

CARLA BEATRIZ SOUZA LOPES

***A CHEGADA DE HITLER NO INFERNO: PERCURSOS INTERTEXTUAIS OU
POLIFÔNICOS PRESENTES NA LITERATURA DE CORDEL***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
em Ciências da Linguagem como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre em
Ciências da Linguagem.

Universidade do Sul de Santa Catarina

Orientador Dr. Fábio Messa

Tubarão, 2003

CARLA BEATRIZ SOUZA LOPES

***A CHEGADA DE HITLER NO INFERNO: PERCURSOS INTERTEXTUAIS OU
POLIFÔNICOS PRESENTES NA LITERATURA DE CORDEL***

Tubarão, 2003

CARLA BEATRIZ SOUZA LOPES

***A CHEGADA DE HITLER NO INFERNO: PERCURSOS INTERTEXTUAIS OU
POLIFÔNICOS PRESENTES NA LITERATURA DE CORDEL***

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem.

Universidade do Sul de Santa Catarina

Tubarão, ... de junho de 2003.

Prof. Dr. Fábio Messa
Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Dr. Ingo Voese
Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof^ª. Dr^ª. Tânia Regina de Oliveira Ramos
Universidade do Sul de Santa Catarina

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha mãe, ao meu esposo e aos meus filhos, pessoas merecedoras do meu carinho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, força maior, a minha mãe, meu esposo, meus filhos, meus amigos e ao meu professor orientador Dr. Fábio Messa.

EPÍGRAFE

“Cordel quer dizer barbante
Ou senão mesmo cordão,
Mas cordel - literatura
É a real expressão
Como fonte de cultura
Ou melhor poesia pura
Dos poetas do sertão.”

(Rodolfo Coelho Cavalcante)

RESUMO

O presente trabalho propõe uma leitura do poema de cordel **A chegada de Hitler no inferno**, de Cuíca de Santo Amaro, a partir da idéia da literatura de cordel como um percurso intertextual e polifônico. Abordar a literatura de cordel deste ponto de vista não significa, entretanto, considerá-la literatura que só possui valor enquanto se remete a textos do passado. O objetivo do trabalho é, portanto, ler o texto já citado a partir das idéias de Mikhail Bakhtin acerca da linguagem poética enquanto dupla, ou seja, como intertextual. Para tanto, observar-se-á as relações do poema de Amaro com os autos medievais, com os mitos e, ainda, com os processos que colaboram para a carnavalização do texto a ser analisado.

Palavras-chave: Cordel, mito e carnavalização.

ABSTRACT

The present study suggests a reading of the cordel poem “**The Hitler’s Arrival in Hell**”, written by Cuíca de Santo Amaro, considering the cordel literature as an intertextual and poliphonic passage. However, to study the cordel literature from this point of view doesn’t mean to consider it some kind of literature that is only valuable when it makes references to texts from the past. Therefore, the objective of the study is to read the already mentioned text considering the ideas of Mikhail Bahktin about the poetic language in its intertextual role. For that it’s necessary to observe the relations of the Amaro’s poem with the medieval texts, the myths and, also, with the processes that collaborate with the carnival (-ization) of the text to be analyzed.

Keywords: Cordel, myth and carnival (ization).

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 REVISÃO TEÓRICA	11
2.1 CONCEITUAÇÃO DE LITERATURA: UM MOTE OPORTUNO	11
2.2 ENRAIZAMENTOS PRIMORDIAIS E PROCLAMAÇÕES HODIERNAS DA LITERATURA POPULAR	22
2.3 CULTURA: UM SENTIDO DE RAÍZES	37
2.4 DE MUITOS MITOS SE FAZEM AS MUITAS VOZES DO CORDEL	43
2.4.1 POR UMA CONCEITUAÇÃO DE MITO	43
2.5 CARNAVAL: FAZENDO O AVESSE DE APOLO	52
3 A CHEGADA DE HITLER NO INFERNO: PERCURSOS INTERTEXTUAIS OU POLIFÔNICOS PRESENTES NA LITERATURA DE CORDEL	67
4 CONCLUSÃO	89
REFERÊNCIAS	91
ANEXO ÚNICO – Poema: “A chegada de Hitler no inferno”	94

1 INTRODUÇÃO

A literatura popular em versos impressa em folhetos é vendida por um preço módico em feiras do Nordeste e atrai atenção por sua eficiência comunicativa: as histórias são narradas de forma clara e direta, conseguem atingir um público que provavelmente não teria acesso a livros com facilidade e, ainda consegue refletir sobre problemas humanos muito variados: a vida difícil do sertão, os amores proibidos, as histórias de cangaceiros que lutam ao lado de cavaleiros medievais, os casos maravilhosos, as questões e lutas políticas que envolvem o povo, a vida após a morte, os julgamentos no além, a presença de figuras históricas envolvidas nas mais incríveis aventuras e muitos outros temas fazem parte das histórias contadas pelos poetas cordelistas.

Apesar de se ter consciência de que muito já se escreveu sobre o cordel, sabe-se, também, que este fenômeno não foi, ainda, suficientemente estudado e ainda continua desconhecido do grande público. Quando, por exemplo, nas salas de aula, o professor resolve estabelecer relações de conteúdos estudados com este tipo de literatura, muitas vezes ouve de seus alunos a pergunta: “que significa literatura de cordel?” Entretanto, se um poema de cordel for oferecido para a leitura, o encanto com esta literatura logo se percebe: o riso prende a atenção do leitor que é conduzido para o mundo ficcional do cordel, onde tudo pode acontecer.

Daí o impulso para a eleição do tema a que este estudo se dedica: percursos intertextuais e polifônicos na literatura de cordel. Escolhe-se, para leitura, um poema

nordestino, entretanto se tem consciência de que este tipo de texto não existe somente nesta região, mas em regiões tais como: o Sul do Rio Grande do Sul, o interior de São Paulo, o Norte do Paraná, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, parte de Minas Gerais e Goiás (Luyten, 2000). Por que, então, este poema? A escolha deste texto se dá em virtude do tema abordado por ele prestar-se à leitura sob o ponto de vista da intertextualidade e da polifonia, passando pela idéia da carnavalização bakhtiniana.

Para a concretização do objetivo proposto, as abordagens teóricas procurarão:

- esboçar uma tentativa de definição de literatura;
- buscar os enraizamentos primordiais do cordel e sua proclamação na literatura de cordel hoje;
- refletir sobre questões teóricas acerca da tentativa de definição de cultura, bem como de cultura popular;
- construir referencial teórico acerca do valor dos mitos;
- refletir teoricamente sobre intertextualidade e carnavalização, na perspectiva de Mikhail Bakhtin.

Após a exposição do corpo teórico a ser estudado, partir-se-á para a análise do poema de Cuíca de Santo Amaro, procurando estabelecer relações dialógicas entre o texto escolhido e textos variados, passando por autos medievais e sua retomada em diversos momentos de nossa literatura até a contemporaneidade, pela imagem de inferno registrada por Hieronymus Bosch em um dos painéis de Paraíso e Inferno, de 1510, pela obra **O pianista**, de Szpilman e por mitos com os quais o texto dialoga. Os diálogos são infinitos e o que se expõe nesta introdução revela apenas uma parcela do que o leitor encontrará no corpo do trabalho.

2 REVISÃO TEÓRICA

2.1 CONCEITUAÇÃO DE LITERATURA: UM MOTE OPORTUNO

Neste capítulo, antes de uma abordagem acerca das raízes da literatura popular, acredito na necessidade de abordar algumas tentativas de conceituação de literatura no decorrer dos tempos. Segundo Massaud Moisés, o conceito de literatura tem sido amplamente examinado, mas sem uma definição certa.

Primitivamente, a literatura era vista como o ensino das primeiras letras, mais adiante como “arte das belas letras” e, por fim, “arte literária.” Até os séculos XVII, pensava-se em literatura como poesia, algo solene e elevado. Já no século XIX esse vocábulo começou a abranger não só textos poéticos, mas também todas as expressões escritas, entre elas as científicas e filosóficas. A literatura, aqui, era o documento escrito e desconsideravam-se as manifestações orais de cunho artístico.

O conceito de literatura já era preocupação desde a Antiguidade grego-latina, pelos críticos, teóricos e filósofos. Aristóteles associava a ela a idéia de “mimese”, ou seja, a imitação da realidade, em que a arte literária recriava com meios próprios o mundo. Era, então, a arte como recriação¹. Indo mais além, Massaud, na tentativa de conceituar literatura, coloca-nos frente a alguns estudiosos, entre eles Fidelino de Figueredo, diz ser a “arte literária

¹ MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1981. p. 310-314.

a ficção, a criação duma supra-realidade com os dados profundos, singulares e pessoais da intuição do artista” (**ÚLTIMAS AVENTURAS**, 1941, p. 212).

Para Charles Du Bos e Raul Castagnino, a literatura conecta-se com a alma, a Luz, a Beleza, “é o pensamento ascendendo à beleza na luz”, é encarnação, que não se pode produzir senão por intermédio da carne viva das palavras. Raul Castagnino diz ser a arte literária caracterizada por um sinfronismo em que homens de todas as épocas se encontram, comungando sentimentos. É como se esse eternizar-se, esse vencer o tempo traduzisse a ânsia de imortalidade. Thomas Clark Pollock vê a literatura definida como o enunciado de uma série de símbolos capazes de evocar, na mente do leitor, uma experiência controlada, ou seja, através desses símbolos ele vai fazendo analogias, embora não idênticas à do escritor (**ÚLTIMAS AVENTURAS**, p. 89-101). A literatura constitui um tipo de conhecimento diferente dos demais pelo signo empregado. A literatura trabalha com palavras, signos polívocos, que o fazer literário transfigura em metáforas. Diz-se, então, que a literatura é um tipo de conhecimento expresso por palavras polivalentes, que correspondem às metáforas. Nesse sentido, as metáforas idealizam uma realidade, a partir de uma comparação explícita de universos diferentes. Idealizar a realidade pode significar deformá-la. O artista constrói um mundo pelo olhar das metáforas.

Para Nelly Novaes Coelho literatura é Arte que, por meio da palavra, num ato criador, constrói um mundo autônomo em que coisas, seres, fatos, tempo e espaço, tomam formas parecidas com as do mundo real, mas que ali, pela linguagem pertencem ao universo da ficção². Mas, acrescenta, no entanto, que essa definição não é suficiente para abarcar a dimensão semântica desse vocábulo. Diz que múltiplas conceituações foram formuladas através dos tempos, mas nenhuma conseguiu ser completa e definida, pois cada época

² COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987. p. 23.

fundamenta-se de acordo com sua maneira de interpretar a vida e o mistério da condição humana.

A literatura, na Antiguidade grego-latina (quatro milênios a. C.) não obedecia à uma distinção dos vários gêneros literários: o lírico, o épico e o dramático. Eram chamados pelo seu próprio nome. A “literatura”, para os latinos, aproximava-se da gramatiké dos gregos e significava “caligrafia de cada um; alfabeto; gramática; filologia; ciência; erudição.” Na cultura latina, o termo “literatura” designava as letras do alfabeto e da escrita, ou seja, a arte de desenhar.

Por volta dos séculos XIII e XIV, na Idade Média, o termo Literatura correspondia a gramática e, no Renascimento, ao conjunto de obras literárias produzidas em qualquer lugar e tempo, o que projeta a obra literária como um fenômeno estático, imutável no tempo.

Na era clássica (século XVII e XVIII) a literatura era vista como a expressão da beleza e da verdade que existe na essência dos seres, das coisas e dos fatos, definição esta surgida de uma apreensão racional da realidade, já que os clássicos cultuavam a razão, não a individual, mas aquela condicionada pela tradição. Nessa época, impera uma interpretação da literatura, vista como atividade imitativa do real, regida por normas que disciplinavam o fazer poético e que não levavam em conta a liberdade criadora do poeta. As obras deviam servir de modelo para os futuros artistas, mediante normas, fórmulas ou princípios rígidos.

No Romantismo, séculos XVIII e XIX, essa rigidez é rompida, cedendo lugar à emotividade individualista e à originalidade criadora do artista. Deixa de ser vista como a imitação do real e passa a ser a expressão do mistério e do enigma da existência. É vista como um fenômeno capaz de expressar a verdade essencial da condição humana.

No final do século XIX, a literatura passa por transformações, quando se desenvolve o ideal do esteticismo. A Arte, nesse momento, procura desligar-se de todos os seus compromissos com as manifestações da ação humana. E é pela poesia que passa a ser

vista como uma entidade-em-si, um valor absoluto, uma religião. Busca ser um universo à parte, uma supra-realidade, e ao potencial criador do homem não são dado as limitações. O ideal esteticista passa a dominar, alicerçando a “arte pela arte”. A poesia é vista, então, como a eternização do belo surgida de um momento fugaz. Na era contemporânea, várias são as definições de literatura. No dizer de Coelho, literatura pode ser entendida como um sistema de signos. Como todo ser vivo, é organizado em células, vísceras e funções, também ela possui um corpo, que é a matéria verbal: os signos que se organizam em frases, discursos, ritmos, melodias, estrofes, capítulos, períodos, etc.³ A espessura verbal corresponde a esse amálgama de signos e funções. O espírito que lhe dá existência real e significação é o do escritor. O fenômeno criador dá-se justamente no esforço de manifestações de um espírito humano através de um sistema de sinais. Os dois passam a ser um todo homogêneo. E, se esse fenômeno é enigmático e indefinível, é porque o espírito humano também o é.

Jonathan Culler diz que o sentido moderno da literatura mal tem dois séculos de idade e que a literatura, antes de 1800, em outras línguas européias, significa “textos escritos” ou “conhecimento de livros.”⁴ Até então, pensa-se em literatura como texto literário, distinguindo-o do texto não-literário. Mas, se formos explorar os textos ditos científicos, encontraremos resquícios literários. A história ensinada pelos historiadores, traz essa característica na sua narratividade. Dessa forma, torna-se pouco esclarecedora essa distinção. Culler, na tentativa de conceituar literatura, afirma que, às vezes, o conceito de literatura pode ser comparado a uma etiqueta institucional, que nos dá motivo para esperar que os resultados de nossos esforços de leitura “valham a pena”. É pela literatura que os leitores conseguem descobrir o não dito e indagar sobre “o que você quer dizer com isso?”

Pensa-se em literatura associada a linguagem oral ou escrita, que suscita certos tipos de atenção. Ela se projeta num espaço destinado a ela: num livro de poemas ou numa

³ COELHO, 1987, p. 30.

⁴ CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999. p. 28.

seção de uma revista, biblioteca ou livraria. Culler diz que a “literatura” não é apenas uma moldura na qual colocamos a linguagem: nem toda sentença se tornará literária, se registrada na página como um poema.⁵ A literatura, por outro lado, não é só um tipo especial de linguagem, como pensavam os formalistas, pois muitas obras literárias não ostentam sua diferença em relação a outros tipos de linguagem: funcionam de maneiras especiais devido à atenção que recebem. Esse teórico examina ainda cinco pontos que outros estudiosos propõem a respeito da literatura: primeiro que literatura é linguagem e “coloca em primeiro plano” a própria linguagem. Outro ponto é que literatura é linguagem na qual os diversos elementos e componentes do texto entram numa relação complexa, ocorrendo uma integração, tanto na forma como no conteúdo. Um terceiro é que literatura é ficção, tendo uma relação especial com o mundo. Personagens, fatos, ações são apresentados a um público implícito, que receba a obra literária reagindo a seu modo, sem que o autor tome conhecimento. A ficcionalidade na obra literária remete a várias interpretações, e o autor ao projetar o mundo visto por ele fica alheio aos vários olhares que perpassam sua obra, ou seja, a literatura, aqui, separa a linguagem de outros contextos nos quais ela poderia ser usada e deixa a relação da obra com o mundo aberta à interpretação de cada receptor. A literatura, num outro momento, é vista como objeto estético. Estética, segundo Culler, é, historicamente, o nome dado à teoria da Arte e envolve os debates sobre se a beleza é, ou não, uma propriedade objetiva das obras de arte ou uma resposta subjetiva dos espectadores, e a respeito da relação do belo com a verdade e o bem.⁶ Considerar um texto como literatura, é livrá-la de um compromisso de informar ou persuadir e sim indagar sobre a contribuição de suas partes para o efeito do todo. E, por fim, a literatura nos é apresentada como construção intertextual ou auto-reflexiva. Nesse ponto, as obras literárias são feitas a partir de outras obras e, na sua construção, vão sofrendo transformações. Ocorre a intertextualidade, ou, segundo Bakhtin, o dialogismo. Ler algo

⁵ CULLER, 1999, p. 34.

⁶ Ibid., p. 39.

como literatura é considerá-lo como um evento lingüístico que tem significado em relação a outros discursos. E, nesses discursos que a literatura traz, há um outro aspecto que merece relevância, pois, na literatura, há muito da história não-ficcional. Quase sempre história e ficção se mesclam.

No dizer de Burke, a distinção entre história e ficção já acontecia na Grécia antiga e era autoconsciente. Já, na Idade Média, era extremamente aberta, numa relação fronteirica entre ficção e história. No Renascimento, há um aparente retorno aos padrões clássicos numa concepção aristotélica que norteou o humanismo, diferenciando a história da ficção.⁷ Bartolomeo, um humanista, dizia que uma narrativa inventada era uma fábula e que uma narrativa verdadeira era história.

Um outro humanista português, que também fazia essa relação entre história e ficção é o cronista Fernão Lopes, que tem relevância diante do sentido duplo com que pratica o literário e o histórico. Segundo Moisés, Fernão Lopes tem sido considerado o “pai da História” em Portugal e seu valor como historiador reside no fato de procurar ser moderno, desprezando o relato oral em favor dos acontecimentos documentados.⁸ Também é dotado de qualidades literárias, e em suas crônicas, imprime um movimento que transcende o mero plano descritivo e narrativo em que se deleitava a historiografia. Em seus relatos, lança mão de cortes subitâneos no fluxo narrativo, à maneira cinematográfica, mostrando acontecimentos contemporâneos acontecidos em lugares diferentes e, com isso, cria uma simultaneidade de ação, destruindo, a partir desse entrelaçamento das cenas, qualquer perigo de monotonia, criando surpresas a todo instante. Esse cronista coloca, em suas crônicas, muita vivacidade e atualidade nos acontecimentos, penetrando no interior da narrativa e estabelecendo com isso, a relação autor/leitor, para que o último veja o passado mais remoto transformar-se em presente. Moisés ainda diz que Fernão Lopes, através dos retratos

⁷ BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 109.

psicológicos das personagens, a cerrada cronologia, o hábil manuseio dos diálogos, constituem outras soluções estruturais que trouxe da novela e caldeou com sua vocação literária.⁹

Também historiadores científicos e objetivos da antigüidade inseriam, em seus relatos, discursos inventados, que afirmavam dizer a verdade, não delimitando a história da ficção. Burke cita como exemplo Antônio de Guevara que narra a vida do imperador Marco Aurélio, misturando história e ficção, a fim de apresentar o herói como um exemplo moral para príncipes tais como o imperador Carlos V.¹⁰

O final do século XVII e o início de século XVIII foram relevantes para se conhecer a história da história, ou seja, esse período testemunhou um grande debate sobre a possibilidade de se conhecer o passado, pensando sobre as relações entre história e ficção. Descartes, segundo Burke, em seu livro “O discurso sobre o método”, fala que a noção que os historiadores têm da dignidade da história, leva-os a omitir detalhes triviais, com o infeliz resultado de que é provável que aqueles que modelam sua conduta nas histórias que lêem superestimem seus poderes e ajam tão intensamente quanto os heróis dos romances de cavalaria.¹¹

Ainda, no final desse século, surgiu o romance histórico. Faziam-se, então, pesquisas referentes à época em que a ação da narrativa era situada, objetivando fidelidade ao relato histórico, mesmo que determinados aspectos não fossem importantes para o enredo. Esse tipo de romance, segundo Burke era considerado histórico no sentido de que os textos se preocupavam principalmente com personagens e acontecimentos históricos reais. Também

⁸ MOISÉS, 1981, p. 33.

⁹ MOISÉS, 1981, p. 34.

¹⁰ BURKE, 1992, p. 109.

¹¹ Ibid., p. 110.

nessa época, para se obter um “efeito de realidade”, publicavam-se memórias de pessoas voltadas à política, a partir de testamentos políticos.¹²

No século XVIII, houve a separação entre história e ficção, em que a torrente de pseudomemórias e romances que se passavam por histórias acabou. E no século XIX, após essa separação, surgiu o romance histórico clássico, no qual, segundo Burke, os autores tentaram reconstruir o espírito de uma época, suas convenções culturais, algo que os praticantes da novela histórica do século XVII não haviam feito.¹³ Houve, ainda, uma divisão bem nítida entre romances históricos e histórias narrativas, com uma divisão clara de trabalho entre os autores. Os historiadores preocupavam-se com as narrativas de grandes eventos e com feitos de grandes homens. Os romancistas históricos clássicos, entretanto, não interferiram nas interpretações correntes da história e sim aceitaram-na como verdadeiras, enquanto os romancistas tinham autonomia para criar personagens menores, ilustrando os efeitos de grandes mudanças históricas num nível local ou pessoal.

Historiadores do século XX reabriram a fronteira entre história e ficção. Atualmente o romance histórico, ou apenas o romance em geral e a historiografia estão sendo questionados, mediante ao retorno de uma crise da consciência histórica. Burke, sobre isso, diz que os nossos filósofos franceses minam as bases da narrativa histórica contemporânea, do mesmo modo que Descartes havia minado as narrativas de historiadores humanistas.¹⁴ Nesse período, historiadores discutem se documentos-chaves, como os diários de Hitler, são genuínos ou forjados. Outros ainda negam a existência de grandes eventos históricos, e entre eles, é citado o Holocausto. Quanto aos romances, essa fronteira entre a história e a ficção é questionada por exemplo, o romancista Umberto Eco, ao escrever “O nome da rosa”, esconde textos medievais autênticos, e afirma registrar-se, nesta obra, a transcrição de uma crônica medieval. Outros autores do século XX tendem a misturar, em seus romances, narrativas de

¹² Ibid., p. 110.

¹³ BURKE, 1992, p. 112.

acontecimentos históricos. No dizer de Burke também se poderia dizer que os historiadores contemporâneos demonstram mais respeito pela imaginação do que o faziam em tempos não muito distantes, quando afirmavam simplesmente descobrir “os fatos”.¹⁵

Bann quando fala do historiador, diz que a única maneira válida de estimar o valor de um historiador é pela familiaridade com as fontes que tal historiador utilizou e pela habilidade para julgar a solidez de seu método histórico.¹⁶ O historiador, aqui, desempenha um papel que o faz sabedor dos fatos, sem, entretanto, distorcê-los ou desvinculá-los dos acontecimentos de uma época. Bann ainda diz que a história adotou seu paradigma “científico” e aparelhou-se com as novas ferramentas da análise crítica no próprio estágio em que a retórica deixou de ter um domínio soberano sobre os vários modos de composição literária.¹⁷ E a própria literatura adotou o paradigma histórico, como no “romance histórico” ou no romance “realista” ou “naturalista”. Dessa forma, parecia ser real a presença do historiador na narrativa, diante dos fatos apresentados na criação do enredo. É como se não existisse nenhuma fronteira sólida, separando o literário de outras formas de escrita.

White afirma que a história tem pouco a perder e tudo a ganhar, em ser arrastada “mais uma vez de volta a uma ligação íntima com suas bases literárias.”¹⁸ Não só a história tem a ganhar com a literatura, mas também a literatura necessita da história, para fundamentar toda a sua narrativa, dando a ela um teor realista e convincente. A esse respeito, Vovelle afirma que o “circuito pela literatura me parece, enquanto historiador das mentalidades, um meio não somente útil, mas indispensável para reintroduzir, no caminho do tempo curto, uma História que tem uma tendência forte demais para ceder às tentações de uma História imóvel, mergulhando com enlevo em uma etnografia, histórica ou não, justamente quando a dimensão

¹⁴ Ibid., p. 112.

¹⁵ BURKE, 1992, p. 113.

¹⁶ BANN, Stephen. **As invenções da história**: ensaios sobre a representação do passado. Tradução de Flávia Villas-Boas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994. p. 53.

¹⁷ Ibid., 1994, p. 55.

¹⁸ WHITE apud BANN, *ibid.*, p. 60.

do tempo curto corresponde ao da História que se agita com frêmitos de sensibilidade, que são muito mais que a espuma fugidia dos dias.”¹⁹ A literatura, na visão de Vovelle é que faz a história oficial ter realmente um caráter de verossimilhança, a partir das impressões deixadas, a fim de causar emoção, ou seja, é o homem que faz a história e este traz em si a sensibilidade, seu olhar diante de um tempo.

Hutcheon diz que, antes da “história científica”, a história e a literatura eram consideradas ramos da árvore do saber e o objetivo era interpretar a experiência como forma de orientar e elevar o homem.²⁰ Mais tarde é que houve a separação e surgiram as disciplinas atuais, a literatura e os estudos históricos. Hoje, a arte nomeada pós-moderna e as recentes leituras críticas da história e da ficção, têm se preocupado mais em observar as semelhanças que há entre literatura e história, do que as suas diferenças. Nessa constatação feita, o que se pôde observar é que as duas obtêm forças a partir da verossimilhança, mais do que da verdade objetiva; não identificadas como constructos lingüísticos, obedecem a uma convenção a partir da narrativa e desenvolvem os textos do passado a partir de sua textualidade complexa.

Esta teórica ainda afirma que um outro olhar acontece, a partir da metaficção historiográfica, em que a distinção feita acima sobre a história e literatura também ocorre implicitamente. A metaficção nos faz lembrar que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo. História e ficção, aqui, podem estar associadas ou não, dependendo da época em que são estudadas.

Segundo Aristóteles, o historiador só poderia falar daquilo que aconteceu, enquanto o poeta poderia narrar o que poderia acontecer, ou seja, o poeta, sendo livre da escrita linear da história, poderia dar um novo direcionamento para a história, dizer que algumas coisas que realmente aconteceram pertencem ao tipo das que poderiam ou teriam

¹⁹ VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 64.

²⁰ HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 141.

probalidade de acontecer.²¹ No entanto, muitos historiadores, em suas obras, utilizavam-se da ficção para criar versões imaginárias de seus mundos históricos e reais. Hutcheon cita como exemplo o romance pós-moderno, como fazendo parte da postura pós-modernista, em que confronta as contradições da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado.²² E que, na ficção pós-moderna, reescrever ou representar o passado na ficção e na história é revelá-lo ao presente, impedindo-o de ser conclusivo.

A metaficção historiográfica no dizer de Hutcheon, além das contradições apresentadas diante do ato de reescrever a história, apresenta também, em suas narrativas, a mistura de tempos, em que a narrativa se constrói em várias épocas, como exemplo “A viagem de Tchekhov.”²³ Este romance histórico mistura o ano de 1890 com 1990, depois vai para 1888 e logo para 1908 e, de repente, intervém uma terceira narrativa no futuro em que uma nave espacial está prestes a ser lançado ao passado. Outro aspecto relevante é que a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico, para que certos detalhes históricos conhecidos sejam falsificados para ressaltar as possíveis folhas da história registrada e o freqüente potencial para o erro proposital. Ainda na metaficção historiográfica, há a preocupação com os detalhes ou os dados históricos, para que assim aconteça uma sensação de verificabilidade ao mundo ficcional. Há também a auto-reflexividade metafictional dos romances pós-modernos e estes questionam como é que conhecemos o nosso passado. E nessa busca pelo passado a metaficção historiográfica desenvolve um outro ponto, a intertextualidade, que segundo Hutcheon é entendida como a intertextualidade pós-moderna, que mostra o desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente, ou seja, reescrever o passado dentro de um novo contexto.²⁴ Aqui há o confronto diretamente da literatura no passado com o da historiografia, pois ela também se origina de

²¹ ARISTÓTELES apud HUTCHEON, 1988, p. 142.

²² HUTCHEON, 1991, p. 142.

²³ Ibid., p. 147.

²⁴ Ibid., p. 147.

outros textos, que são documentos, usando e abusando desses ecos intertextuais e é a partir desses ecos que acontece a ironia. Essa ironia também é um indicador para saber de quem é a verdade que se conta. E, segundo Jacques Elvimann, “a história e a literatura não têm existência em si e por si. Somos nós que as constituímos como objeto de nossa compreensão.”²⁵

A literatura sem ter ainda uma conceituação definitiva, atravessou outros caminhos, ou seja, outras classificações e entre elas está a literatura popular. Cabem aqui, algumas considerações sobre essa literatura.

2.2 ENRAIZAMENTOS PRIMORDIAIS E PROCLAMAÇÕES HODIERNAS DA LITERATURA POPULAR

Não é possível fixar com precisão os tempos originais da literatura popular. Mas as raízes dessa literatura no Brasil podem ser encontradas no contexto fundador da nação brasileira, mesclando etnias. As vozes do povo na Literatura Brasileira têm raízes que vão longe no tempo e no espaço e querer empreender a tentativa de alcançá-las remete a abordagens abrangendo os seguintes conteúdos:

- uma conceituação de folclore;
- origens da literatura popular;
- cantigas trovadorescas, romances medievais, novelas de cavalaria e registros de

sua presença no cordel brasileiro, mesclando raízes indígenas, africanas e européias, com ênfase para a colonização portuguesa.

Tavares assim conceitua folclore:

²⁵ JACQUES apud HUTCHEON, 1988, p. 149.

O termo folclore origina-se do inglês (folk (= povo) + lore (= saber)).²⁶ Etimologicamente significa, portanto, a ciência do saber do povo. Este termo que, no dizer de Andrew Lang é denominação da “mais atrativa e séria das ciências”, faz-se proposta de dignificação do saber popular.²⁷ O folclore constitui-se ciência das tradições populares, um ramo da Antropologia Cultural e, assim sendo, situa seu objeto de estudo no universo dos mitos, contos, fábulas, adivinhações, bem como da música, da literatura e dos folguedos populares. Ao ocupar-se também de provérbios, o folclore manifesta a sabedoria popular e anônima, permitindo-nos salientar, com Luís da Câmara Cascudo, que: Nenhuma ciência, como o Folclore, possui maior espaço de pesquisa e de aproximação humana. Ciência da psicologia coletiva, cultura do geral no Homem, da tradição e do milênio na Atualidade, do heróico no cotidiano é uma verdadeira História Normal do Povo.²⁸

A memória e a imaginação popular devem ser compreendidas como fontes poderosas que, preservando tradições, imortalizam a alma de um povo. O povo participa do folclore, sem, contudo, buscar nos livros um endereçamento para vivê-lo. Segundo o francês André Veragnac, folclore é a civilização tradicional reunindo tudo o que o homem de qualquer nível cultural aprendeu fora dos livros, da escola ou de qualquer meio de difusão cultural.²⁹

Conhecer o povo é entender o seu caráter, seus hábitos e costumes, muito mais do que reviver fatos históricos. Gilberto Freire diz que para o conhecimento dos povos interessa mais o estilo de suas danças, suas associações, seus trajes, do que os feitos excepcionais de seus heróis.³⁰

A sociedade vive o folclore, muitas vezes sem percebê-lo: nas cantigas de ninar, nas danças, na alimentação, nos festejos, jogos e na poesia que vem do povo. O povo, aqui,

²⁶ TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991. p. 420.

²⁷ ANDREW apud TAVARES, 1991, p. 420.

²⁸ CASCUDO apud TAVARES, 1991, p. 420.

²⁹ MEGALE, Nilza B. **Folclore brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 12.

tem uma história não escrita, pois é a coletividade que condena todas essas tradições, sem necessariamente, grafá-las em livros.

O folclore, sendo manifestação de um povo, chamou a atenção dos historiadores, que logo o viram como um capítulo particular da história. Era, então, inegável a importância de dar espaço às manifestações de saber que o povo trazia para a sociedade. Atualmente podemos reconhecer que um destes espaços se dá através da *folkcomunicação* e os processos *folkcomunicacionais* tratam de reconhecer, analisar e interpretar os meios impressos de que se valem os agentes populares da cultura tradicional: folhetos, almanaques, opúsculos, volantes, panfletos, santinhos, etc. Há também estudos a partir da mídia, imprensa de massa (jornais, revistas e livros), para compreender as mensagens *folkcomunicacionais* presentes nas notícias, anúncios, imagens...

A *folkcomunicação* procura entender de que maneira cultural se alimenta o folclore para divulgar informação. Utilizando meios artesanais de difusão simbólica, expressa, em linguagem popular, mensagens já disseminadas pela indústria cultural. Este processo de *folkcomunicação* é desconhecido pelos asiáticos e europeus, aos quais a comunicação no vácuo, ou seja, aquela que prescindem da escrita, torna-se quase inapreensível. Falta, a esses povos, a competência para captar subjetivamente, sem necessidade de falar sobre a “malícia”, a autêntica cultura popular que o jeitinho brasileiro sabe intuir. E é assim que folhetos, almanaques, opúsculos, volantes, panfletos, santinhos, entre outros, vão construindo uma face da História.

No dizer de Megale, aos poucos, o estudo do folclore foi vencendo inúmeras dificuldades, até conseguir a autonomia tão desejada pelos seus cultores, tornando-se, segundo Renato de Almeida, “a mais atrativa e séria das ciências”.³¹ Aos poucos, foi sendo espalhada pelo mundo, e todos os povos dedicaram-lhe especial carinho, devotando-se não

³⁰ Ibid., p. 12.

³¹ MEGALE, 1999, p. 14.

somente ao folclore nacional, como também ao de outros povos. E o folclore propagou lendas, crenças, mitos, também em forma de textualidades literárias, fazendo-se a voz do povo que manifesta seus anseios e esperanças, diante de uma realidade que não é apenas sua, mas coletiva.

A literatura popular começou a ser difundida em três lugares. Um era o Sul da França, a Provença, outro era o Norte da Itália, a Lombardia e o terceiro era a Galícia, onde ficava o santuário de Santiago. Segundo Luyten, nesses três lugares se concentravam poetas nômades e que funcionavam como verdadeiros jornalistas, contando as novidades e cantando poemas de aventuras e bravezas.³² A literatura popular teve início mesmo, com consciência de si própria, na passagem do século XVIII para o século XIX. No Brasil, o século XX traz o apogeu dessa manifestação. No dizer de Luyten, ela se faz, na maioria das vezes, de forma oral, pois a comunicação em nível popular, significa a troca de informações, experiências e fantasias de analfabetos ou semiletrados para seus semelhantes.³³

Na poesia, a literatura popular, encontra um caminho vasto de sonoridade, pois se faz na melodia. Há a aceitação do público, por ser cantada e ter um forte teor emotivo e sempre algum ensinamento. Aparecem também os chamados “repentes” e Luyten diz serem eles, improvisações de poetas, geralmente cantadores, sós ou em duplas, e que encantam o ouvinte pela rapidez da formação dos versos e da certeza com que os exprimem.³⁴ Além dos repentes, há também as pelepas ou desafios em que vence aquele que conseguir rimar durante mais tempo.

A literatura popular não se manifesta apenas pela poesia. É na prosa que estão presentes os contos e lendas, e, também o teatro. Luyten, afirma que o teatro popular tem sua origem nos chamados autos medievais, que eram apresentados antes de ou após alguma

³² LUYTEN, Joseph M. **O que é literatura popular?** São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 17.

³³ *Ibid.*, p. 20.

³⁴ *Ibid.*, p. 25.

cerimônia religiosa. O povo participava, geralmente com irreverência e criticidade.³⁵ Já, no início da colonização portuguesa no Brasil, os jesuítas catequizavam, a partir dos autos, tendo índios, entre os atores. Atualmente, temos resquícios do teatro popular com o “mamulengo”, teatro de fantoches do Nordeste, o “bumba-meu-boi”, o boi-de-mamão. Segundo Luís da Câmara Cascudo, “há quem fale de que, nas representações desses autos populares, há muitos anos atrás, usavam-se mamões verdes para a confecção da cabeça do boi, de onde teria surgido o termo.”³⁶

As lendas e histórias, geralmente, são contadas com finalidades educativas. A família participa dessa manifestação e, quase sempre, quem as narra são pessoas idosas. Segundo Luyten, esses relatos são importantíssimos, para se conhecer a verdadeira índole ou interesses de uma determinada população. É justamente neles que aparecem preconceitos, mitos e principalmente formas de crítica das pessoas que contam e ouvem.³⁷ Esse contar e ouvir assume funções, vistas aqui pela literatura, que não só propicia o prazer, mas assume compromisso com a sociedade, sendo um instrumento de comunicação e de interação social. Segundo Cereja e Magalhães, a obra literária é um objeto vivo, resultado das relações dinâmicas entre escritor, público e sociedade. E, como outras obras de arte, ela não só nasce vinculada a certa realidade, mas também pode interferir nessa realidade, auxiliando no processo de transformação social.³⁸

As lendas e contos populares nem sempre permanecem como obras sacramentadas. Na maioria das vezes, quando essa literatura é registrada e publicada, sua tendência é desaparecer. Algumas vezes, outras são criadas, mas perdem o interesse das camadas populares, pois no dizer de Luyten, essas lendas e contos populares passam geralmente a fazer

³⁵ LUYTEN, 1987, p. 22.

³⁶ CASCUDO, 1988, p. 129.

³⁷ LUYTEN, op. cit., p. 22.

³⁸ CEREJA, Willian Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Português: linguagem**. São Paulo: Atual, 1999. p. 33.

parte de sistemas educativos oficiais, depois de serem tirados muitos elementos considerados nocivos, cruéis ou simplesmente desnecessários à narrativa.³⁹

Dessa forma, não seria incoerente pensar na literatura popular como uma obra educativa, sendo esta tolhida do seu real significado? Já que na literatura popular, é a voz do povo que manifesta suas indagações de forma irreverente e muitas vezes verdadeira? E essa voz presente na literatura popular se faz mais precisamente, na literatura de cordel. Literatura essa em que o poeta é quase sempre o povo e este faz uso da palavra com liberdade, sem medo.

CANTIGAS TROVADORESCAS

A literatura popular já se fazia há muito tempo, nas cantigas trovadorescas, romances medievais e novelas de cavalaria e autos. Cabe, aqui, num primeiro momento, no contexto deste estudo, uma abordagem referente às cantigas trovadorescas.

É na poesia medieval Portuguesa que elas aparecem, alcançando, na segunda metade do século XIII, seu ponto mais alto. Segundo Moisés a origem remota dessa poesia constitui ainda assunto controvertido; admitem-se quatro fundamentais teses para explicá-las: a tese arábica, que considera a cultura arábica como sua velha raiz; a tese folclórica que a julga criada pelo povo; a tese médio-latinista, segundo a qual essa poesia ter-se-ia originado da literatura latina produzida durante a Idade Média; a tese litúrgica, que a considera fruto da poesia litúrgico-cristã, elaborada na mesma época.⁴⁰ Nenhuma das teses apresentadas é suficiente para definir a origem dessa literatura, sendo que, se faz necessária a comunhão das quatro, para, então, abarcar a multidão de aspectos contrastantes apresentada pela primeira floração da poesia medieval.

³⁹ LUYTEN, 1987, p. 23.

⁴⁰ MOISÉS, 1981, p. 23.

Com certeza, porém, é da Provença que surgem os primeiros rastros dessa poesia. Região meridional da França, no século XI, a Provença tornou-se um enorme centro de atividade lírica, exposta ao luxo oferecido aos artistas pelos senhores feudais. Em meio a essa atmosfera de lirismo, os jograis apareciam, no contexto das Cruzadas, multiplicando o número dos fiéis que procuravam Lisboa como porto mais próximo para embarcar com destino a Jerusalém. Os jograis é que introduziram em Portugal a nova moda poética. Estes encontraram um ambiente favorável, que era formado por uma espécie de poesia popular de velha tradição. Diz o teórico, que a íntima fusão de ambas as correntes (a provençal e a popular) explicaria o caráter próprio assumido pelo trovadorismo em terras portuguesas.⁴¹

O poeta, na Provença, era chamado de trovador e, no norte da França, recebia o apelativo *trouvere*, cujo radical é igual ao anterior: *trouver* (= achar); e significava que os poetas seriam capazes de achar a palavra poética, para compor sua cantiga. Durante as declamações, os poetas eram acompanhados pela lira, por isso o nome cantiga ou cantar. A poesia trovadoresca dividia-se em duas espécies: a lírico-amorosa e a satírica. A primeira divide-se em cantiga de amor e cantiga de amigo; a segunda, em cantiga de escárnio e cantiga de maldizer.

No dizer de Moisés, “a cantiga de amor é aquela em que o trovador empreende a confissão, dolorosa e quase elegíaca, de sua angustiante experiência passional frente a uma dama inacessível aos seus apelos, entre outras razões porque de superior estirpe social, enquanto ele era, quando muito, um fidalgo decaído. Os apelos do trovador colocam-se alto, num plano de espiritualidade, de idealidade ou contemplação platônica, mas entranham-se-lhe no mais fundo dos sentidos: o impulso erótico situado na raiz das súplicas transubstancia-se, purifica-se, sublima-se.”⁴²

⁴¹ MOISÉS, 1981, p. 23.

⁴² *Ibid.*, p. 26.

A cantiga de amigo canta o outro lado da relação amorosa entre o trovador e uma dama. Porém, agora, o sofrimento é da mulher pertencente às camadas populares (pastora, camponesa, etc). O trovador compõem a canção, como se fosse a mulher, em confissão à mãe, às amigas, aos pássaros, aos arvoredos, às fontes, aos riachos. Nessa confissão o conteúdo é a paixão incorrespondida ou incompreendida, mas a que a mulher se entrega de corpo e alma. O trovador que compôs a canção, muitas vezes, é o homem que abandonou a mulher simples do povo e, ao mesmo tempo, dedica cantigas de amor a uma dama da corte.

Cantiga de Escárnio é aquela em que a sátira se constrói indiretamente, por meio da ironia e do sarcasmo, usando palavras “cobertas”, isto é, caracterizadas pela ambigüidade. Na cantiga de maldizer, a sátira é feita diretamente, com agressividade, as palavras são diretas e maldosas, sem disfarce. Essas cantigas documentam os meios populares do tempo, na sua linguagem e nos seus costumes, com uma fragrância de reportagem viva. Através das cantigas, o povo interage, de maneira simples e contemplativa. Absorto pela musicalidade das palavras, vibra frente ao espetáculo, ora se vendo como poeta, ora como um mero contador da vida. Não é só a partir da poesia medieval, que a literatura popular acontece. Ela também nos é apresentada pelos romances medievais. Etimologicamente, o termo “romance” significa “língua popular”, mas é também conhecido como xácara e pela variante “rimance”. Na França, na Inglaterra e na Alemanha, surgiram os primeiros romances.

Na França, os romances originam-se dos *lais* bretões, curtos poemas ou poemetos, que eram espécies de novelas em versos, entoados pelos bardos. Segundo Tavares, o mais famoso poema desse ciclo é o “Romance de Tróia”⁴³, mas poderíamos mencionar os romances franceses de cunho genuinamente popular, e que são narrativas mais líricas ou satíricas. Está nesse caso “Le Roman de Renard” (“O romance da raposa”), conjunto de fábulas em mais ou menos cem mil versos, compostos por vários autores anônimos entre os

⁴³ TAVARES, 1991, p. 226.

séculos XII e XIII. Tal romance é, de um modo geral, considerado como uma reação contra o espírito feudal da época, e constitui mesmo uma genuína epopéia do povo humilde.

Aqui o povo assume sua história, quase sempre num papel de submissão, ou vassalo da sociedade vigente. É na literatura, dita como romance que, o povo, na voz do escritor, proclama seus valores e inquietudes. Na Inglaterra, aparece o ciclo arturiano, que narra as aventuras do rei Arthur e dos cavaleiros da Távola Redonda.

A Alemanha, em seus romances, também traz a figura do cavaleiro, o herói que vence as mazelas da vida, bem como a presença de deuses, mais precisamente o deus Thor. Este está inserido na obra “cantos édicos” que, segundo Tavares, constituem uma coleção de sagas irlandesas, em que sobressaem as façanhas das divindades nórdicas.⁴⁴

Os romances são poemas narrativos populares, sua estrutura é de forma estrófica. A narrativa, embora inverossímil, comporta fragmentos, que tratam da busca de um mundo idealizado, permeado de sonhos, que quase sempre ofuscam as injustiças impostas ao povo. Entrelaçadas ao romance medieval, surgem as novelas de cavalaria, que segundo Coelho, são derivadas das canções de gesta e dos romances cortesês bretões ou arturianos.⁴⁵ A magia, o mistério, o fantástico, nas novelas de cavalaria, permeando as aventuras, contrapõe o cenário do real e o do sonho. Em meio às nebulosas oscilações tramadas pelos heróis e vilões, nitidamente surge a voz do povo, clamando por justiça.

Coelho, ao tratar da magia e do sobrenatural, nessas novelas, diz que são narrativas em que os cavaleiros defrontam-se com aventuras heróico-amorosas, às quais misturam o sobrenatural diabólico (magos, duendes, particularmente o fabuloso Merlin), o maravilhoso das metamorfoses e a magia das fadas, em sua ambivalência de seres benéficos e maléficos.⁴⁶ Com este universo fabuloso, na trama das novelas de cavalaria, convive um movimento

⁴⁴ TAVARES, 1991, p. 227.

⁴⁵ COELHO, 1987, p. 58.

⁴⁶ Ibid., p. 59.

cristão, lutando para que a ordem sentimental seja substituída pela ética. Segundo Coelho, esse ideal de vida cristã confunde as emoções da arte e do amor com a ação prática do real.⁴⁷

As novelas de cavalaria, até então originárias da França ou/e da Inglaterra, quando penetram em Portugal no século XIII, circulavam pela fidalguia e a realzeza. Segundo Moisés, era natural que, na tradução do francês, sofressem voluntárias e involuntárias alterações com o objetivo de aclimatá-las à realidade histórico-cultural portuguesa.⁴⁸

Em Portugal, uma das mais famosas novelas de cavalaria foi A Demanda do Santo Graal. Trata do misticismo, aqui entendido como crença de que o ser humano pode comunicar-se com a divindade ou dela receber sinais e mensagens, e é de caráter pagão. “A lenda de cunho pagão, cristianiza-se, passando seus principais símbolos (o Vaso, a Espada, o Escudo, etc.) a assumir valor místico. Com isso, em vez de aventuras marcadas por um realismo profano, tem-se a presença da ascese, traduzida no desprezo do corpo e no culto da vida espiritual, e exercida como processo de experimentação das forças físicas e morais de cada cavaleiro no sentido da Eucaristia.”⁴⁹

As novelas de cavalaria, geralmente, são de autor desconhecido. Poderíamos aqui, entender essa não-identidade, como a voz do povo que, na obscuridade do seu nome, vai perfazendo caminhos de encantamento, como se quisesse ser o herói, anônimo, mas presente no fantástico da literatura. Carlos Magno e os Doze Pares da França são personagens que nucleiam o ciclo carolíngio. Essa figura lendária é muito difundida pelos cantadores nordestinos, que entoam a história do imperador Carlos Magno e dos Doze Pares da França. Essa história tem servido de ponto de partida e de inspiração para a criação de inúmeras outras histórias, e está presente também em certos entrecos de congada e cavallhada, folguedos folclóricos brasileiros.

⁴⁷ COELHO, 1987, p. 59.

⁴⁸ MOISÉS, 1981, p. 32.

⁴⁹ Ibid., p. 33.

A figura de Carlos Magno é caracterizada, na literatura popular, como o defensor dos oprimidos. É o herói celebrando a vitória perante a covardia dos opressores. Segundo Peloso, os sentimentos de valor e honra, que estão na base dessa representação popular, explicam também a extraordinária fortuna, nessa como em tantas outras literaturas populares, do ciclo épico ligado à figura de Carlos Magno e dos Doze Pares da França, que celebra no bandido o paladino do povo. O cantador nordestino resgata, das novelas de cavalaria, o herói, mas não um herói da nobreza. Este, traz nas suas toadas, um desejo de revolta de uma condição social dramática que a vida impõe.⁵⁰

Está presente também, nas cantarias nordestinas, a figura do bandido. Personagem avesso à sociedade e que por uma desilusão da vida, perdeu-se no caminho. E, no dizer de Peloso, nem sempre a figura do bandido pode ser eximida dos crimes monstruosos, mas o cantador tenta justificá-lo.⁵¹

Como nas novelas de cavalaria, os cantadores nordestinos trazem à tona o cristianismo, mas, quase sempre, voltado ao antagonismo. Ora surge Deus, ora Satanás. Há uma inversão de valores diante do catolicismo, em que o herói/bandido se vê, geralmente, fragilizado diante dessas oposições. Segundo Peloso, num plano diverso, a série de oposições criminoso/justiceiro, assassino/paladino, anjo/demônio, longe de encontrar uma recomposição, acentua-se, e céu e inferno tornam-se igualmente hostis, e esta figura de herói sofredor, dividido entre o bem e o mal, termina, no fundo, por encarnar a luta do indivíduo contra o destino, combatendo neste mundo e no outro, batendo ora à porta de Deus ora, àquela de Satanás.⁵²

E os cantadores vão narrando aventuras, dismitificando certos temas, de maneira irreverente, a partir da literatura do cordel.

⁵⁰ PELOSO, Silvano. **O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro**. São Paulo: Ática, 1996. p. 105.

⁵¹ Ibid., p. 111.

⁵² Ibid., p. 115.

O nome cordel vem de Portugal e Espanha, e essa literatura tinha, como característica, expor os livretos em barbantes, como roupa no varal, ou ainda, segundo Abreu, a denominação “de cordel” prende-se ao fato de os folhetos serem expostos ao público em cordéis.⁵³

É no Nordeste que a literatura de cordel se desenvolveu de uma forma excepcional, a partir do poeta cantador, que, na sua simplicidade, vai brincando com palavras, fazendo trocadilhos e, quase sempre, ludibriando os desafios que a vida apresenta.

Segundo Diégues, tem-se atribuído às “folhas volantes” lusitanas a origem de nossa literatura de cordel. Estas “folhas volantes” ou “folhas soltas” eram vendidas nas feiras, nas romarias, nas praças ou nas ruas, em Portugal, e nelas registravam-se fatos históricos ou transcrevia-se, igualmente, poesia erudita.⁵⁴ Divulgam-se, por intermédio das folhas volantes, narrativas tradicionais, como a Imperatriz Porcina, Princesa Magalona e Carlos Magno. Esse tipo de literatura veio ao Brasil através do colono português, nas naus colonizadoras. Com os lavradores, os artífices, a gente do povo, veio naturalmente esta tradição de romanceiro, que se fixaria no Nordeste como literatura de cordel. No que se refere ao termo “literatura de cordel”, Abreu diz que os autores e consumidores nordestinos nem sempre reconhecem tal monenclatura. Desde o início desta produção, referiam-se a ela como “literatura de folheto”; ou, simplesmente, “folhetos”.⁵⁵ A expressão “literatura de cordel nordestina” passa a ser empregada pelos estudiosos a partir da década de 1970.

Luyten diz que a grande vantagem da literatura de cordel sobre as outras expressões da literatura popular é que o homem do povo imprime suas produções do jeito que ele as entende.⁵⁶ Esta idéia é corroborada por Luis Costa Lima, que afirma existir uma diferença entre a literatura ambulante da Inglaterra, Alemanha e Polônia dos séculos XVII e

⁵³ ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado de Letras, 1999. p. 19.

⁵⁴ DIÉGUES, Júnior Manuel. “Ciclos temáticos na literatura de cordel”, in: **Literatura popular em verso, estudos**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 26.

⁵⁵ ABREU, op. cit., p. 17.

XVIII e a literatura de cordel nordestina. O primeiro tipo de literatura antecipava elementos da cultura de massa. Seus autores não pertencem ao povo, mas produzem sob orientação de editores especializados neste tipo de produção.⁵⁷

O segundo tipo de literatura está diretamente ligado às origens populares. Isto pode ser constatado, por exemplo, quando se observa a métrica popular, a linguagem, as tradições cultivadas e a mentalidade. O cordel pode ser considerado, conforme Luis Costa Lima, uma manifestação pura da cultura popular, sem o caráter de cultura de massa. Nessa literatura, no que diz respeito a sua forma, reside a característica fundamental dos folhetos nordestinos, que se pautam por regras rigidamente estabelecidas quanto à rima, à métrica, e à estruturação dos textos, regras estas conhecidas pelos autores e pelo público.⁵⁸ Segundo Abreu, os poetas populares nordestinos escrevem como se estivessem contando uma história em voz alta. O público, mesmo quando a lê, prefigura um narrador oral, cuja voz se pode ouvir. Desta forma, as exigências pertinentes às composições orais permanecem, mesmo quando se trata de um texto escrito.⁵⁹ Portanto, pode-se entender a literatura de folhetos nordestinos como mediadora entre o oral e o escrito. E ainda diz que, para adequar-se à “estrutura oficial”, um texto de cordel deve ser escrito em versos setessilábicos ou décimas, com estrofes de seis, sete ou dez versos. Deve seguir um esquema fixo de rimas e deve apresentar um conteúdo linear e claramente organizado. Pode-se ter maior ou menor sucesso no manejo desses preceitos, mas não se pode ignorá-los, quando se pretende fazer parte da literatura de folhetos nordestinos.

Há, também, na literatura de cordel, o “catolicismo popular” em que o cantador fala dos santos e do demônio, mas sempre revestidos de muitas características humanas. É pelo olhar do povo que o poeta manifesta, nos folhetos, a simplicidade, esta marcada pelo

⁵⁶ LUYTEN, 1987, p. 40.

⁵⁷ LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 22.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁹ ABREU, 1999, p. 118-119.

jeito simples, jocoso, ao registrar sua marca como poeta que cantava a vida na sua forma mais simples.

No início, essa literatura era portadora de anseios de paz, de lazer e informação. Atualmente, segundo Luyten, a literatura do cordel sofreu mudança, não na sua estrutura, mas sim na sua essência. Hoje, ela trata, entre outras coisas, de reivindicações de cunho social e político. Os poetas populares, através dela, mostram a verdadeira situação do homem do povo.⁶⁰ A vida nordestina, no dizer de Abreu, parece ser o palco e a fonte dos folhetos. Embora não haja restrições temáticas, essa produção sempre esteve fortemente calcada na realidade social na qual se inserem os poetas e seu público, desde as primeiras produções.⁶¹ Mais da metade dos folhetos impressos nos primeiros anos continha “poemas de época” ou “de acontecido”, tendo como foco central, o cangaceirismo, os impostos, os fiscais, o custo de vida, os baixos salários, as secas, a exploração dos trabalhadores.

A literatura de cordel é mesclada de raízes indígenas, africanas e européias. E, no dizer de Peloso, essa literatura popular surge com traços muito peculiares, onde os mitos indígenas e o folclore mágico de derivação negra se misturam, no sulco de uma tradição estilística e conteudística, vinda de além oceano para depois fragmentar-se no fogo de artifício das variantes.⁶²

Essa literatura de barbante, apresentada nos varais das feiras do Nordeste é, quase sempre o resgate dos trovadores portugueses, das cantigas medievais portuguesas, as quais depois de muitas e muitas transformações, teriam originado os folhetos nordestinos, que também cantavam a vida de maneira singular. É o povo na sua singeleza, revivendo um tempo que já vai longe, a partir dos personagens míticos, marcadores de uma época.

Segundo Peloso, esses personagens históricos ou lendários são dignos de dominar com diversos valores simbólicos, os territórios do mito, sobre os quais eles se dividem,

⁶⁰ LUYTEN, 1987, p. 64.

⁶¹ ABREU, 1999, p. 119.

segundo a grande via-mestra dos significados pragmáticos que exemplificam no nível moral-normativo os valores sobre os quais a comunidade se rege. A relação com o passado vive, por sua vez, como repertório de referências no interior do qual é possível precisar e organizar-se de sistemas conotativos diversos, permitindo assim a distinção das constantes narrativas e a sua transmissão no tempo. Essas “folhas volantes” portuguesas, caracterizadas também como “pliegos sueltos” espanhóis, começaram, no dizer de Peloso, a percorrer a Península Ibérica a partir do fim do século XV, alcançando, depois, a sua época de máxima difusão nos séculos seguintes, contribuindo para a vulgarização de novelas de cavalaria, canções e baladas populares, romances, vidas de santos, adágios populares e formulários religiosos.⁶³

E, nesse caminho tão longo em que a literatura de cordel foi propagando seu canto, muitas vezes aludindo à indignação do povo, várias vozes foram ouvidas no cantar do poeta, que, versejando, foi fazendo festa, e compondo, assim, a epopéia popular.

Concluindo este capítulo, julgo importante algumas considerações acerca da escolha da literatura de cordel como objeto de leitura. Ao tratar, neste trabalho, sobre a literatura de cordel não estou em nenhum momento desvalorizando escritores considerados pelo cânone literário. Estou, entretanto, selecionando um tipo de literatura representativa de uma questão que interessa no momento: cordel e carnavalização.

Sabe-se que, hoje, a própria noção de excelência literária é submetida a discussões. Não há, como atesta Jonathan Culler, uma conclusão única quanto a esta questão amplamente discutida nos meios acadêmicos, discussão de extrema significação e uma vertente dos debatidos estudos culturais.⁶⁴

⁶² PELOSO, 1996, p. 78.

⁶³ PELOSO, 1996, p. 78.

⁶⁴ CULLER, 1999, p. 55.

Escritores canônicos estão, implícita ou explicitamente presentes, também, nos textos de cordel. Segundo Kristeva, uma vez que todo texto é um mosaico de citações, quem pode afirmar não ouvir vozes de escritores de formação na literatura de cordel?⁶⁵

⁶⁵ KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva S.A., 1974. p. 64.

2.3 CULTURA: UM SENTIDO DE RAÍZES

Entende-se cultura como um conjunto de experiências humanas adquiridas pelo contato social e acumuladas pelos povos através dos tempos. Produção social, a cultura se ressentente de um grande equívoco: a consideração de que o culto é o que se situa em esferas ditas inalcançáveis para a maioria das pessoas. Deste ponto de vista, a cultura dos dominados, o folclore, caracteriza-se como incultura. As estruturas sociais tendem a assegurar o poder dos opressores, mantendo imutáveis, na cultura, o que a eles convém, e obscurecendo, assujeitando o que se faz voz do povo em suas expressões culturais.

Segundo Muniz Sodré, a cultura dominante sempre buscou contrapartidas, talvez para ter um estatuto significativo e assim justificar sua superioridade.⁶⁶ Na Europa, no século XII, trovadores e menestréis de origem anônima, colocavam a música popular em oposição à música sacra. Mas, ao mesmo tempo, influenciavam os compositores austeros da igreja. No final do século XIV, já no fim da Idade Média, desenvolveu-se junto da cultura popular ligada à secularização da vida social. Dessa forma, houve valorização da cultura folclórica ou popular ou rústico-plebéia, ao lado da cultura das elites. A parte popular era eventualmente recuperada por determinados movimentos criadores de elite, como o Romantismo. A romântica exaltação do folclore por parte da intelectualidade burguesa era uma reação à aristocracia internacional. Os mitos, as lendas, as danças populares não deixaram de servir à cultura burguesa emergente, como instrumento político de afirmação nacional. Mas sempre como uma “outra cultura”, simples e ingênua.

Bakhtin propôs reescrever a história a partir do ponto de vista dos dominados. Isso corresponde a estabelecer o dialogismo na própria história da literatura e, através da cultura popular, dirigir o olhar ao que as classes dominantes não querem ver. Sobre esta questão,

⁶⁶ SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 20-21.

manifesta-se Santaella, ao afirmar que muito da nossa cultura perdeu-se, a partir do momento em que valores culturais, ideologicamente contrários às pretensões das classes dominantes, foram por estas invalidados.⁶⁷

A arte passou a ser apresentada para a classe dominante numa visão econômico-político-ideológica, camuflando os verdadeiros interesses, ou seja, a voz do povo clamando por igualdade. E é em cada presente que há a necessidade de se redescobrir, nas obras do passado, o que foi calado. É interagir dentro da literatura, redescobrando-a sob novos ângulos, entendendo-a como um trabalho transformativo, a partir do seu poder de significação, dismitificando sua ideologia e, assim, tentar resgatar os valores culturais embutidos nos textos que nos são oferecidos. No dizer de Santaella, a arte não pertence a classe alguma. Ela existe para concretizar um tempo, sua história, sem contradições, podendo ocupar o seu verdadeiro espaço.⁶⁸

No século XIX, novos propósitos surgiram, a partir dos meios de reprodução técnica e os meios de linguagem e de cultura através da tecnologia, passaram ainda a ser privilégio dos dominantes, pois, a eles, os oprimidos, pouco tinham acesso. A arte sempre foi reprodutível a fim de obter lucro. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Benjamin, a respeito da reprodução técnica, diz que há uma oposição entre o que foi mencionado acima e a reprodução técnica da obra de arte, pois esta representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história, com intensidade crescente.⁶⁹ Entre elas, a xilografia fez com que o desenho se tornasse tecnicamente reprodutível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. A técnica de reprodução como a litografia atinge uma etapa nova, que permite às artes gráficas, pela primeira vez, colocar no mercado suas produções, sob a forma de criações sempre novas e com isso adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Junto à litografia, veio a fotografia e pela

⁶⁷ SANTAELLA, Lúcia. **Arte & cultura**: equívocos do elitismo. São Paulo: Cortez, 1982. p. 23.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 24.

primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas que agora cabiam unicamente ao olho. E, junto à fotografia, o cinema também faz parte, dando movimento à imagem, manipulando-a conforme a ocasião. A arte cria novas dimensões, ultrapassa barreiras e, com isso, surgem novos desafios, ou seja, compreender o surgimento de uma nova arte, tanto xilográfica, como litográfica, fotográfica, literária ou cinematográfica.

Diante desse fato, formas populares de cultura desenvolveram-se, manifestando visões de mundo com cargas míticas diferenciadas e mostrando faces ideológicas das classes oprimidas que, apesar de oprimidas, tinham ainda a possibilidade de uma autonomia relativa, sob o ponto de vista de produção de linguagem e valores.

A partir dessa explanação feita sobre cultura, no seu âmbito geral, podemos, então, adentrar na cultura brasileira, mais precisamente na cultura popular, entendendo-a, numa dimensão relativamente autônoma, que forma a concreção e materialização da realidade social. Isso não quer dizer que os fenômenos culturais fogem inteiramente dos aspectos econômicos. Estes sustentam e condicionam os valores culturais, promovendo dessa forma as manifestações da sociedade.

A cultura popular, segundo Santaella, manifesta-se, quase sempre, independente do elitismo das classes dominantes, pelo folclore, em que há a preservação de crenças e valores.⁷⁰ É a cultura de um povo, trazendo a sua história que se desenrola sob condições econômicas, políticas culturais. Ela é produzida, não só pelo povo analfabeto, mas pelas camadas alfabetizadas e pelas elites intelectuais. Em contrapartida, nossa cultura brasileira revela graus de dependência, numa sociedade que, dependente, é alienada e alienante. É alienada, pelo assujeitamento de parte dos que a integram e alienante pelas práticas desintegradas da identidade que confere, a um povo, a consciência de si mesmo. Quando uma

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 166.

⁷⁰ SANTAELLA, 1982, p. 26.

sociedade não é totalmente independente para propagar a sua cultura, torna-se alienada, e a arte deixa-se entregar ao sistema, subordinando-se a ele, perdendo sua liberdade, sua autonomia. Dessa forma, são poucas as vozes que manifestam a sua cultura de maneira espontânea. É incoerente entender a arte como estando presa a razões políticas e econômicas. Ela tem a sua voz para extravasar o que está calado. É abafada, quase sempre, diante da indiferença dos dominantes, que alegam que uma sociedade capitalista, em que, o povo passa fome não necessita da arte.

Essa arte, até então, bastante arredia aos conceitos da sociedade, trouxe resquícios de uma nação dependente. E, nesse ponto a arte passa também a assumir uma dependência. A arte nacionalista não assume totalmente suas características próprias. Volta-se para um “nacionalismo estrangeiro”, e acaba perdendo as suas raízes. Nasce, assim, uma literatura universal. Santaella afirma que a superação do servilismo cultural não se engendra na ilusão da supressão de contatos e influências externas, mas no defrontamento consciente dessas influências.⁷¹ Dessa forma, pensar na arte puramente nacionalista seria acreditar numa autonomia difícil de existir, até mesmo porque há sempre influências estrangeiras. Por exemplo, é válido lembrar as narrativas de cordel que tematizam aventuras de cavaleiros medievais.

Acontece, então, a passagem para a liberação do ilusionismo nacionalista, em que, no resgate das particularidades locais, pensa-se que há puramente o caráter e identidade nacionais, mas, indiretamente, tem-se a influência do que vem de fora. A teórica diz que há caminhos de superação da dependência cultural pelos países periféricos, quando seus produtos criativos também entram no trânsito das interinfluências, e não através da ciumenta manutenção de anacronismos culturais ou de exotismos de terceiro mundo ingenuamente batizados de cultura nacional.⁷²

⁷¹ SANTAELLA, 1982, p. 58.

⁷² Ibid., p. 58.

A partir da modernidade à atualidade, criou-se o código privado, este destruiu gradativamente a idéia de se ter um código geral. As obras de arte passaram a ser mais particulares, cada qual com suas peculiaridades. Houve, então, múltiplas decodificações que se desenvolviam de acordo com a capacidade de compreensão do público. E, segundo Santaella, por paradoxal que pareça, quando o artista latino-americano se liberou da consciência culpada porque ocupada pela pergunta crucial – “Estou contra ou a favor do povo?” –, quando se iniciou a consolidação da autonomia de sua esfera de criação, foi justamente o momento em que a legitimação da literatura latino-americana deixou de prestar contas aos centros de hegemonia cultural para encontrar seus próprios critérios, numa aventura de liberdade ímpar.⁷³

No decorrer do século XX novos horizontes se propagam, a partir de mudanças relativas à literatura. Acontece um confronto entre o êxito popular e o consenso político de uma literatura engajada. O escritor se põe a risco, pondo em risco a própria aceitabilidade de sua posição social, visto que, para aceitar tal posição, é preciso deixar de aceitar tudo o que é consensual na cultura, ou seja, compromissada com uma postura de esquerda. É possível citar, por exemplo, a poética de Ferreira Gullar que tanto tematizou as questões problemáticas de nosso país, e que sabia “que a vida vale a pena (embora o pão seja caro) e a liberdade pequena.”

Os narradores passam a recriar a realidade. Focalizam mundos imaginários, salientando a precariedade em que se encontra o mundo real. A literatura, dessa forma reconquista seu território próprio: a reinvenção da realidade que conduz o real. E, nesse parâmetro, o povo participa de uma forma indireta. Ele faz parte dessa realidade. Uma realidade mascarada em que o povo aparece sem a sua identidade própria, mas coletiva. Santaella a esse respeito diz que muitas das posições assistencialistas de que são adeptos

⁷³ SANTAELLA, 1982, p. 60.

intelectuais e artistas que saem em socorro do “povo”, de um povo indefinível e descaracterizado em termos de classes sociais e luta de classes, camuflam, na sua demagogia altíssimo, mesmo que bem intencionada, a incapacidade de enxergarem a si – mesmos e ao que chamam de “povo” – na teia extremamente complexa de contradições em que todo agente social está envolvido.⁷⁴

Com a revolução industrial o povo passou a ter uma nova identidade. A zona rural deslocou-se para a zona urbana, e a burguesia, tida como a classe do elitismo, misturou-se a outras classes: professores, profissionais liberais, bancários, estudantes, etc. Surge então os pequenos burgueses. O campo veio à cidade e descobriu problemas que pareciam distantes ou irreais. E a industrialização abafou indiretamente a cultura popular, mais especificamente o folclore. Este, até então, visto como a voz do povo que resgatava a sua cultura, passou a ser visto como mero divertimento sem uma análise mais detalhada. Era a voz do sujeito integrado à constituição de sujeito coletivo que silenciava. Entende-se, aqui, esse silêncio como um compromisso a favor da omissão. O sujeito individual incorpora, aqui, uma voz coletiva.

E assim diz Santaella, aqueles que buscam ouvir a voz do povo, confundindo essa voz com a tradição folclórica a ser sagradamente conservada, esquecem-se de fazer a pergunta que realmente interessa: a quem o povo está hoje, efetivamente, ouvindo?⁷⁵ Nesse ponto, cabe aqui ressaltar a questão da polifonia bakhtiana, na qual Bakhtin trata a cultura num âmbito polifônico, além do ideológico. Afirma, que todas as culturas, em certo sentido, apresentam polifonias, mas algumas culturas são nitidamente mais do que as outras. Várias são as vozes culturais ouvidas, entre elas a dos povos indígenas, a afro-americana, a judaica, a italiana, entre outras. Cada uma guarda e manifesta sua identidade associada ao sexo, classe e local. E, dessa, forma, surge uma multidão de entonações.⁷⁶

⁷⁴ SANTAELLA, 1982, p. 68-69.

⁷⁵ Ibid., p. 73.

⁷⁶ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1992. p. 97.

A cultura popular não ocupou um espaço primordial nas teses dos literatos. Já dizia Bakhtin que “a concepção estreita do caráter popular e do folclore”, nascido na época pré-romântica e concluída essencialmente por Heder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações.⁷⁷ Até mesmo os especialistas do folclore tratam o humor do povo, nas praças públicas, com indiferença, não achando um material digno de estudo, no que tange ao aspecto cultural, histórico, folclórico ou literário. No entanto, a riqueza do povo reside na simplicidade de suas ações, quando estas representam a vida, ora de forma jocosa, ora serena e sonhadora. A cultura de um povo é, com certeza, a identidade maior de uma coletividade, que deseja deixar marcas de um tempo em que se faz presente.

2.4 DE MUITOS MITOS SE FAZEM AS MUITAS VOZES DO CORDEL

2.4.1 POR UMA CONCEITUAÇÃO DE MITO

Para que se inicie a abordagem acerca da significação do termo mito, o presente texto buscará as origens do estudo deste tema. As reflexões teóricas sobre este assunto iniciam-se na Antigüidade Clássica, época em que o mito praticamente se diferencia do que se entende por “verdade”. A “verdade” está ligada à razão, ao intelecto, produto genuíno deste. Ao mesmo tempo em que opõe verdade e mito, Platão atribui, ao mito, verossimilhança e afirma que, muitas vezes, só através do mito o discurso humano se torna válido. Pelas vozes dos mitos, as razões das coisas podem ser explicadas, e os significados que propõem sempre servem para ensinar algo ao homem. Podemos exemplificar esta idéia através de um mito que, embora não seja grego, ensina aos tupis-guaranis os perigos do incesto. Esse mito nos conta

⁷⁷ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1992. p. 3.

que a Lua, irmão da Sol, no escuro, procurava-a para fazer amor. A tia da Sol percebeu o fato e, para castigar a Lua, lambuzou os dedos da Lua com resina e, quando o mesmo ia procurar a irmã Sol, sua face ficou suja com a substância. A Lua tentou lavar a face, mas sujou-a ainda mais. Desde então, a lua-nova lava seu rosto, fazendo chover, na esperança de retirar as manchas de resina, que ficam visíveis quando vem a lua-cheia. É o castigo infinito da relação incestuosa. É importante lembrar que a mitologia vem sendo agregada à história humana desde os tempos primordiais, mesmo que lhe seja subvertida a condição de verdade:

O mito é uma explicação das origens do homem, do mundo, da linguagem, explica o sentido da vida, a morte, a dor, a condição humana. Vive porque responde à angústia do desconhecido, do inexplicável; dá sentido àquilo que não tem sentido. Enquanto a ciência não puder explicar a origem das coisas e seu sentido, haverá lugar para o pensamento mítico (FIORIN, 1999, p. 10).

Quando a explicação científica torna-se resposta suficiente às indagações humanas, vem a superação do mito. Mas é fundamental não esquecer a infinitude da angústia humana em face da existência, conferindo, ao mito, o destino de fênix, em inextinguível renascer. Se o deus Tor foi dessacralizado pelo conhecimento científico sobre as tempestades, o homem sempre estará em face de novas perplexidades, na sua imersão no cosmos, e outros mitos se fazem necessidade de vida.

Apesar de todos os avanços da ciência, o homem ainda tem incertezas sobre as origens do universo e de si mesmo. No Gênesis, capítulo 1, versículos 1 e 2, assim se introduz a narrativa sobre a criação do mundo: “No princípio, Deus criou o céu e a terra. A terra, porém, estava informe e vazia, e as trevas cobriam a face do abismo e o Espírito de Deus movia-se sobre as águas” (BÍBLIA SAGRADA, p. 25). Há um silêncio pairando sobre a grandeza da criação: é o mistério insondável ainda. O universo mítico sobre a criação do mundo, estabelece uma relação entre a cosmogonia e a escatologia.

[...] a mobilidade da origem do mundo traduz a esperança do homem de que seu Mundo estará sempre lá, mesmo que seja periodicamente destruído no sentido estrito do termo. A idéia da destruição do Mundo não é, no fundo, uma idéia pessimista. Por sua própria duração, o Mundo degenera e se consome; eis porque

deve ser simbolicamente recriado todos os anos. Foi possível, contudo, aceitar a idéia da destruição apocalíptica do Mundo, porque se reconhecia a cosmogonia, ou seja, o “segredo” da origem do Mundo (ELIADE, 1972, p. 72).

Cosmogonia e escatologia, princípio e fim, não se dão em separado, como se pode deduzir da seqüência estabelecida na Bíblia, onde o Gênês é o primeiro livro, e o Apocalipse ocupa posição final. Ao contrário, criação e destruição coexistem numa relação dialética que pode ser evidenciada, por exemplo, na explicação que os suméricos deixaram sobre as origens da Terra. Neste mito, o planeta criou-se pela colisão/destruição de dois corpos celestes. Os destroços desta colisão tiveram destinos diversos: uma parte constituiu Nibiru, de onde vieram os deuses e onde teve início a vida. Da outra parte nasceu a Terra, numa condição evolutiva inferior a Nibiru. Assim, cosmogonia e escatologia coexistem: para a criação foi necessária a destruição.

Para os Celtas, a Terra era a progenitora de todos os seres existentes no mundo. A força telúrica é que fazia nascerem os elementos vitais para a humanidade. Consideravam a natureza com a expressão máxima da Deusa Mãe. A divindade maior era feminina, a Deusa Mãe, cuja manifestação era a natureza, por isso a sociedade celta embora não fosse matriarcal, tinha assim a mulher como soberana no domínio das forças da natureza.

A triangulação judaica Adão, Lilith e Eva situa, na criação da humanidade, a destruição do universo paradisíaco. Conta o mito que Deus criou Adão e partiu-o ao meio. Uma das partes continuou sendo Adão e a outra tornou-se Lilith, oferecida a Adão como esposa. Lilith recusou esta condição, não queria tornar-se desigual, inferior e fugiu, para ter com o Diabo. Então, Deus tomou uma costela de Adão e criou Eva, mulher submissa, dócil à inferioridade perante o homem. Neste mito, em Lilith, o paraíso já conhece o apocalipse. Lilith, associada ao Diabo, transforma-se na serpente, besta escatológica que desencadeia o pecado original, queda que mergulha o homem, infinitamente, na angústia de existir, na destruição da harmonia primordial.

Uma outra concepção acerca do mito é aquela que o associa à dimensão poética que funda a verdade. Assim, segundo Abbagnano, “a verdade do mito não é uma verdade intelectual corrompida ou degenerada, mas uma verdade autêntica, embora com forma diferente da verdade intelectual, com forma fantástica ou poética.”⁷⁸

Dessa forma, os poetas devem ter sido os primeiros historiadores das nações, nas criações épicas que os povos foram recitando, aprendendo de cor, conferindo-lhes voz com poder de verdade. É assim que Ulisses, na *Odisséia*, torna-se personagem-síntese do homem em luta com a jornada de retorno à pátria, ameaçado do esquecimento das origens, da dignidade.

A doutrina do mito também encontrou acolhida na filosofia e na sociologia contemporâneas, como forma autônoma de expressão de vida. O mito surge espiritualmente, acima do mundo das coisas, mas, nas figuras e nas imagens com que se sobrepõe a este mundo, cria formas de materialidade e de ligação do sobrenatural, e a realidade passa a modelar-se por explicações fantásticas que, ao desfigurarem o real, lhe dão um sentido para além da manifestação palpável e supostamente coerente do universo. É um sentido mais profundo, subjacente à consciência que se converte em representação coletiva, em inconsciente coletivo, ilógico, irracional.

Na religião, o mito é ritualizado. O rito possui, o poder de suscitar ou, ao menos, de reafirmar o mito. Através do rito, o homem se incorpora ao mito, beneficiando-se de todas as forças e energias situadas nas origens. A ação ritual realiza, no imediato, uma transcendência vivida. O rito toma, nesse caso, o sentido de uma ação essencial e primordial através da referência que se estabelece do profano ao sagrado. O rito é a práxis do mito. É o mito em ação. O mito rememora, o rito comemora. É então que se atribui, ao mito, fundamento emotivo.

⁷⁸ ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 647.

Numa interpretação sociológica, o mito é projeção que reflete as características fundamentais da vida social. Nessa visão sociológica, o mito antecede a lógica natural de uma sociedade, como matriz importante da cultura de um grupo social. Então o mito cumpre uma função *sui-generis*, ligada à natureza da tradição, à continuação de uma cultura, à relação entre maturidade e juventude e à atitude humana em relação ao passado. O mito assume a função de levar adiante a tradição, projetando uma realidade dos acontecimentos que o fantástico coloca acima da razão humana, dando-lhe maior prestígio e valor. Pensando assim, o mito se limita ao mundo ou à mentalidade dos primitivos. Ele é presente em qualquer cultura. No que tange aos primitivos, Eliade, diz que “o homem arcaico tem o mito como o ensinamento das histórias primordiais que o constituíram existencialmente, e tudo o que se relaciona com sua existência e com seu próprio modo de existir no Cosmo o afeta diretamente.”⁷⁹

Nessa perspectiva, conhecer o mito é reviver fatos passados, em busca de entender o Mundo e também de aprender os segredos das origens, o que estabelece a relação do mito com os fatos históricos. O mito não narra a História, mas constitui-se representação dos fatos que formam a história da vida do homem, na linha do tempo. Representando os fatos fora do real, embelezando-os, corrigindo suas imperfeições, expressa um tempo presente em relação com o tempo primordial ou futuro, como Gênesis ou escatologia mítica.

Esta dimensão histórica do mito vem assim explicada por Abbagnano, “a função exercida pelo mito nas sociedades mais avançadas e as características diversas assumidas por ele nessas sociedades não são constituídas apenas por histórias fabulosas, mas também por figuras humanas, entre elas líderes, heróis, ou por conceitos e noções abstratas, aqui a nação, a liberdade, a pátria, o proletariado ou projetos de ação difíceis de realização.” É então que a condição humana se supera para mitificar homens e fatos da vida cotidiana.⁸⁰

⁷⁹ ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 16.

⁸⁰ ABBAGNANO, 2000, p. 675.

As reflexões teóricas sobre o mito, numa perspectiva da Psicanálise, aqui, serão feitas conforme, Freud e Jung.

Freud aborda o estudo dos primórdios através do primordial humano, ou seja, a primeira infância, situa o início de tudo no útero materno, que ele apresenta como estado mítico, guardado no inconsciente. É um tempo de origem visto como a existência do “Paraíso”. O curso da existência rompe o estado edênico. Mas, acontece a catástrofe segundo Eliade “seja qual for o comportamento do adulto diante desses eventos primordiais eles não são menos constitutivos de seu ser.”⁸¹

Somente a Psicanálise, entre todas as ciências, afirma que o começo do ser humano está ligado ao espiritual, constituindo essa espécie de Paraíso. Outros estudos sobre as origens da vida dizem ser o começo precário e imperfeito e que só a partir do vir-a-ser é que haverá a correção do princípio.

A este estado de beatitude do primordial humano, Freud junta a idéia de que, pela recordação ou mediante um “voltar atrás”, é possível reviver certos incidentes traumáticos da primeira infância. Mesmo que Freud acredite na beatitude do início da existência, isto não significa que ele assuma uma postura mitológica ou que participe da idéia do homem arcaico sobre o mito do Paraíso e da queda. Segundo Palmer. Freud, ao tratar da mitologia, dizia que grande parte da concepção mitológica do mundo, que alcança as religiões mais modernas, não passa de psicologia projetada do mundo eterno. O inconsciente, para Freud, é que projeta esse mundo, visto como uma realidade sobrenatural.⁸² Aparece, aqui, a explicação sobre os mitos do paraíso e da queda do homem, de Deus, do bem e do mal, da imortalidade. Eliade, diz ainda, “que a única analogia que se pode estabelecer entre a psicanálise e a concepção arcaica da beatitude e da perfeição da origem, deve-se ao fato de Freud haver descoberto o papel

⁸¹ ELIADE, 1972, p. 71.

⁸² PALMER, Michael. **Freud e Jung, sobre a religião**. São Paulo: Loyola, 2001. p. 25.

decisivo do “tempo primordial e paradisíaco”, ou seja, antes que o tempo se converta, para cada indivíduo, em um “tempo vivido”.⁸³

A idéia de Freud sobre a recordação, o “voltar atrás” também tem semelhança com a concepção edênica determinando comportamentos humanos que se dão a partir dos eventos primordiais estabelecidos nos mitos, numa técnica psicanalítica que produz um retorno individual ao Tempo da Origem, o “*regressus ad uterum*”, em que há a preparação para um novo nascimento, não físico, mas espiritual. Nesse nascimento surge uma nova existência diante da maturidade sexual, da participação na sacralidade e na cultura, acontece a “abertura” para o Espírito.

Diferente de Freud, Jung sustentou grande parte da sua teoria, voltada para as questões mitológicas. Segundo Hannah, foi pelo conhecimento de vivências entre os índios pueblo, experimentadas por um velho amigo, que Jung apreendeu o mito da consciência humana, ou seja, “a consciência humana foi a primeira criadora da existência objetiva e do significado: foi assim que o homem encontrou seu lugar indispensável no imenso processo do ser.”⁸⁴

Assim é a partir da consciência humana na coletividade de um povo, que Jung passa a definir mito como a conscientização de arquétipos do inconsciente coletivo, um elo entre o consciente e o inconsciente, bem como as formas através das quais o inconsciente se manifesta. Entende-se, aqui, que o inconsciente coletivo é a herança das vivências das gerações anteriores e que expressa a identidade de todos os homens, seja qual for a época e o lugar onde tenham vivido. O mito, então, é resguardado pelo inconsciente e é acordado pelo consciente, quando se procuram respostas as origens do ser no universo.

Na concepção junguiana os sonhos ou símbolos oníricos manifestam, pelo inconsciente, uma relação com os tempos primordiais. Define-se símbolo, do grego

⁸³ ELIADE, 1972, p. 74.

⁸⁴ HANNAH, Bárbara. **Jung vida e obra, uma memória biográfica**. São Paulo: Artmed, 2003. p. 328.

“symbolon”, como um sinal de reconhecimento: um objeto dividido em duas partes, cujo ajuste e confronto permitiam, aos portadores de cada uma das partes, se reconhecerem. O símbolo é, pois, a expressão de um conceito de equivalência e, para atingir o mito, que se expressa por símbolos, é preciso fazer uma “re-união”, porque, se o signo é sempre menor do que o conceito que representa, o símbolo representa sempre mais do que seu significado evidente e imediato. Alguns símbolos relacionam-se com a infância e a transição para a adolescência, outros com a maturidade, e outros ainda com a experiência da velhice, quando o homem está se preparando para a sua morte inevitável.

Para Jung, as analogias entre os mitos antigos e as histórias que surgem nos sonhos dos pacientes de agora, não são analogias triviais, nem acidentais: Existem porque a mente inconsciente do homem moderno conserva a faculdade de fazer símbolos, antes expressos através das crenças e dos rituais do homem primitivo.⁸⁵

Nas planícies do rio Athi, Jung descobriu o mito vivo da humanidade, isto é, que somente a consciência humana será capaz de dar continuidade à obra do criador, conferindo existência objetiva ao mundo ao tomar consciência dele.⁸⁶ O homem vai fazendo a sua história mediante a consciência de ver o mundo como obra sacralizada, oferecida a ele como um presente.

Jung representa a sombra e o ego como aliados na batalha do consciente ante os conflitos existenciais. A sombra projetada pela mente consciente do indivíduo contém desejos reprimidos, mas também possui qualidades, assim como o ego que, às vezes, contém atitudes desfavoráveis.⁸⁷ O ego e a sombra, são tão indissolúvelmente ligados um ao outro quanto o sentimento e o pensamento. Isso explica o conflito que acontece entre o ego e a sombra, chamado por Jung “a batalha da libertação”. Segundo ele, na luta travada pelo homem primitivo, para alcançar a consciência, este conflito se exprime pela disputa entre o herói

⁸⁵ JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 107.

⁸⁶ HANNAH, 2003, p. 198.

arquetípico e os poderes cósmicos do mal, personificado por dragões e outros monstros. No decorrer do desenvolvimento da consciência individual, a figura do herói é o meio simbólico através do qual o ego emergente, vence a inércia do inconsciente, liberando o homem amadurecido do desejo regressivo de uma volta ao estado de bem-aventurança da infância, em um mundo dominado por sua mãe. O homem recorre ao poder matriarcal, talvez, pela busca do regresso uterino, refúgio materno, protetor, mas que, na luta entre a sombra e mal, sonha a maturidade do herói. Era a este aspecto do inconsciente que o jovem de negro no sonho do meu paciente, parecia querer referir-se. Esta lembrança do lado obscuro (o lado da sombra) da sua personalidade, do seu poderoso potencial energético e do papel que representa na preparação do herói para os embates da vida, é uma transição essencial entre a primeira parte do sonho e o tema do sacrifício do herói: o belo jovem que se coloca no altar. Esta figura representa uma forma de heroísmo comumente associada ao processo de formação do ego, no final da adolescência. É nesta fase que o homem expressa os princípios idealistas de sua vida, sentindo a força que exercem para transformá-lo e mudar-lhe o relacionamento com as outras pessoas.⁸⁸

Cada sonho é visto por Jung como um universo individual e sua representação é determinada pelas condições do sonhador. “O inconsciente utiliza o material arquetípico e modifica sua forma, de acordo com as necessidades de quem sonha, ou seja, o ego recorre aos símbolos heróicos para fortificar-se, isto é, o consciente requer ajuda para fazer algo, pois sozinho essa tarefa torna-se difícil.”⁸⁹ Então, o mito do herói nos sonhos do homem moderno mostra que o ego, quando age como herói, não é visto pelo lado do exibicionismo egocêntrico, mas como um condutor de cultura. O ego revestido de herói, interage no mundo que o rodeia, buscando soluções para que este mesmo mundo alcance sua plenitude. Como exemplo, na mitologia Navajo, Jung conta que “Trickster, sob a forma de um coiote arremessa

⁸⁷ JUNG, op. cit., p. 118.

⁸⁸ JUNG, 1977, p. 121.

estrelas pelo céu, num ato criador, inventa a necessária contingência da morte e, no mito da emersão, ajuda seu povo a escapar (através de um caniço oco) de um mundo inferior para outro superior, onde fica a salvo da ameaça de um dilúvio.”⁹⁰ A ascensão do ego ao estado de ação consciente efetiva, torna-se claro no mito dos heróis que a cultura erige e que assumem um sentido ao mesmo tempo criador e escatológico. Criador, porque cada herói proclama a criação de um mundo novo, libertário. Escatológico, porque a liberdade exige ruptura, destruição, aniquilamento de obstáculo à vitória da ação heróica. Neste sentido o herói é síntese sombra e mal, divinização e satanização.

2.5 CARNAVAL: FAZENDO O AVESSE DE APOLO

Segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, carnaval é: 1. período anual de festas profanas, originadas na Antiguidade e recuperadas pelo cristianismo, e que começava no dia de Reis (Epifania) e acabava na Quarta-feira de Cinzas, às vésperas da Quaresma; constituía-se de festejos populares provenientes de ritos e costumes pagãos e se caracterizava pela liberdade de expressão e movimento. 2. Período de três dias anteriores à Quarta-feira de Cinzas dedicado a festejos, bailes, desfiles e folguedos populares (o que, no passado, equivalia ao entrudo). 3. Conjunto de festejos, desfiles e divertimentos típicos dessa época do ano, nos quais os participantes tipicamente vestem fantasias e usam máscaras. 4. Alegria coletiva, folguedo, folia. Entregar-se à manifestação ruidosa e alegre em alguma coisa. Provocar confusão ou desordem. Etim. Lat. medv. carnelevãre ou carmileãria (séc. XI-XII) véspera da Quarta-feira de Cinzas, dia em que se inicia a abstinência de carne exigida na Quaresma.

⁸⁹ Ibid., p. 123.

⁹⁰ JUNG, 1977, p. 126.

Carnavalização, ainda de acordo com Houaiss, é o ato ou efeito de carnavalizar, processo pelo qual uma manifestação social ou cultural adquire caráter carnavalesco, ou pelo qual se lhe empresta em caráter; concepção ou realização carnavalesca de obra, manifestação ou fenômeno artístico, social ou cultural. Mistura de elementos diversos em que as regras ou padrões comumente seguidos são subvertidos ou postos de lado, em favor de estímulos, formas e conteúdos mais ligados aos instintos, à expansão do riso e da sensualidade.

No dizer de Bakhtin, o carnaval teve início na Idade Média e fazia-se através de atos e procissões, em que celebravam a “festa dos tolos” e a “festa do asno”. Nestas celebrações existia um “riso pascal”, que era consagrado pela tradição. O carnaval medieval fazia-se também nas festas religiosas de caráter cômico popular e público, consagrado também pela tradição. Era nas “festas do templo” em que apareciam gigantes, anões, monstros, e animais “sábios”, presentes nas feiras com seu rico cortejo de festejos públicos.⁹¹ A representação dos mistérios e soties dava-se num ambiente de carnaval. Todas as celebrações eram permeadas pelo riso; a forma jocosa dos personagens, ora rei, ora rainha é que caracterizava esse período de festividade.

O povo brincava, parodiando situações momentâneas. Cabe aqui definir o termo paródia, já que podemos associá-la aos ritos carnavalescos, a partir das máscaras assumidas pelo povo que vive o carnaval. Para Hutcheon, a paródia é, aparentemente, um formalismo introvertido, que provoca, de forma contrária, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, ou seja, a paródia vislumbra de forma burlesca um mundo às avessas.⁹² A paródia, muitas vezes, na literatura, também é associada ao que chamamos de intertextualidade, entendida aqui, seguindo Hutcheon, como aquela que substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história

⁹¹ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular da Idade Média e no Renascimento**: contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitecx, 1987. p. 4.

do próprio discurso.⁹³ Toda história não é puramente original, por ela perpassam vários discursos, ou seja, toda história é uma história que já foi contada.

A história, dessa forma, é parodiada diante da época em que é empregada, vai-se apropriando de outras formas de dizer o que já foi dito. Aqui a paródia propicia a abertura para outras vozes.

E os ritos do carnaval fazem do culto religioso também uma paródia, através do princípio cômico que reside nesses ritos. É a vida cotidiana que entra em cena, é a carnavalização que realiza a insólita comunhão do trágico e do cômico. Tragédia e comédia, dor e riso, polaridades da condição humana, passam a constituir enlaçamento, num processo de teatralização, de máscaras que reinventam a existência, parodiando-a.

O carnaval faz parte do teatro, não na sua forma plena, pois não existe palco, platéia. Longe de ser uma forma puramente artística, o carnaval é feito pelo povo e para o povo. Ele não se restringe ao domínio da arte, situa-se nas fronteiras entre a arte e a vida.

Bakhtin, afirma que os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval, pela sua própria natureza existe para todo o povo.

Carnaval pressupõe a liberdade que consegue instaurar um sujeito desejado, a atualizar-se na máscara, na fantasia. Enquanto existe o carnaval, tudo é festa, e o povo vive as suas leis, ou seja, as leis de uma suposta liberdade. O sujeito ultrapassa a medida do cotidiano na transitoriedade da euforia e perde-se na consciência de “fim de festa”. É a suposta liberdade.

Segundo Bakhtin, durante o carnaval, é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio

⁹² HUTCHEON, 1991, p. 42.

⁹³ HUTCHEON, 1991, p. 166.

renascimento e renovação sobre melhores princípios.⁹⁴ Aqui a forma efetiva da vida é, ao mesmo tempo, sua forma ideal ressuscitada.

O povo faz, do carnaval, a sua segunda vida, baseada no riso que se faz na festa. O espetáculo cômico na Idade Média dá-se pela festa. Nessas festividades sempre houve um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimindo sempre uma concepção do mundo. É na festa que o povo, muitas vezes marcado pela desigualdade, liberta-se para uma segunda vida imaginada, sem tabus e sem preconceitos. Ele assume, talvez, a sua verdadeira identidade, aqui mascarada pela festividade. No dizer de Bakhtin, a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância.⁹⁵

No carnaval todos eram iguais, sem distinção de classe. Desprendiam-se dos afazeres da vida cotidiana e viviam integrados num só mundo. A festa era a casa do povo. E Bakhtin diz que esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes.⁹⁶

O carnaval da Idade Média originou uma linguagem própria, representando, através de símbolos, a percepção carnavalesca do mundo, simples, mas ao mesmo tempo complexa, do povo. A linguagem assume uma forma mais dinâmica, solta, ativa, oposta a toda a idéia de perfeição, de imutabilidade e eternidade.

Segundo Bakhtin, todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência, da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder.⁹⁷

⁹⁴ BAKHTIN, 1987, p. 7.

⁹⁵ Ibid., p. 8.

⁹⁶ Ibid., p. 9.

⁹⁷ Ibid., p. 10.

A linguagem caracteriza-se pelo avesso, o contrário, mostra-se através das paródias, é transvestida, Bakhtin ao tratar da paródia, salienta que a segunda vida, o segundo mundo da cultura popular, constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”.

O carnaval também se faz no riso. Um riso coletivo que embriaga o povo, levando-o ao contentamento, num ritual mágico. O povo ri e se alimenta do riso, através das festividades. Ignora a realidade e permeia a sua fantasia por meio da eloquência dos sons, que se faz no riso.

No dizer de Bakhtin o riso carnavalesco é, em primeiro lugar, patrimônio do povo; todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas, o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.⁹⁸

Na literatura da Idade Média, também o riso aparece, através da linguagem carnavalesca que propicia a comicidade de um mundo imbuído das ousadias legitimadas pelo carnaval. Era uma literatura festiva, que agradava os eclesiásticos de alta hierarquia e os doutos teólogos.

Bakhtin diz que a influência da concepção carnavalesca do mundo sobre a visão e o pensamento dos homens era radical: obrigava-os a renegar de certo modo a sua condição social (como monge, clérigo ou erudito) e a contemplar o mundo de uma perspectiva cômica e carnavalesca. Nas suas celas de sábios, os eclesiásticos escreviam tratados mais ou menos paródicos e obras cômicas em latim.⁹⁹

A dramaturgia cômica medieval estava estritamente ligada ao carnaval, através do estilo carnavalesco que era dado aos milagres e moralidades da época. No dizer de Bakhtin, o

⁹⁸ BAKHTIN, 1987, p. 10.

⁹⁹ Ibid., p. 12.

riso se introduz também nos mistérios; as diabruras-mistérios estão impregnados de um caráter carnavalesco nitidamente marcado.¹⁰⁰

A linguagem carnavalesca era carregada de grosserias, e palavras injuriosas caracterizavam-se como linguagem familiar da praça pública. Essas palavras não são homogêneas, tendo um caráter mágico e encantatório, tidas como provérbios. Havia nessas grosserias uma outra que eram grosserias blasfematórias dirigiam-se às divindades e constituíam um elemento necessário dos cultos cômicos mais antigos. Bakhtin afirma que durante o carnaval essas grosserias mudavam consideravelmente de sentido perdiam completamente seu sentido mágico e sua orientação prática específica e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. E, graças a essa mudança, os palavrões, na comicidade, possuíam um caráter de protesto.¹⁰¹

Existiam também os juramentos, parecidos com as grosserias. Até então não tinham um comprometimento com o riso, mas desligando-se do seu caráter oficial, tornaram-se livres, caracterizando-se numa linguagem familiar, envolvidos no clima do carnaval. Possuíam uma linguagem cômica e ambivalente. Segundo Bakhtin, a linguagem familiar converteu-se, de uma certa forma, em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial. Assimilaram uma concepção carnavalesca do mundo modificaram suas antigas funções, e adquiriram um tom cômico geral.¹⁰²

O carnaval da Idade Média instaura o grotesco, ou seja, a apresentação das “personagens” é deslocada da realidade, brinca, mascarando sua verdadeira identidade. Essa construção da imagem grotesca vem de tempos remotos. É encontrada na mitologia e na arte arcaica de todos os povos. No carnaval, o povo veste uma outra imagem, que pressupõe o devaneio como utopia, brinca com a vida, de maneira ao mesmo tempo grotesca e severa,

¹⁰⁰ BAKHTIN, 1987, p. 13.

¹⁰¹ Ibid., p. 15.

pois, nos risos da animação carnavalesca, o trágico se instaura, quase sempre como fuga da sua real existência, e as máscaras rompem silenciamentos. Bakhtin, ao mencionar as máscaras, afirma que a máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem.¹⁰³ É o povo moldando anseios, transfigurações diante do real.

O uso da máscara não fazia parte apenas do grotesco popular, em que o povo fazia-se mascarado, para quase sempre sujeitar-se a novas caricaturas e fazer-se riso. Havia também o uso da máscara no grotesco romântico. Este não assumia as características do grotesco popular. Era mais sóbrio, lúgubre e trágico. O riso, aqui não, concebe um tom festivo, torna-se tendencioso, sarcástico.

Ainda segundo Bakhtin, no Romantismo, a máscara perde quase completamente seu aspecto regenerador e renovador e adquire um tom lúgubre.¹⁰⁴ Muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso, o “nada”, contrariando o grotesco popular, que recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos, sem perder, entretanto, a indestrutível natureza popular e carnavalesca. A máscara cria uma atmosfera singular, como se pertencesse a outro mundo. Ela não poderá, jamais, tornar-se um objeto entre outros.

No grotesco romântico, o riso manifesta-se sem brilho. O humor desencadeia-se para a fragilidade da vida, para o vazio da existência. Presentifica-se no macabro, na obscuridade. O riso provoca temor, é sombrio e sem alegria.

Jean Paul afirma que o riso grotesco ou “humor destrutivo”, não se dirige contra fenômenos negativos isolados da realidade, mas contra toda a realidade, contra o mundo

¹⁰² Ibid., p. 15.

¹⁰³ BAKHTIN, 1987, p. 35.

perfeito e acabado. O perfeito é aniquilado como tal pelo humor. Diz ainda que, graças ao “humor destrutivo”, o chão nos escapa sob os pés, somos atordoados por uma vertigem, não vemos nada estável à nossa volta.¹⁰⁵

E, nessa perspectiva, percebemos que as festividades carnavalescas, apesar da embriaguez festiva que se instala no povo são, ambivalentes, revestidas de comicidade e de tragédia.

Cabe aqui, no que diz respeito à tragédia, abordar algumas teorias sobre a mesma, introduzidas a partir do mito e do elemento satírico. Segundo Brandão, à origem da tragédia relaciona-se o mito do segundo Dionísio, filho de Zeus e da princesa tebana Sêmele, e não o primeiro Dionísio, também chamado Zagreu, que nascera de Zeus e Perséfone.¹⁰⁶

O primeiro Dionísio era o filho preferido de Zeus, pai dos deuses e dos homens, o que estava destinado a sucedê-lo no governo do mundo. Então, para proteger o filho dos ciúmes da esposa, Hera, Zeus entrega-o aos cuidados de Apolo e dos Aures, que o criam nas florestas do Monte Parnaso. Mas Hera descobre Dionísio e incumbe os Titãs de raptá-lo. Embora Dionísio tente várias metamorfoses, é agarrado pelos Titãs, quando está sob a forma de touro e por eles é devorado.

Entretanto, Palas Atená salva-lhe o coração, que ainda palpita. Aqui o mito assume diversas variantes, entre as quais duas são as mais correntes: uma em que a princesa Sêmele engole o coração do primeiro Dionísio, tornando-se grávida. Outra segundo a qual é Zeus quem engole o coração, antes de, sob a forma de um mortal, fecundar Sêmele.

Zeus prometeu a Sêmele conceder-lhe o que ela lhe pedisse e esta, grávida de seis meses, persuadida por Hera ou vítima da insensatez, pede para contemplá-lo na sua forma de deus. Deixando-se contemplar, entretanto, a divindade fulmina-a como um raio, incendiando-lhe o palácio. Mas Zeus recolhe do ventre da amante o filho, colocando-o em sua coxa, até

¹⁰⁴ Ibid., p. 35.

¹⁰⁵ PAUL apud BAKHTIN, 1996, p. 3.

que se completem os nove meses. Dionísio é o único deus filho de mãe mortal, destruída por ter esquecido a medida humana, segundo a qual, aos mortais, só é dado contemplar deus na forma hiesofânica e não epifânica.

Nascido o segundo Dionísio, Zeus encarregou as Ninfas e os Sátiros do Monte Nisa de criá-lo, e ele cresceu tranqüilo, numa gruta onde se entrelaçavam frondosas vides carregadas de cachos. Um dia, Dionísio espreme o suco das uvas em taças de ouro. E todos, bebendo muitas vezes, começaram a dançar ao som de címbalos, embriagados, em delírio, até caírem por terra, desfalecidos. Era a embriaguez dionisíaca, carnavalesca.

Dionísio é feito de dois deuses da vegetação, um da Trácia (a nordeste da Grécia) e outro da Frígia (Ásia menor ocidental). No culto de Dionísio vindo da Trácia, inclui-se a idéia de um estraçalhamento ritual do próprio deus, em forma de homem ou de animal. Ao Dionísio da Frígia, relaciona-se o uso ritual do vinho, e a representação da morte do deus, numa modalidade primitiva de teatro. É a embriaguez dionisíaca, trágica, porque conduz ao aniquilamento, expressando o mito como criação e escatologia.

Assim é que, na Grécia, na época da vindima, celebrava-se a festa do vinho novo, onde os participantes, como nas origens do mito fizeram as Ninfas e os Sátiros, embriagavam-se vertiginosamente, até o desfalecimento, disfarçados em Sátiros, que a imaginação popular concebia como “homens-bodes”. Essa é uma explicação para a origem do vocábulo tragédia significando “canto do bode” (tragos (bode) + oidé (canto)).

Outra explicação para o vocábulo “tragédia” ligada, então, à idéia do ritual de estraçalhamento do deus (Dionísio da Trácia e as metamorfoses pelas quais ele tentava fugir dos Titãs, supõe o sacrifício de um bode a Dionísio, bode sagrado, que é o próprio Dionísio, devorado pelos Titãs e ressuscitado na figura do “tragos theios”, bode divino, imolado para a purificação da “polis”, da cidade, do povo.

¹⁰⁶ BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1988. p. 9.

Do mito de Dionísio, deus despedaçado pelos Titãs, origina-se um aspecto da configuração da personagem trágica, qual seja, o “*fatum*”, a predestinação do herói ao aniquilamento como castigo, por ter ultrapassado a medida humana.

A superação da medida humana reinstaurava-se, quando os devotos de Dionísio, embriagados, saíam de si, pelo êxtase, quando o homem e o deus, um mergulhando no outro, entravam em comunhão. O homem, comungando a imortalidade, tornava-se herói, isto é, alguém que ultrapassava a medida humana numa violência a si mesmo e aos deuses imortais. O herói, assim, provoca o ciúme dos deuses, de quem se torna êmulo, razão pela qual é condenado ao destino cego, em sua inexorabilidade. As tragédias gregas, portanto, constituem um conjunto de catástrofes inevitáveis, onde os heróis, integrantes sempre do mundo da nobreza (reis, príncipes e princesas), sofrem as conseqüências da ultrapassagem da medida humana. O herói da tragédia grega é, conseqüentemente, superior aos homens que o cercam, é um nobre, é quase deus, com prerrogativas do mundo divino. Condenado ao aniquilamento, em momento algum é subjugado pelo desespero ante a própria dor. Ao contrário, é alguém que proclama o seu sofrimento, mas sem perder a dignidade que o eleva acima dos que o cercam. Por isso, no carnaval o riso que embriaga, assume o caráter trágico. O herói mascarado é o desejo de ser a fantasia que ele próprio escolheu, como se esta fosse divina. Com isso o homem ultrapassa a medida de si mesmo, desafiando o que o destino lança à resistência humana.

Nietzsche, a respeito de tragédia, diz que a arte trágica é aquela em que o pensador consegue mergulhar o seu olhar no coração do mundo, na condição trágica da existência.¹⁰⁷ O autor faz oposição entre o cristianismo e o trágico, pois num mundo trágico, não há salvação, há apenas declínio final daquele que se separou da contingência universal que preferiu a existência individualizada, o risco da ultrapassagem. “É na visão trágica do mundo que se

¹⁰⁷ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 5.

encontram confundidas a vida e a morte, a ascensão e a decadência de tudo quanto é finito.”¹⁰⁸

A vida numa visão trágica, abarca todas as antíteses e se funde na própria vida, talvez para realçar ainda mais que o ser é a síntese da existência, ou seja, o herói faz a vida e a vive em demasia, aceitando a ascensão e a decadência de tudo quanto é finito. É como se o existir estivesse presente em partitura, cheio de oscilações e descaminhos e, em meio a esses descompasos, um coro participa, celebrando a fragilidade da existência. Nietzsche, sobre isso, coloca a origem da tragédia no coro, a multidão de sátiros que acompanha Dionísio, deus do vinho e do êxtase, nas embriagadas folias pela floresta.¹⁰⁹ No êxtase e nas endechas que cantam, os sátiros e o seu deus são um só: expressão única, indivisa, da impermanência e da desolação da existência humana.

Nietzsche também estabelece uma relação de oposição no que se refere à tragédia, através de dois deuses: Dionísio e Apolo. O primeiro consagra o esfacelamento, e o segundo a forma ordenada, o sonho da remodelação da vida. Nietzsche ainda diz que a tragédia nasceu na conjunção desses dois impulsos fundamentais, a que dá os nomes de suas divindades tutelares, o dionisíaco e o apolíneo. Quando reina o elemento dionisíaco, a fragmentação avulta ameaçadora. Quando predomina o apolíneo, o sentimento trágico recua. É como se existisse uma dicotomia entre o mundo como luta pela vitória sobre a contingência humana, sobre a fragmentação (Dionísio) e o mundo como idéia de perfeição (Apolo).

No dizer de Machado, a tragédia foi criada para ser representada, exprimindo dramaticamente o homem no seu mundo interior, com seus sentimentos, desejos, aflições.¹¹⁰ As festividades carnavalescas, também através das representações, concebem um caráter de insatisfação perante o tempo presente. O povo imita uma vida que não é a dele, reverenciando

¹⁰⁸ NIETZSCHE, 1978, p. 5.

¹⁰⁹ Ibid., p. 21.

¹¹⁰ MACHADO, Irene. **A literatura e redação**: conteúdo e metodologia da Língua Portuguesa. São Paulo: Scipioce, 1994. p. 180.

uma nova forma da realidade. E, no que diz respeito à imitação, Machado afirma que as origens da imitação como forma de representação se encontram nos bailados guerreiros e religiosos das sociedades primitivas.¹¹¹ Acreditando que o espírito dos guerreiros se reencarnava nos animais, os homens primitivos, em suas danças, usavam máscaras simbolizando vários bichos. Imitavam seus movimentos e gritos, esperando receber a proteção necessária para os combates. As danças religiosas, de modo semelhante, buscavam atrair o espírito dos deuses. Os homens convenciam-se de que assim procedendo tornavam-se portadores do deus em seus corpos, numa superação da própria humanidade.

Essa transubstanciação do humano em divino é ambivalente: dionisíaca, pela experiência de existir num universo irônico em que forças titânicas da prepotência condenam o homem ao aniquilamento; apolínea, pela experiência de existir num universo de superioridade em que o homem está acima dos que o cercam. Mas em Apolo e sua perfeição, em seu estado de idealidade é que pode situar-se a prepotência que condena Dionísio ao esfacelamento.

Na tragédia um elemento que aparece é o coro, com a responsabilidade de apresentar os comentários sobre o que se desenrola em cena. Ele encarna as personagens, vive-as, de forma intensa, desligando-se da sua identidade.

Segundo Nietzsche, o coro é um espectador ideal, um vidente: ele vê as visões que estão em cena, diferentemente do espectador comum, consciente de que tem diante de si uma representação, o coro encara a sério as figuras que estão no Palco, considerando-as existentes de corpo e alma.¹¹²

Nessa perspectiva podemos associar o coro da tragédia aos foliões do carnaval, que também representam um outro ser, que também encaram uma outra imagem, totalmente desprendida da realidade.

¹¹¹ NIETZSCHE, 1978, p. 182.

¹¹² NIETZSCHE apud MACHADO, 1994, p. 185.

Um componente importante a ser considerado no espetáculo teatral é o corpo. Segundo Nietzsche, o corpo tem o poder de falar mediante outros corpos e outras almas. O sátiro vê a si próprio de modo transformado; atua, então, como se realmente vivesse em outro corpo e com outro caráter.¹¹³ Este jogo de identidades, de situações e de faz-de-conta é que tornou a tragédia uma manifestação artística altamente elaborada, mas, ao mesmo tempo, extremamente popular.

A tragédia aqui, poderia ser entendida como uma antítese, quando encarada como uma grande obra artística e ao mesmo tempo, popular. Obra altamente elaborada pela caracterização, e pela representação dos personagens, e popular, por lidar, com os conflitos existenciais que não pertencem apenas à elite, mas também ao povo.

No carnaval, também acontece essa oposição, quando entram em cena os personagens mais ilustres, quase sempre representados pelo povo.

No dizer de Aristóteles, a tragédia é como um arranjo racionalmente estruturado e com uma finalidade moral. Seu objetivo primordial é atuar sobre as ações humanas provocando certas reações no espectador.¹¹⁴

E, nos desfiles carnavalescos em que, a princípio, pensa-se na festa, impregnada de liberdade, assim como na tragédia, também acontece o estranhamento do espectador. O povo reage diante de certas ações manifestadas pelo povo. Pensar em carnaval é associá-lo à música, à fantasia. É também lembrar da mitologia, e nela encontrar Apolo.

Segundo Bulfinch, diz ser Apolo, filho de Júpiter, é deus do canto, da lira e da poesia, o contrário de Baco/Dionísio foi um transgressor, que enfrentou o deus Penteu, levando os seus seguidores para festas, as bacanais em que era cultuado. O povo se embriagava com o vinho e assumia novas formas, novos atos.

Em sua “Canção de Brinde”, Longfellow assim descreve a marcha de Baco:

¹¹³ NIETZSCHE, 1978, p. 185.

¹¹⁴ ARISTÓTELES apud MACHADO, 1994, p. 186.

Dos faunos o cortejo alegre e rude
 Rodeia Baco, cuja fronte a hera
 Cinge, como a Apolo, e a quem espera,
 Como a Apolo, a eterna juventude.
 Em torno ao jovem deus, lindas bacantes,
 Címbalos, tirsos, plantas carregando,
 Da embriaguez se mostram presa, quando
 Bem alto entoam versos delirantes (BULFINCH, 1998, p. 197).

Nessa embriaguez, o povo ri, participa do culto, aparentemente cômico. A comédia toma conta de todo o espetáculo. Podemos aqui, abrir um parênteses, e fazer algumas reflexões sobre a comédia.

Brandão afirma que, tanto quanto a tragédia, a comédia tem suas origens no culto dionisíaco, e o vocábulo comédia é oriundo de “Komoidía”, do Grego, que significa canto de um grupo de foliões.¹¹⁵ Também aqui a idéia está ligada ao fato de Dionísio ter dado a conhecer o vinho às Ninfas e aos Sátiros, também entendidos como homens lascivos de orelhas e caudas de cavalos ou orelhas e chifres de bodes que constituíam um cortejo de embriagados com os quais percorrem toda a Europa, a Ásia e a Índia, concedendo as bênçãos do vinho aos que o aceitavam.

Segundo Aristóteles, a comédia primitiva, na Grécia, era improvisada e originava-se dos contos fálicos que acompanhavam as Falofórias, isto é, procissões solenes que tinham à frente a representação de um falo, símbolo da fecundidade e da fertilização da terra.¹¹⁶

Estas festas eram de origem agrária, objetivavam provocar a fertilidade do solo através de ritos que simbolizavam a união de mulheres com um demônio toniano, o que explica a presença do falo.

Do exposto, deduz-se que a comédia resulta de uma verdadeira fusão do ritual com o popular, traduzida numa representação que condena e satiriza, não os sistemas, mas os abusos neles introduzidos e também a vida privada, buscando a intimidade dos homens nos aspectos mais prosaicos e comuns da existência.

¹¹⁵ BRANDÃO, 1988, p. 72.

Na comédia, o universo dos heróis é profundamente humano, projetando personagens que interpretam criaturas quase abaixo da medida humana, inferiorizadas, marcadas pelo irônico, pelo ridículo, mesmo no auge da dor do aniquilamento.

A tragédia permite ao herói proclamar com dignidade a sua dor e despertar o terror e a piedade, na comédia, onde o herói é, também, Dionísio fragmentado pelas forças titânicas da existência, o ridículo, provocando o riso, sufoca a voz que anseia por anunciar a dor. É um estado de embriaguez, de inconsciência, onde o aniquilamento se disfarça, sem que, contudo, a tragédia humana seja desconhecida pelo herói.

No carnaval, o povo proclama o seu canto, ora cômico e sempre trágico. As vozes, mascaradas, misturando-se na multidão, no canto e na dança, marcam, compassados, e os descompassos jogos da existência.

A literatura de cordel, associada ao carnaval, manifesta a carnavalização diante dos desafios que o povo lança, mais precisamente na mistura de personagens jocosos e irreverentes, que vão tecendo a história de um tempo, ora cantada ora pendurada nos varais como “folhas volantes” ou “*pliegos sueltos*”. O cantador vai, quase sempre, participando de uma parada solitária, mas, no silêncio dos versos, seu cantar pressupõe uma multidão, no momento em que o povo surge como folião, manifestando a vida. A carnavalização, nesse instante, ganha as ruas, as praças, as feiras, a vida.

¹¹⁶ ARISTÓTELES apud BRANDÃO, *ibid.*, p. 73.

3 A CHEGADA DE HITLER NO INFERNO: PERCURSOS INTERTEXTUAIS OU POLIFÔNICOS PRESENTES NA LITERATURA DE CORDEL

Ler a literatura de cordel é ler um fenômeno cultural que, no dizer de José Carlos Tinhorão, remete às formas mais primordiais de divulgação do saber: a transmissão através da oralidade.¹¹⁷ Em pleno século XXI, no Nordeste do Brasil, as histórias continuam sendo narradas a partir do processo do ritmo e da memória. Tinhorão remonta às origens desse tipo de transmissão oral na literatura, fazendo um percurso passando pelos gregos, pela Idade Média, pelas diversas epopéias, pelos romanceiros, até chegar à literatura de cordel nordestina. Ou seja, há, nesse tipo de produção literária, presença de posturas e de textos de outros tempos. Além das marcas da oralidade, há, entretanto, outros aspectos com os quais a literatura de cordel dialoga e tais aspectos podem, também, ser estudados.

O poema **A chegada de Hitler no Inferno**, portanto, será lido a partir da idéia da literatura de cordel como um percurso intertextual e polifônico. Não se pretende, entretanto, pensá-la enquanto uma cultura que só tem valor por remeter-se a textos do passado. O que se busca é abordar o poema de Cuíca de Santo Amaro a partir da afirmação de Julia Kristeva de que Bakhtin foi o primeiro a introduzir, na teoria literária, a idéia de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção, transformação em um outro

¹¹⁷ TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular**. São Paulo: Editora 34, 2001. p. 85.

texto.”¹¹⁸ A linguagem poética, portanto pode ser lida enquanto dupla, ou seja, como intertextual.

Este percurso intertextual será trilhado a partir da busca da relação do poema de Amaro com textos do passado e do presente, passando pelos índices da cultura medieval presentes no poema, pela presença de mitos, e, ainda, pelos processos que colaboram para a carnavalização de certos aspectos da realidade registrados pelo poeta.

Para dar início à leitura do poema **A chegada de Hitler no inferno**, opta-se por encaminhar reflexões teóricas sobre as relações deste texto com as produções medievais, mais especificamente com os autos. Faz-se importante tratar dos autos medievais, principalmente da produção teatral de Gil Vicente, quando se sabe que o texto a ser analisado estabelece relações dialógicas com este tipo de produção literária. Mas que se pode entender por auto? No dizer de Moisés, auto deriva do latim *actu*, realização, ação, ato. Está intimamente relacionado aos mistérios e moralidades e, provavelmente, deriva deles. Pode ser caracterizado como uma peça breve, de tema religioso ou profano, que circulou durante a Idade Média.¹¹⁹ Equivaleria a um ato que integrasse um espetáculo maior e completo.

De origem ibérica, surgiu no final do século XII. Nesta época, teria sido elaborado o auto mais antigo que se conhece: **o Auto de los Reyes Magos**. No século XV, desenvolveu-se graças ao dramaturgo Juan del Encina.

No século XVI, o auto passa a ser cultivado por Gil Vicente, cuja primeira peça foi **O Monólogo do Vaqueiro**. Em Portugal, os autos eram escritos em sete sílabas poéticas e as estrofes eram as quintilhas. O vocabulário utilizado por Gil Vicente encantava pela simplicidade e pela franqueza polida. Estas peças eram representadas nas igrejas, nos adros ou nos serões, da corte como distração, enquanto se esperava a missa do galo ou da meia-noite.

¹¹⁸ KRISTEVA, 1974, p. 64.

¹¹⁹ MOISÉS, 1981, p. 49.

O teatro de Gil Vicente caracterizou-se por ser primitivo, popular e rudimentar. Mesmo escrevendo para o divertimento da nobreza, não deixou de apontar-lhe os defeitos. Quem assistia aos autos cômicos, ria de seus próprios defeitos, e esta função do riso pode ser entendida a partir da afirmação de Mikhail Bakhtin (1993, p. 57):

O riso tem um profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.

Isso ocorre quando se pensa no teatro vicentino que veiculava, através dos aspectos cômicos, reflexões acerca das questões de seu tempo, tais como a corrupção dos costumes, a exploração do mais fraco, a ganância, o lucro fácil, vida e morte, entre outros, mas que são vivas até hoje, o que comprova a grandiosidade de seu teatro.

Vale a pena lembrar Mikhail Bakhtin no que diz respeito ao poder do riso medieval, que se caracteriza por vencer o medo do poder e do mistério. A verdade veiculada através do riso extra-oficial só era aceita, quando se apresentava de modo inofensivo, entretanto, poderia desagradar o poder.¹²⁰

João Domingues Maia estabelece três princípios cômicos que regem o teatro vicentino.¹²¹ O primeiro destes princípios é o da comicidade de caráter, entendido como aquele resultante das características psicológicas das personagens tipo que faz com que estas personagens comportem-se de maneira inusitada diante de algumas situações. O segundo princípio é o da comicidade da situação, provocada pelos atos das personagens-tipo ou pelos acontecimentos de que elas tomam parte. E, por fim, o princípio da comicidade da linguagem, quando, utilizando recursos tais como provérbios, ironias nas rimas e rezas, jogos de palavras,

¹²⁰ BAKHTIN, 1987, p. 80.

¹²¹ MAIA, João Domingues apud COUTO, Maria de Fátima. **Teatro Gil Vicente**: auto da barca do inferno, farsa de Inês Pereira, auto da índia. São Paulo: Ática, 1998. p. 10.

repetições, latim macarrônico, gíria e termos de uso grosseiro, o dramaturgo consegue o efeito cômico.

George Minois trata do riso, refletindo sobre a diabolização do riso. Para o autor, ninguém demonizou mais o riso que os pais da Igreja e cita, então, Tertuliano, Basílio da Cesaréia, Santo Ambrósio, Santo Agostinho e outros.¹²² Quanto a este último, vale a pena destacar o que o filósofo pensava sobre o riso: nossa função, neste mundo é chorar. Se rirmos neste mundo, poderemos ter que chorar mais tarde. Entretanto, foi impossível à Igreja combater algo que faz parte da natureza humana. E, conforme Minois, o cristianismo teve que assimilar o riso. Assim afirma o estudioso, em sua **História do riso e do escárnio**.

A Igreja, apesar de sua rigidez de fachada tem um extraordinário poder de adaptação. O que não pode destruir ela assimila, integra à sua substância, o que lhe permitiu ultrapassar até aqui todas as crises. Entre os séculos IV e VIII, ela adquire o viés da cultura antiga; antes de investir contra ela, dá-lhe novas roupas, sob as quais os historiadores antigos não cessam de descobrir vestígios pagãos. Assim, o riso é recuperado, depois de ter sofrido uma necessária depuração.¹²³

Católico fervoroso, Gil Vicente não criticava a Igreja, mas os clérigos. Opunha-se à venda de indulgências que era feita pelo Papa, mas demonstrava todo seu fervor nos autos que escreveu. O dramaturgo parece incorporar este riso recuperado pela Igreja, porque, embora trate dessas questões, o teatro vicentino é caracterizado pelo espírito cristão. Sua postura, diante dos problemas de seu tempo, entretanto, causou-lhe, muitas vezes, o desagrado dos nobres e a censura da Igreja.

Massaud Moisés trata desse aspecto característico dos autos vicentinos, quando afirma que, mesmo escrevendo para um público que detinha o poder, Gil Vicente jamais deixou de impor seu gosto pessoal, e de afirmar-se como teatrólogo.¹²⁴ O estudioso afirma, ainda que, para manter sua autonomia, o dramaturgo medieval, muitas vezes, utilizou artifícios, símbolos, alegorias e, mesmo, o riso.

¹²² MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003. p. 125.

¹²³ Ibid., p. 138.

Nos séculos posteriores, esta forma de apresentação cênica foi utilizada por Camões, no século XVI e, ainda, por D. Francisco Manuel de Melo e Calderón de la Barca.

No Brasil, foi uma das modalidades escolhidas, para que a catequese de Anchieta atingisse seus objetivos. Era acompanhado de danças e cantos e incorporava elementos da cultura indígena e africana. Segundo Câmara Cascudo, as crianças participavam dos autos, dançando, declamando, cantando ao som de pequenos conjuntos orquestrais, sempre com preocupação apologética. Ainda o mesmo estudioso do folclore afirma que eram cantados à porta das igrejas e, depois, os participantes levavam o auto à casa de amigos ou à praça pública, onde era encenado em um tablado.¹²⁵

Sobre a produção literária de José de Anchieta, cabe registrar algumas considerações de Alfredo Bosi. O jesuíta, quando escrevia para os nativos ou colonos que já entendiam a língua geral da costa, usava o idioma tupi. Sua produção era marcada por índices medievais, tais como o uso do verso redondilho em quadras ou quintilhas.¹²⁶ Como se sabe, a métrica das produções trovadorescas e mesmo dos autos caracteriza-se pelo uso do heptassílabo ou redondilha menor, o verso popular. Ainda cabe destacar que o missionário procurava transpor, para a fala do nativo a mensagem católica, e, para conseguir tal intento, buscava penetrar no imaginário do outro.

Bosi afirma que, apesar do esforço empreendido, a tentativa de transposição nem sempre conseguia obter resultado satisfatório em virtude das diferenças enormes entre as línguas e as culturas.¹²⁷ No teatro, Anchieta cria um mundo maniqueísta, dividido, conforme Bosi, entre duas forças: Tupã-Deus e Anhangá-Demônio. O mesmo teórico afirma que os

¹²⁴ MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 54.

¹²⁵ CASCUDO, 1988, p. 85.

¹²⁶ BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 64.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 65.

autos representam muito bem a tentativa de transformação de uma cultura de fora para dentro.¹²⁸

Para Bosi, os missionários, percebendo que o cerne da religiosidade indígena estava nas cerimônias de culto aos mortos, procuraram demonizar esse rituais: “O método mais eficaz não tardou a ser descoberto: generalizar o medo, o horror, já tão vivo no índio, aos espíritos malignos, e estendê-lo a todas as entidades que se manifestassem nos transes.”¹²⁹

Darcy Ribeiro, em **O povo brasileiro**, procura determinar que tipo de indígena é este que aceita a catequese, afirmando que são aqueles que já perceberam que a visão da Terra sem males já se dissipara.¹³⁰ São os que provavelmente se perguntam se seu deus Maíra estaria morto. Sobre esses índios assustados é que caiu a pregação missionária, são eles que irão assistir aos autos de Anchieta. A gratuidade da bravura, a busca da beleza, a criatividade e a solidariedade nada valiam em um mundo dominado pelo medo, pelo pecado e pelas doenças.

No século XIX, em Portugal, Almeida Garret, retomando a tradição medieval, escreve **Um auto de Gil Vicente**, representado em 1838 e publicado em 1842, pertencendo à fase romântica da produção desse escritor.

No Brasil, o auto foi, também, cultivado, por exemplo, por Ariano Suassuna, em **O auto da Compadecida** e, ainda, por João Cabral de Mello Neto, em **Morte e vida severina** ou **Auto de Natal Pernambucano**. Principalmente no primeiro, percebe-se forte relação com os autos vicentinos, tais como **O auto da barca do inferno**.

Neste último, Gil Vicente, já tocado pela atmosfera renascentista, põe em cena tipos da sociedade portuguesa da época que, mortos, chegam ao mar onde estão as barcas, uma que levará as almas ao céu e outra que as levará a outra vida: o fidalgo, o onzeneiro, o

¹²⁸ BOSI, 1996, p. 66.

¹²⁹ Ibid., p. 69.

¹³⁰ RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 42.

parvo, o sapateiro, o frade, a prostituta Brísida Vaz, o judeu, o corregedor, o procurador, o enforcado e os quatro cavaleiros. Neste desfile de personagens, cada um é obrigado a reconhecer suas faltas e cumprir seu destino.

Os que serão encaminhados ao céu são recebidos pelo Anjo. Os demais navegarão com o Diabo rumo ao inferno. São salvos Joane, o Parvo e Os Quatro Cavaleiros, o primeiro, por sua simplicidade; os outros, porque já sabiam de seu destino em virtude da vida que levaram. Há que se destacar a importância da figura do Diabo e de suas representações, que aparecem, também, em peças tais como **O auto da Compadecida** (SUASSUNA, 1995) e, ainda, em poemas de cordel, como se pode perceber em **Chegada de Hitler no Inferno** (AMARO, 2000).

Neste último, a presença do diabo pode ser explicada a partir de Luyten que afirma ser comum esta aparição freqüente do demônio e de alguns santos na literatura de cordel.¹³¹ Estas figuras religiosas aparecem revestidas de qualidades humanas e estão relacionadas ao catolicismo popular. Há, conforme o autor, uma série de folhetos que têm como personagem o diabo, chamado, muitas vezes, de cão. Este elemento nem sempre personifica o mal, mas pode ser uma personagem que convive com o povo.

No poema em análise, a figura do diabo parece estar relacionada à figura daquele que é o justiceiro. Para nomear o diabo, Cuíca de Santo Amaro usa as seguintes denominações além do nome Satanás: Diabo, capeta e Cão. Conforme Deonísio da Silva, diabo origina-se de *diábolos*, passando pelo latim *diabolu*, caluniador, maldizente, mas o sentido primitivo é dividir.¹³² É uma das designações do chefe dos diabos, que chegou ao latim e ao português por via eclesiástica. Câmara Cascudo afirma que o diabo no Brasil é o diabo português, com os mesmos processos, seduções e pavores.¹³³

¹³¹ LUYTEN, 1987, p. 43.

¹³² SILVA, Deonísio da. **De onde vêm as palavras**. São Paulo: Mandarim, 1997. p. 86.

¹³³ CASCUDO, 1988, p. 291.

Em **O auto da Compadecida** (SUASSUNA,1995), há a temática do julgamento após a morte, entretanto, a peça parece ser varrida por um sopro maior de humanismo, representado pela figura da Compadecida. É Ela que convence Jesus de que cada uma das pessoas que estava ali, para ser julgada, merece compaixão, em virtude de suas histórias de vida, ou em virtude de alguma boa ação, por menor que seja aos olhos humanos, mas que adquire muito significado diante dos olhos piedosos da Compadecida.

Afrânio Coutinho ao tratar da evolução da literatura dramática no Brasil, aproxima o teatro pernambucano das raízes populares, até mesmo dos romances de cordel. Destaca Ariano Suassuna como um dos únicos escritores deliberadamente regionalistas, mas que consegue transcender o regional.¹³⁴ Quanto ao **Auto da Compadecida**, Coutinho afirma haver a já mencionada relação entre a peça e os autos vicentinos. Conforme o teórico, esta relação se dá quando se pensa nos seguintes aspectos: a irreverência social, a fé religiosa, a reflexão sobre as relações entre Deus e os homens, o catolicismo popular que demonstra a simpatia pelos pobres (a quem deverá pertencer o reino dos céus), o estilo não-realista, a linguagem que parece ingênua e as personagens arquetípicas.

Outro aspecto que o aproxima das manifestações populares da literatura portuguesa é a relação que pode ser estabelecida entre a personagem João Grilo e um conto popular pertencente à literatura portuguesa e registrado por Consiglieri Pedroso, intitulado **História de João Grilo**.¹³⁵ A personagem desse conto popular passa, sempre, mesmo sem perceber, por esperto e é capaz de adivinhar quem roubou as jóias de uma princesa só por golpes de sorte. A imagem da esperteza caracteriza também a personagem João Grilo, de **O auto da Compadecida**. João Grilo é uma das personagens que será, durante o julgamento, protegida por Nossa Senhora.

¹³⁴ COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2003. p. 34.

¹³⁵ PEDROSO, Consiglieri. **Contos populares portugueses**. São Paulo: Landy, 2001. p. 337.

Em **A chegada de Hitler no Inferno** (AMARO, 2000), as personagens já estão no inferno, portanto, já foram julgadas e condenadas. Neste poema, as personagens parecem ser extraídas do auto medieval. Uma dessas personagens é Satanás e, como para provocar o riso, o cordelista acrescenta a mãe de Satanás a seu enredo.

Nos autos já mencionados, outra imagem recorrente é a do inferno. Relacionada ao inferno estão outras imagens. Explorado por muitas obras artísticas de todos os tempos, há um imaginário muito rico em torno deste tema, como se pode perceber a partir do que afirma Silva: “do latim *infernu*, inferno, situado embaixo da terra.”¹³⁶ O autor afirma que o catolicismo tomou como modelo para seu inferno o judaico e o grego.

Para os gregos, segundo Chevalier e Gheerbrant, o inferno era a morada de Hades, deus dos subterrâneos. Seu nome serviu, também, para denominar os Infernos. Este deus recebia ainda a denominação de Plutão, porque não se ousava pronunciar seu nome.¹³⁷ O subterrâneo é onde estão as ricas jazidas, os locais das transformações, das passagens da morte à vida, onde há germinação. Os infernos são caracterizados por aspectos comuns em várias culturas: lugar invisível, sem saída, perdido, assombrado por monstros e criaturas do mal que assombram os mortos.

No Egito, conforme os autores já citados, os infernos eram simbolizados por cavernas em que viviam almas danadas. Alguns mortos, entre eles, os eleitos, sábios, iniciados tinham conhecimento de outras moradas: Ilhas Venturosas, Campos Elíseos, onde havia felicidade e luz.

Na Idade Média, o inferno segundo Chevalier e Gheerbrant, em alguns textos religiosos bretões é relacionado à idéia de um lugar gelado, mas esta concepção difere muito do que geralmente se pensa sobre ele e parece trazer marcas de antigas concepções célticas.¹³⁸

¹³⁶ SILVA, 1997, p. 148.

¹³⁷ CHEVALIER, Jean; GREERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 505.

¹³⁸ Ibid., p. 505.

Para os astecas, segundo estes mesmos autores, os Infernos estariam situados no Norte, no país da noite e todos os seres humanos, com exceção de heróis sacralizados, guerreiros mortos em lutas ou escolhidos para o sacrifício, mulheres e crianças mortas durante o parto, surgiram dos infernos e a eles retornariam.

Para Chevalier e Gheerbrant, segundo os povos turcos altaicos, quando se caminha do Oeste para o Leste, chega-se perto dos espíritos dos infernos. Essa caminhada, em direção contrária à luz simboliza a regressão para as trevas.¹³⁹

Na tradição judaico-cristã, luz e trevas simbolizam opostos. Luz relaciona-se à vida e a Deus; trevas relaciona-se à privação de Deus. Estar no inferno é perder qualquer esperança, estar separado de Deus, a alma sofrerá eternamente os suplícios mais terríveis, pois já não se pode mais livrar da danação.

Uma imagem marcante do inferno é a registrada por Hieronymus Bosch presente em um dos painéis de Paraíso e Inferno, de 1510. No painel direito, é possível visualizar a criação de Adão e Eva, a tentação de Adão, a expulsão de ambos do Paraíso e, ainda, a queda dos anjos rebeldes, que caem do céu, conforme Gombrich, como se fossem uma legião de insetos.¹⁴⁰

No painel esquerdo, observa-se a visão do inferno. A imagem é das mais aterrorizantes e fortes e, através dela, o artista consegue dar forma aos medos que atormentavam os homens medievais. Há construções incendiadas, fogo e fumaça, demônios de tipos variados, mescla de animais e homens. Tais criaturas fazem com que os homens sofram eternamente os horrores dos castigos corporais. Há mais demônios que homens, na tela, talvez com intuito de representar que não adianta aos pecadores pensar que escaparão do castigo eterno. Os que não estão ainda sendo castigados estão sendo conduzidos pelos demônios com este objetivo.

¹³⁹ CHEVALIER; GREERBRANT, 1997, p. 506.

Com exceção de um, todos os seres humanos estão nus na tela. E esse fato pode ser interpretado a partir da leitura sobre corpo na Idade Média, feita por Philippe Ariès e George Duby. Para os estudiosos, revelar o corpo nu pode sinalizar embaraço, vergonha e fragilidade e é muito comum vê-lo como símbolo de exílio em relação a uma ordem anterior:

O nu masculino significa destruição de uma ordem anterior, oposição mesmo a um estado anterior feito de ordem, uma anarquia cujas marcas são o abandono do vestuário, a destruição da aparência, freqüentemente acrescida de pilosidade, a abolição das leis do comportamento, desordem gestual e incoerência do psiquismo: O nu masculino é significante de uma ruptura.¹⁴¹

Os corpos que se presentificam na tela não possuem uma clara identificação sexual, é possível uma leitura mais aberta dos mesmos. A função do nu masculino está relacionada à sociabilidade e às marcas de coesão do grupo. A mulher é excluída dessa questão e sobre este aspecto assim se manifestam os teóricos já citados anteriormente: “posta a nu, admirada, punida, ela serve para fazer nascer o desejo e permanece para o homem um dos trunfos do júbilo em si.”¹⁴²

A nudez está também relacionada às suas origens, quando se lembra de que, antes do pecado original, era sinônimo de inocência, mas, após a falta, Adão e Eva sentiram a vergonha diante do corpo nu. A nudez das personagens da tela pode representar a exclusão do Paraíso, a humilhação e sofrimento eternos do ser humano em virtude do pecado.

É esta imagem de inferno que pode ser encontrada, por exemplo no **Auto da Barca do Inferno**, de Gil Vicente.¹⁴³ É o local que todos temem e do qual todos querem fugir, entretanto não é visto diretamente. É simbolizado pela figura da barca do inferno e pela imagem do Diabo e descrito por personagens como: “ilha perdida” (p. 20), “terra bem sem sabor” (p. 20), “infernial comarca” (p. 27), “porto de Lúcifer” (p. 30) “lago dos danados” (p.

¹⁴⁰ GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Editora LTC: Livros Técnicos e Científicos, 1999. p. 358.

¹⁴¹ ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 367. v.5.

¹⁴² *Ibid.*, p. 371.

32) e “aquele fogo ardente que não temeste vivendo” (p. 35). O fidalgo, em uma de suas falas, mostra o arrependimento por não haver acreditado na imagem do inferno que lhe haviam pintado: “Inferno há i pera mi?/ Oh, triste! Enquanto vivi/não cuidei que o i havia./ Tive que era fantasia;” (p. 24).

O parvo profere uma série de insultos quando sabe que está em frente ao diabo. Alguns desses insultos são desconexos, e isso parece sinalizar para a idéia de que o espanto diante da figura do “cornudo” é muito forte. Tão intenso, que as palavras parecem não ser suficientes para revelá-lo: “Hiu! Hiu! Barca do cornudo,/ Pero Vinagre, beijudo,/ rachador d’Alverca”, “neto da cagarrinhosa” (p. 30), caganita de coelha”, e muitos outros xingamentos que demonstram espanto e, ao mesmo tempo destronam o medo.

Essas imprecações do parvo, podem ser lidas a partir de Mikhail Bakhtin, quando afirma: “As grosserias, imprecações, injúrias e juramentos constituem o reverso dos elogios da praça pública.”¹⁴⁴ Eles são considerados uma violação do que é oficial. Viola-se a língua e, ao mesmo tempo as regras de etiqueta, de cortesia e de respeito às hierarquias. A língua liberta das regras, onde tudo se faz possível, inclusive destronar a morte e o medo. Conforme o mesmo teórico, “o rebaixamento do sofrimento e do medo é um elemento da maior importância no sistema geral dos rebaixamentos da seriedade medieval, impregnada de medo e de sofrimento.”¹⁴⁵

A utilização de palavras ligadas aos excrementos reitera a idéia de violação do caráter oficial da língua e do poder, mas também pode ser lida como a relação entre o céu e a terra. O parvo, além de utilizar os palavrões ligados aos excrementos, morreu de “caganeira”. Conforme Bakhtin, os excrementos têm o valor de alguma coisa intermediária entre a terra e o corpo, constituindo, entre eles, um elo. Os excrementos fecundam a terra, assim também o faz

¹⁴³ COUTO, 1998, p.

¹⁴⁴ BAKHTIN, 1987, p. 162.

¹⁴⁵ Ibid., p. 150.

o corpo do morto.¹⁴⁶ Para o Parvo, podem representar a passagem para o outro lado, a travessia, o medo dominado.

Ainda é importante destacar, acerca da personagem “Parvo”, alguma semelhança com as figuras cômicas de que fala Bakhtin que descem de bom grado ao inferno. O Parvo não desce especificamente ao inferno, entretanto, diante da barca do inferno, exclama: “De pulo ou de vôo?”, querendo perguntar ao diabo sobre a forma como ele deve entrar na barca. Para o teórico, esses saltos, as cambalhotas grotescas formam um contraste com o inferno e são, também, representantes do mundo às avessas: unem o alto ao baixo, unem o céu e à terra.

Em **O auto da Compadecida**, da mesma forma que em **Auto da Barca do Inferno**, as ações não ocorrem no inferno que não aparece diretamente, mas fica representado pelo Encourado: “Este é o Diabo, que, segundo uma crença do sertão do Nordeste, é um homem muito moreno, que se veste como um vaqueiro.” A figura do Diabo adapta-se à realidade nordestina.¹⁴⁷ O Encourado é auxiliado pelo Demônio, servil e pressuroso. Neste auto, a imagem do inferno de Bosch é retomada, quando o Demônio começa a perseguir os mortos, passa a agarrá-los um por um, e os mortos vão se desvencilhando.

Também na tela de Bosch, os demônios conduzem as pessoas à punição eterna. Uma das falas do Encourado, em **O auto da Compadecida**, diz: “Todos para o fogo eterno, para padecer comigo.” A imagem do inferno é a veiculada na Idade Média. Entretanto, as falas do Encourado são marcadas pelo humor. Numa dessas falas, afirma: “Protesto contra essas brincadeiras. Isso aqui é um lugar sério.” Essa fala é dita quando Manuel afirma que o Encourado é parecido com o Sacristão.”

As personagens do auto, principalmente João Grilo, tratam o Encourado sem o medo que a situação poderia demandar. João Grilo trata-o sem usar de cerimônias; em um determinado momento chama-o de “catimbozeiro”, por exemplo. O Encourado, por sua vez,

¹⁴⁶ BAKHTIN, 1987, p. 151.

¹⁴⁷ ARIANO, Saussuna. **Teatro moderno**. Rio de Janeiro: Agir, 1995. p. 140.

trata João Grilo por “amarelo”, designação devida à origem de João, um nordestino pobre e amarelo.

Henri Bergson, ao tratar do que pode provocar o riso, afirma que, além de o homem ser o único animal que ri, é, também o único animal que sabe fazer rir. Diz, ainda, que, muitas vezes, para que possamos rir, é necessário esquecermos a emoção.¹⁴⁸ É possível rir de alguém que nos cause piedade se esquecermos, por um instante, a piedade que sentimos por esta pessoa.

No caso de João Grilo, por exemplo, para que a comicidade se dê, é necessário que seja abstraída por instantes a consciência que o leitor/ espectador tem quanto à situação dos nordestinos pobres, mesmo que a compaixão retorne logo em seguida. Bergson faz um convite a quem quer encontrar o efeito cômico “Que o leitor agora se afaste, assistindo à vida como um espetáculo indiferente: muitos dramas se transformarão em comédia.”¹⁴⁹ Outro aspecto que faz com que o riso exista é a cumplicidade com outros ridentes reais ou imaginários. Sabe-se, por exemplo, que há efeitos cômicos que são intraduzíveis de uma língua para a outra, porque, conforme Bergson, são relativos aos costumes e às idéias de uma sociedade específica.¹⁵⁰

Em **A chegada de Hitler no Inferno**, as ações ocorrem no inferno, que é apresentado de forma carnavalizada a partir, principalmente das ações e descrições das personagens.¹⁵¹ Satanás está “metido no jaquetão”, usa “perneiras luzidias”, e um “bonito ferrão.” Não assusta quem chega, pois, no universo do poema, Hitler adapta-se rapidamente ao inferno, lugar até bem aprazível para a personagem: “Se Satanás me dissesse/ Que tinha cômodos pra alugar/ A seis anos desta parte / Tinha vindo me hospedar.” Trata Satanás como amigo: “Meu amigo Satanás/ Mussolini já chegou?...”

¹⁴⁸ BERGSON, Henri. **O riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 5.

¹⁴⁹ Ibid., p. 5.

¹⁵⁰ Ibid., p. 5.

¹⁵¹ AMARO, Cuíca de Santo. **Literatura de cordel**. São Paulo: Hedra, 2000. p.

No inferno que se vê nesse poema, há salão, orquestra que toca rancheira, caldeirão e ferrão. A referência ao caldeirão remete às idéias de banquete e, portanto, de carnavalização do inferno. Hitler está de cuecas, retomando-se aqui, de forma cômica, a imagem do inferno de Bosch, no que diz respeito à nudez da personagem que deverá sofrer a danação. As cuecas remetem ao baixo corporal. Conforme Bakhtin, os infernos estão relacionados ao baixo corporal, tendo igualmente, conforme já se viu em sua simbologia, como localização presumível, o baixo.¹⁵² Outra referência ao baixo corporal se dá quando no poema há referência às cadeiras roliças da mãe do capeta: “suas cadeiras roliças/ Sempre venho contemplando.”

Continuando o percurso intertextual a que este trabalho se propõe, há que se buscar as reflexões de Mikhail Bakhtin no que se refere às representações do inferno. O teórico afirma o caráter consistentemente carnavalesco do inferno. Para Bakhtin, a imagem do inferno adquire caráter carnavalesco, quando se pensa em sua vinculação à idéia de banquete. É comum a apresentação do inferno como um local em que estão presentes grelhas, chaminés, caldeirões, que lembram o preparo de refeições. Conforme o teórico, o inferno, como figura nas festas populares do Renascimento, “é uma manifestação paralela ao processo de carnavalização do inferno.”¹⁵³

Ainda na esteira das idéias bakhtinianas, a carnavalização do inferno revela o medo vencido pelo riso, conforme já se havia dito no corpo da análise. Mesmo o inferno oficial passa pelo processo de carnavalização: “A tradição da carnavalização das idéias cristãs oficiais relativas ao inferno, em outros termos, a carnavalização do inferno, do purgatório e do paraíso, prolongou-se durante toda a Idade Média.”¹⁵⁴ O inferno é, pois, transformado em espantalho do carnaval. A esterilidade da morte é vencida pela representação do inferno carnavalesco. O inferno cristão depreciava a terra, o carnavalesco transforma a região em que

¹⁵² BAKHTIN, 1987, p. 263.

¹⁵³ Ibid., p. 345.

está o inferno, o baixo, em fecundidade; a vida vai ao encontro da morte, o novo nasce do antigo.

No Renascimento, conforme Bakhtin o inferno enche-se de autoridades (reis, papas, homens de estado), muitas vezes ainda vivos, mas que deveriam desaparecer, aquelas personalidades negativas que mereceriam a danação eterna.¹⁵⁵ Isto se percebe nos autos já mencionados anteriormente e seria possível aqui citar: as figuras do **Auto da barca do inferno**: o Fidalgo, o Frade, o Onzeneiro, o Procurador, o Corregedor, e o Judeu; as figuras do **Auto da Compadecida**: o Bispo, o Padre, o Padeiro e a Mulher do Padeiro: as figuras do poema **A chegada de Hitler no Inferno**: Hitler, Mussolini, e Salazar, que ainda chegará.

Cuíca de Santo Amaro, conforme Mark J. Curran, viveu durante o Estado Novo e teve a oportunidade de acompanhar toda sorte de quadros políticos. Fez, ainda, reportagens em versos desde a época da Segunda Guerra Mundial até a década de sessenta, quando veio a falecer (1964). Daí compreende-se o interesse de Cuíca pelo tema de que trata o poema motivador deste estudo. Vale a pena ressaltar outros poemas do escritor que possuem temas afins, a saber: **A chegada de Mussolini no Inferno** e **O testamento de Hitler**.

Quanto à presença de Hitler no corpo do poema, como já se pôde perceber, está relacionada à presença das personalidades malquistas pelo povo, tais como o Fidalgo esnobe e explorador, o Frade namorador, o Bispo corrupto e ambicioso presentes nos poemas já mencionados. Levar Hitler ao inferno é uma espécie de vingança popular. Ele foi condenado pelo catolicismo popular, já mencionado anteriormente que separa o que é bom do que é ruim, possibilitando a justiça divina. Pertencente a um país que se declarou contra a Alemanha na época da Guerra, é compreensível a forma como Cuíca ridiculariza esta personagem no poema. Também se sabe que, apesar de haver os que, ainda hoje, partilham dos ideais nazistas, fazê-lo é fechar os olhos ao Holocausto e à sua total falta de humanidade.

¹⁵⁴ Ibid., p. 346.

¹⁵⁵ BAKHTIN, 1987, p. 347.

Para ilustrar melhor a idéia acima, o trabalho enfoca, nesse momento, um fragmento do romance **O pianista**. Tal romance, que focaliza o drama dos que sofreram as perseguições nazistas, é narrado por Szpilman, polonês que sobreviveu às perseguições nazistas em Varsóvia, depois de ter perdido toda a família em um campo de concentração. O fragmento trata do momento em que a personagem que narra vê sua família desaparecer para sempre em um dos trens que conduziam os judeus aos campos de concentração:

Quando dei por mim, estava num caminho cercado por prédios. De um deles saiu um soldado da SS, acompanhado por um policial judeu. Tinha o rosto arrogante e obtuso, e o policial fazia de tudo para lhe agradar, sorrindo e fazendo mesuras. Apontou para o trem no Umschlagplatz e disse, confidenciando para um colega com a voz cheia de zombaria e de desprezo:
 - Olhe para eles; vão todos virar sucata!
 (.....)
 Virei e, chorando muito, segui em frente, perseguido pelos mais distantes gritos das pessoas trancadas nos vagões, que mais pareciam pios desesperados de pássaros amontoados em gaiolas e ameaçados por um grave perigo.¹⁵⁶

Tratar da forma como Cuíca de Santo Amaro retrata a personagem Hitler não é tarefa fácil, uma vez que esta figura é, ainda, bastante polêmica. Responsável pelo maior genocídio da História, quase 12 milhões em pouco mais de 12 anos, ele continua um mistério. A revista Super Interessante (novembro de 2003) produziu uma reportagem em que resume a filosofia do ódio que levou ao genocídio.

As idéias podem ser resumidas da seguinte forma: a história é uma disputa entre as raças, só vencerão as raças mais fortes; a miscigenação corrompe as culturas; os judeus constituem a raça mais inferior; o marxismo é uma estratégia usada pelos judeus para dominar o mundo; à raça ariana cabe a tarefa de eliminar os judeus; os alemães precisam de um grande território para se desenvolver, por isso precisa eliminar outras raças da Europa; ao Estado, cabe a missão de realizar essa transformação, mas não de forma democrática; é preciso um líder que conduza os alemães ao desempenho dessa tarefa.

¹⁵⁶ SZPILMAN, Wladyslaw. **O pianista**. Trad. Tomasz Barcinski Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 113-114.

Apesar de nunca ter ido a um campo de concentração, não ter visto os judeus serem mortos, e, talvez, nem ter dado ordens expressas para o genocídio acontecer, ele foi uma figura fundamental nesse processo. No poema, a imagem de Hitler está destituída do valor mítico que talvez ele mesmo se atribuía. Ele, que buscava criar uma raça de Apolos, é, agora, destituído de seu poder. Como se afirmou anteriormente, na fundamentação teórica deste trabalho, de muitos mitos se fazem as vozes do cordel, no poema de Cuíca de Santo Amaro, faz-se possível detectar relações intertextuais entre alguns mitos e a personagem Hitler.

Ele, que buscava criar uma Alemanha nova, conseguiu apenas a destruição de sua Pátria. As origens de Hitler são obscuras. Há quem afirme que teria sangue judeu. David Lewis afirma que este aspecto sempre despertou curiosidade nos historiadores, que ainda procuram saber exatamente sobre seus familiares.¹⁵⁷ Esta origem obscura aliada ao carisma, ao magnetismo pessoal, à idéia do homem fracassado que conseguiu o poder provavelmente contribuíram para a formação do mito que se ergueu sobre ele.¹⁵⁸

No poema em questão, Hitler pode ser lido enquanto Titã que despedaçou Dionísio em nome da perfeição apolínea. Neste processo de fragmentação, não apenas o povo judeu sofre o esfacelamento, mas o próprio povo alemão. Tentando despedaçar Dionísio, o Titã provoca a tragédia do Holocausto. No fragmento abaixo, observa-se uma cena que retrata esse horror:

Os transeuntes passavam ao largo, olhando com horror. Ali jaziam os restos mortais daqueles que haviam sido assassinados na véspera por terem desobedecido a alguma ordem, ou por terem tentado fugir. Entre os cadáveres dos homens jaziam também os corpos de duas meninas com os crânios despedaçados. As pessoas apontavam para as marcas de sangue claramente visíveis e os restos de massa encefálica no muro, ao pé do qual jaziam os corpos. As crianças haviam sido assassinadas pelo método preferido pelos alemães: agarravam-nas pela pernas e arrebentavam suas cabeças contra o muro.¹⁵⁹

¹⁵⁷ LEWIS, David. **A vida secreta de Adolf Hither**. São Paulo: Afrodite, 1978. p. 22.

¹⁵⁸ KENSKI apud **Revista Super Interessante**. São Paulo, p. 70, nov. 2003.

O despedaçamento provocado pela tragédia pode ser percebido quando se observam os corpos despedaçados, que podem representar o despedaçamento de todo um povo. Do mito de Dionísio despedaçado pelos Titãs, origina-se um aspecto da configuração da personagem trágica. O limite ultrapassado pelo herói, aqui, é o limite de sua própria dor. No sofrimento provocado pelo Holocausto, surgem vozes que se fazem ouvir e vêm de outros tempos, ou seja, a polifonia discursiva, o entretecer de discursos diversos. Essas vozes não se fecham nem são surdas umas às outras. Elas sempre se escutam mutuamente, respondem umas às outras e se refletem reciprocamente.

No poema, Hitler, ao chegar ao inferno, é recebido por Satanás de uma forma cômica e, neste momento, vale lembrar o que Bergson afirma sobre o que se faz necessário para que o riso ocorra: que o leitor se afaste assistindo à vida como um espectador indiferente.¹⁶⁰ Para quem se dedicar a ler o poema ou a ouvi-lo, há que esquecer, mesmo por alguns momentos, a emoção. Entretanto, o mesmo autor afirma que o “riso deve corresponder a certas exigências da vida comum. O riso deve ter uma significação social.”¹⁶¹ Ou seja, mesmo que seja necessário abstrair a emoção, a cumplicidade estabelecida entre os leitores/espectadores parece entender-se no momento em que riem do destino da personagem Hitler, o inferno do cordel.

A forma como o narrador se refere ao líder nazista caracteriza-se pelo aspecto carnavalesco. Hitler chamado de “Adolfinho”, “sanguinário”, “veado”, “queridinho”, “ditador alemão”, “bigodinho”, “vinte e quatro”, “Ferdinando”. O uso do diminutivo serve, então, como rebaixamento, como recurso carnavalesco do autoritarismo que a personagem Hitler representa. Novamente se pode perceber o riso servindo para destronar o medo e a morte.

No momento em que Cuíca trata das relações entre as personagens históricas e a literatura, há que se destacar as frágeis fronteiras entre a ficção e a história. Como já se

¹⁵⁹ SZPILMAN, 2003, p. 106.

¹⁶⁰ BERGSON, 2001, p. 5.

afirmou na fundamentação teórica deste estudo, essas fronteiras são tênues e possibilitam o diálogo dos textos, ou seja, percursos intertextuais. Hitler pode estar representando qualquer ditador, e há que se lembrar que, na época da Segunda Guerra Mundial, no Brasil, havia, também a ditadura de Vargas. Mais dois ditadores surgem no poema para reforçar a imagem de Hitler: Salazar e Mussolini, ambos vinculados às idéias nazi-fascistas.

A carnavalização da história oficial ocorre quando os ditadores Hitler e Mussolini discutem os problemas que enfrentaram na vida terrena. De nada adianta, agora, esta discussão, pois nada mais se pode fazer para evitar as derrotas que sofrerão. São ambos destronados pelo riso carnavalesco do inferno.

A linguagem utilizada pelas personagens é a linguagem popular e pode ser vista como instrumento de carnavalização, quando é utilizada pelos ditadores que buscam a perfeição, a padronização e que falam, agora, a linguagem do povo. Mussolini assim se expressa: “Era só o que faltava/ Tu casar com a mãe do cão”. Carnavalesco, também, é o uso da linguagem quando se pensa que os ditadores estão usando a língua portuguesa e não o alemão e o italiano. A língua de um povo caracterizado pela miscigenação racial e cultural é a que dá voz a eles. Lembre-se, ainda, que Hitler não chega “ao” inferno, chega “no” inferno, num dos momentos em que a língua oficial é desafiada. Novamente Apolo é destronado para dar lugar à língua liberta, à língua que possui as marcas das variedades lingüísticas.

Esta carnavalização da história se dá também quando se pensa novamente no inferno do ponto de vista Bakhtiniano. Para o teórico russo, a imagem do inferno é caracterizada pela ambivalência, uma vez que focaliza o passado, o que é condenado, denegrado, indigno de existir no presente, mas também engloba o futuro. É ele que se sobrepõe ao passado, o novo se sobrepõe ao antigo. O passado ao qual pertence a história de horror da Segunda Guerra deve dar lugar a reflexões que possibilitem o surgimento de uma

¹⁶¹ Ibid., p. 5.

sociedade marcada pela justiça. As palavras de Szpilman afirmam: “a partir de amanhã terei que começar uma vida nova. Como recomeçar a viver tendo a morte atrás de si? Como sair da morte para a vida?...”¹⁶²

No poema, é importante destacar, também a mãe de Satanás. É uma mãe que foge ao perfil que usualmente se espera dela. Pensa em realmente casar-se com Adolf Hitler para destronar seu filho em benefício do ditador. Aspectos cômicos caracterizam a mãe de Satanás. Um deles é o que concerne ao número de vezes que ela diz ter casado. O exagero dos números: “Já casei-me oitenta vezes”.

Para Vladímir Propp, o exagero é um recurso utilizado quando se quer fazer humor.¹⁶³ Neste caso, o exagero do número de vezes que a mãe de Satanás se casou demonstra que o texto está mais uma vez subvertendo o que poderia ser sério. Ainda mais o cômico se acentua, quando se pensa em um rito sacramental, o casamento, ser realizado no inferno. Não há, neste momento, como deixar de apontar relações entre este procedimento e as paródias sacras medievais. É também possível perceber o efeito cômico, quando se pensa na caracterização da mãe de Satanás. A ela são atribuídas características, tais como: ser “da fuzarca”, “belezinha”, tirar a “urucubaca”, ter “cadeiras roliças”, ser “velha”. Está, portanto, relacionada à festa e ao desejo de renovação. Apesar de ser velha, é plena de vida. É como o novo dentro do velho. A vida dentro da morte. As cadeiras roliças, além de remeterem ao baixo corporal, podem representar a metáfora da vida dentro da morte. Mais uma vez, a imagem carnalizada do inferno. Conforme Bakhtin, a velhice do corpo opõe-se à concepção de corpo acabado, apolíneo. O corpo da mãe de Satanás pode ser lido como aquele que se opõe aos ideais estéticos de nazismo, ou seja, o corpo carnalizado. E, ainda, nesta oposição subverte o mito da sacralização da figura materna.

¹⁶² SZPILMAN, 2003, p. 149.

¹⁶³ PROPP, Vladímir. **Comichidade e riso**. São Paulo: Ática, 1997. p. 134.

Seria possível, neste momento, estabelecer relações entre o desejo de Hitler de casar-se com a mãe de Satã ao próprio amor que o nazista nutria por sua mãe, Klara. Entretanto, prefere-se a leitura desse desejo enquanto metáfora da vontade do poder, de governar o próprio inferno.

No entanto, este poder lhe é negado uma vez que o diabo aponta a ele o caminho para que permaneça ali: ficar “quietinho” ou o “ficar eternamente no fundo do caldeirão”. Adultos dizem as crianças para que fiquem quietas, caso contrário serão castigadas. O ditador é tratado pela autoridade máxima do inferno de forma infantil. A ele restam duas opções: a anulação de sua força ou ser comparado aos que vão ser cozidos, numa referência implícita ao banquete carnavalesco tão comum no inferno.

O percurso intertextual que este poema sugere se faz infinito, pela infinidade de textos que podem ser encontrados em seu interior, pelas diversas vozes que podem ser ouvidas e, a partir do humor, podem dizer sua história. Entretanto, neste momento, o percurso se interrompe, provavelmente outras leituras abordarão aspectos diversos sobre este mesmo tema, possibilitando outros olhares e dizeres de outras vozes. Se é possível, conforme Bakhtin, “dizer que o fim deve estar prenhe de um novo começo, da mesma forma que a morte é prenhe de um novo nascimento”¹⁶⁴, que nasçam, então, outras abordagens da literatura de cordel.

¹⁶⁴ BAKHTIN, 1987, p. 247.

4 CONCLUSÃO

Escreveu-se até aqui sobre cordel desdobrando-se considerações teóricas que serviram como suporte para a análise do poema **A chegada de Hitler no Inferno**, de Cuíca de Santo Amaro. O percurso trilhado até agora, seja analítico, seja teórico, teve como objetivo ler o poema do ponto de vista da intertextualidade em uma perspectiva bakhtiniana.

A partir da leitura do texto de Cuíca de Santo Amaro, pode-se confirmar o cordel como produção literária em que estão presentes incontáveis números de textos, num entretecer infinito de diálogos, de vozes de tempos variados, em relação com a Idade Média, com as manifestações jesuíticas no Brasil, com representações do inferno em épocas e culturas variadas e com mitos de Apolo e Dionísio.

Abordar a literatura de cordel faz parte, ainda, da tentativa de uma maior divulgação deste tipo de literatura, muitas vezes esquecida nos bancos escolares, tão afeitos à literatura canônica. Estudar o cordel pode ser tarefa empreendida por professores de literatura, mas não só tarefa deles. É possível explorar outras disciplinas a partir de poemas tais como o de Cuíca de Santo Amaro. Apesar de não ter sido objetivo deste trabalho propor atividades a serem desenvolvidas em sala de aula, indiretamente se pode perceber que as relações de intertextualidade encaminham para tal questão.

Por fim, faz-se importante afirmar que a leitura do poema **A chegada de Hitler no inferno** não se esgota aqui. Há muito a ser dito sobre este texto e sobre as questões abordadas

a partir dele. Cabe a próximos leitores aproximarem-se dos textos com o olhar curioso daquele que está sempre querendo buscar um novo ângulo de leitura.

Comparo, neste momento, o texto de Cuíca de Santo Amaro, a uma imagem estudada por Mikhail Bakhtin, em **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento** (1996), a imagem do ventre prenhe de vida. Assim é o poema ao qual este estudo se dedicou: uma festa de textos em diálogo, um banquete que não possui um fim abstrato e nu, mas que está sempre gestando um princípio novo, o princípio de um novo olhar.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado de Letras, 1999.
- AMARO, Cuíca de Santo. **Literatura de cordel**. São Paulo: Hedra, 2000.
- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- ARIANO, Suassuma. **Teatro moderno**. Rio de Janeiro: Agir, 1995.
- ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges. **História da vida privada**. Volume 5. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ARISTÓTELES. Poética. **Coleção os pensadores**. São Paulo: Alenil Cultural, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular da Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BANN, Stephen. **As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGSON, Henri. **O riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 1988.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: históricas de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.

- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **Literatura de cordel**. São Paulo: Hedra, 2000.
- CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Português: linguagem**. São Paulo: Atual, 1999.
- CHEVALIER, Jean; GREERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2003.
- COUTO, Maria de Fátima. **Teatro Gil Vicente: auto da barca, do inferno, farsas de Inês Pereira, auto da índia**. São Paulo: Ática, 1998.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- DIÉGUES, Júnior Manuel. “Ciclos temáticos na literatura de cordel”, in: **Literatura popular em verso, estudos**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, tomo I.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Editora LTC: Livros Técnicos e Científicos, 1999.
- HANNAH, Bárbara. **Jung vida e obra, uma memória biográfica**. São Paulo: Artmed, 2003.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. São Paulo, Perspectiva S.A., 1974.
- LENHARO, Alcir. **Nazismo: “o triunfo da vontade”**. São Paulo: Ática, 1986.
- LEWIS, David. **A vida secreta de Adolf Hitler**. São Paulo: Afrodite, 1978.
- LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LUYTEN, Joseph M. **O que é literatura popular?** São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MACHADO, Irene A. **Literatura e redação: conteúdo e metodologia da Língua Portuguesa**. São Paulo: Scipione, 1994.
- MEGALE, Nilza B. **Folclore brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- MINOIS, Georges. **Histórias do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1981.

- _____. **Dicionário de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 1985.
- MORAIS, Regis. **As razões do mito.** Campinas: Papiros, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia.** São Paulo: Moraes, 1984.
- PALMER, Michael. **Freud e Jung, sobre a religião.** São Paulo: Loyola, 2001.
- PEDROSO, Consiglieri. **Contos populares portugueses.** São Paulo: Landy, 2001.
- PELOSO, Silvano. **O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro.** São Paulo: Ática, 1996.
- PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso.** São Paulo: Ática, 1992.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTAELLA, Lúcia. **Arte & cultura: equívocos do elitismo.** São Paulo: Cortez, 1982.
- SILVA, Deonísio da. **De onde vêm as palavras.** São Paulo: Mandarim, 1997.
- SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco.** Petrópolis: Vozes, 1972.
- STAM, Robert Bakhtin. **Da teoria literária à cultura de massa.** São Paulo: Ática, 1992.
- STENN, J. P. **As idéias de Nietzsche.** São Paulo, Cultrix, 1978.
- SZPILMAN, Wladyslaw, trad. Tomasz Barcinski. **O pianista.** Rio de Janeiro: Record, 2003.
- TAVARES, Hênio. **Teoria literária.** Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- TAVARES, Odorico. **Trovadores da Bahia.** O Cruzeiro, 26 out. 1946.
- TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular.** São Paulo: Editora 34, 2001.
- VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

ANEXO ÚNICO – Poema “A chegada de Hitler no inferno”