



MARQUES, Karina. Do folheto épico à história em quadrinhos: deambulações pelo acervo Raymond Cantel. In: **Revista Épicas**. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 77-99. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

DO FOLHETO ÉPICO À HISTÓRIA EM QUADRINHOS: DEAMBULAÇÕES PELO ACERVO RAYMOND CANTEL

FROM THE EPIC POEM CHAPBOOK TO THE COMICS: WALKING THROUGH THE RAYMOND CANTEL COLLECTION

Karina Marques¹

Universidade de Poitiers – CRLA-Archivos

RESUMO: Nosso artigo propõe uma análise comparada de dois folhetos épicos pertencentes ao acervo de literatura de cordel Raymond Cantel: *A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra* de Minelvino Francisco Silva e *A Chegada de Lampião no inferno* de José Pacheco, nas suas reedições quadrinizadas publicadas pela Editora Prelúdio, em 1971. Nosso objetivo é analisar a permanência de alguns aspectos estruturais do poema épico tradicional e como os epos clássico, bíblico e medieval foram refundidos nesses cordéis para a construção de um epos sertanejo/nordestino, apresentando dois heróis épicos distintos: o retirante e o cangaceiro. Para isso, utilizaremos, entre outros, os conceitos de “triplo conflito” (GOYET, 2021) e de “sujeito cultural híbrido” (RAMALHO, 2022). Analisaremos, por fim, a relação entre o formato editorial do cordel em quadrinhos e a identificação de um epos regional ou nacional.

palavras-chave: cordel, épico, HQ, retirante, cangaceiro.

ABSTRACT: Our article offers a comparative analysis of two epic cordel poems belonging to the Raymond Cantel Cordel Literature Fund: *A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra* by Minelvino Francisco Silva and *A Chegada de Lampião no inferno* by José Pacheco, in their reissues in comics published by the publishing house Prelúdio in 1971. Our objective is to analyze the conservation of some structural aspects of the traditional epic poem and how the classical, biblical and medieval epos were recast in these *cordéis* for the construction of a *sertanejo/nordestino* epos, presenting two distinct epic heroes: the *retirante* and the *cangaceiro*. For this, we will rely, among other things, on the concepts of “triple conflict”

¹ Pós-doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Rennes II, França, 2018, e doutora em Literatura Brasileira e Portuguesa pela Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França, 2014. Professora adjunta no Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Universidade de Poitiers, França. Pesquisadora do *Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos* (CRLA-Archivos), com interesse em literatura de exílio Brasil/Portugal séculos XX-XXI, imagologia, memória e pós-memória do Holocausto, fronteiras entre ficção/não-ficção. E-mail: karina.marques@univ-poitiers.fr.

(GOYET, 2021) and “hybrid cultural subject” (RAMALHO, 2022). Finally, we will analyze the relationship between the editorial format of the cordel in comics and the identification of a regional or national epos. **key words:** chapbook, epic, comics, retirante, cangaceiro.

Nosso artigo versa sobre dois folhetos épicos pertencentes ao acervo de literatura de cordel Raymond Cantel: *A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra* de Minelvino Francisco Silva e *A Chegada de Lampião no inferno* de José Pacheco, nas suas reedições quadrinizadas publicadas pela Editora Prelúdio, em 1971. Pretendemos analisar, primeiramente, a permanência de alguns aspectos estruturais do poema épico tradicional; e como os epos clássico, bíblico e medieval² foram refundidos para a construção de um epos sertanejo/nordestino, apresentando o retirante e o cangaceiro como heróis épicos. Num segundo momento, analisaremos as estratégias de adaptação intermediática do folheto épico para a história em quadrinhos (HQ), interrogando-nos, particularmente, sobre as seguintes questões: a escolha entre a narrativa em prosa ou em versos; as estratégias de transmissão da oralidade; a relação entre texto e imagem; a manutenção da ilustração tradicional em xilogravura ou a adoção de um grafismo HQ; a conservação do folheto clássico de dimensões 11 x 16 cm ou a adoção de outros formatos editoriais e, finalmente, a recepção pelo leitor brasileiro dessas adaptações, associada ao reconhecimento de um epos regional ou nacional.

O Acervo Raymond Cantel (ARC) é um dos maiores acervos de cordel da Europa, contando mais de 4.000 documentos colecionados por Raymond Cantel (1914-1986) durante as suas viagens ao Brasil, desde 1959 até o começo dos anos 80. O ARC encontra-se sob a custódia do centro de pesquisas CRLA-Archivos (*Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*) da Universidade de Poitiers, na França, possuindo um portal de internet chamado “Biblioteca Virtual Cordel”, onde foram publicadas as fichas catalográficas de cada documento, bem como o texto integral de alguns dos folhetos em formato PDF com reconhecimento de caracteres: <https://cordel.edel.univ-poitiers.fr/>.³

Raymond Cantel começou a sua carreira acadêmica como professor de português na Universidade de Poitiers, na França, em 1953, permanecendo nessa Universidade até 1970, quando passou a lecionar na Sorbonne. Em Poitiers, ajudou a criar o CRLA em 1966, centro de pesquisas para o qual a sua mulher, Paulette, e o seu filho, Jacques Cantel, doaram toda a sua

² Epos: “referenciais históricos e simbólicos dissociados no processo de formação cultural de povo ou comunidade, mas que podem ser refundidos literariamente” (Anazildo Vasconcelos da Silva, Christina Bielinski Ramalho. *A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico*. Jundiaí: Paco Editorial, 2022, p. 38.)

³ Os folhetos que não estão à disposição para consulta online podem ser consultados localmente ou solicitados por e-mail (karina.marques@univ-poitiers.fr), mediante análise da pertinência do pedido e a assinatura de um termo de confidencialidade, com validade jurídica para garantir o respeito à propriedade intelectual do autor.

coleção de cordel, em 2001, juntamente com o material constitutivo da sua “coleção biobibliográfica”: gravações de áudio e vídeo de conferências e apresentações de cordelistas e cantadores; manuscritos de seus artigos; fotografias; correspondência trocada com cordelistas e xilógrafos e matérias de jornais franceses e brasileiros sobre a sua vida e obra. Sua importância para a historiografia do cordel pode ser comprovada pelo parecer de Ulpiano T. Bezerra de Menezes que, na segunda página da “Solicitação de registro da ‘Literatura de Cordel’ como patrimônio cultural brasileiro”, afirma: “já o termo cordel [...] não é atestado como norma corrente, nem como denominação exclusiva, senão a partir de 1950s, por influência de Raymond Cantel, um especialista na *littérature de colportage*” (MENESES, 2018, p. 2).

O cordel é uma arte palimpséstica, implicando uma dupla leitura onde se superpõem, pelo menos, um hipotexto originário da tradição lírica europeia do colonizador e um hipertexto autenticamente brasileiro. O cordel é também uma arte compósita, contendo três elementos essenciais: um texto em versos, sua performance vocal e ao menos uma ilustração na capa, utilizando tradicionalmente a técnica da xilogravura. Essas duas características particulares do cordel, enquanto arte palimpséstica (1) e compósita (2) nortearão o nosso artigo de modo a que possamos compreender como o cordel brasileiro recria os epos clássico, bíblico e medieval, refundindo-os com elementos históricos e culturais brasileiros de forma a criar um epos sertanejo/nordestino (1); e quais são os desafios da adaptação do cordel épico em história em quadrinhos de modo a que esse epos nordestino possa ainda ser identificado nessa nova mídia (2).

Ao se falar do epos nordestino do cordel, é preciso situar geograficamente o seu imaginário na sub-região do sertão, que se transformou em símbolo do Nordeste como um todo. Elise Grunspan-Jasmin explica a relação entre a especificidade geográfica do sertão, berço do cordel, e a preservação de uma memória secular:

o sertão se define, primeiramente, como uma zona “no interior”; depois, negativamente, como [...] uma zona árida, escassamente povoada, oprimida pelo peso da miséria e da seca, refém da violência, do banditismo, da injustiça, do fanatismo religioso [...] Mas, contrariamente, alguns autores dirão que nesse território fechado se conservou um mundo desaparecido, que ali sobrevivem costumes e uma linguagem que remontam ao século XVI. Nas representações, o sertão tem, portanto, essa dupla identidade: região atrasada, de cultura arcaica e, ao mesmo tempo, memória viva⁴. (GRUNSPAN-JASMIN, 2001, p. 2)

⁴ Tradução nossa (Tn) : « le sertão se définissait d’abord comme une zone ‘à l’intérieur’, puis négativement comme [...] une zone aride, peu peuplée, accablée du poids de la misère et de la sécheresse, en proie à la violence, au banditisme, à l’injustice, au fanatisme religieux [...] Mais à contrario certains auteurs diront que dans ce territoire fermé s’est préservé un monde disparu, qu’y survivent des costumes et un langage remontant au XVI^e siècle. Dans les représentations, le sertão a donc cette double identité : région arriérée, de culture archaïque et en même temps mémoire vivante ».

Apesar de acreditar que as histórias das canções de gesta francesas chegaram até o sertão nordestino trazidas pelos portugueses, especialmente aquelas centradas na figura de Carlos Magno, Cantel, em conferência proferida provavelmente em 1965, na Bahia, pertencente à coleção biobibliográfica do ARC, prefere falar de uma “identidade profunda” unindo os povos, sendo muito difícil saber se essa “identidade vem de uma influência ou se vem realmente da confluência dos temas e das preocupações”⁵.

Essa “identidade profunda” parece-nos ser a essência do cordel épico brasileiro, constituindo-se a partir de um hipotexto épico clássico, bíblico ou medieval e de um hipertexto genuinamente brasileiro. Assim, alinhando-se à análise feita por Cantel, Sylvie Debs afirma que “o homem do sertão [o sertanejo], humilhado e sofrido, sentia a necessidade de celebrar todos aqueles que superaram a fome e os obstáculos, qualquer que seja a via escolhida”⁶ (DEBS, 1997). Os dois poemas selecionados como nosso objeto de estudo trazem duas viagens iniciáticas em que a superação dos obstáculos pelos heróis significa a vitória do homem sertanejo contra a opressão, utilizando-se de duas estratégias diferentes – a integração e a transgressão –, de forma a construir um epos nordestino de raiz sertaneja.

1. Duas perspectivas de construção do epos nordestino: a migrância do retirante e a errância do cangaceiro

Os dois folhetos épicos que serão aqui analisados, *A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra* de Minelvino Francisco Silva e *A Chegada de Lampião no inferno* de José Pacheco, apresentam duas estratégias distintas para a construção de um epos nordestino a partir da herança épica clássica, bíblica e medieval.

Nos dois folhetos, os heróis nordestinos buscam lugares de acolhida, lugares em que sejam aceitos independentemente do fardo que carregam em razão das suas histórias de vida passada: para o primeiro, a condição de bastardo; para o segundo, a fama de matador. Sobre a natureza dupla do epos, representado pelo signo da viagem, Anazildo Vasconcelos da Silva explica que:

o herói e o relato, vinculados pelo signo da viagem, manifestam, igualmente, o índice da duplicidade que define a natureza do epos. O herói épico caracteriza-se por uma dupla condição existencial, humana e mítica, e o relato pelo encadeamento de referenciais históricos e simbólicos no curso da ação heróica. A ação épica normalmente tem início com uma longa viagem do herói, desenvolve-se em seu curso e encerra-se com ela. (SILVA, RAMALHO, 2022, p. 42)

⁵ Número de cota e intervalo de gravação: ARC, RC_CD1_001 [8'14"- 8'25"].

⁶ Tn: « l'homme du sertão [le sertanejo], humilié et souffrant, éprouvait le besoin de célébrer tous ceux qui ont surmonté la faim et les épreuves, quelle que soit la voie choisie ».

João Acaba-Mundo e Lampião têm como ponto comum serem os dois nordestinos, ou seja, detentores de uma identidade social já marcada pelo signo da viagem: seja ela a migração do retirante ou a errância do cangaceiro. Em cada um dos poemas a serem analisados, o epos nordestino vai ser construído de acordo com essas duas visões distintas de mundo, unindo o plano histórico ao plano maravilhoso.

1. João Acaba-Mundo e a construção do epos nordestino pela conquista de um lugar social

Antes de adentrarmos na análise do primeiro folheto, *A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra* (HJS), história registrada sob direitos autorais em 1959, cabe-nos explicar que a edição que usaremos aqui é aquela de 1971 (figuras 1 e 2⁷), publicada pela editora paulistana Prelúdio, atual Luzeiro. Trata-se de uma edição impressa e colocada à venda sob o nome de um outro autor, Antonio Teodoro dos Santos. Os custos de reimpressão sendo consideráveis, esta versão do folheto em HQ circulou com esse grave erro de atribuição autoral. A história sendo, entretanto, há muito conhecida pelos leitores e já tendo sido publicada por essa mesma editora anos antes, a identificação do verdadeiro autor, o “trovador-apóstolo” Minelvino Francisco Silva, não foi algo difícil. Além disso, no universo do cordel, a figura do autor foi por muito tempo deixada em segundo plano em proveito da história contada, fenômeno próprio de um gênero situado na ambivalência entre a “arte folclórica”, considerada como oral, anônima e consagrada, e a “popular”, como obra de autores identificáveis⁸.

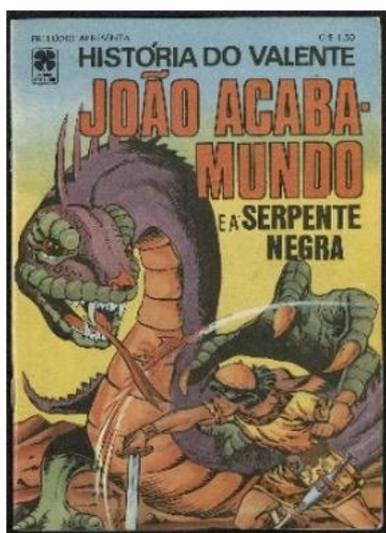


Figura 1



Figura 2

⁷ Figuras **Erro! Apenas o documento principal.** e 2: Capa e primeira página do folheto *A História do Valente João Acaba-Mundo e a serpente negra* (1971) de Minelvino Francisco da Silva. Equívoco no nome do autor, na figura 2.

⁸ Cf: Candace Slater. *A Vida no Barbante. A Literatura de Cordel no Brasil*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1984, p. 2-3.

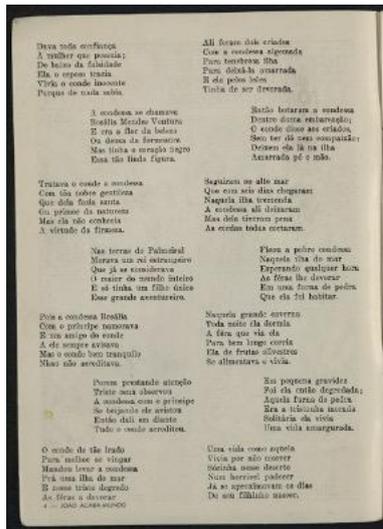


Figura 3



Figura 4

Esta edição proposta em HQ, ou melhor, em semi-HQ, pois nem todas as páginas são quadrinizadas (figuras 3 e 4⁹), apresenta 38 páginas contendo 328 sextilhas heptassilábicas com rimas em todos os versos pares. O poema apresenta na primeira estrofe uma invocação clássica às musas, seguindo o modelo grego (“Vinde a mim, deusas poéticas,/Inspirai-me de verdade;/Trazei-me a divina Musa/Por ordem da divindade/Para contar uma história/De luta e de falsidade”) (HJS, p. 3). Esta invocação é, entretanto, seguida de uma segunda estrofe anunciando os valores cristãos que guiarão todo o poema, com os pares dicotômicos céu/inferno, santo/pecador, fiel/infel, representados pelas figuras arquetípicas de Jesus Cristo e de Judas, este encarnado por uma mulher, a mãe de João, Rosália Mendes. Encontramos a história dessa mulher na proposição do poema, apresentada na terceira estrofe, que diz: “Aqui pretendo narrar/ A história da mulher/ Do conde Péricles Gonçalves/ A quem tinha boa fé/ Mas tornou-se uma falsária/ Com alma de lucifer” (HJS, p. 3). Podemos deduzir, assim, que, mesmo se João é o herói épico do poema, todas as suas ações giram em torno da sua mãe, personagem na origem do conflito ao mesmo tempo político, social e psicanalítico apresentado na narrativa. Rosália, a mãe pecadora, é associada metaforicamente à terra natal sob ameaça constante de possessão bárbara, sendo a sua reconquista a missão maior assumida pelo filho herói, à imagem das cruzadas de outrora.

Rosália trai, primeiramente, o seu marido, o rei do reino de Palmeiral com um “estrangeiro” que se “acreditava o maior do mundo inteiro”. Em seguida, seduzida pelo gigante da Cidade do Terror, ela tenta eliminar o seu próprio filho para ficar com o monstro. Além de rivalizar pelo amor materno, João se opõe sobre a forma autoritária como o gigante governava

⁹ Figuras 3 e 4: Na figura 3, correspondente à página 4 do cordel *A História do Valente João Acaba-Mundo e a serpente negra*, o poema é apresentado na sua estrutura tradicional em versos, impresso em página branca. A página anterior e posterior são quadrinizadas, como podemos ver nas figuras 3, acima, e 4, ao lado.

essa cidade, oprimindo a voz do povo: “Por que não se fala alto?/ Bradou Joãozinho alterado./ Meu senhor fale mais baixo!/ Disse o homem amedrontado./ Pois quem fala alto aqui/ Vai ligeiro degolado...” (HJS, p. 6).

É importante realçar que Palmeiral é igualmente o nome de uma localidade situada no município sertanejo de Mundo Novo, no estado da Bahia, berço do poeta Minelvino Francisco Silva. Essa informação pode ser confirmada no seu livro inédito intitulado *Trovadores e Violeiros* em que apresenta a sua biografia¹⁰. Esse vilarejo da caatinga é marcado por períodos de seca que causam grandes dificuldades à produção agrícola, levando a sua população a migrar para as capitais regionais do Nordeste e as grandes cidades do Sudeste do país.

Nesse contexto sócio-histórico das grandes secas que marcam o Nordeste desde o século XVI até os dias atuais, a imagem do forasteiro citadino, representada no poema pelo personagem do gigante da Cidade do Terror, é, portanto, carregada de um simbolismo muito negativo, significando aquele que coloca em perigo a cultura nordestina com os seus valores cristãos fortemente arraigados, da qual o poeta se faz porta-voz. A dimensão física do gigante e a sua força de palavra representam esse poder econômico tirano das grandes capitais face aos pequenos vilarejos rurais do sertão.

Na coletânea *Contos populares do Brasil*, reunida por Sílvio Romero em 1883, encontra-se o conto “A mãe falsa ao filho”, uma provável fonte de inspiração ao autor. Nesse texto, quando o herói homônimo, João, desejando uma vida mais confortável, deixa o campo para a cidade, acompanhado por sua mãe já viúva, a figura do gigante aparece na trama. Nesta versão da história, a traição da mãe ao filho é explicada em razão do temor ao gigante e não da sua paixão pelo monstro ou de uma perfídia inata. Ainda como característica contrastiva entre as duas narrativas, temos aqui um plano maravilhoso pouco desenvolvido, embora as figuras arquetípicas do gigante e do anjo guardião estejam presentes. João não é um semi-Deus, mas apenas um homem comum, forte e destemido, que enfrenta animais selvagens da floresta brasileira para trazer um remédio natural para a sua mãe, que, tal como no poema de cordel, encontrava-se, supostamente, muito doente. Vemos, portanto, já neste conto, a oposição entre a figura do homem humilde e religioso do campo, profundo conhecedor da sua terra e da sua gente, em oposição à figura do homem urbano, arrogante e usurpador. A dimensão física descomunal do gigante não corresponde, portanto, a uma grandeza de alma à mesma escala. Nos dois textos, de forma mais ou menos simbólica, o exôdo rural é, portanto, associado a uma crise de valores morais.

¹⁰ Trecho de *Trovadores e Violeiros*: “— Em que lugar você nasceu?/ Eu respondi: — Em uma fazenda denominada Olhos D’Água de Belém, próxima ao arraial do Palmeiral, município de Mundo Novo no estado da Bahia.”. Jorge de Souza Araújo. *Trovador apóstolo*. Ilhéus: Editus, 2015, p. 26.

Contrariamente a esse conto tradicional, no poema de cordel, o plano maravilhoso é povoado de monstros, seres mágicos e peripécias. João, ele mesmo, é descrito como um semi-Deus à imagem dos heróis épicos clássicos. Nesse poema, temos a coexistência de dois planos, histórico e maravilhoso, constituindo uma dupla instância de enunciação, apresentando, segundo a classificação proposta por Christina Bielinski Ramalho, um “heroísmo mítico individual”, pois “a focalização parte da inscrição do herói ou da heroína no quadro maravilhoso”¹¹ (RAMALHO, 2016). Esse quadro é composto por um lar de felicidade e de paz, o reino do Palmeiral, remetendo-nos, nostalgicamente, ao vilarejo natal do autor. E, como nos contos maravilhosos clássicos, esse reino encantado é atingido por uma crise interna, abalando o estado de equilíbrio inicial.

Em razão da traição da bela Rosália a seu marido, ela é banida de sua terra natal e enviada grávida de João à ilha dos leões. O filho, por consequência, é condenado a um destino infeliz em razão do pecado cometido por sua mãe. Nessa ilha, entretanto, um milagre produz-se: no momento do parto, a virgem Maria e Santo Antônio aparecem para proteger mãe e filho. Por intermédio dessas divindades, João é dotado de um poder que o transforma em um semi-Deus à imagem do herói bíblico Sansão: ele tem um longo pêlo na perna que lhe confere uma força descomunal. Mas, uma vez o pêlo cortado, torna-se um homem como os outros.

Com doze anos, João decide deixar a ilha, seguindo o seu rumo sob a proteção de Santo Antônio. À imagem dos heróis épicos, João faz, portanto, uma viagem iniciática por meio da qual descobre o mundo e a si mesmo, simultaneamente. A alusão à imagem do retirante nordestino é clara na estrofe em que João anuncia à mãe as motivações da sua viagem, designando a ilha dos leões como um “deserto” e querendo partir “à procura de recurso”: “Joãozinho disse: Mamãe,/ Agora vou viajar/À procura de recurso/ Depois venho lhe buscar/Pois aqui neste deserto/ Não pretendo mais ficar...!”(HJS, p. 6).

Na primeira etapa da sua viagem, ele chega à Cidade do Terror, governada por um gigante tirano. Temos aqui um paralelo entre as duas partes da vida de João, ambas marcadas pela figura do forasteiro conquistador que põe em risco a instituição familiar: o primeiro, amante de Rosália e suposto pai do herói, era um rei estrangeiro arrogante, residente em Palmeiral. O segundo, monstro citadino cruel, é comparado a Ferrabrás, o cavaleiro sarraceno, muçulmano de dimensões surpreendentes que luta contra o bravo cristão Oliveiros, herói de duas canções de gesta, a “Canção de Rolando” (século XI) e “Ferrabrás” (século XII). A matéria épica referente à história das batalhas entre cristãos e muçulmanos no reinado de Carlos Magno, ficcionalizada nas canções de gesta francesas, é aqui retomada no cordel brasileiro, através da luta simbólica

¹¹ Tn : « héroïsme mythique individuel »/ « la focalisation part de l’inscription du héros ou de l’héroïne dans le cadre merveilleux ».

entre o herói sertanejo, protegido pelos santos católicos, e o descomunal bárbaro urbano: “João tornou a se travar/ Com aquele leão voraz./ Se um queria ser bom/ Queria o outro ser mais/ Só a luta de Oliveiros/ No campo com Ferrabraz.” (HJS, p. 8). A luta de Oliveiros com Ferrabrás é um tópos muito presente no cordel épico brasileiro. Esse paladino do imperador franco Carlos Magno (742-814) combate as forças muçulmanas de forma corajosa, vencendo e convertendo ao cristianismo o gigante mouro Ferrabrás, que passa, então, a ajudar Carlos Magno. Na voz do “trovador apóstolo”, a alusão a esse episódio histórico reforça a necessidade de defesa dos valores cristãos no novo espaço sócio-geográfico ocupado pelo migrante.

Nesse episódio da vitória contra o gigante, o nome de João é mencionado pela primeira vez no poema, tornando-o sujeito da sua própria história. Sua identidade é, enfim, reconhecida, fazendo-o sair do ocultamento ao qual a sua condição de filho ilegítimo o confinava: “O gigante sucumbiu/ Naquele abismo profundo/ Por João ser guerreiro forte/ Um primeiro sem segundo/ O povo o apelidou/ Por João Acaba-Mundo.” (HJS, p. 7). Posteriormente, o gigante é retirado desse abismo por Rosália que, apaixonada pelo monstro, planeja a morte de seu próprio filho. Ela inventa uma série de mentiras associadas ao seu estado de saúde, impelindo João a ir buscar remédios mágicos para curá-la, colocando em risco, para isso, a própria vida do filho. A cada prova cumprida, mais outras se colocavam ao herói: as lágrimas do pássaro do Ocidente vigiado pela Serpente Negra; a banha dessa mesma serpente; e o toucinho do porco espinho do reinado de Nicar. Até que Rosália revela ao Gigante o segredo do poder de João que, tendo o longo pêlo da sua perna cortado, perde a sua força colossal e acaba sendo morto pelo monstro. Santo Antônio intervém, então, para ressuscitá-lo, permitindo que o herói descubra a traição da mãe e assassine o gigante.

Rosália é, então, expulsa de casa pelo filho, ação que remete ao seu castigo passado. Após contrair lepra, ela tem um sonho com a Virgem da Conceição, que a incita a pedir perdão ao filho para que fique curada. João, como bom cristão, perdoa a mãe, e como recompensa pelo extermínio do porco espinho, recebe do rei de Nicar a mão de sua filha, Guiomar, em casamento. Se não cumprisse o feito, acabaria, no entanto, degolado. Fiel ao seu marido e a Deus, Guiomar, enquanto encarnação do ideal feminino cristão, é o alter-ego invertido de Rosália. Sobre a construção do feminino pelo cristianismo, Simone de Beauvoir explica que

a igreja exprime e serve uma sociedade patriarcal na qual é conveniente que a mulher permaneça anexada ao homem. É fazendo sua serva dócil que ela será uma santa abençoada. Assim, no seio da Idade Média, ergue-se a imagem mais bem acabada da mulher propícia aos homens: a faceta da Mãe de Cristo enche-se de glória. Ela é a imagem invertida de Eva, a pecadora; ela esmaga a serpente sob o seu pé; ela é a mediadora da salvação, como Eva foi da condenação. É como mãe que a

mulher é temível; é na maternidade que é preciso transfigurá-la e subjugar-la. (BEAUVOIR, 1993, p. 284, 285).¹²

A serpente, símbolo maior da sedução e monstro fálico icônico do folheto, está diretamente associada ao episódio bíblico da tentação de Eva. No poema, a morte da serpente representa um processo de retorno da mulher, enquanto amante guiada pelo seu desejo, à condição plena de mãe. Há também um sistema de compensação feminino na vida de João, pois a perda da mãe, banida do lar, é imediatamente compensada pelo casamento com a primorosa Guiomar: “Disse: Mamãe, a minha casa/ É favor desocupar.../ E foi casar com a princesa/ No reinado de Nicar!” (HJS, p. 34). Assim, para João, novo imperador do reino de Nicar, a posse da terra vai de par com a dessas duas mulheres: a conquista da esposa virtuosa e a reconquista da mãe arrependida. No poema de Minelvino, o plano literário, refundindo os planos histórico e maravilhoso, permite, portanto, a conquista de um lugar social pelo migrante em terra de exílio, através da defesa dos valores patriarcais cristãos.

Sobre o hipotexto do poema, Jerusa Pires Ferreira fala da dificuldade de identificação de uma origem unívoca, apontando, ao mesmo tempo, para uma fonte arturiana, a “Matéria da Bretanha”, na qual “as mais perigosas tarefas são confiadas ao herói, a presença do amor como força impelente à demanda de aventuras, tendo como prêmio a bela noiva, meta e conquista” (FERREIRA, 1979, p. 42). Nesse cordel, que pode ser classificado como “cavaleiresco maravilhoso”, segundo a classificação proposta pela pesquisadora, temos “gigantes, monstros e serpentes como adversários dos deuses [...] cumprimentos de uma ação de busca, matando o monstro e geralmente casando com a jovem” (*Ibidem*, p. 43). O poeta e pesquisador de literatura de cordel, Marco Haurélio, por sua vez, associa essa história ao mito grego de Perseu e Andrômeda, pelo “motivo central – da morte do monstro e salvamento da donzela prestes a ser imolada” (HAURÉLIO, 2012, p. 12).

Ainda que todas essas associações sejam possíveis, a figura feminina é um denominador comum, razão do conflito e motivador da ação épica. No poema em questão, a mãe tem um papel central na história sob uma perspectiva tanto política quanto cultural-psicanalítica: João é um herói edípiano que luta contra seu próprio destino, mas que acaba por revelar que o amor por sua mãe é maior do que aquele sentido por qualquer outra mulher. É para salvar essa terra-mãe perdida, que ele enfrenta os maiores perigos, acabando por matar a projeção do seu

¹² Tn : « l'église exprime et sert une société patriarcale où il convient que la femme demeure annexée à l'homme. C'est en se faisant sa servante docile qu'elle sera aussi une sainte bénie. Ainsi au cœur du Moyen Âge se dresse l'image la plus achevée de la femme propice aux hommes : le visage de la Mère du Christ s'entoure de gloire. Elle est la figure inversée d'Ève la pécheresse ; elle écrase le serpent sous son pied ; elle est la médiatrice du salut, comme Ève l'a été de la damnation. C'est comme Mère que la femme était redoutable ; c'est dans la maternité qu'il faut la transfigurer et l'asservir ».

pai, forasteiro presunçoso, encarnada na figura do gigante citadino, que exerce uma força de palavra castradora. A cidade é, portanto, associada à desidentidade, ao poder opressor de um pai que lhe rouba a terra-mãe e não lhe permite conquistar um novo lar. Segundo Ramalho,

a impossibilidade de se estabelecer uma unidade entre o individual e o social projetou o sujeito numa situação caótica e fez surgir, como afirma Hall, “a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2002, p.32) [...] fragmentada a identidade do sujeito, o mesmo incorporou um constante deslocar de máscaras que o sintonizam simultaneamente com os outros e com o mundo, sem contudo, fornecer-lhe subsídios para resgatar uma individualidade centrada. (SILVA, RAMALHO, 2022, p. 376)

Assim, a melancolia do personagem João é causada por uma dificuldade de auto-conciliação, pois o João, filho bastardo do sertão, e o João, rapaz destemido da cidade, usam máscaras sociais distintas. O sujeito fragmentado entre o individual e o social apenas encontra coerência interna no plano literário, quando, através de suas peripécias, unindo o histórico ao maravilhoso, torna-se o herói “João Acaba-Mundo”.

A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra apresenta, ainda, um “triplo conflito” que Florence Goyet afirma ser uma das características da epopeia: “Ao confronto bélico entre dois campos se sobrepõem uma crise no interior de um dos campos e uma crise no interior do próprio herói.”¹³ (GOYET, 2021, p. 9). No poema, vemos um embate entre o mundo rural do sertão e a cidade; uma crise de valores no seio do homem sertanejo provocada pela influência sedutora do forasteiro urbano; e a grande melancolia do herói, rejeitado na terra natal e inicialmente oprimido na terra de exílio. A epopeia representa, portanto, uma tentativa para João preencher o seu vazio interior, a possibilidade de encontrar um lugar de acolhida após ter dado provas do seu valor enquanto migrante nordestino. Para que o herói sertanejo prove o seu heroísmo é preciso que ele seja, portanto, um super-herói: resistente e resiliente ao extremo, pronto a todos os sacrifícios cristãos para vencer o desafio da integração após a dura travessia do exílio.

1.2. Lampião no inferno: a construção do epos nordestino pela afirmação de um “terceiro-espaço”

A Chegada de Lampião no inferno (CLI) de José Pacheco, grande clássico do cordel de data de composição desconhecida, é um poema mais curto, contando treze páginas na sua versão HQ, com 31 setilhas heptassilábicas, num esquema métrico A/B/C/B/D/D/B. No que se

¹³ Tn : « À l'affrontement guerrier entre deux camps se superposent une crise à l'intérieur d'un des camps et une crise à l'intérieur du héros lui-même ».

refere à conformidade do poema à estrutura clássica épica, o poema não apresenta invocação, começando diretamente por uma proposição: “Um cabra de Lampeão/ Por nome Pilão Deitado/ Que morreu numa trincheira/ Um certo tempo passado/ Agora pelo sertão/ Anda correndo visão/ Fazendo mal assombrado” (CLI, p. 3). E, contrariamente à *A História de João Acaba-Mundo e a serpente negra* (figuras 5 e 6¹⁴), escrito em um registro literário maravilhoso, no qual a magia e o encantamento estão omnipresentes de forma natural do início até o fim do poema, temos em *A Chegada de Lampião no inferno* um registro fantástico, marcado pela hesitação do poeta sobre a sua própria lucidez, incitando o leitor a avançar na leitura do poema, curioso para escutar o testemunho do fantasma cangaceiro Pilão Deitado.

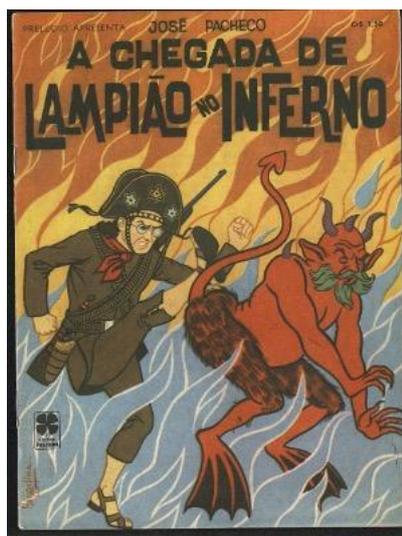


Figura 5

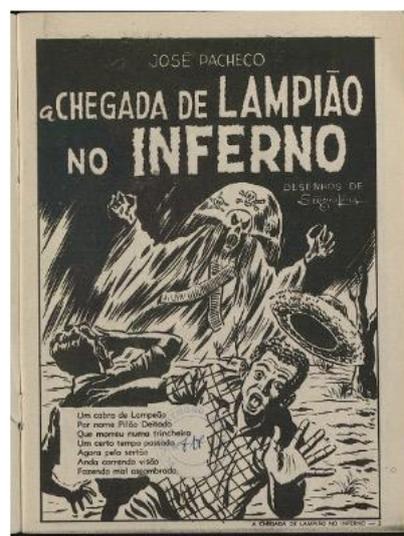


Figura 6

O contexto histórico do poema é o movimento do cangaço, forma de banditismo endêmico do Nordeste do Brasil do começo do século XX. Sobre as duas fases desse movimento, Maria Isaura Pereira de Queiroz explica que

em seu primeiro e mais antigo sentido, referia-se a grupos de homens armados que eram sustentados por chefes de grandes parentelas ou por chefes políticos; “pertenciam” a quem lhes pagava, em cujas terras habitavam e tinham então domicílio fixo, não sendo nem independentes, nem errantes. Mais tarde, o mesmo termo passou a designar grupos de homens armados liderados por um chefe, que se mantinham errantes, isto é, sem domicílio fixo, vivendo de assaltos e saques, e não se ligando permanentemente a nenhum chefe político ou chefe de grande parentela. Estes bandos independentes viviam em luta constante contra a polícia, até a prisão ou a morte. (QUEIROZ, 1991, p. 15)

O herói da epopeia é Lampião, cujo nome verdadeiro é Virgulino Ferreira da Silva (Serra Talhada, 4/6/1898 — Poço Redondo, 28/7/1938), célebre bandido cangaceiro, o líder mais

¹⁴ Figuras 5 e 6: Capa e primeira página de *A Chegada de Lampião no Inferno* de José Pacheco. Folheto inteiramente quadrinado.

importante do cangaço independente, conhecido como “o rei do cangaço”. Segundo a classificação de Ramalho, temos aqui, portanto, “o heroísmo histórico individual”, pois uma “heroína ou um herói individual é primeiramente observado a partir de sua inscrição no quadro histórico”¹⁵ (RAMALHO, 2016). E também o personagem secundário, Pilão Deitado, tem uma realidade histórica afirmada, tendo sido um dos cangaceiros do bando de Antônio Silvino, antecessor de Lampião, cujo nome verdadeiro era Manoel Baptista de Moraes (Afogados da Ingazeira, 2/11/1875 — Campina Grande, 30/7/1944). No poema, Pilão Deitado cumpre o papel de mensageiro entre o mundo dos vivos e dos mortos, mostrando fidelidade eterna aos seus superiores. Vemos, portanto, reconstruídas no poema a história e a estrutura organizacional do cangaço independente, bem como seus valores e princípios, pois o cangaceiro respeita apenas a sua hierarquia interna, prezando pela sua independência contra qualquer tipo de poder exterior.

Nessa lógica, o personagem do Diabo remete à imagem do coronel sertanejo, rival do cangaceiro na autoridade política e econômica, querendo subjugar-lo ao seu domínio. O discurso dicotômico cristão, opondo o bem e o mal, não é válido neste poema, pois Lampião não se enquadra nos critérios de valores estabelecidos, sendo ele a própria encarnação da dualidade do herói nordestino. O Diabo, no entanto, pretende reduzir o herói ao seu estereótipo: “Lampeão é um bandido/ Ladrão da honestidade/ Só vem desmoralizar/ A nossa propriedade/ E eu não vou procurar/ Sarna para me coçar/ Sem haver necessidade.” (CLI, p. 6). Nessa estrofe, o termo “propriedade” é revelador de um conflito fundiário unindo os planos histórico e ficcional de forma a construir o plano literário, pois ele está no cerne do fenômeno do cangaço. Os grandes latifundiários, criando um sistema social de parentela, dominavam econômica e politicamente o sertão. Contra eles se opunham esses grupos de cangaceiros independentes, unindo-se a alguns poucos coronéis num sistema de alianças.

Quando o capanga de Lúcifer barra a passagem de Lampião no inferno, perguntando-lhe a sua identidade, Lampião declara primeiramente a sua identidade de grupo: “- Quem é você cavalheiro?/ - Moleque sou cangaceiro” (CLI, p. 4), revelando apenas mais tarde o seu nome de guerra: “- Moleque abra o portão/ Saiba que sou Lampeão/ Assombro do mundo inteiro” (CLI, p. 5). Lampião põe, assim, a sua identidade coletiva antes da sua identidade individual. E, enquanto cangaceiro, a independência de ação e a liberdade de passagem afirmam-se como princípios fortes, valores inabaláveis aos quais nenhum coronel poderá se opor, nem na terra, nem no inferno. Apresentando-se como o “assombro do mundo inteiro”, Lampião exprime a sua insubmissão à figura mítica do Diabo e ao seu domínio territorial. O inferno mostra-se, assim,

¹⁵ Tn : « l'héroïsme historique individuel » / « une héroïne ou un héros individuel est d'abord regardé/e à partir de son inscription dans le cadre historique ».

como um espelho do sertão, no qual o cangaceiro surge como resposta à violência do coronel, num sistema de vinganças hereditárias, sendo essas duas figuras especulares, igualmente criadas a partir do ódio. O inferno é, portanto, para Lampião, não um mundo à parte, mas um lugar familiar, regido pelos mesmos códigos do terror.

Marcos Paulo Torres Pereira analisa, ainda, a cenografia criada no poema pela qual podemos ver “o inferno não como morada dos mortos, mas como um lugarejo do sertão”, o que pode ser observado por elementos como o mercado, a loja de ferragens, a padaria, o armazém de algodão, etc. (PEREIRA, 2015, p. 127). A linguagem coloquial e regional utilizada no poema populariza o relato épico, impregnando-o de um tom diferente daquele da solenidade dos textos épicos clássicos. O ritmo frenético que impulsiona a ação do herói épico fantasmagórico é tão envolvente quanto caótico, construindo uma amálgama sensorial por meio da qual as fronteiras entre realidade e ficção são diluídas paulatinamente, fazendo com que o leitor se entregue como “assembleia, em fruição, ao que se conta” (*Idem*). A noção de episódios narrativos, de cantos como num poema épico clássico, desfaz-se aqui completamente. Lampião impõe uma estrutura e um novo ritmo à epopeia do sertão: a ação concentrada num ritmo acelerado e contínuo até o fim.

Lampião, herói épico, não é aqui retratado na sua visão romantizada de Robin Hood nordestino, mas naquela de cangaceiro sanguinário que não hesita em destruir o inimigo e todos os inocentes que estiverem em seu caminho. Ainda que sem motivações sociais ou políticas afirmadas, uma conduta transgressora move Lampião na luta contra o coronel Satã, enquanto agente provocador de desigualdade social. Por isso, o herói destrói os símbolos do seu império econômico: “Houve grande prejuízo no inferno nesse dia/ Queimou-se todo o dinheiro/ Que Santaná possuí/ Queimou-se o livro de pontos/ Perdeu-se vinte mil contos/ Somente em mercadoria” (CLI, p. 12). No entanto, tal qual no sertão, a seca atinge a todos sem hierarquização social: “Reclamava Lucifer/ - Horror maior não precisa/ Os anos ruins de safra/ E agora mais esta pisa/ Se não houver bom inverno/ Tão cedo aqui no inferno/ Ninguém compra uma camisa” (CLI, p. 12). Ainda que a seca seja um problema comum a todos, no meio hostil do sertão, o instinto de sobrevivência se sobrepõe à solidariedade humana.

Ao fim do poema, o poeta dirige-se à assembleia para contar o destino do herói face às tropas luciferinas: “Leitores vou terminar/ Tratando de Lampeão/ Muito embora que não possa/ Vos dar a explicação/ No inferno não ficou/ No céu também não chegou/ Por certo está no sertão.” (CLI, p. 13). Essa estrofe deve ser cotejada com os célebres versos da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, impressos na última página do poema, na entrada de uma caverna sugerindo ser o portal do inferno de Dante: “Deixai toda a esperança/ Oh! Vós que entraís” (*Idem*). A

ilustração retrata, no entanto, uma paisagem sertaneja, criando uma especularidade na narrativa, um eterno retorno ao sertão.

Essa circularidade da narrativa reenvia-nos à imagem de Lampião como cangaceiro, na errância do fora da lei, por ser a própria lei excludente. Vemos aqui, portanto, uma oposição com relação à imagem do retirante, apresentada no primeiro poema, que busca o pertencimento em terra de exílio por integração ao sistema social regente. A própria etimologia do verbo “errar” possui esse duplo sentido associado à imagem do bandido errante: o primeiro oriundo do verbo latino *errare*, significando “perder-se”, “afastar-se da verdade”, tal como “o infiel, o pecador”; e a segunda oriunda do verbo *iterare*, estar em movimento, em “busca de outra coisa” (BERTHET, 2007, p. 9-11)

Na impossibilidade de entrar no céu e no inferno, Lampião volta, portanto, ao sertão, único lugar habitável, por ser um terceiro-espaço surgido entre o bem e o mal, o pertencimento e a exclusão, “espaço de entre-dois – que carrega o peso do significado da cultura, permitindo começar a pensar em histórias nacionais antinacionalistas, do ‘povo’. Explorando este terceiro-espaço, podemos evitar a política da polaridade e emergir, enfim, como outros de nós mesmos”¹⁶. (BHABHA, 2007, p. 139). O conceito forjado por Ramalho de “sujeito cultural híbrido” (RAMALHO, 2022, p. 373) parece-nos ser, portanto, muito pertinente para analisar o herói Lampião neste poema por “ser o heroísmo épico uma alegoria perfeita da conquista desse entre-lugar proposto por BHABHA, ou seja, o sujeito épico, transitando pelas dimensões real e mítica, vivencia uma experiência enriquecedora que o projeta simultaneamente no nacional e no universal” (RAMALHO, 2022, p. 378). E, poderíamos dizer ainda, projetando a sua identidade regional como problema no cerne da identidade nacional brasileira.

O Lampião do poema é o herói desse terceiro-espaço assumido como lugar social, no qual o Brasil se reconhece e se repudia simultaneamente, ao se confrontar com a violência viva do seu passado colonial, arraigada na estrutura e nas relações sociais do sertão. O poema contribui, portanto, para a renovação do mito de Lampião como o bandido-herói. Ramalho afirma que “a interferência do plano literário na concepção renovadora da imagem mítica é o que torna a epopeia um texto potencialmente capaz de contribuir para que o discurso mítico ganhe espaço na cultura” (RAMALHO, 2022, p. 313). No caso do cordel, o heroísmo épico do cangaço permite uma conciliação interna do Brasil, pois o herói tem uma projeção simultânea nas esferas do local, do regional e do nacional, o que permite retirar o sertanejo das margens geopolíticas em que a história oficial o confina. É através da imagem do cangaceiro construída

¹⁶ Tn : « l’espace entre-deux – qui porte le poids de la signification de la culture. Il permet de commencer à envisager des histoires nationales, antinationalistes, du ‘peuple’. En explorant ce tiers-espace, nous pouvons éluder la politique de la polarité et enfin émerger comme les autres de nous-mêmes ».

no plano literário, enquanto justiceiro nordestino, que o sertão ganha um novo estatuto, passando a representar a identidade nacional brasileira. O herói sertanejo, erigido como representante da brasilidade, não é o super-herói cristão, o bom retirante nordestino de poder de resiliência descomunal. Mas aquele que transmite ao Brasil a recusa como valor, aquele que faz as suas próprias leis, marginal por opção e não mais marginalizado.

O sucesso de vendas dessa história ao longo dos anos, em suas inúmeras adaptações intermediárias - para quadrinhos, música e teatro -, prova que a imagem mítica renovada do bandido-herói, assumindo a totalidade da sua força transgressora descomplexada, desprovida do verniz cristão, encontrou definitivamente o seu espaço na cultura nordestina e brasileira, graças à sua função libertadora de um inconsciente coletivo ainda fortemente marcado pela barbárie na História.

2. A adaptação do folheto em HQ e a questão da preservação do epos nordestino

No que se refere à adaptação desses poemas em HQ, podemos constatar, nas duas edições, uma clara resistência. Nenhuma delas pode ser considerada como uma completa adaptação intermediária, uma vez que conservam grande parte da configuração semiológica da mídia original do folheto de cordel. Estamos diante de um embate claro entre o folheto e a HQ, num momento em que a editora Prelúdio decide apostar numa experiência editorial, publicando apenas seis títulos “quadrinizados” em 1971: *Lampião, o rei do cangaço*, de Antonio Teodoro dos Santos, ilustrado por Nico Rosso, com colaboração de Kazuiko e João Rosa; *Peleja do cego Aderaldo com Zé Pretinho*, de Firmino Teixeira do Amaral, ilustrado por Nico Rosso; *O pavão misterioso*, de José Camelo, ilustrado por Sérgio M. Lima; *A Chegada de Lampião no inferno*, de José Pacheco, ilustrado por Sérgio M. Lima igualmente; *A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra*, de Minelvino Francisco Silva, publicado sob o nome de Antonio Teodoro dos Santos, ilustrado por Nico Rosso; e a *Peleja de Zé do Caixão com o Diabo*, de Manoel d’Almeida Filho, ilustrado por Nico Rosso, com colaboração de João Rosa.

Joseph Maria Luyten situa essa experiência editorial como “um dos marcos de transferência tecnológica em editoração no Brasil. A passagem da impressão tosca para uma expressão refinada já é um grande passo, mas a mudança semiológica dá ao produto um ar de grande realização tecnológica” (LUYTEN, 1981, p. 140-141). Não acreditamos ter havido, no entanto, uma real mudança semiológica nessas publicações pioneiras. No caso do primeiro poema analisado, temos uma alternância entre páginas não-ilustradas, apresentando apenas o texto em versos, e outras páginas quadrinizadas com ilustração “num estilo realista” (MCCLLOUD, 1995, p. 29), com pouco grau de abstração, bastante comum nas HQs da época. Para o segundo

poema, ainda que todas as páginas tenham sido quadrinizadas e ilustradas num estilo gráfico HQ com maior grau de estilização, a forma versificada foi igualmente conservada na sua versão original, sem nenhuma alteração no texto. Em ambas as edições, estrofes inteiras são inseridas dentro de vinhetas em cada quadrinho, sem nenhuma modificação. A ausência de balões de fala cria um efeito de engessamento, com muito pouca interação entre texto e imagem. Assim, a noção de “série, de seguimento e de sequência, de solidariedade plástica e semântica”¹⁷ da qual fala Thierry Groensteen (GROENSTEEN, 2011, p. 33) é abandonada em favor da manutenção da tradição vertical versificada do cordel, de forma a não provocar uma sensação de estranhamento no leitor. Além disso, a ausência de ilustração durante o espaço de uma página inteira provoca uma ruptura na sequência narrativa, colocando em causa a própria pertença do texto ao gênero HQ. Esta “arte sequencial” (GROENSTEEN, 2011) é baseada na complementariedade entre texto e imagem enquanto unidade semântica participando conjuntamente da transformação do enunciável em enunciado na construção da narrativa, a interrupção devendo limitar-se ao breve espaço branco entre cada quadrinho (ou unidade semântica de texto e imagem).

Sendo que no cordel os textos versificados são sempre acompanhados de uma performance vocal e, frequentemente, de um fundo musical, o aspecto auditivo tem uma importância fundamental. A presença de ilustrações e a passagem à prosa implicaria no domínio do elemento visual sobre o sonoro, o que seria percebido como uma traição ao gênero. Nas primeiras páginas de cada folheto quadrinado nessa primeira experiência editorial, figurando como uma espécie de prefácio à obra, o título « Histórias do Norte », em grandes letras, parece reconfortar o leitor sobre a fidelidade à versão original da obra e o respeito, portanto, ao epos nordestino. No espírito do leitor, pairaria uma possível ameaça de deformação da obra por uma grande editora como a Prelúdio, atual Luzeiro, situada na maior cidade do país, São Paulo. Nessa publicidade, o editor anuncia ao leitor que “nada irá ser alterado: o mesmo conteúdo, os mesmos versos, as mesmas rimas e sílabas métricas”.

Luyten informa-nos que Arlindo Pinto de Souza, antigo proprietário e editor da Editora Prelúdio, atribui o insucesso da literatura de cordel em HQ a duas razões principais: os custos de impressão das capas dos folhetos, muito mais elevados do que nos folhetos clássicos em monocromia, e o hábito de ler o cordel verticalmente. Segundo Luyten, a Editora Prelúdio foi, ainda assim, responsável por uma grande renovação no cordel. Tendo a maior rede de distribuição do país, seu papel foi muito importante para propor, aos leitores, folhetos apresentando um estilo gráfico diferente da tradicional xilogravura em preto e branco,

¹⁷ Tn : « série, de suite et de séquence, de solidarité plastique et sémantique ».

diretamente associada à literatura de cordel, e em outros formatos comerciais, diferentes do tradicional 11 x 16 do folheto, pois essas HQs tinham um formato maior: 15 x 21.

Toda essa novidade foi, entretanto, sentida como uma ameaça, como podemos constatar em uma entrevista com Raymond Cantel, publicada na revista *Veja* do dia 7/4/1976, em que o pesquisador francês revela a sua preocupação diante dessa “modernização” do cordel:

É uma coisa que muito me alegra, mas também me preocupa. O problema é que, quando alguém faz divulgação em grande escala, não resiste à tentação de “modernizar” e “corrigir” a obra original. As magníficas xilogravuras das capas acabam virando vulgares tricromias. Depois, atacam o texto. [...] E o problema surge no momento em que o poeta começa a esquecer seu público nordestino e a pensar nos turistas e nos curiosos cariocas e paulistas. Isso atinge sua naturalidade, e é tão perigoso quanto o rádio de pilha.

Se a preocupação de Cantel com relação ao futuro dos cordelistas e editores de cordel é algo louvável, ele parece esquecer que esses mesmos agentes culturais tiveram, muitos deles, que migrar para o sul do país em razão das secas periódicas que devastam o Nordeste. Esses “turistas” e “curiosos cariocas e paulistas” passaram a ser também, portanto, o público-alvo do cordel. Ao mencionar o seu receio pela perda da “naturalidade” do poeta, Cantel revela, nesse momento, um pensamento que mitifica o nordestino, ao que Durval Muniz de Albuquerque Junior chama de “a invenção do Nordeste”, em obra homônima. Segundo ele, “o Nordeste quase sempre não é o Nordeste tal como ele é, mas é o Nordeste tal como foi nordestinizado” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1999, p. 311). Mas Cantel é sensível a essa evolução do cordel e o seu pensamento também evolui com essa arte, pois, em entrevista dada ao jornal *Correio do povo* de Porto Alegre, em 17/10/1978, ele declara:

Em São Paulo começou-se a produzir grandemente o folheto, criando-se inclusive recente polêmica entre Machado Nordestino, que defende a evolução “dinâmica do folheto”, e João de Barros, que o pretende guardar dentro de sua economia tradicional. Creio, aliás, que estas polêmicas são altamente favoráveis ao folheto, porque elas fazem com que continuem sendo produzidos “perdurem como polo de atenção das pessoas”.

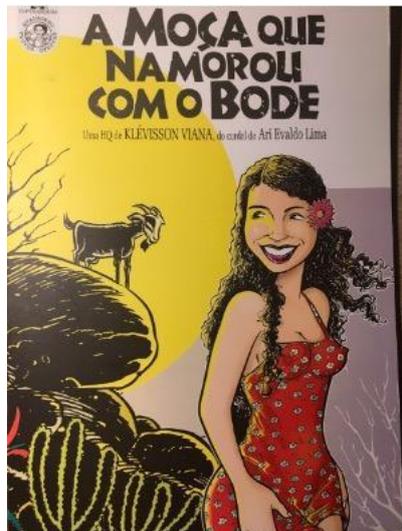


Figura 7



Figura 8

A questão é a tal ponto sensível que em 2003, no prefácio à obra *A Moça que namorou com o bode*, uma adaptação em HQ de Klévisson Viana do poema de Ari Evaldo Lima, Sonia e Joseph Luyten chegaram mesmo a escrever uma peleja opondo o defensor do cordel tradicional àquele da HQ. Mas, ao fim da peleja, quem ganha o desafio é o leitor. O trabalho de Klévisson Viana pode ser considerado como uma completa adaptação (figuras 7 e 8¹⁸), conservando o texto em verso, ou adaptando-o em prosa de acordo com cada unidade semântica de texto/imagem e conforme o momento da narrativa. Ele alterna, ainda, o uso de balões de fala em versos indicando a tomada de voz do poeta-cantor e em diálogos entre personagens ou de vinhetas para narrar a história. E, para quebrar a resistência do leitor à leitura do cordel quadrinizado, concebeu um glossário de termos e figuras nordestinas, ilustrado por ele mesmo num grafismo HQ, ao fim do livro.

Sobre a adaptação intermediária, Groensteen afirma que “a obra almeja ser apreciada especialmente com relação à mídia à qual pertence, dentro da hierarquia implícita e flutuante dos modos de expressão”, já que “a obra é necessariamente determinada pela situação da mídia em um determinado momento histórico. Ela ocupa uma posição em um campo de forças artísticas” (GROENSTEEN, 2020, p. 114). É preciso enquadrar a iniciativa pioneira da Prelúdio/Luzeiro num contexto histórico recente de criação de personagens brasileiros no universo HQ, fazendo com o que era antes visto como arte importada passasse a ter um público-leitor brasileiro. Stela Lachtermacher e Edison Miguel explicam que, em 1960, “surge algo genuinamente nacional no campo dos quadrinhos: O Pererê, de Ziraldo, elemento representativo do nosso folclore” (LACHTERMACHER, MIGUEL, 1984, p. 47). E, mais

¹⁸ Figuras 7 e 8: Folheto *A Moça que namorou com o bode* (2003). Capa e primeira página do poema (páginas sem numeração).

precisamente no início da década de 70, “Maurício de Souza, que já vinha distribuindo tiras de quadrinhos com suas primeiras personagens por vários jornais, passa a editar suas próprias revistas com a turma da Mônica, que, em 1982, se transforma num dos primeiros desenhos animados brasileiros de longa metragem” (*idem*). Ou seja, Arlindo Pinto de Souza escolheu o momento certo para apostar nessa adaptação intermediária; no entanto, se a HQ havia ultrapassado a barreira da dicotomia estrangeiro/nacional, ela ainda devia enfrentar a oposição Nordeste/Sudeste. Sendo o cordel um tipo de arte associado diretamente à região Nordeste, na sua particularidade sertaneja, e sendo o folheto a mídia tradicionalmente escolhida para comunicá-la, o folheto ainda era a preferência junto ao seu público-alvo. Por isso, as duas obras em questão não foram realmente apreciadas enquanto HQs, mas como cordéis. No entanto, como afirma Luyten sobre a experiência de adaptação do cordel para o quadrinho:

O fato de esta inovação não corresponder às expectativas de venda não a torna inútil. [...] A procura de apresentação gráfica mais sofisticada, usando o modelo da Prelúdio/Luzeiro, da parte de algumas editoras ou poetas isolados, já pode ser considerada uma transferência de tecnologia. Mesmo a tendência de muitos poetas populares se utilizarem de folhetos de tamanho e tipos diferentes dos convencionais também indica uma mutação na elaboração gráfica. (LUYTEN, 1981, p. 144-145)

Klévisson Viana é um exemplo de um poeta que compreendeu muito bem como adaptar o cordel em HQ sem colocar em risco o epos nordestino/sertanejo, mas, ao contrário, valorizando-o e difundindo-o de forma didática a um público alargado. A editora Tupynanquim, por ele fundada em 1995, com sede em Fortaleza, Ceará, afirma-se, plenamente, tanto como editora de literatura de cordel quanto como de HQ. Em 1998, esse quadrinista, cordelista e editor cearense já havia ganhado o HQ Mix de melhor *graphic novel* nacional, sendo que a edição foi, alguns anos depois, recomendada pelo Ministério da Educação como material de uso didático. Viana consegue conciliar duas mídias tidas como incompatíveis, por simbolizar antagonicamente o rústico e o moderno, o nacional e o estrangeiro; e, posteriormente, a arte tradicional nordestina, genuinamente brasileira, e o cosmopolitismo antinacionalista do Sudeste.

Em 2018, o cordel foi reconhecido como patrimônio imaterial brasileiro e a adaptação dos poemas de cordel para outras mídias é uma prática cada vez mais frequente e valorizada. A origem nordestina não impedindo o seu reconhecimento pleno como arte brasileira e representativa da sua identidade; e a sua evolução não impedindo a acolhida de influências múltiplas, princípio básico da antropofagia cultural no cerne da identidade brasileira e do cordel.

Os cordéis épicos *A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra* de Minelvino Francisco Silva e *A Chegada de Lampião no inferno* de José Pacheco, ambos reeditados em versão quadrinizada pelas Edições Prelúdio, em 1971, apresentam duas formas diferentes de abordar o conceito de heroísmo épico. No primeiro, temos uma referência à imagem do retirante, historicamente associado ao anti-herói, que graças às provas hercúleas que realiza no plano maravilhoso, consegue mudar o seu destino, transformando-se no herói “João Acaba-Mundo” no plano literário, herói da Cidade do Terror, rei do reinado de Nicar e marido da bela princesa Guiomar. A alcunha de João não nos parece ser atribuída apenas em razão de sua força descomunal, devastadora, mas pela sua capacidade de dar cabo a um mundo passado, marcado pelo sofrimento e opressão, e erguer um mundo novo. Ao afastar a mãe Rosália da sedução dos forasteiros, esse herói edipiano afirma, definitivamente, o lugar da sua identidade sertaneja em terra de exílio, através da reconquista dessa terra-mãe simbólica. O “triplo conflito” (GOYET, 2021, p. 9) épico, característica notável deste poema, marca a construção de um epos sertanejo através de uma situação conflituosa, provocada por uma crise tanto sócio-econômica, quanto identitária, vivenciada pelo homem do sertão desenraizado na cidade grande.

Contrariamente ao primeiro poema, no segundo cordel épico, o personagem Lampião não busca aceitação social no seu exílio no inferno. Ele recusa enquadrar-se num modelo moral binário cristão. Ao ver barrada a sua entrada no inferno, alegoria do mundo opressor dos coronéis do sertão, Lampião afirma a sua não-pertença, o seu entre-dois, assumindo-se, portanto, não como simples bandido, mas como “cangaceiro”. O cangaceiro, enquanto “sujeito cultural híbrido” (RAMALHO, 2022, p. 373), personagem criado no plano narrativo através do cruzamento entre o fenômeno histórico do cangaço e o mito do banditismo heróico criado, possibilita o reconhecimento do epos sertanejo como parte do imaginário identitário nacional brasileiro.

Sendo que a mídia ocupa uma posição no campo de forças artísticas num determinado momento histórico, a adaptação do folheto de cordel em HQ reflete essa difícil negociação entre o regional e o nacional, processo longo iniciado no Brasil nos anos 70. A HQ, percebida como arte importada e, posteriormente, como arte urbana sulista, era vista como uma ameaça à identidade cultural nordestina. A primeira experiência de adaptação intermediária entre o cordel e a HQ é reveladora de uma época em que apenas o folheto era considerado como mídia legítima para a transmissão do epos nordestino. Assim, os dois poemas épicos em questão, fizeram parte dessa primeira experiência editorial que, apesar de não poder ser considerada uma completa adaptação intermediária, serviu para alargar os horizontes de produção e distribuição do cordel. Além disso, a pouca receptividade do público com relação a esse novo

produto cultural, mostrou que o reconhecimento de um epos regional ou nacional também está associado à sua mídia de difusão. Três décadas depois, uma nova experiência editorial mais consistente, aquela da Tupynanquim editora, mostrou finalmente a possibilidade de criação de uma completa adaptação intermediária do cordel em HQ, valorizando o potencial altamente antropofágico do cordel, característica essencial da arte nacional como um todo. Atento ainda à necessidade de um modelo editorial pedagógico, com um prefácio em forma de peleja e um glossário ilustrado sobre a cultura nordestina, Klévisson Viana abre assim um espaço de diálogo intermediário e interregional.

Encontramo-nos, nesta época de registro recente do cordel na lista do patrimônio cultural imaterial brasileiro do IPHAN, num estágio de grande interesse por esse sujeito épico sertanejo/nordestino, em toda a sua amplitude midiática possível, por ser ele identificado como o homem brasileiro na sua plenitude, ao dar provas da sua capacidade de superação humana, utilizando-se do maravilhoso para sublimar o peso de uma dura história nacional partilhada.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1999.

ARAÚJO, Jorge de Souza. **Trovador apóstolo**. Ilhéus: Editus, 2015.

BEAUVOIR, Simone. **Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes**. Paris: Gallimard, 1993.

BERTHET, Dominique. **Figures de l'errance**. Paris: l'Harmattan, 2007.

BHABA, Homi. **Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale**. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2007.

CAVALCANTI, Pedro. **Cordel Ameaçado. Veja**. São Paulo: 7/4/1976.

DEBS, Sylvie. L'Académie des cordélistes du Crato: une expérience originale. In: **Potomitan - Site de promotion des cultures et des langues créoles**, 1997. Disponível em: <https://www.potomitan.info/ewop/crato.php>. Acesso em 3 jun 2022.

ESPECIALISTA francês em literatura de cordel discute tema com colegas daqui. **Correio do povo**. Porto Alegre: 17 out 1978.

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

GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. "Iliade", "Chanson de Roland", "Hôgen" et "Heiji monogatari"**. Paris: Honoré Champion, 2021.

GROENSTEEN, Thierry. **Bande dessinée et narration**. Paris: PUF, 2011.

GROENSTEEN, Thierry. O processo adaptativo (tentativa de recapitulação racional). In: FIGUEIREDO, Camila A. P. de, OLIVEIRA, Solange Ribeiro de Oliveira; DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Orgs.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, p. 113-118, 2020.

- GRUNSPAN-JASMIN, Élise. **Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien**. Paris: PUF, 2001.
- HAURÉLIO, Marco. **Antologia do cordel brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2012.
- LACHTERMACHER, Stela, MIGUEL, Edison. HQ no Brasil: sua história e luta pelo mercado. In: **Histórias em quadrinhos. Leitura Crítica**. Sonia M. Bibe Luyten (org.). São Paulo: Edições Paulinas, p. 44-52, 1981.
- LUYTEN, Joseph Maria. **A literatura de cordel em São Paulo**. São Paulo: Edições Loyola, 1981.
- MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron books, 1995.
- MENESES, Ulpiano Meneses. **Solicitação de registro da 'Literatura de Cordel' como patrimônio cultural brasileiro**. In: Portal do Iphan, 19 set 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/cordel.pdf>. Acesso em 3 jun 2022.
- PACHECO, José. **A Chegada de Lampião no inferno**. São Paulo: Editora Prelúdio. Disponível em: <https://cordel.edel.univ-poitiers.fr/viewer/show/340>. Acesso em 10 dez 2022.
- PEREIRA, Marcos Paulo Torres. Permanência e ressonância de vozes em "A Chegada de Lampião no inferno". In: **Revista Boitatá**. Londrina, UEL, p. 112-132, 2015.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **História do cangaço**. São Paulo: Global, 1991.
- RAMALHO, Christina. Poèmes épiques brésiliens: stratégies de lecture. In: **Le Recueil Ouvert**, 13 set 2016. Disponível em: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/193-poemes-epiques-bresiliens-strategies-de-lecture>. Acesso em 6 jun 2022.
- ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil**. Jundiaí: Cadernos do mundo inteiro, 2018.
- SANTOS, Antônio Teodoro dos. **A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra**. São Paulo: Editora Prelúdio. Disponível em: <https://cordel.edel.univ-poitiers.fr/items/show/909>. Acesso em 10 dez 2022.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da Silva, RAMALHO, Christina Bielinski. **A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico**. Jundiaí: Paco Editorial, 2022.
- SLATER, Candace. **A Vida no Barbante. A Literatura de Cordel no Brasil**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1984.
- VIANA, Klévisson. **A Moça que namorou com o bode**. Fortaleza, Recife, São Paulo: Tupynanquim Editora, Editora Coqueiro, Clube dos Quadrinhos, 2003.