meio ao caos é esperar, é cultivar a beleza, num momento que a liberdade e dignidade do homem estão em crise, nos utilizamos da literatura, da poesia para combater a intolerância sob qualquer aspecto em que se apresente, parafraseando Hermilo Borba Filho.

O autor nasceu em Caruaru, agreste pernambucano. É pós-doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo e em Estudos portugueses pela Universidade de Lisboa. É doutor em Literatura e mestre em estudos lusófonos pela Universidade de Évora. Possui licenciatura em Letras pela FAFICA/Caruaru. É pesquisador colaborador do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias) e do CEC (Centro de Estudos Clássicos), ambos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Também integra a equipe do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP), da Universidade Federal de Sergipe. Dirigiu em conjunto com a professora Cláudia Pazos Alonso (Universidade de Oxford), a edição anotada das obras completas de Florbela Espanca pela editora Estampa (Lisboa) e organizou, também em conjunto com Pazos Alonso, uma edição da obra modernista de Judith Teixeira, com textos inéditos, pela editora Dom Quixote. Preparou a edição da trilogia épica de Soror Maria de Mesquita Pimentel, primeira epopeia escrita por uma mulher em língua portuguesa. É membro associado da CRIMIC, da Sorbonne Université. Atualmente é professor de Literatura da Universidade Federal Rural de Pernambuco, na Unidade Acadêmica de Serra Talhada.

Como diria Mario de Andrade, os jovens talentosos são portadores de desequilíbrios poderosos, sobretudo quando incursionam pela desbordante seara da criação poética, finalizo utilizando as palavras de Antonio Soares: “poesia só os poetas são capazes de criar, ao passo que poema qualquer pessoa aprende a construir”. *Memorial do (des) Amor*, um belíssimo livro de poesia.