UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

MARCUS HAURÉLIO FERNANDES FARIAS

O FIO E A MEADA:
CLASSIFICAÇÃO TIPOLÓGICA E UMA HISTÓRIA CULTURAL DA LITERATURA DE CORDEL

Campinas
2024

MARCUS HAURÉLIO FERNANDES FARIAS

O FIO E A MEADA:
CLASSIFICAÇÃO TIPOLÓGICA E UMA HISTÓRIA CULTURAL DA LITERATURA DE CORDEL

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do **título de Mestre em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária**.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro.

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO MARCUS HAURÉLIO FERNANDES FARIAS, E ORIENTADO PELO PROF. DR. ALEXANDRE SOARES CARNEIRO.

Campinas

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

Farias, Marcus Haurélio Fernandes, 1974-
F225f O fio e a meada : classificação tipológica e uma história cultural da literaturade cordel / Marcus Haurélio Fernandes Farias. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Alexandre Soares Carneiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura de cordel. 2. Contos populares. 3. Gêneros literários. I. Carneiro, Alexandre Soares, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas(UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: The thread and the skein : typological classification and a culturalhistory of cordel literature
Palavras-chave em inglês:
Chapbooks
Tales
Literary form
Área de concentração: Teoria e Crítica Literária
Titulação: Mestre em Teoria e História Literária
Banca examinadora:
Alexandre Soares Carneiro [Orientador]
Rosilene Alves de Melo
Stelio Torquato Lima
Data de defesa: 03-10-2024
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0009-0004-1647-2763
- Currículo Lattes do autor: https://lattes.cnpq.br/6931011124227399

BANCA EXAMINADORA:

Alexandre Soares Carneiro

Stélio Torquato Lima

Rosilene Alves de Melo

IEL/UNICAMP
2024

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

AGRADECIMENTOS

Muitos contos populares e histórias de cordel trazem como tema a gratidão e um dos capítulos desta dissertação estampa no título o tema do "morto agradecido". Agradecer, portanto, é preciso. Comecemos pelos que se foram. Minha avó Luzia Josefina, que me apresentou a literatura de cordel e as poéticas da voz, e Isaulite Fernandes (tia Lili), além dos narradores Maria Rosa Fróes, Maria Magalhães, Jacinto Farias, Jesuína Magalhães, José Marques de Souza e Sebastião José, o Tião Carreiro. E também os repentistas e cordelistas, amigos que migraram para o Reino do Vai-não-Torna: José João dos Santos (Azulão), João Firmino Cabral, Sebastião Marinho, J. Borges, Zé Barbosa Téo Azevedo e Arievaldo Viana. E como não me lembrar da inesquecível mestra Jerusa Pires Ferreira, uma das maiores estudiosas do persistente Medievo? Suas falas sobre Carlos Magno, Roldão, dona Pinta, Elomar Figueira Mello e Minelvino Francisco Silva ainda ressoam, misturadas às leituras de sua obra, no espaço em que se digladiam esquecimento e memória.

Também abraço a saudade de Gregório Nicoló, diretor da editora Luzeiro, com quem trabalhei por dois anos, responsável pelo convite que me traria a São Paulo. E de Nelson dos Reis, da editora Nova Alexandria, onde, a partir de uma ideia incipiente, criamos a coleção Clássicos em Cordel, maior sucesso editorial do "gênero" no presente século. Com ele, aprendi o ofício de editor, apesar de sua partida "fora do combinado", como diria Rolando Boldrin, outro mestre com o qual convivi quando da preparação do livro *História de contar o Brasil*, de sua autoria.

A gratidão se estende aos demais poetas, que cruzaram a ponte que conduz ao Grande Mistério.

Tratemos, agora, dos vivos.

E começo com Lucélia Borges, companheira de vida, mestra na arte da xilogravura, pesquisadora das festas religiosas e profanas do interior baiano, que, há pelo menos vinte anos, me fustiga para reunir minhas ideias e inquietações numa dissertação ou tese.

Projeto apresentado e aprovado, tive amplo apoio de Alexandre Soares Carneiro, meu orientador, ao qual estava unido pela predileção por Gil Vicente, e agora me irmano nesta empreitada aceita como um chamado à aventura.

Faço ciente de que o presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processo no 131439/2021-9, apoio este que possibilitou maior imersão junto às instituições mantenedoras de acervos de folhetos e outras publicações similares: Bibliotecas de Obras Raras Átila Almeida, da Universidade

Estadual da Paraíba; Acervo Raymond, da Universidade de Poitiers, Paris, com curadoria de Karina Marques; Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), nas pessoas de Elisabeth Ribas, Paulo Iumatti e Mariana Ananias; Acervo Antonio Nóbrega (Instituto Brincante); Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Rio de Janeiro (coordenado por Ana Carolina Nascimento) e Fundação Casa de Rui Barbosa, por meio da professora Ana Lígia Medeiros.

Cito, em especial, o Centro de Estudos Ataíde Oliveira (CEAO), da Universidade do Algarve, Faro, Portugal, com o qual colaboro, informalmente, desde 2005, espaço de pesquisa, difusão, classificação e catalogação das manifestações da tradição oral dos países lusófonos. Um salve para Isabel Cardigos e José Joaquim Dias Marques, já aposentados do CEAO, e Paulo Correia, responsável pela classificação e orientações técnicas em todos os meus livros sobre contos populares, e, de forma muito direta, por meu interesse em propor uma nova classificação para um importante grupo temático da literatura de cordel.

Ao poeta Pedro Monteiro, que acompanhou cada passo desta pesquisa, assim como o parceiro nas incursões pelo Brasil *de dentro*, Rogério Soares; ao mestre Bule-Bule, meu professor de folclore da Universidade da Vida; ao professor e cordelista Fernando Macedo e ao ator José Negreiros, testemunhas de nossa travessia; ao grande brasileiro, nascido na Argentina, Daniel d'Andrea; às professoras Luciene Souza Santos, Susana Ventura, Margarida Corsi, Sylvia Nemer e ao professor Giuliano Tierno, um dos timoneiros da Casa Tombada, instituição de ensino que abraçou minhas pesquisas, pelo apoio psicológico ou bibliográfico; a Paulo César Ribeiro Filho, por disponibilizar sua tradução dos contos de fadas de Madame d'Aulnoy, mesmo antes de esta ser estampada em três livros; a Nádia Luz, que fez jus ao sobrenome e não me deixou no escuro em momento algum; ao pesquisador José Paulo Ribeiro, de Guarabira, Paraíba, que envidou todos os esforços para que eu tivesse acesso a fontes e documentos preciosos, fazendo-me inclusive guardião de algumas raridades saídas de seu acervo. E, também, ao amigo Joaquim Marreiros, diretamente de Lagos, Portugal, que me fez donatário de preciosidades literárias publicadas unicamente em seu país. Idem, Josy Correia, a cearense mais arretada do Alentejo, e Luciana Costa, trovadoras itinerantes, anfitriãs, parceiras e irmãs d'além mar.

Não posso me esquecer de Felipe Salles, que conheci em 2022, no Boca do Céu (Encontro Internacional de Contadores de Histórias), em São Paulo, numa tarde fria de junho, e que aqueceu minha alma ao afirmar ter entre os seus guardados um raro arquivo datilografado com apontamentos da saudosa pesquisadora Ruth Terra, no qual ela sugeria uma nova classificação para a literatura de cordel.

Agradeço, em especial, aos professores Stélio Torquato Lima e Rosilene Melo, ele também cordelista e pesquisador, e ela a coordenadora da pesquisa que embasou o registro da Literatura de Cordel como patrimônio do Brasil. Suas ponderações e comentários na banca julgadora, desde a qualificação, contribuíram para que eu não somente ajustasse e melhorasse o meu texto, mas também corrigisse a rota e reavaliasse o percurso quando necessário.

Ao meu pai, Valdi Fernandes, que herdou parte do acervo de minha avó Luzia, incluindo o imaterial (contos, lendas, romances, abecês), e, em minha infância, jamais deixou de levar a cada semana, para a Ponta da Serra, onde residíamos, dois folhetos da feira de Bom Jesus da Lapa, lidos às segundas à noite, à luz do lampião; à minha mãe Maria Fernandes, a quem eu ensinava, aos quatro anos de idade, quem inventou a bússola, e que hoje é minha bússola, lanterna, inspiração e exemplo; ao meu filho, Pedro Ivo, que trilha outros carreiros...

Vozes do cordel atemporal, narradores e narradoras, não nominados por falta de espaço ou lapsos de memória, meu abraço e meu apreço.

Povo bom, muito obrigado!

RESUMO

A literatura de cordel, reconhecida como patrimônio cultural e imaterial do Brasil, expressão que desafia fronteiras geográficas e culturais, tributária da oralidade, mas associada, quase sempre, ao folheto, é o mote deste trabalho. Estudada e classificada como um todo homogêneo, o cordel é, para alguns, um gênero ou subgênero poético e, para outros, uma manifestação legítima da cultura popular brasileira. Seria, ainda, nessa perspectiva, o gênero literário brasileiro por excelência, nascido no Nordeste, em especial na área ocupada por Pernambuco e Paraíba, a partir, principalmente, da iniciativa pioneira de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), levado aos outros estados pelas sucessivas ondas migratórias e pela natureza diaspórica do nordestino. Mereceu, ao longo de décadas, muitas classificações, baseadas em critérios que refletiam o espírito de cada época, não encontrando, portanto, o necessário consenso. Classificações que, por vezes, quando muito, serviam de base a reelaborações futuras, como ocorre com Ariano Suassuna, ao retomar as ideias de Gustavo Barroso, que abarcavam o oral e o escrito e confundiam o cordel com o repente. Algumas propostas romperam, ao menos em parte, com esses esquemas, metodologicamente falhos, casos de Candace Slater, Eduardo Diatahy de Menezes e Maria José Londres, os dois últimos tendo por base a *Morfologia do conto maravilhoso*, do russo Vladimir Propp. Houve, porém, um esforço revolucionário, apenas esboçado, mas que plantou as bases para um novo entendimento sobre a necessidade de uma delimitação mais consistente dos muitos gêneros abrigados sob esse caleidoscópico guarda-chuva chamado literatura de cordel. Um campo em especial, o dos romances e textos que se relacionam à memória coletiva (razão de sua permanência e maior penetração entre o público tradicional), se sobressaía na preferência dos leitores. Ruth Lemos Terra propõe, a começar por esse campo, para estudo, classificação, catalogação, o método histórico-geográfico de Aarne-Thompson (AaTh), da Escola Finlandesa de Folclore, hoje Aarne-Thompson-Uther, que, além de versões de contos de tradição oral, tem sido empregado em obras literárias, como o *Livro das mil e uma noites*, o *Conto dos contos*, entre outros. O nosso trabalho, apoiado nas poucas pistas deixadas por Terra, não propõe uma ruptura com as abordagens tradicionais; sugere, antes, outro olhar sobre um importante eixo da literatura de cordel: a partir do gênero romanesco, dos poemas narrativos, inspirados especialmente nos contos de tradição oral, nas lendas hagiográficas, cujas origens são quase sempre impossíveis de precisar, elaboramos uma classificação que abrange a matéria literária propriamente dita, apresentando, de maneira incipiente, alguns estudos sobre os chamados temas perenes. E, tendo por base o método comparativo, acompanhamos o percurso de algumas das mais relevantes obras do cordel, suas interfaces e seus diálogos com obras literárias de diferentes tradições.

Palavras-chave: Literatura de cordel; Conto popular; Classificação tipológica.

ABSTRACT

Cordel literature, recognized as Brazil's cultural and intangible heritage, an expression that defies geographic and cultural boundaries, and is a product of oral tradition but almost always associated with pamphlets, is the theme of this work. Studied and classified as a homogeneous whole, Cordel is, for some people, a poetic genre or subgenre and, for others, a legitimate manifestation of Brazilian popular culture. It would also be, from this perspective, the Brazilian literary genre par excellence, born in the Northeast, especially in the area occupied by Pernambuco and Paraíba, mainly from the pioneering initiative of Leandro Gomes de Barros (1865-1918), and taken to other states by successive waves of migration and the diasporic nature of the Northeasterners. Over the decades, it has been classified in many ways, based on criteria that reflected the spirit of each era, and therefore has not found the necessary consensus. Classifications that, at times, at most, served as a basis for future reworkings, as is the case with Ariano Suassuna, who revisited the ideas of Gustavo Barroso, which encompassed the oral and the written and confused Cordel with repente. Some proposals broke, at least in part, with these methodologically flawed schemes, such as those of Candace Slater, Eduardo Diatahy de Menezes and Maria José Londres, the latter two based on *Morphology of the Folktale*, by the Russian Vladimir Propp. There was, however, a revolutionary effort, only sketched out, but which laid the foundations for a new understanding of the need for a more consistent delimitation of the many genres sheltered under this kaleidoscopic umbrella called literatura de cordel. One field in particular, that of novels and texts related to collective memory (which is why they have remained and are more widely used among traditional audiences), stood out in the readers' preferences. Ruth Lemos Terra proposes, from this field, for the study, classification, and cataloguing, the historical-geographical method of Aarne-Thompson (AaTh), from the Finnish School of Folklore, today Aarne-Thompson-Uther, which, in addition to versions of tales from oral tradition, has been used in literary works such as The *Book of the Thousand and One Nights*, *The Tale of Tales*, among others. Our work, based on the few clues left by Terra, does not propose a break with traditional approaches; rather, it suggests another look on an important axis of cordel literature: based on the novelistic genre, narrative poems, inspired especially by tales of oral tradition, and hagiographic legends, whose origins are almost always impossible to pinpoint, we have developed a classification that encompasses the literary subject matter itself, presenting, in an incipient manner, some studies on the so-called perennial themes. And, based on the comparative method, we follow the path of some of the most relevant cordel works, their interfaces and their dialogues with literary works from different traditions.

Keywords: Cordel literature; Folktale; Typological classification.

LISTA DE SIGLAS E ACRÔNIMOS

A.E.C.	Antes da Era Comum
Aa-Th	Aarne-Thompon
ATU	Aarne-Thompson-Uther
Ca-Ch	Camarena-Chevalier
Car-Co	Cardigos-Correia
CCPB	Catálogo do conto popular brasileiro
CCTP	Catálogo dos contos tradicionais portugueses
CEAO	Centro de Estudos Ataíde Oliveira
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
E.C.	Era Comum
FCRB	Fundação Casa de Rui Barbosa

SUMÁRIO

CHEGANÇA 13
O ciclo do gado e a épica nordestina 16
Leandro Gomes de Barros, mediador de tradições 18
Entre a letra e a voz 23
Abordagens teóricas: percurso e percalços 28
CAPÍTULO 1 – POR UMA CLASSIFICAÇÃO TIPOLÓGICA DA MATÉRIA NARRATIVA 45
1.1 Propp ou Aarne-Thompson? 47
1.1.1 O pioneirismo de Câmara Cascudo 50
1.2 Contos de animais (Fábulas em cordel) 51
1.3 Outros cordéis classificáveis (ou não) 54
1.3.1 Dois romances do tempo em que Jesus andava no mundo 76
CAPÍTULO 2 – JORNADAS HEROICAS NA LITERATURA DE CORDEL 96
2.1 *História de Juvenal e o dragão* 99
2.1.2 O vencedor do dragão segundo a *Morfologia* de Propp 105
2.1.3 As metamorfoses do dragão através dos tempos 107
2.1.4 Duas variantes no cordel 110
2.2 João Acaba-Mundo e a serpente negra 116
2.2.1 Versões brasileiras 120
2.2.2 Antecedentes míticos 122
2.3 O herói "repaginado" 128
CAPÍTULO 3 – OS LIVROS DO POVO NA LITERATURA DE CORDEL 130
3.1 "A real descrição da história da Donzela" 131
3.2 O tema da Inocente perseguida ou Crescência no sertão 132
3.2.1 Genoveva de Brabante 137
3.2.2 *A louca do jardim* e outras encarnações de *Crescência* 142
3.3 Roberto do Diabo, "o bandido cangaceiro" 145
3.4 *Pierre e Magalona*, narrativa-modelo das histórias de amor e recompensa 149
CAPÍTULO 4 – A LONGEVA TRADIÇÃO DO MORTO AGRADECIDO 155
4.1 O herói João de Calais 155
4.2 Um morto muito vivo 161
4.3 O morto agradecido como um animal 163
4.4 Um livro bíblico, um romance de cordel e um conto popular nordestino 170

4.5 Uma releitura paródica 175
4.6 Fontes remotas do morto agradecido 176
4.7 Um doador do além-túmulo? 177
CAPÍTULO 5 – DEUS, O DIABO (E A MORTE) NA TERRA DO CORDEL 180
5.1 O demônio logrado 181
5.2 O peralta João Soldado 186
5.3 O ferreiro e o Diabo 192
5.4. Variantes no grupo picaresco 195
5.5 O laço do Diabo: da jataka budista ao cordel 198
5.5.1 Um conto tradicional e um cordel exemplar 198
5.5.2 Movências do conto: da Índia ao sertão, da oralidade ao papel 200
5.5.3 Uma variante lendária e, novamente, o cordel 205
5.5.4 Em busca de dom Morte 206
CAPÍTULO 6 – "EU VOU CONTAR A HISTÓRIA / DE UM PAVÃO MISTERIOSO" 209
6.1 Do enredo da obra de José Camelo 209
6.2 Entrelaces: primeiros diálogos 213
6.3 O tecelão e a princesa reclusa 218
6.4 Descortinando o mistério: outros voos do pavão 219
6.5 O pavão como noivo animal 220
6.6 A donzela na torre 222
6.7 "Tudo é mistério" 224
CAPÍTULO 7 – COMICIDADE E RISO NA LITERATURA DE CORDEL 225
7.1 Pedro Malazarte na tradição oral no cordel 226
7.2 João Grilo: de suposto adivinhão a vingador nordestino 232
7.3 Camões e Bocage na literatura de cordel 240
7.4 As virtudes da mentira 243
DESPEDIDA 250
REFERÊNCIAS 257
APÊNDICE - RELAÇÃO DE OBRAS DA LITERATURA DE CORDEL BRASILEIRA CLASSIFICADAS DE ACORDO COM O SISTEMA ATU (E PROPOSTAS AFINS) 278

CHEGANÇA

Escrever sobre a literatura de cordel brasileira constitui-se tarefa das mais complicadas, suscitando discussões que abrangem desde sua temática, "origens", difusão e agentes culturais até processos de apropriação por parte da literatura "oficial" etc. Debater o gênero (ou subgênero poético) implica, ainda, requentar velhas polêmicas e conversar, em tom mais ameno ou acalorado, com os vivos e os mortos. Da conceituação, sempre movediça a depender do enfoque ou da época, passando por abordagens históricas, sociológicas e, claro, literárias, os resultados dependerão sempre dos olhares lançados sobre essa manifestação cultural que se reinventa a cada geração sem se afastar muito dos modelos estabelecidos no tocante à forma e, em menor grau, ao conteúdo.

Literatura de cordel é uma designação alienígena, desconhecida ou ignorada pelos primeiros autores, leitores e ouvintes, com raras exceções; confunde-se com o material sobre o qual eram expostos à venda os folhetos produzidos no Velho Mundo e abarca um *corpus* variado de publicações. A adoção pelo meio acadêmico, e mesmo entre os estudiosos independentes, teve como marco fundador o I Congresso Internacional de Filologia Portuguesa, realizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa em 1973, conforme assinala Rosilene Melo:

> Na ocasião Raymond Cantel, então professor de literatura portuguesa da Universidade de Poitiers, proferiu a conferência "A literatura de cordel: a merecida importância". Em sua exposição o pesquisador francês associa a literatura em verso produzida no Brasil com a literatura dita "de cordel" praticada em Portugal sob a influência das obras de Gil Vicente. Até então o termo *literatura de cordel* não fazia parte do vocabulário dos poetas, dos leitores e dos pesquisadores brasileiros. Desde então a expressão *literatura oral popular* foi sendo substituída pelo termo *literatura de cordel* (Melo, 2019, p. 252).

Ruth Terra (1983) sugeriu o termo literatura *de folhetos*, hoje invalidado pela relativa independência do "cordel" no tocante ao suporte em que é publicado. Constituiu-se a princípio de histórias de vaqueiros, dramas de amores impossíveis e narrativas sobre bandoleiros mitificados e santos populares, além das sagas de heróis e anti-heróis. Seu substrato, que floresceu no Nordeste brasileiro em meados do século XIX, foi, em parte, recolhido por escritores e folcloristas, que deram atenção maior aos romances trágicos. Estes, muitas vezes, ligavam-se ao ciclo do cangaço, envolvendo figuras lendárias, como o valente Vilela, ou reais,

como Lucas da Feira[1], Zé do Vale, José Gomes, vulgo Cabeleira, e Jesuíno Brilhante, populares até as primeiras décadas do século XX.

Por conta dessa heterogeneidade, a história do *corpus* que viria a ser denominado literatura de cordel, no Brasil, é plena de percalços. Se for levada em conta a partir de sua materialização em folhetos e do estabelecimento de uma produção regular, corre-se o risco de, por preconceito, excluir o vasto material que circulou em manuscritos ou por meio das vozes anônimas, recebendo, em sua itinerância, acréscimos e emendas, sem se afastar muito do "texto primário", quase impossível de ser reconstituído. A proibição de atividades impressas no país, pela metrópole, revogada somente em 1808, explica, em parte, a pujança da tradição oral e, por contraste, o atraso no estabelecimento de uma literatura "nativa".

De autoria desconhecida, as narrativas épicas, líricas ou picarescas se misturavam aos velhos romances ibéricos, como *Juliana e D. Jorge*, *O cego*, *Bernal francês*, *D. Barão*, e carolíngios, como *D. Carlos de Montealbar* e *Gerinaldo*. A designação *romance* para os poemas narrativos em sua maioria monorrimos nem sempre ocorre entre os seus difusores, que utilizam variações como "cantigas de velhos" ou somente cantigas. A transmissão, que decorre de determinados rituais coletivos, foi estudada por Idelette Muzart Fonseca dos Santos:

> No discurso, a delimitação semântica se manifesta com relação às condições de transmissão do romance, que pode ser chamado *cantiga* ou *brincadeira de roda*, quando se integra ao repertório infantil, *drama*, quando é dramatizado e apresentado nos espetáculos de bairro, escola ou igreja, *cantigas*, finalmente, e mesmo *cantigas velhas*, para designar uma transmissão feminina de tipo tradicional (Santos, 2006, p. 57).

As cantigas eram entoadas geralmente em versos redondilhos, fixados em uma única linha com uma cesura ou pausa no meio, os chamados hemistíquios. Segismundo Spina, reconhecido estudioso das poéticas do Medievo, informa ser o verso redondilho heptassilábico e o verso de *arte maior* "duas criações da arte galego-portuguesa", constituindo-se nos "metros típicos da poesia popular", aparecendo com muita frequência nas cantigas de escárnio e de maldizer, "bem como nos cantares de amigos mais antigos." (Spina, 2003, p, 35-8). A adoção do verso heptassilábico, no qual se insere a sextilha do cordel de esquema rímico ABCBDB, ocorre pela quebra do hemistíquio do verso de quinze ou dezesseis sílabas em duas linhas; dessa quebra, surgem os versos de oito e sete sílabas, preferidos dos romanceiros de outrora:

[1] Lucas da Feira, célebre facínora baiano, foi tema de um protocordel escrito em 1849 pelo oficial de justiça Souza Velho, *ABC de Lucas da Feira*, por ocasião do seu enforcamento. atribuído erradamente a Antônio Teodoro dos Santos (Ver: Chagas Batista, 1977, p. 27; Cascudo, 1982, p. 128-136).

> Os trovadores passaram a escrever separados os heptassílabos da gesta original; sucedeu daí que só os hemistíquios pares (2º, 4º, 6º etc.) rimam entre si, ficando sem rima os hemistíquios ímpares. Assim suponhamos os versos iniciais do romance *Agravio e quejas de Florinda, do ciclo do rei Rodrigo*[2]:
>
> Bañado en sudor y llanto
> el esparcido cabello,
> el blanco rostro encendido
> de dolor, vergüenza y miedo,
> deteniendo con sus brazos
> los de un loco rey mancebo
> etc.
>
> cuja disposição monorrima primitiva seria:
>
> Bañado en sudor y llanto el esparcido cabello,
> el blanco rostro encendido de dolor, vergüenza y miedo,
> deteniendo con sus brazos los de un loco rey mancebo
> etc.
>
> Os hemistíquios ímpares não rimam porque correspondem aos primeiros hemistíquios de cada verso longo (Spina, 2003, p. 190-191).

Deparamos, nas *Cantigas de Santa Maria*, do rei Afonso X, os mesmos versos ainda não cindidos (três versos de quinze sílabas rimando entre si, fechando com um dístico que, com a cesura, converte-se em quadra). Talvez por isso, Teófilo Braga, ao transcrever as cantigas do rei sábio, optasse pela divisão em seis versos, fixando a prosódia corrente na poesia popular, já presente no famoso poema do "Jogral e da Virgem"[3], tão popular na Idade Média:

> Que lle deu aquela noite
> ben quanto mester avia.
> Mais da besta e dos panos
> que aquel jograr tragia
> aquel cuteif' avarento
> tal cobiiça ll' en crecia,
>
> que mandou a un seu ome
> mao e mui sobervioso
> Como o nome da Virgen
> é aos bõos fremoso... (Braga, 1987 [1905], p. 89).

O verso é comumente definido por repentistas e cordelistas como *pé*, o que pode soar estranho para quem não esteja habituado ao léxico da poesia nordestina. Desde os tempos

[2] Da *Flor nueva de romances viejos* de Menendez Pidal.
[3] Trata-se da Cantiga CXCIII: "Como Santa Maria livrou u jograr dus que o querian matar e lle querian fillar o que tragia".

heroicos da antiga Índia, era comum comparar-se o desenrolar de uma história escrita em versos a um caminhar, um passo, uma medida que, sendo sagrada, devia ser respeitada. Isso ocorria com o metro *gāyatri*, o verso de oito sílabas distribuído em tercetos, base do épico *Rig Veda*. Estudando a terminologia métrica da cultura indo-europeia, o erudito Martin L. West comprova ter havido, desde sempre, um cuidado com as normas, expresso sutilmente no desenrolar do poema: "No sânscrito posterior tanto o verso *padan* quanto *pādah* 'pé' são utilizados para significar 'verso'. O uso parece recuar aos tempos indo-iranianos, já que encontramos o termo correspondente de *pada* ou *paδa* em avesta" (West, 2022, p. 27). Sobre o uso mais antigo de *pé* equivalendo a *verso*, segundo o mesmo autor, "os intelectuais indianos o explicaram a partir do conceito de uma estrofe como uma criatura quadrúpede", o que estaria em desacordo com a estrofe de três versos do *Rig Veda*, ficando o termo aberto a "vasta interpretação". Sempre *pé* e *verso* palavras equivalentes, a caminhada, cujo ritmo pode variar, determina o ritmo do poema. Por isso, quando um verso traz um número maior ou menor de sílabas, diz-se que o *pé* está *quebrado*.

O ciclo do gado e a épica nordestina

Os poetas nordestinos, escrevendo sua epopeia em seis, sete ou dez *pés*, seguem, ainda que inconscientemente, os *passos* de seus ancestrais, ao menos no tangente à terminologia do verso, base de toda a criação poética. E, a partir de diferentes matrizes, mas já com *rosto* brasileiro, ou melhor, nordestino, a épica nordestina se estabeleceu como um reflexo da ocupação dos sertões pelas fazendas de gado durante um vasto período que o historiador cearense Capistrano de Abreu definiu como "época do couro"[4]. Os poemas da gesta do gado, nascidos em meio à ampliação das fronteiras de povoamento — consoante com o genocídio indígena e a utilização da mão de obra escrava —, refletem em parte essas contradições. Por um lado, contam histórias de bois indomáveis, os famosos barbatões[5], em demanda dos quais saem vaqueiros intrépidos, cortando os carrascais do sertão mitificado. Por outro, apresentam fazendeiros com poderes quase absolutos que, com o passar do tempo, serão pintados como

[4] Em *Capítulos de história colonial*, Capistrano estabelece a importância do ciclo: "De couro era a porta das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, e mais tarde a cama para os partos; de couro todas as cordas, a borracha para carregar água, o mocó ou alforje para levar comida, a maca para guardar roupa, a mochila para milhar cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de faca, as bruacas e surrões, a roupa de entrar no mato, os banguês para curtume ou para apurar sal; para os açudes, o material de aterro era levado em couros puxados por juntas de bois que calcavam a terra com seu peso; em couro pisava-se tabaco para o nariz". (Abreu, 1998, p. 135).

[5] Barbatão é o touro bravo, insubmisso, não castrado, criado longe dos currais. As tentativas de captura e doma dos barbatões renderam uma verdadeira gesta, documentada desde o século XVIII no nordeste brasileiro.

tiranos nos cordéis de valentia. Poemas como o célebre "Rabicho da Geralda"[6] são o testemunho desse ciclo econômico que passou à poesia popular anônima e migrou depois para o cordel:

> O ciclo se popularizou em virtude da proeminência da pecuária como atividade econômica, numa época em que não existiam cercas e o gado bovino era criado nos campos abertos. Se um boi se evadisse, a depender da demora em sua captura ou do fracasso dos vaqueiros nesta empresa, sua demanda tomava proporções sobrenaturais. Se o boi desgarrado do rebanho era envolvido por uma aura de mistério, o vaqueiro que o capturasse não fugia da suspeita de ter parte — ou pauta — com o *demo*, como o Riobaldo do *Grande sertão*, de Guimarães Rosa (Haurélio, 2016, p. 46).

Tais poemas misturavam-se, nos serões noturnos e nos espaços propícios à difusão das poéticas da voz, aos contos populares, de variada origem, gênero da literatura oral com o qual a literatura de cordel contrairá uma dívida impagável, dívida esta entrevista nas palavras da professora Edilene Matos, grande referência dos estudos do cordel no Brasil:

> Oralidade e leitura não são domínios separados por um divisor de águas com limites rígidos. Sua fronteira é tênue e a tensão oral/escrito se reflete nos estilhaços desse seu duplo processar, em uma instância em que não mais se reconhecem os traços originais de cada um deles, fundidos e confundidos no ponto de cruzamento das linguagens. No caso da literatura de folhetos, a influência da escrita dá-se de modo parcial, pois nela as marcas da oralidade se afirmam, e a força da voz viva se impõem de modo indelével (Matos, 2004, p. 48).

Se a poesia oral floresceu nos interiores do Nordeste, foi no Recife que o cordel, já possuindo uma *alma*, ganhou um *corpo*. A capital pernambucana, ao final do século XIX, uma das maiores cidades do país, recebia sertanejos tangidos pelas secas sazonais ou pelos conflitos agrários. As levas de migrantes que abandonavam suas terras em busca de vida e trabalho mais dignos se dividiam entre a Zona da Mata, onde os engenhos seculares iam sendo substituídos pelas usinas de cana-de-açúcar, e o litoral, cujo maior polo de atração era o porto do Recife, um

[6] Estudando "O ciclo do boi na poesia popular", Bráulio do Nascimento (1986) inventariou 34 romances em 55 versões, destacando, entre outros, "Rabicho da Geralda", "Boi Pintadinho", "Boi Adão" e "Boi do Quixelô", este uma das inspirações para a *História do boi misterioso*, de Leandro. O mais antigo, sem dúvida, é o "Rabicho da Geralda", cuja história alude à seca de 1792 no Ceará. Rodrigues de Carvalho (1967, p. 220) informa, em 1903, que o historiador Bezerra de Menezes guardava uma cópia que estabelecia Quixeramobim, no Ceará, como cenário da gesta do boi Rabicho. O registro mais antigo é o de José de Alencar, publicado na coluna *Nosso cancioneiro*, do jornal *O Globo*, um marco histórico, sem dúvida, mas não isento de críticas, como a feita por Cascudo em nota à versão coligida por Sílvio Romero: "Em vez de publicar as cinco versões, fundiu-as num romance único, imitando o reprovado processo de Almeida Garret." (Cascudo *in*: Romero, tomo I, 1954, 2002). Alencar menciona, no mesmo artigo, o Boi Espácio, rapsódia sertaneja igualmente célebre.

dos maiores do Brasil. As condições de trabalho, nos canaviais ou na zona portuária, eram precárias, com pouca ou nenhuma proteção social, agravadas, além do mais, pelo desemprego, carestia e agitações políticas dos primórdios do período republicano.

Leandro Gomes de Barros, mediador de tradições

Leandro Gomes de Barros (1865-1918), poeta paraibano nascido no sítio Melancia, município de Pombal (hoje Paulista), foi um dos muitos retirantes que ousaram sonhar com uma vida melhor. Segundo Ruth Terra, teria fugido de casa aos onze anos de idade, para escapar aos maus-tratos infligidos por seu tio materno e tutor, o padre Vicente Xavier de Farias, estabelecendo-se em Teixeira, Paraíba, até os quinze anos, quando migrou para Pernambuco (Terra, 1983, p. 41). O historiador e cordelista Guttemberg Pereira de Farias, em pesquisa que retrocede aos ancestrais de Leandro, nos dá outra versão segundo a qual o futuro poeta emigrou em companhia de sua família durante a tenebrosa seca de 1877:

> Leandro, então um garoto com doze anos, viu-se integrando um ajuntamento de retirantes rumo à serra do Teixeira. O grupo reunia ainda seus avós maternos, Manoel Xavier e Antônia Barros, sua mãe, Adelaide Xavier e seus irmãos, alguns já casados e com filhos. Partiam com poucas expectativas e sem nenhum recurso, posto que, naqueles tempos pavorosos, não havia sequer como vender suas terras, pois não tinham nenhum valor (Farias, 2024, p. 26).

Leandro fixou residência inicialmente nas cidades de Vitória de Santo Antão, Jaboatão dos Guararapes e, por fim, no Recife. Inspirado pela leitura dos jornais e de folhetos populares impressos pela Livraria Quaresma do Rio de Janeiro, decide publicar seus poemas, recorrendo a gráficas locais e, depois, a um velho prelo, que adquiriu e vendeu ao amigo e também poeta e editor Francisco das Chagas Batista (1882-1930).

Os *livrinhos* escritos por Leandro e por seus pares que aportaram no Recife, como Silvino Pirauá de Lima (1848 ou 1860-1913)[7] e José Galdino da Silva Duda (1886-1931), começaram a circular inicialmente naquela cidade, mas, em pouco, já se haviam espalhado por todo o Nordeste, chegando até o norte do país e, posteriormente, ao sudeste. A literatura de cordel, se não nasceu ali, haja vista a circulação esparsa de folhetos no Rio de Janeiro, por obra,

[7] Não há consenso quanto à data de nascimento de Silvino Pirauá. No entanto, é mais provável que ele tenha nascido em 1860, já que, em sua certidão de casamento, de 1903, consta que tinha quarenta e três anos. O documento foi descoberto pelo pesquisador paraibano José Paulo Ribeiro, a quem agradecemos a valiosa informação.

principalmente do potiguar João Santana de Maria, o Santaninha[8], poeta-repórter e historiador popular, ali se consolidou. E foi no próprio Recife, no ano que nasceu Leandro, 1865, que se publicou um folheto em quadras de autor desconhecido, *O testamento do macaco*, texto que equilibra o bom-humor com um tom moralizante:

> Tendo feito a diferentes
> Animais seu testamento
> Justo é que o do macaco
> Empreenda neste momento (Luna e Silva, 2010, p. 77).

A inspiração parece ter vindo de um folheto português, também em quadras, *O testamento do galo*, publicado em Lisboa quatro anos antes, seguindo a tradição de testamentos de animais, sempre em versos, comuns no interior do Brasil:

> Já que estou em meu juízo
> Testamento quero fazer
> Para meus bens deixar
> A quem melhor me parecer (*Ibid.*, p. 78).

Já no conto "Uns braços", de 1885, republicado em *Várias histórias* (1896), Machado de Assis documenta a existência de folhetos de cordel nas praças da Corte. O registro dessas "velhas histórias" atiçando a imaginação do protagonista Inácio, por sua singularidade, reveste-se da maior importância:

> Inácio passava-os todos ali no quarto ou à janela, ou relendo um dos três folhetos que trouxera consigo, contos de outros tempos, comprados a tostão, debaixo do passadiço do Largo do Paço. Eram duas horas da tarde. Estava cansado, dormira mal a noite, depois de haver andado muito na véspera; estirou-se na rede, pegou em um dos folhetos, a Princesa Magalona, e começou a ler. Nunca pôde entender por que é que todas as heroínas dessas velhas histórias tinham a mesma cara e talhe de D. Severina, mas a verdade é que os tinham (Assis, 2007, p. 382).

Embora Machado nomine apenas um dos três folhetos, a *Princesa Magalona*, é provável que os outros dois fossem de procedência portuguesa, ainda que publicados no Brasil, conforme o inventário feito por Silvio Romero, pioneiro nos estudos da poesia popular; ele também

[8] Sobre Santaninha, poeta potiguar estabelecido no Rio de Janeiro, ver: *Santaninha*: um poeta popular na capital do Império (2017), de Arievaldo Viana e Stélio Torquato de Lima.

menciona a *Princesa Magalona*, com título modificado, e *O testamento do galo*, além fazer brevíssima menção a Santaninha:

> A literatura ambulante e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal. Os folhetos mais vulgares nos cordéis de nossos livreiros de rua são: *A História da Donzela Teodora, A Imperatriz Porcina, A formosa Magalona, O naufrágio de João de Calais*, a que juntam-se: *Carlos Magno e os Doze Pares de França, o Testamento do galo e da galinha*, e agora bem modernamente: as *Poesias do Pequeno Poeta João de Sant'Anna de Maria sobre a Guerra do Paraguai*. Nas cidades principais do império ainda veem-se nas portas de alguns teatros, nas estações das estradas de ferro e noutros pontos, as livrarias de cordel. O povo do interior ainda lê muito as obras de que falamos; mas a decadência por este lado é patente: os livros de cordel vão tendo menos extração depois da grande inundação dos jornais (Romero, 1977, p. 257).

Décadas depois, estudando os mesmos temas, com o acréscimo das recriações poéticas de autores nordestinos, Luís da Câmara Cascudo os incluiu entre a matéria tradicional, "a que recebemos impressa há séculos e é mantida pelas reimpressões brasileiras depois de 1840." (Cascudo,1979, p. 11).

Mas foi mesmo com Leandro Gomes de Barros que a literatura de cordel ganhou um rosto *brasileiro* e ampliou sua área de influência e seu leque temático, em bases muito sólidas. Se Recife era um centro de atração e, ao mesmo tempo, de difusão, o mérito maior é, sem dúvida, de Leandro. Qual era, afinal, o diferencial do poeta que serviu de ponte entre o interior e o litoral, a oralidade e a escrita, o Medievo, especialmente o do persistente ciclo carolíngio, e o Nordeste? Com a palavra, Rosilene Melo:

> A popularidade da literatura de cordel, alcançada graças ao estabelecimento de uma relação de identificação entre os poetas e o público, se deve em grande medida aos esforços de Leandro Gomes de Barros, que soube aproveitar todo um contexto propício a esta atividade. Se existe unanimidade entre os pesquisadores da literatura de cordel no Brasil, esta unanimidade é a importância atribuída a presença de Leandro Gomes de Barros como um dos pioneiros da "indústria" artesanal de folhetos, bem como quanto ao inquestionável valor artístico de sua obra (Melo, 2010, p. 62).

E o que explica um fenômeno, cuja maior difusão ocorreu em áreas com elevados índices de analfabetismo, constituir-se em atividade comercial lucrativa, ao menos para os editores e, em certa medida, para seus representantes, os distribuidores?

O questionamento acima foi em parte respondido por Ruth Terra, em seu trabalho seminal *Memória de lutas* (1983), resultante de sua pesquisa para o mestrado na Universidade de São Paulo; nele, Terra refez as trilhas abertas pelos poetas no agreste e no sertão de estados

como Pernambuco e Paraíba, em demanda dos leitores e dos ouvintes.[9] O terreno havia sido preparado por glosadores como Agostinho Nunes da Costa, já em plena atividade no século XIX, e cantadores violeiros, menestréis que buscavam os ajuntamentos festivos e as casas de fazenda, para os pés de parede, como eram chamados os desafios ao som da viola, dos quais tiravam o seu sustento. Essas *clareiras* refletiam ainda um mundo difuso no qual os motivos podiam servir tanto a um auto popular quanto a um romance em versos, entoado durante os serões noturnos ou sob o sol escaldante do tempo das colheitas.

Histórias como *O cachorro dos mortos* e *Juvenal e o dragão*, de Leandro, e *O capitão do navio*,[10] de Silvino Pirauá de Lima, compostas em sextilhas, alcançaram rapidamente uma grande massa de leitores, sendo cantadas ao final das pelejas no sertão e nas periferias dos grandes centros. Alcançaram, ainda, os engenhos de açúcar e influenciaram até mesmo os filhos da decadente elite econômica nordestina, como os escritores João Cabral de Melo Neto, José Lins do Rego e Ariano Suassuna. Este último, em entrevistas e artigos, reverenciava a literatura de cordel e suas figuras de proa, em especial Leandro e Pirauá, autores que inspiraram sua peça mais famosa, *Auto da Compadecida*, de 1955.

A morte precoce de Leandro, vitimado por um aneurisma aos 52 anos, não abalou as estruturas do cordel como era de se esperar, e isso se deve ao profissionalismo de João Martins de Athayde (1880-1959)[11], Francisco das Chagas Batista e de seu irmão Pedro Batista, genro de Leandro. A maior concorrência aos editores nordestinos vinha de Belém do Pará, onde o pernambucano Francisco Rodrigues Lopes fundou, na segunda década do século XX, a editora Guajarina, responsável por lançar nomes locais e autores que se tornariam clássicos, como o piauiense Firmino Teixeira do Amaral (1889-1927), Lindolfo Mesquita (1898-?), que assinava sob o pseudônimo Zé Vicente, e do potiguar Luís da Costa Pinheiro.[12] Ainda assim, Athayde reinou, se não absoluto, com uma grande vantagem sobre os seus concorrentes. Além de deter os direitos sobre a obra de Leandro, adquiridos junto à viúva do poeta, Venustiniana Eulália de Barros, também adquiriu, por compra ou permuta, títulos de autores como José Camelo de Melo

[9] *Memória de lutas*: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930). O livro retraça os caminhos dos cordelistas pioneiros a partir da primeira obra de Leandro Gomes de Barros, supostamente publicada em 1893, até 1930, um ano após a morte de Francisco das Chagas Batista.

[10] Todos esses folhetos foram publicados em Recife nas primeiras décadas do século XX. A imprecisão quanto à data da primeira edição se deve à grande circulação das histórias desde que foram levadas ao prelo.

[11] Athayde consolidou-se como um editor obstinado, ampliando o catálogo de sua tipografia de modo substancial, e pondo fim à forma como os cordéis, até então, eram publicados: editados em dois ou mais folhetos junto a outras histórias, prática copiada dos folhetins franceses e replicada aqui por alguns escritores, como José de Alencar.

[12] Para um maior aprofundamento sobre a editoração de obras populares em Pará, leia-se MENEZES NETO, Geraldo Magella de. *Por uma história do livro e da leitura no Pará*: o caso da Guajarina, editora de folhetos de cordel (1922-1949). 2012 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2012.

Resende (1885-1964), José Pacheco da Rocha (1890-1954), João Melchíades Ferreira da Silva (1869-1933) e João Ferreira de Lima (1902-1973). Estes e outros nomes de seu catálogo centralizavam a atenção do público, garantindo-lhe grande retorno financeiro, graças, ainda, ao seu bem estruturado serviço de agentes, espalhados por todas as capitais nordestinas e algumas cidades do norte do país.

No final dos anos 1940, velho e alquebrado em decorrência de um infarto, Athayde decide vender os títulos de sua propriedade, incluindo os de sua autoria, para José Bernardo da Silva (1901-1971), alagoano que fora seu agente em Juazeiro do Norte, Ceará. A cidade cearense assume a primazia, seguida por Recife, Guarabira, Campina Grande, na Paraíba, e outras cidades de Pernambuco. Recife ainda assistiria, em 1954, ao surgimento de outra tipografia que marcou época, a Luzeiro do Norte, dirigida por João José da Silva (1922-1997), poeta e empreendedor, revelador de muitos talentos, como Manoel Pereira Sobrinho (1918-1996), Severino Borges Silva (1919-1991), Joaquim Luís Sobrinho (anos 1910-?) e Francisco Firmino de Paula (1911-1967). A Folhetaria Santos e a Estrella da Poesia, empreendimentos de Manoel Camilo dos Santos (1905-1987), e a tipografia São Joaquim, fundada na Paraíba, na década de 1930, por Joaquim Batista de Sena (1912-1993), e transferida para Fortaleza, Ceará, duas décadas depois, contribuem para renovar e ampliar a produção cordelística. José Bernardo se contentou mais em explorar o espólio de Athayde do que em ampliar o seu rol de poetas colaboradores, embora contasse em suas lides com um verdadeiramente grande: Expedito Sebastião da Silva (1928-1997), seu chefe de tipografia.

A editora Prelúdio, de São Paulo, passa a publicar, a partir de 1952, autores nordestinos, abrigando em seu catálogo poetas então iniciantes, como Antônio Teodoro dos Santos (1916-1981) e Antônio Sena de Alencar (1928-?), ou já experientes, como Rodolfo Coelho Cavalcante (1919-1986) e Manoel d'Almeida Filho (1914-1995), além de Minelvino Francisco Silva (1926-1998), um dos maiores produtores de cordéis em diálogo com a tradição oral. Grande editora que publicava, além dos folhetos, revistas de grande circulação nacional e histórias em quadrinhos, a Prelúdio decretaria falência nos anos 1970, sendo substituída pela Luzeiro Editora, que adquiriu parte dos direitos autorais da homônima Luzeiro do Norte, incorporando vários clássicos ao seu catálogo.

Avançando pelo século XX e se expandindo para além do Nordeste, o cordel conheceu avanços e retrocessos. Iniciativas editorais de maior vulto, como a da já citada editora Prelúdio e da H. Antunes, do Rio de Janeiro, demonstram que, apesar do preconceito, social e cultural, o cordel se manteve ativo e altivo, graças ao notável senso de sobrevivência de seus autores. Estes souberam dosar as histórias tradicionais, típicas do mundo rural ou provenientes do

grande acervo imaterial, temperando-as com elementos locais, que iam do linguajar aos cenários, passando pelos fatos históricos e cotidianos. Mesmo em poemas circunstanciais, buscava-se, quase sempre, um modelo que, por vezes, trazia vestígios do imaginário medieval: o cangaceiro Antônio Silvino, em luta com as forças policiais, é comparado a Carlos Magno em combate com os mouros, e não faltava quem associasse Lampião ao lendário bandido normando Roberto do Diabo. Ruth Terra, ao abordar a fusão entre o real e o imaginário, descortina alguns valores, como honra, valentia e busca por justiça, caros aos autores da primeira geração de cordelistas, compreendendo as primeiras décadas do século XX:

> O simbólico e o imaginário, nesta literatura, também são constitutivos do real, daí permitir-se o poeta povoar com a tradição o cotidiano, fazendo emergir narrativas de lutas que se informam no âmbito desta mesma tradição (Terra, 1983, p. 140).

O panorama não se alteraria significativamente nas décadas seguintes, com o cordel cobrindo as duas guerras mundiais, o reinado de horror do cangaceiro Lampião e todos os passos de Getúlio Vargas, incluindo a sua morte, em 1954, registrada em dezenas de folhetos com tiragens espantosas. A chegada do homem à Lua, em 1969, também mereceu loas dos vates populares, transformando-se em atestado de veracidade da proeza frente aos céticos leitores do cordel. Segundo depoimento do cordelista João José dos Santos, o lendário Mestre Azulão, o povo só creu na proeza dos astronautas norte-americanos quando leu no folheto *O homem na lua* (1969), de sua autoria. Azulão foi, assim, um dos arautos da grande aventura dos tripulantes da Apolo XI, certamente comparável às façanhas dos heróis da gesta carolíngia e de outros heróis inventados, ou reinventados, pela lira popular.

Entre a letra e a voz

A figura do narrador que Walter Benjamin, escrevendo em 1936, imaginava em vias de extinção em seu país, a Alemanha, e, acreditamos, em boa parte da Europa, estava bem viva no Nordeste do Brasil nos anos em que se consolidou a literatura de cordel. Pode-se afirmar, sem erro, que esse narrador, cuja voz depois se confundirá com a do poeta, é a principal razão da permanência do cordel como literatura que ecoa temas e motivos tradicionais. Voltemos a Benjamin:

> A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são que menos se

> distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se tivermos plenamente tangível ambos esses grupos. “Quem viaja tem muito o que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que também conhece suas histórias e tradições (Benjamin, 2012, p. 214).

O exemplo de João Melchíades Ferreira, viajando a cavalo, com o alforje cheio de folhetos, “pelos sertões da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Ceará, participando também de cantorias” (*Cf.* Terra, 1983, p. 31), nas duas primeiras décadas do século XX, dá uma ideia de como eram os poetas-narradores dos primórdios do cordel no Brasil. Sabemos, por intermédio da mesma autora, que Francisco das Chagas Batista viajava em uma mula, pelo interior da Paraíba e de outros estados no período das chuvas, quando circulava mais dinheiro. É de se supor que os poetas, em suas viagens, além dos recursos amealhados, recolhessem histórias e relatos, reais e lendários, depois levados ao cordel. A tradição oral, nessa perspectiva, constitui-se na principal matéria-prima de suas criações poéticas. Os junguianos dirão que esses autores buscam inspiração no inconsciente coletivo, embora imprimam, em cada trabalho, sua marca, sua assinatura poética.

A posse do coletivo pelo indivíduo faz dele um porta-voz, arauto de um discurso social em que seu eu lírico não está dissociado das necessidades da comunidade narrativa. É por meio da linguagem que o poeta se destaca, mas, depois de impresso o folheto, ao ter o seu nome excluído da capa e do frontispício, resta, por vezes, apenas o acróstico como um grito por reconhecimento. O objeto, assim, se sobrepõe ao sujeito. Essa tensão entre o individual e o coletivo, segundo Edilene Matos, ocorre para suprir carências de uma grande massa de leitores e ouvintes das quais o poeta faz-se um representante:

> Pelo discurso da individualidade criadora aparecem veias de sensibilidades coletivas. A literatura popular em verso envolve desejos coletivos, o que ocorre na razão mesma de uma voz, no caso, a do criador, que se torna emissor de um grupo que não se dimensiona na sua voz, mas ressoa na amplidão de uma linguagem elaborada pelo poeta que busca as marcas que o levam a atingir a coletividade (Matos, 1986, p. 37).

A existência de muitas comunidades narrativas, mananciais de histórias que, em parte, foram recolhidas por estudiosos, a partir de 1885, quando Sílvio Romero deu o primeiro passo neste sentido, talvez explique o fato de o Nordeste ter se feito o berço do cordel no Brasil. No âmbito de uma sociedade profundamente desigual, como era o interior nordestino em fins do século XIX e início do XX, organizada conforme o modelo patriarcal, a literatura de cordel

emergiu como ratificadora e, paradoxalmente, como contraponto a essa condição aparentemente imutável e socialmente injustificável. Conforme Marlise Meyer:

> Sempre foi muito vivo no Nordeste o costume das histórias narradas nos serões familiares, nas varandas das fazendas de gado, na casa-grande e nas roças da cana-de-açúcar. Esse costume proveio de uma longa tradição dos **romanceros** [cantadores de romances], das histórias de Carlos Magno e dos Doze Pares de França e outros grandes livros populares. Originou-se também dos contos maravilhosos de "varinha de condão", de bichos falantes, de bois — sobretudo na região nordestina, onde se desenvolveu o "ciclo do gado"; e ainda de histórias do folclore universal e africano, estas trazidas pelos escravos, acostumados à narrativa oral em suas terras de origem (Meyer, 1980, p. 7).

Essa prática, de ouvir e recontar histórias, seguiu viva, além do pioneiro Leandro, com outros "(re)inventores" da tradição, a exemplo de Joaquim Batista de Sena. No início do romance *História de Joãozinho, o filho do caçador*, este poeta convida seus leitores e ouvintes a adentrarem o casarão onde, nos serões de sua infância, aprendeu o conto que recriou em cordel:

> No casarão de meu pai,
> O povo daquela aldeia
> Se juntava no salão
> No claro duma candeia
> Contando histórias bonitas
> Nas noites de lua cheia.
>
> E como tenho este dom
> De vate versejador
> Assim como ouvi contar
> Escrevo para o leitor
> A Estória de Joãozinho,
> O Filho do Caçador (Sena, 1967, p. 1).

Lucas Evangelista, cearense nascido em 1937, poeta andarilho que percorreu o Brasil numa kombi, aparelhada com som mecânico, durante mais de três décadas, também traz um depoimento que vai ao encontro do que disse o seu mestre e editor Joaquim Batista de Sena:

> Quando dei sinal de vida,
> Pelo despertar da mente,
> Mais novo que meus irmãos,
> Com cinco anos somente,
> A vovó contava histórias
> Para distrair a gente.

> Eram histórias bonitas
> De fada, de encantamento,
> De rapazes que brigavam
> Sem temer o sofrimento
> Contanto que conseguissem
> O mais feliz casamento (Evangelista, [19--], p. 3).

Não raro, a cadeia de transmissão se encontra no seio da família do poeta, como depõe Francisco Sales Arêda (1916-1981) nos versos que abrem *As presepadas de Pedro Malazarte*:

> Eu vou contar uma história
> Que vem dos meus bisavós,
> Os meus pais já aprenderam
> Com os meus velhos avós
> Eu aprendi com meus pais
> E vai servir para nós (Arêda, 1979, p. 1).

Um artifício do narrador de cordel consiste em afirmar como ocorrida, *in ilo tempore*, uma história fantástica. É o que faz Bule-Bule (Antônio Ribeiro da Conceição) em *Duelo de bruxos ou A pomba e o gavião*, a mais recente versão do conto do "Aprendiz de feiticeiro":

> Ninguém sabe há quantos anos
> Essa história foi passada,
> Porém em roda de prosa
> Numa noite enluarada
> Vez por outra alguém se lembra,
> Foi, não foi, ela é contada (Conceição, 2011, p. 1).

Poeta de sucesso na primeira metade do século XX, Joaquim Luiz Sobrinho, em *O menino dos bodinhos*, também indica sua fonte, trazendo outra contribuição: a referência a *trancoso* como sinônimo de conto de tradição oral:

> Eu quando inda era garoto
> Gostava muito de ouvir
> As histórias de Trancoso
> Onde pude conseguir
> Esse **trancoso** importante
> Que agora vou traduzir (Luís Sobrinho, [1970?], p. 1).

A alusão a Gonçalo Fernandes Trancoso (c.1520-1596?), escritor português renascentista que batizou, à revelia, todo um caudal de narrativas, de vários gêneros, em especial a de feição maravilhosa, se amplia quando o nome do autor se torna sinônimo de conto popular, como expressado no quinto verso. Sempre é bom lembrar que, em seu livro *Contos e*

histórias de proveito e exemplo (1575), o maravilhoso é quase banido por completo, prevalecendo a mensagem moralizante.

Mas, nem sempre a menção a Trancoso no cordel é positiva, oscilando de neutra a negativa:

> Mas eu não estou a inventar
> Uma história de trancoso
> Conto apenas o que li
> Sobre esse caso assombroso
> Portanto, caro leitor,
> No fim não vá por favor
> Me chamar de mentiroso (Batista, 1955, p. 2).

Paulo Nunes Batista (1922-2019), o autor da setilha acima, reportava-se à história supostamente verdadeira de uma mulher que, havia dezesseis anos, não se alimentava. O gesto de autodefesa, pela reprodução de uma matéria sensacionalista, origem do folheto *A mulher que vive sem comer*, mostra que nem todos os autores eram adeptos do velho Trancoso.

Djanira Feitosa, autora contemporânea nascida em 1937, tem uma relação afetuosa com a tradição e faz questão de mencionar a fonte de seu romance *A história da mulher bonita ou O sofrimento de Ritinha*. A versão em prosa foi publicada no livro *Minhas histórias de Trancoso* (2018), coletânea de contos tradicionais compilados pela autora a partir de suas memórias de infância:

> Aprendi essa história
> Com minha irmã Maristela
> Ainda guardo na memória
> Essa história tão bela.
> Eu ouvia ela contar
> Que a mãe mandou matar
> A sua filha donzela (Feitosa, 2014, p. 1).

O melhor retrato do bardo nordestino, ponte entre a tradição oral e a escrita, por vezes uma "oratura", é oferecido pelo já citado Arêda, na sextilha que abre o clássico folheto de encantamento *O romance de João Besta e a jia da lagoa*:

> O poeta é o repórter
> das ocultas tradições
> revelador de segredos
> guardados por gênios bons
> autor de dramas poéticos
> em todas composições (Arêda, [2013?], p. 1).

E para se compreender o percurso e as movências da literatura de cordel em sua face narrativa[13], que estudaremos mais detidamente a partir de textos com base arquetípica, guiar-nos-emos não por esses "gênios bons" mencionados por Arêda, mas por autores e estudiosos, que palmilharam o terreno antes de nós. Ao longo do caminho, confluências e divergências, naturais em se tratando de um universo multifacetado, marcarão a nossa incursão pela poesia bárdica[14] do Nordeste.

Abordagens teóricas: percurso e percalços

O interesse dos estudiosos pela literatura de cordel aponta para uma tendência inicial que envolve historiadores e folcloristas ávidos por apresentar a um Brasil culto e ilustrado outro Brasil, isolado, à margem da civilização, e que, em razão desse isolamento, produzia uma poesia ainda não contaminada pelas tendências e modismos de então. Esses estudiosos, focando sempre no povo, ou no que entendiam como sendo o *povo*, confundiam ou misturavam, sem cerimônia, a matéria poética dos folhetos, especialmente a romanesca e a satírica, com a poesia popular anônima, recolhida e publicada em antologias comentadas, sob o influxo das escolas estrangeiras de folclore, notadamente a alemã. Entre os nomes de maior destaque, podemos citar o paraibano Rodrigues de Carvalho, cuja obra modelo, *Cancioneiro do Norte*, foi publicada em 1903, e os cearenses Gustavo Barroso e Leonardo Mota, que, em 1921, publicaram, respectivamente, *Ao som da viola* e *Cantadores*.

Gustavo Barroso, que assinava trabalhos relacionados ao folclore como João do Norte, aconselhava que se estudasse os temas relacionados a esta matéria para compreensão da "alma" nordestina, ao tempo em que denunciava os desmandos políticos na região, num tom predominantemente dramático:

> quem tiver de conhecer a vida e a alma dos sertões do Nordeste brasileiro, tão açoitados pelas misérias das secas, deve, sem falta, estudar carinhosamente seu folclore. Nele está contida a própria essência do caráter do povo mestiçado, principalmente de português e índio, que há séculos luta, com heroísmo, pela salvação de sua riqueza e mesmo de sua vida, contra uma natureza hostil, impiedosa, quase abandonado dos poderes públicos federais e

[13] Ao fazer o termo *narrativa*, em contexto muito específico, referimo-nos aos poemas de cordel, longos ou curtos, que englobam da fábula ao romance. Vale citar Barthes, para "quem a narrativa começa com a própria história da humanidade" e engloba "uma variedade prodigiosa de gêneros, eles próprios distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para o homem confiar-lhe a sua narrativa." (Barthes, 2001, p 103-104).
[14] O adjetivo *bárdica*, embora remeta, num primeiro momento, à poesia dos celtas, tem aqui seu sentido expandido para abarcar todo o conjunto de poemas narrativos da literatura de cordel.

> vendo afundados nos lameiros da politicagem pessoal os governos dos estados (Barroso, 1949, p. 8).

Barroso explicava, pelo elevado índice de analfabetismo, a predileção da "raça" sertaneja pela poesia, destacando o seu caráter mimético para, talvez, justificar a confusão entre a produção folclórica e a autoral, indistintas em sua pesquisa. O Nordeste, segundo essa visão determinista, é o território bárbaro e, ao mesmo tempo, fascinante, onde a população interiorana, "mal sabendo ler ou não o sabendo de todo, não tendo nenhum outro meio de comunicação do pensamento, criou as canções" (*Ibid.*, p. 8).

Barroso, sob o influxo do positivismo, elabora um esquema baseado nas ideias do historiador romântico francês Augustin Thierry (1795-1856), segundo o qual a história derivaria de três escolas: a popular, a clássica e a filosófica. Sendo a última decorrente das duas primeiras e a segunda da primeira, o *popular* englobava a alma dos sertões nordestinos, imersa num mundo primitivo (*Cf.* Barroso, 1949, p. 7). Ao inventariar a poesia mnemônica, que contém "a própria essência do caráter do povo" (*Ibid.*, p. 7), o escritor cearense divide essa poesia em ciclos vinculados a três categorias: I – Folclore tradicional (Ciclo dos bandeirantes, Ciclo do Natal, Ciclo dos Vaqueiros, Ciclo heroico ou dos cangaceiros, Ciclo dos caboclos, Poesias mnemônicas e Antologia; II – Folclore repentista (um compilado de Desafios, Trovas de amor e de amigo e Emboladas) e III – Histórias, fábulas, lendas e superstições, reunião de textos da tradição oral em prosa. O autor inclui, no Ciclo dos vaqueiros, um trecho da *História do boi misterioso*, de Leandro Gomes de Barros, como matéria folclórica, e lamenta que "não tenha sido possível colher o resto dessa curiosa versalhada" (*Ibid.*, p. 276). Não lhe ocorreu tratar-se de um folheto de 48 páginas.

O fato é que, mesmo tendo se mostrado tão relaxado em termos de metodologia, Barroso seguirá, por muitos anos, influenciando seus pares, que adotarão a ideia dos ciclos temáticos em suas obras sobre a poesia dita popular, como veremos adiante.

No mesmo ano da primeira edição de *Ao som da viola*, Leonardo Mota também se queixava das mudanças em curso na região: "Morosamente embora, a Civilização tem penetrado as terras interiores, matando paulatinamente as velhas tradições que tanto encantaram os comentadores de nossa vida primitiva." (Mota, 1921, p. 4). Essas ideias no fundo simplistas, amparadas em teses racistas vigentes no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, foram contraditadas pelos próprios poetas, que refutavam a representação deformada do homem sertanejo.

Versos de poetas ditos populares, mesmo os de atuação reconhecida, eram então classificados e "vendidos" como matéria folclórica, independente do tema abordado. Assim procedeu Rodrigues de Carvalho, ao apresentar cordéis da gesta de Antônio Silvino como "história em poucas linhas, colhida por via folclórica" (Carvalho, 1967, p. 28). Apesar de creditar Francisco das Chagas Batista como criador, contraditoriamente, afirma que este recolheu a história da tradição popular. Nas sextilhas a seguir, que pouco lembram a poesia anônima, corrente na tradição oral, Chagas Batista dá voz ao protagonista, bandido conforme as leis vigentes, herói segundo o *ethos* do sertão:

> Eu chamei pela justiça,
> Ela não quis me escutar,
> Vali-me do bacamarte,
> Que me veio auxiliar.
> Não achei todas as penas
> Que um código pode encerrar.
>
> No bacamarte eu achei
> Leis que decidem questão.
> E que fazem melhor processo
> Do que qualquer escrivão.
> As balas eram os soldados
> Com que eu fazia prisão.
>
> Minha justiça era reta
> Para qualquer criatura,
> Sempre prendi os meus réus
> Em casa muito segura;
> Pois nunca se viu ninguém
> Fugir duma sepultura. (Carvalho, p. 29)[15]

O próprio Chagas Batista organizou, pouco antes de sua morte, a antologia *Cantadores e poetas populares* (1929), na qual que faz questão de externar, em breve nota introdutória, seu desalento com a forma como os folcloristas se portaram em relação aos seus irmãos de arte e ofício e, podemos supor, a ele próprio:

> Notando que os ilustres escritores Drs. Gustavo Barroso, Leonardo Mota e Rodrigues de Carvalho, deixaram de incluir nos seus livros: *Ao som da viola*, *Cantadores*, *Violeiros do Norte* e *Cancioneiro do Norte, a maior e melhor parte dos versos dos poetas populares do nordeste*, vivos e já falecidos, venho reuni-los nesta Antologia Regional, no intuito de prestar uma justa homenagem a poetas obscuros e

[15] Francisco das Chagas Batista redigiu tais versos possivelmente entre 1902 e 1903, ano da publicação de *Cancioneiro do Norte*. Depois da prisão de Antônio Silvino, ocorrida em 1912, costurou vários folhetos em um único volume, intitulado *Antônio Silvino; vida, crimes, julgamento*, publicado pela H. Antunes, do Rio de Janeiro, e, desde o final dos anos 1970, pela Editora Luzeiro.

> desconhecidos dos nossos estudiosos historiadores nordestinos (Chagas Batista, 1997, p. 9).

Até onde se sabe, é de Chagas Batista o pioneirismo no uso do termo *literatura de cordel*, ao fazer o resumo biográfico de seu compadre Leandro: "Foi o fundador da popular literatura poética de cordel no Nordeste." (Chagas Batista, 1997, p. 106). No entanto, ele ainda concebe a poesia de seus contemporâneos como "folclórica", talvez por não haver, em sua época, uma delimitação precisa; mas, ao trazer uma visão "de dentro", demarca, com precisão, sua experiência como ator em todos os processos de produção e divulgação do cordel. Cascudo, em *Vaqueiros e cantadores* (1939; 1984), faz deste poeta-pesquisador uma espécie de precursor seu, embora não rompa de todo com a abordagem tradicionalista, permanecendo próximo de Gustavo Barroso, de quem era amigo, e de Leonardo Mota. É sintomático, nesse sentido, o seu lamento, na introdução à *Flor dos romances trágicos*, ante o que ele concebia como uma descaracterização da poesia *popular*:

> Hoje, dia a dia [1964], os folhetos da poesia popular são objetos de leitura. O mercado consumidor conquistou as cidades, atenções letradas, embora, em lamentável percentagem, industrializadas pela aspiração literária. Estão perdendo o sabor da terra, o cheiro do mato, as pretensões interpretativas dos sertões legítimos, a *teoria* importante da Bíblia, *Missão abreviada*, *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, o vocabulário inconfundível, inopinado e saboroso nas imagens e comparações, como escreviam os velhos mestres Francisco das Chagas Batista (1885-1929) e Leandro Gomes de Barros (1865-1918) (Cascudo, 1982, p. 16).

Compreendendo a poesia *popular* numa esfera ampla que englobava indistintamente o cordel e o repente, Cascudo se queixa do seu afastamento dos "sertões legítimos" e parece condenar a aspiração literária dos poetas, esta, sim, absolutamente legítima. O próprio Chagas Batista, além de poeta, editor e livreiro, é pai da primeira romancista da literatura de cordel, Maria das Neves Batista Pimentel (1913-1994), que nos legou três poemas, um deles uma versão de um romance, *O violino do Diabo*, do espanhol Enrique Perez Escrich, revisitado por seu pai, que dele adaptara *Dimas, o bom ladrão*. Assinando sob o pseudônimo Altino Alagoano, nome de guerra de seu esposo, Altino Pimentel, ela acrescentou ao título original o subtítulo *O valor da honestidade*, bem ao espírito do seu tempo, não se furtando em enaltecer, no prólogo, por meio de uma metáfora, a virtude, ainda que se trate de uma reescritura:

> A virtude é um lago
> De água bem cristalina,
> Um espelho de diamante,

> Uma joia rara e fina,
> Onde o vício não pode
> Lançar a mão assassina! (Pimentel, 1938, p. 1).

Voltemos a falar das propostas de classificação do cordel. A do folclorista Alceu Maynard Araújo, nos anos 1950, é uma prova da notória influência de Gustavo Barroso e dá uma ideia da dificuldade de se lidar com um escopo tão vasto. Ao optar por seis eixos temáticos — a. Desafios; b. Histórias relacionadas com religião, ritos e cerimônias; c. Banditismo (Lampião etc.); d. Fatos locais; e. Pornografia; f. Temas da literatura e histórias universais —, Araújo ignora completamente os romances inspirados na memória oral e nos "livros do povo" (*Cf*, Araújo, 2007).

Nas décadas de 1960 e 1970, principalmente, Manuel Diégues Júnior, Manuel Cavalcanti Proença, Braulio do Nascimento, Orígenes Lessa, entre outros, cujos estudos gravitavam em torno de seus arquivos pessoais, alguns incorporados ao acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, propuseram um novo olhar sobre o gênero, não totalmente dissociado da visão tradicionalista. Um marco dessa nova fase é a publicação, em 1973, do Tomo I da série *Literatura popular em verso*, sob o título *Estudos*, que reunia artigos, além dos autores citados, dos escritores Ariano Suassuna, Rachel de Queiroz e do brasilianista Mark J. Curran. Data desse período o trabalho minucioso de Sebastião Nunes Batista, filho de Chagas Batista, na restituição da autoria de muitos cordéis, a maioria de Leandro Gomes de Barros. O apagamento da memória, nesse caso, era feito, principalmente pelo editor-proprietário João Martins de Athayde e, depois, José Bernardo da Silva, sob a justificativa, frágil, de proteção aos direitos de propriedade literária. Sebastião se valeu, para tão árdua tarefa, principalmente do acervo que pertencera à sua família, e também aos acervos particulares doados à Casa de Rui Barbosa.

As classificações propostas inicialmente para a poesia popular e depois para a literatura de cordel (ou literatura popular em versos, como a definiram os estudiosos da FCRB) revelam os tensionamentos entre uma ideia de tradição a ser protegida e preservada e um conceito de modernidade, quase sempre fluido ou mal formulado. Ariano Suassuna, por exemplo, se refere ao cordel como Romanceiro Popular Nordestino, definição que entra em colisão com a do romanceiro propriamente dito, este, sim, de origem folclórica.

Manuel Diégues Júnior (1986), por seu turno, vai realçar a importância dos ciclos temáticos no texto que abre a referida publicação, elencando dois grupos distintos, um de temas tradicionais (Romances e novelas; contos maravilhosos; estórias de animais; anti-heróis, peripécias e diabruras e tradição religiosa) e outro de fatos circunstanciais e acontecidos (De natureza física — enchentes, cheias, secas, terremotos etc. De repercussão social — festas,

novelas, astronautas etc.; cidades e vida urbana; crítica e sátira; Elemento humano — figuras atuais ou atualizadas — Getúlio; ciclo do cangaceirismo). Interessa-nos, especialmente, o primeiro grupo, cuja divisão — não se pode falar em classificação ainda — se aproxima do sistema que proporemos a seguir, ainda que não leve em conta os processos de expansão e as múltiplas combinações levadas a efeito por poetas mais criativos, Manoel d'Almeida Filho, por exemplo. Diégues Júnior inclui romances como *O papagaio misterioso*, *O cachorro dos mortos* e *O pavão misterioso* entre as "Estórias de animais", o que é um claro equívoco, já que a presença animal se dá em contextos "humanos", ainda que permeados pelo maravilhoso. Os três romances mencionados acima serão analisados neste trabalho, o que nos exime, por enquanto, de apresentar argumentos em contrário. Quando vincula o folheto à memória oral ou à tradição, Diégues Júnior acerta; a professora Vilma Quintela, no entanto, contesta sua visão no que concerne à oposição entre o cordel e os meios modernos de comunicação:

> Ancorando-se no ponto de vista tradicionalista, Diégues Júnior situa a origem do cordel nordestino no mesmo contexto de surgimento da gesta do boi e do romanceiro sobre valentes, isto é, em um período bem anterior à popularização da imprensa no Nordeste. Com base nisso, se estabelece a oposição entre o cordel e os meios modernos de comunicação tais como o jornal, o rádio e a televisão, sempre referidos como antagonistas da tradição (Quintela, 2005, p. 14).

As dificuldades na compreensão dessa dinâmica da flutuação do cordel, incluindo sua rejeição às fronteiras estabelecidas e sua recusa às ideias exclusivistas e à "obsessão das origens"[16], por exemplo, ajudam a entender por que qualquer esforço classificatório se constituiu, ao longo do tempo, num verdadeiro trabalho de Sísifo.

O esquema de Diégues Júnior é retomado por Sebastião Nunes Batista, que, na *Antologia da literatura de cordel* (1977), estabelece dois grandes grupos: 1. Temas tradicionais (subdividido em: a) Romances e novelas; b) Contos maravilhosos; c) Estórias de animais; d) Anti-heróis; e) Tradição religiosa. 2. Fatos circunstanciais ou acontecidos.

Orígenes Lessa, no introito ao seu estudo sobre a presença de *Getúlio Vargas na literatura de cordel*, apresenta uma proposta semelhante na qual a produção pode ser dividida em sete ciclos, a saber: **a**. Ciclo heroico: obras épicas e trágicas (como os folhetos sobre o banditismo no Nordeste); **b**. Ciclo histórico: onde destaca a figura do Padre Cícero; **c**. Ciclo

[16] A expressão é do historiador Marc Bloch (1886-1944) e reflete uma tendência da historiografia francesa herdada do romantismo alemão, sob forte influxo das ciências da natureza: "Naturalmente cara a homens que fazem do passado seu principal tema de estudos de pesquisa, a explicação do mais próximo pelo mais distante dominou nossos estudos às vezes até à hipnose. Sob sua forma mais característica, esse ídolo da tribo dos historiadores tem um nome: é a **obsessão das origens**." (Bloch, 2001, p. 56).

maravilhoso: onde se salientam seres sobrenaturais e acontecimentos mágicos; **d**. Ciclo religioso e de moralidade; **e**. Ciclo de amor e de fidelidade; **f**. Ciclo cômico e satírico; **g**. Ciclo circunstancial: onde se situam os folhetos de ocasião sobre política ou fatos recentes (Lessa, 1973, p. 10-11). Há também nessa proposta, incapaz de dar conta de todos os folhetos oriundos da tradição oral, uma vacuidade evidente. No Ciclo maravilhoso, que abrange contos de encantamento, encaixam-se, sem dificuldades, títulos, como *História da princesa da Pedra Fina*, *O príncipe do Barro Branco e a princesa do Reino do Vai-Não-Torna* ou *João Corajoso e o dragão de três cabeças*. No Ciclo de amor e de fidelidade, incluem-se histórias, como *Zezinho e Mariquinha*, *Alonso e Marina* e *Coco Verde e Melancia*, ainda que seus enredos difiram em alguns aspectos secundários e nem sempre haja o final feliz.

Por outro lado, como classificar narrativas religiosas (andanças de Jesus, lendas hagiográficas e contos etiológicos que englobam personagens sagrados?) No Ciclo religioso e de moralidade? Nem todas possuem um fundo moral, algumas guardam vestígios mitológicos inclusive, e os chamados *exempla* (muito em voga na Idade Média e Renascimento) estão mais alinhados aos contos realistas, como os enfeixados na clássica antologia de Trancoso. Além do que, o maravilhoso, relacionando-se com o fantástico e o sobrenatural, apresenta, muitas vezes, uma figura heroica como protagonista, por exemplo, Roldão (o Roland francês), personagem central na gesta carolíngia. *Roldão no leão de ouro*, aventura extraída da *História do imperador Carlos Magno*, mas oriunda de um conto maravilhoso, deve ser enquadrada em qual categoria? E qual o critério prevalente para isso?

Ariano Suassuna traz uma proposição semelhante à de Lessa e igualmente problemática: 1) Ciclo heroico, trágico e épico; 2) Ciclo do fantástico e do maravilhoso; 3) Ciclo religioso e de moralidades; 4) Ciclo cômico, satírico e picaresco; 5) Ciclo histórico e circunstancial; 6) Ciclo de amor e de fidelidade; 7) Ciclo erótico e obsceno; 8) Ciclo político e social; 9) Ciclo de pelejas e desafios. Muito próximo ao proposto por Lessa, enfrenta os mesmos problemas no tocante à amplitude de alguns ciclos e à limitação de outros.

O professor Eduardo Diatahy de Menezes tece um breve elogio a Suassuna para, em seguida, apresentar as incoerências de sua proposição:

> Embora assemelhada às demais classificações por temas, esta proposta de Suassuna (a "erudita") tem a vantagem de sintetizar várias outras de uma forma talvez mais refinada, porém desde logo comete omissões e acrescenta o equívoco de misturar numa mesma tipologia *pelejas* e *romances*, que são produções de gênero bem diverso. Outras inconsistências mais saltam à vista. Por exemplo, um folheto sobre "Lampeão (*sic*) no Inferno" poderia, sem incoerência, ser incluído em qualquer um dos quatro primeiros "ciclos" dessa

> classificação. Portanto, aí se coloca de imediato a questão relativa ao critério de escolha do tema dominante de um folheto dessa natureza. Evidentemente, a resposta não pode estar sujeita à mera subjetividade do estudioso (Menezes, 1999, p. 282).

Suassuna chega a sugerir uma classificação alternativa, com base em aspectos formais, dividindo a produção do Romanceiro Popular Nordestino em: romances, canções, pelejas e abecês.

A contribuição de Liêdo Maranhão de Souza, com sua classificação popular e pretensamente democrática e abrangente, trazia uma proposta ousada, já que dava voz a leitores e folheteiros. Mas, na introdução, deparamos um equívoco conceitual reiterado, repetido e reforçado por anos a fio:

> A *Classificação popular* divide, inicialmente, tais publicações em *folhetos* e *romances*, de acordo com o número de páginas que possuem, reservando a denominação de *folhetos* para os trabalhos de 8 e de 16 páginas, sendo os de 24, 32, 48 e 64 páginas conhecidos como *romances* (Souza, 1976, p. 13).

O estudioso confunde *folheto* (suporte no qual se publica o texto) com *romance*, gênero (ou subgênero) poético narrativo, alicerçado na tradição oral, o qual, por aproximação semântica, passou a designar a matéria narrativa do cordel.[17] Os próprios cordelistas desconstroem essa ideia, havendo em Pernambuco, terra de Liêdo, alguns folhetos clássicos de dezesseis páginas *batizados* como romances: *O romance de João Besta e a jia da lagoa*, já citado neste trabalho, *Romance da princesa do reino do Mar sem Fim*, de Severino Borges, e o *Romance de João Cambadinho e a princesa do reino de Mira-Mar*, de Inácio Carioca. Romance é, ainda, sinônimo de história (ou estória). Marlyse Meyer endossa a distinção feita por Liêdo; por outro lado, sua definição de *romance* enquanto subgênero da literatura de cordel é correta:

> O termo *romance* aplica-se a uma história imaginada pelo autor — como dizem os poetas de cordel, é uma "criação da parte craniana" —, ou tirada de temas e histórias de tradição popular, de filmes, canções etc. Equivale ao romance ou novela da literatura culta, à prosa de ficção. Convém notar que a expressão "romance" também está ligada a uma forma tradicional em verso, muito cultivada na península ibérica, durante a Idade Média: eram os romances cantados em verso, cujo conjunto constituía o "romanceiro". A

[17] O autor, ao final, além de reafirmar essa divisão, apresenta quatro classes distintas: romances de amor, de sofrimento, de luta, de príncipes, fadas e reinos encantados (p. 98-100). Histórias amor apresentam protagonistas *sofredores*. Já as de luta (que o autor distingue das de bravura, estas tendo como cenário as cidades e aquelas, o campo) são, em essência, também histórias de amor. Quanto à última categoria, claramente, reduz o rol de histórias maravilhosas a uns poucos personagens, o que, implica mais problemas que soluções.

> denominação popular do cordel prende-se diretamente a essa conotação tradicional (Meyer, 1980, p. 97).

É oportuno, pois, trazer à luz a reflexão de Julie Cavignac, que, ao constatar a multiplicidade dos gêneros narrativos, por vezes confundidos entre si, entende ser necessário compreender a sua complexidade também quando esses gêneros, a exemplo do próprio romance em sua forma *primitiva*, provindos da oralidade, são levados à escrita. Há, de fato, questiona ela, uma oposição entre a tradição oral e uma literatura "popular" escrita?

> Quando há interesse pelo estudo dos relatos orais, surgem várias dificuldades. Trata-se de situar o *corpus* entre os gêneros narrativos e de submetê-lo às diferentes correntes teóricas que aplicam modelos de pesquisas amiúde divergentes. Se já existe uma vagueza metodológica para caracterizar os gêneros da literatura oral, as coisas se complicam quando se busca comparar os relatos orais com uma produção literária escrita. O cordel e sua expressão oral não correspondem a um gênero literário claramente delimitado. Formando mais que uma literatura popular unicamente oral ou escrita, seus laços recíprocos os situam a meio caminho da poesia, do conto, da lenda e do mito (Cavignac, 2006, p. 246).

Essa "vagueza metodológica", de que trata Cavignac, nasce da dificuldade tanto de se estabelecer as relações quanto de determinar as diferenças entre o oral e o escrito. Isso porque, no cordel, as discussões muitas vezes giram em torno dos pares de opostos: cidade/campo; culto/iletrado; oral/escrito; antigo/moderno; português/brasileiro; popular/erudito etc., não se levando em conta as ambivalências detectáveis desde a época de Leandro Gomes de Barros. Egresso do campo, Leandro se instalou numa grande cidade e, inspirado pelo ambiente das feiras, onde atuava como vendedor e glosador, deu início a uma produção editorial baseada em suas leituras, mas também em suas vivências e num repertório oral que incluía excertos de cantorias lendárias, romances velhos e histórias de trancoso. Os processos híbridos no campo da cultura, de que trata Nestor Canclini, aplicam-se, seguramente, ao cordel ou, melhor, à manifestação artístico-literária sonhada e edificada por Leandro e Pirauá. Reconhecer isso ajuda a evitar as armadilhas das concepções binárias que dão azo a ideias exclusivistas e tendências sectárias:

> Os cruzamentos entre o culto e o popular tornam obsoleta a representação polar entre ambas as modalidades de desenvolvimento simbólico e relativizam, portanto, a oposição política entre hegemônicos e subalternos, concebida como se se tratasse de conjuntos totalmente diferentes e sempre confrontados (Canclini, 2011, p. 346).

Contestar rótulos baseados em antinomias, portanto, serve para elucidar algumas questões no tocante ao lugar, ou aos lugares, do cordel nas encruzilhadas culturais de um país que, em pleno século XXI, ainda o desconhece ou o conhece bem pouco. Por outro lado, o alerta, emitido por Antônio Houaiss em 1979, em prefácio à tese de Maria José Londres (publicada em 1983), no tocante às armadilhas conceituais dos que tencionam encapsular as manifestações culturais sob o manto da unidade nacional, continua válido:

> Quando se fala da cultura nacional e dos seus segmentos (horizontais e verticais, isto é, geográficos e socioculturais, respectivamente) culturais, quando se fala nas subculturas nacionais (em que *sub* não tem valor pejorativo) ou culturas regionais, coloca-se sempre o problema da unidade nacional. Há espíritos — e greis, e corpos organizados e sustentados pela nação — tendentes a darem ao "nacional" tal primazia que logo resvalam para os nacionalisteiros (os patriotarregas de Eça de Queirós); estes dão tal primazia à fachada (sobretudo em face do mundo, o Brasil no concerto [que bela palavra!] das nações!), com tal vocação unitária coercitiva sobre as sociedades regionais, que facilmente de nacionalistas nacionalisteiros se fazem cedo o que são, nacional-socialistas, isto é, nazista e/ou fascistas (de outras e estas plagas, de outros e estes tempos). (Houaiss, 1983, p. 23).

Ainda que reconhecidas as diversidades de tais manifestações, as múltiplas identidades de que estão permeadas advertem para o risco de enfraquecimento por conta de uma forçada uniformização, tendo, como consequência a perda de suas características definidoras, descambando para a estilização, o pastiche e o estereótipo.

Mas voltemos ao cerne deste trabalho e examinemos, agora, mais duas interessantes propostas de classificação para a literatura de cordel, que fugiam ao convencional.

Franklin Maxado, nome artístico do poeta, advogado e pesquisador Franklin Cerqueira Machado, e Candace Slater apresentam suas próprias classificações, ignorando as existentes. Maxado sugere uma nova divisão por "assuntos" e "ciclos", que vão da "propaganda política ou comercial" à "cachorrada ou licenciosidade" (Maxado, 1980, p. 53). Candace, no livro *A vida no barbante*, vai além e reconhece as categorias sugeridas nas sucessivas tentativas de classificação como amorfas, o que, "muitas vezes, suscita mais problemas do que os soluciona." (Slater, 1984, p. 69). Aponta que "os inconvenientes dessa abordagem orientada pelos conteúdos sobrepujam suas virtudes, por não poder fazer justiça, seja à unidade inerente ou à genuína diversidade da tradição do cordel." (*Ibid.*, p. 69). Apresenta, por fim, uma abordagem estrutural com vistas à simplificação, dividindo a narrativa de cordel em seis etapas conforme o esquema abaixo:

pacto –> prova –> resposta –>contrarresposta–> julgamento –> pacto reafirmado

As variações dentro do esquema dependerão dos personagens do "pacto" em histórias divididas da seguinte forma (observe a reiteração de respostas nos dois últimos grupos):

- Contos *HC* (dois participantes humanos; ambos dão a resposta certa)
- Contos *HE* (dois participantes humanos; um dá a resposta errada)
- Contos *DC* (um participante divino e um humano; o humano dá a resposta errada)
- Contos *DE* (um participante divino e um humano; o humano dá a resposta errada)

Interessante a um primeiro olhar e facilmente aplicável conforme exemplos trazidos pela autora, a proposta, no entanto, não dá margem a uma sistematização mais rígida e não permite comparações e confrontos com outras obras, terminando por se revelar um fim em si mesma. Além disso, sugere que o "conto" deve servir à proposta quando deveria ser o contrário.

Joseph Luyten, outro notório pesquisador, rejeita todas as classificações centradas em temas e sugere que a literatura de cordel seja estudada "a partir de seus autores", que escrevem, segundo ele, guiados pela preferência do público. "Seria a mesma coisa — argumenta — se dividirmos a literatura brasileira em heroica, obscena, de banditismo, religiosidade e temas medievais." (Luyten, 1987, p. 39-40). A princípio, este parece ser um bom caminho, e tem sua dose de verdade, mas, mesmo quando propõe que se estude os autores e os temas de sua predileção, comuns ao seu meio, Luyten acaba por circunscrevê-los a um determinado padrão no qual a preferência do povo é apenas um reflexo da ideologia dominante.

Não basta, contudo, rejeitar, *a priori*, os caminhos propostos. É preciso conhecê-los e interpretá-los e, partindo de suas virtudes e vicissitudes, palmilhar outros caminhos.

Posto o problema, é preciso dar um salto em que ousadia e prudência ocupem os dois pratos da balança, apresentando uma nova proposição, ainda não testada ou apenas esboçada, no âmbito do cordel. Se é impossível precisar a quantidade de folhetos impressos ao longo dos anos ou mesmo na atualidade, pode-se afirmar que nem todos seguem os parâmetros "estabelecidos" pelos autores pioneiros. Há, mesmo entre tais autores, uma vasta gama de obras de interesse efêmero, de ocasião, algumas de boa qualidade, mas sem o apelo intemporal dos romances. Daí a necessidade de uma nova classificação que reconheça a amplitude da literatura de cordel. E, em lugar de abraçar tudo o que se publicou e ainda se publica sob este rótulo, aqui entendido como uma *fórmula editorial*, deve-se delimitar o campo de pesquisa. Mesmo que estivesse circunscrito aos romances, tal campo ainda abarcaria um vastíssimo território, como frisado pelo historiador Roger Chartier:

> A coleção de livros *de cordel* é, antes de mais nada, um reportório de textos dos quais é necessário **traçar a genealogia, classificar os conteúdos, seguir as**

> **transformações**. É também uma fórmula editorial que dá ao objeto formas próprias, que organiza os textos" de acordo com dispositivos tipográficos específicos. Compreender os significados destes pequenos livros de grande circulação implica claramente que se regresse ao próprio impresso, na sua materialidade. Por um lado, como se observou, no caso do reportório de cordel, aquilo que é contemporâneo do leitor; do seu horizonte de expectativa, não é texto, mais ou menos antigo, mas a forma impressa na qual ele é dado a ler. Por outro lado, aquilo que é "popular" num catálogo desse tipo, também não são os textos, que pertencem a todos os gêneros da literatura letrada, mas os objetos tipográficos que lhes servem de suporte, enredados na dupla exigência do mais baixo preço e de uma leitura que não é necessariamente virtuosa (Chartier, 2002, p.178, grifo nosso).

Chartier não se refere, por óbvio, à literatura de cordel brasileira, mas à sua correspondente francesa, a literatura de *colportage*, mencionando, inclusive, dois romances bem conhecidos entre nós, *Histoire de Jean de Calais* e *Histoire de Pierre de Provence*, publicados no século XVIII. Não obstante, o exemplo pode ser aplicado ao cordel nordestino das primeiras décadas, cuja fórmula pode ser detectada na padronização dos formatos impressos e nas estratégias de comercialização, centradas em agentes e em uma eficiente rede de folheteiros, em que a circulação de títulos estava em consonância com a preferência do público. E pode ser ampliado, com a inserção da Prelúdio/Luzeiro, que competia com as editoras nordestinas justamente por não romper com a tradição consagrada dos romances, impressos sob um formato mais atraente para as massas. Este *corpus*, que concentra as narrativas cujas matrizes podem ser rastreadas nas fontes tradicionais e impressas de várias nacionalidades, doravante merecerá especial atenção de nossa parte. Isso porque, apesar dos disfarces, retoques e ornatos, não constitui tarefa impossível localizar, nos textos da tradição oral, mormente dos contos populares, as fontes de um grande número de cordéis, justamente os preferidos do público, inseridos no grupo dos "temas perenes".

É para esta produção vasta e longeva que propomos uma classificação, nova pela abrangência da pesquisa, baseada num método não totalmente desconhecido ou ignorado por estudiosos do cordel nas últimas cinco décadas.

Para alcançar nossos objetivos, recorremos a uma tipologia que engloba, em um sistema alfanumérico, contos tradicionais e versões literárias destes mesmos contos, num escopo que inclui ainda lendas piedosas e fábulas. Esse sistema, reconhecido internacionalmente por meio da sigla ATU, vem, desde 1910, sendo motivo de acalorados debates no meio acadêmico. Alguns estudiosos da literatura de cordel brasileira, a exemplo de Maria José Londres (1983), Théo Brandão (1982), Vicente Salles (1985) e Braulio do Nascimento (1996), seguindo a picada aberta por Luís da Câmara Cascudo (2004), fizeram breves alusões, conforme mostraremos

aqui. A única exceção, de fato, foi Ruth Terra, que, ainda nos anos 1970, propôs uma revisão em todo o processo classificatório dos folhetos da Fundação Casa de Rui Barbosa e abordou o método ATU em mais de um artigo. Mencionaremos obras (livros, artigos e teses) que enfocam, ainda que tangencialmente, o sistema e, no Capítulo 1, demonstraremos sua aplicabilidade, propondo uma divisão ainda em caráter experimental; a partir do Capítulo 2, estudaremos alguns dos títulos mais conhecidos do cordel brasileiro, a exemplo da *História de Juvenal e o dragão* e do *Romance do pavão misterioso*, além do ciclo do *Morto agradecido*. Dedicaremos um capítulo às histórias em que o Diabo comparece como adversário sobrenatural e outro aos anti-heróis populares, investigando as origens de um deles, o irrequieto João Grilo.

Ao propormos para o cordel uma classificação de acordo com o Índice ATU, incluindo os catálogos regionais, acreditamos que a adoção de tal tipologia possibilitará a estudiosos da literatura — entendida aqui em seu sentido mais amplo, para além da falsa dicotomia oral-escrito — acesso a ferramentas e chaves de interpretação não alcançáveis pelas classificações anteriores.

E o que vem a ser, afinal, esse sistema? No livro *Verzeichnis der märchentypen*, publicado em 1910, o folclorista finlandês Anti Aarne, professor da Universidade de Helsinque, reuniu, em um catálogo sistemático, os tipos predominantes dos contos de tradição oral. Em 1928, Stith Thompson, professor da Universidade de Indiana, o traduziu para o inglês, sob o título *The types of the internacional folktales*, com uma segunda edição revista e ampliada em 1961. Com esses novos exemplares, os contos catalogados passaram a ser conhecidos pela sigla AaTh (em homenagem aos dois folcloristas) seguida por um número indicativo do gênero a que pertenciam. Thompson, sentindo a necessidade de analisar mais amiúde não apenas os contos, mas também os mitos ao redor do mundo, publicou ainda, em seis volumes, *Motif-Index of Folk Literature*, compostos entre 1932 e 1936 e ampliados no final da década de 1950. A combinação de diferentes motivos de modo a compor uma narrativa coesa já havia sido proposta pelo russo Alexander Veselovsky (1838-1906).

Sendo amplamente adotado, o método angariou seguidores, mas também críticos, como o historiador Michel de Certeau, que indaga se inventários como o *Manuel de folklore français contemporain* (1957), de Arnold Van Gennep, além do sistema Aa-Th, "não serão a artimanha extrema [...], vingança da interpretação". (Certeau, 2005, p. 70). Do outro lado da Mancha, Peter Burke olha com mais simpatia, em especial para o *Índice de motivos* de Thompson, e reforça que, embora pareça recente, a preocupação em identificar temas e motivos remete ao início da Idade Moderna, quando eram usados pelos pregadores para a estruturação do sermão: "Os temas e os motivos [...] eram fundamentais para o sermão. A existência de uma série de

manuais para pregadores sobre esse assunto mostra com clareza que eles eram usados deliberadamente como meio de construção do sermão." (Burke, 2010, p. 185).

Burke se pergunta, ainda, se "as fórmulas e motivos podem ser vistos como o vocabulário do portador da tradição, seja cantor, artesão ou tocador" (*Ibid.*, p. 189). De acordo com essa hipótese, haveria leis que regem as narrativas tradicionais, restando ao estudioso, em especial o estruturalista, a tarefa descobri-las e enquadrá-las num esquema compreensível.

Claro que o método Aa-Th suscitava algumas questões e apresentava lacunas, o que levou Hans-Jorg Uther, a proceder, no livro *The types of international folktales*: a classification and bibliography (2004, reeditado em 2011), a uma profunda revisão no sistema, que passou a ser chamado de ATU (sigla com as iniciais dos três proponentes). Uther reconhece, no texto revisto por Thompson (1961), uma concentração em narrativas orais a partir do século XIX, negligenciando fontes literárias antigas e recentes, classificação estruturalmente inconsistente dos contos de teor mais realista em *Novelle* (Contos românticos), AaTh 850-999; concentração na "tradição narrativa europeia" e de algumas regiões da Ásia Ocidental, ainda assim de forma desigual, excluindo, por exemplo, Dinamarca e Rússia, além de referências insuficientes do leste e sudeste europeus. Uther aponta ainda a "ausência de pesquisa acadêmica relevante", bem como a escassa documentação da tradição narrativa de pequenos grupos, como bascos, ladinos e frísios. Além disso, a opção pela descrição dos tipos, "em muitos casos, demasiado breves, muitas vezes imprecisas e muitas vezes centradas injustamente apenas nas personagens masculinas", além da dificuldade de acesso a muitas fontes referendadas. (Uther, 2011). Atualizado o catálogo, as seções com os tipos classificáveis foram divididas da seguinte maneira:

- **Contos de animais** (Animal tales) – 1-299;
- **Contos maravilhosos** (Tales of magic) – 300-749;
- **Contos religiosos** (Religious tales) – 750-849;
- **Contos realistas ou novelescos** (Realistic tales ([Novelle]) – 850-999;
- **Contos do ogro (gigante, demônio) estúpido** (Tales of the stupid ogre [giant, devil]) – 1000-1199;
- **Anedotas e contos jocosos** (Anecdotes and jokes) – 1200-1999;
- **Contos de fórmula** (Formula tales) – 2000-2399.

Como a nossa proposta de classificação do cordel se volta exclusivamente à matéria que, à falta de um termo mais adequado, chamaremos de *narrativa*, num sentido amplo, e

romanesca, no plano restrito, faz-se necessária uma brevíssima informação sobre as terminologias *tipo* e *motivo*, retomadas em diferentes contextos de nosso trabalho:

Tipo relaciona-se ao conto popular e, no caso do cordel, às histórias baseadas em tema tradicional, com começo, meio e fim. Um *conto* pode conter um ou mais *tipos* os quais, combinados e recombinados com variados *motivos*, compõem o *enredo*. A *História de Juvenal e o dragão*, para pegarmos um exemplo conhecido, pertence, na sistemática ATU, ao tipo 300, e abre a seção Contos maravilhosos e o grupo *Adversários sobrenaturais* (300-399). O tipo também pode ser decomposto em *motivos*, partículas menores, que, em alguns casos, se confundem com os episódios. Para prevenir equívocos, na edição revista do clássico *The types of the folktale*, Stith Thompson abandonou o acrônimo "Mt." (que remetia a *motivo* quando, na verdade, referia-se a *tipo*), usado, por exemplo, por Câmara Cascudo, em *Contos tradicionais do Brasil*, em notas à edição de 1946, jamais atualizadas:

> Por vários motivos, a abreviatura "Mt." usado nas edições anteriores foi abandonado nesta. Em vez disso, foi usado "Tipo", para contrastar com "motivo". Além de ser uma tradução para o inglês, "type" é quase uma palavra internacional e facilmente compreensível. (Thompson, 1961, p. 7, tradução nossa)[18]

Motivos, portanto, são unidades menores que, encadeadas numa estrutura lógica, podem formar os tipos. As fronteiras entre tipo e motivo, no entanto, não são tão óbvias, como dá a entender o próprio Uther:

> A distinção geral de um motivo como um dos elementos de um conto (isto é, uma afirmação sobre um ator, um objeto ou um incidente) é aqui separada do seu conteúdo. Na verdade, um motivo pode ser uma combinação de todos esses três elementos, por exemplo, quando uma mulher usa um presente mágico para causar uma mudança na situação. "Motivo" tem, portanto, uma definição ampla que permite que seja utilizado como base para pesquisas literárias e etnológicas. É uma unidade narrativa e, como tal, está sujeita a uma dinâmica que determina com quais outros motivos podem ser combinada. Assim, os motivos constituem os blocos básicos de construção das narrativas (Uther, 2011, v. 1, p. 10, tradução nossa).[19]

[18] No original:"For several reasons, the abbreviation »Mt.» used in the earlier editions has been abandoned in this. »Type» has been used instead, so as to contrast with »motif.» Aside from the fact that this is an English translation, "type" is almost an international word and is easily understood".

[19] No original: "The general distinction of a motif as one of the elements of a tale (that is, a statement about an actor, an object, or an incident) is separated here from its content. In fact, a motif can be a combination of all three of these elements, for example, when a woman uses a magic gift to cause a change in the situation. "Motif" thus has a broad definition that enables it to be used as a basis for literary and ethnological research. It is a narrative unit, and as such is subject to a dynamic that determines with which other motifs it can be combined. Thus motifs constitute the basic building blocks of narratives".

Cada motivo é enquadrado por uma letra, conforme os exemplos a seguir:

A. Motivos mitológicos; **B**. Motivos animais; **C**. Motivos de tabu; **D**. Magia; **E**. Os Mortos; **F**. Maravilhas; **G**. Ogros; **H**. Teste; **J**. O sábio e o tolo; **K**. Decepções; **L**. Reversões da Fortuna; **M**. Ordenando o futuro; **N**. Acaso e destino; **P**. Sociedade; **Q**. Recompensas e punições; **R**. Cativos e fugitivos; **S**. Crueldade não natural; **T**. Sexo; **U**. A Natureza da vida; **V**. Religião; **W**. Traços de caráter; **X**. Humor; **Z**. Grupos variados de motivos.

Os *motivos mitológicos*, reunidos em torno da letra A, começa com *Histórias de criação* e fecha com *Explicações diversas (miscellaneous) sobre características* (*humanas ou animais*). **B** traz Motivos animais (*Beasts*), como, por exemplo, B10. Bestas míticas e híbridos; B20. Homens-fera; B30. Aves míticas; B40. Bestas-pássaros e assim por diante.

No que concerne aos estudos sobre o cordel, tais terminologias não eram totalmente estranhas, apesar das escassas referências. Nesse sentido, é exemplar o já citado trabalho de Candace Slater, cuja pesquisa de campo no final dos anos 1970, permitiu-lhe coletar informações dos próprios poetas, identificando os processos de composição de muitas histórias, desde as que mantêm maior fidelidade até aquelas que alcançam maior autonomia:

> Muitos contos populares narrados no Brasil fornecem a base para as estórias do cordel. Os folhetos, particularmente os de dezesseis ou mais páginas, estão cheios de tipos e motivos padronizados de tais contos. Muitos são extraídos de histórias bastante conhecidas, como "A bela e a fera", "Os cisnes selvagens", e "Os três desejos do pescador", todas podem ser encontradas tanto em versões orais quanto escritas no Nordeste brasileiro. Muitas vezes o folheto efetua diversas transformações radicais no material de origem. A versão de "A bela e a fera", por exemplo, destina quatorze das dezesseis páginas para o relacionamento da mocinha com o pai, com a fera aparecendo apenas no final (Slater, 1984, p. 17).

Apresentado o sistema, é inevitável a pergunta: como manuseá-lo para classificar os cordéis enquadrados por Diégues Júnior entre os temas tradicionais?

A resposta não é tão simples, mas, por meio de cotejos e confrontos, recorrendo ao método comparativo e retraçando, sempre que possível, a trajetória de algumas histórias, em versões e variantes, e seu consequente aproveitamento por poetas de diferentes gerações, é possível proceder à classificação e identificar os motivos constituintes. É preciso entender, como sugeria Barthes (2001), que, à maneira dos contos maravilhosos, toda narrativa também tem um doador (o autor), e um donatário (o leitor). Ocorre que o autor também é um donatário, seja da tradição oral, de cuja semeadura se nutre, seja da tradição literária, também tributária da oralidade. Por isso, o campo dos romances e textos que se vinculam à memória coletiva reclama

uma classificação à parte, por pertencer ao escopo do que Paul Zumthor denominou "oralidade *mista*, quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada" (Zumthor, 1993, p. 18), com uma maior influência das culturas tradicionais, sem o estabelecimento de uma hierarquia. Este parece ser o caso do cordel nordestino, pelo menos nas primeiras décadas, antes de alcançar, paulatinamente, o estágio atual da "oralidade *segunda*, quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário" (*Ibid*., 1990, p. 18).

A utilização do sistema ATU e do *Índice de motivos* de Thompson, consignado por Burke (2010), para decomposição dos tipos mais complexos, permitirá um eficiente manejo metodológico de parte significativa da literatura de cordel, a matéria narrativa. Embora o estudo aponte para a existência de estruturas superficiais (o tipo em sua forma básica) e profundas (camadas que, revolvidas, revelam mitemas, arquétipos e até mesmo informações históricas e usos e costumes), dada a multiplicidade de narrativas, escolhemos uma amostra que julgamos significativa, sem adentrar o terreno da linguística, o que nos afastaria do cerne deste trabalho.

Quanto ao título desta dissertação, acreditamos ter ficado claro que o *fio*, além de ser uma metáfora do próprio cordel, compreende a *linha* proposta para a nossa pesquisa na qual o sincrônico (estudo das estruturas poéticas do cordel) não colide com o diacrônico (ensaios em torno de obras e temáticas relevantes com ênfase no percurso histórico-cultural), ou seja, a *meada* propriamente dita, a ser deslindada, interpretada e compreendida. Fio da vida e da morte, é, ainda, o fio de linho de Ariadne, cuja matéria-prima, segundo o grande mitógrafo Joseph Campbell, "foi colhida nos campos da imaginação humana". Em nossa jornada, na qual não faltarão labirintos ou obstáculos,

> temos apenas que seguir o fio da trilha do herói. E ali onde pensávamos encontrar uma abominação, encontraremos uma divindade; onde pensávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos; onde pensávamos viajar para o exterior, atingiremos o centro da nossa própria existência; e onde pensávamos estar sozinhos, estaremos com o mundo inteiro. (Campbell, 2007, p. 31-32).

O fio condutor que, no presente caso, nos ajudará a entrar e a sair dos labirintos da episteme, nos foi passado pela antropóloga Ruth Terra, personagem central em nossa pesquisa. Ela, que enxergou na literatura de cordel (ou de folhetos) uma rica tapeçaria, cujas *tramas* têm resistido a todas as intempéries, é a maior inspiradora deste trabalho.

CAPÍTULO 1 – POR UMA CLASSIFICAÇÃO TIPOLÓGICA DA MATÉRIA NARRATIVA

Ao se debruçar sobre o *corpus* do cordel ligado à oralidade *mista*, no final dos anos 1970, Ruth Terra pôde identificar as falhas metodológicas do grupo de estudos da Fundação Casa de Rui Barbosa. Naquela instituição, por sugestão do filólogo Antônio Houaiss, todo folheto, passou a classificado de acordo com as letras iniciais dos versos da primeira estrofe, inspiração vinda dos acrósticos. Para efeito de catalogação, tal expediente era, e continua, válido, mas e quanto à classificação?

Ao identificar o problema, Ruth esboçou uma proposta mais abrangente, baseada na *Morfologia do conto maravilhoso*, do folclorista russo Vladimir Propp, sob o argumento de que havia um ponto em comum entre os textos por ela analisados:

> A literatura de folhetos do Nordeste apresenta textos que são permanentemente reeditados. Dentre estes incluem-se alguns dos poemas sobre cangaceiros e outros valentes e sobre o Pe. Cícero. **Contudo, são os poemas denominados pelos poetas populares de histórias ou romances que melhor evidenciam um repertório constante** (Terra, 1977, p. 1, grifo nosso).

O trecho acima foi extraído de uma comunicação para um Encontro em Cabedelo, na Paraíba, em 1977.[20] Nela, Ruth propôs um debate sobre o método proppiano, utilizado por ela para determinar as funções da *História de Juvenal e o dragão*, embora reconhecesse suas limitações no tocante à matéria narrativa do cordel: "Os poetas populares versificavam histórias da tradição — fonte comum para todos eles, o que possibilita que uma mesma história ou um mesmo tema fosse versificado por todos eles — como uma unidade ou diferentes combinações por vários poetas." (*Ibid.*, 1977, p. 1).

Publicada em 1928, mas inédita no Ocidente até 1958, a *Morfologia do conto maravilhoso* foi motivo de controvérsia e tema de acirrados debates. Trata-se, em suma, da análise de uma centena de contos russos para compreensão de sua estrutura invariável. Propp subordina o conteúdo à forma, dando às trinta e uma funções que, segundo ele, são a base do conto maravilhoso, um valor quase absoluto. As críticas mais duras vieram de Lévi-Strauss, motivando uma polêmica que rendeu réplica e tréplica por parte do russo. Analisando a

[20] Não havendo no arquivo datilografado a que tivemos acesso maiores informações sobre o evento, imaginamos tratar-se do II Encontro de Folclore da Paraíba, realizado em Cabedelo, em 1977, sob coordenação de Altimar Pimentel, da Comissão Paraibana de Folclore. O mote eram as pesquisas e estudos em torno dos contos populares.

Morfologia, Todorov, que, ao estudar as estruturas narrativas, dedicou especial atenção à abordagem proppiana, dá razão a Lévi-Strauss:

> Essa obra representa uma das tendências extremistas do formalismo, e não a corrente geral; precisamente por essa razão, a justa crítica que lhe fez Lévi-Strauss não é tanto a crítica do formalismo em geral, quanto a que um formalista mesmo poderia dirigir ao livro de Propp (Todorov, 2006, p. 29).

Propp enxergava o conto como uma superestrutura, conservando elementos culturais, mas também sociais, vestígios de ritos e costumes de antigas instituições. Claude Brémond rejeita o cerne da proposta, reabilitando Aarne-Thompson, cujo sistema foi duramente criticado por Propp. que concebia o conto do "Bicho de sete cabeças", ou seja, "O vencedor do dragão", como a narrativa básica de seu esquema no qual as demais deveriam ser encaixadas. Em artigo, Brémond refuta a ideia do conto como um elemento invariável, imóvel no tempo:

> Propp concebeu sua sequência de trinta e poucas funções como um invariante formal afastado do desenvolvimento histórico, e acreditava que assim estabeleceria uma base fixa para o estudo comparativo de elementos histórica ou geograficamente variáveis, os motivos. Este é o princípio: Darwin só é possível depois de Linnaeus. Mas, como nos lembra C. Velay-Vallantin, Propp se enganou: suas funções ainda são motivos e, consequentemente, conteúdos temáticos passíveis de variação. A ideia de uma grelha fixa servindo de base ao estudo comparativo dos elementos historicamente variáveis do conto é, portanto, uma ilusão, uma vez que a própria grelha está sujeita à evolução. A adaptação a esta situação exige a substituição da rede fixa por uma rede móvel (Brémond, 1993, p. 124, tradução nossa).[21]

Em que pesem as críticas, o trabalho de Propp, mesmo centralizado no conto russo, abriu muitas possibilidades no campo da narratologia e ensejou debates, atraindo a atenção de estudiosos em várias searas. Compreende-se, assim, o entusiasmo inicial de Ruth Terra bem como seu posterior desapontamento com as restrições da *Morfologia*. A busca por uma metodologia que abarcasse, se não a totalidade, uma grande parte dos cordéis narrativos, fez com que ela sugerisse o sistema Aarne-Thompson para fins classificatórios. Contudo, pelo fato de outro colega, o alagoano Théo Brandão, ter optado por esse tema, ela informa que não abordará o método no evento em Cabedelo. E lamenta que, desde 1946, quando Luís da Câmara

[21] No original: "Propp avait effectivement conçu sa séquence de trente et quelques fonctions comme un invariant formel soustrait au devenir historique, et croyait par là mettre en place une base fixe pour l'étude comparée des éléments historiquement ou géographiquement variables, les motifs. C'est le principe: Darwin n'est possible qu'après Linné. Mais comme C. Velay-Vallantin le rappelle, Propp s'est trompé : ses fonctions sont encore des motifs et, par suite, des contenus thématiques susceptibles de varier. L'idée d'une grille fixe servant de base à l'étude comparée des éléments his¬ toriquement variables du conte est donc un leurre, puisque la grille elle-même est sujette à évoluer. S'adapter à cet état de fait exige le remplacement de la grille fixe par une grille mobile".

Cascudo publicou *Contos tradicionais do Brasil*, o método não tenha gerado "interesse imediato" dos estudiosos no Brasil, à exceção de Théo Brandão. Como vimos, sua crítica volta-se especialmente à metodologia usada para classificação e catalogação do acervo da Casa de Rui Barbosa, "fundadas em critérios exteriores aos temas" (Terra, 1977, p. 3). Reproduz, esperançosa, um trecho da apresentação do catálogo *Literatura popular em verso*, Tomo I, assinado por Eugenio Gomes, então diretor de pesquisas da instituição, no qual se sugere que o esquema Aarne-Thompson seja usado na Antologia a ser lançada, o que acabou não ocorrendo. Aproveitando a presença, além de Théo Brandão e Altimar Pimentel, de Bráulio do Nascimento, que se tornaria, no Brasil, referência internacional na classificação do conto popular e do romanceiro, Ruth transforma sua sugestão em um quase manifesto:

> Que este Encontro seja o início de um estudo sistemático sobre o conto popular e as estórias vinculadas pelos folhetos. Que este estudo considere o contexto etnográfico do *corpus* a ser analisado, as propostas de análise da estrutura do conto, as contribuições da classificação Aarne-Thompson e, em particular, o índice semiótico, em elaboração por Brémond e Meletinski (*Ibid.*, p. 5).

Ao tempo em que sinaliza a "classificação sistemática dos contos populares da tradição segundo sua análise interna e considerando os critérios já citados" (*Ibid*., p. 5), ela aponta alguns problemas, tais como a contaminação dos gêneros e a mobilidade dos motivos: "O mesmo procedimento deve ser observado para as estórias de folhetos tributárias da tradição oral ou criadas a partir de suas normas de composição" (*Ibid*., p. 5). Propõe, ainda, a classificação de folhetos satíricos, de época e de circunstância de acordo com um sistema por ela elaborado. Como a autora e proponente morreu inesperadamente, aos trinta e seis anos, já na fase final de seu doutorado, não foi possível conseguir mais informações acerca desse sistema.[22]

1.1 Propp ou Aarne-Thompson?

O método Aarne-Thompson é evocado, ainda, na tese de doutorado de Maria José Londres, *Cordel: dos romances de encantamento às histórias de luta*, defendida na

[22] Ruth Terra, já manuseando com mestria o método, concebeu um ensaio sobre "O eremita e o anjo no Nordeste" (1981), com base no folheto escrito por João Martins de Athayde, em 1917, *História de um homem que teve uma questão com Santo Antônio*. O enredo gira em torno das aparentes injustiças cometidas por um estranho, o que leva um eremita a questionar as suas razões. Terra o classifica como Mt. 759 (ATU 759, em Uther, *O anjo e o eremita* [Angel and hermit]). O *exemplum*, que pode ser lido no Corão (Surata XVIII, versetos 64-81), com Moisés como o perplexo companheiro do mensageiro celeste, foi reaproveitado também por Voltaire na novela *Zadig ou o destino* (1747).

Universidade de Paris III Sorbonne, em 1978, sob orientação de Roland Barthes. Embora reconheça o possível enquadramento dos romances de encantamento no Índice, a autora opta por classificar o material analisado conforme a *Morfologia* de Propp, hipervalorizando as funções de cada conto (ou cordel, no processo adaptativo). Tal escolha, amparada na justificativa de que interessava "descrever em linhas gerais como o conto de encantamento figura na literatura popular do nordeste do Brasil", limitou bastante as possibilidades de confronto e comparação (Londres, 1983, p. 40). Londres sugere uma divisão em tipos de *romances*, narrativas poéticas baseadas nos chamados livros populares ou literatura tradicional, no entender de Câmara Cascudo, e nas narrativas orais:

> Chamamos de romances essas histórias que têm, em primeiro lugar, caráter semiculto. Sucessivas reimpressões, na sua grande maioria em prosa, levam as narrativas até a população pobre do Nordeste e a seus poetas, que a transformam na forma usual, em verso. Às narrativas orais, que dão origem, muitas vezes, a versões escritas, estas ou nascem escritas — e impressas — ou têm impressões que se perdem longe no tempo (Londres, 1983, p. 71).

Outra categoria estudada, a *novela*, traz apenas um título, *A princesa Anabela e o filho do lenhador*, de Severino Borges Silva. Londres alude ao sistema Aarne-Thompson, justificando a inclusão de um texto desprovido do elemento maravilhoso em um estudo sobre a evolução dos romances de encantamento às histórias de luta:

> Na classificação de Aarne-Thompson, as *novella* (*romantic tales*) encontram-se entre os ordinary folktales (contos ordinários), do número 850 ao 999. As novelas são narrativas sobre reis, príncipes e plebeus que se movimentam, sem componente maravilhoso, dentro do limite do possível. A semelhança com os contos de encantamento é, todavia, tal, que aparentemente, apenas a ausência do elemento mágico impede que as novelas se incluam entre eles (*Ibid*., 1983, p. 64).

A redução dos contos classificáveis na seção *Romantic tales* (atualizado por Uther como *Realistic tales*) a narrativas sobre personagens do conto maravilhoso, como reis, príncipes etc., implica um equívoco conceitual. Tais personagens atuam principalmente nas subdivisões "A mão da princesa é conquistada" (tipos 850 a 869) e "A heroína se casa com o príncipe" (tipos 870 a 879), mas a seção engloba outros tipos, como os *exempla* (*Os bons preceitos*). Londres menciona o folheto *Exemplo dos quatro conselhos*, taxado como uma "história difícil de ser classificada", apresentando, a seguir, um resumo do enredo. Trata-se, na verdade, do ATU 910B (*A observância aos conselhos do patrão*, anteriormente *Os bons conselhos do criado*), história corrente na tradição ocidental, embora, como assegura Thompson (1977, p. 164), provenha do

Oriente. Além do conto português reelaborado por Gonçalo Fernandes Trancoso (*Histórias e contos de proveito e exemplo*), já no século XII, na Espanha, parte do enredo constava da *Disciplina clericalis*, de Petrus Alphonsi. Don Juan Manuel incluiu a novela "De lo que contesçió a un mercadero cuando falló su mujer e su fijo durmiendo en uno" no *Conde Lucanor* (1335), (Exemplo XXXVIº, p. 228-231), ratificando a popularidade do tema.

Reconhecemos ainda os esforços e, mais que isso, as pistas valiosas legadas por Jerusa Pires Ferreira em *Matrizes impressas do oral:* conto russo no sertão (2014), obra que retraça o possível percurso de dois contos russos, "O cavalinho corcunda" e "O czar Saltan", recriados em cordel pelos poetas pernambucanos Severino Borges Silva e Severino Milanês da Silva (1906-1956 ou 1967). Baseado em *bilina*[23] russa de autoria de Alexandre Pushkin, o segundo poema recebeu, o título *Romance do príncipe Guidon e o cisne branco*, sugerindo o protagonismo do filho do czar Saltan, rebatizado como César, recuperando, como notou a autora, a etimologia do nome.

Théo Brandão, renomado folclorista, em *Seis contos populares no Brasil* (1982), estuda versões e variantes de histórias populares e recriações em cordel. O livro, provavelmente, é um desdobramento da comunicação apresentada no Encontro de Cabedelo. O destaque fica por conta do conto *Coco Verde e Melancia*, que, mesmo reunindo os motivos constituintes do tipo 885 (*O pobre noivo da donzela*) na atualização do catálogo de 1961, é defendido por Brandão como um conto legitimamente brasileiro. Vicente Salles (1985) também menciona o sistema ao comentar o folheto *A pobreza e a miséria procurando remissão*, do poeta paraense Adauto Alcântara Monteiro, classificado como CT (*conte type*) 330A (*O ferreiro e o Diabo*).

Braulio do Nascimento, outro estudioso mencionado por Ruth Terra, lançou, em 2005, o *Catálogo do conto popular brasileiro*, com versões e variantes classificadas de acordo com o sistema Aarne-Thompson. Em *Estudos sobre o conto popular*, divulgado quatro anos depois, o autor dedica dois ensaios à literatura de cordel. Num deles, "O conto popular na literatura de cordel", acertadamente, demarca a real posição do cordel: situado "entre a oralidade e a escrita, participando de ambas como mãos que juntassem dois fios, constitui-se em fato sobremodo importante para estudo aprofundado da cultura brasileira" (Nascimento, 2009, p. 165).

Nascimento apresenta, ainda, alguns folhetos do acervo da Casa de Rui Barbosa classificados segundo o sistema Aarne-Thompson, como o poema *História do boi Leitão ou o vaqueiro que não mentia*, de Francisco Firmino de Paula, enquadrado no ATU 889 (*Aposta na fidelidade do criado*). O conto é um exemplo da importância de olhar, com igual atenção, forma

[23] Poema épico, de teor lendário, relacionado a personagens históricos do mundo eslavo.

e conteúdo, já que o protagonista é um vaqueiro, incapaz de mentir, metido em um dilema provocado por uma aposta entre seu patrão e outro fazendeiro. As versões europeias trazem, como protagonista, o mais das vezes, um pastor, que, seduzido pela filha ou esposa de um dos fazendeiros (ou um rei), mata o carneiro de estimação do patrão e fica indeciso entre falar a verdade ou mentir, sendo esse o motivo da aposta. O vaqueiro aparece em Portugal no conto "O boi Cardil", recolhido por Teófilo Braga (2002, p. 247-248), mas, no Nordeste, onde parte do enredo do conto entrou no auto popular do Bumba meu boi, a história ganha sentido e cores novos. Prova de que, sem diminuir a importância de análises estruturais, os contos, em suas constantes e variáveis, precisam ser estudados principalmente em sua heterogeneidade.

1.1.1 O pioneirismo de Câmara Cascudo

Em 1946, Luís da Câmara Cascudo lançou *Contos tradicionais do Brasil***,** a mais divulgada coletânea do gênero e uma das mais importantes coletâneas de narrativas populares. Inspirado em Teófilo Braga, manteve o designativo "tradicionais" para os cem contos coligidos por ele ou extraídos das antologias organizadas por Silvio Romero, Rodrigues de Carvalho, Lindolfo Gomes, José Carvalho, João da Silva Campos e Gustavo Barroso, entre outros. Se Sílvio Romero propôs uma questionável classificação étnico-racial (contos de origem europeia, indígena e africana ou mestiça), Câmara Cascudo optou pelo método histórico-geográfico da Escola Finlandesa, sendo o primeiro no Brasil a utilizar o sistema Aarne-Thompson. Já na seção Contos de encantamento (Maravilhosos), no primeiro exemplar divulgado, "O fiel D. José", uma nota afirma tratar-se do "Mt-516 de Aarne-Thompson, Faithfull John" (Cascudo, 2004, p. 30). Seguem-se "Os compadres corcundas", classificado como "Mt-503, *The gifts of the Little people*" (*Ibid.*, p. 33), e "A princesa de Bambuluá", este estranhamente sem classificação. Tal conto é enquadrável no ATU (antigo AaTh) 400 (*Em busca da esposa desaparecida*) com versões clássicas no cordel (*O príncipe João sem Medo e a princesa das Ilha dos Diamantes*, de Francisco Sales Arêda, e *Romance de João Cambadinho e a princesa do rei reino de Mira-Mar*, de Inácio Carioca).

Embora cite versões literárias em algumas das notas, incluindo equivalentes nas fábulas de Esopo e La Fontaine, *Pañcatantra*, no *Livro das mil e uma noites*, *Pentameron* e *Le Piacevoli notti*, Câmara Cascudo não menciona nenhum folheto de cordel. O mesmo ocorre em *Contos populares do Brasil*, republicado durante o centenário de nascimento do autor, Sílvio Romero, em 1951, também anotados por Câmara Cascudo. Dez anos depois, prefaciando o livro *Estórias da Figueira Marcada*, de contos tradicionais gaúchos recolhidos por Calvet Fagundes,

surpreendentemente, Câmara Cascudo afirma preferir o estudo *Amerkungen zu den Kinder- und Hausmarchen der Bruder Grimm* (Notas sobre os Contos de fadas infantis e domésticos dos Irmãos Grimm), de Johannes Bolte e Georg Polivka, publicado em 1918 somente em alemão, ao método Arne-Thompson. Contradições que não desabonam o seu esforço pioneiro louvado por Ruth Terra:

> É nos domínios dos contos de tradição que mais foram desenvolvidos os trabalhos de análise e de classificação. No que diz respeito à classificação dos contos de nossa tradição oral, não posso omitir a obra de Luís da Câmara Cascudo, *Contos tradicionais do Brasil*, em que o autor classifica cem contos, seguindo de forma aproximada o *The types of the folktale*, de Aarne-Thompson, fornecendo para a matéria dos contos a correspondência com o motivo-tipo. Cascudo cita variantes brasileiras, mas, sobretudo, variantes estrangeiras, fornecendo ainda uma riquíssima bibliografia para cada um dos contos. (Terra, 1977, p. 2).

Nem todos os cem contos recolhidos ou reproduzidos por Câmara Cascudo foram classificados, como informado por Ruth Terra, e os que o foram não seguem a ordem alfanumérica estabelecida no Catálogo. Por sua conta, ele insere algumas seções, a saber: Contos de exemplo, Contos etiológicos, Contos de adivinhação, Natureza denunciante, Ciclo da morte (com um exemplar apenas) e Tradição. Argumenta que "se o problema da classificação foi resolvido pelo método Aarne-Thompson, tanto mais lógico quanto for abrangendo, pelo conhecimento bibliográfico, centro, sul-americano e insular, o mesmo não ocorre com a divisão (Cascudo, 2004, p. 20). Esses acréscimos resultam em uma divisão artificial, inorgânica, mas que não compromete o conjunto de assuntos abordados na viagem proposta pelo autor rumo ao País da Infância.

1.2 Contos de animais (Fábulas em cordel)

O Índice ATU abre com os contos de animais (tipos 1-299, com subtipos e variantes). Destoando da tradição oral, onde, até hoje, são raros os coletores que não os tenham registrado, em mais de um século de publicação sistemática e ininterrupta do cordel, são raras as recriações de contos de animais em comparação com as outras seções, especialmente os contos maravilhosos e realísticos. A primeira recolha em nosso país, por sinal, é uma coletânea de contos sobre o jabuti recolhidos na Amazônia pelo geólogo canadense Charles Frederik Hartt (1840-1877). A monografia *Amazonian tortoise myths* (Os mitos amazônicos da tartaruga), publicada em 1875, foi vertida para o português por Câmara Cascudo, que escreveu notas elucidativas para cada um dos oito contos. No ano seguinte, o general Couto de Magalhães ampliou significativamente o repertório com a publicação de *O selvagem*, obra de fôlego,

trazendo vinte e uma fábulas classificadas imprecisamente como lendas. O jabuti é novamente o protagonista da maioria delas.

Desnecessário enumerar, portanto, o grande número de histórias estampadas nas mais variadas coleções. Por isso, a presença anêmica de contos de animais no cordel impressiona. Desde o já citado *O testamento do galo*, houve, aqui e ali, um folheto protagonizado por algum animal encarnando vícios e virtudes humanas. Leandro Gomes de Barros, por exemplo, legou-nos *O casamento do calango com a lagartixa*, *O galo misterioso, marido da galinha de dentes* e *Gosto com desgosto* (O casamento do sapo), este último datado de 1909. Todos eles sátiras mordazes aos costumes da época.

O sucesso de *A festa dos bichos ou As aventuras de um porco embriagado*, do piauiense Firmino Teixeira do Amaral, publicado pela Guajarina em 1922, inspirou José Pacheco da Rocha, o grande humorista do cordel, a compor, ao menos, duas obras-primas, *A festa dos cachorros* e *A intriga do cachorro com o gato*. A ideia central de tais história é extrair uma lição do tempo em que os bichos falavam associando cada bicho a uma atividade humana, ainda que conectada a uma característica "animal":

> Quando cachorro falava
> Gato falava também
> Gato tinha uma bodega
> Como hoje os homens têm
> Onde vendia cachaça
> Encostado ao armazém.
>
> O peru vendia milho
> Porco, feijão e farinha
> Com um cacho de banana,
> Mais tarde macaco vinha
> Raposa também trazia
> Um garajau de galinha.
>
> Carneiro passava a noite
> Junto com a sua irmã
> Descaroçando algodão
> E quando era de manhã
> Para o armazém do gato
> Trazia sacas de lã.
>
> Guariba vendia escova
> Que fazia do bigode
> Urubu vendia goma
> Porque tem de lavra e pode
> A onça sussuarana
> Vendia couro de bode (Pacheco, 2007, p. 1-2).

A intriga do cachorro com o gato é uma livre adaptação do ATU 200 (*Origem da inimizade entre cão e gato*), tipo do qual Braulio do Nascimento (2005) apresenta quatro versões orais, incluindo a recolhida por Câmara Cascudo, "Por que o cachorro é inimigo do gato… e gato de rato" (Cascudo, 2004, p. 274-275). A fábula "La Querelle des chiens et des chats, et celle des chats et des souris" (A briga de cães com os gatos, e dos gatos com os ratos), de Jean de La Fontaine, datada de 1694, com a mesmíssima história, foi vertida para o português por um tradutor anônimo:

> Tudo no mundo anda em guerra,
> Seja bruto ou seja humano:
> É a lei que rege a terra,
> E não profundo este arcano (La Fontaine, [1957?], p. 796).

Comparemos o preâmbulo acima com o início do cordel de Pacheco:

> A intriga é mãe da raiva
> O mau-pensamento é pai,
> Da casa da malquerença
> O desmantelo não sai,
> Enquanto a intriga rende
> A revolução não cai (Pacheco, 2007, p. 1).

Já *A festa dos cachorros* traz a conhecida anedota, também de cariz etiológico, que explica o porquê de estes animais cheirarem os traseiros uns dos outros (ATU 200B: *Por que é que os cães se cheiram*). Há outra versão em cordel, de autoria de Abraão Batista, *História da razão dos cachorros cheirarem o fiofó uns dos outros*, publicada em Juazeiro do Norte, em 2010.

Nos anos 1950, Antônio Teodoro dos Santos escreveu *O casamento do macaco com a onça*, costurando vários episódios independentes em um texto longo e nem sempre equilibrado. Reúne desde o ATU 122Z (*Outros truques para evitar ser comido*) ao ATU 175 (*O boneco de pez e o coelho*) no qual aparece o episódio do *Tarbaby*, o boneco de piche, simulacro usado para aprisionar o animal manhoso e levá-lo à panela. Outro tipo, que figura como episódio no folheto, é a história do bicho que, morto de sede, precisa recorrer a um truque para beber no rio guardado pela onça. O conto não integra o sistema ATU, mas foi catalogado por Terence Hansen (1957) como subtipo **74D (*O coelho tem sede e quer beber no rio guardado pelo tigre*). Até 2015 havia 28 versões catalogadas no Brasil, boa parte delas em combinação com outros tipos, com o animal esperto (coelho, macaco) sendo chamado, muitas vezes, de Amigo ou Bicho Folharal. (*Cf.* Cardigos; Correia, 2015, p. 68-69). Na versão de Teodoro:

Na hora a sede apertou
Com o efeito do mel:
Ele marchou para a fonte
Firme, constante e fiel;
Bebeu água bem pertinho
Da inimiga cruel!...

Disse a onça: — Coitadinho,
Donde vem desta viagem,
Você vem com muita sede,
Hein, meu amigo Folhagem?
Respondeu-lhe: — Tem um ano
Que tomei a beberagem! (Santos, 1958, p. 20).

O cordelista e xilogravador José Francisco Borges (1937-2024) publicou, há algum tempo, uma coleção de folhetos infantis e incluiu a fábula "O cavalo e os macacos", com seis versões orais documentadas no Brasil. Classificado como ATU 47A, a descrição no CCTP, *O lobo vai agarrado à cauda da vaca*, mostra a precedência da ação sobre os personagens, que variam a depender do informante ou do local da recolha. Na catalogação de Uther, é descrito como *The Fox Hangs Onto the Horse's Tail* (A raposa se agarra à cauda do cavalo).

O acervo de histórias de animais aumentou significativamente com o poeta mineiro Juvenal Verdades (Bernardes), que lançou recentemente uma caixa com cinco folhetos avulsos, incluindo *O cabo de guerra do macaco* (ATU 291: *O cabo de guerra enganoso*), sem registros no CCTP. A história foi compilada por Hartt em *Mitos amazônicos da tartaruga* (1988), com outros protagonistas, conforme se infere do título: "Como o jabuti provocou uma luta entre a anta e a baleia".

1.3 Outros cordéis classificáveis (ou não)

O Índice ATU abrange, além de uma ampla gama de narrativas orais e literárias, contos ainda imbricados ao mito na antiga literatura. A sistematização é possível a partir da identificação de formas fixas, mas não imutáveis, que, constituindo sintagmas, possibilita os processos de confronto e a análise da evolução de cada história (ou paradigma). Definidas as características básicas, formais, identificam-se versões e variantes, evitando aproximações genéricas e meramente especulativas. Mas nem todos os cordéis narrativos se enquadram no Índice ATU ou nos esquemas dele derivados (Car-Co, Ca-Ch, Robe, Hansen, Noia etc.). Alguns, inspirados em romances tradicionais, a exemplo da *História do boi misterioso*, de Leandro Gomes de Barros, e *A triste sorte de Jovelina*, de Sátiro Xavier Brandão (1892-1922),

poderiam ser incluídos no IGR (Índice Geral do Romanceiro), a partir da atribuição de um número específico, ressaltando-se a sua limitada presença se utilizarmos como parâmetro o conto popular. Há, ainda, o grupo de lendas classificáveis de acordo com a temática predominante (lendas do sobrenatural; sagradas, históricas, etiológicas etc.), abarcando um *corpus*, se não tão vasto quanto o dos contos, abrangente o bastante para merecer atenção maior do que a recebida até o momento.

Outros cordéis, compostos de motivos dispersos, refundidos por autores engenhosos, podem ser classificados como versões desviantes, nas quais aspectos e informações predominantes nas versões-padrão são obliterados ou reduzidos a subtextos. Para tanto, dividimos em quatro níveis os textos já *classificados*, níveis que podem abarcar também os *classificáveis*:

a) *Versões alinhadas*: cordéis que replicam, na medida do possível, os textos matriciais. Exemplos: *História do boi Leitão ou O vaqueiro que não mentia*; *História da princesa da Pedra Fina*, de autoria desconhecida; *Jesus e o mestre dos mestres*, de Manoel d'Almeida Filho, adaptação sem acréscimos ou omissões, do ATU 753 (*Cristo e o ferreiro*), com versão clássica, "O fogo rejuvenescedor", na coletânea dos Grimm, e variante no próprio cordel: *História de Jesus, o ferreiro e a macaca*, de José Costa Leite. No folheto *O homem que pagou a promessa enganando o santo*, de Eneias Tavares dos Santos, por exemplo, um camponês, estando à beira da morte, promete vender o cavalo e doar todo o dinheiro arrecadado a São Benedito caso se restabeleça. Fica curado e se arrepende da promessa, mas não deixa de cumpri-la. Leva à feira o cavalo e um galo, inverte o preço dos dois animais e impõe uma condição: só poderiam ser comprados juntos. Vende-os, embolsa o dinheiro do galo e dá o valor apurado com o cavalo ao santo. Trata-se do ATU 1553, cuja descrição no CCTP é *Uma vaca quase oferecida*. O pormenor da inversão do preço dos animais em nada altera o sentido da história.

Outro exemplo é o do romance que, abarcando dois tipos complementares, não resulta em versão híbrida nem miscelânica: a *História da princesa Gerulina e o cavalo misterioso* (de Minelvino Francisco Silva), apresenta um cavalo como animal auxiliar. O herói, Edgar, encontra um pente de ouro e, mesmo alertado pelo cavalo sobre os riscos, apanha-o para si. Passa a ser perseguido por um rei cruel, pois no pente estava gravado o nome de uma princesa, e terá de buscá-la num reino distante. Com o auxílio do cavalo, resgata a princesa, mas esta, odiando o rei, impõe algumas condições para desposá-lo: encontrar as joias que atirara ao mar; separar sementes de fumo de sementes de mostarda; trazer um litro de água da vida e banhar-se num tacho de chumbo derretido. Nas tarefas difíceis, o herói conta com o auxílio dos animais agradecidos: o rei dos peixes encontra a joia; o rei das formigas separa as sementes; a rainha

das águias traz a água da vida e o cavalo se sacrifica sugando todo o calor do chumbo, salvando o amo. A princesa impõe ao rei a mesma tarefa (banhar-se no chumbo quente) e este morre queimado. Em seguida, ela usa a água da vida para ressuscitar o cavalo e também Edgar, que havia morrido de tristeza.

O grande manancial simbólico dos contos, distribuído em motivos míticos, como o dos animais que separam sementes de diferentes cereais (H. 1091), já presente no conto de Apuleio, "Eros e Psiquê", parte do *Asno de ouro* (século II E.C.), até a busca da água da vida, tema de outros cordéis analisados neste trabalho, comprova a complexidade do enredo desenvolvido por Minelvino. Basicamente, o conto é a combinação de dois tipos: ATU 554 (*Os animais agradecidos*) + ATU 531 (*O cavalo esperto*). O autor, inclusive, indica a sua fonte, o que acrescenta mais uma camada, já que tal expediente é raro em textos procedentes da tradição oral:

> Quem me contou essa história
> Que despertou o meu tino
> Foi um velho meu amigo
> Lá do sertão nordestino
> Hoje reside em Conquista
> Chama-se ele Braulino (Silva, 1973, p. 20).

Os textos podem, ainda, provir de fonte letrada, a exemplo dos "livros do povo", incluindo o *João de Calais*, ao qual dedicamos todo um capítulo.

Exemplifiquemos agora com dois romances novelescos: ambos relacionados ao poder do Destino.

1. A princesa Anabela e o filho do lenhador.

Um recém-nascido é condenado à morte pelo rei Beltrão, que visitava sua choupana, depois de o pajem real, adivinho e parteiro, ter previsto que ele viria a casar-se com a filha do soberano. O rei reclama o menino para si, crava-lhe um punhal e o atira num "rio de nado". A criança não morre, no entanto. É adotada por uma mulher igualmente pobre, recebendo o nome de Barnabé, e, depois da morte desta, com treze anos, migra para outro reino, onde vai trabalhar num colégio, sendo muito querido por um professor. Uma das filhas do rei Beltrão, casada com o filho do rei daquele país, faz aniversário e o rapaz segue com o mestre, que fora convidado para a festa. Lá, Barnabé, inocente, fica frente a frente com seu carrasco, para quem conta a sua história. O rei, revoltado por haver falhado em seu intento, escreve uma carta, na verdade uma sentença de morte assinada, endereçada à rainha, com o condenado servindo de correio. A carta

é interceptada pela princesa Anabela, que, apaixonada pelo moço, escreve outra, imitando a letra do pai, ordenando que a rainha providencie o seu casamento com o jovem estrangeiro. O pobre ainda derrotará um pretendente à mão da moça em duelo e receberá, do próprio rei, que reconhecerá seu crime, a coroa do país. O casamento é feito em presença dos pais do moço. Quem está familiarizado ao universo dos contos de fadas, perceberá que parte do enredo repete o conto *Os três fios de cabelo do Diabo* (ATU 461), história de cunho maravilhoso. Termina, porém, com o cumprimento da profecia, comprovando a infalibilidade do destino.

O tipo, o primeiro dos *Tales of Fate* (Contos de destino), é classificável como ATU 930 (*A profecia*), assim resumido por Uther (incluindo os motivos embutidos no conto):

> Um homem rico (rei, mercador, dono de terras) fica sabendo da profecia (ele sonha) segundo a qual um menino pobre se tornará seu genro (herdeiro). Portanto, ele tenta matar o menino por meio de várias conspirações (exposição). Finalmente o menino tem que entregar uma carta que ordena a sua própria morte [K978]. A carta é trocada (modificada) por um ajudante [K511], para que o menino se case com a filha de seu adversário e compartilhe sua posição e riqueza [K1355] (Uther, *op. cit*., v. 1, p. 568, tradução nossa).[24]

O conto ressoa dois episódios lendários relacionados ao rei Sargão da Acádia (2334-2279 a.E.C.): o primeiro é o de seu nascimento, ocultado pela mãe, que o coloca num cesto, fechado com betume, e o lança ao rio Eufrates. O segundo episódio é o do mensageiro ingênuo: enviado por Ur-Zababa, rei de Kish, ao rei de Uruk, Lugal-zage-si, o jovem Sargão é portador de uma carta gravada numa tábua de argila na qual era pedida a sua morte.[25] O motivo K978 (a substituição da carta com a sentença de morte) também aparece no mito grego de Belerofonte.

2. O capitão do navio.

Um dos mais antigos cordéis narrativos, "uma história / do tempo da inocência", conforme seu autor, Silvino Pirauá de Lima, tem como tema a paciência e a resignação de um homem vítima de ciladas do destino, que o levam a perder tudo: bens materiais, esposa e filhos.

> Num dia de sexta-feira
> ouviu uma voz perguntar:

[24] No original: "A rich man (king, merchant, landlord) learns of the prophecy (he dreams) that a poor boy will become his son-in-law (heir). Therefore he tries to kill the boy by various plots (exposure). Finally the boy has to deliver a letter that orders his own death [K978]. The letter is exchanged (modified) by a helper [K511], so that the boy is married to the daughter of his adversary and shares in his rank and wealth [K1355]."

[25] O poema fragmentário "Sargon and Ur-Zababa" (Sargão e Ur-zababa), com o episódio do mensageiro que leva ao rei sua sentença de morte, foi traduzido para o inglês por Jeremy Black et al. In: *The Literature of Ancient Sumer*. Disponível em: https://www.worldhistory.org/article/2175/sargon-and-ur-zababa//. Acessado em 20 de março de 2024.

queres passar bem em moço
ou quando velho ficar?
quando foi no outro dia
a voz tornou-lhe a falar (Lima, 1975, p. 1).

Depois de ouvir por três noites a mesma pergunta, o homem é aconselhado pela esposa a responder que deseja "padecer em moço", enquanto tem força para trabalhar. Começam assim os percalços: a mulher, iludida por uma meretriz, embarca num navio e é feita prisioneira pelo capitão. O marido sai à sua procura, com os dois filhos, e tenta atravessar um rio, levando primeiro o mais velho. Quando volta para buscar o menor, este havia desaparecido, o mesmo ocorrendo com o que já havia atravessado. Chega a um reino, emprega-se como hortelão do rei e, quatro anos depois, é promovido a conselheiro. Morrendo o rei, e não deixando herdeiros, o homem herda a coroa. Dois rapazes "sentam praça" no mesmo dia em que um navio aporta na capital do reino. O capitão solicita ao rei dois soldados para guarnecer seu navio. Os soldados contam suas histórias. A mulher, que reconheceu neles seus filhos, implora ao capitão, a quem promete ceder, enfim, o seu amor, para antes ser levada ao palácio.

Chegando ao palácio, ela pede que os dois soldados, levados à sua presença, narrem a sua história. O rei os reconhece, mesmo passados doze anos. Quanto ao raptor da mulher, a punição é exemplar:

Pegaram o capitão
não o quiseram matar
fizeram uma fogueira
vivo o mandaram queimar
pegaram as cinzas dele
voaram (*sic*) dentro do mar (Lima, 1975, p. 16).

E a história termina com o cumprimento do decreto da *voz*, ou seja, do Destino.

O enredo do homem que sofre na mocidade para ser recompensado na velhice aparece no romance metrificado inglês *Sir. Isumbras*, publicado antes do ano 1320, sem autoria identificável. Isumbras, cavaleiro rico e orgulhoso, tendo escolhido ser feliz na velhice, perde a família e as riquezas, adotando vida errante. Depois de muitas adversidades, torna-se ferreiro, forja a própria armadura, vai à Terra Santa, até reencontrar a esposa, que, enviuvando de um sultão, tornara-se rainha. Ao casal juntam-se os filhos e a Fortuna novamente os abraça. (*Cf.* Hudson, 2006).

Classificada como ATU 938 (*Placidas*), a história vincula-se diretamente à lenda de Plácido, soldado romano da época do imperador Trajano (53-117 E.C.). A voz do Destino é substituída por um cervo, imagem do próprio Cristo, que exorta o pagão Plácido a converter-

se. Batizado pelo bispo de Roma, ele recebe o nome de Eustáquio. Ao fugir para o Egito com a família para evitar perseguições, sua mulher é raptada por um capitão de navio, e os filhos são levados por um lobo e um leão. Eustáquio retoma seu posto no exército, vence uma guerra e reúne novamente sua família. Instados a renunciar à fé cristã, eles a reafirmam e são martirizados no tempo de Adriano (século I). Os corpos, retirados de dentro de um touro de bronze ao qual fora ateado fogo, depois de três dias, permaneciam intactos, dando testemunho de sua santificação (*Cf.* Varazze, 2003, p. 894-900).

b*) Cordéis híbridos*: o folheto *A intriga do cachorro com o gato*, sobre o qual já falamos, chama a atenção por mesclar elementos do conto-tipo 200 a descrições bem-humoradas do reino da bicharia. Dando um salto da fábula para o conto de fadas, temos duas versões incomuns d'*A bela adormecida* (ATU 410), uma inspirada na tradição oral e outra baseada em versão literária francesa. No primeiro exemplo encaixa-se a adaptação (ou transcriação) do poeta baiano Minelvino Francisco Silva, *História da princesa adormecida e o reino das 7 Fadas*, uma de suas obras menos conhecidas. A primeira estrofe é a da famosa invocação, típica dos épicos gregos e romanos, o que já confere um caráter híbrido à história:

> Minha musa inspiradora,
> Ajudai-me nesta vida,
> Inspirai a minha mente
> Que está bastante aquecida
> Para escrever a História
> Da Princesa Adormecida (Silva, [197-?], p. 1).

O poeta explica o porquê do nome do reino:

> As fadas misteriosas
> Eram sete irmãs unidas
> Que só praticavam o bem
> Por todos muito queridas
> No reino das Sete Fadas
> De todos bem conhecidas (*Ibid*., p. 2).

As sete fadas recebem, por um emissário, o convite para visitar a princesa recém-nascida. Mas as sete bruxas malvadas do reino da Tirania, não sendo convidadas, amaldiçoam a menina e todo o reino. O número de fadas, sete e não doze, como nas versões canônicas, já aparece há mais de três milênios, nos antigos contos egípcios, coligidos por Gaston Maspero, nos quais os recém-nascidos recebiam dons e, evidentemente, castigos das sete Hátors, os sete aspectos da deusa-mãe do Egito, Hátor, a Vaca Celestial. As senhoras do Destino aparecem no conto dos "Dois irmãos", um dos mais velhos já registrados, selando o destino da esposa do

herói Batu (Baiti): “As sete Hátors vieram vê-la e disseram em uma só voz: ‘Deixe-a morrer pela espada’.” (Maspero, 1915, p. 12).[26] Todavia, é no conto “O príncipe malfadado” (The doomed prince), situado por Maspero no final da XXª dinastia, no qual a visita das deusas/fadas ocorre durante o nascimento do príncipe, que a relação com o *topos* da Bela Adormecida se estabelece: “Quando as Hátors vieram decretar-lhe um destino, elas disseram: ‘Ele morrerá pelo crocodilo, ou pela serpente, ou mesmo pelo cachorro’.” (*Ibid.*, p. 186)[27].

O mote “Sete fadas me fadaram”, estudado pelo professor Paulo César Ribeiro Filho (2019), a partir de um romance corrente em Portugal, recolhido por Almeida Garret, mostra a difusão do motivo desde o século XVI, em registros como o da *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, em que fala o judeu Vidal:

> Pela lama e pelo pó,
> que era para haver dó!,
> com chuva, sol e nordeste.
> Foi a coisa de maneira
> tal friúra e tal canseira
> que trago as tripas maçadas
> assi me **fadem boas fadas**
> que me saltou caganeira (Gil Vicente, 1970, p. 176, grifo nosso).

A inclusão de sete bruxas em contraposição às fadas, no cordel de Minelvino, é um ingrediente moderno; se o motivo elementar (a sentença) remanesce, a ambivalência das antigas deusas do destino (incluindo Moiras, Parcas e Norns) já não tem lugar no imaginário judaico-cristão. Sob essa perspectiva, pode-se associar as sete fadas às virtudes e as sete bruxas aos pecados capitais. Bruxas e fadas são imagens do eterno feminino, derivadas de divindades pagãs, propiciadoras de benesses e malefícios; a razão de as primeiras serem caracterizadas como velhas malignas no mundo ocidental, estereótipo reforçado pelo cinema, ao passo que as segundas são vistas sob um viés positivo, é explicável pelo longo processo de demonização deste mesmo eterno feminino. A inexistência de registros escritos talvez explique a dificuldade em se apontar as origens não somente da bruxa, mas do imaginário em torno de sua figura temida e incompreendida. Jack Zipes, no entanto, indica as pistas deixadas em amuletos, vasos, nomes de florestas, cavernas etc., onde a adoração da Deusa, em seus múltiplos aspectos, ocupava um espaço proeminente:

---

[26] Na tradução inglesa: “The Seven Hathors came to see her and they said with one voice: ‘Let her die by the sword’."

[27] Na tradução inglesa: “When the Hathors came to decree him a destiny, they said, ‘He shall die by the crocodile, or by the serpent, or indeed by the dog’.”

> Como deusas e divindades nos tempos pagãos, que mais tarde foram associadas a bruxas e fadas, elas eram ajudantes ou facilitadoras poderosas que tinham o comando de algum tipo de magia e eram elogiadas por suas presumidas qualidades. Podiam promover todo tipo de transformação extraordinária, guiar meninas e meninos através de rituais de iniciação, proteger pessoas de calamidades, transformar casais inférteis em férteis, fornecer condições propícias para a caça e a agricultura, conceder desejos, prever o futuro, **fazer profecias e determinar o destino das crianças recém-nascidas** (Zipes, 2012, p. 57, grifo e tradução nossos).[28]

O tema da princesa fadada à morte ou a um prolongado sono rendeu outro cordel, este de autoria de João Martins de Athayde, *A bela adormecida no bosque*, com mesmo o título em português do reconto de Charles Perrault. Eis o início da história:

> Houve nos tempos passados
> na capital da Turquia
> um rei chamado Justino,
> império da monarquia
> casado com uma princesa
> por nome de Rosalia.
>
> Eram muito visitados
> pelo povo da cidade
> porém viviam sofrendo
> grande contrariedade
> porque não tinha remédio
> pra fazer sua vontade.
>
> Porém como Deus não dorme
> assim diz a profecia
> vendo que o tal castigo
> a jovem não merecia
> concebeu-lhe uma filhinha
> pra ser chamada Maria (Athayde, [1974?], p. 1).

Athayde, com fervilhante imaginação, reformula os motivos constituintes da história, conferindo à sua versão alguma originalidade: a maldição da fada velha e esquecida pelo casal real se confirma quando a princesa é picada por uma serpente e dorme por cem anos. É possível que o poeta tenha levado em conta o universo rural de boa parte dos leitores no qual a ameaça de animais peçonhentos, sugerindo um elo realista, seria uma ideia mais interessante que o

[28] Conforme o original: "As goddess and divinities in pagan times who were later associated with witches and fairies, they were powerful helpersor enablers who had a comando f some kind of magic and were praised for their qualities that they were assumed to possess. They could bring about any kind or extraordinary transformation, guide young girls and boys through initiation rituals, protect people from calamities, change infertile couples so that they could reproduce, provide propitious conditions for hunting and farming, grant wishes, predict the future, make prophecies, and determine the destinies of newly born children".

prosaico fuso do conto francês. Consumada a praga, o reino será assombrado por caveiras, espíritos de fadas "ou algum silfo iracundo". À exceção da princesa que dorme, os demais cortesãos serão transformados em estátuas de pedra, outro tema recorrente em cordéis de encantamento, como *História do Valentão do Mundo*, de Severino Milanês. É, de fato, uma reelaboração da versão de Perrault, sem a parte final, do rei-caçador, com algumas soluções originais que não desvirtuam o texto-matriz.

Outro exemplo eloquente é a *História de João da Cruz*, um dos melhores cordéis de Leandro Gomes de Barros, que classificamos como ATU 756A (*A arrogância do virtuoso*). Trata-se de uma variante, com muitos elementos acrescentados pelo autor, na qual o motivo do bordão que flore em razão do arrependimento do homem justo norteia a história, narrada como uma lenda hagiográfica, de queda e redenção:

> Depois de Cristo, alguns anos
> Existia um ancião;
> Esse tinha um filho único
> O qual se chamava João
> Que ia sempre de encontro
> À cristã religião (Barros, 1986, p. 3).

Há vários motivos das lendas piedosas: o sonho premonitório do herói com uma mulher, prefigurando a Virgem Maria, advertindo-lhe sobre o caminho a seguir. Desobedecendo-a, ele vai parar num prédio murado, onde é recebido pelo príncipe das trevas e testemunha os grandes castigos infligidos às almas danadas. Abandona a casa maldita e vai, pelo caminho da direita, chegando à outra casa, de indescritível beleza. Neste local...

> Viu passar uma mulher
> Com um majestoso manto;
> Tudo ali se levantava,
> Entoava um belo canto
> Dizendo: "Salve, ó Esposa
> Do Divino Espírito Santo (*Ibid.*, p. 13).

Morrendo a mãe, João se despede do pai e torna-se eremita, sendo tentado pelo Demônio e consolado por um anjo, que lhe deixa o ramo da virtude:

> Todo dia hás de vê-lo
> Verde e com todo o fulgor —
> Aquele ramo é regado
> Com o riso do Senhor —
> Se tu caíres em culpa,

Cai dele também a flor (*Ibid*., 1986, p. 16).

Já adivinhamos que ele será iludido pelo Diabo que, inicialmente, se transforma em uma velha e, depois, numa jovem sedutora. João segue com a falsa jovem até o seu castelo, mas, lembrando-se do ramo, retorna ao local onde vive como penitente. Depois de vinte e dois anos, morre e segue para o céu, seguido por Satanás. No céu, Jesus explica o mistério da flor divina:

A flor que o anjo te deu
Foi uma das minhas chagas
Feitas pelos teus pecados
Naquelas horas amargas,
Feitas por ti e por outros,
E desta forma são pagas? (*Ibid*., 1986, p. 26).

Forma-se o tribunal celeste e João, perdendo sua individualidade, e, agora chamado apenas de *alma*[29], será julgado por Jesus, ao passo que Satanás fará o papel de acusador. Vendo-se perdido, rogará à Virgem para que seja sua advogada, e ela aceita. Não só aceita, mas, valendo-se dos melhores argumentos, termina por convencer o filho a salvar a alma, para desespero do Demônio. Antes, porém, São Miguel Arcanjo intervém, e o Diabo, diante de iminente derrota, recorre a um último artifício:

Pesam-se a alma e as culpas:
Se a alma for mais pesada
Lhe garanto que darei
A questão por terminada;
Se as culpas pesarem mais
Você não ganhará nada. (*Ibid*., p. 26).

Trata-se da Psicostasia, a pesagem da alma, recurso definitivo para a salvação ou danação eternas. O tema do julgamento *post-mortem* está presente em muitas religiões, mas nenhuma parece preceder a egípcia, com registro no *Livro dos mortos*, em processo similar àquele conservado pela tradição popular católica. São Miguel, com sua balança, substitui Anúbis, que pesava os corações dos defuntos no Tribunal da dupla Maat, presidido por Osíris. O professor E. Wallis Budge, tradutor e comentador do *Livro dos mortos*, descreve a Cena do Julgamento no salão de Osíris:

[29] Compare-se este cordel com o *Auto da alma*, de Gil Vicente, representado em 1508, dedicado à devota rainha D. Leonor, esposa de D. Manuel, cognominado "o Venturoso". O argumento, simples, mostra uma disputa entre Santo Tomás, Santo Agostinho, Santo Ambrósio e São Jerônimo, doutores da Igreja, aqui personificada e substituindo a Virgem, com o Diabo pela posse da alma.

> Não se sabe onde nem quando ocorria o julgamento, mas segundo o que parece ter sido a ideia original, os amplos céus, ou parte deles, formavam a sala do Julgamento, e a sentença era dada na presença das três Companhias de deuses; como cabeças da Companhia funérea, Osíris ocupava posição proeminente, e acabou ficando o único juiz dos mortos. Parece que o julgamento de cada indivíduo acontecia logo depois da morte, e o aniquilamento ou a vida e a bem-aventurança eternas eram decretadas incontinenti para as almas dos mortos (Budge, 1993, p. 129).

Câmara Cascudo, no ensaio "Anúbis" (2002, p. 32-33), menciona romances portugueses recolhidos por Teófilo Braga (1867) e Jaime Lopes Dias (1944) sobre os transes angustiantes das almas diante do juízo divino; reproduz, também, um trecho pinçado do *Folclore pernambucano*, de Pereira da Costa:

> Segundo a crendice popular, para verificar-se o destino final dos espíritos, é preciso um julgamento prévio. O espírito, apenas desprendido da matéria, comparece perante o arcanjo São Miguel, e tomando ele a sua balança, coloca em uma concha as obras boas e na outra as obras más, e profere o seu julgamento em face da superioridade do peso de umas sobre as outras. Quando absolutamente não se nota o concurso de obras más, o espírito vai imediatamente para o céu; quando elas são insignificantes, vai purificar-se no purgatório, e quando não tem em seu favor uma obra boa sequer, vai irremediavelmente para o inferno, donde só sairá quando se der o julgamento final, no dia de juízo, seguindo-se então a ressurreição da carne (Costa, 1974, p. 98).

Rodrigues de Carvalho atribui a Silvino Pirauá a "Peleja da alma", com versos distribuídos em esquemas rímicos nem sempre coesos, embora o julgamento seja reproduzido de forma consistente, como se depreende da seguinte quintilha:

> "Vem cá, Miguel!" — Quem me chama?
> Lucifer[30] que vá embora,
> Que ele não tem parte em nada,
> Que a alma que ele veio ver
> Da Virgem foi amparada" (Carvalho, 1967, p. 121).

É possível que Carvalho tenha confundido, pela proximidade temática, este poema com o folheto *O castigo da soberba*, também atribuído a Pirauá e aproveitado por Ariano Suassuna na parte final da peça *Auto da Compadecida*.

[30] No cordel, e em alguns contos e poemas populares, *Lucifer* é palavra oxítona. O recurso do deslocamento da tonicidade da sílaba para uma sílaba posterior (diástole) não é incomum no cordel, bem como não o é na poesia em seu sentido lato.

Além do julgamento celeste, as viagens ao além, reduzidas a um sonho em *João da Cruz*, reflorescem no imaginário judaico-cristão, influenciado por crenças pré-cristãs e inflamado pela literatura apocalíptica. Jacques Le Goff, ao historiar o nascimento do purgatório, investigou os seus antecedentes e recenseou os viajantes do mundo espiritual, incluindo um ancestral do mundo grego:

> Plutarco, nos seus *Moralia*, conta a visão de Tespésio, Este, depois de ter levado uma vida de deboche, segundo todas as aparências, morre e quando, passados três dias, volta à vida, leva daí em diante uma vida perfeitamente virtuosa. Pressionado com perguntas, revela que o seu espírito deixou o corpo e viajou no espaço entre as almas que andavam pelo ar das quais conheceu algumas, que emitiam terríveis lamentos, enquanto outras, mais em cima, pareciam tranquilas e felizes. Algumas destas almas são puramente brilhantes, outras têm manchas e outras são completamente escuras. As que estão carregadas com poucos pecados só sofrem um castigo ligeiro, mas as ímpias são entregues à Justiça que, se as acha incuráveis as abandona às Fúrias que as lançam num abismo sem fundo. Tespésio é depois levado para uma grande planície cheia de flores e de perfumes agradáveis onde algumas almas voam alegremente como pássaros. E visita por fim o lugar dos condenados onde assiste às suas torturas. Há notoriamente três lagos, um de ouro fervente, outro de chumbo gelado e um terceiro de ferro agitado por ondas. Demônios mergulham e tornam tirar as almas de um lago para outro. Por fim, noutro local, ferreiros modelam sem cerimônias as almas chamadas a uma segunda existência dando-lhes as mais diversas formas (Le Goff, 1995, p. 133).

Em *João da Cruz*, a descrição do inferno não é menos aterradora:

> Lá no fundo de uma estufa
> Se ouvia gente gemer,
> Ranger dente, blasfemar,
> Avançar para morder,
> Da urros que reboavam,
> Fazendo a terra tremer (Barros, 1986, p. 11).

Anábase (subida ao céu) e catábase (descida ao inferno) são, afinal, *topoi* recorrentes no cordel e nos romances piedosos, herdados dos ritos fúnebres, guardando vestígios das religiões de mistério de muitos povos e quadrantes. Muito antes de os teólogos cristãos lançarem as bases doutrinárias da crença numa prisão localizada abaixo da terra e ameaçarem seus inimigos com castigos, aplicados em proporções muito maiores que os pecados, são eternos, o fogo do inferno já ardia, em temperaturas variáveis, na Suméria, no Egito e na Grécia. Leandro Gomes de Barros, no entanto, não parece mover-se pela literatura apologética Ao mesclar um motivo pio, presente em contos religiosos, cujo modelo é *Os três ramos verdes* (ATU 756), seguido do subtipo 756B (no qual enquadramos *João da Cruz*), com lendas douradas, como a de Santo

Antônio da Tebaida e outros santos tentados pelo Demônio, ele mostra que seu trabalho ia além da literatura e buscava atender à demanda de um público a um só tempo fascinado e assombrado pelas pregações missionárias. Ariano Suassuna, grande admirador de Leandro, adaptou sua obra-prima, em 1949, rebatizando-a como *Auto de João da Cruz*. Para que não restem dúvidas sobre as fontes, escrevendo em 1967, o dramaturgo afirmava ser o seu texto

> inteiramente baseado em três folhetos nordestinos: *História de João da Cruz*, *História do Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai não Torna* e *O Príncipe João Sem Medo e a Princesa da Ilha dos Diamantes*, folhetos dos quais são autores ou divulgadores, respectivamente, Leandro Gomes de Barros, Severino Milanês da Silva e Francisco Sales Arêda, poetas populares do Nordeste, segundo se explicava na introdução escrita para a peça (Suassuna, 1986, p. 181).

c) *Cordéis miscelânicos*: são aqueles que mesclam em um poema coeso tipos por vezes pertencentes a diferentes categorias. São muitos os exemplos, boa parte deles oriundos de cordéis jocosos, como *O quengo de Pedro Malazarte no fazendeiro*, de João Damasceno Nobre (1810-?), no qual detectamos os seguintes tipos: ATU 1000 (*Ganha quem não se zangar*), ATU 1007 (*Outras formas de matar ou ferir o gado*), ATU 1011 (*Arrancar o pomar/ vinha*) e 1539*D (Car-Co) (*O tesouro do espertalhão*). Ressalta-se que, não obstante tratar-se de um texto humorístico, os tipos predominantes provêm dos Contos do ogro (Diabo) estúpido.

d) *Versões desviantes*: grandes clássicos da literatura de cordel fazem parte desta categoria. O que caracteriza os textos é o cuidado ao recombinar os motivos de tal forma que apenas tangencialmente possam ser vinculados à matriz inspiradora. Tomemos, por exemplo, a *História de Gilvã e Ricardina* (de Severino Milanês da Silva), que, grosso modo, enquadra-se no ATU 550 (*O pássaro, o cavalo e a princesa*). No enredo-padrão, o rei de um país distante fica cego e seus filhos vão em busca da cura. No cordel, no entanto, não é o rei, mas uma princesa que fica cega. O falso herói é um ladrão e o doador mágico, um velho. Há referências a *O príncipe e a fada*, de Leandro Gomes de Barros, em situações que mais atravancam do que ajudam o desenrolar da história.

Já *O menino das abelhas e a formiguinha encantada,* de Lucas Evangelista, é uma recriação bastante descaracterizada do ATU 554 (*Os animais agradecidos*). O herói, com um favo na boca, presenteado pela Rainha das Abelhas, transforma-se em abelha e derrota um gigante, conquistando um reino e a mão da princesa. Por acidente, engole o favo e só não fica mudado em abelha para sempre graças ao auxílio da Rainha das Formigas. Derrota, ainda, um pretendente desleal, ferroando-o e pondo-o para correr.

Apresentaremos agora outros três exemplos, acompanhados de cotejos ou remissões a obras literárias que apresentem interfaces ou estejam em aberto diálogo com o cordel.

1. *O papagaio misterioso*.

O extenso romance de Luís da Costa Pinheiro se inicia com um alerta ao leitor e um autoelogio para, em seguida, retomar a fórmula de opor virtudes e vícios, evidenciando a feição exemplar da história. O termo *trancoso*, aqui, aparece negativado ante a jactância do autor:

> Leitor, não venho massar-te
> Com história de trancoso
> Dos dramas de aventura
> Este é o mais primoroso
> A vida de uma princesa
> E um Papagaio Misterioso.
>
> Nessa história se vê
> A luz da santa pureza
> Da falsidade cruel
> A perturbante surpresa
> Como um Papagaio fez
> Dos dois santos a defesa (Pinheiro, [195-?], p. 3).

Depois de realçar a originalidade de sua história, o autor nos apresenta ao Papagaio, que fará a defesa dos "santos", ou seja, do casal protagonista, formado por Alvino, um rapaz pobrezinho, e uma princesa fadada a casa-se com ele e, por isso, isolada do mundo por ordem do pai. Servindo ao rei como jardineiro, Alvino adentra o palácio da princesa reclusa e, depois de trocarem juras de amor, usa um ardil para livrá-la da "prisão": esconde-a num saco, como se fosse uma cavala (peixe). O jardineiro pede permissão ao rei para casar-se com sua noiva, que, por enquanto, deveria permanecer incógnita, e é atendido. Ganha, do sogro, que ignora o truque, um palácio, onde vai viver com a esposa. Contudo, ao receber o ultimato de um príncipe pagão, que exige a mão de sua filha, o rei promove Alvino a general e o envia para a guerra. Antes de partir, ele encontra um menino que lhe oferece um papagaio:

> — Me compre esse papagaio
> Que lhe pretendo vender
> Um bichinho inteligente
> Que tudo sabe dizer
> Conhece segredos ocultos
> Que ninguém pode saber (*Ibid.*, p. 12).

Alvino adquire o papagaio para fazer companhia à mulher em sua ausência. A princesa não escapa ao olhar cobiçoso de Jobão, o irmão cruel de Alvino, que o havia enxotado de casa antes de ele entrar a serviço do rei. Depois de ser escorraçado pelo papagaio, Jobão recorre a uma velha, que se passava por mendiga, com quem sela um pacto de sangue: ela iludiria a princesa para marcar um encontro com ele. A velha vai até a casa da princesa, mas leva uma sova do papagaio, que a deixa por morta, arrancando-lhe um olho:

> Assim que ele soltou-a
> Ela sai dizendo: — Raio!
> Quase que morro agora
> Nas unhas do *sarangaio*
> Quem não conhece Miguel
> Chama aquilo papagaio (*Ibid.*, p. 15).

A velha, que, na verdade, era o Diabo, ao reconhecer São Miguel sob a aparência de um papagaio, temendo outra surra, muda de estratégia e ensina a Jobão um meio de vingar-se de Alvino e da princesa: denunciá-la como adúltera ao rei, descrevendo, como prova irrefutável, um sinal que ela traz no peito, em forma de rosa. Feita a denúncia, a princesa e, depois Alvino, que voltara vitorioso da guerra, são presos e sentenciados à morte. Na hora da execução, o papagaio pede licença ao rei e sai à caça da velha/Diabo, trazendo-a sob ameaça de nova surra e obrigando-a a contar toda a verdade. Desfeito o engano, Alvino é promovido a marechal e recebe, do sogro, a coroa. O papagaio revela ser o anjo tutelar do casal e voa para o céu. Alvino perdoa o irmão que, por sinal, era casado com a baronesa Francisca.

Embora Luís da Costa Pinheiro se ufane de haver composto o mais primoroso "dos dramas de aventuras", em sua estrutura básica a história desenvolvida por ele deita raízes em um conto de tradição oral, *The Tale-Telling Parrot* (*O papagaio contador de histórias*), nº 1352A no Índice ATU. Em seu essencial, tal conto se constitui na ação do papagaio (conto-moldura) que narra histórias para a sua senhora, impedindo-a de, na ausência do marido, acompanhar uma velha alcoviteira a serviço de um rapaz apaixonado (Mot. K1591).

Sílvio Romero registrou duas versões sergipanas, ambas denominadas "O príncipe cornudo". Na primeira (nº 13), um príncipe, que veio ao mundo com a sina de ser cornudo, viaja para uma terra distante para livrar o pai da vergonha. Arremata, num leilão, um papagaio e, precisando partir para "umas guerras", deixa-o com a princesa, com quem se casara. A princesa sai, então, à sacada, sendo vista por um moço, que por ela se apaixona. Pede a uma velha para intermediar o encontro e esta convida a princesa para ser madrinha de um batizado. O papagaio, que, desde a chegada à casa, mantivera-se calado, pede para contar uma história, e a princesa

consente. A história se estende até altas horas, frustrando os planos da velha. Isso se repetirá por três noites, até o retorno do príncipe e a consequente quebra da maldição. O papagaio, "que era um anjo, voou para os céus" (Romero, 1985, p. 62). A segunda versão (nº50) varia nas histórias narradas e no final: o papagaio, depois de cumprir a missão, morre e o casal avista, em seguida, um anjinho subir ao céu. Portugal apresenta, conforme o CCTP (2015), três versões recolhidas por Ataíde Oliveira (1900), "Um papagaio", Leite de Vasconcelos (1963), "O papagaio", e Jeanne Purcell (1969/70), "A aposta".

O enredo vem do *Sukasaptati* hindu ou *Setenta contos do papagaio*, coletânea do século XII, traduzida (ou adaptada) para o persa pelo médico sufi Ziya'al-Din Nakhshabi, no século XIV, como *Tuti-namé* (variando em *Tooti Nameh*, *Tutinama*) ou *O livro do papagaio*. Narra a história do mercador Miemun e de sua esposa Khojisteh: ao viajar a negócios, o marido a deixa aos cuidados de um papagaio adquirido mediante grande quantia. O episódio a seguir, determinante em todas as versões orais, traz uma invariável (a descoberta da beleza da princesa) e uma variável (ela corresponde ao galanteio do sedutor): "Quando um príncipe de outro país, que havia viajado para aquela cidade, tendo sido fisgado pelas bochechas brilhantes de Khojisteh, distraiu-se por seu amor; e Khojisteh também ficou fascinada ao ver o príncipe". (Nakhshabi, 1801, p. 13).[31] Ainda que o papagaio, na ausência do amo, distraia a senhora com belas histórias, sua propensão ao adultério acaba sendo punida pelo ciumento marido, em seu retorno, com a morte. Os contos e o cordel, como se nota, amenizam o caráter misógino do *Tuti-namé* e trazem um elemento verdadeiramente novo: o papagaio é o anjo da guarda do casal. Diferentemente, no *Sukasaptati*, Prabhavattî, a esposa é perdoada pelo marido, o príncipe Madana. E o papagaio, atuando como conciliador, narra a última história para ambos:

> Madana, então, obediente ao desejo do Papagaio, levou Prabhavattî para casa, e seu pai, Haridatta, regozijando-se com o retorno do filho, promoveu uma grande festa. Enquanto o festival prosseguia, uma chuva de flores caiu do céu, e o Papagaio — o conselheiro e confidente de Prabhavati — livre da maldição que o obrigara a usar a forma de um papagaio, ascendeu à morada dos deuses, e Madana e Prabhavattî passaram o resto de suas vidas em paz e felicidade (Chintamani, 1911, p. 127).[32]

[31] Na versão inglesa do original persa: "When a prince of another country, who had travelled into this city, having beheld the glowing cheeks of Khojisteh, was distracted with love; and Khojisteh also was fascinated at the sight of the prince".

[32] Na versão inglesa: "Then Madana, obedient to the Parrot's wish, took Prabhavattî home, and his father Haridatta, rejoicing at his son's return, made a great feast. While the festival was proceeding, a rain of flowers fell from heaven, and the Parrot —the adviser and confidant of Prabhavati— freed from the curse which had compelled him to wear a parrot's form, ascended to the abode of the gods, and Madana and Prabhavatî passed the remainder of their lives in peace and happiness".

A apoteose do papagaio, com a chuva de flores, repete-se no cordel, fato por si extraordinário:

> Olhem, não sou Papagaio
> Sou [o] anjo tutelar
> O anjo da tua guarda
> Que vim para te livrar
> Receba os quatro vinténs
> Que quero me retirar.
> [...]
> Quando ele ia voando
> Ia soltando muitas flores
> E cujas flores caíam
> Sobre o colo dos senhores
> Cantando hinos angélicos
> Oferecendo a Deus louvores (Pinheiro, [195-?], p. 19).

O fato de o papagaio ascender à morada dos deuses ajuda a entender a sua conversão em anjo, nos contos e no cordel. Ele impede não somente o adultério da esposa, mas, também, o desfecho trágico e misógino do *Tuti-namé*.

2. *O enjeitado de Orion*.

Delarme Monteiro da Silva (1918-1994), pernambucano de Recife, funcionário da lendária tipografia de Athayde, de quem era discípulo, aprendeu tão bem o ofício que superou em parte o mestre. Talvez o seu melhor romance, *O enjeitado de Orion* apresenta uma das tramas mais complexas da literatura de cordel. Os principais personagens possuem motivações e arcos que fogem ao modelo unidimensional de muitas narrativas. Sempre iniciando seus romances com a palavra *Deus*, o autor é bem-sucedido desde a introdução, em que o fatalismo característico dos contos e dos cordéis antecipa, sem revelar, o enredo edípico a desenvolver-se:

> Deus traça o nosso destino
> Com bastante precisão.
> Tudo que nos acontece
> Já passou por Sua mão
> E no Juízo Final
> Dará Ele a decisão (Silva, 2006, p. 3).

A refinada imagética, aliada ao talento e perspicácia na descrição do estado de ânimo dos personagens, faz de Delarme, segundo Braulio Tavares, "um poeta contemporâneo ao cinema e à televisão, com enorme capacidade para visualizar cenas, vocabulário vívido e

variado, e sabendo misturar bem sua imaginação pessoal e o material fornecido pela tradição." (Tavares, 2005, p. 140). Tal habilidade aparece nesta sequência, em que o rei de Orion, Corcino Segundo, cuja viuvez era recente, depara um objeto flutuando sobre as ondas. O rei só não entra em seu castelo devido ao espírito quebrantado pela morte da esposa:

> Logo ao chegar no castelo,
> Não teve ânimo de entrar,
> Foi ter à borda da rocha,
> Ficando ali a cismar.
> Ao pé do grande rochedo
> Bramia zangado o mar.
>
> O mar revolto bramia,
> Seu furor causava medo,
> As ondas vinham com fúria
> Rebentar-se no rochedo —
> Rijo, Corcino as fitava
> Tão firme como um penedo.
>
> E ante seus olhos fixos
> Corcino foi divisando
> Um grande objeto escuro
> Vinha se aproximando:
> Era um enorme barril
> Sobre as águas flutuando (Silva, 2006, p. 4).

O barril, fechado por uma barra de ferro, trazia, em seu bojo, um menino de dois meses de idade. Adotado pelo soberano, por ter sido salvo das águas, o menino recebe o nome de Netuno. Adulto, e desconhecendo sua origem, o jovem príncipe sai em busca de uma noiva para o pai; salva uma princesa chamada Linete, sentenciada à morte em outro reino, levando-a a seu pai adotivo, repetindo, de certo modo, a missão de Tristão, que saíra em busca de uma esposa para seu tio, rei Marc, rei da Cornualha. Linete tenta seduzi-lo, mas, rejeitada, acusa-o injustamente de assédio.[33] O pai o condena a ser marcado a ferro e relembra, em tom lamentoso, o dia em que Netuno aparecera no reino, flutuando dentro de um barril; a rainha percebe tratar-se do filho enjeitado por ela. Vindo a verdade à luz, o castigo é suspenso e o rei, arrependido, abdica do trono em favor de Netuno.

O tema, antiquíssimo, do abandono filial por motivos variados, rendeu um estudo, lançado em 1910 e hoje famoso, *O mito do nascimento do herói*, de Otto Rank, discípulo de Freud. Rank inicia a longa lista com Sargão, futuro rei da Acádia, filho de uma vestal com um

[33] O tema da mulher de Putifar, seduzindo e acusando José, identificável nos mitos gregos de Peleu, Hipólito e Belerofonte e no antiquíssimo conto egípcio "Os dois irmãos", estudado por Maspero e Thompson, entre outros. O motivo recebe a classificação K2111 no *Índice* de Stith Thompson.

pai desconhecido (presumivelmente, um deus); abandonado pela mãe, logo após a concepção, num cesto lançado ao rio Eufrates, é salvo por um tirador de água, e, posteriormente, será amado pela deusa Ishtar até se tornar o grande rei do seu país. A história tem um paralelo com a lenda de Moisés, o grande legislador hebreu, salvo das águas ainda bebê. A origem do cordel rememora, igualmente, o personagem Sceaf, lendário ancestral dos daneses, mencionado no poema anglo-saxão *Beowulf*[34] e na *Edda em prosa*, encontrado, segundo Rank, quando criança, "dormindo dentro de um barril de cereais." (*Cf.* Rank, 2015, p. 83). O motivo aparece, também, no romance medieval alemão *Lonhegrin*, *o cavaleiro do cisne*, notabilizado pela dramatização de Wagner. O motivo do resgate da criança predestinada é classificado por Thompson como (LIII.2.1).

O enjeitado de Orion pode ser enquadrado no ATU 873 (*O rei encontra o filho desconhecido*), tipo que reúne alguns motivos do cordel, conforme descrito no CCTP: "O rapaz é levado para viver na corte do rei; (...) Quando vai ser condenado (c) a verdadeira identidade do rapaz é revelada: o seu pai é o rei; (...) a rainha é desmascarada" (Cardigos; Correia, v. I, 2015, p. 14).

É, portanto, um conto que converge nos motivos essenciais, não guardando, contudo, total fidelidade à narrativa-modelo.

3. *O cachorro dos mortos*.

Considerada por boa parte dos leitores a obra-prima de Leandro Gomes de Barros, a história traz como protagonista um cachorro, de nome Calar, única testemunha de um crime bárbaro que vitimou os três filhos de seus donos, Sebastião de Oliveira e Maria da Glória. O crime, ocorrido na Bahia, nas proximidades de São Salvador, em 1806, foi motivado pela rejeição de Angelita, caçula dos Oliveira, às investidas do dândi Valdivino de Amorim, filho do espanhol Elisiário. Depois de tocaiar e matar o estudante Floriano, irmão mais velho de Angelita, Valdivino consegue amarrar o cachorro. Angelita e Esmeralda, sobressaltadas, vão até o local, onde encontram o irmão morto. Esmeralda é alvejada e morta na sequência. O assassino tenta beijar Angelita à força, mas ela resiste, mordendo-o, e recebe, de volta uma punhalada. À beira da morte, a jovem invoca o testemunho do cachorro, de um gameleiro (*sic*)

[34] Ver, a propósito, o início do Beowulf, traduzido para o inglês moderno por J.R.R. Tolkien: "Muitas vezes Scyld Scefing roubou às hostes dos inimigos, muitas gentes, os assentos onde bebia seu hidromel, lançou o medo nos homens, ele que outrora foi encontrado **abandonado**..." TOLKIEN, J. R. R. (Tradução e comentários). *Beowulf*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015. Ver, ainda, STURLUSON, Snorri. *The Prose Edda*. Traduzido do islandês antigo para o inglês por Arthur Gilchrist Brodeur. EUA: Pacific Publishing Studio, 2011.

e das flores. O bandido desfere uma punhalada contra Calar, mas, sem querer, acaba cortando a corda e libertando-o.

Dona Maria encontra os corpos dos filhos e comunica ao marido. Dois dias depois, ela morre de tristeza, e o velho Oliveira, que enlouquece em três dias, falece em duas semanas. Calar, o único sobrevivente, guarda a sepultura dos três irmãos. O crime ocorreu numa encruzilhada, onde se realizava uma festa anual:

> Onde deu-se o crime havia
> Duas estradas em cruz
> Diziam que ali acharam
> Umas flores muito azuis
> Formando uma lapa igual
> A do menino Jesus (Barros, 1977, p. 20).

Três anos depois, perto do fim da festa, estando presentes ao local o presidente da província, o bispo e um general, Valdivino reaparece. Calar o reconhece e só não lhe rasga a garganta porque é impedido por Pedro, velho caçador amigo da família Oliveira. Diante da reação do cão, o bispo acusa Valdivino de ser o assassino, mas ele nega. Por fim, duas crianças, desmanchando um ninho de rato, no alto da gameleira, encontram a carteira perdida por Valdivino, contendo um bilhete em que confessou seu desejo de matar Angelita e seus irmãos ou de tirar a própria vida caso fracassasse. O povo presente tenta linchá-lo, mas as autoridades impedem, garantindo que haverá justiça. Valdivino é preso, julgado e condenado à morte por enforcamento. Seu pai suborna o carrasco, Zeferino, que facilita a sua fuga em um cavalo. O carrasco é estrangulado por um dos presentes ao ato e Valdivino se esconde na casa de Roberto, um amigo de seu pai. Antes, avista, sob uma gameleira, os cinco fantasmas da família Oliveira. Calar o persegue e descobre o seu esconderijo. Novamente preso, o criminoso é enforcado no mesmo dia. Calar, depois de festejar junto ao general, deita-se entre as três cruzes e morre "nas condições de guerreiro" (*Ibid.*, p. 40).

Depois da morte de Calar, temos um *flashback* informando que ele havia sido salvo por Sebastião, quando tinha somente quinze dias de vida, pois seu primeiro dono tencionava matá-lo. Crescendo, tornou-se grande caçador e defensor das criações da fazenda.

E então, como enquadrar uma história, ambientada em época e local definidos (proximidades de Salvador, entre os anos de 1806 e 1809), de enredo realista ainda que resvale, sem muita convicção, no fantástico. A resposta foi dada pelo próprio Leandro, já na primeira estrofe, uma das mais conhecidas da história do cordel:

> Os nossos antepassados
> Eram muito prevenidos,
> Diziam: **mato tem olhos**
> **E paredes têm ouvidos**,
> Os crimes são descobertos
> Por mais que sejam escondidos (Barros, 1977, p. 1, grifo nosso).

O dito popular, do terceiro e quarto versos, aponta para o tema da "natureza denunciante" e aparece, em sua forma primitiva, no "Conto do cavaleiro", dos *Contos da Cantuária* (1348), de Chaucer:

> Conforme um dito antigo nos atesta:
> "**A campina tem olhos; e a floresta,**
> **Ouvidos**". Então urge estar atento:
> O inesperado surge num momento (Chaucer, 2013, p. 69, grifo nosso).

A cena em que Angelita, à beira da morte, invoca o testemunho da natureza, autentica *O cachorro dos mortos* neste ciclo:

> Olhou para um gameleiro
> que tinha junto à estrada
> dizendo: e tu gameleiro,
> **vistes** a cena passada;
> eis uma das **testemunhas**
> quando a hora for chegada.
>
> Já na última agonia
> exclamou: "monstro assassino,
> tiraste agora três vidas
> e não sacias o destino
> isso eu hei de lembrar
> perante o Juiz Divino.
>
> Não julgues que fique impune
> este sangue no deserto,
> tu não vês **três testemunhas**,
> que estão aqui muito perto?
> estas perante o público
> irão depor muito certo."
>
> Disse Valdivino: és louca
> quem viu o que foi passado?
> disse Angelita: este cão
> que está ali amarrado,
> **a gameleira e as flores**
> **dirão** no dia chegado (Barros, 1977, p. 10-11, grifo nosso).

O cachorro dos mortos deve ser classificado como uma versão desviante do ATU 960 (*Tudo é revelado à luz do dia*), enquadrado no grupo "Ladrões e assassinos" (950-969) dos Contos realísticos. No conto-padrão, "O sol brilhante há de trazê-lo à luz do dia", nº 115 dos Irmãos Grimm, um aprendiz de alfaiate mata um judeu para roubá-lo, mesmo este jurando ter no bolso apenas oito tostões. O moribundo profere a frase-título e, muito tempo depois, já casado e bem estabelecido, o alfaiate, enquanto contempla um raio de sol sobre o café servido pela mulher, evoca a lembrança, mas sem revelar, ainda, o seu crime. Instado a dizer de que se tratava, o homem conta a história à mulher, que conta para uma comadre e, logo, toda a cidade estará a par do crime. Três dias depois ocorre a prisão do assassino (*Cf.* Grimm, 2012, p. 553-554).

Há apenas duas versões brasileiras catalogadas: "As testemunhas de Valdivino" (Cascudo, *op. cit*., p. 300) em que, curiosamente, a vítima tem o mesmo nome do assassino no cordel, e "O testemunho das gotas de chuva" (Haurélio, 2011, p. 131-132). Das nove versões portuguesas documentadas, destaca-se a de Ataíde Oliveira (1900), "A Deus nada se esconde", na qual um compadre rico atira seu compadre pobre em um algueirão (caverna). O infeliz pede ao carrasco para que batize o seu filho, ainda por nascer, com o nome *A Deus Nada se Esconde*. Passados cinco anos, o rei e dois conselheiros encontram o menino e, quando lhe perguntam o nome, admiram-se da resposta. Interrogam a mãe do garoto e, em seguida, o compadre rico, que confessa o crime. O pobre é resgatado, milagrosamente com vida, tão magro "que parecia uma mirra", e o rico acaba sendo atirado ao algueirão, morrendo imediatamente. (*Cf.* Oliveira, 2002, p. 401-402).

A lenda do poeta grego Íbicus, que teria vivido no século VI a.E.C., tema de um epigrama de Antipatro de Sidon (século II a.E.C.), serviu de mote para o ensaio de Câmara Cascudo, "Os grous de Íbicus voam em português". Íbicus, já idoso, teria sido raptado e morto por salteadores, mesmo tendo sido pago o valor exigido para o resgate. Antes de morrer, o poeta pediu a uns grous, que sobrevoavam a sua cabeça, que fossem as suas testemunhas. Muito tempo depois, num anfiteatro de Corinto, os ladrões, ao avistarem alguns grous, rememoraram o fato com um gracejo, chamando a atenção dos circunstantes. Presos, confessam o crime e são executados. (*Cf.* Cascudo, 2002, p. 189).

A força que denunciou os assassinos de Íbicus, advinda de uma justiça imanente, fez Valdivino perder a carteira, depois encontrada pelas crianças na gameleira evocada como testemunha por Angelita. Leandro usa uma conveniência narrativa para ajustar um tema milenar a uma história que pode ter um fundo de verdade:

Porém uma força oculta
Permitiu que ele perdesse
E essa mesma força impôs
Que ele dela se esquecesse
Para dizer ao seu tempo:
— O assassino foi esse (Barros, 1977, p. 14).

Essa "força oculta", talvez derivada das antigas crenças animistas, deve ser a mesma a que alude Jesus, explicando a "Parábola do semeador", no Evangelho de São Lucas (8, 17): "Porque não há nada de oculto que não venha a ser revelado e não há nada de escondido que não venha a ser conhecido e trazido à luz do dia".

1.3.1 Dois romances do tempo em que Jesus andava no mundo

O amplo guarda-chuva do cordel abriga duas lendas religiosas, as quais, aparecendo em evangelhos apócrifos, difundiram-se pelo Nordeste, além da tradição oral, na literatura popularesca. São elas *Dimas, o bom ladrão* e *O Judeu Errante*, versadas, respectivamente, por Francisco das Chagas Batista[35] e Severino Borges Silva.

Dimas é retratado como um salteador anônimo no Evangelho de São Lucas (23:39-43). O nome com que foi imortalizado surge pela primeira vez na versão grega do pseudoepígrafo *Evangelho de Nicodemos*, do século IV.[36] Já o "mau ladrão" é nomeado Gesta apenas na versão latina do *Evangelho de Nicodemos*, rebatizada como *Atos de Pilatos*. O *Evangelho árabe da infância de Jesus* narra o encontro do Menino-Deus com dois facínoras, chamados Tito e Dumachus, e a previsão de que, trinta anos depois, ele será crucificado entre os dois. As tradições mais antigas apontam o Bom Ladrão como egípcio de nascimento, e não judeu, atuando impiedosamente no deserto, na fronteira de seus país com a Palestina.

O romance de cordel se baseia numa fonte mais recente, o monumental romance *O mártir do Gólgota*, do espanhol Enrique Pérez Escrich (1829-1897). Lá estão os episódios mais emocionantes: a morte do pai de Dimas, o duro golpe aplicado pelo fariseu, a prisão do jovem e sua vingança, o encontro com a Sagrada Família na fuga para o Egito e sua morte gloriosa no

[35] Egídio Oliveira Lima (?-1965), poeta popular e historiador, garantia ser outro o autor: "Pertence ao outro paraibano, o inolvidável Zé Duda. Fê-la no intuito de conservá-la na memória e atender aos pedidos de partes interessadas nas cantigas do romance". Afirma, ainda, que Zé Duda, "nos seus últimos dias de vida atribulada e em plena miséria, vendeu os seus direitos naturais ao editor João Martins de Ataíde (*sic*)" (Lima, 1978, p. 85). Já Átila Almeida e José Alves Sobrinho atribuem *Dimas, o bom ladrão* a João Martins de Athayde e, embora defendam o poeta-editor, acusado de se assenhorar de obras alheias, assinalam que "obras de Leandro, Zé Duda, Pirauá, Delarme, ficaram sendo de Athayde." (Almeida; Alves Sobrinho, 1978, p. 72).

[36] Ver: MORALDI, Luigi (org.). Evangelho de Nicodemos. *In*: **Evangelhos apócrifos**. Tradução: Benôni Lemos e Patrizia Collina Bastianetto. São Paulo: Paulus, 1999, p. 279-336.

Calvário, sendo o primeiro a receber, concedida pelo próprio Cristo, a salvação eterna. Assim se inicia este clássico inconteste:

> Trato na biografia
> de Dimas, o Bom Ladrão
> de se fazer assassino
> qual a sua precisão
> Como morreu e salvou-se
> teve de Deus o perdão.
>
> Era filho dum ourives
> que havia em Jerusalém
> moço versado nas letras
> e bom ourives também
> graças a seu pai honrado
> que lhe desejava o bem.
>
> Era obediente aos pais,
> aos mais velhos respeitava
> cariciava as crianças
> e aos mortos enterrava
> Naquela alma de Deus
> caridade não faltava (Chagas Batista, 1991, p. 1).

Um detalhe a ser levado em conta, na história, é o desespero de Dimas ao saber que o seu pai não terá direito a uma sepultura, não somente pela humilhação de ver o cadáver do pai devorado por feras, mas também pelo medo de que sua alma não alcançasse o descanso eterno. Tradições muito antigas, de povos diversos, mostram as graves consequências quando os mortos não recebem as honras do velório e a piedade do túmulo.[37] No cordel e no romance de Perez Escrich, Dimas, sedento de vingança, cogita exumar os restos do fariseu causador de sua desgraça, porém, depois de refletir, desiste desse ato insano por prever as represálias.

No imaginário poético do Nordeste, Dimas foi associado a Lampião da mesma forma que Roberto do Diabo também o foi. O arquétipo do bandoleiro que se redime, ainda que no último momento, não é a interface mais importante. O fato de Dimas comandar um bando armado, levando terror aos que cruzavam seu caminho, assim como ocorria com os cangaceiros no Nordeste, é o principal elo com o Lampião mitologizado. Virgulino teve o pai, José Ferreira, assassinado pelas forças legais (volantes), e jurou vingança contra os assassinos; também se escondia numa "fortaleza", segundo Chagas Batista, autor de um poema chamado *Os decretos de Lampião*, composto na década de 1920. Ruth Terra (1983, p. 104) cita, do mesmo autor, *O*

[37] Ver Capítulo 4, *A longeva tradição do morto agradecido*, no qual estuda-se o tema da privação da sepultura.

marco de Lampião, no qual se informa que as terras do cangaceiro se estendiam por todo o sertão:

> Lampião com o seu grupo
> Para bem longe arribou,
> E na serra do Araripe,
> Uma fortaleza achou
> Toda feita de granito
> Em um lugar esquisito
> Onde ele se arranchou (Chagas Batista, 1977, p. 238).

Marco é uma fortaleza imaginária, inviolável, guarnecida por animais gigantescos e seres mitológicos. Muitos poetas, abusando das hipérboles, ergueram marcos pretensamente intransponíveis, ao passo que outros se dedicaram a calcar por terra tais prodígios poéticos de seus adversários. Quaderna, protagonista do *Romance da Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, também sonhando edificar um castelo, mesclando o vivido com o sonhado, recorre ao poeta João Melchíades, convertido em personagem da epopeia sertaneja, para tal empresa:

> É que os Cantadores, assim como faziam Fortalezas para os Cangaceiros, construíam também, com palavras e a golpe de versos, Castelos para eles próprios, uns lugares pedregosos, belos, inacessíveis, amuralhados, onde os donos se isolavam orgulhosamente, coroando-se Reis, e que os outros cantadores, nos desafios, tinham a obrigação de assediar, tentando destruí-los palmo a palmo, à força de audácia e de fogo poético. Os Castelos dos poetas e Cantadores chamavam-se, indiferentemente, Fortalezas, Marcos e Obras (Suassuna, 2017, p. 112).

Encontramos, no *Mártir do Gólgota*, menção à fortaleza/marco de Dimas, cujas pedras, *transportadas* para o Nordeste, ensejaram a edificação do marco de Lampião:

> Sobre o alto cume do monte Hebal, suspenso junto dum profundo precipício, como o ninho duma águia, erguiam os seus negros e toscos muros de um castelo de pobre e tétrica arquitetura. Aquela sombria fortaleza, levantada ali pela mão atrevida dos cuteus depois da dominação dos assírios, achava-se habitada na época de Herodes por uma quadrilha de malfeitores (Escrich, [1866?], p. 21).

No folheto, a descrição ganha proporções épicas, por ser o texto balizado não somente no romance, mas também no imaginário que se ia construindo em volta do banditismo "social" do Nordeste desde os tempos de Antônio Silvino, ou mesmo antes.

> Esses ladrões assistiam
> no cume do monte Hebal

> lá tinha uma fortaleza
> ou um castelo afinal,
> era um lugar solitário
> duma altura colossal (Chagas Batista, 1991, p. 12).

O drama do Calvário, única passagem do cordel e do romance de Escrich diretamente relacionada aos evangelhos canônicos, encerra a jornada de queda e redenção de Dimas:

> Estando Jesus cravado
> ouviu dum lado uma voz.
> Era Gesta que falava
> desesperado e feroz
> dizendo: — Se és o Cristo
> salva a ti e a nós!
>
> Dimas, que estava à direita
> do Cordeiro Paciente
> ouviu o que Gesta dizia
> repreendeu seriamente
> dizendo: — Nós dois devemos,
> mas ele está inocente.
>
> Lembrando-se dos seus feitos
> antes de ver o seu fim
> arrependeu-se de tudo
> e disse a Jesus assim:
> — Lá no vosso paraíso
> lembrai-vos, Senhor, de mim.
>
> Estava chegando o tempo
> profetizado e preciso
> de Jesus recompensá-lo
> e, cheio de graça e riso,
> respondeu: — Hoje estarás
> comigo no paraíso
>
> Minutos depois, Jesus
> por nós na cruz faleceu.
> Dimas, do lado direito,
> dessa vez também morreu.
> Dimas morreu e salvou-se,
> Gesta foi quem se perdeu (*Ibid.,* p. 40).

Varazze, ao historiar a Paixão de Cristo, faz uma única menção aos dois salteadores:

> A Paixão também foi ignominiosa devido à companhia de celerados, no caso, ladrões. Um deles, Dimas, que estava à sua direita, mais tarde converteu-se, segundo o EVANGELHO DE NICODEMO, enquanto o que estava à esquerda, chamado Gesmas (*sic*), foi condenado. A um, Ele deu o reino, a outro, o suplício (Varazze, 2003, p. 319).

A história de Dimas não aparece catalogada no Sistema ATU. Contudo, Isabel Cardigos e Paulo Correia classificam-na como Car-Co *750 (*O Bom Ladrão e o Menino Jesus na fuga para o Egito*). Todos os subtipos do ATU 750 vinculam-se a castigos e recompensas. Na tradição oral brasileira, apenas uma versão fiel ao tema foi registrada, por Oswaldo Elias Xidieh (1967), "Os dois ladrões", na qual o nome de Dimas, que convence seus companheiros a não tomar o burro que conduzia a Sagrada Família para o Egito, é mencionado. O segundo encontro com Jesus, "no monte Calvário", também é descrito muito brevemente, talvez por já ser amplamente conhecido no devocionário popular.

A segunda história recenseada por Escrich é a de Samuel Belibeth, o Judeu Errante, condenado a vagar até a consumação dos tempos, por haver blasfemado de Jesus e o esbofeteado, quando este se dirigia ao local de seu suplício. A tradição conduz ao ano de 1259, quando um monge beneditino, Mathieu Paris, na obra *Chronica Majora*, atribui a um bispo armênio, que visitara seu convento, a história sobre um judeu de nome Cartáfilo, contemporâneo de Cristo, que teria gritado "Vá! Vá!", e, por isso, foi condenado a vagar por toda a eternidade. O professor Maurice Van Woensel, estudando o mito do Judeu Errante no Nordeste, menciona outra fonte do mesmo período, *Flores historiarum* (c. 1267), de autoria de outro monge beneditino, Roger de Wendoven, em que o personagem também se chama Cartáfilo (Ver Woensel, 2005).

Marie-France Rouart, ao seguir as pegadas do eterno viajante, aquele que acompanhará a humanidade, enquanto ela existir, sintetiza assim sua figura trágica:

> Esse contraste entre duas situações [nas representações do Judeu Errante no século XVII, variando do viajante incansável ao ancião venerando cercado de curiosos] revela, já no plano icônico, a dialética profunda da lenda do Judeu Errante; com efeito, é entre essas duas imagens extremas de repouso e de movimento que se inscreve a trama de uma narrativa a que cada época acrescentou episódios, a ponto de transformar profundamente o caráter devocional que tinha a lenda em suas origens (Rouart, 1998, p. 665).

Na Alemanha, em 1522, o personagem recebe outro nome, Ahasverus, e outro ofício, sapateiro, e é mencionado numa carta anônima, cujo autor afirma tê-lo avistado numa igreja em Hamburgo, "condenado a andar até o final dos tempos para 'servir de testemunha viva contra os judeus e os incrédulos'" (*Ibid.*, p. 666). O antissemitismo, que já aparece na base da lenda, recrudesce em tempos de feroz disputa entre os adeptos tanto da Reforma quanto da Contrarreforma. Em 1774, reaparece, numa *Balada brabantina*, rebatizado como Isaque Laquedem. Sua ambiguidade, uma figura teológica que vive um drama essencialmente humano,

será mais bem explorada no romantismo, ao nível mesmo da alegoria: Ahasverus, encarnando os dilemas de um mundo em profunda transformação, sai também transformado, e, por vezes, como herói, mas um herói prometeico.

Quando Perez Escrich reencena o drama da Paixão, há um retorno à base do mito; o Judeu Errante ganha uma biografia anterior ao encontro com Jesus, ressaltando a sua face mais hedionda: fora sapateiro, como reza a tradição, mas também servira às legiões romanas. Quando Jesus vai depor diante de Pilatos, é Samuel Belibeth que o escolta e o espanca. Moldado ao gosto maniqueísta da literatura piedosa, o Judeu Errante chegou ao cordel pelas mãos de quatro poetas: Manoel Pereira Sobrinho, Manoel Apolinário Pereira (?-1955), Francisco Sales Arêda e Severino Borges Silva, este último alcançando maior repercussão:

> Leitor amigo eu te peço
> atenção por um instante
> para que tu possas ler
> um romance interessante
> de Samuel Belibé,
> chamado "o Judeu Errante".
>
> É o quadro mais tocante
> que minha pena escreveu
> pois apresenta Jesus
> com o sofrimento seu
> e como ele encontrou-se
> com Samuel, o Judeu (Silva, 1975, p. 1).

O poeta ressalta um trecho meramente informativo do romance de Escrich, no qual este menciona três outros personagens identificados ao Judeu Errante:

> Foram três judeus errantes
> e Samer foi o primeiro
> o segundo foi Catáflio (*sic*)
> e Samuel o terceiro
> passou a Judeu Errante
> na lida de sapateiro (*Ibid*., 1975, p. 1).

Mestre Severino afirma Samuel entrara para o exército durante o reinado de Vespasiano, o que é incorreto, haja vista o tempo retratado abranger os reinados de Otaviano e Tibério. Manoel Pereira não incorre nesse deslize. Por outro lado, em sua versão, os pais de Samuel, chamam-se Roques Militão e Edite de Assunção, o que soa mais estranho que o anacronismo do colega:

De volta a casa dos pais
Com seu instinto tirano;
Nos dezessete janeiros
Ele concebeu um plano
De ir voluntariamente
Para o Exército Romano.

E na Águia Triunfante
Do Tibre ele se alistou
Por soldado mercenário
Muita terra viajou;
Quando Otaviano Augusto
Nos últimos anos reinou (Pereira Sobrinho, 1958, p. 5).

Sales Arêda, por seu turno, resume a história em um folheto de oito páginas, *O Judeu Errante e os horrores do pecado*, antecipando o encontro fatal com Jesus já na segunda estrofe:

Vou contar aos bons leitores
Quem é o Judeu Errante
Ou Samuel Belibete
O maldito viajante
Que caminha sem direito
De parar um só instante.

É aquele que Jesus
Na casa dele passou
Levando a pesada cruz
Já cansado suplicou
Que lhe desse um copo d'água
E o infame negou (Arêda, [195-?], p. 1).

Tal encontro ocorre na parte final dos outros cordéis. Na versão de Severino Borges, à página 31, de um total de 40:

Jesus olhou para ele
e disse dessa maneira:
tenho sede, dai-me água
pra ver se subo a ladeira
e deixe que eu descanse
na sombra desta parreira.

— Anda feiticeiro imundo
Samuel lhe disse assim
se descansares aqui
a parreira terá fim
e se eu te der desta água
há de faltar para mim (Silva, *op. cit*., p. 31).

A sentença proferida por Jesus, em Pereira Sobrinho, acrescenta outros agravantes à maldição

> — Samuel, te digo agora
> Nunca mais te salvarás
> Teu caminho é de espinhos
> E tu nunca o vencerás
> Descanso na tua vida
> Te digo que não terás (Pereira Sobrinho, *op. cit*., p. 16).

A cena que se segue, após a crucificação de Cristo, mostrando Samuel impelido a caminhar enquanto os mortos saíam de suas tumbas, dá ares sobrenaturais à narrativa:

> Samuel nesse momento
> ouviu rugidos cruéis
> de relâmpago e trovões
> que um parecia dez
> e a terra estremecia
> por debaixo de seus pés.
>
> Com o claro dos relâmpagos
> ele viu com atenção
> os olhos dos esqueletos
> jorrando sangue no chão
> ele aí ajoelhou-se
> e disse: Perdão! Perdão! (Silva, *op. cit*., p. 36).

À diferença dos outros autores, porém, Severino recupera a função semântica do mito: as andanças de Samuel cessarão com o Juízo Final:

> Por todo nosso planeta
> ele terá que andar
> para cumprir-se a palavra
> de nosso mestre exemplar
> até o dia que ele
> volte para nos julgar (*Ibid.*, p. 40).

Jerusa Pires Ferreira, analisando o assunto do Judeu Errante na Literatura, enfatiza sua presença no cordel, sem deixar de mencionar a forma preconceituosa com que tal figura, real ou simbólica, é retratada. Resultante de séculos de perseguição e de uma recorrente propaganda degradante que nutriu "o discurso persuasivo da Igreja rumo à conversão [dos judeus], ao longo dos séculos, no viés da punição" (Ferreira, 2000, p. 6), o Judeu Errante encarna, ainda, o medo da morte, já que sua imortalidade contrasta com a nossa finitude.

Além das versões citadas, há outra, de autoria do paraibano Medeiros Braga, recentemente falecido, recuperando o nome Ahasverus, por influência de Castro Alves, que compôs um poema, "Ahasverus e o gênio". O cordel de Braga, composto em setilhas, especula sobre o fim da sina do viajante, visto sob um viés positivo:

> Este era o melhor sonho
> Que pudera Ahasverus ter,
> Não estar jamais andando
> Pelo mundo sem viver,
> Chegar àquilo que apraz:
> Descansar na tumba em paz,
> Sentir na morte o prazer.
>
> Porém, na realidade
> Nada disso aconteceu,
> O fim dos tempos ainda
> Não deu mostras que cedeu.
> Jesus não voltou, supunha,
> E o povo é testemunha
> Que Ahasverus não morreu.
>
> Ele está em alguma parte
> Vagando pela campina,
> Contemplando suas flores
> Na verdejante bonina!...
> Quem sabe, próximo da gente,
> Esperando impaciente
> O cumprimento da sina (Braga, 2020, p. 8).

No sistema ATU, a história é classificada sob o número 777 (*O Judeu Errante*). O CCTP (Cardigos; Correia, 2015, p. 398) menciona apenas uma versão na área lusófona, "A lenda do Judeu Errante", recolhida por Casimiro Oliveira (1998) em Mogadouro. Nos *Motif-Index* de Thompson (1955-58), o motivo Q502.1 refere-se às andanças do Judeu Errante, "vagando incessantemente, incapaz de morrer como punição por blasfêmia."

Na tradição oral do Nordeste, Samuel Belibé sobrevive como mensageiro da morte, figura a ser evitada. O poeta cordelista potiguar Isaías Eduardo Santa Rosa, autor de uma versão rimada do mito de Teseu e do Minotauro, enviou-me, via WhatsApp, a seguinte indagação:

> No interior, onde minha mãe reside, Riachuelo (RN), ainda é muito comum o uso da expressão "Caminha, Samuel, caminha!" A expressão é usada quando alguém escuta palmas ou chamado na porta de alguma residência. Gostaria de saber a procedência (Santa Rosa, 2021).

Mais recentemente, o lendário cordelista e repentista Bule-Bule (Antônio Ribeiro da Conceição), rememorando sua infância, em Antônio Cardoso, Bahia, contou, em depoimento, que sua mãe sempre advertia aos filhos para nunca abrirem a porta caso escutassem apenas uma batida:

> Eu me arrepio todo só de lembrar. Quando alguém batia à nossa porta, minha mãe alertava: "Se baterem somente uma vez, pergunte quem é e não abra de jeito nenhum, pois pode ser Samuel Belibé que está batendo. Como ele não pode parar muito tempo, pois uma voz manda ele continuar caminhando, bate uma única vez e começa a andar novamente. Quem abrir a porta, morre (Conceição, 2024).

Na informação de Santa Rosa, a frase que rememora a sentença de Cristo aparece como fórmula apotropaica. Já o depoimento de Bule-Bule aponta outra direção: há uma superstição corrente segundo a qual se alguém ouvir baterem à porta uma única vez, não se deve abrir, sob o risco de se deparar com a Morte. Deve-se ainda indagar quem é e só abrir após a terceira batida. Samuel, assim, torna-se avatar do Anjo da Morte, Samael, que, a depender da tradição (judaica ou cristã), pode ser retratado também como um demônio. E a semelhança dos nomes não é por acaso. Samuel Belibeth (o sem casa), tendo o *dom* de não morrer, confunde-se, assim, no imaginário popular, com a própria Morte, em sua jornada sem fim.

1.3.2 Cordéis parcialmente classificáveis e cordéis (ainda) sem classificação

Por fim, temos os cordéis não enquadráveis no esquema ATU e afins, os quais, conservando motivos constituintes dos tipos classificáveis, se desviam dos modelos estabelecidos. Isso não significa que não possam ser posteriormente classificados seguindo os mesmos parâmetros da tipologia proposta, acrescentando-se sinais gráficos diferenciadores (asteriscos, por exemplo, acompanhados da letra **C** [cordel]).

Há, no entanto, aqueles parcialmente classificáveis, igualmente importantes para verificarmos a circulação de determinados tipos correntes na oralidade ou por meio de fontes literárias.

1.3.2.1 *História do valente sertanejo Zé Garcia*

Um exemplo peculiar é a *História do valente sertanejo Zé Garcia*, romance de autoria de João Melchíades Ferreira da Silva, lançado em meados da década de 1920). Típica história

interiorana, ambientada no século XIX, com elementos que seriam aproveitados na literatura regionalista: disputas entre cangaceiros e fazendeiros, cantorias de pé de parede, vaquejadas, raptos de moças casadoiras etc. O elemento central, que justifica o qualificativo "valente" exposto no título, é a pega do barbatão Saia-Branca, de propriedade do capitão piauiense Miguel Feitosa, anfitrião de Garcia. A voz de um vaqueiro anônimo prenuncia o futuro herói:

> — Se o senhor tem coragem
> de pegar o barbatão
> hoje mesmo vou dizer
> ao nosso capitão
> seu nome vai ser falado
> em todo este sertão (Silva, 1926, p. 7).

A pega do boi segue o esquema mitológico da tauromaquia, o combate ritual com o touro, presente no épico de *Gilgamesh* (captura e abate do touro celeste pelo herói). O motivo, com paralelos na captura do touro cretense por Hércules, um dos doze trabalhos do herói, é reiterado na gesta do gado nordestina em romances anônimos nos quais o boi é assimilado ao Diabo. No *Zé Garcia*, por se tratar de um romance realista, tal associação é apenas sugerida. O herói captura o touro e o atira serra abaixo, restando aos demais vaqueiros aproveitarem a carne do outrora temido Saia-Branca.

Depois de fugir e casar-se com Sinforosa, filha do coronel Cincinato, amigo de Feitosa, Zé Garcia retorna ao Seridó, no Rio Grande do Norte. Ele havia deixado a casa paterna justamente para evitar rusgas com o cangaceiro Militão, cuja filha o acusava de haver "feito uma arte" com ela. O tom cômico da cena a seguir contrasta com a seriedade predominante no restante do poema:

> Num bebedor de animais
> se achava Zé Garcia
> trepado numa oiticica
> duma ramagem sombria
> metido entre as folhas
> que debaixo ninguém via.
>
> A filha do Militão
> chegou com um debochado
> debaixo da oiticica
> se sentaram sem cuidado
> sem saber que o Garcia
> se achava ali trepado.
>
> Disse Francisca Ramel:
> Joaquim, tenha sentimento

estou engordando à força
o meu bucho em crescimento
se meu pai souber se zanga
me peça em casamento.

— Tu tens que casar comigo
sabes que sou tua prima
levantei falso a Garcia
mas você não me estima
quem sabe que estou grávida
é quem está lá em cima.

Vagabunda sem-vergonha!
(gritou logo Zé Garcia)
eu não sei de tuas misérias
que há tempo escondia
eu vou descarar teu pai
com a tua patifaria! (*Ibid*., p. 30-31).

O episódio tem origem numa anedota, corrente em muitos países, como Finlândia, Letônia, Lituânia, Estônia, Dinamarca, Áustria, Itália, Rússia, Portugal, Holanda, México, Ucrânia e Canadá, entre outros (*Cf.* Uther, v. 2, 2011, p. 159). Classificada como ATU 1355C (*O Lá no Alto proverá*), consta apenas em dois registros no CCTP, ambos de Portugal. A descrição difere um pouco do trecho do cordel, mas o resultado é o mesmo: "Dois amantes debaixo de uma árvore: 'Quem nos dará um filho?'; 'O lá de cima!'; 'Nem Pensar!' diz um rapaz que estava em cima da árvore." (Cardigos; Correia, 2015, v. I, p. 588). O trecho inserido por Melchíades no seu épico sertanejo, à guisa de alívio cômico, mostra que a anedota também corre, há um bom tempo, em nossa tradição oral.

1.3.2.2 *Vicente, o rei dos ladrões*

Outro texto classificável apenas em sua parte final é o cordel episódico *Vicente, o rei dos ladrões*, clássico de Manoel d'Almeida Filho, publicado ininterruptamente desde 1957, inicialmente pela Prelúdio e depois pela sua substituta, a Luzeiro. Narra as peripécias de um sujeito boa-pinta que, desde menino, vive de golpes e logros. O autor explica a "profissão" adotada por Vicente por meio do fatalismo, comum aos contos e aos cordéis:

Todo o mundo traz o dom,
Conforme diz o rifão:
Existe quem traga até
O dom para ser ladrão —
Sendo pra roubar cavalo,
Traz um cabresto na mão (d'Almeida Filho, 1957, p. 3).

Vicente, órfão desde os seis anos, engana todos na escola onde estuda. Nem o rei, seu padrinho, escapa de suas artimanhas. Cresce, muda de país, faz sociedade com outro larápio, fica noivo, desfaz o noivado, passa por neto de uma velha e, depois de roubá-la, faz com que pareça louca e seja internada em um asilo. Todos esses golpes culminam no maior de todos: roubar as joias da filha do rei Conrado. Para isso, recorre a um comparsa, Julião, e, disfarçado de soldado, põe a dormir toda a guarda real, sendo exitoso em sua tarefa. O rei, orientado por um velho prisioneiro, cego como o grego Tirésias e igualmente adivinho, prepara uma armadilha, pois o ladrão voltaria para roubar-lhe a coroa. Um barril cheio de alcatrão é deixado ao lado da coroa, pois o gatuno teria de descer pelo telhado. Quem cai na armadilha, no entanto, é Julião. Vicente, para não ser delatado, com o consentimento do amigo, corta-lhe a cabeça.

Os passos seguintes consistem em identificar o ladrão pelo choro de seus familiares, o que Vicente tira de letra, cortando intencionalmente o pé direito e alegando que choravam por pena dele. O cego adverte o rei que Vicente irá enterrar a cabeça junto ao corpo do amigo. O cemitério é cercado. O herói traja-se de mulher, numa passagem burlesca, e faz com que a guarda adormeça mais uma vez cheirando uma garrafa na qual dizia conter aguardente. O rei usa a própria filha, a princesa Beatriz, como isca, instruindo-a a usar um giz para marcar a casa para onde for levada. Raptada por Vicente, a princesa marca com um *x* a entrada da casa. O rapaz marca, então, todas as casas, inclusive a do rei, frustrando os planos de captura. Uma hora depois, devolve a princesa, pois já provara do que era capaz.

Oito dias depois, Vicente vai buscá-la novamente, e, desta vez, ela usa um vestido com um bolso furado, deixando, por onde passava, uma trilha de arroz. A princesa, que já gosta de Vicente, conta-lhe do ardil e ele espalha arroz por toda a cidade. O rei resolve dormir no quarto da filha, mas é raptado por Vicente que, descobrindo a trapaça, o ameaça com um revólver, obrigando-o assinar um documento, autorizando-o a casar com a princesa. A princesa fica muito feliz e o casamento é feito.

O tipo 950 (*Ransinito*) é o primeiro do grupo "Assassinos e ladrões" dos *Contos novelescos*. Todos os motivos pertencem ao grupo K, *Thefts and cheats* (Roubos e fraudes). Uther, a partir dos motivos catalogados por Thompson, resume o conto da seguinte maneira:

> Dois ladrões (arquiteto e filho, dois filhos do arquiteto) roubam o tesouro do rei onde uma pedra foi intencionalmente deixada solta na parede [K315.1]. O buraco de entrada é descoberto por meio de um ardil [J1143]. O rei prepara uma armadilha e captura um dos ladrões [K730]. A seu pedido, o seu companheiro corta-lhe a cabeça para que a sua identidade possa ser ocultada [K407.1].

> O corpo do ladrão é transportado pelas ruas [J1142.4] para identificar seus familiares (e consequentemente ele) por meio de suas reações. A mãe do ladrão não consegue suportar a dor e pede ao filho que resta para trazer o cadáver para casa. Ele consegue roubar o cadáver disfarçando-se e embebedando os guardas do rei [K332]. Para identificar o ladrão, o rei permite que todos os homens durmam com sua filha, mas ordena que ela pergunte a cada um sobre o seu ato mais ímpio. Se alguém contar sobre o roubo do tesouro, ela deve agarrá-lo e sustê-lo firmemente [K425].
> Quando o ladrão visita a princesa, ela marca-lhe a testa [H58], após o que ele marca todos os outros pretendentes da mesma forma [K415] (ele traz consigo o braço do irmão morto, que é o que a princesa agarra). Impressionado com a esperteza do ladrão, o rei anuncia que lhe dará sua filha. O ladrão revela sua identidade e é homenageado como o mais astuto dos egípcios (Uther, 2011, v.1, p. 589, tradução nossa).[38]

O conto "Rampsinitus" (Ransinito), recolhido por Heródoto, no Egito, há vinte e cinco séculos, e publicado em seu segundo livro de História, *Euterpe*, é a base da história do astucioso Vicente. Teria Manoel d'Almeida acessado uma fonte escrita? Embora não se possa responder com absoluta certeza, é mais provável que ele tenha se servido de um conto popular, dadas as diferenças sutis entre os dois enredos. A principal, sem dúvida, é a permissão do rei egípcio para que os homens do reino dormissem com a princesa, algo inimaginável no contexto nordestino. A outra é o truque de marcar não as casas, como ocorre em "Ali-babá e os quarenta ladrões", mas a testa do ladrão (episódio que reaparecerá em outro cordel, *O romance do pavão misterioso*). O final do conto egípcio, por outro lado, é mais leve, não obstante o detalhe mórbido da utilização do braço do morto para ludibriar a princesa. Não há o rapto seguido de ameaça. O rei simplesmente reconhece a inteligência do ladrão e concede-lhe o perdão e a mão de sua filha.

1.3.2.3 *O príncipe e a fada*

[38] No original: "Two thieves (architect and son, two sons of the architect) rob the king's treasury where a stone in the wall had intentionally been left loose [K315.1]. The entry-hole is discovered by a ruse [J1143]. The king sets a trap and captures one of the thieves [K730]. At his request, his companion cuts off his head so that his identity can be concealed [K407.1].
The thief's body is carried through the streets [J1142.4] in order to identify his relatives (and consequently him) by their reactions. The thief's mother is not able to bear her grief and asks her remaining son to bring the corpse home. He manages to steal the corpse by disguising himself and by getting the king's guards drunk [K332]. To identify the thief, the king allows all men to sleep with his daughter but orders her to ask each one about his most impious deed. If one tells her about the theft of the treasure, she is to seize him and hold him fast [K425].
When the thief visits the princess she marks his forehead [H58], whereupon he marks all the other suitors in the same way [K415] (he brings along his dead brother's arm, which is what the princess seizes). Impressed by the thief's cleverness, the king announces that he will give his daughter to him. The thief discloses his identity and is honored as the most cunning Egyptian of all".

No grupo de cordéis não classificáveis, pelo menos por enquanto, incluem-se obras clássicas, como *A força do amor* e *O príncipe e a fada*, de Leandro, *História de Zezinho e Mariquinha*, de Pirauá, todos dos primórdios, e *A sorte do amor*, talvez a obra-prima de Manoel d'Almeida Filho. No conjunto ora apresentado, a exceção é *O príncipe e a fada*, que se insere no subgênero da aventura fantástica, oscilando, em sua narrativa, entre sonho e realidade. Essa aparente *indecisão* que permeia todo o cordel é encontrável em Shakespeare (*A tempestade*) e Calderón de la Barca (*A vida é sonho*). O primeiro encontro entre Baman, o príncipe, e Gercina Dalva, a fada, que entoava uma canção, é narrado como se fosse um sonho do herói. A atmosfera onírica é realçada pela presença da árvore cosmogônica e dos animais alegóricos:

> Ele descendo uma gruta
> Viu uma jovem sentada
> Uma serpente dormindo
> Junto aos pés dela enroscada
> Um foco duma luz verde,
> Por quem era iluminada.
>
> Tinha ao lado esquerdo dela
> Sobre uma árvore, um gavião
> Entre ela e a serpente
> Tinha prostrado um leão
> Como quem estava rendendo
> Um culto de adoração (Barros, 1976a, p. 4).

Filha da Serra e do Horizonte, a fada apresenta-se como uma ondina, do "reino das águas" e imune ao frio e ao calor. É a própria personificação da natureza, encarnação perfeita da deusa ainda virgem, mas enrodilhada pela serpente, à semelhança de Lilith ou de Atena, em sua representação mais antiga, e ainda Artêmis, encarnando *Potnia Theron*, "Senhora dos animais" (*Cf.* Homero, XXI 470).

No já citado conto do *Livro das mil e uma noites* "O rei Qamaruzzaman e seus filhos Amjad e Asad", o cerne é a disputa entre o gênio Danash e a diabinha (ifrita ou fada, a depender da tradução) Maimuna (ou Maimune), sobre quem seria o mais belo ser humano, ela defendendo Qamaruzzaman[39], ele Budura. Assim como Baman, Qamaruzzaman é aprisionado pelo próprio pai, o sultão, numa torre, mas por um motivo diverso: por não aceitar a imposição do pai que quer vê-lo casado antes de morrer. É nessa situação, preso e trajando roupas humildes, que Maimuna, emergindo de um poço bizantino onde habita, o encontra e é tomada de encanto por tamanha beleza. Quando vai confrontar o gênio Danash, este conta-lhe da princesa Budura,

[39] Kamaroz-zaman, Kamar al-Zamán, Camaralzaman ou Camarazalmão, a depender da tradução.

filha do rei da China, a mais bela de todas as criaturas que respiram neste mundo. Transportada por artes mágicas enquanto dormia para o quarto do príncipe, ambos, despertados em tempos alternados, reconhecerão no outro sua alma gêmea.

No cordel, um episódio em particular ressoa o conto oriental. Encarcerado na torre, Baman é raptado pelo gênio sob as ordens de Adrina, irmã de Gercina. A descrição é similar à do rapto da princesa Budura, levada enquanto dormia de seu reino para o leito de Qamaruzzaman:

> O gênio entrou na cidade
> Mais sutil do que o ar
> Passou pelo meio da força
> E ninguém o viu chegar
> Os batalhões acordados
> E não o viram passar.
>
> O príncipe estava dormindo
> O gênio o botou no braço
> Saiu voando com ele
> Em procura do espaço
> O príncipe ia ressonando.
> Num majestoso regaço (Barros, 1976a, p. 10).

Alguns motivos do *Index* de Thompson, encontrados no romance de Leandro, comprovam que houve uma recombinação de modo a criar um enredo novo mas, acima de tudo, consistente:

M372. "Confinamento na torre para evitar que se cumpra uma profecia": a prisão de Baman, embora não se mencione a profecia, tem a mesma função.

E80. "Água da vida": Gercina envia um gênio em busca da água da vida para ressuscitar a bruxa Petasany, cujas cinzas estavam na barriga de um dragão.

A472. A472. "Deus do sono": Gercina, transformada em borboleta, resgata Baman, que dormia um sono mágico, sob o domínio de Morfeu.

D431.1. "Transformação de flor em pessoa": depois de mil anos encantada em girassol, Gercina recupera a forma humana.

Cremos que os exemplos são suficientes. Para uma futura classificação, no entanto, é necessário delimitar o grupo ao qual pertence o romance. Por ora, depois de cotejar os muitos episódios, concluímos que *O príncipe e a fada*, resultante de um hábil processo de bricolagem, se enquadra no grupo "Esposo(a) sobrenatural ou encantado(a) ou outros parentes" (tipos 400 a 459).

1.3.2.4 *A sorte do amor*

O romance *A sorte do amor*, do qual faremos um breve resumo, apresenta as mesmas dificuldades no que tange à classificação. Os jovens José Miguel e Manoel João cortejam a bela sertaneja Rosa Maria. Por ela não escolher entre um e outro, eles marcam um duelo de vida ou morte: o que sobreviver casará com a moça, se ela o aceitar. Vão a uma encruzilhada e travam-se nos punhais até tombarem, cada um para um lado, como mortos. São encontrados e levados à casa de Joaquim Simão e Luzia, pais de Rosa Maria, onde recebem o tratamento necessário. Ambos se recuperam e a moça, que cuidou deles, a par da razão do duelo, propõe que tudo se resolva em um sorteio (de onde vem o título do cordel): pega dois papéis e escreve em um deles o seu nome. José Miguel é quem aparentemente tira a sorte grande. Manuel João, então, vende o que possui para, depois do casamento, ir embora do lugar. Um pouco antes da cerimônia, a fazenda de José Miguel pega fogo e, no afã de salvar o gado, preso no curral, ele abre a cancela, mas, sufocado pela fumaça, cai desfalecido. Manuel João entra no meio das chamas e volta trazendo o amigo nos braços, já à beira da morte. O último pedido dele é para que Maria Rosa se case com Manuel João.

Sem dúvida, trata-se de um conto realístico; seu substrato, contudo, guarda relações com o imaginário medieval, tendo o amor e, acima dele, a honra como valores prevalentes. O duelo singular travado pelos rapazes é uma atualização das justas e o sorteio realizado pela moça, embora, à primeira vista, pareça uma solução banal, é a racionalização do desígnio dos deuses que não se encerra ao final da "premiação". Já nos referimos ao "Conto do cavaleiro", de Chaucer, no qual aparece o mesmo dito popular que sintetiza a trama de *O cachorro dos mortos*. A relação com *A sorte do amor*, no entanto, é mais abrangente, pois constitui-se, mesmo, no cerne da história. "O conto do cavaleiro" recebe esse título por conta do ofício de seu narrador, embora se trate, de fato, de um romance de cavalaria. A história é protagonizada por dois primos, os desventurados tebanos Palamon e Arcita, capturados por Teseu, duque de Atenas, e aprisionados numa torre em seu palácio cuja vista dava para o jardim. Ambos avistam, um dia, Emília, cunhada de Teseu e irmã de Hipólita, rainha das amazonas. Cada um a seu turno confessa o amor que nutre pela jovem, dando ensejo a uma inimizade que os anos de prisão não mitigam. Por intercessão de Pirítoo, grande amigo de Teseu, Arcita é libertado sob a condição de jamais voltar a Atenas.

O rapaz segue para o exílio, mas, passado um tempo, retorna disfarçado de pajem e, sob o nome Filóstrato, passa a servir no palácio do duque, exatamente na câmara de Emília. Quanto a Palamon, com a ajuda de um amigo, foge da prisão, embebedando o carcereiro; planeja reunir

guerreiros em Tebas para derrotar Teseu e conquistar o amor de Emília. Antes de levar adiante seu plano, reencontra, num bosque nos arredores de Atenas, seu primo e, cego de raiva, o desafia para um duelo. Arcita rouba duas armaduras na cidade e os dois iniciam a luta. Teseu os surpreende com seu bando de caça e ordena que cessem o combate. Sabendo, porém, tratar-se dos dois primos, os condena à morte, mas é demovido da ideia depois de ouvir os rogos de Emília e Hipólita. Marca novo duelo em que cada cavaleiro terá mais cem guerreiros em seu apoio. O Destino decidirá quem será o esposo da casta Emília.

A moça, que consagrara a virgindade a Diana, roga à deusa que interceda em seu favor ou que a vitória alcance quem a amar de verdade. Palamon apega-se a Vênus e Arcita, ao feroz Marte. Palamon luta com bravura, porém, cercado por vinte inimigos, é ferido e vê Teseu encerrar a luta e decidir a favor de seu primo. Vênus, desgostosa com a derrota de seu favorito, queixa-se a Saturno, seu avô, e o velho deus, conjurando Plutão, faz com que uma Fúria Infernal, saindo da terra, assuste o cavalo do herói, que cai e tem o crânio esmagado. Agonizante, Arcita pede a Emília e Palamon que se unam em casamento. O narrador termina o conto informando que jamais houve briga entre o casal.

Eis, em resumo, o conto, ambientado na Grécia, mas moldado pelos ideais da cavalaria. Em comum com o cordel, além da paixão dos jovens pela mesma mulher, temos o combate singular, ampliado pela batalha campal, e a morte daquele que se supunha afortunado, ocorrida depois do pedido do moribundo para que a noiva e o amigo se casem.

Um cotejo se faz necessário para que não reste dúvida sobre os elos entre os dois textos:

> — E então se lançam na peleja dura,
> E longo, longo tempo ela perdura,
> Se vísseis Palamon, tão aguerrido,
> Creríeis ver leão enlouquecido;
> O sanguinário Arcite (*sic*) tinha a imagem
> Dum tigre; ou eram javalis selvagens;
> Ao seu redor o chão fica vermelho,
> Se empoça o sangue até os tornozelos (Chaucer, 2013, p. 71).

> Porém, com o tempo, foram
> Vencidos pelo cansaço.
> Começaram a receber
> Furadas em cada braço —
> Assim a carne dos dois
> Ia virando bagaço. [...]
>
> E, como as duas furadas
> Eram em lugares fatais,
> Os dois, se esvaindo em sangue,
> Não puderam erguer-se mais —
> Ficaram lá esperando

Os seus momentos finais (d'Almeida Filho, 1978, p. 16).

Antes do combate final, Arcita reza a Marte e Palamon dirige preces a Vênus:

Progride o dia e chega então a hora
De Marte, e vai-se Arcita sem demora
Ao deus da guerra orar com devoção
Conforme ordena o ritual pagão. [...]
"Ó deus potente, que nos reinos frios
Da Trácia tens domínio e poderio,
E que por toda essa extensão da Terra
Deténs as rédeas e o bridão da guerra,
E dás fortuna ou morte a quem quiseres;
Meu sacrifício aceita, escuta as preces!

[...]

De Vênus e se ajoelha ali contrito,
E diz estas palavras que repito:
"Bela entre as belas, divinal consorte
De Vulcano e senhora de Mavorte,
Filha de Jove, luz que alegra os montes,
Em nome do teu belo amado Adônis,
Tem pena de meu coração ferido;
Que minha prece chegue aos teus ouvidos! (Chaucer, *op. cit.*, p. 94-96).

No cordel, substituem-se as divindades pagãs pelo Deus cristão:

José Miguel disse assim:
— Oh Jesus, meu salvador!
Perdoai os meus pecados
Nesta hora de terror!
Que vou matar ou morrer
Defendendo o meu amor!

[...]

Manuel João também disse:
— Oh meu Deus, pai redentor!
Perdoai este infeliz
Que, num momento de dor,
Enfrentara a própria morte
Pela sorte do amor! (d'Almeida Filho, *op. cit.*, p. 13).

A fazenda de José Miguel em chamas e a queda do cavalo diferem nos pormenores, mas não nos resultados. Os últimos desejos de Arcita e José Miguel, no entanto, se equivalem tanto do ponto de vista semântico quanto da carga emotiva:

Adeus, doce inimiga, adeus, Emília,
Uma só vez me acolhe entre os teus braços;
E ouve, por Deus, o rogo que eu te faço.
Aqui vês Palamon, meu primo irmão,
Com quem lutei por tanto tempo em vão,
E a quem jurei lançar na treva fria;
Que Júpiter agora seja o guia
Desta minh'alma e que me aclare a mente;
Pois quero declarar devidamente: [...]
— Afirmo, e que minha alma suba a Jove —
Nem há quem mais mereça ser amado
Que Palamon, que agora tens ao lado:
Será teu servo eterno e teu sustento.
Se um dia acaso buscas casamento,
Recorda Palamon, o gentil-homem." (Chaucer, *op. cit.*, p. 106-107).

Restam-me poucos minutos
Para fazer meu pedido
À minha esposa querida
Que penso ver atendido
Também por Manuel João,
Meu amigo destemido.

Peço para minha esposa
Depois do trigésimo dia
Casar com Manuel João
E viver em harmonia
Também peço a Manuel
Casar com Rosa Maria. (d'Almeida Filho, *op. cit.*, p. 26).

O "Conto do cavaleiro" é um reaproveitamento do poema épico *Teseida* (c. 1340), de Giovanni Boccaccio, composto de doze livros, distribuídos em oitavas endecassílabas. Se é de certeza cristalina que Chaucer se inspirou na epopeia italiana, não se pode afirmar que Manoel d'Almeida Filho tenha lido Chaucer ou Boccaccio. Ainda que ele houvesse travado contato com a obra de Chaucer nos anos 1950, data da primeira edição do cordel, o que é pouco provável, seu texto toma as liberdades criativas que o tornam, ao mesmo tempo, uma reelaboração e uma obra nova. Conserva, sem dúvida, os motivos essenciais e as *dramatis personae*, com o casal Teseu e Hipólita ressurgindo como o fazendeiro Joaquim Simão e sua esposa Luzia. O mais provável, assim como em outras obras, é que a fonte das três versões da história seja aquela que, desde a aurora dos tempos, jorra, generosa, à espera de que as sensibilidades poéticas saciem sua sede: a fonte da memória e da imaginação.

CAPÍTULO 2 – JORNADAS HEROICAS NA LITERATURA DE CORDEL

Nas narrativas tradicionais e no cordel um personagem mereceu muita atenção de leitores e ouvintes: o herói. Trata-se do herói com características especiais: vencedor de monstros, civilizador, excepcional desde o nascimento. Muitas dessas características podem ser rastreadas no universo simbólico indo-europeu, mas não só. O "devaneio heroico", expressão criada por Philippe Sellier, não se restringe unicamente ao universo indo-europeu, "como basta ver pela epopeia babilônica de *Gilgamesh*, o *Kalevala* finlandês e tantas outras obras" (Sellier, 1998, p. 467). As gestas de Mamadi Sefe Decote e Samba Gana, vencedores do dragão na África subsaariana, divulgadas por Leo Frobenius em *A gênese africana* (2005), comprovam o grande alcance do mito heroico, notadamente do vencedor do dragão.

O herói do conto maravilhoso, diferente do seu predecessor mítico, pode provir de família humilde e ascender mediante vitórias contra adversários sobrenaturais. Se for um príncipe, deve renunciar, ainda que temporariamente, ao seu estatuto, saindo pelo mundo à busca de aventuras, num reino distante e distinto do seu. Retorna de onde o comum dos mortais jamais retornou, o reino dos confins[40], trazendo a princesa, resgatada por ele, ou a cura para um malefício que atinge o rei ou a terra inteira (Perceval, Galahad, no ciclo arturiano, o herói do conto-tipo "A água da vida" etc.). Geralmente, mas não exclusivamente, masculinos, afinal, as culturas de maior influência são patriarcais, tais heróis, portando armas incomuns, a despeito da centelha divina, são demasiado humanos e apresentam pontos fracos (*hybris*), causadores de derrota momentânea (no conto) ou final (no mito). Buscam a imortalidade, contudo, no derradeiro momento, fracassam (Gilgamesh) ou, sendo invulneráveis, são mortos à traição por um covarde (Teseu), feridos no único ponto do corpo não banhado pela água milagrosa durante a infância (Aquiles) ou pelo sangue do monstro derrotado por ele (Siegfried).

No conto popular, o interesse vai, geralmente, até o casamento do herói com a donzela, depois de cumpridas as tarefas difíceis e superadas as adversidades. Isso não significa, em absoluto, que tais contos provenham exclusivamente dos mitos. É mais provável, como acentua G. S. Kirk, sobre a relação entre mitos e contos, que o inverso também ocorra:

> Mitos são contos, e contos são uma forma de expressão e comunicação primária em uma sociedade tradicional. No entanto, os contos narrados por contadores de histórias, ou em meios menos formais, não têm um contorno absolutamente fixo numa cultura não alfabetizada. Os temas centrais permanecem muito constantes, mas os detalhes e as ênfases mudam de acordo

[40] O reino dos confins, na concepção de Vladimir Propp (*Raízes históricas do conto maravilhoso*, 2002), equivale ao país do não-retorno, no *Épico de Gilgamesh*, e ao Reino do Vai-não-torna, nos contos brasileiros.

> com os interesses do narrador e do público. (Kirk, 1985, p. 31, tradução nossa)[41]

Tais mudanças, sutis, não implicam alterações nos padrões básicos ou nos arquétipos. Mais adiante, analisando o desenvolvimento do mito do herói, Kirk enxerga em ciclos de maior destaque a convergência de motivos, por vezes contraditórios. Ciclos que trazem Héracles (Hércules) ou sua contraparte suméria, Gilgamesh, como centros de atração, se nutrem de narrativas protagonizadas anteriormente por personagens de menor destaque:

> Estes exemplos indicam, ainda mais claramente do que antes, que os mitos heroicos podem alcançar uma unidade estrutural por meio de materiais muito díspares. Os motivos dos contos populares são sempre importantes, e algumas das principais ações, testes e missões heroicas, mais visivelmente, são de caráter marcadamente folclórico (*Ibid.*, p. 213, tradução nossa).[42]

E foi a partir de padrões narrativos detectáveis em inúmeros materiais que o mitógrafo Joseph Campbell elaborou um esquema, conhecido como Aventura do herói, base de seu livro *O herói de mil faces* (publicado em 1949), no qual advoga a existência de um padrão comum a muitas mitologias, de diferentes épocas, o monomito (termo tomado de empréstimo do romance *Finnegans wake* de James Joyce). Desse esquema, emergiria um herói compósito que opera em benefício de seu povo, à medida que avança de uma existência comum para a apoteose final.

> O herói composto do monomito é uma personagem dotada de dons excepcionais. Frequentemente honrado pela sociedade de que faz parte, também costuma não receber reconhecimento ou ser objeto de desdém. Ele e/ou o mundo em que se encontra sofrem de uma deficiência simbólica. Nos contos de fadas, essa deficiência pode ser tão insignificante como a falta de um certo anel de ouro, ao passo que, na visão apocalíptica, a vida física e espiritual de toda a terra pode ser representada em ruínas ou a ponto de se arruinar (Campbell, 2007, p. 41).

Campbell divide esses heróis em duas categorias: tribais ou locais (o imperador Huang-ti, Moisés ou o asteca Tezcatlipoca) e universais (Maomé, Jesus, Gautama Buda). Nos sistemas religiosos, a ação heroica se investe de um caráter moral, ao passo que, no conto de fadas, ela

---

[41] No original: "Myths are tales, and tales are a primary form of expression and communication in a traditional society. Yet tales told by story-tellers, or in less formal ways, have no absolutely fixed outline in a non literate culture. The central themes remain fairly constant, but the details and emphases change with the interests of teller and audience".

[42] No original: "These instances indicate, even more clearly than before, that heroic myths can achieve a structural unity by means of very disparate materials. Folktale motifs are always important, and some of the main heroic actions, tests and quests most conspicuously, are of strongly folktale character".

se atém ao campo físico. A jornada do herói[43] é dividida em três partes (partida, iniciação e retorno) e composta de 17 etapas, abrangendo todo o caminho iniciático.

O chamado da aventura é o ponto de partida, seguido pela Recusa ao chamado, O auxílio sobrenatural, A passagem pelo primeiro limiar e O ventre da baleia. A segunda etapa, a Iniciação propriamente dita, engloba: O caminho de provas, O encontro com a deusa, A mulher como tentação, A sintonia com o pai, A apoteose e A bênção última. A terceira apresenta: O retorno do herói, A recusa do retorno, A fuga mágica, O resgate com auxílio externo, A passagem pelo limiar do retorno, Senhor dos dois mundos e Liberdade para viver.

Sendo um esquema estruturado a partir de narrativas arquetípicas, que conservam elementos de ritos de passagem, é previsível que haja variações de um conto para outro e que nem todos os passos estejam presentes, seja no mito heroico, seja no conto maravilhoso. É possível, no entanto, encontrar vários deles não somente nos contos maravilhosos, mas também na literatura de cordel.

O vencedor do dragão, em especial, representa o herói típico de um sem-número de contos. O confronto, que geralmente ocorre no meio do conto, é interpretado de muitas maneiras: pode ser a dramatização de um antigo rito iniciático no qual o dragão, primordialmente aquático e doador da vida, converte-se em um ser híbrido, ctônico ou celeste, um inimigo a ser apaziguado com um tributo (sacrifício), até que ocorra a intervenção salvadora do herói estrangeiro (Propp, 2002). Para estudiosos da psicologia junguiana, o dragão é a representação da sombra a ser combatida pelo ego, isto é, a busca pela consciência, conforme Joseph L. Henderson:

> A batalha entre o herói e o dragão é a forma mais encontrada desse mito e mostra claramente o tema arquetípico do triunfo do ego sobre as tendências regressivas. Para a maioria das pessoas, o lado escuro ou negativo de sua personalidade permanece inconsciente. O herói, ao contrário, precisa convencer-se de que a sombra existe e que dela pode retirar sua força. Deve entrar em acordo com seu poder destrutivo se quiser estar suficientemente preparado para vencer o dragão. Ou seja, para que o ego triunfe, precisa antes subjugar e assimilar a sombra (Henderson, 2008, p. 155).

A literatura de cordel preservou muitos desses mitos heroicos, apresentando-os em seu mundo feérico original ou transportando-os para contextos e cenários realistas. Todas os obstáculos enfrentados pelo herói, seja um príncipe encantado ou um vaqueiro nordestino, no

[43] Incensado e criticado em igual medida, o sistema segue muito influente e, recentemente, o roteirista de cinema Christopher Vogler, ligado aos Estúdios Disney, simplificou-o e o resumiu em 12 etapas, no que chamou de *A jornada do escritor.*

combate ritual com o dragão ou na captura de um boi insubmisso, são facetas de um mesmo mito primordial, como se pode vislumbrar nas palavras de Mircea Eliade:

> Muito recentemente, o surrealismo marcou uma elevação prodigiosa dos temas míticos e dos símbolos primordiais. Quanto à literatura de cordel, a sua estrutura mítica é evidente. Todos os romances populares apresentam entre o Bem e o Mal, o herói e o celerado (encarnação moderna do Demônio) e recuperam os grandes motivos folclóricos da rapariga perseguida, do amor salvador, da protetora desconhecida etc. (Eliade, 2019, p. 27).

Como são muitas as faces do herói, demos preferência, neste estudo, a dois tipos, *O vencedor de dragões* e *A mãe traidora*, por compartilharem alguns episódios em comum, embora, em essência e motivação, sejam distintos.

2.1 ***História de Juvenal e o dragão***

Composta por Leandro Gomes de Barros no início do século XX e publicada em um folheto de 99 estrofes distribuídas por 20 páginas, posteriormente ampliado para 32, a *História de Juvenal e o Dragão* é o primeiro romance em versos a trazer o herói por excelência em sua aventura mais arquetípica. Antes de relacionarmos os feitos do protagonista aos passos propostos por Campbell, reunimos os motivos básicos elaborados por Thompson (1936; 1956) e resumidos por Uther para o tipo 300 (*O vencedor do dragão*), demonstrando como é possível decompor narrativas similares no cordel e em outros gêneros. Nem sempre a descrição é seguida à risca, mas, no presente caso, as variações são mínimas, o que significa que a interferência do autor, quando houve, não desfigurou o conto que lhe serviu de base.

Um jovem adquire (às vezes, mediante troca) três cães maravilhosos [B421, B312.2].[44]

A história começa com uma advertência (“o falso e vil/ nunca nos serve de nada”) antes de apresentar dois irmãos, uma moça e um rapaz, Sofia e Juvenal. Ao morrer o pai, Juvenal sai pelo mundo com três carneiros, deixando o casebre para a irmã.

> Quando bateu meio-dia
> Ele estava descansando
> Na sombra de um arvoredo,
> Os três carneiros pastando.

[44] Uther, 2011, v. 1, p. 174 (para todas as ocorrências).

> Viu que um sujeito estranho
> Perto dele ia chegando (Barros, 2012, p. 8).

O sujeito, que conduzia três cães de caça, Rompe-ferro, Ventania e Provedor, os oferece em troca dos carneiros. Juvenal não se entusiasma a princípio, mas, quando o estranho descreve o poder mágico de um dos cães, Rompe-ferro, que, na hora da fome, ia em busca de comida, alimentando-o, resolve fazer negócio.

Depois de um longo tempo, viajando com os três cães, "no pé de uma grande serra", numa passagem estreita, Juvenal avista uma carruagem.

> Ele vendo a carruagem
> Foi logo se aproximando.
> Viu dentro uma linda moça,
> Vinha de longe chorando.
> O cocheiro, muito triste,
> Suspirava vez em quando.
>
> Juvenal viu a princesa
> Em pranto sem se calar,
> Dirigiu-se ao cocheiro:
> — Desculpe eu lhe perguntar,
> Que vem ver esta princesa
> Nas brenhas deste lugar? (Barros, 2012, p. 11).

Ele chega a uma cidade onde as pessoas estão de luto e explicam que, uma vez por ano, um dragão (de sete cabeças) [B11.2.3.1] exige uma virgem como sacrifício [B11.10, S262].

O cocheiro conta como, há mais de cinquenta anos, o reino onde vive é assolado "por um monstro horrendo e feio/misterioso encantado". O rei, depois de ouvir a proposta do monstro (um dragão) em sonho, resolve mandar, todo ano, uma jovem para ser sacrificada, cessando a mortandade. Quem narra é o cocheiro:

> Então o rei sujeitou-se
> A todo ano mandar
> Uma das moças bonitas
> Que tivesse no lugar.
> Daqui vai ela pra furna
> Para a fera devorar (*Ibid.*, 2012, p. 14).

Naquele ano, a filha do rei foi a escolhida para ser sacrificada, e o rei a oferece em prêmio para quem a resgatar [T68.1].

É este o motivo justo
Da nossa grande tristeza.
Pra aqui já tenho trazido
Muitas filhas da pobreza,
Mas hoje tocou por sorte
A esta infeliz princesa (*Ibid.*, 2012, p. 14).

Por vezes alguns motivos são omitidos pelo poeta/narrador, como estes, por exemplo: "O herói vai até o local indicado. Enquanto espera pela luta com o dragão, ele cai em um sono mágico [D1975], durante o qual a princesa torce um anel ou uma fita em seu cabelo; somente uma de suas lágrimas pode acordá-lo [D1978. 2]" (Uther, 2011).

A intervenção da moça ocorre por meio de uma oração, acompanhada da promessa de casamento caso o rapaz saia vitorioso:

Ajoelhou-se por terra
Implorando ao Criador:
— Valei-me, Pai Poderoso,
Livrai-me deste terror!
Salvai também esse moço
Do Dragão devorador! (*Ibid.*, 2012, p. 15-17).

Com a ajuda de seus cães o jovem derrota o dragão [B11.11, B524.1.1, R111.1.3].

Aí, a fera avançou
Para agarrar a princesa,
Juvenal tomou-lhe a frente,
Porém não mostrou fraqueza
Depois gritou: — Rompe-Ferro,
Preciso tua defesa!

Quando Rompe-Ferro ouviu
O grito do seu senhor,
Que tinha enfrentado a fera,
Sem ter medo nem pavor,
Partiu pra cima do monstro
Como um raio abrasador.

O moço era destemido,
Com seu cachorro valente,
Eles dois incorporados,
Lutando com a serpente
Juvenal no ferro frio
E o cão fiel pelo dente (*Ibid.*, 2012, p. 15).

Rompe-ferro mergulha sob a asa esquerda do monstro, mordendo-o em seu ponto vulnerável. Juvenal, ao notar que o dragão agonizava, dá ordem aos cães para terminarem o serviço.

Ele arranca as cabeças do dragão e corta as línguas (mantém os dentes) [H105.1]. O jovem promete à princesa que voltará em um ano (três anos) e vai embora.

Disse o rapaz: — Para que
Ninguém duvide da história,
Que lutei com esse monstro,
Na luta alcancei vitória,
Tiro dois dentes da fera
Para servir de memória.

Quando a moça se viu livre
Daquele horrendo animal,
Foi ajoelhar-se chorando
Diante de Juvenal,
Pedindo pra acompanhá-la
Até a corte imperial.

— Exijo que vá comigo
Para meu pai conhecer
Esse moço destemido
Que me salvou de morrer,
Mesmo pra recompensá-lo
Da forma que merecer.

[...]

Disse ele: — Eu nada quero
Do benefício que fiz.
Desejo que Sua Alteza
Siga em paz, seja feliz,
Vou vê-la de hoje a três anos
Na capital do país (*Ibid.*, 2012, p. 17-18).

Um impostor (geralmente, o cocheiro) pega as cabeças do dragão, força a princesa a dizer que ele foi seu salvador [K1933], e a reivindica como recompensa [K1932].

O cocheiro seguiu com ela,
Adiante lhe perguntou:
— Vossa Alteza pagou bem
Aquele que lhe salvou?
Disse ela: — Eu quis pagar-lhe,
Mas ele não aceitou.

Com olhos de traidor
Lhe respondeu o cocheiro:
— Aquele que lhe salvou
É um grande aventureiro,
Anda vagando no mundo,
Não precisa de dinheiro.

(...)

Iam passando uma ponte
O cocheiro disse assim:
— O fulano não precisa,
Arranje isto para mim...
Se a senhora não fizer,
Aqui mesmo dou-lhe fim!

Lhe atiro da ponte abaixo,
O Diabo tem de a levar,
Quando eu chegar à corte,
Se alguém me perguntar
Eu digo: "A fera comeu-a",
Ninguém vai mais procurar (*Ibid*., 2012, p. 19-20).

Ameaçada, a princesa jura perante o cocheiro fazer o que ele perde, assim que chegar à cidade. O rei, acreditando na filha, concede sua mão em casamento ao suposto salvador.

A princesa pede ao pai que adie o casamento. Quando ela está prestes a se casar com o impostor, o matador de dragões retorna. Ele envia seus cachorros para buscar comida na mesa do rei e é convocado para a festa de casamento [H151.2].

Para evitar o casamento imposto pelo pai, a princesa finge-se de doente.

Foi uma doença séria,
Acompanhada de dor,
Mas tudo isso arranjado
Por conhecido doutor,
Bem pago pela princesa,
Filha do imperador (*Ibid.*, 2012, p. 25).

O herói chega à cidade depois de três anos. Ouve alguém falar que a princesa, naquele dia, desposaria o matador do dragão. Ao acusar o noivo de ser um impostor, recebe voz de prisão. Luta com os soldados do rei e, em pouco, com o auxílio dos cachorros, promove uma carnificina. Avisado, o rei vai ao local da luta e convoca o rapaz para contar o que sabia.

O episódio do roubo da comida do noivo por um dos cães do rapaz não foi aproveitado pelo autor, que o substituiu pela luta com os soldados. Esse episódio foi antecipado e aparece logo após a troca feita com o "sujeito estranho": a mando de Juvenal, Rompe-ferro traz, não se sabe de onde, "uma linda cesta / cheia de comedoria". Parece haver um equívoco por parte de Leandro, pois, pelo nome, o cão Provedor é que deveria exercer tal função.

O matador de dragões prova que foi o salvador, mostrando as línguas (dentes) do dragão [H83, H105.1]. O impostor é sentenciado à morte e o matador de dragões se casa com a princesa.

Dali mesmo o rei levou
Juvenal para o salão
Pra contar de que maneira
Principiou a questão.
Quando o moço entrou na sala
Tudo mudou de feição.

A moça, ao ver seu amante,
Chorou de tanta alegria
Por saber que todo falso
Ele agora descobria
E, finalmente, depois
Com ele se casaria.

(...)

Aí descobriu-se tudo.
O rei ficou se mordendo;
Disse ali mesmo ao cocheiro:
— Você vai morrer sabendo!
Mandou por quatro carrascos
Tirar-lhe o couro, ele vendo.

Casou-se com a linda princesa
Com o valente Juvenal;
Repercutiu a notícia,
Pelo mundo universal.
Rolou festa quinze dias
No palácio imperial (*Ibid.*, 2012, p. 28-32).

Ao final, Juvenal envia um cortejo para buscar sua irmã, Sofia, e os cães, metamorfoseados em pássaros, se despedem do herói.

Há um conto popular, recolhido em Olímpia, São Paulo, com o mesmo título do cordel. A história, no entanto, varia: Juvenal não tem irmã e troca a única vaca do pai (ainda vivo) por três cachorros: Rompe-ferro, Ferrabrás e Corta-vento. O herói armazena mantimentos trazidos

pelo cão Rompe-ferro e se despede do pai. Depois, mata o dragão, com o auxílio dos cães, e marca para ir à corte dali a dois anos. O cocheiro corta a língua do dragão e, depois, ameaça a princesa com uma faca. Quando Juvenal retorna, a farsa é revelada e o cocheiro acaba degolado. Os cachorros se transformam em anjos. O conto não parece derivar do cordel, o que se depreende das poucas, mas significativas diferenças, mas parece haver ocorrido uma contaminação da versão oral pelo romance, incluindo o nome do protagonista e o do cachorro de maior destaque na história. Contudo, é uma prova da presença e influência do cordel para além do Nordeste (*Cf.* Sant'Anna, 1987, p. 58).

2.1.2 O vencedor do dragão segundo a *Morfologia* de Propp

A *Morfologia do conto maravilhoso*, de Propp, já citada neste trabalho, apresenta 31 funções que, combinadas e recombinadas, constituem o arcabouço de muitas narrativas, em especial do conto do Matador de dragões. Começa, assim como o esquema de Campbell, com um lugar seguro (mundo comum), mas já tratando do "deslocamento do herói" (função **I**). Segue apresentando uma interdição (função **II**), que pode levar ao problema da história. As funções **VI** (engano do agressor sobre a vítima), **VII** (cumplicidade entre vítima e agressor), **VIII** (dano/vilania) e **IX** (mediação: quando o herói busca reparar o dano) estão duplicadas na história, já que tanto o dragão quanto o cocheiro desempenham o papel de agressores.

Mais adiante, aparecem outros momentos em ordem nem sempre acorde com o conto/cordel: a função **XI** traz a partida do herói, o que, no cordel, coincide com a resolução de lutar com o monstro. A função **XII** é a do doador mágico: Propp sugere que o herói terá de cumprir uma prova, mas, no cordel, ele precisa apenas aceitar uma troca aparentemente desvantajosa. A **XIII** trata da superação e da ajuda do doador (no caso, a comida trazida não se sabe de onde pelo cão Rompe-ferro). As funções **XV** (deslocamento do herói para o local da luta), **XVI** (a luta com o agressor) e **XVII** (a marca deixada pela luta, substituída pelos dentes arrancados ao dragão) estão de acordo com o conto/cordel. Já as funções **XVIII** (vitória do bem sobre o mal, representado pelo dragão) e **IXX** (reparação do dano) servem à primeira parte da história, que termina com a morte do adversário sobrenatural. As funções **XX** a **XXIII** trazem episódios estranhos à história. A função **XXIV** (um falso herói assume a façanha realizada pelo verdadeiro) se encaixa à perfeição, assim como as funções **XVII** (o herói/benfeitor é reconhecido pela marca deixada), **XVIII** e **XXX** (o antagonista é desmascarado/ acaba sendo punido). A função **XXXI** ("o herói se casa e sobe ao trono") sela o destino do protagonista. No

mito heroico, temos a apoteose (que Propp prefere chamar *transfiguração*), substituída, no conto e no cordel, pela transformação dos auxiliares mágicos (cães) em pássaros ou anjos.

Útil em termos de estabelecimento da estrutura do conto em si (o conto de magia ou maravilhoso, mas também alguns contos novelescos), o esquema proppiano, não permite um estudo comparativo, a não ser por meio da decomposição do conto em funções (que, como assegurou Brémond (1993), também são motivos). Ruth Terra, que esboçou uma hipótese de trabalho a partir da análise morfológica, justamente da *História de Juvenal e o dragão*, em artigo assinado junto a Mário W. B de Almeida, conclui que, apesar de se encaixar no esquema, há alguns desvios da norma:

> O caráter tipicamente proppiano *da História de Juvenal e o dragão* salta à vista quando a reduzimos a suas unidades funcionais básicas: corresponderia efetivamente a um conto de duas sequências, sendo assim particularmente representativo. Contudo, essa pureza é conseguida à custa de numerosas supressões da quais os Y [formas desviantes] da primeira fórmula são um testemunho apenas parcial. Dessa maneira, embora o poema possa ser indicado como um conto de magia proppiano, quer do ponto de vista da sucessão funcional ou do repertório das personagens, as numerosas passagens excluídas pela tabulação exigem uma consideração especial. Constituem elas meros acréscimos acidentais à narrativa? Para responder à questão deve-se assinalar antes de mais nada a importância dessas partes desviantes e "obscuras" tanto no poema considerado em si como na poesia popular nordestina em seu conjunto (Terra; Almeida, 1975, p. 8).

Entre os "motivos anômalos", estaria a prece da princesa, durante o combate com o dragão, elemento estranho aos contos de magia, e a primeira estrofe, de natureza exemplar:

> Quem ler essa história toda,
> Do jeito que foi passada,
> Vê logo que o falso e vil
> Nunca nos serve de nada,
> E que honra, a fidelidade,
> Sempre foi recompensada (Barros, *op. cit*., p. 8).

Como a edição mais antiga do poema continha apenas 20 páginas, os enxertos seriam os responsáveis pelos *desvios*. Esses acréscimos, feitos pelo editor João Martins de Athayde ou, mais provavelmente, por seu braço direito, Delarme Monteiro, que inclui uma passagem na qual Juvenal tem um sonho que lhe sugere uma traição da princesa, buscam retardar o desfecho e aumentar a tensão dramática.

2.1.3 As metamorfoses do dragão através dos tempos

Analisada a forma, utilizando esquemas distintos, que ora se aproximam, ora se afastam, é a vez do conteúdo (alomotivos e reminiscências míticas da história). O dragão no papel de adversário sobrenatural surge no *Rig Veda*, como Vritra, inimigo do deus do trovão védico Indra, e no *Enuma-Elish*, o épico babilônico da criação, encarnado na deusa primordial Tiamat. Como serpente, é Piton, originalmente a deusa protetora do Oráculo de Delfos, convertida posteriormente em perseguidora de Leto, mãe de Ártemis e Apolo, deus da luz e da profecia, que a mata e se assenhora do seu santuário. Cumprindo um papel ambíguo, de adversário e doador, há o dragão Fafnir, protetor do tesouro dos nibelungos, vencido por Siegfried.

Nenhum desses combates, no entanto, está associado à libertação de uma vítima sacrificial. Representados na cultura indo-europeia como matadores de monstros, os deuses do trovão de muitos sistemas mitológicos voltam-se contra o dragão, "um réptil monstruoso associado à água, jazendo nela ou bloqueando seu fluxo" (West, 2022, p. 290). A ideia de libertação, nos mitos cosmogônicos ou naqueles que simbolizam a derrota do caos, está vinculada às fontes primordiais, represadas, liberadas pelo deus criador e, posteriormente, às fontes encantadas, guardadas pela serpente, derrotada pelo herói:

> Um importante aspecto indo-europeu do tema do herói, que tem antecedentes prováveis na sociedade proto-indo-europeia, é o da luta do herói com a serpente e sua vitória sobre ela. Enquanto entre os povos neolíticos a serpente parece ter se associado à fertilidade e aos conhecimento das profundezas da terra, para os indo-europeus ela era claramente uma representação do poder animalesco, cego e terrestre que tem de ser derrotado pelo deus celeste e/ou por seu representante, o herói-guerreiro (Leeming, 2004, p. 56-57).

Indra, como deus do trovão, deve derrotar Vritra, dragão aquático, para liberar as torrentes de água, simbolizadas pela chuva, conforme lemos no *Rig Veda*: "Sobre ele, enquanto jazia como um junco quebrado, as águas crescentes fluíam para o homem. Aquelas águas que Vritra cercou com seu poder — o dragão agora jazia aos seus pés." (The Rig [...], 2005, p. 150).[45]

Por vezes, a serpente simboliza os ventos ferozes, caso de Tifeu, "de onde vem o furor dos ventos que sopram úmidos", dragão de cem cabeças, fulminado por Zeus e lançado ao Tártaro (Hesíodo, 2007, p. 869-870). Mas mesmo esses combates que mostram a vitória das forças cósmicas (isto é, da Ordem contra o Caos) fazem parte de um estágio posterior de

[45] No original: "Over him as he lay like a broken reed the swelling Waters flowed for man. Those waters that Vritra had enclosed with his power — the dragon now lay at their feet".

desenvolvimento do dragão. Segundo Propp, originalmente benfazejo, doador da vida, senhor das fontes e da água como um todo, o dragão se associava a ritos iniciáticos nos quais o engolimento e posterior regurgitação preparavam o neófito para a vida adulta. Nas sociedades de caçadores e de coletores, a simbiose, representada pelo engolimento e posterior regurgitação, conferia ao iniciado propriedades mágicas herdadas de seu devorador. Em etapas posteriores, com o surgimento da agricultura e o desenvolvimento das cidades, o dragão passa de doador a ameaça. O início do motivo da rivalidade com o dragão é assim resumido por Propp: "O herói é engolido e uma vez no estômago de seu engolidor é transportado para outro país, onde é vomitado, a menos que consiga sair sozinho. O engolidor é frequentemente morto pelo herói, e aqui radica o início do combate com o dragão." (Propp, 2002, p. 281).

É de se inferir que o ventre do animal simboliza o mundo dos mortos, o qual, em elaborações posteriores do mito, foi deslocado para regiões longínquas, que, nos contos populares, receberão vários nomes: Reino do Vai-não-torna, Serra da Babilônia, Torre da Madorna (ou da Má-Hora etc.). O herói, nesse novo estágio, quando engolido, rompe o ventre do engolidor, causando a sua morte. A descida ao inferno (ou inframundo), que deriva deste antigo rito de engolimento, era "uma condição para a heroificação" (*Ibid.*, p. 321). No esquema de Campbell, a passagem pelo ventre do animal tem função parecida:

> A ideia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, ou ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu (Campbell, 2007, p. 91).

Deparamos com o motivo do engolimento ritual na história da princesa troiana Hesíone, exposta diante de um monstro marinho, enviado por Posseidon, e salva por Héracles. O herói deixa-se engolir e se safa rasgando o ventre do monstro. Temos aqui dois elementos fundamentais da *História de Juvenal e o dragão*: a fera devoradora aplacada com um sacrifício e a intervenção de um herói pondo termo ao flagelo de um reino. É na história de Perseu, no entanto, que encontramos o mito do matador do monstro, ainda relacionado ao elemento aquático, equivalente ao dragão, libertando uma princesa oferecida em sacrifício. Também enviado por Posseidon, que fora ofendido pela rainha do país (Etiópia ou Jopa em diferentes versões), Cetus, o monstro, acaba sendo morto ou metamorfoseado em pedra por Perseu, que, para tal, recorreu à cabeça decepada de Medusa e ao seu olhar petrificante. Fineu, tio de Andrômeda, que reivindica sua mão junto a Cefeu, também transformado em pedra por Perseu,

exerce um papel similar ao do cocheiro do conto e do cordel: o do pretendente indigno e punido ao final.

A literatura cavaleiresca da Idade Média apresenta, de forma sucinta, o combate com o dragão no *Romance de Tristão e Isolda*. Em versão fragmentária de Béroul, autor que já se refere a uma fonte anterior, o episódio não aparece. O combate com o dragão integra a versão de Thomas d'Angleterre (escrita por volta do ano de 1.173), reaproveitada no texto reconstituído por Joseph Bédier em 1900.

Recém-chegado à Irlanda, a serviço de seu tio, o rei Marc da Cornualha, que lhe incumbira de trazer Isolda a Loura, com quem pretende casar-se, Tristão depara-se com a notícia de que, toda manhã, às portas da cidade, uma donzela era oferecida como tributo a um dragão. Mata o monstro e corta-lhe a língua, guardando-a nas perneiras, mas a peçonha penetra em seu sangue e ele cai, desfalecido, em seguida. Aguiguerrão-o-Ruivo, senescal do rei, que observava tudo à distância, corta a cabeça do dragão, apresenta-se como matador do monstro e reivindica a mão de Isolda. Acompanhada de sua aia fiel, Briolanja, e de outro servo, Isolda vai em busca do verdadeiro herói e o encontra caído perto de onde jazia o monstro. Esconde-o e trata-o com ervas mágicas até que ele se recupere. Constata, ao inspecionar sua espada, que faltava um pedaço, o mesmo que fora extraída da testa de seu tio, o Morholt, morto em combate singular com Tristão. Pensa em matá-lo, mas o herói conta a sua história e é poupado. Já recuperado e levado à presença do rei, desmascara o senescal, a quem convida para um combate, obviamente recusado; retorna a seu país, levando a bela princesa como prêmio, mas não para ele (*Cf.* Bédier, 2016, p. 36-42).

O romance de Tristão e Isolda ainda está envolvido nas brumas da encantaria celta. Mas uma lenda com fundo cristão, embora considerada apócrifa pelo Concílio de Niceia, também fornece o motivo da donzela exposta, do combate com o monstro, ligado ao elemento aquático, mas ideologicamente associado ao Demônio. Jacopo da Varazze narra, na *Legenda áurea*, como Jorge, natural da Capadócia, no que é hoje a Turquia, vai até a cidade de Silene, na Líbia, onde se depara com o já conhecido quadro:

> Ali perto havia um lago, grande como um mar, no qual se escondia um pestífero e enorme dragão que muitas vezes afugentou o povo armado que tentara atacá-lo. Para acalmá-lo e impedir que se aproximasse das muralhas da cidade, que não protegiam de seu hálito empesteado que matava muita gente, os habitantes davam-lhe todos os dias duas ovelhas. Quando começou a não haver ovelhas em quantidade suficiente, o conselho municipal decidiu que se daria uma ovelha e um humano, sorteando-se para tanto rapazes e moças, sem excetuar ninguém (Varazze, *op. cit*., p. 386).

Morto todo o rebanho e não restando mais nenhum jovem, a não ser a filha do rei, este ofereceu seus tesouros ao monstro, causando revolta à população que sacrificara sua prole. Passando casualmente pelo local, Jorge vê a moça a chorar e, instado por ela a fugir, recusa-se. Quando o dragão sai do lago, o rapaz o atinge com a sua lança e pede à princesa que passe o seu cinto em volta da cabeça da besta, que é conduzida às portas da cidade. Jorge, então, conclama o povo, em pânico, a converter-se ao cristianismo em troca da morte do dragão. Quando a cidade inteira, incluindo o rei, se converte, o herói desembainha a espada e dá cabo do monstro. O rei manda construir, em honra de Jorge e da Virgem Maria, uma igreja de cujo altar brotava uma fonte com poderes curativos (vestígio do antigo poder benigno do dragão, guardião da água da vida).

2.1.4 Duas variantes no cordel

O dragão como símbolo dos poderes infernais aparece ainda no cordel *O monstro misterioso*, de Manoel d'Almeida Filho, escrito em meados dos anos 1950. Trata-se de uma besta de sete cabeças, cada uma de um animal diferente. Antenor, o herói, chega a um condado assolado pelo monstro e vai combatê-lo como campeão da fé. Após cortar todas as cabeças, exceto a de leão, o jovem, à maneira da princesa na lenda de são Jorge, laça o monstro para levá-lo até a cidade. Pede a um marquês que encontra pelo caminho ajuda para revirar o monstro e, em sinal de confiança, lhe entrega sua espada, forjada com sete metais. A espada, que guardava o segredo de sua força, em mãos de um homem injusto, tornava-se uma arma perigosa. Dominado pelos criados do traidor, e ferido por sua própria arma, Antenor é abandonado enquanto o monstro, enjaulado, é conduzido o condado. A condessa Rosalva, não confiando na palavra do marquês, organiza uma expedição à serra onde três moços encontram Antenor amarrado e à beira da morte.

Eles o libertam e o levam à cidade, mas, com medo de represálias, o abandonam. Depois de contar sua história, o rapaz acaba preso. Três dias depois, na data do casamento do farsante com a condessa, Antenor se dá conta de que sua força provinha da arma e suborna um guarda para que a traga para si. De posse da espada, destrói a prisão e confronta o marquês, já a caminho da igreja. Travam um duelo, mas o marquês, vencido, corre em direção à jaula e arranca o selo que mantinha a fera aprisionada. Acaba tendo o crânio "esmigalhado" pela cabeça remanescente. Antenor luta com o monstro e o derrota, casando, em seguida, com a condessa Rosalva.

A explicação sobre o mistério envolvendo o monstro aparece somente no final:

— O monstro simbolizava
Em pessoa o Satanás
Aquelas sete cabeças
Representavam os sinais
Desenvolvendo os efeitos
Dos pecados capitais.

Representava a soberba
A cabeça de leão
A de serpente, a inveja
A de pato, a gula; então
A ira era apresentada
Pela cabeça de cão.

A cabeça de cavalo
Demonstrava a avareza
De caracol, a preguiça
Irmã gêmea da pobreza
A de lebre era a luxúria
Amiga da impureza (d'Almeida Filho, 1964, p. 30-31).

Pode-se objetar sobre a precisão dessa alegoria. Mas o que nos interessa é constatar que, no poema, espelhando a moral cristã, o dragão está inteiramente relacionado ao mal ao passo que o herói, cuja espada é um emblema das sete virtudes cristãs em oposição aos sete pecados capitais, só não representa o cavaleiro ideal (São Jorge, Galahad) porque consente no matrimônio com a donzela, que, para os junguianos, representaria a *anima*.[46] Há muitas camadas na imagem monstruosa do dragão, e uma delas é a Besta do Apocalipse (13, 1-18), com sete cabeças e dez chifres contendo nomes blasfemos. A imagem é semelhante à da quarta Besta da visão do profeta Daniel (7, 7), simbolizando o domínio selêucida (século II a.E.C.) sobre Israel, ao passo que a Besta do Apocalipse é interpretada como emblema da tirania romana no final do século I da Era Comum.

Em cordel, há outra variante na qual o dragão conserva sua antiga ambivalência, doador e agressor, revelando dois desenvolvimentos paralelos do mito. Trata-se da terceira versão do conto-tipo do *Vencedor do dragão* e a que contém mais elementos conflitantes: *João Valente o dragão de três cabeças*, de Joaquim Batista de Sena. Narra a história de João, filho de Pedro Valente, de quem herda o epíteto, e de dona Matilde. Depois de ir à escola, pede ao pai que encontre alguém que ensine três coisas: manejar uma espada, tocar um violão e atirar com uma

[46] Segundo Marie-Louise von Franz (2008, p. 234), "Anima é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem", contendo dois aspectos, um benéfico e outro maléfico, conforme se infere de muitos mitos heroicos e contos de fada.

besta. O pai contrata um professor, em pouco tempo superado pelo esforçado discípulo. O rapaz, atendendo ao chamado da aventura, sai de casa e vai parar num reino tomado pela desolação:

> Quando viajou um mês
> Chegou num grande reinado
> Todo coberto de luto
> E João ficou cismado
> Mas resolveu demorar
> Pois estava estropiado (Sena, [19--?], p. 5).

Bate a uma porta para pedir água e é atendido por uma mulher vestida de preto. Pergunta a ela porque ali todos trajavam luto.

> A mulher disse: Rapaz,
> É um tremendo animal
> É uma fera encantada
> Um dragão descomunal
> Que aqui já devorou
> Três quartos do pessoal (*Ibid.*, p. 6).

A mulher informa ainda que o dragão havia feito um pacto com o rei: todo dia ele deveria enviar para a serra um rebanho de ovelhas e um pastor. O último homem devorado havia sido o seu esposo. O rapaz vai em busca do rei (um sultão) e se oferece para pastorar as ovelhas. O rei promete dar o seu trono e a mão de sua filha a quem matar o monstro. A moça aparece no salão e fica "transpassada de tristeza", ao conhecer João. Feito o acordo, o herói segue para a serra onde o dragão se revela em seu aspecto monstruoso, mas com uma característica humana:

> Era um tamanho esquisito
> O corpo dessa serpente
> Tinha asas, pés e mãos
> E falava feito gente
> Tinha 3 grandes cabeças
> E um metro em cada dente (*Ibid*., p. 11).

O dragão propõe uma luta de espadas na qual o vencedor cortaria a cabeça do derrotado. Vitorioso, o rapaz corta uma das cabeças do monstro. A cabeça, mesmo decepada, não perde o dom da fala, e aconselha o rapaz a pegar uma chave prateada debaixo de sua língua e seguir na primeira estrada rumo ao castelo que, por direito, lhe pertencia. Lá, aguardava-o um soldado, trajado de prata, montando um cavalo castanho, que se põe a seu serviço caso ele venha a

precisar. De volta ao palácio, com mais ovelhas do que levou (ou seja, o dragão liberou parte do rebanho engolido), o moço não revela ao rei, perplexo, o que havia ocorrido.

No segundo dia, a imagem pintada pelo poeta sugere o aspecto aquático primordial do dragão:

> Às oito horas do dia
> A campina estremeceu
> As águas se rebolaram
> A serra toda tremeu
> E no meio da lagoa
> A serpente apareceu (*Ibid*., p. 16).

O monstro propõe um duelo musical, igualmente vencido pelo moço, exímio violonista, que lhe corta outra cabeça. Instruído pela cabeça decepada, João pega as chaves douradas debaixo da língua do monstro e vai ter a um palácio igualmente dourado, onde um cavaleiro, também em trajes dourados, se coloca a seu serviço. De volta à campina, se dá conta de que o rebanho "havia multiplicado".

No terceiro dia, o dragão propõe que os dois atirem com as bestas apontadas para cima: vence aquele que fizer a flecha cair entre dois dedos do pé. Triunfante mais uma vez, o rapaz corta a terceira cabeça do dragão, que o instrui a pegar a chave e se dirigir ao palácio de brilhante. João, chegando ao tal palácio, que lembrava "uma tocha chamejante", encontra seu guardião montado um cavalo branco da cor de um jasmim. O soldado se coloca à disposição caso o rapaz se meta em apuros.

Retornando ao local do combate, o dragão, que o autor agora chama de serpente, afirma ser a Hidra de Lerna que renasceu com uma cabeça (a imortal) ainda mais malvada. Diz mais: agora devorará a princesa. Na cidade, o povo já havia sido comunicado do propósito. A história agora se aproxima do tipo padrão, com o cocheiro levando a princesa ao covil da serpente para ser sacrificada. João Valente enfrenta a fera e percebe que perderá a luta quando cai num "abismo" (!). Pede, então, auxílio ao soldado do palácio de prata, que vem em seu socorro. Derrotada, mas não morta, a serpente se retira para esperar o próximo combate. O rapaz e o soldado acompanham a princesa somente até um certo ponto. No retorno, ela é ameaçada pelo cocheiro e obrigada a dizer ter sido ele o vencedor da batalha. No segundo dia, João Valente, não conseguindo ferir o inimigo, apela para o soldado do palácio de ouro. Este, além do cavalo cardão que montava, trouxe outro para o rapaz, com a mesma pelagem. A fera, quase liquidada, foge para não morrer. De volta ao palácio com a princesa, o cocheiro garante ao rei que não matara a fera ainda, mas a deixara "muito doente".

No terceiro dia, o rapaz e a princesa seguem para o grutilhão. Iniciada a luta, vendo que morria, João pede socorro ao soldado do palácio de brilhante; este surge montado num cavalo branco e com outro cavalo da mesma cor, que é oferecido ao rapaz junto com uma lança e uma espada. Morta a serpente, João corta-lhe a língua e diz à princesa que chegará um pouco depois. O cocheiro corta o toco da língua, apresentado ao rei como prova de sua façanha, e o casamento é marcado. João chega antes das bodas e, revelada a farsa, casa com a princesa. O cocheiro é sentenciado à morte.

Como se vê, trata-se, sem dúvida, de uma versão expandida da *História de Juvenal e o dragão*, ou melhor, do ATU 300. A primeira parte, com o herói enfrentando o dragão de três cabeças e liberando os animais engolidos ainda com vida, guarda, sem dúvida, vestígios do antigo dragão benfazejo, ideia reforçada, ainda, pelas cabeças decepadas cumprindo um papel de ajudante sobrenatural. A cabeça falante, que auxilia o herói, é um claro reflexo do mito de Mímir, guardião de Mímisbrunnr, o poço ou fonte da sabedoria, cuja cabeça decepada, mantida viva por Odin, funcionava como oráculo e conselheiro do grande deus nórdico. O mito, por sua vez, deriva de um tipo de assassinato ritual no qual a cabeça, separada do corpo, era cuidadosamente preservada como um poderoso amuleto cujos atributos, além da proteção contra os poderes da morte, abarcavam a profecia. Essa estranha prática ritualística foi estudada por David Clark, que a transformou em tema de sua tese, sobre a veneração à cabeça nas Ilhas Britânicas, defendida na Universidade de Sheffield, Inglaterra. Afirma ele:

> Há, de fato, tradições tanto em contos populares ingleses quanto escandinavos posteriores que se referem a cabeças falantes saindo de poços e oferecendo presentes e sorte àqueles que as tratam com reverência, o que parece combinar uma série de mitos e lendas anteriores (Clarke, 1998, p. 114, tradução nossa).

Idelette Muzart comparou o texto de Joaquim Batista de Sena ao de Leandro, considerando *João Valente* como uma variante de *Juvenal e o dragão*. Os dois poemas teriam "a mesma estrutura narrativa, mudando apenas algumas funções, que foram triplicadas por Joaquim Batista de Sena." (Santos, 1977, p. 15). A autora, então, procedeu a um confronto, baseado na *Morfologia* de Propp, no qual foram identificadas doze funções, nem todas coincidentes, para concluir que:

> Evidenciando os pontos comuns e as divergências entre as duas narrativas, este estudo comparativo permite afirmar que Joaquim Batista de Sena, como muitos outros folhetistas, utilizou-se do folheto de Leandro como trama da estória *João Valente e o dragão de 3 cabeças* (*Ibid.*, p. 18).

Se "a 'inspiração' (ou plágio) [...] é evidente", ao menos para a pesquisadora, ela detém-se nas divergências, concentradas nos motivos em que aparece o número *três* nas duas narrativas, com a triplicação das funções em *João Valente*. O texto de Leandro, constata, estaria mais próximo das estórias de trancoso, "ingênuas e edificantes" (Santos, 1977).

Embora, aqui e ali, apareçam relações intertextuais, não há, por parte do autor de *João Valente*, apropriação e muito menos plágio do texto de Leandro, como sentenciado por Idelette Muzart. Ademais, está claro que Joaquim Batista de Sena combinou duas versões diferentes, versões estas talvez já imbricadas no conto popular que o inspirou, em que se ressaltam as duas facetas míticas do vencedor do dragão: o *libertador* das águas primordiais, aqui substituídas pelo rebanho do rei, por influência dos ritos apaziguadores vigentes nas sociedades agropastoris; e o que rompe com a cadeia de sacrifícios humanos, notadamente de mulheres núbeis, eliminando o dragão, o que, metaforicamente, corresponde à extinção de seu culto.

Em 2021, o romance de Joaquim Batista de Sena, há muito fora de catálogo, foi incluído numa antologia, *Heróis e heroínas do cordel*, organizada por Januária Cristina Alves. Numa breve nota que antecede o conto, a organizadora estabelece um improvável elo entre o *João Valente* nordestino e um homônimo da Hungria:

> A história, na versão em cordel, foi baseada no famoso poema húngaro *János vitéz*, do autor Sandor Petófi, em que João-cara-de-milho é expulso de sua aldeia e se separa de sua amada Iluska. Vagando pelas planícies da Hungria, torna-se soldado, salva a filha do rei e se torna João Valente. Depois de enfrentar corajosamente muitas dificuldades, consegue encontrar o seu amor (Alves, 2021, p. 31).

Não há qualquer fonte comprobatória de que Joaquim Batista de Sena tenha se baseado no citado poema, o qual, até onde se sabe, não era publicado no Brasil quando o autor *versou* a história. Ademais, são poucos os elementos convergentes nos dois textos, além do combate com o dragão (um episódio menor no poema épico) e do nome do protagonista, nada incomum em narrativas maravilhosas de fundo heroico. O próprio autor avisa, já na introdução do poema, tratar-se de história *versada*, isto é, de uma reconstituição poética de um conto da tradição oral (um "trancoso"), provavelmente ouvido na infância:

> Para quem gosta de ler
> Um romance bem narrado
> De princesa de rainha
> De príncipe e reino encantado
> eu versarei um trancoso
> que ainda não foi versado (Sena, [19--?], p. 1).

A importância da classificação e da catalogação da matéria narrativa se presta a evitar generalizações e especulações desta natureza. Há, por sinal, muitas tabelas, mesmo em sites especializados de universidades norte-americanas e europeias, com o sistema ATU, que reúnem incontáveis versões do conto-tipo *O vencedor do dragão*. Longe de ser a única ferramenta para alcançar tal objetivo, o sistema, até prova em contrário, é a mais eficiente.

2.2 João Acaba-Mundo e a serpente negra

Além do enredo padrão da *História de Juvenal e o dragão* e das duas variantes acima citadas, há outro conto-tipo menos conhecido, com trama mais complexa. A *História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra* é, seguramente, um clássico dos cordéis de encantamento, não obstante a sua extensão: 307 sextilhas, além do acróstico (MINELVINO). Seu autor, o baiano Minelvino Francisco Silva, aprendeu o conto no tempo em que trabalhava como garimpeiro na região aurífera de Jacobina. Originalmente continha 64 páginas e alcançou três edições de dois mil exemplares cada, antes de ser negociado com a editora Prelúdio, passando a disputar com outros romances célebres a preferência do público.

A história é a seguinte: depois de flagrar sua esposa, Rosália Mendes Ventura, aos beijos com um príncipe estrangeiro, o conde Péricles, seu marido, a sentencia à morte. Enviada a uma ilha, "em pequena gravidez", com pés e mãos amarrados, para ser devorada por feras, é poupada pelos carrascos, que lhe cortam as cordas. Quando nasce o filho, a mãe oferece-o para ser batizado por Santo Antônio e Nossa Senhora. Um frade e uma mulher aparecem a Rosália e batizam o menino com o nome de João. Aos doze anos, ele possui uma força extraordinária. Um misterioso fio de cabelo, que aparece na coxa esquerda do rapaz, cresce tanto a ponto de dar duas voltas. Um dia, Joãozinho, como também é conhecido, pede ao padrinho para que apareça e o presenteie com um cavalo, uma espada e uma espingarda. Montado no cavalo, o rapaz sai pelo mundo e, quatro dias depois, chega à Cidade do Terror, dominada por um gigante. Lá, quem falasse alto morria degolado. João chega ao palácio, desafia o gigante, que luta com ele e é derrotado. O rapaz arrasta o moribundo e o atira num alçapão dentro do próprio palácio.

Agora conhecido como Acaba-Mundo, o herói resgata a mãe de seu exílio, e ambos passam a morar no palácio. Saindo o rapaz para a caça, a antiga condessa ouve um pedido de socorro e, encontrando o gigante ainda com vida, apieda-se dele e trata os seus ferimentos. Rosália, apaixonando-se pelo sujeito, começa a planejar um modo de liquidar o filho.

Aconselhada pelo amante, ela finge “uma grande dor de dente”, cujo remédio eram as lágrimas do pássaro do Ocidente, prisioneiro da grande serpente negra.

João sai em demanda do pássaro e, no caminho, passa na casa de um frade, seu padrinho, que o presenteia com um novo cavalo e novas armas, além de duas toalhas bentas para enxugar o animal quando este atravessasse dois rios, um de leite e outro de sangue. O cavalo salta uma cancela, sem tocá-la, e João, depois de apanhar as chaves debaixo da língua da serpente, vai até o quarto onde o pássaro está preso e apara as lágrimas que caem quando ele canta. Na volta, passa novamente na casa do padrinho, que troca a garrafa com a “água” milagrosa por outra contendo água do pote. Em casa, a mãe, que já o imaginava morto, recebe o remédio e finge estar totalmente curada.

Depois de o rapaz sair para caçar, o gigante deixa o seu esconderijo e instiga Rosália a fingir uma dor de ouvido para persuadir o filho a buscar a banha da serpente negra. João vai desesperado em busca do remédio, mas não deixa de passar novamente na casa do padrinho, o qual, alertado por um papagaio, convida o moço a entrar. O frade troca novamente o cavalo e as armas e lhe dá outras toalhas bentas para a travessia dos dois rios. Chegando ao destino, o cavalo voa como um foguete, mas seus cascos tocam a cancela, acordando a grande serpente. Esta vem, com a boca escancarada, porém Joãozinho, que caíra do cavalo, pede ajuda ao seu padrinho, que envia um relâmpago, clareando o local. Sendo a serpente invulnerável, exceto num lugar (uma mancha verde), o herói segura-a pela língua e enterra a espada no local, varando-a de “lado a lado”. Passando novamente na casa do padrinho, este substitui a banha milagrosa por outra comum, sem que o rapaz desconfie. Sua mãe, que quase havia se casado com o gigante, recebe a banha falsa e “sara” imediatamente.

No dia seguinte, os vilões inventam outro truque: a condessa simula uma dor no joelho cujo único remédio era o toucinho do porco-espinho “do reinado de Nicar”. Repete-se a mesma situação na casa do padrinho. No tal reino, Nicar mostra ao rapaz quinze mil caveiras e dez mil couros espichados dos homens que se comprometeram a lutar, mas fugiram do porco-espinho. A princesa Guiomar, ao ver o rapaz, simpatiza com ele. Casaria com ela aquele que derrotasse, na Várzea do Heroísmo, o monstro, assim descrito por mestre Minelvino:

> Esse porco-espinho era,
> Um monstro descomunal.
> Tinha escama como peixe,
> Na tromba tinha um punhal,
> Os dentes de palmo e meio,
> Mais duros do que metal (Silva, 2011, p. 20).

O porco é um animal falante e, durante três dias, Joãozinho luta com ele. No terceiro, a princesa, que o ouvira dizer que, para vencer a luta, necessitava de um beijo de moça solteira e uma garrafa de vinho, satisfaz a sua vontade. O porco, que recuperava suas forças mergulhando o focinho na Lagoa Misteriosa, acaba morto pelo rapaz. Joãozinho retira a banha e avisa ao rei Nicar que, antes do casamento, precisará socorrer a mãe. Em casa do padrinho, a banha milagrosa é substituída por outra, que Joãozinho, já dado como morto pelo gigante, entrega à mãe "doente". Como o rapaz demorara mais que das vezes anteriores, a condessa estava casada com o gigante.

Sem ter mais o que fazer, o gigante pergunta à condessa qual o segredo da força de João, e ela conta sobre o "sinal" na coxa esquerda. O gigante a instiga a traí-lo, fazendo-o adormecer, e lhe dá uma tesoura com a qual deve cortar o fio. Ela não pensa duas vezes: quando o filho chega, convida-o a deitar-se em seu colo e, fazendo-lhe cafuné, o adormece. Depois de cortado o fio, o gigante aparece. Joãozinho acorda, mas, cansado e mal conseguindo empunhar a espada, é vencido pelo gigante, que descarrega nele violento golpe. Antes de morrer, o moço pede que o carrasco corte seu corpo em pedaços, ponha-os num saco e amarre em seu cavalo. O vingativo gigante faz conforme o moço pedira. O papagaio do frade, ao ver o cavalo de longe, grita aflito:

> — Meu senhor, lá vem Joãozinho
> Numa feia condição,
> Todo cortado em pedaços
> Embalado num surrão... (Silva, 2011, p. 25).

O padrinho convoca uma ajuntadeira e uma costureira e, numa hora, o corpo é reconstituído. Depois de costurado, é esfregado com a banha da serpente e o toucinho do porco. Por último, quando as lágrimas do passarinho são friccionadas nos olhos e no nariz do rapaz, ele acorda, já ciente da traição da mãe e da derrota para o gigante. Pede ao padrinho uma espada e um cavalo, mas o frade o demove da ideia e o aconselha a esperar até que o cabelo cresça. Quinze dias depois, o rapaz, de posse de um cavalo e de uma espada, marcha para a cidade, onde o gigante voltara a oprimir todo o povo. Reconhecendo o rapaz, depois do alerta de uma criada, o gigante se arma "com seu espadão chinês", crente de que o vencerá novamente. Depois de um combate singular, com provocações de parte a parte, o rapaz decepa o braço do gigante que, vendo-se perdido, implora para também ser posto num saco que deve ser amarrado ao seu cavalo. O moço cumpre o prometido, mas de forma displicente, e os pedaços se desprendem do saco e são devorados pelos cachorros.

Depois de expulsar a mãe de sua casa, João vai até o reino de Nicar para as núpcias com a princesa. Retorna, manda derrubar o palácio e o reconstrói todo em ouro, "do mais puro singular", a ponto de a princesa poder se mirar nas paredes:

> As janelas do palácio
> Eram feitas de esmeralda,
> As telhas de diamante,
> Os caibros prata dourada;
> Parecia ser a casa
> Da deusa da madrugada (Silva, 2011, p. 29).

Rosália vaga sem destino e, depois de muitas privações, contrai lepra. Em sonho, uma mulher, que se apresenta como a Virgem da Conceição, a aconselha a pedir perdão ao filho. A condessa vai em busca de João e ele a perdoa. No mesmo instante, seu padrinho aparece, revela seu verdadeiro nome e sobe ao céu. A história termina com uma advertência do autor sobre as consequências de se fazer mal ao próximo. As duas estrofes que precedem o acróstico comparam os destinos de Rosália e do filho, dando à história um cariz exemplar que, na tradição oral, está apenas nas entrelinhas.

3.2.1 Classificação e versões pelo mundo

Classificada como ATU 590 (*A mãe traidora*), a *História de João Acaba-Mundo* se insere no grupo "Objetos mágicos". Isso se deve não aos remédios miraculosos conquistados por João na versão brasileira, mas ao objeto encontrado pelo herói, nas versões europeias, logo no início da jornada (pode ser "braçadeira, espada, cinto, camisa etc." (Uther, *op. cit.*, p. 347), que lhe confere uma força sobrenatural. Nessa premissa, a sequência de ações do que se supõe ser a versão modelo discrepa em parte do cordel e do conto popular que serviu de fonte a Minelvino.

No conto "O príncipe que não tem medo de nada" (nº 121 da recolha dos Irmãos Grimm), um jovem corajoso resolve correr mundo em busca de algo que o assuste. Vai à casa de um gigante que, depois de ter provas de sua força, o incumbe de trazer a maçã da árvore da vida. Escapa ileso das feras que guardam o jardim e, ao passar a mão através de um grande anel para apanhar a maçã, a joia se fecha encaixando-se perfeitamente em seu braço, aumentando em muito a sua força. O leão, que guardava a entrada do jardim, passa a servi-lo.

A bela noiva do gigante, ao receber a maçã, exige também o anel e ele arma um truque para tirá-lo do rapaz. Convida-o para tomar banho e, quando este se despe, foge com o anel,

mas o leão o intercepta e restitui a joia ao legítimo dono. Aproveitando-se da distração do rapaz, o gigante arranca-lhe os dois olhos e o conduz à beira de um precipício. O leão, uma vez mais, salva o seu amo e empurra o gigante, que se despedaça lá embaixo. O fiel animal ainda leva o rapaz a um ribeiro de águas milagrosas onde ele, lavando-se, recupera a visão. A história toma outro rumo, quando o príncipe chega a um castelo onde, para desencantar uma princesa, precisa suportar três noites de sofrimento, sem medo ou queixas (motivo D578.1 enquadrado no ATU 400: *Em busca da esposa desaparecida*).

Em nota, os Irmãos Grimm informam ser este conto da região de Paderborn, reconhecendo tratar-se de "uma tradição já confusa", cujo conjunto "faz lembrar as façanhas de Hércules" (GRIMM. 2017, p. 574). Já o início traz uma combinação pouco usual com o ATU 326 (*O jovem que queria saber o que é ter medo*), determinante no título do conto.

Outra importante versão, a norueguesa recolhida por Peter Christen Asbjørnsen, e Jørgen Engebretsen Moe, recebeu o título "The blue belt" (O cinto azul) em inglês. Um jovem, filho de uma mulher já idosa, encontra um cinto que lhe confere grande força.[47] A mãe mais tarde envolve-se com um troll e, juntos, passam a tramar a morte do filho. A velha finge uma doença cujo remédio é o leite dos leões (!). O herói consegue o estranho remédio e um dos leões passa a auxiliá-lo. Depois, é enviado para buscar maçãs num castelo guardado por irmãos do troll, os quais mantém cativa uma princesa árabe. Por fim, ele revela à mãe o segredo de sua força e a convida, junto ao troll, para viverem com ele. Ela arrebata-lhe o cinto e o gigante o subjuga, queimando-lhe os olhos e deixando-o à deriva num barquinho. O leão o salva, leva-o a uma fonte encantada onde ele recupera a visão e pune o ogro com o mesmo castigo infligido ao seu amo. Há outros eventos no tocante à conquista da mão da princesa, com o herói disfarçando-se em urso, mas, aí, trata-se de uma fusão de motivos estranhos ao tipo 590.[48]

2.2.1 Versões brasileiras

O CCTP aponta 12 versões portuguesas, duas africanas de Cabo Verde e três brasileiras, do ATU 590. São indicadas, mas não nomeadas, outras seis, catalogadas por Braulio do Nascimento (2005). A primeira é a coligida por Sílvio Romero, "A mãe falsa ao filho",

[47] O cinto que confere grande força a quem o usa aparece na *Volsunga saga* (século XIII), no mito de Sigurd e Brunhilde. Brunhilde, aliás, pode ser encontrada no ATU 519 (*A mulher forte como noiva*), com vários elementos constantes no mito.

[48] DASENT, Sir George Webbe. The Blue Belt. In: ASBJØRNSEN, Peter Christen; MOE, Jørgen Engebretsen. *East of the Sun and West of the Moon*: Old Tales from the North. New York: G. H. Doran Company, [19--?]. p. 29-52. Disponível em: https://www.colorado.edu/projects/fairy-tales/the-blue-belt. Acesso em: 22 out. 2023.

publicada em *Contos populares do Brasil* (1885). Não há o tema da traição da mulher. Um homem "de força e coragem" chamado Pedro retira-se com a esposa e o filho, de nome João, para os "ermos", sustentando-se da caça. O velho morre quando o menino tem apenas sete anos. Pondo-se rapaz, ele segue com a mãe para uma cidade aparentemente desabitada. Entram no único sobrado aberto e pernoitam por lá. Pela manhã, o rapaz vai à caça em busca de alimento e a mãe é ameaçada de ser devorada pelo dono do lugar, um gigante, que renuncia ao intento por se tratar de uma mulher. Sabendo que ela tem um filho, diz que vai devorá-lo, como fez com o povo da cidade, mas a mulher o alerta sobre a força excepcional do rapaz. Tramam a morte de João: ela fingirá uma dor nos olhos que só pode ser curada pela banha de uma serpente que vive no mato. No caminho, João encontra um velho, que o abençoa. Mata a serpente e, na volta, passa na casa do tal velho, que troca a banha por outra, de galinha.

A mãe finge nova doença, e o rapaz vai agora em busca de um porco-espinho. Morto o porco, passa em casa do velho, que troca a banha por outra, também de galinha. O gigante, então, insta a mulher para que o rapaz se deixe amarrar com umas cordas. A mãe oferece ao filho as cordas, desafiando-o a arrebentá-las como faria seu finado pai, o que ele consegue com relativa facilidade. No outro dia, a mãe, orientada pelo gigante, lhe oferece correntes, as quais o rapaz não consegue romper. Surgindo o gigante, antes de morrer, o rapaz faz-lhe três pedidos:

> Não quero que faças uso dos objetos que meu pai deixou, nem do cavalo, nem da espingarda, nem do facão; quando me matar não me estrague o corpo e parta-me em cinco partes; bote-me dentro de dois jacás no cavalo com a espingarda e o facão (Romero, 1985, p. 100).

O gigante cumpre o último desejo do moço e o cavalo conduz os seus despojos à casa do velho, que usa a banha da serpente para unir as cinco partes do corpo, e a banha do porco para restituir-lhe a visão. João retorna e surpreende o gigante dormindo com sua mãe. Corta a cabeça do rival, mas poupa a mãe e, voltando à casa do velho, descobre ser este o seu anjo da guarda. Casa-se com a moça que fora criada por ele e o auxiliara em sua ressurreição.

Na versão maranhense, recolhida por Beth Rondelli (1993), "O que um queria todos queriam ou Estória do turco", o remédio para a doença fingida da mãe é "a água das fontes das cobras, dos leões e dos cães" (*Cf.* Cardigos, Correia, 2015, p. 319). Outra versão, da recolha de Altimar Pimentel (1995, p. 77-86), narrada pela excepcional contadora de histórias Luzia Teresa

dos Santos[49], "A rainha que botou chifre no rei", traz um prólogo com elementos realísticos: a rainha trai o rei ausente com o filho de um barão; o boleeiro a chantageia para não a incriminar; ela foge para a mata com o filho, Zacarias, ainda bebê. O diferencial é que mãe e filho são acolhidos por um "macaco-orangotango" (simulacro do ogro norueguês), que sabe falar e vive numa casa coberta de palha. Tudo vai bem até que o rapaz cresça e o seu protetor, envolvido com a mulher, começa a querer livrar-se dele. A mãe finge-se de doente e o rapaz vai em busca da banha do porco e, depois, da lágrima do pássaro que chora, os únicos remédios para a *doença*. É auxiliado por uma burrinha falante e por um velho. A burrinha o adverte que vão matá-lo e o orienta a fazer um último pedido: ser cortado em pedaços e posto num saco sobre o seu lombo. O rapaz será ressuscitado pelo velho por meio dos remédios previamente trocados por imitações inúteis, mas só depois de três anos recobra todas as suas forças. A mãe havia sido devorada por índios (*sic*) canibais e não se fala mais no orangotango. Ele derrota um "batalhão de leões", degola duas serpentes e, depois disso, "estabeleceu [desencantou-se] um reinado, com rei, rainha, com vassalo, com tudo!" (*Ibid*., p. 86). A burrinha, desencantada numa princesa, casa-se com Zacarias.

2.2.2 Antecedentes míticos

Por se tratar de um conto com muitas camadas, a versão em cordel, mais bem estruturada, servirá como modelo, e, quando necessário, será cotejada com as demais. Comecemos pelo prólogo: o nascimento do herói, destinado a grandes feitos, é sempre um fato excepcional, como nos lembra David Leeming: "A vida do herói começa em alguns casos por um sinal claro de sua origem divina — uma concepção milagrosa, um nascimento virginal ou algum feito extraordinário na infância." (Leeming, *op. cit*., p. 145). A tentativa de eliminação da criança pelo pai, avô ou padrasto é outro motivo recorrente. Todas as histórias parecem conectar-se por um fio invisível, como demonstrou Otto Rank (2015). A começar por Sargão seguido por Moisés. Identicamente, Ciro, filho de Mandane e do persa Cambises, foi entregue pelo avô, o rei medo Harpagos, para ser sacrificado, pois um sonho premonitório mostrava a criança como uma videira que se espalharia por toda a Ásia. O mito é narrado por Heródoto (c. 490 a.E.C.).

[49] Luzia Teresa dos Santos (1909-1983) vivia na zona rural de Guarabira, no brejo paraibano, onde ouvia as histórias de trancoso narradas pelos mais velhos. Luzia Teresa narrou aos pesquisadores Altimar Pimentel e Myrian Gurgel 242 contos populares, a maior parte do gênero maravilhoso, sendo, comprovadamente, a narradora com o maior repertório já documentado.

A eliminação por ordem do avô remete ao mito de Perseu, neto de Acrísio e filho de Dânae, trancada em uma torre (ou câmara) de bronze, aparentemente instransponível; fecundada por Zeus, que entra pelo telhado em forma de chuva de ouro, Dânae, aprisionada numa arca com o filho recém-nascido, é atirada ao mar, indo ter à ilha de Sérifos, onde é resgatada pelo pescador Dictis, irmão do rei Polidectes. Uma versão mais recente da origem de Gilgamesh, o herói semidivino da Mesopotâmia, divulgada no século II E.C. por Eliano, conta como Seuechorus, rei da Babilônia, ouvindo de seus astrólogos que sua filha daria à luz um filho que o suplantaria, tranca-a numa cidadela, o que não a impede de conceber de um homem obscuro. O rei atira a criança de uma torre, mas uma águia a salva antes da queda e a deixa no jardim, onde um guarda, encontrando-a, passa a criá-la em segredo (Cf, Rank, 2015, p. 33).

A condenação à morte da condessa Rosália e do filho em seu ventre guarda certa semelhança com esses mitos. Há uma proximidade maior com a origem de Perseu, em que mãe e filho são lançados ao mar, embora o sentenciador, no cordel, não seja o avô do herói e sim o esposo da sua mãe. O papel desempenhado pela condessa é uma atualização realista do motivo mítico da concepção divinal. Embora não seja filho de um deus, o herói, com força sobre-humana e proteção de um emissário divino, é um avatar de muitos semideuses e guerreiros lendários. Diferente de Dânae, que refuta todas as investidas de Polidectes, Rosália, além de se aliar ao inimigo do filho, trama com ele a sua morte. Acaba-Mundo e Perseu são enviados para além dos limites do mundo tangível, de onde se espera que não regressem. E ambos retornam, vitoriosos, de suas missões.

A precocidade, marca distintiva do herói, é referida em *João Acaba-Mundo* em uma estrofe aparentemente deslocada do restante do texto:

> Joãozinho nos doze anos
> Era forte rapagão:
> Na coragem era um Vilela,
> Na força era um Sansão;
> Um murro do braço dele
> Descangotava um leão (Silva, 2011, p. 5).

A referência a Sansão não é casual, posto que, como narra o poeta, a razão da força de Joãozinho era um fio de cabelo que crescera em volta de sua coxa esquerda. A menção à idade em que ele alcança um vigor pleno, aliás, está em consonância com o que informa Martin West:

> Antes de chegar à idade de atuar nos campos de batalha, o herói tipicamente apresenta suas qualidades em façanhas relacionadas a animais. Recém-

> nascido, Héracles estrangulou duas serpentes que Hera havia enviado para matá-lo (West, *op. cit*., p. 491).

West enumera, em seguida, várias façanhas de heróis como Aquiles que, aos seis anos, abatia com dardos leões e javalis, o irlandês Cu Chulainn, o galês Peredur, entre outros. Há, ainda, uma referência ao número 12, a idade em que Joãozinho revela sua força descomunal:

> Em outras tradições, doze é considerada uma idade apropriada para um herói pegar em armas, Sigurd, o Hart, assassinou doze homens em batalha nessa idade. Olaf Trygvason lançou sua nau de guerra. Outro poema nórdico conta sobre um exército huno com pessoas de doze anos para cima. Uma canção heroica servo-croata também descreve um guerreiro de doze anos de bravura formidável (*Ibid.*, p. 492).

Os rios de sangue e de leite que o herói atravessa, aparecendo no conto-tipo 471 (*A ponte para o outro mundo*), separam o mundo dos mortos do mundo dos vivos Para cruzar o limiar, ele precisará de um cavalo especial, de natureza psicopompa, providenciado por seu padrinho; a sua busca por um fármaco milagroso em um lugar vigiado por um animal fantástico se converte, assim, numa viagem xamânica. Quanto ao misterioso porco-espinho, não se trata, por evidente, de um ouriço, estando mais próximo do javali, como o de Eurimanto, na mitologia grega, capturado por Héracles, ou o javali de Cálidon, que mobilizou os heróis mais notáveis e foi morto por Meléagro.[50] O próprio rei Nicar, expondo estacas encimadas por crânios humanos, revela-se uma espécie de contraparte masculina da Baba Yaga russa e, portanto, uma personificação da Morte.

O gigante do Terror talvez seja o personagem mais ambíguo, pois, além de rival do herói, por sua união *conjugal* com a condessa, é, também, uma figura "paterna". Seguidores de Freud, a exemplo de Otto Rank, enxergam em tais conflitos dois motivos distintos, ambos edípicos: "o tema da ternura e gratidão em relação aos pais" por um lado e, por outro, "o tema da insurreição contra o pai" (Rank, 2015, p. 143), ambos girando em torno da atenção sexual da mãe. Tais conflitos teriam se desenvolvido num contexto *primitivo* no qual o próprio ato de nascer era considerado heroico. Sob essa perspectiva, o gigante funciona como o pai do herói, um duplo do conde Péricles (que também não era o seu verdadeiro pai). "O menino pode amar seu pai real", escreve Bettelheim (1980, p. 145), "ainda mais depois de depositar a raiva que

[50] Herói que possuía um ponto fraco assim como João Acaba-Mundo: sua alma estava numa acha de lenha que sua mãe, Alteia, salvara do fogo quando ele era um recém-nascido. A mesma Alteia lançará a acha ao fogo, furiosa por saber que seu filho matara seus irmãos, que, enfurecidos, o insultaram por ele haver oferecido os despojos do monstro à heroína Atalanta. Há, portanto, ao menos um ponto em comum entre Alteia e Rosália.

sente por ele numa fantasia de destruir o dragão ou o gigante malvado". No conto narrado por Luzia Teresa, o orangotango vive em paz com o "filho" até que ele chegue à juventude:

> Ah! Não faltou nada para ela e o Zacarias. O macaco se **assubia** nos pés de coco para tirar coco, quebrava o coco para ela comer. O menino foi se criando, foi se criando. E ela mais o macaco — o macaco com vontade de amar a rainha, mas não podia por causa do menino. O menino dormia mais a mãe dele — era uma rainha muito ruim, muito fogosa (Pimentel, 1995, p. 81).

O tema da rivalidade entre "pai" e filho no mito e no conto está em consonância com a ideia de remoção do obstáculo à união conjugal (Polidectes e Perseu). Mas não se restringe somente a isso. O conflito aparece em mitos (Cronos e Zeus) e também em costumes, como o descrito por James Frazer, n'*O Ramo de ouro*[51]: a eliminação do rei divino pelos próprios filhos; a partir do momento em que a força vital do rei decai com a aproximação da velhice, a estabilidade do reino é ameaçada, pois de sua fertilidade depende a fertilidade da terra, com a qual, simbolicamente, está casado. Um exemplo vem da tradição africana do povo kodok do Sudão:

> De acordo com a tradição *chiluk,* todo filho de rei tinha o direito de lutar com o ocupante do trono e, se conseguisse matá-lo, reinar em lugar dele. O combate era realizado habitualmente à noite e em meio a pesado silêncio, rompido apenas pelo entrechocar de lanças e escudos, pois era ponto de honra para o rei não invocar a ajuda de ninguém (Frazer, 1978, p. 104).

Essa perturbação da ordem cósmica "é expressa particularmente na doutrina de que a justiça do governante condiciona a fertilidade da terra e dos animais de criação em seu território" (West, *op. cit.*, p. 484).

Quanto ao leão (ou leões), auxiliar do herói nas versões alemã e norueguesa, e rival do jovem João Acaba-Mundo em um combate apenas sugerido no cordel, não é um animal comum: Chrétien de Troyes lhe concede um lugar de destaque no romance *Yvain, o cavaleiro do leão* (século XII), no qual o personagem título é também vencedor de um gigante, o cavaleiro negro, e desbravador das regiões encantadas. Ele derrota o oponente, guardião de uma fonte mágica, assumindo o título de Cavaleiro da Fonte, o que remete ao rito sangrento da substituição do rei-

[51] *O ramo de ouro* (The Golden Bough em inglês), publicado originalmente em 1890 e ampliado entre 1911 e 1915 para 12 volumes é um estudo de religião comparada, abarcando especialmente sobre ritos da fertilidade, sacrificiais e o arquétipo do deus agonizante. Apesar de adotar uma linha especulativa controversa, exerceu notável influência em seu tempo, não somente no meio científico, mas também no meio artístico. E, a despeito de suas falhas metodológicas, ferozmente criticadas por René Girard por exemplo, segue sendo um livro influente e não totalmente destituído de interesse, especialmente pelas inúmeras informações de vários campos de estudo.

divino estudado por Frazer. O leão, como auxiliar mágico, substitui os cães do conto-tipo *O vencedor do dragão* (algumas versões também trazem um leão nessa função). É uma imagem da Idade do Ouro, segundo Jean-Pierre Foucher (1998), também conhecido como o Leão das Virtudes, em estreita relação com o Sol e com o signo de Leão, assim como o herói, seu adversário ou aliado, a depender das fontes (Ver Troyes, 1998).

Voltando a *João Acaba-Mundo*, um dos sintomas da rivalidade com o "pai" é exposto logo na chegada do herói à cidade do Terror. A disputa se inicia por meio de diatribes em torno da proibição de se falar alto no local, punível com a morte:

> O gigante disse a ele:
> — Sujeito desaforado,
> Saiba que no meu domínio
> Não se conversa alterado;
> Se não falar cochichando,
> Mando matar degolado!
>
> — Eu não sei falar mais baixo.
> João assim lhe respondeu —
> Ainda não nasceu homem
> Que grite mais do que eu,
> Se nasceu não se criou
> Se se criou já morreu!... (Silva, 2011, p. 5).

Bravatas semelhantes estão na gesta carolíngia, na batalha travada entre Oliveiros e Ferrabrás, mas já haviam sido documentadas na *Ilíada*. São parte do rito do combate e mostram o poder mágico da palavra, capaz de enfraquecer ou desnortear o oponente. West, que cita as altercações entre Diomedes e Glauco e entre Soco e Odisseu (*Ilíada*, 6, 123-7; 11, 431-3), informa que, antes do combate, o desafiante instava o rival a dizer o seu nome.

> A narrativa da batalha heroica nas tradições indo-europeias não é somente um relato de movimentos táticos, golpes desferidos, ferimentos sofridos, mortes sangrentas. Ela contém uma quantidade considerável de diálogo. Um encontro entre dois guerreiros geralmente começa com uma troca espirituosa de palavras (West, *op. cit.*, p. 546).

Para Jerusa Pires Ferreira, que estudou o maravilhoso cavaleiresco a partir da matéria carolíngia, a retórica do combate, como parte do rito, precede a luta propriamente dita:

> Há sempre no âmago do combate, o diálogo da própria ação de combater ou dos personagens dizendo de suas qualidades e ações. Constrói-se uma retórica, que permitirá dividir a ação em encaminhamento verbal e gestual, quando dos lances descritivos da luta propriamente dita (Ferreira, 2016, p. 131).

Tal recurso narrativo, portanto, não provém do conto-matriz e sim das leituras do poeta-adaptador, que estabelece uma relação simbiótica entre a tradição oral e uma fonte escrita, no caso a *História do imperador Carlos Magno*, equilibrando intertextualidade e intervocalidade.

> João tornou a se travar
> Com aquele leão voraz;
> Se um queria ser bom
> O outro queria ser mais:
> Só a luta de Oliveiros
> No campo com Ferrabrás! (Silva, *op. cit*., p. 5).

A morte de João, depois de descoberto o seu ponto fraco, é outro tema recorrente na mitologia indo-europeia. Nas versões alemã e norueguesa, o herói é cegado como Sansão (*Juízes*, 16, 15-21) pela mãe, que desempenha a função de Dalila. E é despedaçado, nas três versões brasileiras e no cordel, ressuscitando em todas elas. O caráter solar de Sansão, cujo nome, em hebraico, significa "homem do Sol",[52] é reiterado em *João Acaba-Mundo*, com mais força até, levando-se em conta o seu revivescimento.[53] O cabelo intocado por tesoura, crescendo em volta da coxa esquerda, relaciona-se à virilidade. Privado do fio, o herói é emasculado, o que equivale ao Sol no período do inverno ou próximo ao crepúsculo vespertino, quando parece cobrir-se de sangue. Rosália, personagem mais complexa do que faz crer o autor-adaptador, ecoa ainda Átropos, a moira que cortava o fio da vida. A morte por esquartejamento replica o sacrifício de Dioniso Zagreus, Osíris, Tamuz, Adônis. A ressurreição, mediante intervenção de uma figura divina, só é possível graças ao elixir que o herói trouxe do mundo dos mortos (o covil da serpente, guardiã da água da vida, alegorizada na lágrima do pássaro do ocidente). Esse mundo equivale aos domínios de Medusa (a mulher-serpente), de cuja cabeça decepada jorraram dois jatos de sangue, um relacionado à morte e outro aos poderes curativos. Essa ambivalência também está presente na serpente, negra como a noite, morta pelo herói solar, o qual, depois, "ajuda" a trazer de volta à vida. No conto "A mãe falsa ao filho", depois de ressuscitado, o herói só volta a enxergar quando lhe aplicam sobre os olhos a banha do porco (não se alude ao cegamento por ocasião de sua morte e nada é dito sobre ele possuir um ponto fraco).

---

[52] *Cf.* AUNE, David E. Heracles. In: TOOM, Karel van der; BECKING, Bob; HORST, Pieter Willem van der (org.). *Dictionary of deities and demons in the Bible*. 2. ed. Leiden: Eerdmans, 1999. p. 402-405.

[53] A aventura do herói, segundo Phillipe Sellier, é similar ao périplo solar, daí a sua identificação ao sol em incontáveis mitos e contos: "Como o herói, o sol entra e sai das sombras. Sua ascensão é um nascimento, mas seu "poente" é apenas uma morte aparente." (Sellier, 1970, p. 17). No original: "Comme le héros, le soléil entre dans l'ombre, et sort de l'ombre. Son lever est une naissance, mais son "coucher" n'est qu'une mort aparente".

Por fim, o mentor do herói equipara-se ao xamã e ao mistagogo grego. A tradição segundo a qual Santo Antônio de Pádua ressuscita um morto para livrar seu pai, Martim de Bulhões, acusado injustamente de assassinato, de perecer na forca,[54] converge com o cordel quando o herói é trazido de volta à vida. O protetor é a terceira face do pai, aquele que restitui a vida ao morto. Essa etapa corresponde à "sintonia com o pai" no esquema de Campbell, pai este cuja imagem evolui do tirano para o salvador, guardião da sabedoria e iniciador do herói:

> Seu papel equivale precisamente ao do Velho Sábio, presença constante nos mitos e contos de fadas, cujas palavras ajudam o herói nas provas e terrores da fantástica aventura. É ele que aparece e indica a brilhante espada mágica que matará o dragão-terror; ele conta sobre a noiva que espera e sobre o castelo dos mil tesouros, aplica o bálsamo curativo nas feridas quase fatais e, por fim, leva o conquistador de volta ao mundo da vida normal após a grande aventura na noite encantada (Campbell, *op. cit*., p. 19-20).

Superados todos os testes, o doador mágico (Santo Antônio em *João Acaba-Mundo*) se revela em sua magnitude e ocorre a última bênção.

2.3 O herói "repaginado"

As representações do herói, que seguem o padrão consolidado no mundo ocidental, são, desde o início, a projeção do ego masculino; no cordel, por vezes, sua força e destreza servem para o autoelogio, afastando-se da concepção de Campbell, que faz da aventura do herói uma jornada de autoconhecimento. Em muitas obras, o cenário se desloca de reinos e épocas distantes para o sertão: o rei é substituído por um fazendeiro e o herói por um serviçal que se apaixona pela filha do patrão. Os enredos de tais histórias não apresentam muitas variações, mas funcionam mesmo quando assumem um caráter farsesco. Atualmente, a tendência, que não se restringe somente à literatura de cordel, é de desconstrução de tais modelos. Tal tendência, na literatura, não é nova, bastando os exemplos do *Dom Quixote*, de Cervantes (1605) e, quase um século antes, do *Orlando furioso* (1516), de Ariosto, ainda que esse último não se assumisse como texto satírico.

O século XX contribuiu para disseminar, por meio do cinema e dos quadrinhos, a velha mitologia repaginada. O cordel não ficou imune a essa influência dupla, e Minelvino ousou reunir, num folheto, o rei Artur e o Capitão Marvel. Trata-se da *História da espada mágica e o*

[54] Ver, a propósito, o verbete "Antônio (Santo)" do *Dicionário do folclore brasileiro*: Santo Antônio, que se encontrava em Pádua, "veio em espírito a Lisboa, fazendo o cadáver de um assassinado negar por um sinal de cabeça e de mão a culpabilidade atribuída a Martim de Bulhões, seu pai". (Cascudo, 1962, p. 53).

dragão de fogo (1962), lançado pela Prelúdio, em cuja capa está estampada a cena clássica do cavaleiro batendo-se com o dragão. E, em 1971, a *História de João Acaba-Mundo* foi adaptada para HQ, ou semi-HQ, como bem pontua, em um artigo, Karina Marques (2023), já que apenas parte do enredo foi quadrinizada. Cordel e quadrinhos, afinal, se irmanam como gêneros em que a mitologia do herói, assim como João Acaba-Mundo, se recusa a morrer.

CAPÍTULO 3 – OS LIVROS DO POVO NA LITERATURA DE CORDEL

Novelas europeias, como a *História de Roberto do Diabo*, a *Donzela Teodora*, *João de Calais*, *A imperatriz Porcina* e *A princesa Magalona*, chegaram ao Brasil e exerceram duradoura influência, conforme atesta o vigoroso ensaio de Luís da Câmara Cascudo, *Cinco livros do povo*, publicado em 1953. Compostas originalmente em prosa, à exceção da *Imperatriz Porcina*, inspiraram versões rimadas, algumas delas revisitadas por vários autores. Em *Contos tradicionais do povo português*, obra publicada originalmente em 1883, Teófilo Braga, já nomeava tais publicações como "livros do povo" e relacionava o relativo esquecimento em que caíram os contos, como os divulgados por Gonçalo Fernandes Trancoso no século XVI, à importação e concorrência, na predileção popular, com essas histórias, chamadas impropriamente de "folhas volantes":

> Os contos tornaram-se raros e foram deixando de ser lidos, ao passo que entre o povo se vulgarizaram as folhas volantes traduzidas do espanhol desde o governo dos Filipes, tais como *A Donzela Teodora*, a *Formosa Magalona*, o *Roberto do Diabo*, a *História de Carlos Magno*, os *Sete Infantes de Lara*, que formam a base da literatura popular portuguesa; outros escritores, como Baltazar Dias, descobriram também o segredo de se apoderar da imaginação do povo, e é deste poeta cego a elaboração literária da grande lenda de Crescência, conhecida e ainda vigente em Portugal sob o título de *História da Imperatriz Porcina*." (Braga, 2002a, p. 72).

Quanto à circulação de tais novelas no Brasil, Vicente Salles acrescenta ao rol *Carlos Magno*, que acreditamos ser a conhecida tradução de Jerônimo Moreira de Carvalho, e *Pele de Burro*, seguramente o conto de fadas divulgado por Perrault, mais conhecido, no Brasil, como "Pele de Asno":

> A partir de 1840 consta que a tipografia de Laemmert no Rio de Janeiro lançava edições brasileiras não só deste romance ["História verdadeira da Princeza Magalona"], como de outros populariíssimos, como "A Donzela Teodora", "Roberto do Diabo", "Imperatriz Porcina", "João de Calais", "Corcovados de Setúbal", "Carlos Magno", "Pele de Burro", "A virtuosa d. Francisca do Algarve" e outros (Salles, 1985, p. 151).

De todos esses livros, o primeiro a aportar por aqui, conforme Márcia Abreu, foi a *Donzela Teodora*, o que atesta sua popularidade entre os leitores portugueses. A transferência da corte portuguesa para o Brasil também contribui para aumentar os pontos de venda a partir da instalação de um parque gráfico oficialmente:

> A chegada da Corte portuguesa ao Rio, em 1808, modificou em parte este quadro. No mesmo ano foi inaugurada a Imprensa Régia, que deteve o monopólio das impressões até 1822. Ela foi responsável, em 1815, pela primeira edição brasileira da *História da Donzela Teodora.* Anteriormente, os únicos textos de literatura publicados foram *Marilia de Dirceu,* em 1810, o *Uruguai, Paulo e Virginia* e *Obras Completas* de Bocage, em 1811 (Abreu, 1993, p. 109).

Gilmar de Carvalho, investigando a editoração de folhetos no Ceará, traz dados mais completos sobre essas edições pioneiras:

> O fato de o catálogo da livraria de Silva Serva, Bahia, datado de 1811, incluir títulos como "Carlos Magno" e "Roberto do Diabo", de a Impressão Régia ter editado, em 1815, a "Donzela Teodora" e de a casa editora Plancher ter introduzido no Brasil a "Verdadeira História da Princesa Magalona", são significativos da aceitação e da importância destes títulos num país que, tardiamente, tinha acesso a este meio de reprodução e transmissão de ideias, mas não dizem de uma atividade contínua que encontraria respaldo na tradição oral e nas cópias manuscritas de mais fácil circulação (Carvalho, 1987, p. 34).

3.1 "A real descrição da história da Donzela"

Publicada pela primeira vez em 1498, em Toledo, Espanha, a *Donzela Teodora*, ainda que conste de algumas edições do *Livro das mil e uma noites* (onde é chamada Escrava ou Douta Simpatia), e seja, indubitavelmente, de origem árabe, não nos alcançou por meio da famosa coletânea oriental. Ao longo dos anos, esta novela chamou a atenção tanto do público quanto dos censores e acabou entrando no *Index* expurgatório da Igreja em 1624 (*Cf.* Braga, 1885, p. 473). A história da donzela, que derrota, numa competição em torno de múltiplos conhecimentos, os homens mais sábios do reino de Túnis, traz paralelos com a lenda de Santa Catarina de Alexandria, martirizada no século IV E.C., sob a regência do imperador romano Maxêncio. Catarina, conforme Jacopo da Varazze, teria vencido "cinquenta oradores que superavam todos os mortais em todos os gêneros de ciência terrena" (*Ibid.*, p. 963), convertendo-os ao cristianismo. Câmara Cascudo informa que, antes da conversão, Catarina chamava-se Doroteia, nome que, traduzido do grego, significa "dádiva de Deus", assim como *Teodora*, e, igualmente à Donzela, também dominava as sete artes liberais[55].

[55] Embora haja variações quanto aos nomes, mas não ao número, as sete artes liberais, desde o Medievo, compõem-se do *Trivium* (Retórica, Lógica ou Dialética e Gramática) e do *Quadrivium (*que engloba Música, Aritmética, Geometria e Astronomia).

Quando Leandro Gomes de Barros verteu para o cordel a história milenar, fez questão de mencionar a sua fonte em prosa, desdobramento da novela espanhola, vertida para o português e que já que já circulava no Brasil havia quase cem anos.

> Eis a real descrição
> Da história da Donzela
> Dos sábios que era venceu
> E apostas ganhas por ela
> Tirado tudo direito
> Da história grande dela (Barros, 1976b, p. 1).

Há duas variantes da história, escritas por João Martins de Athayde e Antônio Teodoro dos Santos. Manoel Pereira Sobrinho é autor de uma sequência, *A filha da Donzela Teodora*, título em si muito estranho, já que o epíteto *donzela* se refere à condição virginal da heroína.

Ainda que provenha, em sua origem, da tradição oral, a história não é classificada no sistema ATU. No *Índice de motivos* de Thompson, os testes de inteligência são catalogados do motivo H500 ao H899. É, sem dúvida, um conto realista, no qual a mulher sábia, posta à prova, é recompensada ao final da disputa, ganhando de volta a sua liberdade e salvando o pai adotivo da ruína financeira.

3.2 O tema da Inocente perseguida ou Crescência no sertão

O drama da esposa fiel caluniada, condenada à morte e salva da execução no último momento, recuperando seu antigo estatuto, atraiu leitores e ouvintes desde o Medievo até meados do século XX. A literatura de cordel o abraçou desde cedo com pelo menos cinco títulos de grande sucesso, publicados, possivelmente, nos primeiros anos do século passado. Classificado, no Sistema ATU, com o nº 712 (*Crescentia*), tem por tema central a história da inocente (ou da inocência) perseguida e reabilitada em meio a prodígios operados com a intervenção da Virgem Maria.

Luís Tavares Junior, que estudou os motivos estruturantes da história, a partir dos sintagmas narrativos, sintetiza os *topoi* básicos em todas as versões:

> Várias histórias, recolhidas na tradição medieval, através do romanceiro ibérico, apresentam o quadro de uma personagem boa, honesta inocente, vítima da inveja, da calúnia, da concupiscência de outrem, perseguida pelo infortúnio, ser considerada como má, vil, indigna, perante os olhos do mundo e viver, no desterro, as agruras da miséria física e o tormento moral da

> inocência não reconhecida, da qual circunstâncias comprometedoras e adversas impedem o reconhecimento da verdade (Tavares Junior, 1980, p. 16).

O tema foi ganhando relevância à medida que, na Europa, expandia-se o culto à Virgem Maria, identificada como protetora da heroína, a quem doa uma erva milagrosa. As fontes da história são bem antigas e um tanto enviesadas, e os episódios, recombinados, figuram em muitos contos dramáticos. As menções mais antigas procedem do Oriente, tendo a Índia mais uma vez como centro irradiador. No epílogo do *Ramayana*, Sita, esposa do herói Rama, diante das injúrias levantadas contra ela, acerca do que fizera durante o tempo em que esteve prisioneira do rei-demônio Ravana, é banida pelo marido para a floresta, onde nascem seus dois filhos, Kusa e Lava. O exílio da rainha e o nascimento dos filhos em meio à natureza são episódios retomados na lenda de Genoveva de Brabante, de que nos ocuparemos mais adiante.

O *Sukasaptati* ou *Setenta contos do papagaio*, mencionado neste trabalho, é uma dessas fontes orientais (*Cf.* Cascudo, 1979; Peloso, 1996; Marzolph, 2008), bem como o *Livro das mil e uma noites*, no conto "A devota piedosa acusada de corrupção". A. Clouston, estudando o tema, a partir do "Conto do magistrado" (a história de Constância de Roma), nos *Contos da Cantuária*, resume três versões árabes, duas persas e o mais antigo registro francês, no qual a Virgem Maria já ocupa lugar central:

> A forma escrita mais antiga da história parece ser encontrada nos *Contes Dévots*, uma coleção de milagres da Virgem Maria, composta pela primeira vez em latim, no século XII, por Hugues Farsi, um monge de São João de Vignes, da qual parte foi traduzida em versos franceses por Coinsi, um monge (mais tarde prior) de São Medardo de Soissons, que morreu em 1236 (Clouston, 1872-88, p. 397, tradução nossa).[56]

O ciclo conhecido na França como *Miracle de la Vierge*, reunião de textos de louvor à Maria, em torno do qual convergem as variantes do enredo, foi fonte de muitos aproveitamentos literários desde o século XI, nas obras de Vicente de Beauvais, *Speculum historiale*, e Gautier de Coinci, *Miracles de Nostre Dame*, ambos citados por Clouston.

Já o romance cavaleiresco *Crescência*, parte da *Kaiserchronik*, e composto por volta de 1150, traz o tema do cunhado que, na ausência do irmão (que é também o rei), tenta seduzir a rainha, porém, repudiado, a acusa de adultério, causando-lhe grande infortúnio. Na *Gesta romanorum*, compilação de contos e anedotas do final do século XIII e início do XIV, e no

[56] No original: "The oldest written form of the story seems to be found in the Contes Dévots, a collection of miracles of the Virgin Mary, first composed in Latin, in the 12th century, by Hugues Farsi, a monk of St. Jean de Vignes, from which selections were rendered into French verse by Coinsi, a monk (afterwards prior) of St. Medard de Soissons, who died in 1236".

romance *Florence de Roma*, o enredo se desenvolve com algumas variações: a heroína é salva da forca um ladrão, que, atraiçoando-a, vende-a a um capitão de navio. O assunto aparece no referido conto das *Mil e uma noites*, no episódio em que a heroína compra, com mil dirhams, a liberdade de um homem vítima de espancamento, e este, depois, não conseguindo seduzi-la, a calunia junto ao sultão (Anônimo, 2017, p. 288-294).

A versão ibérica mais conhecida no período é a cantiga V, "Esta é como Santa Maria ajudou a emperatriz de Roma a sofrê-las grandes coitas per que passou", das *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o Sábio (1221-1284), rei de Castela. No poema, no qual estrofes são acompanhadas do refrão "Que-nas coitas deste mundo bem quiser sofrer, Santa Maria deve sempr' ante si põer" (Afonso X, 2021), a imperatriz chama-se Beatriz, o que, presume-se, é uma homenagem à mãe do rei, a rainha Beatriz da Suécia, cujo nome, relacionado à beatitude, só reforça o sentido alegórico da história.

A patraña XXI, publicada no *Patrañuelo*, (1567), de Juan de Timoneda (em que a heroína se chama Gerôncia), confirma que, passados três séculos, e mesmo após a *invenção* da imprensa, o assunto ainda despertava grande interesse. Narrado em prosa, como as outras vinte e uma *patrañas*, inicia-se com uma fórmula, em versos setissílabos de esquema ABBA, à guisa de sinopse:

> Gerôncia, reina por ser
> En bondade fértil, benigna,
> Vino a pobre peregrina
> Después tornó em su poder (Timoneda, 1968, p. 197).

A trajetória de Gerôncia, esposa do rei Marcelo da Inglaterra, traída pelo cunhado Pompeo, que fora repudiado por ela, segue o modelo clássico oriental. Prestes a ser violentada por um dos carrascos, que matara o companheiro na hora da execução, Gerôncia é salva por um marquês, a quem diz chamar-se Clariquea. O nobre faz dela tutora de seu filho. Fabrício, irmão do marquês, rechaçado pela moça, mata o sobrinho e deixa a faca suja de sangue sobre a saia de Gerôncia. Dado o alarme, o marquês ordena que ela seja queimada viva, mas sua esposa pede para a pena ser comutada em exílio numa ilha deserta. Na ilha, alimentando-se de ervas, Gerôncia assiste a uma briga entre uma serpente e um lagarto. Morto o lagarto, a serpente, bastante ferida, vai em busca de uma erva com a qual se cura por completo, mascando-a e pondo-a sobre as feridas. Recolhe uma boa quantidade da erva milagrosa antes de ser resgatada por um navio, que a deixa em Delia, terra do marquês.

Assumindo o nome de Peregrina, torna-se tão famosa que até mesmo Fabrício, que sofrera um acidente, desenganado dos médicos, é enviado a ela pelo irmão. Peregrina pede que

ele comungue antes de ministrar-lhe a cura, e o vilão confessa o malfeito diante do irmão e da cunhada. Fabrício é curado e perdoado pelo irmão e, em paga, Peregrina é enviada à Inglaterra. Lá, descobre que Pompeo, ferido em uma justa, também está à beira da morte. Cura-o depois de ouvi-lo em confissão e, só então, revela sua verdadeira identidade. O rei Marcelo perdoa o irmão e faz dele seu herdeiro. Gerôncia e Marcelo se recolhem a diferentes monastérios onde "acabaron sus días muy santamente". (*Cf.* Timoneda, 1968, p. 197-204).

No período do breve reinado de D. Sebastião, apareceu o folheto do Cego Baltazar Dias, da Ilha da Madeira, *História da imperatriz Porcina*, composto em versos pares monorrimos, à maneira de muitos romances tradicionais:

> No tempo do Imperador,
> Que Lodônio se dizia,
> Que a grã cidade de Roma
> E o seu império regia,
> Casado com a Imperatriz,
> Que Porcina nome havia,
> Por suas muitas virtudes,
> Formosura e alta valia,
> Como princesa que era
> Filha do rei da Hungria (Dias, 1979, p. 334).

O poeta termina a *História* informando como surgiram as procissões em honra de Deus e da Virgem Maria, celebrando a vitória da santa imperatriz e também para rememorar a restituição da antiga harmonia, com o consequente desmascaramento de Albano, cunhado e difamador da casta Porcina. Além de o livrar da morte, decretada pelo marido, ela ainda o cura, valendo-se das virtudes milagrosas que a Virgem lhe concedera.

> O imperador Lodônio
> Mandou fazer cada dia
> Muito grandes procissões
> A Deus e a Santa Maria,
> Dando-lhes infinitas graças
> Pelos bens que lhe fazia.
> Fizeram por toda Roma
> Muitas festas de alegria,
> Os pobres se alegravam
> E toda a gente dizia:
> "Viva a nossa imperatriz,
> Que tanto bem nos fazia!"
> Iam-na todos a ver,
> Como vão à romaria;
> A todos benignamente
> A senhora recebia.
> Fazendo-lhes mais esmolas

> Do que ela dantes fazia (*Ibid.*, p. 348).

Quase quatro séculos depois, surge, narrado em setilhas, o cordel atribuído a Chagas Batista, adaptado a partir do texto-matriz português, assegurando sua continuidade em outro contexto e época:

> A imperatriz Porcina
> Tinha fina educação,
> Filha do rei da Hungria,
> Império de outra nação
> Foi criada na riqueza,
> Porém amava a pobreza
> De todo o seu coração (Batista, 1986, p. 124).

O deslocamento geográfico e temporal implica o enfraquecimento do maravilhoso cavaleiresco, sem que se perca o frescor da narrativa. A reabilitação da inocente se dá graças a uma erva milagrosa, como aquelas que eram expostas, nas bancas ou maletas do doutor-raiz, junto aos folhetos mais amados pelo público, entre os quais, possivelmente, a *Imperatriz Porcina*. Diz Silvano Peloso a esse respeito:

> Sujeita a uma mágica e ingovernável máquina do tempo, a nossa imperatriz passou, assim, das cortes às praças, do Oriente ao Ocidente, do Velho ao Novo Mundo em um carrossel em que passado e futuro se incorporam um ao outro. E a viagem, como vimos, continua [...] (Peloso, 1996, p. 98).

A variante *Os sofrimentos de Alzira*, de Leandro Gomes de Barros, negligenciada por Câmara Cascudo e Silvano Peloso, e talvez o texto mais antigo do ciclo no cordel, conta a história de uma jovem condessa, filha do conde de Aragão, oferecida pelo pai, em casamento, ao duque Agripino, de Bruxelas. Depois de casada, Alzira é seduzida pelo irmão do marido ora ausente, Ernesto de Sancher, o qual, rejeitado, a acusa de adultério. Em presença do seu pai, é condenada pelo marido a ser executada numa ilha distante. Lá, ela pede aos três carrascos para escrever duas cartas, uma endereçada ao esposo e outra ao pai, nas quais defende sua honra e memória. Poupada no último momento, é, no entanto, dada como morta pelo esposo. Revelada a farsa, Alzira, depois de ser resgatada da ilha onde vivia protegida por um leopardo, concede o perdão a Ernesto. Este, após empregar-se numa chácara, é vítima de uma falsa acusação e, como castigo, arrancam-lhe os olhos. Leandro atribui à tentação demoníaca as ações nefastas do antagonista.

3.2.1 Genoveva de Brabante

A lenda de Genoveva de Brabante, que concorda com *Crescência* no essencial, afastando-se nos pormenores, foi igualmente reaproveitada pela literatura de cordel em Portugal e no Brasil. Devemos a Baltazar Dias o *Auto de Santa Genoveva*, publicada em 1758 em Lisboa, com métrica variada e reduzido número de personagens. Esposa do conde Siegfried de Trèves, caluniada pelo mordomo Golo, homem de confiança de seu esposo, sentenciada à morte e poupada pelos carrascos na hora da execução, Genoveva é, de todas as heroínas, a que melhor serve à hagiografia, confundida com outra santa, de mesmo nome, Genoveva de Paris, contemporânea de Átila, rei dos hunos.[57]

À diferença de outras mulheres do ciclo, Genoveva concebe um filho de seu esposo — que partira para a guerra contra os sarracenos — e com ele dividirá o exílio, os martírios e, depois, as bem-aventuranças. A corça que nutre o filho da heroína, na caverna transformada em refúgio, representa o retorno ao estado natural, simbolizado em *Crescência* pela aquisição da erva mágica; a sobrevivência da piedosa condessa, nas condições mais inóspitas, é o verdadeiro milagre denunciador de sua inocência ultrajada. A mesma corça, durante uma caçada, acuada pelos cães da tropa do conde, conduzirá Siegfried à cova da infeliz.

Velay-Vallantin, estudando a lenda, divulgada em redações em latim[58] dos séculos XV e XVI, menciona quatro textos, os quais, à falta de uma versão "original", ajudam a compreender a evolução da história. A lenda foi nutrida ainda pela propaganda em torno da peregrinação a um santuário beneditino, onde, acreditava-se, estava enterrada a virtuosa heroína: "Um milagre da Virgem na Renânia interessava a todas as comunidades religiosas da região, em particular ao grande convento beneditino de Laach, onde os copistas asseguraram a reprodução do manuscrito que relata a lenda." (Velay-Vallantin, 1992, p. 189, tradução

[57] Genoveva de Paris (420-512), padroeira da capital francesa, teria recebido, ainda menina, um crucifixo do bispo de Paris, Germano, o que inflamou nela o desejo de abraçar a fé cristã. Uma lenda, em especial, a aproxima das heroínas do ciclo da esposa difamada: o poder de cura concedido por Deus. A mãe, que, curiosamente, se chamava Gerôncia, a teria agredido com um tapa no rosto quando ela manifestou seu desejo de ir à igreja, e, em seguida, perdeu a visão. Algum tempo depois, inspirada por Deus, a menina retirou água de um poço com a qual lavou os olhos da mãe, que voltou a enxergar. Atribui-se a ela outro milagre: o fato de Átila, já às portas de Paris, ter desistido de invadir a cidade.

[58] *Memorabile gestum de prodigiosa instauratione capelaae in Frawuen Kichen in honorem gloriossimem dei genetricis Virginis Mariae*, escrita em 1472, um pouco antes da Páscoa pelo Matthias Emyich, único manuscrito conservado, segundo a autora, na Biblioteca de Trèves, é a primeira das quatro redações em latim. A lenda explicava a construção da capela em honra da Virgem no local em que Genoveva, banida, viveu com o filho pequeno e uma corça.

nossa).[59] Mas o romance *L'innocence raconuue* (A inocência reconhecida), do padre Cériziers, publicado em 1634, em uma língua moderna, nesse caso, o francês, que ajudou a popularizar a história, que conhecerá várias reimpressões na *Bibliothèque bleue*. O sucesso explica-se pela tendência moralizante, em voga na França de então, mas também pela mescla de elementos do heroico e do maravilhoso hagiográfico, que transformaram uma lenda monacal num romance piedoso (*Cf.* Velay-Vallantin, 1992, p. 190).

Além da França e dos países vizinhos, a Alemanha conhece uma edição em língua materna ainda em 1660, e abraça a história, que alcança notável popularidade em peças de cunho moralista e no teatro de marionetes. Não surpreende, portanto, o fato de a lenda haver sido reescrita pelo cônego Cristoph von Schmid (1768-1854), precursor da literatura infantil em seu país, em romance publicado em 1825 e traduzido para vários idiomas, incluindo o castelhano e o português. Foi a partir da edição de *Genoveva de Brabant*, de Schmid, publicada pela editora Garnier[60], que José Galdino da Silva Duda escreveu, no princípio do século XX, o clássico cordel *Os martírios de Genoveva*. Pouco lembrado hoje, o cônego Schmid foi o nome mais traduzido pela Garnier entre os séculos XIX e XX, como informa Andréa Borges Leão:

> Dentre os autores publicados pela Garnier, o mais traduzido no Brasil foi o alemão Christophe Schmid. Nos anais de nossa literatura infantil, esse autor mereceu toda uma coleção de livros com seu nome. Desde o século XIX, tornara-se famoso e popular com suas pequenas histórias exemplares. Schmid foi padre-professor, eclesiástico e fundador de uma república católica e internacional das letrinhas. Seus personagens eram crianças virtuosas, em boa parte órfãs e filhas devotas que viviam aventuras inspiradas em passagens da Bíblia. Mas o Cônego Schmid, como ficou conhecido, foi, antes de tudo, homem de responsabilidades políticas. Nascido na Baviera alemã, em 15 de agosto de 1768, antes da revolução francesa, fora autêntico representante dos valores morais do antigo regime. Em 1801, inicia sua carreira literária, escrevendo aos jovens. Na França, suas obras passam a circular a partir de 1820, logrando lugar de honra na duração da produção editorial. São incluídas nas coleções de formação moral e nas bibliotecas cristãs por todo o século XIX (Leão, 2007, p. 181).

O cordel segue de perto o texto de Schmid e, quando imprime sua marca, José Duda reforça as antinomias herdadas do imaginário medieval, como realçado no prólogo:

> Nesta história se vê

[59] No original: "Un miracle de la Vierge en pays rhénan interessait toutes les communautés religieuses de la région, en particulier le grand convent bénédictin de Laach, où le copistes assurênt la reproduction de manuscripte rapportant la legende".

[60] Livraria fundada pelo francês Baptiste-Louis Garnier, que, em 1844, migrou para o Rio de Janeiro, estabelecendo uma casa-editora em consonância com a matriz francesa. É precursora na publicação de livros infantis no Brasil.

> A virtude progredir,
> A verdade triunfar,
> O mal se submergir,
> A honra salientar-se,
> A falsidade cair (Duda, 1988, p. 3).

Já as estrofes seguintes buscam, na medida do possível, um alinhamento ao texto de Schmid, inclusive no tocante à ideologia. Se no original ficamos sabendo que "a religião cristã já havia dissipado as trevas do paganismo na Alemanha, e, com a sua salutar ascendência, tinha melhorado muito os costumes de seus belicosos habitantes" (SCHMID, [19--?], p. 1), no cordel, a informação ganha mais relevância:

> Neste tempo, na Alemanha
> A luz do cristianismo
> Tinha melhorado tudo,
> Não tinha mais despotismo,
> Já tinham se dissipado
> As trevas do paganismo.
>
> Logo que chegou a luz
> Da santa religião,
> Nova lei, novos costumes
> Tomaram força e ação;
> Os homens se industriaram,
> Tudo teve aumentação (Duda, 1988, p. 3).

Essa *fidelidade* não impede a eliminação de passagens que tornariam a trama arrastada, principalmente aquelas em que a ação cede espaço às prédicas da heroína durante o exílio ou à instrução de seu filho, e acelere o ritmo à medida que a história se aproxima do final.

Ao expor as diferenças flagrantes entre o cordel português e aquele publicado no Brasil, tema central de sua tese de doutorado, a professora Márcia Abreu, se apoia em uma passagem de *Os martírios de Genoveva*, atribuído por ela, erroneamente, a Leandro Gomes de Barros, como exemplo de história em que as relações entre dominantes e dominados ganham, no Nordeste, uma nova feição:

> A convivência harmoniosa — presente no cordel português — entre dominantes e dominados dá lugar à tematização de conflitos oriundos do desnível social. Esta questão é tão presente nos folhetos que se imiscui até mesmo em histórias tradicionais que se passam em meio à nobreza. Por exemplo, na versão nordestina da história de D. Genoveva, a comemoração de seu casamento é entremeada de preocupações sociais...
>
> Pediu depois ao marido
> que aumentasse o ordenado

> de todos os súbditos (*sic*)
> até do menor criado
> e diminuísse o imposto
> que estava demasiado.
>
> Pediu com lágrimas nos olhos
> que amparasse os desvalidos
> remisse os atribulados
> consolasse os oprimidos
> para que ele mais ela,
> fossem de Deus escolhidos.
>
> A tematização destas questões carreia consigo elementos da realidade nordestina, que são matéria privilegiada dos "folhetos de época", como o problema dos baixos salários ou dos impostos (Abreu, 1993, p. 261).

O trecho reproduzido poderia, sim, refletir as "preocupações sociais" do Nordeste, mas, em momento algum, isso fica evidente. É mais plausível que a imagem da rainha generosa, espelho terreno da Virgem Maria, reflita fielmente o ideário medieval da salvação alcançável mediante a virtude cristã da caridade. Ademais, José Duda, na prática, apenas *versou*, isto é, adaptou para o cordel, o seguinte trecho da obra de Schmid:

> Dirigiu a palavra aos velhos com respeito, com bondade perguntou às mães de família a idade dos filhos e deu a todos um bonito presente. Ficaram todos encantados por ela e cheios de reconhecimento e dedicação. Quando, porém, ela anunciou que naquele ano os soldados e os criados teriam soldo duplo, que os vassalos não pagariam contribuições, que se faria aos pobres uma grande distribuição de lenha e de cereais, então o entusiasmo chegou ao seu cúmulo; de todos os lados romperam aclamações de regozijo. "Feliz, exclamaram os súditos do conde, feliz o homem que tem uma esposa assim! Feliz o país que tem chefes tão bons!" (Schmid, [19--?], p. 10).

O entusiasmo dos súditos também foi lembrado pelo poeta que fala por si próprio e não pelo povo nordestino, heterogêneo, como qualquer *povo*, e cujas questões sociais não se esgotam no protesto contra a tributação injusta nem se resumem ao assistencialismo:

> Seus súditos exclamavam:
> Feliz a nação que tem
> Chefes assim como esses
> Que transformam o mal em bem!
> Velho desejou ser moço
> Para ajudá-los também (Duda, 1988, p. 10).

Baseada numa edição traduzida do francês, a reelaboração de José Duda conserva quase sempre os nomes dos personagens: Sigifroi (Sigefroi no romance) em vez de Siegfried, além

dos carrascos de Genoveva, Conrado, mantido no cordel, e Roger, mudado para Roberto, talvez para aproveitamento numa rima. O filho da heroína, Benoni, no cordel e na edição da Garnier, alude à sua condição degradada, e foi inventado pelo padre Cériziers, seguindo a tradição medieval de justificar por meio da etimologia o destino do personagem:

> Ela [Genoveva] dedica seus momentos de lazer à educação de seu filho a quem Cériziers, um tanto hebraizante, foi o primeiro a dar o nome de Bénoni. "Genoveva, chame seu filho de Benoni ou Tristão; ele deve levar o nome da madrinha, já que Deus é seu padrinho. " (Benoni é o nome que Raquel, mulher abandonada em benefício da irmã, dá ao seu filho (*Gênesis*, 35-18) (Velay-Vallantin, 1992, p. 188, tradução nossa).[61]

Na mesma versão, o esposo de Genoveva, que saíra à caça, a confunde com um urso. Conduzida imediatamente ao castelo, não há consagração da clareira à Virgem, como nas versões latina e alemã. Sua morte e sepultamento, em Cériziers, ocorre na gruta, mas não se menciona a construção de uma capela. Há, no entanto, a presença de um anjo, disfarçado em eremita, a consolar o conde. A morte da corça sob o túmulo de Genoveva, narrada por Schmid, passa despercebida no cordel, ao contrário do destino de Golo, que morre de desgosto na prisão; José Duda omite, porém, que a pena de morte decretada pelo conde fora comutada em prisão perpétua a pedido de Genoveva. Supressões desta ordem são, até certo ponto, aceitáveis, contudo, cenas de grande impacto dramático tendem a ser mantidas, especialmente no desfecho. O texto-matriz, transposto para outro gênero, configura-se, por óbvio, em um novo texto, ou, como estabelece Jean Genette, o hipotexto (original) transforma-se em hipertexto.[62]

No *Catálogo tipolóxico do conto galego de tradición oral*, organizado por Camiño Noia Campos (2010), o tipo 712 aparece com o título "Santa Xenoveva", ratificando a sua canonização, mesmo que ao nível da lenda, e uma possível influência da cantiga V de Santa Maria no imaginário em torno do conto. Campos menciona ainda, em nota, duas versões recolhidas e fixadas por Agustin Durán, no *Romancero general*, no século XIX: "La peregrina doctora" e "Santa Genoveva, princesa de Brabante", sendo a primeira o tipo clássico desde os tempos dos *Miracle de la Vierge*.

---

[61] No original: "Elle consacre ses loisirs à l'éducation de son fils que Cériziers, quelque peu hébraïzant, fut le premier à affubler du nom de Bénoni: "Geneviève, pellez votre fils Bénoni ou Tristan; il doit porter le nom de la marraine, puis que Dieu est son parrain." (Bénoni est le nom que Rachel, femme delaissée au profit de sa soeur, donne à son fils (Genèse, 35-18)".

[62] Sobre os processos adaptativos de prosas de ficção para o cordel, ver: MENDONÇA, Maristela Barbosa de. *Uma voz feminina no mundo do folheto*. Brasília: Thesaurus, 1993. Em especial no Capítulo III (Leituras), a autora realiza um cotejo sistemático entre o romance *O violino do Diabo*, de Henrique Pérez Escrich (1829-1897), e a adaptação em cordel, *O violino do Diabo ou O valor da honestidade*, de Maria das Neves Batista Pimentel.

Para além das versões orais e escritas, a lenda de Genoveva de Brabante inspirou, em 1850, uma ópera em quatro atos de Robert Schumann, baseada em libreto do compositor Robert Reinick. No cinema, foi recontada algumas vezes, como, por exemplo, em um filme mudo franco-holandês de 1907, na produção hispano-italiana, dirigida, em 1964, por José Luis Monter. Outra produção italiana de 1947, dirigida por Primo Zeglio, atesta a popularidade da lenda. No cordel, há uma segunda versão, da década de 1950, assinada por Manoel Pereira Sobrinho, sem o mesmo alcance do poema de José Duda.

3.2.2 *A louca do jardim* e outras encarnações de *Crescência*

O filão da *inocente perseguida* deu azo a cordelistas, como Teodoro Ferraz da Câmara, autor da *História de Cecília Afra: três suspiros de uma esposa* e da *História de Rosa de Milão*, esta última claramente inspirada em Genoveva, com a corça substituída por uma anta (animal inexistente na fauna europeia). No romance *Os sofrimentos de Célia*, de Manoel Pereira Sobrinho, os poderes taumatúrgicos dão lugar ao dom de contar histórias, com a heroína, sob um disfarce masculino (retomando o *topos* do conto das *Mil e uma noites* acima referido), acusando os seus agressores, reunidos num mesmo local. O tema da heroína vestida de homem ressurge no romance *Os sofrimentos de Jobão*, de Luís da Costa Pinheiro, continuação de *O papagaio misterioso*. O assassinato da criança pelo sedutor repudiado, resultando em culpabilização, condenação e posterior redenção da heroína, com o restabelecimento da verdade, base também da patrãna XXI de Timoneda, são os motivos aproveitados no referido cordel. Os textos de Pereira Sobrinho e Costa Pinheiro não se enquadram no ATU 712. Integram outro rol, o dos contos novelescos, e são classificados como ATU 883A (*A moça inocente é caluniada*).

A *História da princesa Rosa*, de Silvino Pirauá de Lima, narrativa curta, sem muitas reviravoltas, com enredo, lembra o conto bíblico de Susana, do livro de Daniel na versão católica (*Daniel*, 13). Denunciada por adultério junto ao presidente (não é informado se é o presidente do júri ou do país), a princesa Rosa é salva, no último momento, por uma voz vinda do céu, e substituída, no suplício, por seus caluniadores, Judas, Procópio e Mateus. De José Galdino da Silva Duda, temos, ainda, a *História de D. Genevra*, inspirada na nona novela da segunda jornada do *Decameron*. Câmara Cascudo, que a estudou em *Vaqueiros e cantadores*, assegura que, por ocasião da escrita do romance rimado, "em idioma acessível o cantador nada podia ter lido." (Cascudo, 1984, p. 242). O cordel inspirou a peça *Genevra* (2007), do premiado

dramaturgo paulista Luís Alberto de Abreu, com cenários e personagens nordestinos, ecoando o texto de Boccaccio com o filtro poético de Zé Duda.

No mesmo ciclo, de cunho essencialmente maravilhoso, a *História do rei Teimoso,* de Joaquim Batista de Sena), corresponde ao tipo 714 (*A rainha e o seu filho na ilha dos macacos*), classificado por Camarena e Chevalier (1995) a partir dos parâmetros do método ATU. Há elementos de *Genoveva de Brabante* apenas no início da história, na qual uma rainha, grávida, é sentenciada à morte pelo rei, seu esposo e poupada por seus carrascos. Resgatada, é protegida por um padre, que apadrinha seu filho, mas depois se revela seu antagonista. A habilidade do rapaz no jogo substitui a força descomunal do herói em contos similares.

Caso incomum no cordel é o do romance clássico *O assassino da honra ou A louca do jardim*, de Caetano Cosme da Silva (1927-?), baseado no drama circense em três atos, *A louca do jardim*, de autoria do pernambucano Major Claudino dos Lagos, muito popular nas décadas de 1940 e 1950. A história, já totalmente desvinculada do maravilhoso cristão, é transportada para Lisboa e narrada como um típico romance burguês, como se pode inferir do enredo abaixo resumido:

Orberto, Júlia e a filha Albertina, então com seis meses, formam uma família feliz. Ele, dono de uma pequena fazenda, vai sempre à cidade a negócios. Numa dessas viagens, sua esposa é visitada por um amigo do esposo, Paulo Ferreira da Silva, "capitalista e banqueiro", a despeito de ter apenas dezoito anos. Ao fracassar em suas investidas amorosas, o "assassino da honra" rouba retratos de Júlia e da filha e tenta beijá-la à força, recebendo em resposta um tapa, "que até um dente quebrou". Trinta dias depois, Paulo retorna à casa, na ausência de Orberto e, fingindo querer devolver os retratos, planta uma cigarreira debaixo do travesseiro da cama do casal. Orberto descobre a prova do "crime" e só não mata a mulher porque, a cada vez que ergue o punhal, a pequena Albertina começa a chorar. O marido faz, aqui, o papel delegado aos carrascos nas versões tradicionais do conto. A rogatória da inocente segue os modelos estabelecidos:

> — Orberto, querido Orberto,
> pelo leite que mamou
> Jesus na Virgem Maria,
> quando Deus o enviou
> pra Terra, perdoa a mim,
> porque inocente estou (Silva, [197-?], p. 18).

O episódio, ao rememorar a encarnação de Jesus, mostra ao marido irascível a condição de mãe e lactante de Júlia, associando-a à Virgem, cujos milagres motivaram um ciclo vasto e

longevo. De modo similar, Genoveva, ao se dirigir aos carrascos, evocava a natureza como testemunha de sua inocência:

> — Tenham compaixão de mim
> E do meu filho inocente;
> Até as estrelas são
> Testemunhas do presente,
> Por mim pedirão vingança
> Ao meu Deus Onipotente! (Duda, 1988, p. 23).

Tendo a vida poupada, Júlia embrenha-se na montanha, "onde foi viver igual / uma ave de rapina." (Silva, [197-?], p. 18). Passa doze anos na mata, como peregrina, e depois segue para a cidade, fazendo dos bancos da praça o seu dormitório. O exílio de Júlia nas montanhas e mesmo a sua permanência na praça configuram um retorno à natureza selvagem, em consonância com o arquétipo da inocente perseguida. A loucura que a acomete é o recurso moderno para justificar a sua condição decaída. Uma cena em especial justifica a inclusão do romance entre os clássicos dramáticos do cordel: aquela em que Paulo a reencontra, mas não a reconhe:

> Perguntou o nome dela;
> respondeu ela: — Uma louca,
> e você monstro assassino,
> se tiver língua na boca,
> aumente minha miséria,
> que essa ainda foi pouca (*Ibid*., p. 22).

O desfecho, sem intervenção sobrenatural, ocorre com o proverbial retorno do "assassino" à cena do crime. Orberto, que havia se mudado para a cidade, contratara uma tutora para a filha. Passado um bom tempo, depois da morte da mulher, já bastante idosa, Albertina foi vista por Paulo, que ficou enlouquecido por ela. Repelido agora pela filha de Júlia, promete vingança. A moça, que conhecera tempos atrás a louca, sem saber tratar-se da mãe, vai até ela e confidencia sobre o conquistador. Júlia, recobrando momentaneamente a lucidez, narra a sua história sem nomear os personagens. Paulo entra no quarto da moça e se esconde debaixo de sua cama, com a intenção de violentá-la, mas acaba caindo no sono. Acordado por Orberto, debaixo de facão, confessa todos os crimes cometidos e, em seguida, suicida-se. A louca chega pouco depois e se reintegra à família.

> A louca, vendo tombar
> no chão sem vida o bandido,

> ficou sã igual a quem
> inda não tinha sofrido
> de loucura, e foi viver
> com a filha e o marido (*Ibid.*, p. 32).

O folheto termina com uma fala de Albertina, culminando no acróstico CAETANO, na qual ela garante que homem algum a teria por mulher. Contudo, devido ao sucesso estrondoso do romance, o autor cismou de escrever uma continuação, em tudo inferior, *A filha da louca do jardim*, centrada em Albertina.

Com *A louca do jardim*, o ciclo atingiu o seu ápice e, ao mesmo tempo, revelou o previsível desgaste da fórmula. A dessacralização do tema contribuiu para seu êxito, mas, por outro lado, ficou patente que os tempos, definitivamente, eram outros. Os valores evocados — honra, castidade etc. —, mesmo no contexto urbano em que era ambientado e encenado o drama circense, não eram mais absolutos, se é que já o foram algum dia.

3.3 Roberto do Diabo, "o bandido cangaceiro"

A maior façanha de Roberto do Diabo talvez seja a popularidade alcançada, em igual medida, na Inglaterra e na França. Isso se deve, sem dúvida, à invasão normanda da Grã-Bretanha, comandada por Guilherme, depois cognominado "o Conquistador", justamente por essa façanha. As fontes da lenda do facínora que se redime, tornando-se um herói da cristandade, remetem às *Chroniques de Normandie*, que mencionam o ano de 751 e citam o conde Aubert, pai de Roberto, e sua mãe Inda (ou Inde). Datados do século XIII, um poema, de autoria desconhecida e um lai[63] bretão, que alcança a Inglaterra por ocasião da referida conquista, ajudam a popularizar a lenda tenebrosa e fascinante. Outra fonte, o *Miracle de Nostre Dame de Robert Le Diable* (O milagre de Nossa Senhora de Roberto do Diabo), é repleta de episódios piedosos.

A história foi ganhando novos contornos à medida que se afastava de suas fontes primárias. Jerônimo Moreira de Carvalho, físico-mor do Algarve, verteu-a para o português no século XVIII. Nesta versão, aparecem todos os episódios, desde o seu nascimento, possível graças a um pedido sacrílego de sua mãe, supostamente estéril (um filho, ainda que seja do Diabo), passando pelos crimes cometidos, revelação da origem, conversão, penitência e

[63] Assim como os cordéis romanescos, os lais anglo-normandos são poemas narrativos. Curtos, com temática cavaleiresca, geralmente abordando feitos heroicos sob a perspectiva do amor cortês, tiveram em Marie de France sua mais notável autora. Escrevendo entre 1160 e 1215, Marie (nome atribuído posteriormente) exerceu influência sobre Chaucer e, tardiamente, sobre Perrault. Sua biografia, até hoje, constitui-se num grande mistério.

redenção. Sua tendência para o mal, revelada ainda no útero materno, é reforçada durante a lactação e confirmada aos sete anos, quando se torna um assassino. Roberto era o antípoda do herói clássico, porquanto a sua precocidade (aprende a falar aos cinco meses) era voltada para o mal.

Na literatura de cordel, o folheto de 48 páginas, *História de Roberto do Diabo*, apareceu presumivelmente na década de 1930, com autoria atribuída a João Martins de Athayde[64]. O episódio marcante, do assassinato do seu mestre, que o repeliu depois de saber das barbaridades que praticara, é narrado nas sextilhas a seguir:

> O mestre repeliu ele
> prometendo castigar
> Roberto disse ao mestre:
> acho melhor não falar
> no mundo não nasceu homem
> que possa me dominar.
>
> O mestre ainda falou
> pra ver se ele temia
> porém Roberto zangou-se
> partiu como tanta ousadia
> deu-lhe quatro punhaladas
> botou-o na campa fria (Athayde, 1957, p. 10).

Episódio semelhante, de precoce selvageria, é narrado no romance sertanejo, provindo de fonte tradicional, *História do valente Vilela*, também atribuído a Athayde:

> O seu nome era Vilela
> Do sertão pernambucano
> E ele desde o princípio
> Que tinha o gênio tirano
> Com dez anos de idade
> Vilela mata o seu mano.
>
> Os dois estavam brincando
> Na véspera de São João

[64] Não há certeza plena sobre quem, de fato, escreveu a *História de Roberto do Diabo*. Em 2006, conversei a respeito com dois poetas veteranos, João Vicente da Silva e João Firmino Cabral, e ambos advogaram a favor da autoria de Leandro Gomes de Barros. A mesma atribuição partiu da professora Idelette Muzart, em texto de apresentação ao tomo III da *Antologia Leandro Gomes de Barros*, da Casa de Rui Barbosa. Examinando os pontos de confluência entre este romance, a *História do boi misterioso* e a *História de João da Cruz*, sendo a presença demoníaca o elemento constante, a autora aventa a possibilidade de Leandro o haver escrito, apesar da ausência de documento comprovador. Mantivemos o nome de Athayde nas referências, sem descartar a hipótese de, como em outros casos, não ser ele o autor da obra ora estudada. Ver: SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Novas perspectivas para análise das composições populares. In: BARROS, Leandro Gomes de. Antologia (tomo III). Rio de Janeiro/João Pessoa: Ministério da Educação e Cultura, Fundação Casa de Rui Barbosa; Universidade Federal da Paraíba, 1977.

> Vilela mais o seu mano
> Tiveram uma discussão
> Por causa de um cachimbo
> Vilela mata o irmão (Athayde, 1962, p. 1).

Depois de Roberto ser expulso do condado, formar seu bando e praticar todos os crimes imagináveis, seu pai resolve pôr um fim ao seu reinado de terror.

> Juntaram-se os príncipes todos
> nacional e estrangeiro
> mandaram chamar Roberto
> **o bandido cangaceiro**
> deram a ele um bom cavalo
> gordo, possante e ligeiro (Athayde, *op. cit.*, p. 12, grifo nosso).

A assimilação de Roberto ao cangaceiro fazia muito sentido à época em que o folheto começou a circular, com o público acostumado a ouvir e, a depender de onde estivesse, a temer um ataque de Lampião ou de algum membro de seu bando. Um poema anônimo, talvez da mesma época, *História do capitão Lampião*, compara o bandoleiro nordestino ao normando:

> Lampião resolveu logo
> Dos intrigados dar cabo
> E saiu dali pior
> Do que Roberto do Diabo
> Não houve no Pajeú
> Outro assassino tão cru
> E outro bandido tão brabo (Peloso, 1996, p. 114).

Depois de tirar a vida de sete eremitas e de ouvir uma voz que, por três vezes, repetiu a frase “Deus há de te castigar!”, Roberto vai em busca da mãe e descobre sobre sua origem. Busca, a partir de então, a ascese, recebendo de um monge a sugestão de ir a Roma e procurar o sumo-pontífice. Lá, confessa-se ao Papa, que o encaminha a um ermitão, o único que podia dar-lhe a penitência. Roberto deverá cobrir-se de andrajos e fingir-se de louco, comendo apenas o sobejo dos cães do imperador. Sendo a cidade invadida pelos sarracenos, Roberto, instado por um anjo, assume uma identidade secreta, a do Cavaleiro Branco, que combate investido de armas doadas pelo mensageiro de Deus. Findos os combates, volta à sua condição de penúria e purgação.

A princesa, filha do imperador, muda de nascença, flagra-o em sua ação heroica e se apaixona por ele. Roberto é ferido na coxa por uma lança atirada por um soldado romano, a mando do imperador, desejoso de conhecer o herói. Quando o rei oferece a mão da filha ao

herói anônimo salvador do império, o almirante sarraceno, comandante dos invasores, passa-se pelo Cavaleiro Branco, enterrando em sua coxa uma ponta de lança. A princesa, milagrosamente, fala pela primeira vez e denuncia o farsante, indicando o "doido" como o real salvador. Casam-se os dois e, da união, nasce Ricarte da Normandia, que será um dos mais destacados cavaleiros da fraternidade guerreira de Carlos Magno, os Doze Pares de França.

É possível constatar, na história, elementos de contos e lendas, além de referências bíblicas, a exemplo da conversão do facínora depois de ouvir uma voz celeste, similar à de Saulo, que, batizado, renasce como São Paulo, assim como Roberto do Diabo renasceu como Roberto de Deus. Há paralelos ainda com a lenda de São Juliano (ou Julião) Hospitalário, narrada por Varazze.

O enredo é, no fundo, o mesmo do conto *Goldener* ou *O jardineiro do rei* (ATU 314). Os motivos prevalentes também são os do conto maravilhoso: "Um garoto prometido (frequentemente como resultado de uma concepção mágica) a um demônio (diabo ou gigante) [S211]" (Uther, *op. cit*., p. 198), no qual o herói, a serviço do Diabo, adentra um quarto proibido, ficando com os cabelos cobertos de ouro. Para escondê-los, usa uma bexiga, fingindo calvície, e passa a se esconder sob disfarce abjeto, indo servir a um rei como jardineiro [K1816.1]. A princesa o vê em seu aspecto verdadeiro e se apaixona por ele [T91.6.4]. Casam-se e o rei, sem saber a verdade, expulsa o casal, que vai viver numa humilde habitação [L132, L113.1.0.1]. O herói é perseguido pelos concunhados, mas depois vinga-se deles e revela-se ao sogro em seu aspecto *solar*. (*Ibid.*, p. 198) Na tradição oral brasileira, Silvio Romero registrou "O careca", similar ao "João Ferrugem", dos *Kinder- und Hausmärchen*, dos Irmãos Grimm, em que o herói sob disfarce, livra um reino de invasores, exatamente como ocorre em *Roberto do Diabo*.

Sem a presença demoníaca, a assustadora e comovente lenda fula "O sangue azul", conta a história de Goroba-Dique, da Casa de Ardo, que reinou sobre Macina, no curso médio do rio Níger, por cinco séculos. Por não ser o primogênito, o rapaz sai em peregrinação pelas aldeias, matando crianças e mandando moer a sua carne. Leo Frobenius, que registrou a história em *A gênese africana*, narra como um bardo, Ulal o convence a poupar o povo bamana e voltar a sua ira contra os que o deserdaram. Goroba-Dique troca os seus belos trajes por trapos e vai trabalhar como ajudante de uma tenda de ferreiro. A redenção começa com o casamento com a mimada princesa Code Ardo, que determinara que só desposaria aquele em cujo dedo coubesse um anel de prata, teste indicativo da nobreza do pretendente. A princesa, no início, se recusa, mas é obrigada desposar Goroba-Dique, aquele tipo feio e sujo. Os fulas entram em guerra com os burdamas e o esposo de Code Ardo, disfarçado, toma parte nos combates, alcançando muitas vitórias. Os cunhados do herói, invejosos de seu sucesso, sem reconhecê-lo, permitem que ele

corte uma orelha de cada em troca de serem aclamados os vencedores; mais tarde, as orelhas serão usadas para desmascarar os farsantes. Finda a guerra, Goroba-Dique se apresenta em seu esplendor, contudo, não esquece os insultos sofridos junto ao ferreiro e ordena que este "leve cinquenta chibatadas no traseiro — com um chicote cheio de nós!" (Frobenius; Fox, 2005, p. 154).

Num conto indiano, coligido por Joseph Jakobs, também aparece o cavalo como ajudante do herói, cuja aparência divina é fruto de um nascimento auspicioso, anunciado no título: "O menino com uma lua na testa e uma estrela no queixo". O Diabo ressurge como pai da criança excepcional no conto paraibano "A mulher que teve um filho do Diabo", recolhido por Altimar Pimentel (1995), em que a gravidez dolorosa e os sinais extraordinários (o menino nasce falando e com uma gula irrefreável) são índices de sua origem sobrenatural. O conto, no entanto, desenvolve-se em outra direção: é uma variante do tipo 650A (*O homem forte*), no qual a força descomunal do herói é explicada por ter se nutrido com o leite de uma burra ou por ter como pai um animal (geralmente, um urso). Já o tema do falso herói, mais comum ao conto do Vencedor do dragão, foi estudado no capítulo precedente. Quanto à moça emudecida devido a um voto, promessa ou um feitiço, figura em vários contos, notadamente nos tipos 514** (*A afilhada de Santo António*) e 451 (*A menina que busca os irmãos*).

A lenda de Roberto do Diabo foi romanceada também por Antônio Teodoro dos Santos (anos 1950) e, transposta da França para o Nordeste, ganhou uma versão realista de Moreira de Acopiara (Manuel Moreira Jr.), publicada em 2010.

3.4 *Pierre e Magalona*, narrativa-modelo das histórias de amor e recompensa

A história do conde Pierre e da formosa Magalona, com variações no título, não se enquadra nem no campo do maravilhoso nem no do fantástico, mas está tão impregnado de tantos episódios mirabolantes e de reviravoltas que, por vezes, parece se confundir com o universo feérico dos contos cavaleirescos. Redigida na língua da Provença, no século XIV, por Bernard de Trèves, teria sido emendada por Francesco Petrarca, então com catorze anos. A primeira edição castelhana, conforme Menéndez Pelayo, *Historia de la linda Magalona, hija del rei de Nápoles, et del esforçado cauallero Pierres de Provencia*, foi impressa em Burgos, a 26 de julho de 1519. No mesmo ano, informa o erudito comentador, em *Origenes de la novela*, sairia outra, publicada em Sevilha, a 10 de dezembro, pelo lendário impressor Jacob Cromberger.

> Este romance é, sem dúvida, um dos melhores do gênero; As aventuras, embora inverossímeis, não são excessivamente complicadas; Os dois personagens principais são interessantes pela ternura e perseverança, e a narração tem uma graça e frescor nos textos antigos que contrasta com a habitual insipidez dos livros de entretenimento do século XV e com as afetações ridículas de suas reformulações modernas (Menendez y Pelayo, 1905, p. 150, tradução nossa).[65]

A história da "novelita", graciosamente resumida por Menéndez Pelayo, é a seguinte:

> Pedro[66], filho do Conde da Provença, acabava de ser armado cavaleiro, e desejando mostrar a sua coragem e bondade, dirigiu-se à corte de Nápoles, atraído pela fama da bela Infanta Magalona, por cuja mão iam competir em uma justa os príncipes mais ilustres e audazes da Europa. Ao partir, sua mãe lhe dá três anéis. Como esperado, o novo cavaleiro vence todos os rivais no torneio; mas, em consequência de um juramento que prestara, ocultava constantemente o seu nome e a sua linhagem, por isso, o rei não lhe concedeu a mão da filha, mas o admitiu na sua corte, onde muito em breve conquistou o amor de Magalona, tendo a ama da princesa como mediadora de seu tratamento lícito e honesto. O Cavaleiro das Chaves (como Pierres se chamava) dá à sua amada os anéis de sua mãe como penhor e revela seu verdadeiro nome. Os dois amantes concordam e iniciam uma fuga, e quando o sol se põe eles chegam a um vale cercado por montanhas agrestes. Magalona, exausta pelo cansaço da estrada, adormece no colo de Pierres. Um falcão desce e arranca de uma pedra o xale vermelho que continha os três anéis. Pierres sai em perseguição do falcão, que voa de rocha em rocha, até sair do vale e chegar à beira-mar, de onde passa para uma ilha deserta a uns duzentos passos de distância. Pierres não desiste de seguir a ave de rapina e, ao ver um barco atracado na costa, entra nele, pega o leme e segue em direção à ilha. De repente, sopra um vento furioso e arrasta o barco para o mar, onde é atacado por um navio de corsários sarracenos, que levam Pierres cativo à corte do Sultão de Alexandria, onde permanece três anos.
>
> Enquanto isso, Magalona, abandonada na floresta e à beira do desespero, foi resgatada por um peregrino, que trocou de vestido com ela e a colocou no caminho de Roma. Aqui começa a parte devota da lenda, que talvez tenha sido a principal razão pela qual o piedoso cônego Bernardo de Treviez a registrou por escrito. Magalona, depois de muitas orações, penitências e austeridades, e viajando por diversas terras em hábito humilde, coletando esmolas, fundou um hospital para peregrinos perto do Forte das Águas Mortas, e ganhou grande reputação de santidade em todo o Sul da França, merecendo proteção especial do Conde e da Condessa da Provença, que lamentam a morte do filho Pierres desde o dia em que alguns pescadores encontraram o tafetá com os três anéis na barriga de um monstruoso cetáceo. É fácil adivinhar o desfecho desta história. Pierres, livre do cativeiro, chega um dia ao hospital de Magalona; os dois amantes se reconhecem e o romance termina com o casamento, que se

---

[65] No original: "Esta novelita es, sin duda, de las mejores de su género; las aventuras, aunque inverosímiles, no son excesivamente complicadas; los dos personajes principales interesan por su ternura y constancia, y la narración tiene en los textos viejos una gracia y frescura que contrasta con la insipidez habitual de los libros de pasatiempo del siglo XV y com las ridiculas afectaciones de sus refundidoros modernos".

[66] Aparentemente, houve um erro de revisão ao traduzir o nome Pierres (variação de Pierre) para o espanhol. As demais ocorrências seguem o original.

> celebra em Marselha, para grande alegria dos pais (Menendez y Pelayo, 1905, p. 150-151, tradução nossa).

Naturalmente Portugal acolheu a história e, embora Menéndez Pelayo mencione apenas uma versão, de 1783, Câmara Cascudo apresenta outras, também do século XVIII. A versão mais conhecida, reproduzida integralmente em *Cinco livros do povo* (1953), apareceria no século seguinte: *História da princesa Magalona, filha de el rei de Nápoles, e do nobre e valoroso cavaleiro Pierre, Pedro de Provença, e dos muitos trabalhos e adversidades que passaram*. Da prosa passou para o verso ainda em Portugal, sob o título *Nova história da princesa Magalona*, em 168 quadras (ABAB), com transcrição de Câmara Cascudo, na obra *Vaqueiros e cantadores* sem indicação de data e editora. Ele menciona ainda três versões poéticas brasileiras: *Fugida da princesa Beatriz com o conde Pierre*, de João Martins de Athayde, *História completa da sorte e casamento por sina do príncipe Pierre e a princesa Beatriz*, de Romano Dantas de Farias, e *Romance da Princesa Magalona e Pierre*, de Luiz Gomes Lumerque, possivelmente publicadas entre as décadas de 1920 e 1930 (Ver Cascudo, 1984, p. 60-74). O nome da heroína, mudado para Beatriz em duas versões, indica que um dos autores, Athayde ou Romano, teria copiado o outro. Além das três citadas, há mais duas, uma delas, *História da princesa Magalona e seu amante Pierre*, de Firmino Teixeira do Amaral, publicado pela extinta Guajarina, na década de 1920, e republicada depois, por José Bernardo da Silva:

> É esta a real história
> da princesa Magalona,
> duma província de Nápoles
> da nação italiana
> que entre as jovens formosas
> foi ela a mais soberana.
>
> Leitores, prestem atenção
> a maior realidade
> veja a pessoa que ama
> que não tem felicidade
> porém confiando em Deus
> vence com facilidade (Amaral, 1957, p. 1).

A "pia intenção" da primeira redação da novela é retomada e reforçada pelo poeta, que atribui a vitória do casal à confiança em Deus, embora o termo *facilidade* esteja em desacordo com a trajetória acidentada dos amantes. Na penúltima estrofe, Firmino realça a importância da fé para a superação dos percalços:

> Foi palavra que Deus disse
> antes de morrer na cruz
> atrás de ti vão as trevas
> atrás das trevas a luz
> feliz aquele que crer
> no santo amor de Jesus (*Ibid*., 1957, p. 1).

A outra versão da novela nasceu da pena de Antônio Teodoro dos Santos, o Poeta Garimpeiro, também responsável por adaptações de *João de Calais* e *Roberto do Diabo*, além da *História do imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França*. Escrita em setilhas e publicada pela Prelúdio, na década de 1950, relançada em 2014 pela Luzeiro, a *História do conde Pierre e da princesa Magalona*, sob a ótica do poeta baiano, retoma em parte o ideário cavaleiresco em que luta e amor são indissociáveis:

> Com esta história não venho
> Amofinar o leitor,
> Apenas vou descrever;
> As proezas do amor
> Pois ele faz o amante
> Verter pranto agonizante,
> Ao perigo se dispor... (Santos, 2014, p. 3).

Seria o romance do século XIII, *L'Escoufle* (O milhafre), do poeta Jean Renart, a provável fonte da novela? É o que defende Câmara Cascudo, que acrescenta "elementos da literatura oral" e "fontes ainda para nós desaparecidas, recriando a novela feliz que venceu o tempo (Cascudo, 1979, 240). Os amantes Guilherme e Aélia, depois de fugirem aos que se opunham à sua união, são separados por um incidente incomum: um milhafre rouba-lhes o cendal e Guilherme, ao sair em sua perseguição, é capturado e escravizado por piratas.

O episódio figura ainda na história "O rei Qamaruzzaman e seus filhos Amjad e Asad", incluído por Mamede Moustafa Jarouche no ramo sírio do *Livro das mil e uma noites*, ao qual já nos reportamos.[67] O jovem Qamaruzzaman, depois de ser-lhe concedida a mão da princesa Budura, com a qual se unira mediante a intervenção de dois gênios, retornava para a sua terra, quando ocorre o incidente que conecta sua história à de Pierre: desatando o nó dos calções da amada, o príncipe encontra um engaste vermelho como sangue e se admira ao perceber nele duas linhas ilegíveis. Sua fascinação é tanta que permanece com a joia na mão até que esta seja arrebatada por um pássaro. O rapaz sai em perseguição do pássaro, "de um vale a outro, de um bosque a outro, de um monte a outro, e de um espaço a outro, até que anoiteceu e ficou muito

[67] Ver, no Capítulo 1 desta dissertação, o tópico em que se analisa o romance *O príncipe e a fada*.

escuro", e ele não atinou mais com o caminho de volta (*Cf.* Anônimo, 2017, p. 264). Há outros paralelos, como a permanência do herói em uma terra estrangeira (similar à servidão de Pierre) e a recuperação da joia, engolida pelo pássaro; como na novela francesa, o anel é retirado de dentro de um peixe.

Outra história com pontos em comum com a *Formosa Magalona* é o *chantfable* francês datado, provavelmente, do século XII, *Aucassin e Nicolette*, que engloba elementos da novela de cavalaria e dos romances cortesãos. O ponto de convergência é a separação do casal, depois da fuga do condado do pai de Aucassin, que proíbe a união, para o fictício reino de Torelore, onde permanecem por três anos. São feitos cativos por piratas sarracenos e separam-se. Os ventos levam a embarcação do rapaz de volta à sua terra, ao passo que Nicolette vai parar no reino sarraceno de seu pai (de onde ela fora levada ainda criança, adotada pelo visconde Beaucare e batizada). Disfarça-se de menestrel para evitar um casamento imposto, retorna para a terra do amado, onde, ainda sob disfarce, canta uma canção rememorando os tormentos pelos quais ambos passaram, sendo afinal reconhecida.

Câmara Cascudo, em nota, afirma ser o *chantfable* "uma variante alterada, mas identificável", convergindo com o conto de Qamaruzzaman e com a sina de Pierre e Magalona pela separação forçada, gerando revezes que preparam o final feliz. E explica a razão do sucesso da novela:

> O assunto da PRINCESA MAGALONA reúne elementos que vivem independentes em vários contos e novelas populares. Os noivos separados por um incidente e que se encontram muitos anos depois sem desfalecimento no amor jurado e dominando os sofrimentos são figuras simpáticas em muitas culturas tradicionais. Torneios, peregrinações, raptos pelos piratas, resgates, fundações pias, viagens monótonas de mar, perdidas nas ilhas solitárias, vivem como motivos sedutores nas novelas que ainda tiveram leitores devotados em fins do século XIX (Cascudo, 1979, p. 237).

Nenhum dos classificadores do sistema ATU se ocupou em incluir a história de Pierre e Magalona em seu catálogo. Coube a Heda Jason, em *Types of Jewish-Oriental oral tales* (1965), suprir essa lacuna, classificando o tipo sob o número 881*B**,** *The separate couple* (O casal separado). No CCTP, a classificação é mantida e na descrição aparece o nome pelo qual a história é mais conhecida e divulgada, desde a Provença ao Nordeste: *A princesa Magalona*.

Na tradição oral brasileira, os amantes, rebatizados aparecem no conto recolhido pelo Major Calvet Fagundes, "Chico Gaúcho de Fato", tipo nº 17 das *Estórias da Figueira Marcada* (1961), em que o romance de cavalaria se funde ao espírito gaúcho. Chico Gaúcho de Fato, filho de um fazendeiro, com a bênção do pai, vai "correr mundo". Emprega-se noutra fazenda,

onde se enamora da filha do fazendeiro, moça muita bonita, com a qual foge, cada qual em um cavalo. A moça deixa um anelão de brilhante em cima de uma pedra e um corvo, depois de o engolir, sai voando. Chico o persegue, mas, passado muito tempo, não encontra nem o corvo nem o caminho de volta. Sozinha, a moça, depois de muito esperar, monta em seu cavalo e, puxando o de Chico pela rédea, sai "correndo mundo como qualquer um gaúcho" (*Ibid.*, p. 93). Numa barbearia, corta o cabelo à moda masculina, veste-se como homem e, assumindo a identidade do amado, emprega-se noutra fazenda. Torna-se tão bom campeiro que chama a atenção da esposa do fazendeiro, que sugere testes para saber se, de fato, trata-se de um homem.

Quanto ao verdadeiro Chico, faz-se caçador, empregado de uma fazendeira, que, por viver doente, só come caça do mato. Abate tantos corvos que, por fim, encontra aquele que surrupiara o anel à sua amada. Passa a andar com um mascate e vai parar na fazenda onde o falso Chico se tornara, contra a vontade, noivo da filha do fazendeiro. Ao ser humilhado pelo mascate, depois de o fazendeiro haver-lhe convidado para a mesa, Chico mostra o anel, que é, de pronto, reconhecido pela noiva. Casam-se e o Chico "legítimo" torna-se capataz daquela fazenda.

Os motivos do conto alinham-no tanto à história de Pierre e Magalona quanto ao conto de Qamaruzzaman e Budura (joia levada por ave; disfarce masculino; reconhecimento etc.).

Além de todo esse périplo, no qual, às vezes, assumem novas identidades, os amantes vivem, para sempre, no emaranhado da preferência sentimental de Dom Quixote:

> Quem poderá negar não ser verdadeira a história de Pierre e da linda Magalona, se até hoje se vê, nas armas dos reis, a manivela com que se voltava o cavalo de madeira sobre o qual se voava pelos ares o valente Pierres — manivela que é um pouco maior que uma lança de carreta? (Cervantes, [19--?], p. 406).

Cervantes mistura a *Formosa Magalona* com a história do *Cavalo encantado* (ATU 575), mas tal confusão pode ser atribuída à mente fértil e atabalhoada do Cavaleiro da Triste Figura.

CAPÍTULO 4 – A LONGEVA TRADIÇÃO DO MORTO AGRADECIDO

O morto agradecido é um tema amplamente difundido em contos populares espalhados por inúmeros países e regiões, da tradição oral à "letrada". Na versão mais divulgada, a *História de João de Calais*, a fonte é uma novela francesa do século XVIII, de autoria de Magdeleine Angélique Poisson (1684-1770), que assinava seus trabalhos como Madame de Gómez. Casada com um fidalgo espanhol falido, tornou-se arrimo da casa, sustentando-se com a literatura, escrevendo incansavelmente até a sua morte, aos oitenta e seis anos. De sua vasta produção a *Histoire de Jean de Calais*, publicada em 1723, é a mais célebre. Escrevendo em 1885, Teófilo Braga inclui o *Jean de Calais* entre as *Cem novelas novas* (*Les Cent Nouvelles Nouvelles*, 1735-1738), equívoco corrigido por Câmara Cascudo em *Cinco livros do povo*. A história, publicada, na verdade, na obra *Journées amusantes*, passa a circular, a partir de 1770, entre as obras populares da Bibliotheque Bleue, em versão atribuída a Jean de Castillon.

A partir de uma novela francesa, matriz de várias versões em cordel, e de variações no ciclo do morto agradecido, além de fontes medievais e antigas, tentaremos compreender não somente a permanência, mas também as movências na tradição oral e na literatura. Comecemos com a *História de João de Calais*, ponto de partida de nossa análise e matriz de todas as recriações em cordel.

4.1 O herói João de Calais

Na fabulação de Madame de Gómez, extraída de uma suposta *Histoire Fabuleuse de la Maison des Rois du Portugal*, João de Calais, moço dotado de talento e beleza, recebe do pai, um rico negociante, um navio equipado de todo o necessário para limpar os mares de corsários que dificultavam a vida dos comerciantes locais. Obtida a vitória, celebrada com a construção de um arco do triunfo, João tencionava retornar para receber as honras devidas, quando, vítima de uma tempestade, vai ter a uma ilha desconhecida, a Orimânia, governada pelo rei mais sábio de toda a Terra. Na capital, Palmânia, onde se falava o flamengo, João se depara com um espetáculo repulsivo: exposto em praça pública, um cadáver estava sendo dilacerado pelos cães. Tomado de horror, indaga o motivo de tal impiedade e descobre que, naquele reino, quem morre sem saldar os seus débitos deve ser submetido àquela situação indigna. O moço convoca todos os credores, salda as dívidas do morto, cujos despojos, ou que sobrara deles, recebem as honras fúnebres.

Prestes a zarpar, João avista a bordo de um navio ancorado duas belas jovens que choravam sem consolo. O corsário diz-lhe que as duas eram escravas e iriam a leilão no dia seguinte. João paga o preço exigido pelo facínora, livrando-as do cativeiro; só depois, em seu barco, pôde vislumbrar "duas belezas juvenis, capazes de enternecer o coração mais ferino!" (Gomez, 1979, p. 411). Enamorado de uma das moças, Constança, encontrando reciprocidade, de passagem por Albion, João se casa com ela, desconhecendo sua origem: ela era filha do rei de Portugal, embora, por precaução, e com a cumplicidade da outra moça, sua prima Isabel, nada dissesse sobre isso. Retornando ao lar, é repudiado pelo pai ao apresentar como esposa uma mulher resgatada da escravidão.

Já pai de um belo menino, João se lança em mais uma aventura marítima. Em sua cabine, por sugestão da esposa, mandara pintar um quadro no qual figuravam ele e Constança ao lado do filho e de Isabel. O navio chega a Portugal, despertando curiosos, entre eles o rei. Intimado a comparecer ao palácio, João descobre que Constança é filha do rei e Isabel, herdeira do duque de Messina. Feliz por saber do resgate da filha, o monarca quer revê-la e conhecer o seu neto. João retorna à França acompanhado de D. João, sobrinho do rei e antigo pretendente à mão de Constança. Em Calais, o pai de João, a par da verdade, implora o perdão do casal. No regresso a Portugal, em companhia de Constança, Isabel e do filho, João de Calais é lançado fora do navio pelo traiçoeiro D. João, durante uma tempestade. Tempos depois, o traidor, usando como moeda de troca uma vitória militar, se apresenta como postulante à mão da prima, supostamente viúva, no que é apoiado pelo rei.

João de Calais, que escapara da morte nadando, alcança uma ilha, onde passará algum tempo. Um homem, totalmente desconhecido, aproxima-se e promete levá-lo ao local do casamento, caso ele consinta em dar-lhe metade daquilo que mais estima: "Promete-me dar a metade daquilo de que mais gostas e eu te juro, por minha vez, impedir o casamento e a vitória de D. João"[68] (Gomez, 1979, p. 402). João, em princípio, hesita, mas termina por concordar; depois de ouvir toda a história a respeito das investidas de D. João e das negativas de Constança, adormece e acorda em Portugal, onde, a despeito da sua deplorável aparência, é reconhecido por Isabel graças a um anel de diamantes que lhe fora presenteado por Constança. A princesa vai até o quarto onde João se escondera. Levado à presença do rei, revelada a traição, este faz com que D. João pague com a vida. Conduzido a uma torre onde eram guardados os fogos (de artifício) que seriam usados no casamento, o traidor é preso e morre em uma explosão.

[68] No original, "promets moi de me donner la moitié de ce que tu chéris le plus & je te jure à mon tour d'empêcher le mariage et le triomphe de D. Juan."

No dia do festim para celebrar a felicidade de João e Constança, adentra o salão festivo um homem de grande porte, o mesmo que o salvara na ilha deserta. Instado a cumprir sua palavra e mesmo não sendo indiferente à dor de Constança, João assegura o voto feito, e agarra a perna do filho (o que ele mais estimava no mundo). O homem, então, revela-se um enviado dos céus: era, com efeito, a alma do estranho exposto nas ruas da Palmânia, que, graças a João, pôde ser sepultado sem a desonra das dívidas não saldadas. Após a desaparição do espectro, João manda erguer "um soberbo mausoléu ao generoso fantasma que lhe proporcionou e predisse tanta coisa boa." (Gomez, 1979, p. 407).[69]

Este é o enredo da novela de Madame de Gómez. Quando da tradução para o português ocorreram poucas mas significativas mudanças: o reino de Portugal deu lugar à Sicília, e o príncipe D. Juan (D. João) torna-se Florimundo, modificação explicável pela confusão de herói e antagonista terem o mesmo nome. É nessa fonte que se baseiam todas as versões levadas ao cordel desde, provavelmente, a década de 1920, quando a editora Guajarina, de Belém do Pará, deu à estampa aquela que é, presumivelmente, a primeira versão rimada da novela *João de Calais* no Brasil.

Estranhamente, no ensaio sobre a novela francesa, Câmara Cascudo confessa: "No Brasil não conheço versão poética do *João de Calais*" (Cascudo, 1979, p. 366). E, em seguida, reporta-se a uma adaptação portuguesa, em quadras, de Bazar Feniano, não datada. Tal confissão ensejou Márcia Abreu a assegurar que "dentre as centenas de cordéis remetidos ao Brasil, apenas três — *História da Donzela Teodora*, a *História de Pierre e Magalona* e a *História da Imperatriz Porcina* — conheceram versões nordestinas antes de 1930…" (Abreu, 1999, p. 129). A precariedade nos registros, a ausência de datação ou mesmo a não comprovação documental não excluem de forma alguma a possibilidade de tais versões terem circulado antes da data citada. Além da referida versão anônima paraense, temos a de Manoel Tranquilino de Oliveira, vulgo Baraúna, datada de 1945, com aviso ao final de já terem ido ao prelo 38 edições; e aquela que se tornaria a narrativa-modelo, tanto por sua qualidade poética, quanto pela fidelidade ao texto-matriz aliada à capacidade inventiva de seu autor, o poeta pernambucano Severino Borges Silva. Trata-se do *Verdadeiro romance do herói João de Calais*, impresso originalmente no Recife, na década de 1950. Negociado com a Luzeiro Editora, de São Paulo, tem sido, desde 1977, um dos campeões de vendas da casa paulistana. Inicia-se com uma invocação, à maneira dos épicos gregos, para, em seguida, localizar espacialmente a história a ser contada:

[69] No original: "un superbe Mausolée au génereaux Fantôme qui lui avoit rendu & predit tant de bien."

> Vinde musas que habitam
> nas regiões divinais
> banhar-me nas santas águas
> das fontes celestiais
> que vou contar o romance
> do Herói João de Calais.
>
> Lá nos recônditos das Gálias
> havia um homem abastado
> o qual tinha um filho único
> que por João era chamado
> foi um herói que deixou
> seu nome imortalizado.
>
> O velho pai de João
> tinha grandes cabedais
> mandou ensinar ao filho
> as artes especiais
> terminou sendo o maior
> da cidade de Calais (Silva, [19--?b], p. 1-2).[70]

A segunda e a terceira estrofes parafraseiam o trecho a seguir do original francês, a partir da reelaboração portuguesa:

> Ao norte das Gálias, à beira-mar, há uma cidade chamada Calais. Um dos negociantes mais importante e rico e daquela cidade tinha um único filho, ao qual deu toda a educação necessária para formá-lo em espírito e corpo. (Gomez, *op. cit*., p. 383)[71]

Não se tratando de uma tradução, no preciso sentido do termo, o texto português, base para o cordel, amplia e embeleza o original de Madame de Gómez:

> Ao norte das Gálias está a província de Picardía, a qual em outros tempos teve os seus principais soberanos, e hoje é unida ao reino de França, e nas suas costas há um porto de mar chamado Calais, em cuja cidade, por ser de muito grande trato, vivia antigamente um negociante abastado em créditos e cabedais, o qual não tinha mais do que um filho, a quem mandou educar e ensinar todas aquelas prendas e artes, que enriquecerá o juízo e adornam o corpo; e a natureza tinha repartido tão liberalmente com ele, que em muito pouco tempo desempenhou os desejos de seu pai, e sobrepujou as esperanças dos mestres (Anônimo, 1892, p. 1).

---

[70] A edição utilizada é a publicada pela Luzeiro do Norte, sem data. Acervo: Fonds Raymond Cantel, nº 109.

[71] No original: "Au Nord des Gaules, sur le bord de la Mer, est une Ville appelée Calais. Un des principaux & plus riches Négocians de cette Ville avoit un fils unique à qui il avoit donné toute l'éducation nécessaire pour lui former l'esprit & le corps".

A história segue com todos os episódios: quitação da dívida do morto, resgate da princesa, casamento, viagem à Sicília e traição do príncipe Florimundo (Florismundo, no cordel). A chegada de João à Sicília, trazido da ilha deserta pelo morto agradecido, é narrada da seguinte forma:

> João acordou em Sicília
> parecendo o satanás
> sujo, rasgado e imundo
> cabelo grande demais
> não havia quem dissesse
> que era João de Calais.
>
> O homem deixou João
> numa praça que havia
> bem de frente ao palácio
> nela um anúncio dizia:
> que o príncipe Florismundo
> casava no outro dia (Silva, [19--?b], p. 25).

Contratado pelo intendente para abastecer de água os quartos das damas, apesar de seu miserável estado, João é prontamente reconhecido por Isabel:

> … quando João entrou no quarto
> reparou bem seus sinais
> conheceu perfeitamente
> que era João de Calais (Silva, [19--?b], p. 25).

No texto português, o reconhecimento se dá quando Isabel,

> lançando os olhos para as mãos que ele afetava mostrar-Ihe, divisou um precioso diamante em um anel que reconheceu ser o mesmo que Constança tinha dado ao seu caro esposo e que ele ainda conservava apesar de todas as suas misérias (Anônimo, 1892 p. 25).

No cordel, tal informação se perde, talvez devido à necessidade de acelerar a história, encaixando-a num folheto de 32 páginas. Uma versão do conto, recolhida em Caetité, Bahia, pelo professor Rogério Soares, e narrado por Anésio Antônio dos Santos, reconstitui o episódio, substituindo o anel por uma medalha, conservando-se a função do objeto (revelar a identidade do seu possuidor): [72]

[72] *João de Calais*. Informante: Anésio Antônio dos Santos. Recolha: Rogério Soares. Transcrição: Marco Haurélio e Rogério Soares, *No tempo dos encantos*: contos da tradição oral brasileira (inédito).

> Barbudo, cabeludo, sujo, roupa não tinha mais, só uma tira. Era o retrato da miséria. A prima de sua mulher, vendo-o sentadinho ali, o reconheceu pela medalha que ele usava desde o dia em que ficou noivo. Foi em busca da princesa e disse que João estava vivo, mas num estado de causar piedade (Soares; Haurélio, 2024, p. 82).

É o tema da "cicatriz de Ulisses", episódio do canto XIX da Odisseia, analisado por Erich Auerbach na obra *Mímesis* A passagem retrata Ulisses, de retorno a Ítaca e sob disfarce de mendigo, tendo os pés lavados por sua antiga ama Euricleia. Esta acaba reconhecendo o herói ao se deparar com uma cicatriz que ele adquirira ainda adolescente, ao ser atacado por um javali (*Cf.* Auerbach, 2015, p. 1-20). Abordando a questão por outro ângulo, Stith Thompson apresenta dois motivos H94.4. (*Identificação pelo anel mergulhado em um copo de vinho*) e H11.1. (*Reconhecimento por meio da história de vida narrada*) que não se articulam ao *João de Calais* em sua narrativa-padrão. A identificação do herói, como escreveu Auerbach na obra citada, é o "momento da crise", distendendo a tensão e pondo em suspenso a história para depois retomá-la. No *João de Calais*, haverá sempre a retomada de algum ponto no passado, a exemplo do desfecho, quando o morto agradecido, desfazendo o pacto (a divisão do filho), revela-se ao herói:

> E de toda a minha vida
> quero o passado contar
> eu sou aquele defunto
> que me mandaste enterrar
> e todas as minhas dívidas
> também mandaste pagar.
>
> Porém eu te protegi
> por ordem do Criador
> vim pagar os teus favores
> pois a ti sou devedor
> é melhor dever dinheiro
> do que dever um favor.
>
> Fui eu quem te dei a tábua
> para a tua salvação
> na hora que Florismundo
> fez-te aquela traição
> também tirei-te da ilha
> cumpri a minha missão (Silva, [19--?b], p. 31).

Se o tema do romance é a gratidão, o verbo *reconhecer* ganha sentido extra. Severino Borges não se afasta da matriz impressa, justificando-se desde o título por meio do adjetivo "Verdadeiro", querendo com isso dizer que, sendo a sua versão a única fiel, as de seus

concorrentes podem ser classificadas como falsas ou deturpadas. Mas, mesmo ressaltando sua fidelidade ao original, o autor acrescenta algumas rubricas interessantes, a exemplo do exposto nos versos "É melhor dever dinheiro / do que dever um favor", em consonância com o *ethos* sertanejo de seu tempo.

4.2 Um morto muito vivo

O processo de difusão do tema do morto agradecido, com elementos recombinados através dos tempos, em paralelo às mudanças de enredo, cenários e personagens, instigou estudiosos de diferentes escolas do folclore na busca de um fio condutor que elucidasse a origem e evolução da história. Gordon Hall Gerould (1877-1953), que, no estudo comparativo *The Grateful Dead: the history of a folk story* (*Cf.* Gerould, 1907), levantou mais de cem versões, ainda é a maior autoridade no assunto. Já na introdução ele apresenta a maior dificuldade encontrada:

> O morto agradecido fornece uma ilustração adequada da necessidade de tal tratamento. Aparece em uma variedade de combinações diferentes, quase nunca solitárias. Com efeito, é um conto tão difundido, e as suas combinações são tão diversas, que há uma enorme dificuldade em determinar exatamente o que pode ser propriamente considerado o seu cerne original, o tema simples ao qual outros motivos foram unidos (Gerould, 1907, p. IX, X, tradução nossa).[73]

Além do tema central, ligado à ação piedosa do herói ao dar sepultura a um cadáver, recebendo depois, da alma do morto, o pagamento da dívida, há uma complicação, ou acréscimo ao enredo: a já citada promessa feita pelo herói de compartilhar com o seu salvador metade daquilo que mais estima. Na novelística francesa, que, além de Madame de Gómez, inclui Jean Castillón, e também nos cordéis portugueses e brasileiros a ela vinculados, o filho é o bem a ser repartido com o auxiliar mágico em paga da libertação da ilha deserta. Mas nem sempre foi assim. As motivações variam conforme a época e, se no *Jean de Calais*, em todas as versões, incluindo os cordéis brasileiros, predomina o espírito das grandes navegações, com relatos de descobertas de terras estranhas com costumes assombrosos, as versões medievais trazem um

[73] No original: "The *Grateful Dead* furnishes an apt illustration of the necessity of such handling. It appears in a variety of different combinations, almost never alone. Indeed, it is so widespread a tale, and its combinations are so various, that there is the utmost difficulty in determining just what may properly be regarded the original kernel of it, the simple theme to which other motives were joined".

cavaleiro como o piedoso pagador de dívidas do morto, do qual receberá auxílio em momento decisivo.

Tais versões, coligidas em romances rimados e inventariadas por Gerould, apesar de integrarem o ciclo, possuem outro desenvolvimento e, por isso, Stith Thompson, em 1928 e 1961, classificou o conto como AT 508 (*A noiva conquistada num torneio*). Entendendo tratar-se de uma variante do *Grateful Dead*, Uther integrou-a ao tipo 505. A diferença básica em relação à *História de João de Calais* se dá na economia de ações: em lugar do generoso navegador temos um cavaleiro piedoso, mas esbanjador, que gasta as últimas economias com as exéquias de um cadáver exposto ao relento. O cavaleiro se encontrava a caminho de um torneio, cujo prêmio era a mão de uma princesa. Depois de perder tudo, é seguido por um estranho que lhe oferece um cavalo e as melhores armas, porém, em caso de vitória, ele deverá compartilhar com o seu benfeitor o que lhe for solicitado.

A mais célebre aventura do tipo é a que envolve sir Amadas (Amadace na primeira versão do romance em versos, datada do século XIII), cavaleiro empobrecido que, com apenas quarenta libras, perambula por sete anos; um dia, ele encontra, numa humilde casa, o cadáver de um comerciante que, tendo morrido endividado, não pode ser enterrado conforme os ritos cristãos. Amadas gasta as últimas economias para dar-lhe um enterro digno e, a caminho de um torneio, dá de cara com um Cavaleiro Branco, que lhe fornece cavalos e armas adequadas à disputa exigindo, em troca, metade daquilo que conquistar. À frente, no local de um grande naufrágio, encontra roupas adequadas à sua condição de nobre, ainda que destituído de bens. Chegando à corte, sagra-se vencedor e ganha a mão da princesa. Casado e pai de um filho, o herói recebe, passado certo tempo, a visita do Cavaleiro Branco, que reivindica metade da princesa e, como se não bastasse, também do filho. Quando Amadas se preparava para cumprir a bizarra exigência, o estranho revela sua real identidade: tratava-se do fantasma do sujeito que, por intercessão do herói, foi sepultado. O fantasma desaparece e Amadas, a partir de então, vive feliz ao lado da esposa e do filho. (*Cf.* Gerould, 1907, p. 37).

O mesmo enredo se repete em *Richards*, romance também composto no século XIII, com a diferença de que o herói esbanjador gasta a fortuna recebida do pai para sepultar o cadáver de um cavaleiro que morrera enforcado por não honrar suas dívidas. O herói, ajudado depois por um Cavaleiro Branco, vence o torneio promovido pelo Rei de Montorgueil, recebendo a mão da princesa como prêmio. Ao final, o benfeitor recusa a oferta de Richards (metade da princesa ou do reino) e revela ser a alma do cavaleiro enforcado. Sequência idêntica encontramos em outro velho conto, *Dianese*, variando nos pormenores: o herói encontra o cadáver exposto em frente a uma igreja, da qual todos se desviavam em razão do mau-cheiro.

O *morto* aparece sob o disfarce de um comerciante. Vencido o duelo, Dianese retorna para casa, acompanhado do parceiro, que lhe cobra a promessa feita: metade da princesa ou do reino. Dianese segue com a princesa e o homem, revelando sua verdadeira identidade e renunciando à promessa, desaparece.

A versão europeia mais antiga parece ser a protagonizada pelo futuro rei dos francos, Pepino, duque de Lorena, filho de Carlos Martel. É o que assegura George Stephens, em estudo sobre o *Grateful Unburied* (O morto insepulto agradecido), publicado em 1860, no qual reproduz duas versões do romance de *Sir Amadas* (em inglês antigo e médio). O curtíssimo conto de Pepino é reproduzido no posfácio, com uma tradução inglesa junto ao texto original. A história, resumidamente, é esta: a caminho de um torneio patrocinado pela princesa, e não pelo rei da França, condicionando sua mão ao vencedor, Pepino pousa na casa de uma viúva que velava seu marido, um nobre caído em desgraça. Depois de pagar pelo funeral, ele segue rumo à corte, acompanhado por um desconhecido, que lhe cede seu portentoso corcel e o auxilia na conquista do torneio, sob a condição de receber, em troca, metade de tudo o que for conquistado. Oferece-lhe metade ou mesmo todo o reino, para evitar dividir a princesa ao meio, mas o estranho revela ser a alma do homem cujo funeral fora pago pelo duque, sendo o seu corcel um anjo enviado por Deus (*Cf.* Stephens, 1860).

Ao cotejarmos essas narrativas com o conto *João de Calais* que, nas versões anteriores à revisão de Uther era classificado sob o tipo 506 (*A princesa resgatada*), percebemos a prevalência de ações e reações relativas às dívidas contraídas pelo morto e, depois, pelo herói. O motivo Q271.1. (*Devedor privado de sepultamento*) aparece em Heródoto (*História*, Livro II): Asiquis, neto de Quéops, permitiu que os egípcios jurassem que entregariam aos credores os cadáveres dos parentes que morressem sem saldar seus débitos. (*Cf.* Stephens, *op. cit.*, p. 11; Cascudo, 1979, p. 376). Não é possível afirmar ser esta a origem "histórica" do motivo; ademais, o dado mais instigante segue inexplicado: como um homem morto, ainda que corporificado, possui poderes que, em relatos mítico-lendários, eram exclusivos dos deuses?

Antes de nos aventurarmos a desvendar a real identidade do morto agradecido, precisamos analisar mais duas histórias, diretamente relacionadas ao tema, e uma terceira, aparentemente integrante de um rol distinto, todas elas recriadas em cordel.

4.3 O morto agradecido como um animal

Embora Câmara Cascudo aponte, em nota, o conto "A raposinha", recolhido por Sílvio Romero, como parte do "ciclo do morto agradecido", a história tem certa independência,

conforme se infere da versão dos Irmãos Grimm, "O pássaro de fogo*"*, na qual não há o motivo do defunto insolvente resgatado da exposição degradante. O conto recolhido por Romero principia da seguinte forma:

> Foi um dia, saiu um príncipe a correr terras atrás de arranjar um remédio para seu pai que estava cego. Depois de muito andar, o príncipe passou por uma cidade e viu uns homens estarem dando de cacete num defunto. Chegou perto e perguntou por que faziam aquilo. Responderam-lhe que aquele homem tinha-lhes ficado a dever, e que por isso estava apanhando, depois de morto, segundo o costume da terra. O príncipe, que ouvia isto, pegou e pagou todas as dívidas do defunto e o mandou enterrar (Romero, 1985, p. 50-51).

E segue mostrando a aparição de uma raposa que, sabendo do seu destino, o aconselha a ir ao reino dos papagaios, à meia-noite, pegar o papagaio mais velho e sujo e uma gaiola de pau, velha e feia, pois a sujidade (esterco) de tal ave devolverá a visão ao seu pai. O príncipe não segue o conselho e se apossa do papagaio mais belo e da gaiola mais rica. O papagaio faz muito barulho, ele é capturado pelos guardas que lhe propõem um acordo: ele terá o papagaio se for ao reino das espadas e, de lá, trazer uma espada. Desprezando o conselho da raposa, ele pega a espada mais bela em vez da ferrugenta. É novamente capturado pelos guardas, que o libertam sob a condição de ir ao reino dos cavalos, de onde deve trazer um cavalo. No reino em questão, de teimoso, em vez do cavalo velho e feio, pega o mais belo, e este faz tanto barulho que acorda os guardas, que lhe propõem: "Apois sim; nós lhe damos um cavalo se você for furtar a filha do rei." (*Ibid.*, p. 51). O moço pede outro cavalo para cumprir a tarefa e, no caminho, encontra a raposinha, que lhe revela:

> Pois veja: eu sou a alma daquele homem que estava apanhando de cacete depois de morto e de que você pagou as dívidas; ando-lhe protegendo, mas você não quer fazer caso dos meus conselhos, e, por isso, tem andado sempre em perigo... (*Ibid.*, p. 52).

Após a revelação, ela o aconselha a pegar a moça, mas deixar rédea e brida. E a fazer as trocas em cada reino conforme o combinado. Também o aconselha a não ir pelas "*varedas"* e nem dar ouvido a quem quer que seja. O príncipe furta a moça e faz as trocas, mas, já de posse do papagaio, encontra seus irmãos, que estava à sua procura. Estes o aconselham a ir pelas *varedas*, evitando a estrada real por causa dos ladrões. Ele cai na esparrela, é atirado em uma gruta e os falsários fogem com os dotes conquistados pelo príncipe. "A moça não quis mais comer nem falar; o papagaio meteu a cabeça debaixo da asa e não quis mais falar; a espada ficou enferrujada, e o cavalo começou a emagrecer." (*Ibid.*, p. 51). A raposinha salva o príncipe mais uma vez, ele retorna ao reino, onde conta toda a verdade. "Quando já ia chegando a espada

deu um trinco, e começou logo a brilhar, o papagaio voou e foi cair-lhe no ombro, a moça deu uma gargalhada e falou, e o cavalo engordou de repente". (*Ibid.,* p. 51) O pai é curado com a sujidade do papagaio, os irmãos cruéis, punidos e a história termina.

O coletor não revela como a princesa permanecia junto do príncipe, apesar da combinação de deixá-la *no reino dos cavalos*. A apoteótica chegada do herói remete às divindades vivificadoras da natureza, a exemplo de Adônis e Dioniso, nas religiões de mistério da Antiguidade. O seu aprisionamento na gruta (poço ou cisterna em outras versões), comparável ao episódio bíblico de José vendido pelos irmãos (*Gênese*, 37), representa, no esquema da Aventura do herói,[74] sua morte, ao passo que o seu resgate equivale a uma ressurreição. Da mesma forma, o retorno com o elixir aproxima o príncipe de figuras míticas ou lendárias, a exemplo de Perceval, que, no ciclo arturiano, cura a ferida do Rei Pescador, propiciando o renascimento da terra devastada (Ver Troyes, 2002).

No folheto *O romance de João sem Direção*, de Natanael de Lima (1977), o auxiliar mágico é um macaco, e o herói, ingênuo e bom, não é filho do rei, mas de um homem humilde, sendo o caçula de três irmãos. Saindo à caça com estes, enquanto os outros dois dormiam, encontra a pena de um pássaro extraordinário; levada à presença do rei, o achado desperta a inveja dos irmãos mais velhos, que tramam a morte de João por meio de intriga:

> Inda ontem João nos disse,
> que se atrevia ir buscar
> O pássaro dono da pena
> pra melhor vos ofertar —
> Já não foi, porque o rei
> Ainda não quis mandar! (Lima, 1977, p. 7).

Montado em um burro, João passa por uma igreja tomada pela "fedentina": o cadáver de um sujeito que morreu endividado ficará exposto por três dias, conforme a lei do lugar, e depois será atirado aos urubus. João quita as dívidas, manda enterrar o defunto e pernoita na cidade; no outro dia, retomando a busca, encontra um macaco que lhe ajudará na tarefa imposta pelo rei. À diferença de "A raposinha", ele deverá entrar num buraco e trazer de lá um cavalo e nada mais. Por pegar também um silhão, é espancado por guardiães invisíveis. Mais adiante o macaco lhe aponta outro buraco, de onde deve trazer a coisa que achar mais bonita, mas somente um item. João encontra uma moça, que se dispõe a ir com ele, mas, ao pegar também um chapéu, "viu logo o pau trovejar" (*Ibid*., p. 77), e, só a muito custo, escapa com vida.

[74] A propósito, ver introdução ao Capítulo 2, em que se alude ao esquema proposto por Joseph Campbell.

Atravessam um bosque e, adiante, encontram outro buraco no qual João entra com a recomendação de trazer apenas uma coisa. Num sobrado, onde havia um viveiro com todas as aves do mundo, encontra o pássaro e, de teimoso, resolve que só o levará numa gaiola dourada, ensejando outra surra. Retorna para o reino, mas antes pergunta ao macaco quanto lhe devia. Este responde que, no prazo de um ano, iria buscar o pagamento. Ouve do macaco a advertência de que não deve, ao meio-dia, deixar o pássaro cantar, sob o risco de cair no sono e perdê-lo. João ignora o conselho e é novamente salvo pelo macaco, que detém o pássaro quando este já se preparava para fugir. O rei, agradecido, faz a festa de casamento de João com a moça, Angelita, que, depois de nove meses, dá à luz uma menina batizada como Clarinha. Reaparece o macaco, cobrando-lhe a dívida, metade da criança, e o pai deve fazer a divisão:

> João foi levantando o braço,
> Mas o corpo estremeceu,
> Foi descendo sem alento,
> O macaco suspendeu,
> Dizendo: — Estou recebido —
> O que me pertence é teu!
>
> Sou um ser do invisível
> Que no espaço figura.
> João, eu não sou um macaco —
> Sou aquela criatura
> Que tu pagaste as dívidas
> E deste-me sepultura (*Ibid.*, p. 29-30).

O macaco se metamorfoseia num "pássaro da cor da aurora" (imagem que evoca o final do romance *Juvenal e o dragão*)[75] e desaparece "nos confins do infinito". João ainda insta com o rei para perdoar seus irmãos, que acabam banidos do reino.

O conto é bem articulado, mesmo na versão poética, mas a substituição do pássaro portador da cura por outro pássaro cujo atributo é a beleza da plumagem e do canto, reduz a importância do auxiliar mágico e do próprio rei, cuja *doença* é, tão somente, a vaidade. O tema do rei doente e da consequente busca do elixir pelo herói reaparece em outra versão rimada do conto, *A vitória do príncipe Roldão no reino do Pensamento*, de Severino Gonçalves de Oliveira, o Cirilo (?-1953). A índole de cada personagem é apresentada nas primeiras estrofes, assim como o "dano", que deve ser reparado pelo herói:

> Neste livro aqui se vê
> Um drama misterioso

[75] *Cf.* Capítulo 2 desta dissertação.

> Do rei mais caritativo
> Hospitaleiro e bondoso,
> Pai de dois filhos solteiros:
> Um justo e outro orgulhoso.
>
> Esse rei era viúvo,
> Mas vivia alegremente,
> Um dia, pela manhã,
> Sem esperar de repente,
> Deu-lhe uma dor de cabeça,
> Cegou instantaneamente (Oliveira, 1994, p. 3).

O bondoso Roldão e o orgulhoso Alfredo partem em busca do remédio para o rei, seu pai. Alfredo segue por uma rodagem (o caminho mais seguro) e Roldão por uma vereda (o mais arriscado), onde uma voz diz-lhe que o remédio para o pai se encontra no reino Misterioso; lá, ao meio-dia, um papagaio chora como se sentisse dor. A lágrima do papagaio "cura um cego de repente" (Oliveira, 1994, p. 5); guarnecendo a entrada do reino, há um monstruoso dragão. A voz recomenda que ele deixe uma gaiola dourada e queira somente o louro, conselho que não será seguido. Roldão é capturado por quatro "turcos", que condicionam sua liberdade a uma ida ao reino das Águas Verdes, de onde deverá trazer uma bela princesa, guarnecida pela serpente negra. Roldão rouba a chave da serpente, liberta a princesa, mas, ao tentar levar também um vestido mágico, a pedido da moça, aparece "a mãe da Caipora, madrasta do inimigo" (Oliveira, 1994, p. 11), que o obriga a ir ao reino do Pensamento em busca de um cavalo, "que correndo passa o vento" (*Ibid.,* p. 8). Uma voz adverte que traga o cavalo, mas não a sela, e ele, claro, a desobedece. Ainda assim, rouba o cavalo e, no reino da feiticeira, consegue ludibriá-la e fugir com a princesa e o cavalo. O mesmo acontece no outro reino, onde ele engana o turco e foge, sem precisar renunciar à princesa. Reencontra Alfredo, conta-lhe do dom do papagaio e é traído, sendo laçado e deixado para ser devorado por uma moça feia e "amarela" (uma ogra). No texto original do cordel, com 16 páginas, não fica claro como Roldão se liberta e chega ao palácio a tempo de impedir que o irmão traidor se case com a princesa. Na versão publicada pela Luzeiro e ampliada por Manoel d'Almeida Filho, o herói aproveita-se da tolice da ogra e pede que esta o liberte para ajudar a pôr a lenha no fogo. Roldão se livra do pai da moça com um pontapé, atirando-o sobre a filha e foge, em seguida, no cavalo Pensamento. Chega ao reino de seu pai a tempo de impedir o casamento da princesa com o irmão traidor. O monarca é curado e Alfredo, com medo da punição, atira-se da janela do palácio, morrendo em decorrência da queda.

História empolgante, rica em simbolismos, mas não isenta de omissões; a mudança mais significativa é a redução do auxiliar mágico (o morto agradecido) a uma "voz" que guia o herói em sua jornada e desaparece sem a intervenção salvadora.

O mesmo ocorre em *O príncipe Oscar e a Rainha das Águas*, de José Bernardo da Silva. Nebul, rei da Pérsia, perde a visão, e seus filhos, Agar, André e Oscar, vão em busca da cura. Uma velha, visitando o palácio, conta sobre um reino localizado a milhões de léguas, onde, vigiada por uma serpente, havia uma fonte milagrosa. Cada irmão, a um tempo, irá em busca do remédio para o pai, mas os dois primeiros terminam caindo em tentação e são aprisionados. Oscar os liberta, chega ao reino e, instruído por um velho, mata a serpente, originalmente uma fada cruel que se apoderara da fonte. A Rainha das Águas, regente do lugar, promete visitá-lo em seu país no prazo de um ano. O rapaz acaba traído pelos irmãos que o embriagam e substituem a água milagrosa por água do mar. Quando Oscar banha os olhos do pai, este quase morre de dor. Os irmãos, então, curam o rei e o caçula é preso e condenado a morrer na floresta; escapa graças à compaixão dos guardas ante as suas súplicas. Termina escravizado por um camponês. Passado um ano, a Rainha das Águas desembarca na Pérsia com um exército de cem mil homens, pedindo para falar com o vencedor da serpente. Agar e André vão ao navio e são expulsos. Revelada a farsa, começam as buscas por Oscar, agora reduzido à miséria. O camponês, sabendo tratar-se do príncipe, leva-o até a corte esperando ter a vida poupada. Oscar perdoa os irmãos, que tem a pena de morte comutada em exílio. Retorna com a Rainha e acolhe o velhinho que fora o seu tutor.

Os exageros (a distância do reino, a quantidade de soldados a serviço da rainha) trazem um humor involuntário à história. Racionalizada em alguns aspectos, em vez do morto agradecido, traz o velho conselheiro, que acrescenta bem pouco à história de ritmo irregular, embora não totalmente desarmoniosa. Ainda assim, está em consonância com o esquema de Campbell, estudado no Capítulo 2, reunindo vários passos da Aventura do herói. Ressalte-se a importância do registro dos contos de tradição oral para comparação ou confronto, a exemplo de *O reino da Água Azul*, narrado por Djanira Feitosa, registrado em livro e adaptado, pela autora, para o cordel. Eis o começo da história:

Vou contar uma história
Que se deu lá pelo sul
Trata-se de um senhor
Que se chamava Raul
A mesma recebe o título
O Reino da Água Azul.

Esse senhor era rico,
um homem de posição
E era pai de três filhos
José, Francisco e João
Porém não era feliz

Porque não tinha visão (Feitosa, 2014, p. 1).

João, o protagonista, terá ajuda da rainha das garças, que lhe cederá as penas para chegar ao tal reino, do outro lado do mar. Antes encontra uma raposa, que diz ser seu anjo da guarda e, em seguida, um cadáver já inchado, ao qual dá sepultura. A raposa reaparece e não fica claro se sua aparição anterior serviu para guiar o rapaz até o cadáver insepulto. O palácio, onde vivia o pássaro encantado que, quando cantava, deixava escorrer do bico uma baba azul com poderes curativos, era guardado por uma serpente. João, com o par de asas confeccionadas com as penas da rainha das garças e suas filhas, chega ao reino, tenta despertar a princesa, colhe a baba mágica, mas, inadvertidamente, acorda a serpente. Esta sai em sua perseguição, mas, cansada, cai no mar e morre afogada. O herói reencontra os irmãos que prendem numa cacimba e lhe roubam o elixir. É libertado por uma voz (o morto agradecido) e, ao chegar ao reino, encontra o pai curado. Em razão das mentiras contadas pelos irmãos, é enxotado para a cozinha, onde dormirá em meio às cinzas. A princesa, desencantada, vai em busca de seu salvador com um numeroso exército e chega à casa do velho Raul. Os filhos mais velhos são chamados, mas, quando indagados sobre o que viram no reino, mentem e são espancados a mando da princesa. Convocado, João conta a verdade, incluindo as injúrias sofridas em sua casa. O pai toma de volta a riqueza dividida com os filhos e a repassa a João.

Como os demais contos aqui estudados, o que inspirou o cordel de dona Djanira Feitosa replica algumas aventuras míticas, que serão descritas adiante. Quanto à raposinha, ausente do desfecho, situação anômala em contos do tipo, é graças à sua ajuda que se repara o dano (cegueira do rei ou do pai) e se restabelece a justiça.

Em contos semelhantes, o auxiliar mágico sempre guia o herói para os reinos que se localizam fora do mundo "comum", e que, nos ritos iniciáticos, equivalem ao além, o reino dos confins, segundo Vladimir Propp:

> O reino a que chega o herói é separado da casa paterna por uma floresta impenetrável, um mar, um rio de fogo, com uma ponte vigiada pelo dragão, ou um abismo onde o herói cai ou desce. É o "reino dos confins", o "outro reino" ou o "nunca visto". Nele reina uma princesa altiva e orgulhosa, nele vive o dragão. É onde o herói vem procurar a bela raptada, raridades, as maçãs da juventude, a água da cura da vida, que proporcionam juventude e saúde eternas (Propp, 2002, p. 343).

O animal como morto agradecido é o ancestral totêmico do herói e as suas viagens são similares às perigosas jornadas xamânicas à terra dos mortos das quais ele retorna somente quando encontra a cura (ou o elixir). Já o tema do morto figurado em cavaleiro ou comerciante

é uma clara atualização, assim como a transformação do reino dos confins em uma ilha ou cidade comum. Para Propp, "uma racionalização das mais tardias transforma o herói em mercador, a travessia em viagem marítima de negócios e a cidade em porto" (Propp, 2002, p. 346), contexto que claramente remete ao *João de Calais*. No conto "A raposinha" e nos cordéis com motivos similares, remanescentes de contextos mitológicos arcaicos, o resgate ocorre por meio de uma jornada ao "outro mundo".

4.4 Um livro bíblico, um romance de cordel e um conto popular nordestino

Um romance que não requer maiores preocupações no tocante à classificação é *Os três conselhos da sorte* (1970), de Manoel d'Almeida Filho, história cuja antiguidade é difícil precisar. As estrofes iniciais apoiam-se na sabedoria dos adágios populares:

> Ninguém entende esta vida,
> Em tudo existe um segredo,
> Surpresa sobre surpresa,
> Enredo em cima de enredo
> A sorte nunca aparece
> Na casa de quem tem medo.
>
> Aqui queremos mostrar,
> O quanto o destino é forte,
> Como um rapaz inocente
> Passou por cima, da morte,
> Achando a felicidade
> Nos três conselhos da sorte (d'Almeida Filho, 1970, p.3).

Francisquinho, órfão de pai, cansado de passar fome, vai servir a um fazendeiro que, ao cabo de doze meses, lhe paga com um conselho:

> Veja bem, tenha cuidado,
> Quando avistar, obedeça,
> Uma coroa de rei
> Toda em ouro, não esqueça,
> Sem olhar para ninguém,
> Pegue e ponha na cabeça (*Ibid*., p. 5).

O moço emprega-se em outra fazenda, mas, findo o contrato, recebe, em pagamento, um segundo conselho:

> Decore bem meu conselho:

> No dia que se casar,
> não durma a primeira noite,
> Veja o que vai se passar,
> Porque se fechar os olhos,
> Nunca mais vai se acordar (*Ibid*., p. 5).

Um terceiro fazendeiro emprega rapaz e, como os anteriores, paga-lhe com mais um conselho:

> Quando você se casar,
> No outro dia bem cedo,
> Vá trabalhar alugado
> o dia todo sem medo,
> não aceite interferência
> nem descubra o seu segredo.
>
> Deixe dito à sua esposa
> que faça ser preparado
> um almoço e vá levá-lo
> Onde estiver empregado,
> Porém se a mulher não for,
> você está desgraçado.
>
> Recomende bem e diga
> que não falte ao seu dever,
> seja rica ou seja pobre,
> pois "a medida do ter
> nunca encheu e nem enche"
> enquanto o povo viver (*Ibid*., p. 9).

Os conselhos ajudarão Francisquinho a, encontrando uma coroa na rua, pô-la na cabeça e ser aclamado rei, desposando a rainha Formosante, conforme o costume do lugar; o segundo o impede de dormir e ser devorado por uma "serpente monstra" [*sic*], como ocorrera aos outros maridos da rainha, e ainda o ajuda a derrotá-la. Depois de casado, Francisquinho, disfarçado de camponês, irá trabalhar para um visconde e aposta sua cabeça contra a fortuna do sujeito que a rainha Formosante levará seu almoço no roçado. Graças ao terceiro conselho, vence a aposta e distribui a riqueza entre os pobres.

Encontramos um antepassado deste poema no livro de *Tobias*, parte da Bíblia católica, mas ausente dos textos sagrados de judeus e protestantes. Narra a história de Tobias, filho de Tobit e Ana, judeus exilados na Assíria, durante o reinado de Senaqueribe, sete séculos antes da Era Cristã. Em busca da cura de Tobit, cegado pelo esterco caído de um ninho de andorinhas, o jovem Tobias deixa a casa, com destino a Ecbátana, na Média, onde deveria receber uma dívida de dez talentos contraída por um grande amigo. Passa a acompanhá-lo um jovem forte e formoso, de nome Azarias, na verdade, o anjo Rafael sob aparência humana. A meio do

caminho, Tobias é atacado por um peixe descomunal no rio Tigre. O peixe acaba sendo morto por Azarias, que dele guarda o coração, o fígado e o fel. Comem uma parte e a outra é salgada para ser consumida durante a viagem.

Em Ragués, hospedam-se na casa de Raguel, amigo de Tobit, onde o moço Tobias, instruído pelo companheiro, pede a mão de Sara, filha do anfitrião. Raguel tenta demovê-lo da ideia e conta a história dos sete maridos da filha, todos mortos na noite de núpcias, antes da consumação do casamento. Auxiliado por Azarias, que queima parte do fígado do grande peixe, Tobias subjuga (expulsa) o demônio Asmodeu, responsável pelas mortes, e desposa Sara após três dias de abstinência. De retorno a Nínive, Azarias restabelece a visão de Tobit aplicando sobre os seus olhos o fel do peixe extraordinário. O casamento de Tobias e Sara é festejado durante sete dias. Terminadas as festas, o anjo Rafael se revela:

> Quando você e Sara rezavam, era eu quem apresentava o memorial da súplica de vocês diante do Senhor glorioso. **A mesma coisa eu fazia quando você sepultava os mortos**. Quando você não teve dúvidas em deixar o almoço, a comida, para ir esconder um morto, eu fui mandado para provar sua fé. Da mesma forma, eu fui mandado para curar você e sua nora Sara. Eu sou Rafael, um dos sete anjos que estão sempre prontos para entrar na presença do Senhor glorioso (Bíblia [...], 2014, Tobias, 12: 12-15, p. 536, grifo nosso).

Sobre a narrativa, impregnada de elementos zoroastrianos, desviando-se dos textos posteriores, Gerould tece algumas considerações no tocante à recompensa do doador mágico:

> Essa variante [ou seja, *Tobias*] é peculiar porque o pai faz a boa ação, ao passo que principalmente é o filho o recompensado. De fato, é o filho cuja vida é salva da mulher possuída com quem ele se casa. Além disso, o morto agradecido é substituído por um anjo, que de fato elogia Tobit por sua boa ação, mas certamente é um substituto do fantasma. Obviamente, *Tobias*, com peculiaridades como essa, não pode ser considerado como a fonte geral do conto popular amplamente difundido. Ao mesmo tempo, não devemos esquecer que, talvez, tenha sido a história mais amada dos Apócrifos, e que sua influência nos detalhes da narrativa pode ser buscada em quase toda a cristandade (Gerould, 1907, p. 46, tradução nossa).[76]

O anjo como doador mágico aparece em outros contos populares. Constatamos isso em versão do tipo *A mãe falsa ao filho*, no Capítulo 2. Menos comum é a recompensa ser transferida

[76] No original: "This variant is peculiar in that the father does the good action, while the son is chiefly rewarded. Indeed, it is the son whose life is saved from the possessed woman whom he marries. Moreover, the grateful dead is replaced by an angel, who indeed commends Tobit for his good deed, but is certainly a substitute for the ghost. Obviously *Tobit* with such peculiarities as these cannot be regarded as the general source of the widespread folk-tale. At the same time we must not forget that it has been, perhaps, the best-loved story in the Apocrypha, and that its influence on details of the narrative may be looked for almost anywhere in Christendom".

do pai para o filho. Tobit e Tobias, no entanto, são quase homônimos, e pode-se considerar que o filho funciona como um duplo do pai.

Stith Thompson divide a história da "noiva envenenada" em três categorias:

1. **507A** (*O monstro dentro da noiva*): O herói precisa encontrar alguns objetos escondidos pela princesa como condição para desposá-la. Também deve matar o monstro pelo qual ela, mediante poderoso feitiço, está apaixonada. É auxiliado, nessas tarefas, pelo morto agradecido.
2. **507B** (*O monstro na câmara nupcial*): avisado pelo morto agradecido, o herói descobre que todos os pretendentes à mão da princesa pereceram na noite de núpcias. Permanecendo acordado, ele mata a serpente (ou dragão) responsável pelo extermínio dos maridos anteriores.
3. **507C** (*A donzela serpente*): variante do subtipo B na qual a serpente sai da boca da princesa possuída (ou envenenada) e é morta pelo auxiliar do herói.

Thompson frisa também distribuição geográfica da história, sem omitir os aspectos culturais e estruturais do enredo:

> Uma coisa interessante sobre este grupo de três contos é que temos uma forma da história desde o início da Era Cristã no livro de Tobias. Esta redação inicial da história é tão completamente adaptada à literatura hebraica, da qual é uma parte, que seguramente parece representar o resultado de um longo período de mudanças e ajustes. Nesta história apócrifa, o resgate do cadáver é feito pelo velho e piedoso Tobit, enquanto as aventuras românticas são atribuídas a seu filho. Um anjo aparece no lugar do morto agradecido. Na forma mais próxima da história de Tobias (Tipo 507B), este conto ainda é mais conhecido na Europa Oriental e no Oriente Próximo. A muito próxima Serpente Donzela (Tipo 507C) também tem sua maior popularidade no sudeste da Europa. Por outro lado, *O monstro dentro da noiva* (Tipo 507A) é popular no norte e oeste da Europa e no Oriente Próximo. (Thompson, 1977, p. 52, tradução nossa).[77]

Uther resumiu os três tipos em um só, ATU 507 (*O monstro dentro da noiva*), tendo por modelo a história de Tobias e, como fulcro, o episódio de Sara possuída por Asmodeu. Um exemplo dessa permanência é a "História das três patacas", que registrei em Natal, Rio Grande

[77] No original: "One interesting thing about this group of three tales is that we have a form of the story as early as the beginning of the Christian era in the book of Tobit. This early redaction of the story is so thoroughly adapted to the Hebrew literature of which it forms a part that it would surely seem to represent the results of a long period of change and adjustment. In this apocryphal story the ransoming of the corpse is done by the pious old Tobit, whereas the romantic adventures are assigned to his son. An angel appears in place of the grateful dead man. In the form closest to the Tobit story (Type 507B) this tale is still best known in eastern Europe and the Near East".

do Norte, contada pelo cordelista Izaias Gomes de Assis e publicada no livro *Contos encantados do Brasil*, abaixo resumida.

Um rapaz, antes de sair de casa, ouve o pai perguntar se ele quer dinheiro ou bênção. Escolhe a bênção e o pai lhe dá três patacas. No caminho, um desconhecido o acompanha, sem dizer uma palavra. O rapaz expressa sua insatisfação e o desconhecido diz-lhe que falará em troca de uma pataca. O rapaz fica cismado por ele saber da pataca, e o estranho diz uma frase enigmática: "— Quem põe a coroa na cabeça é rei". Adiante a situação se repete por duas vezes, e o moço ouve estes conselhos: "— Quem dorme muito não é vigilante." e "A lua do ter nunca se enche." A estrada se divide e cada viajante toma um caminho.

O moço chega a uma cidade, apanha uma coroa deixada na rua e o povo, até então escondido, surge gritando: "— Viva o rei! Viva o rei! Viva o rei!" Levado ao palácio, conhece a rainha e se casam. À noite, ela lhe dá um copo de suco com dormideira. Ele se recorda do conselho e não bebe o suco. Pouco depois, entra, pela janela, um enorme dragão. O rapaz surpreende o monstro, cravando nele a sua espada. A queda acorda toda a cidade, que acorre ao palácio e explica que aquele dragão, para poupar o povo, exigia todo ano carne de rei. Por isso, a coroa deixada como isca. Sete homens já haviam sido mortos e devorados.

No outro dia, o, agora, rei avista, ao longe, outro palácio. Sabendo que eram terras de outro rei, dirige-se para lá, e, trajado como pobre, arranja um emprego. Enquanto os demais trabalhadores saboreavam bons pratos, ele saca do bornal um pão mofado. Ao dizer que era casado com a rainha, é motivo de galhofa até do próprio rei. Percebendo a exaltação do rei, o moço propõe uma aposta: se a rainha viesse trazer-lhe o almoço, ele ganharia metade daquele reino. Cedinho, ele chega sem a marmita e a zombaria só aumenta. Durante toda a manhã, o carrasco amolava o machado. Ao meio-dia, ao som de grande foguetório, chega uma rica carruagem, da qual a rainha desce e começa a caminhar sobre um tapete vermelho em direção ao esposo O rei perde metade do reino. O rapaz lembra-se do terceiro conselho ("A lua do ter nunca se enche.") e manda buscar o seu pai para viver com ele no palácio. (Ver Haurélio, 2022, p. 104-106).

O conto diverge do cordel de Almeida Filho em alguns pontos: traz um doador mágico em vez de três. O moço compra os conselhos em vez de trabalhar por eles, uma contaminação do tipo 910B (*A observância aos conselhos do patrão*). O morto agradecido surge de *rosto* encoberto: é o companheiro de jornada, que aconselha o herói em troca das três patacas. Mesmo desempenhando o papel de salvador, constituindo-se em um avatar do anjo Rafael, ele não toma parte nos eventos que se seguem. A luta com o dragão substitui a expulsão do demônio Asmodeu. O casamento com a rainha ocorre em contexto totalmente ritualístico, no qual a

serpente só devora o noivo depois de coroado, mas sem a consumação do casamento. Nota-se aí a degradação dos ritos de eliminação do rei divino e das núpcias sagradas, estudados por James Frazer, citado no capítulo precedente. A burla do rei orgulhoso ou do visconde (episódio desviante, oriundo do terceiro conselho), justifica a conquista de riquezas compartilhadas com o pai, substituindo a cura da cegueira, *topos* dos contos-tipo 551, pela conquista de *status* econômico, já que, na cadeia de eventos, tudo começa com a bênção e as três patacas.[78]

4.5 Uma releitura paródica

O enredo de *Tobias* não ficou circunscrito às narrativas de cunho heroico e romântico. Também serviu de modelo (ou antimodelo?) para um folheto jocoso, *A moça que se casou catorze vezes e continuou donzela* (1993), de Apolônio Alves dos Santos. Em vez de demônio ou serpente, os pretendentes de Salomé, a fogosa protagonista, são *devorados* pela vergonha, de, na noite de núpcias, perderem o vigor sexual, morrendo de desgosto. Ezequiel, o décimo-quinto pretendente, interroga a esposa e descobre que ela havia sido amaldiçoada por um feiticeiro, Eliseu da Pororoca. Pelo tom do trecho reproduzido a seguir, percebe-se tratar-se da mesma história, sob um novo olhar:

> Toda vez que ela casava
> O feitiço acontecia
> Porque na noite de núpcias
> Seu marido adoecia
> Sem conhecer a doença
> Pelo desgosto morria.
>
> Porque na primeira noite
> Na hora do "tereré"
> Quando o marido encostava
> O seu corpo em Salomé
> A sua "moral" caía
> Nunca mais ficava em pé (Santos, 1993, p. 10).

Um amigo médium, chamado Pedro Tomé e apelidado de Quebra-Enguiço, põe fim ao feitiço, conjurando o caboclo Sete-Flechas. Elementos das religiões de matriz africana, dessa forma, substituem os católicos. O médium e o caboclo que ele incorpora são as duas faces do *morto agradecido*. E o ritual de eliminação do dano, descrito em detalhes, inclui sete linhas

[78] Ver, a propósito, BAY, Christian. "The three pennies" (Os três centavos). In. *Danish Fairy and Folk Tales* (New York and London: Harper and Brothers Publishers, 1899), p. 23-27. Ver, ainda, *O homem das três patacas,* de Valdenor Marques de Souza, folheto publicado recentemente pela Luzeiro.

traçadas onde se escreveu com um lápis de sete cores o nome do feiticeiro. Um toque bem brasileiro, afinal, a um velho conto vindo do Oriente.

Todo o drama de Sara pode ser resumido em quatro linhas, como prova Luís da Câmara Cascudo, que identificou ecos da história bíblica numa quadra conhecida em todo o Nordeste e registrada em Portugal:

> Sete vezes fui casada,
> Sete homens conheci,
> E juro por fé de Cristo,
> Inda estou como nasci!... (*Sete [...],* 2002, p. 158).

Vemos, no folheto de Apolônio e na quadrinha recolhida por Cascudo, a desconstrução de dois tabus que, se a literatura de cordel não inventou, ajudou a sustentar por décadas: o do herói viril e infalível e o da mulher casta, virginal. E, ainda que não renuncie a alguns estereótipos, o folheto de Apolônio tenta trazer uma visão positiva da Umbanda, palavra não mencionada no texto. O autor, que passou boa parte de sua vida entre a favela em que residia e a feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, construiu uma história não necessariamente nova, mas renovada e arejada pela abordagem paródica.

4.6 Fontes remotas do morto agradecido

Passagens registradas desde os tempos homéricos dão ideia da importância dos ritos fúnebres no apaziguamento da sombra (a alma do morto). Gerould compendiou as principais referências sobre o assunto:

> Nos tempos clássicos, a crença na necessidade de um enterro adequado era generalizada. Como será rememorado, Pátroclo aparece ao amigo Aquiles e o admoesta a não negligenciar os mortos, ao mesmo tempo em que dá uma imagem terrível do estado dos insepultos. Pausânias fala da conduta repreensível de Lisandro ao não sepultar os corpos de Fílocles e os quatro mil mortos em Aegospotami, dizendo que os atenienses fizeram o mesmo pelos medos depois de Maratona, e mesmo Xerxes pelos lacedemônios depois das Termópilas. A história contada por Cícero sobre Simônides dá prova definitiva da natureza concreta do sentimento reverente entre gregos e romanos. Suetônio em sua vida de Calígula relata que quando o corpo do imperador foi deixado meio queimado e insepulto, fantasmas encheram o palácio e o jardim (Gerould, 1907. p. 163-164, tradução nossa).[79]

[79] No original: "In classical times belief in the necessity of proper burial was widespread. Patroclus, it will be remembered, appears to his friend Achilles, and admonishes him that he should not neglect the dead, at the same time giving a dire picture of the state of the unburied. Pausanias speaks of the conduct of Lysander as reprehensible

Os relatos acima abarcam personalidades históricas e em um, pelo menos, nota-se maior aproximação com o tema aqui estudado. Trata-se da história de Simônides, narrada por Cícero em *De divinatione*, em 44 a.E.C. O poeta Simônides, encontrando um cadáver de um desconhecido exposto, deu-lhe sepultura. Passado um tempo, precisando fazer uma viagem de navio, foi advertido em sonho pelo fantasma que, se ele embarcasse, morreria em um naufrágio. Desistiu da viagem, que resultou na morte de todos os que entraram no navio (*Cf.* Cascudo, 1979, p. 368-369).

As consequências terríveis da privação da sepultura, seja por dívidas, seja por desastres, como o sucedido ao piloto da nau de Eneias, Palinuro, que se afogara, e cuja sombra o herói encontra quando vai ao encontro da sibila de Cuma, são rastreáveis na literatura dos antigos. Palinuro pede que seu corpo seja encontrado e sepultado para que possa enfim transpor o Estige (Virgílio, 2003, p. 157-159).

4.7 Um doador do além-túmulo?

Com base nos materiais analisados, tentaremos desvendar a real identidade do doador, partindo das fontes mais antigas. Trata-se de um morto comum, que, na condição de fantasma, adquire poderes compatíveis com divindades tutelares e sela pactos de fidelidade baseados no princípio da reciprocidade? Um morto que pode encarnar ainda um animal e, sob essa forma, auxiliar o herói na jornada a reinos distantes, nos confins da Terra, de onde retorna com a água da vida, um pássaro maravilhoso, acompanhado da rainha de um desses mundos? Comecemos com o anjo Rafael, companheiro de Tobias e restaurador da saúde do velho Tobit e, em certo sentido, de Sara. Nome teofórico, *Rafael*, em hebraico significa "Deus curou", o oposto de Asmodeu, o demônio que traz a doença e a morte. Conforme Michael Mach, professor aposentado da Universidade de Telavive, especialista em estudos da cultura judaica: "Rafael ouve as orações dos justos. Ele acompanha o filho de Tobit, Tobias, e age de acordo com seu

in not burying the bodies of Philocles and the four thousand slain at Aegospotami, saying that the A thenians did as much for the Medes after Marathon, and even Xerxes for the Lacedaemonians after Thermopylae. The story told by Cicero of Simonides gives definite proof of the concrete nature of the reverential feeling among both Greeks and Romans. Suetonius in his life of Caligula relates that when the emperor's body was left half burned and unburied, ghosts filled the palace and garden.".

conhecimento secreto como curador: ou seja, como médico e também como aprisionador de demônios." (Mach, 1999, p. 88).[80]

Anjos são enviados de Deus, mensageiros, protetores, e Rafael, em *Tobias*, apresenta alguns paralelos com Hermes, na *Odisseia*, deus ligado à cura e, como psicopompo, ao culto aos mortos. Vinculado a El, divindade canaanita assimilada pelos hebreus, Rafael apresenta pontos em comum com Eshmun, deus fenício da cura, e com os Dióscuros gregos, além de Asclépios, deus da medicina, que, como o morto agradecido, *volta à vida*. Na condição de anjo, Rafael conserva, como todo ser híbrido (no caso, a fusão do homem com o pássaro), parte da natureza animal, dominante nos cultos arcaicos; o mesmo ocorre com Hermes-Mercúrio, Íris e outros mensageiros, sendo as asas reminiscências de tais atributos. No cordel *O reino da Água Azul*, o herói João, com as penas da rainha das garças e de suas filhas, confecciona as asas que o levam e o trazem do tal reino, perseguido pela serpente guardiã do lugar; situação similar ocorre a Perseu, que, calçando as sandálias aladas de Hermes, atravessa o Oceano e chega à terra devastada, onde reinavam a dor e morte, de lá retornando com a cabeça da Medusa, e escapando de suas terríveis irmãs, as górgonas, guardiãs de uma das entradas do Hades.

Nos materiais analisados, a presença do cavalo, como auxiliar do herói, também é significativa. Além dos romances medievais citados, o cavalo aparece na fábula II, noite XI das *Piaccevoli Notte*), como presente do morto agradecido ao herói Bertuccio quando este vai até o rei de Navarra comunicá-lo sobre o resgate de sua filha. Uma versão basca, resumida por Gerould (*op. cit*., p. 138), com o mesmo *plot* de "A raposinha", descreve a pelagem do cavalo: ele é branco, mesma cor da raposa (encarnação do morto). *Oliver*, outro conto cavaleiresco, apresenta o morto agradecido como um cavaleiro branco que cede ao herói um cavalo cuja pelagem é igualmente branca. Animal psicopompo, o cavalo conduz o herói ao outro mundo, crença que se sustenta no rito fúnebre, presente em muitas culturas, nos quais o cavalo, sacrificado, era sepultado junto ao guerreiro. Propp informa que branca era a cor dos cavalos sacrificados na Grécia e, tanto o cavaleiro do Apocalipse quanto a sua montaria são *pálidos*. "Branco é a cor dos seres que perderam a corporeidade. É por isso que os fantasmas são brancos e não é por acaso que o cavalo branco é apresentado como invisível" (Propp, 2002, p. 207).

Estudando o uso do espelho e outros objetos de conexão com o mundo dos mortos, Mircea Eliade acrescenta outra informação relevante: "Certos xamãs mongóis veem no espelho o 'cavalo branco dos xamãs'. O corcel é o animal xamânico por excelência: o galope, a velocidade vertiginosa são expressões tradicionais do 'voo', isto é, do êxtase." (Eliade, 2002,

[80] No original: "Raphael listens to the prayers of the righteous ones. He accompanies Tobit's son, Tobias, and acts according to his secret knowledge as healer: i.e. as a physician as well as a binder of demons".

p. 177-178). Em *João sem Direção*, o doador mágico, ao final, transforma-se em um pássaro da cor da aurora antes de ir para o infinito. Pássaros e anjos são permutáveis em contos dessa natureza e, efetivamente, ao final do conto de Pepino, duque de Lorena, é o seu cavalo, e não o morto agradecido, que assume a forma de um anjo.

A jornada ao reino dos confins, seguida, quase sempre, da morte, por vezes simbólica, e da ressurreição do herói, indica que também ele retornou do mundo dos mortos, tornando-se uno com o seu guia. Este, sob a máscara do morto agradecido nos contos populares, representou, no grande drama mítico dos tempos arcaicos, a divindade ctônica, psicopompa, a qual, à medida que os sistemas religiosos se desenvolviam, ganhou asas, fez-se anjo, alcançando os páramos celestes. Retorna à sepultura sob a forma do deus-cadáver, mas dela se levanta para revelar, ao iniciado, a sua real identidade.

CAPÍTULO 5 – DEUS, O DIABO (E A MORTE) NA TERRA DO CORDEL

Acostumado a deambular por páginas eruditas, alcançando, no século XIX, o *status* de herói romântico, graças, principalmente, a Byron, Victor Hugo, Espronceda e Milton, o Diabo tem profundas raízes nas concepções populares, mormente nos contos tradicionais em que figura, quase sempre, como antagonista de um herói ou de um personagem sagrado. Nos contos de feição humorística, ele será inevitavelmente vencido pela mulher, pelas crianças ou por um santo (São Francisco, Santo Antônio, São Sávio etc.). Sua propensão à imitação, movida por interesses maléficos, levou Tertuliano (160-220 E.C.), um dos primeiros padres da Igreja, a alcunhá-lo como *Simia Dei* (macaco de Deus). Em um conto popular, recolhido e divulgado pelos Irmãos Grimm, *Os animais do Senhor e os animais do Diabo*, o anjo caído, desde o começo dos tempos, compete com o Criador, com resultados desastrosos. Na historieta de natureza etiológica, o Diabo cria o Bode para competir com o Lobo, escolhido por Deus para ser o vigia dos outros animais. O conto explica o motivo de o bode ter a cauda curta: originalmente sua cauda, muito longa, vivia se emaranhando aos espinhos. Revoltado, o Diabo arranca-a a dentadas. Depois de ser logrado pelo Senhor, o tinhoso vasa os olhos de todos os bodes vivos, sendo obrigado a substituí-los pelos seus. (Ver Grimm, 1961, v. VI, p. 35-36). O conto corre na tradição oral brasileira em versões de Aluísio de Almeida (1951), “De como apareceu o morcego no mundo", e Ruth Guimarães (2021), “No começo do mundo”, entre outros.

Da tradição oral o Diabo migrou para o cordel, aparecendo como tentador, antagonista ou auxiliar mágico. Essa presença, quase tangível, na psique popular é explicada, por Mário Souto Maior, no estudo *Território da danação*, como uma necessidade cotidiana das populações sertanejas, propiciando o equilíbrio cósmico que regula a vida comunitária:

> Tanto Deus e o Céu quanto o Diabo e o Inferno, por força da religiosidade do nordestino, principalmente o da zona rural, continuam sendo uma constante na linguagem popular característica da região. É que, adorando a Deus uma vez por semana quando assiste à missa dos domingos e respeitando o Diabo a semana toda — um atuando em função do outro e nenhum dos dois podendo existir isoladamente —, o nordestino do interior, semiletrado ou mobralizado ou analfabeto, mais do que o da cidade que nos seus desabafos já está trocando a invocação do Diabo pelo palavrão, usa o nome do Capiroto nas conversas do dia a dia, nos momentos de revolta e na explosão da sua ira, mencionando, vez por outra, seu reino que é o Inferno (Maior, 1975, p. 43).

O grande interesse que as histórias do Diabo sempre despertaram no público do cordel e de outras manifestações afins pelo mundo, comprova que, ao menos em parte, Souto Maior tem razão. Omitindo obras seminais de nossa literatura, como *Grande sertão: veredas* e *Auto da Compadecida*, para ficarmos somente nos exemplos do cordel, seria fastidioso citar todos os títulos já catalogados. Fiquemos com alguns, portanto. Na *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, de Leandro Gomes de Barros, o *dito-cujo* aparece figurado como um cantador negro, sendo vítima de insultos racistas por parte de seu oponente. Já em *A recompensa do Diabo*, de Eneias Tavares dos Santos, o Diabo vem em socorro de um inocente condenado à forca e o verdadeiro criminoso é punido. Podendo ser um agente punitivo, o Diabo é também um doador mágico, como no tipo 506* (A *profecia evitada*, na atualização feita por Uther), conto muito próximo do "morto agradecido".

O tema do Diabo auxiliar (ATU 1186: *O Diabo e o advogado*) aparece em outros cordéis, a exemplo de *O príncipe que trouxe a sina de morrer enforcado*, de Joaquim Luís Sobrinho, e *O príncipe Alípio e o julgamento de Satanás*, de Vicente Vitorino de Melo, e faz jus ao dito popular "O Diabo não é tão feio quanto o pintam".

5.1 O demônio logrado

Há um grupo de folhetos, como *O Diabo trabalhando no roçado de São Pedro*, *O velho que enganou o Diabo* e *A mulher que enganou o Diabo*, que variam sobre o tema do pacto com o Demônio. Por determinação do pactuante, o Diabo realiza uma série de tarefas consideradas impossíveis com relativa facilidade, pois sempre se vale do seu poder sobrenatural. Na última tarefa, no entanto, a astúcia do santo acaba se sobressaindo; ora é uma cruz no roçado, ora a construção de uma igreja, que selam a derrota do anjo maldito pela impossibilidade da aproximação do local ou do artefato sagrado.

Há dois folhetos intitulados *A mulher que enganou o Diabo*: um de José da Costa Leite[81] e outro de Manoel d'Almeida Filho. O primeiro pertence ao bloco dos contos maravilhosos, sendo da mesma categoria do conto *O espírito na garrafa*, dos Irmãos Grimm. O segundo, publicado pela Luzeiro, pertence à seção de contos do Demônio logrado. Almeida Filho, para explicar a derrota do Demônio, anunciada já no título da obra, tece um prólogo onde, a partir da literatura sagrada, estabelece a convenção de que a mulher é mais astuta do que o homem,

[81] Segundo Mauro Souto Maior, Costa Leite é o poeta popular que mais usou o Diabo como tema de seus folhetos (*Literatura de Cordel – antologia*, BNB, Ceará, 1992).

porém, ao trazer como modelo a Dalila bíblica, não consegue escamotear a abordagem misógina:

> Muitas mulheres no mundo
> Só exibindo beleza
> Enganaram muitos homens
> Usando nessa proeza
> Os olhos jorrando lágrimas
> Como as armas da defesa.
>
> Sem falar em muitas que
> Enganaram por paixão,
> Falamos só em Dalila
> Que subjugou Sansão,
> Com as tramas diabólicas
> Dos engodos da traição (d'Almeida Filho, 1986, p. 3).

A protagonista recebe o nome de Maria da Conceição, associação direta à Virgem Maria. Seu marido, Pedro, é um preguiçoso inveterado, que, além de invocar constantemente o Diabo, almejando riqueza fácil, oferece, em troca, a sua alma e também a da esposa. Na ausência do marido, o Diabo aparece à mulher personificado num homem negro.[82] Ela assina o pacto, mas, para que tal se concretize, exige a realização de sete tarefas, que, como foi exposto, são cumpridas sem empecilhos, com exceção da derradeira. A argúcia da mulher fica evidente neste trecho, onde ela tenta tranquilizar o marido, já ciente de que seu chamado foi atendido:

> Porém eu tenho certeza:
> Mesmo sendo o Satanás,
> Ele nunca vai fazer
> O que nenhum diabo faz;
> Assim, vai sair correndo
> Para nos deixar em paz (*Ibid*., p. 11).

Os pedidos incluem a construção de uma casa "com cem mil metros quadrados/ cobertos com um só teto", uma barragem "vinte léguas rio acima", com todos os peixes, inclusive o tubarão (!), e a construção de uma cidade "com dez mil casas bem-feitas". A última tarefa é:

> Quero que construa agora
> Uma Catedral Católica
> Que caiba todos os santos

[82] A associação do negro ao Diabo na literatura de cordel, há um bom tempo, tem sido motivo de debates. Há uma "tentativa de análise sociológica", o livro *O preconceito de cor na literatura cordel***,** do sociólogo Clóvis Moura, que levanta questões importantes a respeito desta identificação e de outros estereótipos racistas. Ver: MOURA, Clóvis. *O preconceito de cor na literatura de cordel*. São Paulo: Editora Resenha Universitária, 1976.

Da união apostólica
Para ser interpretada
A ciência parabólica.

Com altares para todos
Sendo maior o primeiro
Para celebrar o santo
Sacrifício do Cordeiro
E na torre da matriz
Quero um bonito cruzeiro (*Ibid*., 1986, p. 21).

A evocação do sacrifício de Cristo, que para a teologia católica significa a derrota do anticristo, foi o golpe com que a mulher venceu o adversário. Antes de ser subjugado, há, por parte do Tisnado (o nome que "batiza" o Diabo na presente história), uma referência maliciosa ao episódio da tentação:

Você vai mesmo em seu corpo
Pois em você tudo é meu,
Mas não pense que me engana
Com a maçã que escondeu;
Lá você tem que me dar
A fruta que Adão comeu (*Ibid.,* p. 20)

A resposta da mulher, que destrincha o sentido duplo da palavra maçã, vem no melhor estilo dos arremates dos cantadores nordestinos, um verdadeiro xeque-mate:

Maria disse: Atrevido,
Sua intenção é medonha,
Porém você vai comer
Uma coisa que nem sonha:
A maçã da sua mãe,
Descarado, sem vergonha! (*Ibid.,* p. 20)

O folheto *O velho que enganou o Diabo*[83] segue na mesma direção, todavia, quem se sobressai na disputa com o Demônio, mais uma vez humanizado, é um velho, sugerindo que, desta vez, a experiência substituiu a malícia. O velho, como é rotina nestas histórias, tem nome de santo, Braz (*sic*), e, ao contrário do preguiçoso da outra história, recorre ao auxílio de Deus:

O velho Braz sempre dizia:
— Ai meu Deus se eu alcançasse
um descanso em minha vida

[83] Atribuído a João de Cristo Rei, que afirmou havê-lo composto com um parceiro de que não se lembra o nome, em Juazeiro do Norte, CE. Republicado pela Luzeiro, nesta versão, reelaborada por Manoel d'Almeida, aparece como autor José Antônio Torres, conhecido por Zé Catolé.

que facilmente eu passasse
sem trabalhar alugado
tratando do meu roçado
Ah! Se Deus me ajudasse (Torres, 1983, p. 238).

Sem querer, o poeta acaba suscitando uma questão que tem inquietado filósofos, teólogos e estudiosos do ocultismo: apesar de solicitar a ajuda divina, estranhamente, quem vem em auxílio do velho Braz é o próprio Diabo, que o redator do livro bíblico de Jó, em passagem ambígua, inclui entre os filhos de Deus (*Jó*, 1, 6). É visível, também, a influência medieval, desde as crenças populares do período até aquelas sistematizadas em tratados teológicos, de que o Diabo é um instrumento de Deus para testar a fidelidade do homem. A chegada do tinhoso é assim descrita:

Num dia de sexta-feira
O velho estava sentado
Quando foi chegando um negro
De cabelo aguaribado
Para o velho disse assim:
— A tua vida é ruim
vou te fazer melhorado (Torres, 1983, p. 238).

A citação da sexta-feira, considerado um dia funesto, não é fortuita. Novamente o Diabo é identificado como "um negro de cabelo aguaribado", o que reforça a presença do preconceito de cor por parte de determinados poetas populares. O Diabo se prepara para a primeira tarefa imposta pelo velho: "um cercado / com estaca de primeira/ e com arame farpado". Proposta bem modesta, aliás, se comparada à da primeira história analisada, e, por isso, realizada sem maiores embaraços.

A segunda tarefa, a construção de um açude, é cumprida também sem embaraços. Outra característica do Diabo, a expiração ígnea, é ressaltada:

Chegou no dito lugar
Agarrou a ferramenta
Dava pancada no chão
Saindo fogo da venta
Aquele negro infeliz
Ainda tem gente que diz
Que o Diabo não atenta (*Ibid.*, p. 242)

A terceira tarefa, diferentemente das anteriores, demora mais tempo para ser concluída, devido ao grau de dificuldade: "cem casas modernas/ para residir doutores" para abrigar os seus "moradores" (agregados?):

O negro com oito dias
Já tinha feito uma praça
Casas modernas, bem-feitas
Todas elas com vidraça
O negro muito contente
Porém estava inocente
Que trabalhava de graça (*Ibid.*, p. 242).

À medida que o Diabo executa as tarefas, tenta colher do velho o sangue com que selaria o pacto. Este sempre se desvencilha até a última tarefa, impossível de ser realizada, por evocar o sacrifício com que Jesus Cristo redimiu a humanidade:

Disse o velho ao negro:
— Preste atenção a mim
vá amolar a sua foice
e roce aquele capim
que tem dentro do cercado
o negro ficou zangado
achando a coisa ruim.

Porque no dito capim
Tinha uma cruz enfincada
A cruz lá já era antiga
De um mato bem rodeada
E o velho já sabia
Que o Diabo perdia
Por causa da cruz sagrada (*Ibid.,* p. 243-244).

O poeta popular aproveita o medo que o Diabo tem da cruz para expor sua veia picaresca:

O negro se abaixava
Um pouco desconfiado
Pisando devagarinho
Com o pescoço estirado
Quando viu a cruz pulou
Do salto que deu quebrou
O que tinha pendurado (*Ibid.*, p. 244).

Mário Pontes, no ensaio "A presença do demônio", que abre o livro *Doce como o Diabo*, chama a atenção para a ausência de "dilema moral!" no tocante ao velho, que tenta extrair do Diabo aquilo que lhe foi negado por Deus. "Paradoxalmente, nessa disputa é o Diabo que age de boa-fé, respeitando as regras do jogo" (Pontes, 1979, p. 32).

O Diabo, por fim, reconhece a derrota. Como escudo apotropaico, o autor Zé Catolé invoca o nome de Deus, precavendo-se por haver narrado uma história sobre o sinistro personagem.

5.2 O peralta João Soldado

Outra história bem conhecida é a do soldado, ou ferreiro, que contende com o Diabo e o derrota. O baiano Antônio Teodoro dos Santos teve a ventura de versar de *João Soldado, o valente praça que meteu o Diabo num saco*[84], história conhecida de muitos estudiosos ao redor do mundo. Há uma versão mais antiga, *O Diabo e o soldado*, escrita por Firmino Teixeira do Amaral e publicada pela extinta Editora Guajarina, de Belém do Pará. Teodoro situa o seu protagonista na Palestina do tempo de Jesus Cristo:

> João Soldado se criou
> Na terra da Palestina
> Ficou órfão logo cedo
> Foi bem triste a sua sina
> Mas porém foi coroado
> Por uma estrela divina (Santos, 1960, p. 3).

João resolve "assentar praça/ para não morrer de fome" (*Ibid.*, 1960, p. 3). Contudo, a sua honestidade impede que faça carreira na polícia. Após vinte e quatro anos de bons serviços, recebe como soldo "uma farda/ quatro vinténs e um pão/ um capacete rasgado/ e um par de botinão" (*Ibid.*, 1960, p. 4). Voltando para a casa, tem um encontro que mudará, para sempre, a sua vida: dois mendigos, que lhe pedem uma esmola, recebem uma parte do pão; por mais três vezes eles aparecerão, surpreendendo o soldado, pela rapidez com que se deslocavam.

> Os mendigos eram os mesmos
> Porém João não conhecia
> Pois passar na sua frente
> Só tendo a perna sadia
> Mas aquilo era um mistério
> Era Deus que assim queria (*Ibid*., p. 6)

[84] Arnaldo Saraiva informa, em artigo publicado em 1980, que dois editores populares portugueses continuavam a imprimir, com sucesso, o livreto *João Soldado que meteu o Diabo no saco*: Rosa Celeste de Castro Fernandes (Porto) e Livraria Barateira Lisboa). A versão citada por ele é em prosa e sem atribuição de autoria (*Cf.* Saraiva, 1980, p. 65).

Aquilo era, sem dúvida, um *mistério* divino. M. L. West, em seu livro *Mito e poesia indo-europeu*, estudou o tema do rápido deslocamento das divindades, de vários panteões, no capítulo "Deuses e deusas":

> Deuses frequentemente viajam longas distâncias, e o fazem com rapidez e eficiência, mesmo quando na condição de **pedestres**. Em muitos dos textos mitológicos hititas, diz-se dos deuses que completaram uma jornada em 1-anki, um advérbio formado do numeral 1 e, em contextos tais, entendido como "em uma só ida", como se com um único passo enorme (West, *op. cit*., p. 172).

Depois de João entregar "o último dinheiro", o autor revela o que o leitor tradicional, familiarizado com narrativas semelhantes, já deveria saber desde a primeira aparição dos penitentes:

> Aqueles dois mendicantes
> Eram São Pedro e Jesus
> Quando andavam neste mundo
> Trazendo a divina luz
> Provando os bons corações
> Com sua pesada cruz (Santos, 1960, p. 6).

Repare-se que, no segundo e terceiro versos, a pretexto de fazer uma marcação histórica, o autor recupera a expressão "No tempo em que jesus andava no mundo", com que, habitualmente, se começam histórias semelhantes. Sendo João o sujeito, isto é, o centro da história, e Jesus o doador, a menção é deslocada para o momento da epifania. Em retribuição à boa ação, Jesus se mostra disposto a satisfazer qualquer pedido de João. São Pedro, então, instiga-o a pedir a salvação de sua alma, mas ele acaba fazendo outro pedido:

> ... Peço ao mestre que me dê
> Uma força divinal
> De tudo quanto eu mandar
> Entre aqui no meu bornal (*Ibid.*, 1960, p. 6).

Após conceder-lhe o dom, Jesus o abençoa e segue para a Galileia. João, já na Judeia, passa em frente a um hotel (um claro anacronismo), "onde tinha um lombo frito". É este o primeiro milagre, pois, assim que João o chama, o "lombo" vai parar no bornal. Em seguida, João atrai um grande pão numa "padaria/ dum sovino tubarão". O autor faz questão de explicar que a atitude do soldado nada tinha de ilícita:

João fartou-se de comer
no bornal misterioso
porém não era roubando
é porque foi caridoso
e tudo isso eram obras
do grande Deus poderoso (*Ibid.* p. 8).

Depois de ser premiado por Jesus, João Soldado toma outro rumo na vida: ele chega à fazenda "dum rico bem pabulento" onde pede *aposento*, o que lhe é negado. Contudo, o rico lhe aponta um sobrado velho habitado por um fantasma. Lá, ele deparará com todo o tipo de *visão*. Por fim, a alma condenada aparece, no telhado da casa, e começa a desmontar-se, sempre se dirigindo ao soldado:

Seu João, eu quero cair!
Dizia a voz cavernosa
Disse João: Pode cair
E também deixe de prosa
Caiu uma perna humana
Bem gigante e monstruosa.

Seu João, eu quero cair!
Dizia a voz a tremer
Disse João: Pode cair
Tou cansado de dizer
Outra perna despencou-se
Fez a casa estremecer.

A voz lhe disse outra vez:
Seu João, eu quero cair!
Disse João: Mas que trepeça
Pode até se destruir!
Caiu o tronco e cabeça
E tratou de reunir ... (*Ibid.*, p. 10).

Trata-se de uma alma penada que, graças à coragem de João Soldado, é salva do inferno. Há versões orais desta história, emolduradas pelo tema do jovem que saiu pelo mundo para conhecer o que era o medo (ATU 326), sendo o registro mais conhecido o dos Irmãos Grimm. Variantes do *João Soldado* trazem não uma alma penada, mas uma legião de diabos os quais ele aprisiona no saco e os espanca impiedosamente. Na adaptação de Teodoro, o fantasma, para purificar-se de seu pecado, a avareza, presenteia João com três caixões de moedas de ouro, enterrados na casa:

Vou te pedir um favor
Pelo nosso Pai eterno:
Arrancar este dinheiro
Usar de ato fraterno,

Pois só assim sairei
Das profundas do inferno.

Porém vou me declarar
Como tu deves fazer:
D'um caixão darás de esmola
Do outro dez missas dizer;
Porém o outro é só teu
Te dou com todo prazer *(Ibid.,* p. 12).

No Nordeste brasileiro, são comuns as histórias de tesouros oferecidos aos vivos por almas penadas, presas a este mundo até o dia em que o bem material for usado com justiça. O motivo do pernoite na casa ou castelo assombrado se repete em outras obras de cordel como *O príncipe João Sem-Medo e a princesa da Ilha dos Diamantes*, de Francisco Sales Arêda, e *O gigante Quebra-osso e o Castelo mal-assombrado*, de Minelvino Francisco Silva.

Por ter resgatado a alma das trevas, João enfrentará a ira de Lucifer que envia um subalterno, Permanente, disfarçado em "chefe de cabaré". Quando ele faz o sinal da cruz, o *cão* se denuncia e João o convida a entrar no bornal e aplica-lhe uma surra de mão de pilão. Solto, Permanente ainda leva outra surra no inferno. Agora é Lucifer, o próprio, quem vai buscar o soldado. Há um embate verbal interessante onde o Diabo se reafirma príncipe deste mundo, respondendo a João, que se diz "filho de Adão/ Imagem do Criador!...". Trava-se uma luta na qual João arranca com uma espada o chifre e o cotovelo do Diabo; esta cena explica, à maneira dos contos etiológicos, por que o Demônio é coxo. Após infligir uma queda ao oponente "que quase quebra o focinho", o Diabo é obrigado por João a entrar no bornal, sendo espancado com um "cacete/ dos que se bate feijão". A tentativa de "suborno", visando à liberdade, é hilária.

Ele disse: João, me solta
Que eu te ensino uma maneira
De você ficar querido
De toda moça solteira
E se quiser as casadas
Elas caem quase em cegueira.

Ensino como se ganha
Dinheiro na loteria;
Como se corta baralho;
Como se atrai freguesia;
Ensino curar doentes
Toda espécie de magia (*Ibid.*, p. 22).

Na literatura de cordel, por vezes, o Diabo se porta como o adversário do Altíssimo, mas, em outras, ele aparenta ser mais um charlatão de feira. João, obviamente, recusa as ofertas

e redobra a pisa, só o libertando mediante intervenção divina, atendendo ao pedido de um anjo, enviado por Deus, que desce à terra "figurado numa ave".

O autor prossegue narrando a história à maneira dos autos medievais. João, agora com setenta anos, embora não conheça doença, recebe a visita da Morte, personificada numa velha sisuda "com grande foice no ombro, / muito magra, esfarrapada" (*Ibid.*, p. 26). Na descrição da Morte, uma imagem digna do *Apocalipse*:

> Tinha asas sobre as costas
> Os dentes bem volteados
> Riscava o céu com as unhas
> Fazia relampejados
> Pegava o sol e a lua
> Tragava de dois bocados (*Ibid.*, p. 26).

A reação de João Soldado mostra-se patética:

> João quase fica nervoso
> Nesse momento atual
> Logo apressou-se rezando
> Fazendo o pelo sinal
> Disse ele: Minha velha
> Entre aqui no meu bornal (*Ibid.*, p. 26).

Inapelavelmente, a Morte o conduz ao inferno, aonde ele chega fazendo estragos, ferindo "dois irmãos", que guardavam o local. Lucifer, logicamente, não o acolhe e a "santa mulher", como os demônios chamam a Morte, o escolta ao Purgatório, que ele confunde com o inferno. Lá "Vomitou toda a cachaça/ Inguiou (*sic*) leite materno/ Queimou as cascas dos olhos/ Por ver os 'usos moderno'" (*Ibid.,* p. 27). Só depois de purgar os pecados é que a Morte o leva ao céu. Ao tentar cortar a fila, João é agredido por Sansão e advertido por São Gabriel, "que ali era o regente". Além do arcanjo, surge Santa Bárbara, cujas atribuições pré-cristãs são evidenciadas:

> Santa Bárbara já zangada
> Rosnou no peito um trovão
> Lá se vinha São Miguel
> Com a balança na mão (*Ibid.*, p. 28).

Já falamos sobre a Psicostasia em outro momento. E não é por acaso que Teodoro insere, no cenário *post-mortem* por onde vagueia a alma de João Soldado, as mesmas personagens sagrados do tribunal celeste da *História de João da Cruz*.

Guardando a porta do céu, João reencontra São Pedro, que o impede de entrar ali sem o julgamento. Estranhamente, o santo que acompanhava Jesus quando este concedeu a dádiva a João, não o reconhece e o incita a provar se realmente o tal bornal era milagroso.

> Abriu João o seu bornal
> E mandou São Pedro entrar
> Ele dentro da capanga
> O recurso foi gritar
> Dizendo: — Me solta João
> Pois é certo o teu lugar! (*Ibid.*, p. 30).

O episódio se encaixa no motivo K2371.1.3.1.3. (*Entrada no céu mediante uma burla: "desejando entrar no saco"*), em que São Pedro, *convidado* a entrar no saco, é libertado em troca da salvação do soldado.

Nota-se a existência de um esquema que estabelece não apenas a oposição entre dois mundos — o espiritual e o material —, mas também entre a virtude e o vício, sendo este derrotado ao final. Os autores de cordel, independentemente de gênero ou tema que abracem, pontuam as suas narrações com comentários (ou intervenções) que explicam como os bons são recompensados e os maus punidos. O triunfo da virtude cristã da caridade sobre a avareza, um dos sete pecados capitais, é ressaltado nos dois últimos versos da penúltima estrofe ("Ninguém perde quando dá/ Do pouco que tem na mão.") e no acróstico final ANTONIO (invertido):

> **O**rnando a vida de glória
> **I**mitemos João Soldado
> **N**as alturas está Deus
> **O**lhando pra todo lado
> **T**omba o casquinha avarento,
> **N**avega em mar opulento
> **A**quele que é denodado (*Ibid.*, p. 31).

Para Arnaldo Saraiva, que estudou a versão em prosa do conto, a mesma que deve ter servido de base ao folheto de Teodoro, *João Soldado*

> é uma narrativa revolucionária, que se opõe aos valores burgueses e cristãos que a inspiraram. Compreendemos bem por que é que o povo português gosta deste conto ainda hoje, e por que é que ele se reconhece no ator João Soldado, uma espécie de Sancho Pança, que se transforma num Quixote inteligente, que deixa de confundir os inimigos reais com os moinhos de vento (Saraiva, 1980, p. 81).

Na Alemanha, os Irmãos Grimm registraram o conto "O Folgazão" no qual a dádiva provém de São Pedro, disfarçado de mendigo. Folgazão (ou "Irmão Jovial", na tradução de Teresa Aica Barros, [2012)]) é também um soldado e recebe como pagamento "um pão e quatro vinténs" que divide com o santo, seu companheiro de viagem, a quem burlará com a mochila mágica quando tentar entrar no céu. São Pedro introduz a mochila pelo portão e o malandro, desejando estar dentro dela, acaba por passar a perna no santo. Em nota ao conto os Grimm afirmam terem seguido "uma versão que Georg Passy recolheu em Viena da boca de uma anciã e que é a mais completa e viva" (Grimm, 2012, p. 398). Informam que lhe acrescentaram um elemento: "o fato de, depois de Jovial comer o coração, São Pedro lhe pôr à prova, fazendo com que a água lhe chegue ao nível da boca, mas sem conseguir arrancar-lhe uma confissão" (*Ibid.,* p. 399). O elemento em questão faz parte de outro conto-tipo, *O coração do cordeiro* (ATU 785), e, no Brasil, o glutão inconfesso pode ser o próprio São Pedro ("Os rins da ovelha"; Cascudo, 2004), Pedro Malazarte ("Malazarte anda com nosso Senhor e São Pedro"; Almeida, 1951) ou, veja só, João Soldado ("João Soldado"; Fagundes, 1961).

Na Romênia, Ion Creanga (1969) registrou *Ivan, o Mochila*, história de um soldado russo que desagrada a Deus e ao Diabo. Na Bélgica, Eugène Polain recolheu em Liege duas versões do conto "Le bissac du soldat", sendo a primeira ambientada depois das guerras napoleônicas, quando o soldado, dando baixa, voltou para o seu país, "com um grande cachimbo na boca, uma cabaça de conhaque ao lado e um pão à guisa de munição nas costas" (Polain, 1942, p. 121). Carmen Lyra coligiu, na Costa Rica, *Uvieta*, um *dos Cuentos de mi Tía Panchita* (1988), no qual o protagonista reparte, em momentos distintos, três bolos, com um velho, uma senhora e uma criança (José, Maria e o Menino Jesus), obtendo, como recompensa, os dons de fazer vir ao seu saco tudo o que desejar, além de semear um pé de uva, do qual quem subir não desça sem sua permissão, e de escolher a hora em que deverá morrer.

5.3 O ferreiro e o Diabo

Conto de convergência, *João Soldado* é um amálgama de elementos religiosos e maravilhosos. Classificado por Uther como ATU 330 (*O ferreiro e o Diabo*), é uma variação da história do Diabo e do Ferreiro. Na antiga classificação de Stith Thompson, figura como subtipo AT 330B (*O diabo dentro do saco*), com ênfase na prisão e tortura do Diabo, o qual acumula as funções de adversário e doador mágico. Em *Jesus, São Pedro e o ferreiro rei dos jogadores*, de Manoel Caboclo e Silva, há o mesmo motivo de hospedagem dos dois personagens sagrados e o pagamento que, dada a escolha ("ser o rei dos jogadores/ ou ganhar a

salvação"), levanta a mesma questão da eterna luta entre o espiritual e o material, o cósmico e o telúrico. O ferreiro, obviamente, preferirá ser o rei dos jogadores e se valerá deste dom para derrotar o Diabo (*Cf.* Caboclo e Silva, 2000).

O dilema de João Soldado — escolher entre a salvação e a possibilidade de gozo no plano material — está presente em outras adaptações pertencentes ao mesmo grupo. A título de comparação, citemos *Jesus e o homem do surrão misterioso*, de Manoel d'Almeida Filho, onde há o encontro do personagem principal, Gonçalo, apelidado de Moleza, com os dois benfeitores de João Soldado. Almeida Filho assim descreve os dois velhos (note a semelhança com a descrição de Teodoro):

> Então aqueles dois velhos
> Que falavam com Moleza,
> Eram Jesus e São Pedro,
> Dentro da sua grandeza,
> Que sofriam pela terra
> Para ajudar a pobreza (d'Almeida Filho, 1980, p. 5).

À pergunta direta de Jesus, "— Quer riqueza ou salvação?", Moleza não titubeia e responde igual a João Soldado:

> Quero que neste surrão
> Tudo que eu mandar entrar
> Entre no mesmo momento
> Sem fugir nem recusar,
> Seja coisa viva ou morta,
> Só saia quando eu mandar (*Ibid.,* p. 7).

Em *O ferreiro das três idades*, de Natanael de Lima, o personagem principal tem o nome de Pobreza, o que confere ao conto uma dimensão alegórica, haja vista a cadela do ferreiro chamar-se Miséria. Pobreza, como João Soldado, é contemporâneo de Jesus, o qual, sabendo do estado de penúria do ferreiro, vai visitá-lo. Pobreza o hospeda em sua casa, mas, como não possui uma cama sequer, Jesus dorme no chão. No outro dia, respondendo às queixas e pedidos de desculpas do ferreiro, o divino mestre assim se reporta:

> ... Pobreza,
> É triste a tua missão!
> Então pede-me três coisas,
> Que darei de coração —
> Diz-me se queres riqueza,
> Vida longa e salvação (Lima, 1980, p. 3).

Como os antecessores, Pobreza renega a salvação e a riqueza, mas fará três pedidos que serão cruciais para, num futuro embate com o Diabo, lograr as três idades a que o título alude. O primeiro pedido:

> Pobreza disse: — Eu não quero
> Essa tua salvação —
> Quero é que quem se sentar
> Aqui neste meu pilão
> Só possa se levantar
> Com minha autorização (*Ibid.*, p. 3).

No segundo pedido, ele descarta a riqueza:

> — Riqueza também não quero
> Que me acostumei pedir —
> Quero que naquele pau,
> A pessoa que subir
> Dele só possa descer
> Quando eu mandá-lo sair! (*Ibid.*, p. 4).

Jesus então aconselha-o a pedir mais anos de vida, mas ele reluta novamente:

> — Senhor, eu também não quero
> Que aumente mais minha vida —
> Quero é que quem penetrar
> No meu quarto de dormida
> Fique lá preso até quando
> Eu der ordem de saída (*Ibid.*, p. 3).

Nesta versão, numa estranha mas não descabida simbiose, é o Diabo, e não a Morte, o responsável pelo prolongamento da vida do ferreiro. Ao final, a cadela Miséria, acompanhando Pobreza depois de sua morte, cai do céu e se espalha pela terra, repetindo a homônima, porém humanizada, *Ti Miséria*, das versões portuguesas, cuja função é a mesma do ferreiro: aprisionar a Morte, impedindo-a, por um tempo, de cumprir seu papel, pondo em risco o equilíbrio no mundo. A esse respeito escreve o professor Luís Correia Carmelo, autor de um estudo sobre as *Representações da Morte no conto tradicional português*:

> Quando a Ti' Miséria aprisiona a Morte na sua árvore encantada, cria uma situação que se torna insustentável. Um exército de pessoas, diferentes de versão para versão, vê a sua vida e a sua atividade perturbadas. Padres, boticários, médicos, delegados e juízes, deixam de ter o que fazer. A ausência da morte cria a desordem. E é por essa razão que a Ti' Miséria se vê obrigada

> a libertar a Morte e a repor o equilíbrio e a ordem natural das coisas (Carmelo, 2012, p. 38).

Trata-se de um drama a um só tempo mítico e existencial. Um dilema que aparece também em *João Soldado*, quando o protagonista é obrigado a libertar o Diabo por ordem do Criador.

5.4. Variantes no grupo picaresco

No livro *Tradições populares*, no capítulo dedicado a Pedro Malazarte, Amadeu Amaral cita, no ciclo deste anti-herói, uma história em que o famoso burlão, trabalhando como ferreiro, encontra São Pedro e Jesus, que lhe pedem que ferre o seu burrico, concedendo-lhe, por isso, três graças: que quem se sentasse em sua macieira não se levantasse; quem entrasse em sua bolsa de couro não pudesse sair e que ninguém além dele pudesse pegar a sua carapuça. Pedro se vale do mesmo expediente de João Soldado para aprisionar e castigar Satanás, a quem havia prometido a alma. O malandro consegue entrar no céu atirando a carapuça, que só ele podia apanhar, ludibriando São Pedro (*Cf.* Amaral, 1976, p. 331). O episódio, considerado um tipo independente na versão anterior do catálogo, AaTh 330* (*Entrando no céu mediante um truque*), agora está integrado ao ATU 330.

Minelvino Francisco Silva promoveu, no cordel, o *Encontro de Cancão de Fogo com Pedro Malazarte*, no qual este último, após ganhar no carteado muitas almas de Lucifer, as conduz para o céu, onde São Miguel era porteiro (?). Quando este santo facilita, Pedro se senta no seu trono e faz lembrar a Jesus, a quem havia encontrado e hospedado na terra, que lhe pedira para que "no lugar/ Que ele calmo sentasse/ Ninguém mandar levantar". Jesus se lembra da promessa e São Miguel, a partir deste momento, deixará de ser porteiro:

> Malazarte virou santo,
> Deixou de ser trapaceiro
> Na vida de jogador
> Foi um grande aventureiro;
> São Miguel foi pesar almas
> "São" Pedro foi ser chaveiro (Silva, 1957, p. 27).

Aparentemente estas duas histórias — a citada por Amadeu Amaral e a fabulada por Minelvino — estão deslocadas do ciclo de Malazarte. Se João Soldado foi promovido a santo — São João (?) —, Pedro Malazarte tornar-se-á São Pedro, identificação que soaria absurda se

no verbete "Pedro Malasartes", do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Cascudo não a consignasse:

> O nome de Pedro se associa ao apóstolo São Pedro, com anedotário de habilidade imperturbável, nem sempre própria do seu estado e título. Na Itália, França, Espanha, Portugal, São Pedro aparece como simplório, bonachão, mas cheio de manhas e cálculos, vencendo infalivelmente (Cascudo, 1962, p. 445-446).

Este São Pedro ladino do folclore europeu contrasta com o santo do anedotário brasileiro: teimoso, azarado, por vezes inescrupuloso, companheiro inseparável de Jesus, com quem vive às turras. Essa ambivalência é notada no *João Soldado* em suas duas aparições na história. Também o *futuro* São Pedro do livreto de Minelvino, apesar de identificar-se com o personagem velhaco, sucumbe à Morte, que o transportará para o céu num "avião de vento". Outro personagem a dar as caras neste folheto é a mãe de São Pedro (ATU 804), retratada, em versões de vários países, como uma megera teimosa e incapaz de qualquer ato piedoso. É por meio dela que Cancão é informado de que Pedro Malazarte se *santificara*.

No conto *O baralho mágico*, recolhido por Waldemar Iglésias Fernandes (1971, p. 115-117),[85] o protagonista é um pobre homem que, hospedando Jesus e os apóstolos, tem dois pedidos satisfeitos: ser invencível no carteado (como Malazarte no cordel de Minelvino) e que ninguém que subisse à figueira descesse sem a sua ordem, motivos elencados por Thompson como N221. (*Homem recebe o poder de ganhar nas cartas*) e D1413.1.3.1.3. (*Figueira da qual não se pode descer*). É o estratagema usado pelo homem para se livrar da Morte, que, não podendo descer da árvore, lhe concede mais cinquenta anos de troca da liberdade. Há um claro paralelo com a lenda irlandesa de Jack O'Lantern, trapaceiro que, por ter desprezado Deus e derrotado o Diabo, depois de morto foi impedido de entrar no céu e no inferno e, agora, vaga assombrando as pessoas, como personificação do fogo-fátuo durante a época em que se festeja o Halloween.

Manoel d'Almeida Filho adaptou para o cordel a história *O homem que prendeu a Morte*,[86] em que o protagonista, Abraão, é apelidado de Ambição. *Abraão* em hebraico significa "pai de muitos filhos" e, já no início do folheto (de 38 estrofes), ficamos sabendo que o sujeito tem quinze filhos, e sua mulher se encontra já no nono mês de gravidez. Sem encontrar mais um vizinho que não fosse seu compadre, o homem acaba cruzando com uma "mulher/ Muito

[85] O autor, que segue uma classificação próxima à de Cascudo, insere o conto no que ele nomeia *ciclo do Diabo*.
[86] O folheto aparece como segunda história no livreto *Jesus e o homem do surrão misterioso* (d'Almeida Filho, 1980).

alta e muito forte", a quem propõe que batize o seu filho recém-nascido, e ela aceita. Claro que a mulher é a Morte, que Ambição, quando chega a sua hora, consegue prender numa armadilha. Na história de Piracicaba, recolhida por Iglésias, o aprisionamento se dá meio de um dom concedido por Jesus. Ambas as versões são reminiscência do mito grego de Sísifo, que aprisiona Tânatos, personificação da Morte, e engana Hades, o que provoca a intervenção dos deuses e a libertação da Morte por ação de Ares. No cordel, a função de restabelecer o equilíbrio universal cabe, quase sempre, a um anjo:

> Dez anos eram passados
> No mundo ninguém morria,
> Ninguém chegava no céu
> Jesus fez que não sabia
> E mandou um anjo à terra
> Pra saber o que havia (d'Almeida Filho, 1980, p. 24).

O anjo "aperta" Ambição, que confessa ter a Morte sob custódia e exige, para libertá-la, que ele jamais seja morto, no que é atendido por Jesus, que lhe envia "O cartão de garantia". A Morte, a princípio descrita como "muito alta e muito forte", depois de dez anos presa, adquiriu as características com que normalmente é representada, mais um motivo etiológico:

> Foi como Ambição soltou
> A Morte na mesma hora,
> Triste, magra e amarela,
> Os dentes todos de fora,
> Nunca mais lhe chegou carne
> Ficou magra até agora (*Ibid.*, p. 24).

No conto de Piracicaba, após cinquenta anos, o homem do baralho, "enjoado de viver", deixa-se vencer pela Morte. No folheto de Almeida, tal não ocorre, e o protagonista é premiado com a imortalidade, o que contradiria a visão de Câmara Cascudo acerca da invencibilidade da Morte. Ocorre que o cordel explica como a Ambição, alegorizada, passou a reinar sobre a humanidade:

> Ambição ficou na terra
> Tendo plena liberdade,
> Nunca morreu e nem morre,
> Vive na sociedade,
> Enquanto existir o mundo
> Domina a humanidade (d'Almeida Filho, 1980, p. 24).

Sabendo que o poeta popular, quando versa um tema tradicional, se apropria de uma história cuja ancianidade desconhece, compreendemos a fidelidade a paradigmas, como a vitória final da Morte e a derrota do Diabo, destituído da dignidade conferida pelos poetas românticos

Há, entretanto, um outro conto-tipo, levado ao cordel algumas vezes, no qual o Diabo, (com)fundindo-se com a Morte, não se apresenta em forma física, humana ou animal, mas como eco de uma história milenar que adverte sobre os perigos da ganância.

5.5 O laço do Diabo: da jataka budista ao cordel

Corre, na tradição oral brasileira, um conto popular de cunho religioso geralmente chamado de "O laço do Diabo". É uma história admonitória sobre as consequências funestas da cobiça. Braulio do Nascimento, no CCPB, indica a existência de oito versões coligidas até 2005. Em 2014, apareceu outra, "O laço que o Diabo armou", ouvida no Maranhão por Wilson Marques e publicada no livro *Contos e lendas da Terra do Sol*. Embora, nas versões brasileiras e nas três versões tradicionais portuguesas registradas[87], não apareçam personagens sagrados, a história foi arrolada entre os *Contos religiosos*, classificada sob o número 763 (*Os ladrões que se matam uns aos outros*) no sistema ATU, na seção "Deus recompensa e castiga", que vai do tipo 750 ao 779. O desfecho moralizante no qual se entrevê uma justiça imanente, recompensando ou punindo conforme o merecimento, explica a inclusão da história entre as narrativas piedosas.

5.5.1 Um conto tradicional e um cordel exemplar

Registrei uma versão em Serra do Ramalho, Bahia, contada por José Alexandrino de Souza, lavrador, na casa dos 50 anos, dono de um repertório que abrange mais de 50 contos, de todos os matizes temáticos. O narrador a nomeou como "O laço do Diabo", reforçando o padrão dominante nas versões brasileiras.

> Iam dois homens viajando quando, de repente, de dentro da mata, ouviram uma voz:
> — Quer ver o laço do Diabo?

[87] As versões portuguesas, conforme o CCTP, são as seguintes: "O Inferno" *in*: Oliveira, 1905, "O tesouro" *in:* Vasconcellos, 1963, e "A ambição" *in*: Fontinha 1998/99. Há, ainda, a versão literária "Contam as estorias antigas que em Roma erã quatro ladrões (*sic*)", do *Horto do esposo* (séc. XV), citada mais adiante.

> Um olhou para o outro sem entender direito, mas a curiosidade falou mais alto e eles deixaram a estrada e se embrenharam na mata. Longe do caminho, encontraram uma pilha de dinheiro como nunca tinham visto. Não tendo como carregar, um deles sugeriu ao outro que fosse à cidade buscar alguns sacos. O que lá ficou, esquecendo-se totalmente da voz que os atraíra até ali, começou a maquinar um plano para se livrar do parceiro e ficar com todo o dinheiro. Viu um porrete e pensou:
> — Por que dividir se posso ficar com o dinheiro todo para mim?
> O que foi comprar os sacos começou a pensar a mesma coisa. Então, teve uma ideia:
> — Meu amigo gosta muito de cachaça. Vou levar uma garrafa para ele.
> Comprou a cachaça, pegou os sacos e seguiu em direção à mata. Quando chegou, mostrou a garrafa, dizendo que era um presente, mas o que ficara deu outra sugestão:
> — Primeiro o trabalho, depois a diversão.
> E começaram a guardar aquela montanha de dinheiro. O que ficara de vigia, aproveitando-se da distração do outro, veio por trás e deu-lhe uma porretada, com tanta raiva, que o infeliz já caiu rendendo a alma. O assassino, terminando de ensacar o dinheiro, pensou: "Agora, para comemorar, vou tomar uma chamada dessa cachaça".
> Quando bebeu, começou a passar mal, pois o outro havia posto veneno, pensando, também, em ficar com a riqueza só para ele; foi arruinando, arruinando, mas, ainda assim, conseguiu alcançar a estrada, onde caiu. Alguns homens o encontraram ainda com vida e levaram-no a um hospital. Lá, antes de morrer, ele contou a história de como ele e seu amigo caíram no laço do Diabo (Haurélio, 2022. p. 149-150).

De matriz tradicional, com poucas interferências do autor, é o folheto de autoria de Minelvino Francisco Silva, poeta e editor cognominado "O Trovador Apóstolo", por sua devoção ao Bom Jesus da Lapa principalmente, Minelvino costumava utilizar, em seus cordéis, um estilo admonitório, que talvez remeta à catequese jesuítica, no qual o Diabo surge como acusador e castigador, quase um preposto de Deus. Eis o começo da história:

> Eu luto pelo dinheiro
> Mas por ele não me acabo
> Eu gosto dele, é verdade
> Pois não minto nem me gabo
> Mas achar dinheiro atoa (*sic*)
> Isso é laço do Diabo!
>
> Como exemplo eu vou contar
> Uma pequenina história
> Que me contaram em criança
> E eu guardei na memória
> De três irmãos usurários
> Que não tiveram vitória (Silva, 1976, p. 1).

A seguir, o poeta apresenta os irmãos, Juvino, Juvêncio e Juvenal, que saem de casa em busca de riquezas e ouvem de uma voz misteriosa a frase: "Eis o laço do Diabo!". Encontram

"uma ruma de dinheiro" e Juvêncio é incumbido de ir à cidade comprar três litros de pinga e três de vinho. Matam o irmão quando este retorna. Em seguida, Juvino também é morto por Juvenal, o qual, por sua vez, acaba envenenado depois de consumir as bebidas.

O Diabo, que em nenhum momento aparece de "corpo presente", nem sempre foi o pivô da história-padrão. Ao longo dos séculos, os únicos elementos persistentes são os homens gananciosos, cujo número varia, e a ganância, que conduz ao trágico desfecho.

5.5.2 Movências do conto: da Índia ao sertão, da oralidade ao papel

O registro mais antigo de que se tem notícia, segundo o folclorista escocês William Alexander Clouston[88], é um conto *jataka* no qual o Bodisatva é retratado como discípulo de um brâmane chamado Vedabha, mestre nas artes mágicas e conhecedor de um feitiço poderoso. Quando a lua entrava em conjunção com uma determinada casa, uma chuva de sete tipos de riquezas caía do céu. Ao deixar a aldeia em companhia de seu mestre, partindo para o reino de Chedi, o Bodisatva cai em poder de uma quadrilha de quinhentos "ladrões enviadores" (*sending thieves*). A estranha alcunha explica-se pelo *modus operandi* da quadrilha: quando capturavam dois homens, enviavam um para buscar o dinheiro com que se pagaria o resgate. Mantêm o brâmane cativo e enviam seu discípulo para providenciar o resgate. O Bodisatva respeitosamente despediu-se do seu professor, dizendo:

> Retornarei depois de um ou dois dias; não tenha medo, e, além disso, faça o que eu aconselho. Esta noite haverá uma conjunção da lua com uma casa lunar que permitirá que você faça chover riqueza; agora, mesmo em grande aflição, não repita o feitiço fazendo uma chuva de riquezas cair; do contrário, você mesmo encontrará a destruição, e o mesmo ocorrerá a estes quinhentos ladrões (Clouston, 1872-1888, p. 419, tradução nossa).[89]

Após o pôr do sol, os ladrões amarram o brâmane e o obrigam a se deitar. Surgindo a lua, negligenciando o conselho de seu discípulo e não querendo prolongar mais sua aflição, ele medita no que fazer e propõe que o libertem em troca da chuva preciosa que faria cair do céu.

---

[88] Devo boa parte das informações contidas nesta seção à leitura do ensaio *The robbers and the treasure trove: buddhist okiginal and asiatic and european versions of Chaucer's Pardoner's tale*, p. 416-434. In: **Originals and Analogues of Some of Chaucer's Canterbury Tales**, ed. F. J. Furnivall, E. Brock e W. A. **Clouston**. 289-559. Londres: Chaucer Society, 1872-88.

[89] No original: "I will return after one or two days; do not be afraid ; and moreover, do this that I advise you. To-night there will be a conjunction of the moon with a lunar mansion that will enable you to call down a rain of wealth ; now do not you, fretting under your affliction, repeat the spell, and make a rain of wealth descend ; otherwise, you yourself will meet destruction, and these five hundred thieves also."

Para tanto, teriam de lhe lavar a cabeça, vestir-lhe roupas novas e aplicar-lhe determinados unguentos, o que os salteadores fazem sem contestar.

Os ladrões acabam aprisionados por outros quinhentos ladrões. O chefe dos primeiros sugere que os outros levem o brâmane cativo, pois este os faria muito ricos. De nada adianta o pobre homem argumentar que isso só seria possível depois de um ano, quando haveria novamente o alinhamento propício ao feitiço. Revoltados, os ladrões matam o brâmane, cortando-o ao meio. Depois, saem em perseguição aos outros ladrões e, após feroz luta, restam apenas duzentos e cinquenta homens de cada lado. Ao final, sobram apenas dois, os quais escondem a riqueza em um matagal nas proximidades de uma aldeia para depois dividi-la. Enquanto um montava, o outro iria à cidade cozinhar um prato à base de arroz. O que fica tenciona matar o outro quando de seu retorno. E o que foi à aldeia adiciona veneno ao arroz. Resultado: o que traz a comida morre abatido por um golpe de espada e o que se imaginava dono de tudo também perde a vida, envenenado pelo arroz.

Quando o Bodhisatva retorna com o resgate pedido, ao avistar as riquezas espalhadas, compreende que seu professor havia desconsiderado o seu conselho. Encontrando o seu corpo, prepara uma pira e lhe presta as honras fúnebres. Pelo caminho, depara-se com os cadáveres dos salteadores, à exceção dos dois últimos. Encontra primeiro o que jazia sobre um prato de arroz e depois o outro, em um matagal. O conto termina com uma prédica do Bodisatva, alertando para os perigos advindos da teimosia e da obstinação.

Clouston acredita que, da Índia, "a história, com toda probabilidade, passou para a Pérsia, onde assumiu uma forma consistente com a crença maometana no caráter sagrado (mas não divino) de Jesus, o filho de Maria" (Clouston, 1872-1888, p. 422).[90] No século XII, o filósofo e poeta sufi Feridu-'Dim 'Attar, inspirado no tema, compôs um poema e o publicou em seu *Kitab-i Masíbat Nána*, ou *Livro das calamidades*. Nessa versão, Jesus chega a uma aldeia acompanhado de um homem mau, com três pães, repartindo dois entre ele e seu acompanhante. Indo o mestre buscar água, o sujeito come o terceiro pão. A cada pergunta do Messias sobre quem o comeu, ele responde negativamente.

A história segue descrevendo alguns prodígios operados por Jesus, que caminha sobre as águas junto do companheiro, colhe muitas ovas de peixe que vão até ele atendendo ao seu chamado, cozinha-as e come-as moderadamente ao passo que o ladrão se empanturra com elas. Depois, soprando sobre os ossos, ressuscita os peixes e os atira de volta à água. Nem assim, consegue fazer com que o sujeito confesse. Por isso, Jesus, decide transformar três montes de

[90] No original: "From India the story, in all likelihood, passed into Persia, Where it assumed a form consistent with the Muhammedan belief in the sacred (but not divine) character of Jesus the son of Mary".

terra em ouro puro, destinando uma parte a ele, outra ao companheiro e a terceira à pessoa que comeu aquele pão. O sujeito imediatamente assume a culpa e se apossa de dois montes. Jesus, nada desejando daquilo, abandona-o.

Passado um tempo, chegam ao local outros dois homens que reivindicam para si o ouro. Depois de áspera discussão, os três resolvem dividi-lo. Como estavam com muita fome, combinam que um deles iria à cidade em busca de pão, ficando os outros de guarda. Depois de saciar sua fome, o que fora à cidade envenenou os outros pães, sem saber que os outros haviam pactuado em matá-lo. Retornando, foi assassinado pelos outros dois, que também morreram depois de comer os pães. De volta ao local, prevendo outros desastres, Jesus fez uma oração e o ouro desfez-se em pedra e pó.

A primeira versão árabe registrada também traz Jesus como um avatar de Buda e faz dele companheiro de um judeu, que, na ausência do mestre, come um dos três pães que estocara. Depois de operar milagres, mas sem conseguir convencer o companheiro de jornada, Jesus chega a um local ermo, reúne três blocos de terra e os converte em ouro, explicando que um era para si, o outro para o judeu e o terceiro para quem havia comido o pão. Sem pensar duas vezes, o judeu se denuncia: "Fui eu que comi o pão e, portanto, reivindico os dois blocos." Após repreendê-lo, Jesus vai embora, abandonando os três blocos, que o homem tenta, sem sucesso, levar consigo. Jesus ainda retorna ao local, adverte-lhe que aquele ouro iria causar três mortes e o convida a segui-lo. Ele aceita.

Três viajantes, passando pelo local, encontram o ouro. Combinam que um deve ir à cidade buscar uma carroça e de mantimentos, enquanto os outros dois guardariam o ouro. Estes planejam a morte do que fora à cidade. O mesmo ocorrera ao outro, que adiciona veneno à comida, depois oferecida aos companheiros em seu retorno. O sujeito acaba trucidado pelos outros dois que, em seguida, morrem pela ingestão da comida envenenada. Ao retornar ao local, em companhia do judeu, Jesus faz uma advertência sobre o fim dos avarentos. Surpreendentemente, ele os ressuscita e, depois de confessarem as suas culpas, os homens tornam-se seus seguidores. O judeu, no entanto, tem uma recaída e, na tentativa de carregar o ouro, vê a terra abrir-se, sendo engolido por ela.

Há outras duas versões árabes, presentes na tradução das *Mil e uma noites*, de Richard Burton, já bastante simplificadas, em que os episódios acessórios desaparecem, permanecendo apenas o motivo central no qual a cobiça leva os ladrões a se matarem. Na primeira, Jesus aparece somente no final para fazer um discurso sobre a prudência.[91] Na segunda, um

[91] Há uma versão acessível deste conto na recente tradução do *Livro das mil e uma noites*, ramo egípcio, vol. 4, p. 306, por Mamede Mustafa Jarouche.

comerciante é assediado por dois vigaristas. Cada um a seu tempo envenena a comida de que se servem mutualmente, morrendo ambos. A trapalhada dos dois ladrões traz uma conotação burlesca estranha a outras versões da narrativa.

Clouston apresenta outras versões orientais: uma da Caxemira e outra do Tibete. A primeira mostra quatro ladrões encontrando uma árvore de ouro da qual pendem cachos de frutas igualmente douradas. Dois vão buscar machados e outras ferramentas enquanto os outros dois guarnecerão o local. O final, previsível, traz, contudo, uma inversão: são os que ficam que envenenam o pão, enquanto os que vão à aldeia planejam a morte. A versão tibetana, sob o influxo do budismo, conta a história de um homem que matou, com uma flecha envenenada, um elefante. Quinhentos ladrões, depois de saquear uma cidade, vão ao local, onde encontram o elefante morto e pensam em se alimentar de sua carne. O grupo se divide e, enquanto duzentos e cinquenta vão buscar água, o restante resolve envenenar a carne para não precisar dividir o produto do roubo. Os que trouxeram a água têm ideia semelhante e, ao final, todos morrem. Clouston cita, a seguir, um apólogo indiano, traduzido do chinês para o francês por Stanislas Julien, em 1859, mas este, visivelmente, distancia-se dos demais exemplos reproduzidos aqui. Trata-se de uma história de ambição na qual um homem se apossa de um tesouro, apesar da advertência de Buda, e termina preso e torturado por ordem do rei.

As versões europeias, contaminadas pelo maravilhoso cristão, são abundantes, a começar por aquela que talvez seja a primeira registrada, encontrada nas *Cento novelle antiche* (escrito entre 1280 e 1300), coletânea que, provavelmente, precede a publicação do *Decamerão*, de Boccaccio. Uma peça italiana aproxima-se bastante dessa versão e traz um novo personagem à ribalta: o Diabo, tentador e instrumento de punição dos que se deixam dominar pelo pecado. A peça abre com um personagem alegórico, o Espírito da Avareza: este, querendo fazer com que Santo Antônio se corrompa, põe em seu caminho uma travessa de prata. O santo, percebendo o truque, passa sem mostrar qualquer interesse pelo objeto. Avareza atira-lhe, em seguida, uma grande quantidade de ouro, mas o santo novamente frustra os seus planos.

Entram em cena dois ladrões, Tagliagambe e Scaramuccia, o primeiro lamentando-se por não ter uma moeda na bolsa e o segundo, por ter sido roubado na feira de Reggio. Seguem juntos e encontram um velho conhecido, Carapello, a quem acolhem. O Diabo (*Satanasso*), entra em cena, ordenando que seus demônios torturem Antônio. Depois da sessão de pancadas, surge Jesus, consolando o santo, prometendo-lhe proeminência entre os homens, além da

salvação.[92] Depois de curado, Antônio encontra os ladrões no deserto e os aconselha a retrocederem. Os larápios encontram a pilha de ouro à qual, em tom chistoso, chamam de "Morte".

Tirada a sorte para saber quem iria a Damasco comprar mantimentos, vinho e um par de balanças, esta recai sobre Scaramuccia. A caminho de Damasco, o ladrão, envenena as carnes e retorna, feliz, sem imaginar que seus companheiros tiveram uma ideia semelhante. Depois de uma refrega, Scaramuccia acaba sendo morto. Seus assassinos, pensando nas benesses advindas da posse do ouro, sentam-se para jantar e também morrem envenenados. Avareza reaparece, relatando ao Diabo a colheita farta que fizera, sendo recompensado pelas três almas danadas. A peça é encerrada por um anjo, que adverte os assistentes sobre o risco de se renunciar a Deus pelas riquezas.[93]

Seguindo a mesma fórmula da peça italiana, Clouston refere-se a um "Meisterlied", composto por Hans Sachs em 1547, e a um "Spiel" (peça), escrito em 1555, em que variam apenas os pormenores: "o eremita descobre o tesouro no tronco oco de uma árvore, e os ladrões, conduzidos por ele ao local e avisados de que o tesouro é a morte, pensando que ele está zombando deles, matam-no instantaneamente." (Clouston, 1872-1888, p. 434, tradução nossa). A versão portuguesa do *Horto do Esposo*, de Frei Hermenegildo de Tacos, datada do século XIV, também aparece no inventário de Clouston a partir da seleção, feita por Teófilo Braga, de antigas narrativas populares publicadas no segundo volume dos *Contos tradicionais do povo português*. O número de ladrões é quatro e a discórdia se dá em torno de uma grande quantidade de joias encontrada numa sepultura localizada nos arredores de Roma. Varia apenas a forma como os ladrões se livram do comparsao que, ambicionando uma valiosa taça, vai à cidade em busca de mantimentos, aos quais deita veneno ("peçonha" no texto original). Ao entrar na sepultura para buscar a taça, os demais removem um madeiro que a sustinha e o ladrão morre esmagado (*Cf.* Braga, 2002a, p. 111-113).

---

[92] Em nota à p. 433, Clouston informa: "I suppose the holy hero of this play is the Saint Anthony who preached so fervently that the very fish in the sea popped up their heads above water to listen to him. He was born at Lisbon in 1195, and died at Padua in 1231." (Suponho que o herói sagrado desta peça seja Santo Antônio, que pregou com tanto fervor que os próprios peixes do mar levantaram a cabeça acima da água para ouvi-lo. Nasceu em Lisboa em 1195 e morreu em Pádua em 1231). Comete, a nosso ver, um equívoco. Não há dúvida de que se trata de Santo Antônio Eremita (251-356), aquele que, segundo Jacopo de Varazze, "teve de suportar todos os tormentos da parte dos demônios" (Legenda áurea, p. 171). Conhecido, entre nós, como Santo Antão, teve de suportar inúmeras tentações e injúrias no deserto egípcio, o que talvez explique sua função na peça, similar à de Buda, também vencedor de todos os demônios, e de Jesus, que resistiu à tentação durante quarenta dias.

[93] Clouston cita como fonte da peça a obra *Rappresentazione Sacre*, vol. II, sem, no entanto, informar a data de sua publicação.

5.5.3 Uma variante lendária e, novamente, o cordel

De Portugal provém outra versão literária, de autoria de Eça de Queiroz, o conto "O tesouro", publicado em 1902. Rui, Guannes e Rostabal, "os irmãos de Medranhos", são fidalgos empobrecidos do reino das Astúrias que, durante uma caçada, encontram, numa cova de rocha, um cofre repleto de dobrões de ouro, "herança" dos mouros, pois, "mal decifrável através da ferrugem, corria um dístico em letras árabes". O cordelista cearense Evaristo Geraldo recontou a história dos irmãos de Medranhos em sextilhas setissílabas no folheto *A maldição do tesouro*, publicado no Ceará em 2018. É interessante a descrição que faz da cena final quando Rui, o último dos irmãos, sucumbe ao veneno e à ambição desmedida:

> Os ossos do corpo dele
> Começaram a estalar,
> E o fogo da garganta
> Secava o seu paladar.
> Aí Rui corre pra fonte
> Pensando em se refrescar.
>
> Correu gritando: — Socorro!
> Guannes, Guannes, Rostabal!
> Porém, ninguém poderia
> Socorrer ele afinal,
> Pois estava envenenado
> Por um veneno mortal.
>
> Ao correr para a lagoa
> Tropeçou no falecido,
> No corpo de Rostabal
> Já bastante enrijecido
> E caiu se contorcendo
> Babando e muito abatido.
>
> Inda gritou: — Foi veneno!
> Valei-me Jesus amado.
> Depois não falou mais nada,
> Pois morrera envenenado
> E junto à fonte ficou
> Mais outro corpo estirado (Geraldo, 2018, p. 16).

A última estrofe amplia a frase final de Eça ("O tesouro ainda lá está, na mata de Roquelanes") com uma advertência, o que reforça o caráter exemplar do conto:

> Esse tesouro ainda está
> Perdido nas altas matas,
> Em algum desfiladeiro,

> Banhado pelas cascatas,
> Longe de pessoas más,
> Gananciosas e insensatas (Silva, 2018, p. 16).

O conto de Eça é bastante difundido, o que nos dispensa de repetir sua história, embora um pormenor mereça ser mencionado. O cofre fatal possuía três fechaduras. A inscrição árabe, não decifrada, possivelmente advertisse sobre os perigos da usura, substituindo o Diabo da peça italiana e dos contos brasileiros ou a Morte personificada num homem velho, conforme a versão medieval mais célebre, divulgada pelo poeta e diplomata Geoffrey Chaucer.

5.5.4 Em busca de dom Morte

Nos *Contos de Canterbury* (ou da Cantuária), de Chaucer, onde figura como o "*Conto do vendedor de indulgências*" (*Pardoner's tale*, no original), é um *exemplum* que ilustra um sermão sobre os malefícios da gula e da embriaguez. Três rufiões, beberrões e blasfemos, inconformados com as consequências da peste que se abateu sobre sua terra, saem em busca de dom Morte, na intenção de matá-lo, e, guiados por um velho, encontram sob um carvalho uma enorme pilha de florins recém-cunhados. O tesouro, que o velho identifica à Morte, alimenta um sonho de glória efêmero e precipita o fim trágico do trio.

Os personagens sagrados, ausentes das versões modernas, estão na gênese do tipo, conforme se demonstrará a seguir. O seu aproveitamento literário, ainda que o conto tenha vindo à luz pela boca de um notório depravado (o vendedor de indulgência), justifica-se pelo contexto em que Chaucer concebeu a sua obra. Não se sabe se ele recorreu à tradição oral ou a uma versão impressa, mas é certo que, desde a sua origem, os motivos essenciais foram preservados. Atenção especial, porém, deve ser dada ao Velho, personagem fundamental para o desenlace, e que, por personificar a Morte de maneira não muito clara, oscila entre o real e o alegórico.

Elizabeth R. Hatcher (1975), em artigo dedicado à figura deste homem velho, mediador e pivô da tragédia no conto de Chaucer, levanta questões interessantes sobre o que alguns estudiosos consideram o maior enigma do conto. As especulações sobre a identidade do Velho vão desde ser ele Odin, divindade dos mistérios e da morte na mitologia nórdica, que anda incógnito entre os homens, até o Judeu Errante.[94] O excerto abaixo, extraído do conto de Chaucer, dá a entender que se trata de Ahasverus, em seu eterno caminhar:

[94] Ver capítulo 1 em que se aborda a presença do Judeu Errante na literatura de cordel.

> "Porque — mesmo que eu tenha palmilhado
> O mundo todo, em vilas, bosques, prados,
> Até o Indo, em grandiosas longitudes —
> Não achei quem me dê sua juventude
> Em troca da velhice e os anos meus.
> Prossigo, então, até que ordene Deus (Chaucer, 2013, p. 312).

É a própria autora, no entanto, quem apresenta a melhor solução, por não tentar elucidar o "enigma", e, sim, compreendê-lo em sua dimensão simbólica:

> Embora Chaucer certamente tenha extraído o [personagem do] Velho do estoque de símbolos e motivos lendários, artísticos, bíblicos e psicológicos disponíveis tanto para ele como para qualquer artista medieval, ele o tratou como tratava os peregrinos de Canterbury: fez o Velho definir seu próprio significado por meio de seu comportamento em um contexto significativo (Hatcher, 1975, p. 246, tradução nossa). [95]

No conto, o velho alude à sua idade veneranda, antes de ouvir mais impropérios do trio de insensatos. Aponta, então, o carvalho sob o qual deixara, havia pouco, a Morte sentada. A árvore, símbolo antiquíssimo do universo, aparece em muitos mitos circundada por uma serpente, ou verme, que também representa a Morte. O velho andarilho é, certamente, uma reminiscência do Bodisatva (e de Jesus). Sobreviveu, na tradição ocidental, sob disfarce, ora como Santo Antônio, ora desprovido de corpo, sendo possível apenas ouvi-lo, mas não o compreender, como nos contos-tipo do "Laço do Diabo", o que reforça o seu papel de tentador. Fragmentou-se no processo migratório, e advém daí a ambivalência e o estranhamento que nos causa, à primeira vista, o ancião do "Pardoner's tale". O "Adversário", apelativo do Diabo, aparece, no final, estimulando o mais jovem dos rufiões a buscar um boticário, de quem compra um poderoso veneno, pretextando exterminar "um batalhão de ratos" e doninhas.

Stélio Torquato Lima, em adaptação do conto de Chaucer, *A Morte e as três moedas de ouro*, retraça o quadro de horror e agonia que atravessa séculos e fronteiras:

> Mal havia ingerido
> A bebida envenenada,
> Ouviram grande alarido
> Naquela mata fechada.
> E então, com muito medo,
> Eles viram num penedo
> A vil Morte em gargalhada (Lima, 2018, p. 11).

[95] No original: "For while Chaucer certainly did draw the Old Man from the storehouse of context, artistic, Biblical, and psychological symbols and motifs available to him as to any medieval artist, he then treated him as he treated the Canterbury pilgrims: context the Old Man define his own meaning by his behavior in a meaningful context".

O velho que aponta o caminho do ouro reaparecerá no filme *O tesouro de Sierra Madre* (1948), de John Huston, com base no romance homônimo do misterioso escritor B. Traven. Ambientada no México em 1925, a trama é centrada nas consequências funestas da febre do ouro. Howard (personagem do ator Walter Huston, pai do diretor) é um velho mineiro que consegue convencer dois homens mais jovens, Dobbs (Humphrey Bogart) e Curtin (Tim Holt) a se juntarem a ele numa empresa arriscada, mas que pode trazer grande fortuna. Num monólogo, Howard resume a maldição do ouro: "Já cavei no Alasca, no Canadá e no Colorado. Consegui voltar das Honduras Britânicas quase com o bastante para sarar dessa febre, da Califórnia até a Austrália, cavei no mundo todo. Sei o que o ouro faz com a alma dos homens" (O tesouro [...], 1948). A fala do velho ecoa o conto de Chaucer, ao atualizar o tema do homem que não morre, substituído, no filme, pelo garimpeiro que não apenas se nega a abandonar o seu ofício, mas precisa recrutar outros mais jovens. O elemento invariável de todas essas narrativas é o ouro (ou dinheiro) maldito, levado pelo vento e misturando-se ao pó ao final do filme, trazendo de volta a imagem do velho conto persa aqui referido.

Para quem busca o ouro, só um desfecho é possível, a morte, e é por isso que a voz atribuída ao Diabo soa não como um convite, mas como uma advertência. Sem prodígios, como o ouro fabricado mediante sortilégios no *jataka* budista, ou milagres, como nas versões árabes e cristãs antigas, a voz do Diabo, nas versões brasileiras, incluindo os folhetos de cordel, confere ao conto uma feição quase materialista, em que a ganância, com suas trágicas consequências, atesta que essa voz emerge, na verdade, das sombras que habitam os recônditos da alma humana.

CAPÍTULO 6 – "EU VOU CONTAR A HISTÓRIA / DE UM PAVÃO MISTERIOSO"

Em 2001, no SESC Pompeia, em São Paulo, foi montada a expografia 100 Anos de Cordel, com curadoria do premiado jornalista Audálio Dantas (1929-2018). A imagem do evento, uma ilustração de autoria do artista plástico pernambucano Jô Oliveira, representava uma passagem do célebre cordel o *Romance do pavão misterioso*: um pavão mecânico pilotado por um homem com trajes nordestinos, ao lado de uma mulher, sobrevoando o que parecia ser um país árabe. Completava a homenagem, comprobatória da importância do texto, um poema em martelo agalopado, de Klévisson Viana, com o mote "O cordel completou um centenário / viajando nos braços do Pavão".

Em relação à efeméride "fundacional" que serviu de mote ao evento, não existe consenso. No tocante ao *Romance do pavão misterioso*, escrito por José Camelo de Melo Resende, presumivelmente, em 1923,[96] e levado ao prelo com muitas modificações por João Melchíades Ferreira, que assumiu a sua autoria, não resta dúvida: é o grande clássico da literatura de cordel brasileira e o seu maior símbolo.[97]

O relevo da obra de José Camelo se confirma por seu reaproveitamento em várias linguagens artísticas, sendo exemplos a música, com o cearense Ednardo, o teatro, o cinema, as artes plásticas e a literatura infantil. Essas e outras adaptações demonstram o vigor de uma obra de inegável apelo emocional e rico arcabouço simbólico.

O enredo se desenvolve a partir de uma hábil combinação de motivos integrantes de contos novelescos e maravilhosos, reconstituídos em várias épocas e lugares, mostrando vigorosa capacidade de adaptação e assimilação.

6.1 Do enredo da obra de José Camelo

O enredo aborda o amor devotado pelo jovem turco Evangelista à condessa grega Creusa, que vive reclusa por ordem de seu pai, um conde "mais soberbo do que Nero". A primeira estrofe, cuja autoria é efetivamente creditada a Melchíades, antecipa alguns fatos da trama, gerando expectativas entre os leitores e/ou ouvintes. Mantemos, no entanto, a atribuição

[96] A edição mais antiga do folheto existente, ainda sem indicação de autoria, conforme informação do pesquisador paraibano José Paulo Ribeiro, é de 1929.

[97] A autoria de José Camelo é hoje plenamente reconhecida, embora não se negue a João Melchíades a edição enxuta (que não pode ser confundida com criação literária) a partir do enredo e dos versos de Camelo. Pesquisadores como Sebastião Nunes Batista (1977) e Manoel Cavalcante Proença (1986) atribuíam-na a Melchíades, apesar de este último reconhecer que o Pavão foi "inicialmente escrito por José Camelo de Melo Resende." (Proença, 1986, p. 572).

de autoria a José Camelo nas referências, ressalvando que, na edição ora consultada (intitulada apenas *O pavão misterioso*), impressa na Folhetaria Santos, de Campina Grande, esta é indevidamente atribuída a Melchíades:

> Eu vou contar uma história
> de um pavão misterioso
> que levantou voo na Grécia
> com um rapaz corajoso
> raptando uma condessa,
> filha de um conde orgulhoso (Resende, 1957, p. 1).

A história começa apresentando um velho turco, dono de uma fábrica de tecidos, que, ao morrer, deixa-a como herança para seus dois filhos, João Batista e Evangelista. Os dois continuam o negócio da família "na mais perfeita união". Quando João Batista, o filho mais velho, resolve correr o mundo, Evangelista pede para que ele lhe traga o objeto mais bonito que encontrar. Depois de ir ao Japão, João Batista passa pela Grécia, onde se põe a par de uma grande novidade, anunciada por um grego, que o aconselha a demorar mais um tempo:

> João Batista perguntou:
> — Amigo, fale a verdade
> por qual motivo o senhor
> manda eu ficar na cidade?
> Disse o grego: Vai haver
> uma grande novidade (*Ibid.*., p. 3).

O sujeito conta que, uma vez por ano, Creusa, "a moça mais bonita/ que há no tempo presente", filha de um conde perverso, põe a cabeça para fora do sobrado, onde está confinada, permitindo-se ser fotografada. O rapaz acata a sugestão e, na data marcada, a moça sai à janela pelo intervalo de uma hora, enquanto os fotógrafos, vexados, tiram o seu retrato, para depois vendê-lo como *souvenir*. Um deles é inquirido por João Batista sobre o preço da relíquia.

> O fotógrafo respondeu:
> lhe custa um conto de réis
> João Batista ainda disse:
> eu comprava até por dez
> se o dinheiro fosse pouco
> empenharia os anéis (*Ibid*., p. 5).

De volta da Grécia, ele fala da novidade para o irmão, que desdenha, alegando que "retrato de mulher é coisa bastante usada". Então…

João Batista retirou
o retrato de uma mala
entregou ao rapaz
que estava de pé na sala
quando ele viu o retrato
quis falar tremeu a fala (*Ibid.*, p. 7).

Evangelista se encanta pela moça do retrato e, depois de dividir a herança com o irmão, vai à Grécia, hospedando-se em um hotel dos pobres por oito longos meses. Quando Creusa sai outra vez à janela, o moço constata ser ela "a rainha da beleza" e concebe um plano para livrá-la do jugo paterno e desposá-la. Conhece, por intermédio de um jornalista, um engenheiro, o dr. Edmundo, inventor, como não havia outro igual. A abordagem do moço é a mais sincera possível:

— Eu amo a filha do conde
a mais formosa mulher
se o doutor inventar
um aparelho qualquer
que eu possa falar com ela,
pago o que o senhor quiser (*Ibid.*, p. 11).

O homem fabrica em seis meses um pavão de alumínio que voa como se fosse um dirigível e, ao toque de um botão, se converte em um caixão.

Movido a motor elétrico
depósito de gasolina
com locomoção macia
que não fazia buzina
a obra mais importante
que fez em sua oficina (*Ibid.*, p.13).

Edmundo ainda presenteia Evangelista com "uma serra azougada", feita para serrar, sem fazer barulho, caibros e ripas. Também lhe dá um lenço com poder de sonífero. Com o auxílio do pavão e da serra, Evangelista entra no quarto de Creusa, que, acordando em presença de um estranho, chama pelo pai. O moço faz com que ela volte a dormir, recorrendo ao lenço, e foge sem ser notado. Na segunda noite, os dois até ensaiam uma conversa, mas Creusa novamente grita pelo pai, antes de cair entorpecida pelo "lenço enigmático". O conde, então, entrega à filha uma banha amarela com a qual ela deve marcar o cabelo do intruso. E ela o faz quando, pela terceira vez, o rapaz vai visitá-la. Reconhecido pelos soldados do conde graças à marca no cabelo, Evangelista pede para, antes de ser preso, trocar a roupa por outra mais adequada. A

guarda permite que ele suba à palmeira, pensando em se apossar do dinheiro do estrangeiro, mas, a um toque de botão, o caixão se converte no pavão misterioso.

Creusa, já consciente de sua condição de cativa na própria casa, discute com o pai e, à noite, espera pelo rapaz, por quem já nutria um profundo amor, mesclado à culpa por haver posto a vida dele em perigo. Evangelista chega às quatro da manhã, propondo que fujam dali. Enquanto Creusa empacotava o seu vestido mais belo, o pai a surpreende e a agride com um pontapé, depois de ameaçá-la. Evangelista o detém e, usando o lenço "batizado", o põe para dormir. Os dois sobem pela corda atada ao pavão e fogem dali, ouvindo as pragas do conde, que despertara havia pouco. Casam-se na Turquia, na casa de João Batista, e depois retornam à Grécia, atendendo a um telegrama da mãe de Creusa, dando conta de que o marido havia morrido. São estas as duas últimas estrofes da edição condensada por João Melchíades:

> Disse a velha: minha filha.
> saíste do cativeiro,
> fizeste bem em fugir
> e casar no estrangeiro
> tomem conta da herança
> meu genro é meu herdeiro (*Ibid*., p. 32).

Todos os trechos citados são da versão atribuída a João Melchíades Ferreira, publicada em 144 sextilhas, provavelmente no final da década de 1920. A versão que José Camelo assegurava ser a original é bem maior, distribuída em 40 páginas (com 196 sextilhas e um acróstico em décima JOSECAMELO), com a ação principal se passando na Sibéria. Esse dado é importante para a verossimilhança do enredo, já que o Japão, para onde João Batista vai depois da partilha dos bens, é apenas uma escala para uma terra pouco conhecida. Muitas estrofes são praticamente idênticas, a trama conflui em quase todos os episódios e a única discrepância significativa é a atitude de Edmundo, ao final, convencendo Evangelista a destruir o pavão misterioso.

Como o pavão é confundido com um aeroplano, o episódio poderia ter a ver com o brasileiro Alberto Santos Dumont e sua batalha perdida, aos olhos do mundo, para os irmãos Wright pelo reconhecimento da invenção do avião. Poderia também remeter à acusação de plágio direcionada a Melchíades, que é nomeado nas primeiras estrofes da versão expandida da história[98]:

> O grande artista Edmundo

[98] A cópia acessada, enviada pelo pesquisador José Paulo Ribeiro, faz parte da Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida, da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, Campina Grande (PB).

> pediu a Evangelista
> que destruísse o pavão
> para que nenhum artista
> pudesse vê-lo, pra não
> ganhar na arte a conquista (*Ibid.*, p. 40).

A alusão ao que Camelo considerava um plágio é clara, mas o episódio da destruição da máquina voadora não é de todo estranha ao escopo da história. Voltaremos a abordar o tema ao final do capítulo.

6.2 Entrelaces: primeiros diálogos

Por muito tempo, considerou-se a obra como *criação* de José Camelo, que teria realizado um trabalho de bricolagem alinhavando diferentes motivos da tradição oral em uma história coesa e, acima de tudo, cativante. Luís Tavares Júnior, por exemplo, recorrendo a Roland Barthes, em estudo sobre os níveis estruturantes da história, acredita que seu autor montou-a (ou remontou-a) usando alguns fragmentos e dando livre curso à sua imaginação a partir de modelos narrativos estabelecidos e aceitos:

> O poema é uma narrativa, criada pela imaginação do poeta, que não se afasta dos modelos da narrativa nordestina da literatura de cordel. Reproduz as estruturas das histórias populares. Retoma os mesmos caminhos, emprega os mesmos processos estéticos. Não se afasta dos *topoi* estilísticos e temáticos, que constituem o enlevo do povo, cujas frustrações se veem compensadas no relato de riquezas, na descrição de belezas femininas, na alusão a castigos de ricos orgulhosos, na exaltação dos humildes e nas aventuras de jovens casais, cujo amor tropeça em obstáculo superior, advindo da oposição dos pais, da diferença de classe social, ou de força superior (Tavares Júnior, 1974, p. 25).

Os principais motivos do cordel são, de fato, familiares a um determinado grupo de contos populares. O episódio do retrato da jovem de rara beleza, pela qual o rei (herói) se apaixona sem conhecê-la, articula-se a outro tema amplamente divulgado: o do isolamento da jovem por ordem do pai, para preservar sua *inocência* ou evitar o cumprimento de uma profecia funesta, como no mito de Dânae. O conto popular brasileiro "O rei doente do mal de amores", recolhido por João da Silva Campos (1960), traz a história de uma jovem reclusa que acaba engravidando do rei. O filho é deixado à porta do palácio e o monarca, em busca da terra de que nasceu aquele fruto, propõe um enigma com vistas a reencontrar a amada. Já o herói que adentra uma fortaleza no bojo de um animal mecânico aparece na *História Do imperador Carlos Magno*, no capítulo dedicado ao "leão de ouro", com o qual o paladino Roldão penetra

na fortaleza de Tristeféa para resgatar a princesa Angélica, filha de Abderraman, seu grande inimigo.[99] A mãe da princesa havia sonhado que esta desposaria um príncipe inimigo, e o pai, brigando contra o destino, encerrou-a numa caverna, guarnecida por milhares de soldados.

O episódio motivou João Melchíades Ferreira, o mesmo da querela em torno da autoria do *Pavão*, a escrever um romance, *O príncipe Roldão no leão de ouro*, clássico do gênero. O gatilho da história, por sinal, também é o retrato de uma jovem de beleza inigualável que o herói adquirira junto a um mercador turco. A tristeza que abatera o paladino não passa despercebida a seu amigo Ricarte, ainda mais por ser ocasião festiva, na qual outro par de França, Gui de Borgonha, desposaria Floripes, filha do almirante Balão, rival de Carlos Magno e de toda a cristandade:

> Disse Roldão a Ricarte:
> comprei a um mensageiro
> o retrato duma dama
> filha dum rei estrangeiro
> então perdi o sossego
> que goza um príncipe solteiro.
>
> Perguntei-lhe de quem era
> o retrato tão galante.
> disse: de dona Angélica
> princesa de Timorante
> filha de Abderraman
> o pagão mais arrogante (Silva, 1974, p. 4).

Na *História do imperador Carlos Magno*, matriz do cordel, o paladino, que se achava muito debilitado, instado pelo amigo, responde nestes termos:

> — Senhor Ricarte, em fé de grande amizade, que entre todos os paladinos tenho contigo, me resolvo a declarar-te um segredo, que conservo no meu coração, e que é a causa de eu não entrar nas festas, que se fazem a Floripes; e vem a ser que havera (*sic*) um mês entrou no meu palácio um turco com várias preciosidades a vender, e entre elas vinha o retrato de uma dama tão formosa, quanto só a vista poderá bem conhecer. Perguntei-lhe quem era e me disse que era Angélica, filha de Abderraman de Córdoba, e neta daquele velho rei a quem vencemos há tantos anos (Anônimo, [18--?], p. 268).

Brutamonte, o guarda de Tristeféa, compra o leão dourado por avultada quantia e Zalabarda, ama da princesa, o conduz para dentro da prisão. Ao ver sair de dentro do autômato,

[99] O episódio figura no conto popular italiano *Vom goldnen Löwen* (O leão de ouro), recolhido pela folclorista suíça Laura Gonzenbach e incluído na antologia *Sicilianische Märchen* (Contos populares sicilianos), originalmente publicada em 1870. Na classificação ATU, é o tipo 854 (*O carneiro dourado*). O motivo central foi definido por Thompson como K1341.1. (*Entrada na câmara da mulher em um carneiro de ouro*).

o rapaz, Angélica desmaia e, quando acorda, o vê ajoelhado diante dela mostrando-lhe o retrato e explicando-lhe a razão de sua ação desesperada:

> Eu comprei o teu retrato
> que em meu peito repousa
> para que fiques sabendo
> não venho ver outra cousa
> o que me trouxe à Turquia
> foi te fazer minha esposa (Silva, 1975, p. 17).

Jerusa Pires Ferreira, ao analisar "o padrão condicional do relato" (Ferreira, 2016, p. 85), referente ao retrato ou fotografia da princesa, enxerga um intertexto com o *Romance do pavão misterioso*, em que pese o fato de Evangelista, que tem nome cristão, ser turco. Lucélia Borges Pardim, pesquisando as cavalhadas dramáticas do Médio São Francisco, na Bahia, recolheu o texto no qual os combates entre mouros e cristãos são ritualizados em ocasiões específicas (Festa do Divino ou festa de São João), encontrando uma mudança significativa em torno dos personagens e em suas motivações. Angélica, na refabulação popular, não é filha de Abderraman. Passa a ser representada como princesa cristã, filha de Carlos Magno, que se torna o antagonista, sendo cortejada não mais por Roldão, que sequer é nomeado no auto, mas pelo rei mouro, arquétipo de Ferrabrás de Alexandria. O trecho coletado, com a fala do rei mouro, discrepa pouco do texto-matriz:

> Há um mês, entrou em meu castelo um mercador de preciosidades a vender, dentre elas o retrato de uma donzela mui formosa. Perguntei-lhe quem era ela. Disse-me que era a formosa princesa Angélica, filha do grande imperador Carlos Magno. Comprei o retrato pondo-o em minha câmara, onde todos os instantes o vejo; e assim foi crescendo um tal amor à princesa, que fico a olhar pasmado para a pintura e desesperado por ser filha de um cristão aquela beleza tão rara. Mas, como a mim é impossível viver esta deidade e pela impossibilidade de possuí-la como minha esposa, vejo-me louco, sem gosto, descanso e alegria (Pardim, 2020 p. 51).

O fato de o turco (confundido com o mouro) desempenhar, na cavalhada baiana, o papel de raptor/salvador, antes atribuído ao cristão na gesta carolíngia, teria influenciado na concepção do protagonista do *Pavão misterioso*? O único que poderia responder à indagação, José Camelo, morreu em 1964. É provável, como sugere em sua dissertação Francisco Paiva das Neves (2022), também cordelista, que José Camelo tenha mesclado os motivos universais do conto com aspectos da realidade local, no caso, da cidade de Rio Tinto, na Paraíba, para onde ele se mudou com sua família em fins da década de 1930 ou no começo da década seguinte.

Na cidade, era bem conhecida a "fábrica de tecidos" pertencente a uma família de ascendência sueca, de sobrenome Lundgren. A opção por elementos "estranhos" mesclados a outros, cotidianos, no enredo do *Pavão misterioso*, chamou a atenção de Ana Maria Oliveira Galvão, que, assim como Paiva Neves, menciona a família Lundgren como possíveis inspiradores para os dois herdeiros da fábrica de tecidos. Galvão informa que os irmãos Alberto, Frederico e Artur Lundgren, "principalmente os dois últimos", assumem, em 1907, por ocasião da morte do pai, Herman Lundgren, o comando da Companhia, assim como o fizeram João Batista e Evangelista nas mesmas circunstâncias:

> Na época em que foi composto o poema, possivelmente no final dos anos 20 ou início dos anos 30, a Companhia de Tecidos Paulista, fundada em 1891 e situada em Paulista, então pertencente a Olinda, era a maior fábrica têxtil do Nordeste e uma das maiores do país (Galvão, 2010, p. 85).

A opção pelos turcos como proprietários da fábrica no folheto parece derivar do fato de haver, à época da composição, muitos sírio-libaneses (chamados indevidamente de turcos) percorrendo o interior do país como caixeiros-viajantes. O caixão levado pelo rapaz, como disfarce para o pavão, faz remissão direta ao ofício desses vendedores ambulantes.

As três noites no quarto da pessoa amada são constantes dos contos de encantamento e, quase sempre, ocorrem durante o reencontro do casal, após um desencantamento e uma peregrinaçãoa não isenta de sacrifícios. Apenas na terceira noite, a memória do par aprisionado na torre é recobrada, motivo que Thompson (*Cf.* Thompson, 1955-1958) classificou como D1978.4 (*Despertando do sono*). No folheto, substitui-se o reencontro pelo despertar da consciência em Creusa:

> Já era a terceira vez
> que Evangelista entrava
> no quarto em que a condessa
> à noite se agasalhava
> pela força do amor
> o rapaz se arriscava.
>
> Com pouco a moça acordou-se
> foi logo dizendo assim:
> tu tens dito que me amas
> com um benquerer sem fim
> se me amas com respeito
> te sentas perto de mim (Resende, 1957, p. 20-21).

O truque com o qual o herói ludibria os soldados do conde, pegando a caixa/pavão no alto da palmeira, denuncia a origem oriental da história, encontrando similar num dos episódios do conto *O cavalo encantado* (também uma máquina voadora) das *Mil e uma noites*. Talvez por isso haja quem associe, equivocadamente, o enredo do *Pavão Misterioso* ao de *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, enxergando uma relação direta entre a ave mecânica e o tapete voador. Franklin Maxado, por exemplo, o inclui entre os cordéis *maravilhosos ou mágicos*, citando-o como modelo em sua ampla classificação, inferindo tratar-se da "lenda do tapete voador, adaptada no Brasil, justamente numa época em que os balões dirigíveis já subiam e que Santos Dumont testava o aeroplano" (Maxado, 1980, p. 79). Além da fuga no objeto voador e do fascínio exercido pela donzela oprimida pelo pai (*topoi* de um sem-número de histórias), há pouca confluência entre os enredos. Ademais, o conto narrado em 1709, por Hanna Diyab, um cristão maronita sírio, a Antoine Galland, que o incluiu arbitrariamente entre as narrativas das *Mil e uma noites*, é classificado, no sistema ATU, com o número 561 (*Aladdin*).

O motivo do rapto da heroína ocorre ainda na variante "O cavalo mágico", da tradição sufi. Neste último, como montaria do príncipe Tambal, o cavalo de madeira fabricado por um carpinteiro traz botões que, girados em determinadas posições, elevam-no ao ar, tal e qual ocorre a Evangelista e seu pavão no romance de cordel:

> Evangelista subiu
> pôs um dedo no botão.
> Seu monstro de alumínio
> ergueu logo a armação.
> Dali foi se levantando,
> seguiu voando o pavão (Resende, 1957, p. 24).

No conto sufi, o cavalo leva o príncipe ao reino da princesa Pérola Preciosa, cujo pai, um rei-mago, a aprisiona num palácio que girava nos céus, inalcançável para o comum dos mortais, mas não para um cavalo voador (*Cf.* Anônimo, [19--?]). Classificado como ATU 575 (*As asas do príncipe*), assim como a versão-padrão recolhida por Galland, o conto sufi reúne alguns motivos constantes também no cordel:

> 1."Um príncipe compra um objeto voador e voa para um país estrangeiro para ver a princesa (que está trancada numa torre por ordem do rei)" [K1366, F1021.1].
> 2. "Os amantes escapam cavalgando juntos no objeto voador até o país natal do príncipe. [R111.3.1, R215.1], onde eles se casam." (Uther, *op. cit.,* p. 344, tradução nossa).

Há, além dos contos mencionados, um exemplar bem mais antigo, proveniente da Índia, com vários pontos em comum com o grande clássico da literatura de cordel. Trata-se de "O tecelão e o construtor de carruagens" (fábula V), um dos contos mais expressivos do lendário *Pañcatantra*.

6.3 O tecelão e a princesa reclusa

Em certa cidade, durante as festividades votivas a um deus não nomeado, sobre uma elefanta, cercada de guardas e de eunucos, desfila uma princesa de beleza incomparável. Um tecelão cai de amores por ela, literalmente, sendo levado pelo amigo construtor de carruagens para sua casa. Instado por este, conta que morrerá se não falar com a princesa que, para azar seu, vive em um aposento intransponível. O amigo constrói no mesmo dia uma réplica de madeira do pássaro celeste Garuda. Confecciona também uma cavilha e mais dois braços, ornando-o de joias que o fazem parecer-se com o grande deus Visnu. Montado no pássaro de madeira, o tecelão alcança o sétimo pavimento, o mais alto do castelo, e se apresenta à moça, que fica abalada com o que imagina ser a presença do deus. Ele manifesta o seu interesse amoroso e, ante a atitude vacilante dela, ameaça reduzir a cinzas seu pai, logrando, mediante chantagem, a primeira noite com ela.

Depois de muitas visitas, os guardas, percebendo uma rachadura no coral pendente dos lábios da moça, a denunciam ao rei. O soberano delega à rainha a responsabilidade de averiguar o que houve. Constata-se que, além do lábio fendido, a moça tem marcas de unhas, um sinal de que havia se deitado com algum homem. Envergonhada, ela conta que era visitada por Visnu, sempre à meia-noite, e a mãe não só acredita, como a defende perante o esposo. O rei, julgando-se venturoso por ter um deus na família, resolve invadir outras terras, provocando a fúria de outros reis, que se unem contra ele. A moça, orientada pelo pai, pede ajuda ao falso deus, e ele garante que aniquilará os inimigos do *sogro*.

Estando a cidade completamente sitiada e quase sem suprimentos, o tecelão resolve se mostrar para os inimigos, voando sobre suas cabeças, esperando que a surpresa os desnorteie e permita alguma vantagem para o rei. O verdadeiro Visnu, que a tudo assistia, preocupado com sua reputação caso o embusteiro fosse abatido pelas flechas dos combatentes, se apossa de seu corpo, enfraquecendo os inimigos e permitindo que o rei os liquidasse. Finda a guerra, o falso deus desce do pássaro de madeira e é reconhecido pela população como o jovem tecelão. Descoberta a identidade, ele conta ao rei toda a história. Feliz pela destruição dos rivais, o rei o perdoa e lhe concede a mão de sua filha. A história termina com um final feliz.

Breves comentários antes de apresentar outras versões análogas: excluindo-se a guerra, pormenor que pode refletir a época de difusão da história, os demais elementos são todos convergentes. Se não temos ainda o pavão como montaria do herói, indiretamente ele já aparece, cabendo mencionar o mito segundo o qual esta ave teria nascido das penas do pássaro celeste Garuda. O tecelão é o ancestral do herdeiro do fabricante de tecidos, Evangelista, e o carpinteiro, um antepassado ilustre do engenheiro Edmundo.

6.4 Descortinando o mistério: outros voos do pavão

A professora Aglaia Starostina (2021, p. 56 *et seq*.), do Instituto de Estudos Orientais, da Academia Russa de Ciências, com base em Ji Xianlin (1958: 118) e Boris Riftin (1974: 81-83), em artigo sobre o ATU 575, afirma que "O tecelão e o construtor de carruagens" não é a primeira ocorrência do conto. Citando dois textos do período Tang, dinastia que governou a China de 618 a 907 E.C., ela recorre a outros estudiosos para contraditar a ideia de que esta versão do *Pañcatantra* é a mais antiga.

"O velho de Xiangyang" integra a coleção *Xiao Xiang lu*, (Registros das regiões de Xiao e Xiang), datada do século IX, que, segundo Starostina, perdeu-se. Narra a história de Bing Hua, carpinteiro que, depois de uma bebedeira, recebe de um velho um machado mágico de presente. Todas as peças de madeira produzidas com o machado se moviam conforme a vontade do seu artífice. O velho, no entanto, alertara Bing para não se sobrecarregar com as mulheres. Bing emprega-se com um homem rico de outra cidade e, ao descobrir que este tinha uma jovem filha viúva, invade o seu quarto e, ameaçando-a, deita-se com ela. Com o tempo, os dois se entendem e resolvem fugir em duas garças de madeira, enganando o ricaço. O homem não desiste de reaver a filha e, ao final, o raptor termina sendo capturado e levado à forca.

A segunda história, "Han Zhihe", da coleção taoísta *Xianzhuan Shiyi* (Biografias perdidas e encontradas de imortais), teria sido escrita por Du Guangting (850-933). O carpinteiro japonês Han Zhihe, da guarda imperial chinesa, era capaz de fabricar pássaros e outros objetos de madeira, incluindo pássaros e aves, que voavam a uma altura de até 300 pés, bem como uma cama mecânica que ocultava um dragão de madeira. Starostina informa que a história de Han Zhihe pertence a um grupo mais antigo e cita textos como o *Han Feizi* (século III a.E.C.) e o *Mozi* (séculos IV a II a.E.C.), em que aparece um artesão de nome Lu Ban, que teria vivido por volta do século V a.E.C. e competiria com outro carpinteiro, Mozi, para saber qual era o mais habilidoso. Lu Ban, em algumas histórias, ganha contornos de semideus.

O pavão de madeira como veículo de transporte aparece, mesmo, num conto que integra o tratado budista *Sanghabhedavastu,* traduzido para o chinês pelo monge Yijing (635-713). Starostina assim resume a história, de caráter exemplar:

> Um jovem de uma aldeia, cujo pai, artesão, morreu cedo, encontrou, em outro lugar, um mestre de quem aprendeu suas habilidades. Passado um tempo, o jovem quis desposar uma moça de uma aldeia distante. O pai dela concordou, mas disse-lhe que o casamento não poderia ocorrer a não ser num dia estipulado. O professor então sugeriu que fossem juntos em um pavão de madeira. Eles chegaram à aldeia da moça bem a tempo, e o professor, o aprendiz e a noiva montaram juntos na ave e voltaram para casa. O mestre deixou o aparelho na casa do aprendiz, mas disse à mãe para não deixar o jovem montá-lo. Claro, o filho quis montar no pavão mais uma vez e convenceu a mãe de que o mestre estava com ciúmes. Quando a mãe lhe deu a ave, ele montou, ligou a máquina e partiu. Alcançou o grande mar. Chovia muito e as cordas que uniam o mecanismo apodreceram. O jovem caiu no mar e se afogou (Starostina, 2021, p. 161-162, tradução nossa).[100]

A história relaciona-se ao *Pavão misterioso*, contudo, como ocorre em algumas variantes, em lugar da interdição paterna como obstáculo à união conjugal, há um teste de casamento. Já a morte do jovem imprudente, em consequência de uma queda de grande altura, conecta o conto budista ao mito grego de Ícaro, substituindo-se o calor do sol, que derrete as penas das asas confeccionadas por Dédalo, pela chuva, que apodrece as cordas que uniam as partes do mecanismo alado.

6.5 O pavão como noivo animal

O conto da "Princesa Roseta", composto por Madame d'Aulnoy a partir de uma narrativa oral, traz pelo menos três elementos do *Romance do pavão misterioso*: o confinamento da jovem na torre; o retrato da princesa motivador do interesse amoroso e o pavão propriamente dito, aqui antropomorfizado como o Rei dos Pavões, adornado com motivos decorativos da bela ave. A história começa com o nascimento de uma princesinha, fadada a ser a responsável por

[100] No original: "A young man from a village, whose father was an artisan and died early, found himself a teacher in another place to learn the skills from him. After a while, the youth wanted to marry a girl from the faraway village. Her father agreed but told him that the marriage could not be contracted unless he came on a stipulated day. Then the teacher suggested that they go together on a wooden peacock. They arrived at the girl's village just in time, and the teacher, apprentice, and new bride together mounted the bird and came back home. The teacher left the device at the apprentice's house but told his mother not to let the young man ride it. Of course, the son wanted to ride the peacock once more and he persuaded his mother that the teacher was just jealous. When the mother gave him the bird, he mounted it, switched the machine on, and rode off. He reached the big sea. It was raining heavily and the ropes that kept the mechanism together rotted. The youth fell into the sea and drowned."

grandes tormentos para seus dois irmãos. A rainha vai em busca de um eremita, que habita o tronco de uma árvore, e o velho a aconselha a trancar a filha numa **torre** para todo o sempre. Com pesar, o rei e a rainha cumprem a sentença do destino.

Ainda assim, vão visitá-la, mas não permitem que ela tenha contato com o mundo exterior. Quando a princesa completa quinze anos, idade em que as moças se casavam àquela época, os seus pais morrem subitamente, e o seu irmão mais velho, ao assumir o trono, liberta-a. A princesa se encanta com tudo o que vê fora da prisão, especialmente com um cachorrinho "verde como um papagaio" (D'Aulnoy, 2023, p. 70), com uma orelha somente, chamado Tremelique, que a diverte muito. O cachorro desata a correr em direção ao bosque. "A princesa o seguiu e ficou mais maravilhada do que nunca ao ver, naquele bosque, um grande **pavão** com a cauda eriçada; ele lhe parecia tão belo, tão belo, que não conseguia tirar os olhos dele" (*Ibid.,* p. 71). Ao saber que as pessoas se alimentavam da carne daquela ave, a princesa fica tão revoltada que decide que só se casaria com o Rei dos Pavões.

A princesa e o pavão são conduzidos ao castelo enquanto o rei e seu irmão ficam a matutar um jeito de encontrar o tal Rei dos Pavões.

> Enquanto ela conversava em boa companhia, o rei e o príncipe pensavam em como encontrar o Rei dos Pavões, se é que existia um. Concluíram que primeiro deveriam mandar fazer um **retrato** da princesa. Ele foi feito com tanta perfeição que só faltava falar. (*Ibid.*, p. 73-74).

Os irmãos deixam a princesa como regente e saem pelo mundo em busca do Rei dos Pavões. Alcançam o reino dos besouros onde o regente ensina-lhes como chegar ao outro reino. Ao chegarem, deparam-se com pavões empoleirados nas árvores e temem pela sorte da irmã, que encasquetou de se casar com o rei daquela espécie. Já na cidade, encontram pessoas adornadas com penas de pavão e ficam aliviados. O rei tinha "longos cabelos loiros e encaracolados, a pele branca e uma coroa de cauda de pavão". Os rapazes mostram o retrato da irmã e contam-lhe de sua intenção. O rei fica deslumbrado, mas não crê que exista no mundo mulher tão bela quanto a do retrato. Por garantia, aprisiona os dois, dispensando-lhes um bom tratamento, e o irmão mais velho escreve uma carta a Roseta, comunicando que haviam, finalmente, encontrado o Rei dos Pavões. Em companhia de sua ama e sua irmã de leite, uma moça feia e corcunda, além do fiel cão, a moça parte em busca do reino de seu prometido esposo.

No meio do caminho, a ama resolve roubar todos os adornos e joias da princesa e, com a ajuda do barqueiro, lança o seu leito ao mar. Forrado com penas de fênix, o leito não afunda

e, em companhia do cãozinho, a moça fica à deriva até que a cama, flutuando, vai parar próximo a uma cabana, onde um pobre e generoso ancião a acolhe. Enquanto isso, a ama e sua filha chegam ao reino, ameaçando os pavões, causando espanto a todos e acendendo a ira do rei, que as aprisiona. Para piorar, resolve castigar os dois rapazes, retirando-os da cadeia e prendendo-os numa "caverna completamente escura, repleta de feras perigosas, onde foram lançados e abandonados com água até o pescoço." (*Ibid.*, p. 86).

Por três dias e três noites, o cãozinho Tremelique rouba a comida do rei e a leva para a cabana do velho. Um conselheiro do palácio segue o cãozinho até o seu destino e, com a ajuda dos soldados, subjuga e prende os comensais, inclusive o cachorro. O rei vai visitar os prisioneiros e, depois de o velho contar a história da princesa, ele percebe tratar-se da mesma moça do retrato e a liberta imediatamente, pedindo-lhe perdão. Os demais prisioneiros, incluindo os irmãos e até mesmo a ama e sua filha, são libertados. Roseta casa-se com o rei dos pavões numa festa que dura quinze dias.

O conto literário de Madame d'Aulnoy enquadra-se no ATU 403 (*A noiva branca e a noiva preta*). Algumas liberdades criativas, quando comparamos a outras versões, não comprometem o andamento da história. Em geral, o rei não repele a falsa noiva, por acreditar tratar-se mesmo da sua prometida vítima de algum malefício. É esta a razão pela qual o cão se apodera da comida, preparada para sua senhora e não para a falsária. O Rei dos Pavões é, de fato, um noivo animal, mas a autora, racionalizando o conto, faz dele um homem adornado com penas de pavão. Assim como Evangelista, no bojo do pavão, compartilha da mesma natureza de seu duplo animal, o Rei dos Pavões, colérico e mesmo tirânico, representa a energia vital simbolizada pela ave, que, mal dirigida, degenera em cegueira espiritual.[101] "Convém lembrar — como assinala Vladimir Propp — que a permanência dentro do animal é a condição para o casamento e amiúde também a condição para o poder" (Propp, 2002, p. 297).

6.6 A donzela na torre

Para além dos motivos estruturantes da história, outro aspecto relevante deve ser levado em conta: a complexa simbologia do pavão. Não nos esqueçamos de que, segundo uma tradição indiana, ele é a montaria de Buda, talvez por sua identificação ao Sol, e também do deus

[101] Heinrich Zimmer, estudando a complexa simbologia da Índia, afirma que a "relação entre uma figura antropomórfica e outra animal é característica da iconografia indiana. Interpreta-se o símbolo animal colocado abaixo como o transportador da figura humana; é chamado de veículo (*vāhana*). É um duplo representativo da energia e do caráter do Deus." (Zimmer, 2021, p. 64).

Kartikeya, filho de Visnu. É sob a forma de um pavão que Indra combate os demônios, segundo o *Ramayana*. É também a ave de Krishna. No Islamismo, representado com a cauda aberta, é um símbolo do universo, da totalidade. Associado aos cem olhos do cão Argos (ou pastor em outras versões), depois de ser morto por Hermes, tornou-se, na mitologia grega, a ave de Hera, a deusa do casamento. Angelo de Gubernatis, dedicando o capítulo XII do segundo volume de sua *Mitologia zoológica* ao pavão, imagina-o como representação do sol, do céu noturno, associando, ainda, os olhos de sua cauda às estrelas e ao arco-íris:

> O céu sereno e estrelado e o sol brilhante são pavões. Os céus calmos e azuis, enfeitados com mil estrelas, mil olhos brilhantes e o sol rico com as cores do arco-íris, oferecem a aparência de um pavão em todo o esplendor de suas penas polvilhadas de olhos (Gubernatis, 1872, p. 325, tradução nossa).[102]

Para os seguidores da mitologia comparada, como Gubernatis, os fenômenos celestes e também os naturais precedem os mitos europeus, que deles derivam (interpretação alegórica). Tais motivos míticos migram depois para os contos de fadas, as lendas e as canções populares. Com o desenvolvimento do método antropológico, especulações dessa ordem seriam rechaçadas. De todo modo, encontramos algumas relações entre os motivos persistentes do *Romance do pavão misterioso* e determinados mitos. A reclusão na torre da filha núbil do rei é um deles. O conto paródico do *Pañcatantra*, no qual um vigarista substitui um deus no quarto da princesa, indica que, em tempos mais recuados, era o próprio deus que cumpria essa função. O exemplo já citado, de Zeus em forma de chuva de ouro descendo do céu à terra, penetrando na torre intransponível e fecundando Dânae, que dele conceberia Perseu, é o mais poderoso, longe de ser o único. Evangelista reaparece como avatar de Zeus, deus cujo nome remonta ao védico *Dyaus*, representando o Pai-Céu, divindade cósmica e ctônica ao mesmo tempo. Seria a banha amarela, aplicada em sua cabeça, reminiscência da chuva de ouro e atestado da identidade solar do herói? O "conde orgulhoso" se aproxima de Acrísio de Argos, e, embora a reclusão de Dânae se encaixe no tema da profecia funesta, em linhas gerais, o aprisionamento visa impedir o futuro casamento da filha e a substituição do rei pelo genro. No caso de Acrísio, pelo neto. Por vezes, os pretendentes são submetidos a ordálios, terminando quase todos mortos, à exceção do herói.

Em alguns contos, a princesa é trancafiada logo ao nascer e proibida de tocar a terra ou ter contato com o Sol. Em outros, o confinamento ocorre durante a primeira menstruação, época

[102] Na tradução inglesa do original italiano: "The serene and starry sky and the shining sun are peacocks. The calm, azure heavens, bespangled with a thousand stars, a thousand brilliant eyes, and the sun rich with the colours of the rainbow, offer the appearance of a peacock in all the splendour of its eyebesprinkled feathers".

em que as jovens em sociedades antigas eram isoladas, como ocorre em *Rapunzel*, conto-modelo com o tema da donzela na torre. Propp, que associa o confinamento das jovens aos ritos de purificação necessários à passagem para a vida adulta, assegura que tal expediente não se dava para evitar o casamento, mas para assegurá-lo: "Frequentemente uma divindade ou um dragão não a rapta, mas a visita na prisão. É o que sucede no mito de Dânae e às vezes também no conto russo, onde o vento a fecunda" (Propp, 2002, p. 37). Desta forma, "o confinamento em uma torre prepara de forma evidente para o casamento, não para um casamento comum, mas sim com um ser de natureza divina, do qual nascerá uma criança divina…" (*Ibid.,* p. 37).

A rivalidade do pai (ou seu substituto, que pode ser o marido, o ogro etc.) com o jovem estrangeiro seria, assim, um acréscimo tardio, "preparando a passagem do gênero do conto propriamente dito para o gênero novelesco" (*Ibid.,* p. 40-41). O tema migrará depois para a literatura hagiográfica, a exemplo da lenda de Santa Bárbara, aprisionada em uma torre pelo próprio pai, para impedir que ela se casasse. Santa Bárbara será associada ao raio e ao relâmpago, atributos de Zeus em outros tempos.

6.7 "Tudo é mistério"

Alguns estudiosos, a exemplo de Braulio Tavares, vislumbraram no enredo do *Pavão misterioso* elementos da ficção científica, o que, em parte, é verdadeiro.

O adjetivo *misterioso* do título ressalta complexa simbologia do pavão, reforçada pela vigorosa composição musical do cearense Ednardo, grande sucesso na década de 1970 e tema de abertura da telenovela *Saramandaia*, de Dias Gomes. A canção *Pavão mysteriôzo*, quase homônima do folheto, era um grito de alerta contra o regime de exceção então vigente no país ("Desmancha isso tudo que não é certo, não"), mas não deixa de ser também uma homenagem, talvez a maior prestada até hoje, ao mais amado de todos os cordéis: "Tudo é mistério nesse seu voar" (Pavão, 1974). O diálogo entre o *Romance do pavão misterioso* e obras com origem em diferentes épocas, territórios e tradições culturais, ratifica que, de fato, o enredo da célebre obra de José Camelo de Melo Resende se desenvolveu a partir da combinação dos motivos integrantes de contos novelescos e maravilhosos.

CAPÍTULO 7 – COMICIDADE E RISO NA LITERATURA DE CORDEL

Impossível precisar os folhetos protagonizados por personagens que são a antítese dos heróis dos enredos maravilhosos ou novelescos e dos romances de cavalaria. Feios, sujos e um tanto malvados, os anti-heróis populares encarnam o sentimento de desforra das classes espoliadas, mas, em sua camada mais profunda, representam a total inversão de valores e o triunfo de uma moral alternativa ou mesmo da ausência de moral. Ou, ainda, a abolição do que Freud chamou de princípio da realidade.[103] São disformes ou deformados, denunciando sua origem grotesca ou mesmo diabólica, como atesta Silvano Peloso, que enxerga em tais bufões o antimodelo do herói ou o herói negativo, mas, em certo sentido, também heróis: "Heróis, vilões e bufões que emergem em uma determinada estrutura tradicional constituem um sistema e iluminam os próprios modelos e normas, mesmo quando os invertem graças às características subversivas da imitação." (Peloso, 1996, p. 147).

Se o rei, associado à ordem e à justiça, perverte uma e outra, aplicando a lei de forma desigual, o herói transgressor surge como fiel da balança, em seu papel de reparador, embora suas ações e os meios de que lança mão sejam questionáveis sob qualquer prisma. Personagem destituído de virtudes, físicas ou morais, constituindo-se esse desprendimento o seu ponto forte, o *trickster* vai até as últimas consequências, sem qualquer sombra de dilema moral a tolher-lhe a consciência na consecução de seus objetivos. Chamado de *amarelinho* em contos jocosos e folhetos de esperteza, o apelativo depreciador reflete as condições sociais em que vive esse arlequim roto e esmolambado, atacado de verminoses e de outros males da pobreza. Vence pela astúcia, auxiliado, ainda, pela soberba de seu oponente, seja um rei, um gigante, um clérigo ou um fazendeiro.

Há, por trás do cômico, o trágico, consequência dos desvãos sociais, daí a função reparadora atribuída a tais personagens. O riso, provocado pelo revés infligido a um potentado, bem como o seu desmascaramento, por alguém de condição social inferior, é catártico, produzindo imediata identificação do público com o *trickster*. Nessa perspectiva, "o riso deve responder a certas exigências da vida em comum", ou seja, "deve ter uma função social", preconizou Henri Bergson (2018, p. 40), em um dos primeiros estudos sobre a comicidade e o riso. Nessa perspectiva, a comédia se constitui num jogo "que imita a vida", despertando no adulto um prazer similar ao que a criança sente quando manuseia marionetes ou brinca com

[103] O princípio da realidade, segundo Freud e seu discípulo Bettelheim, vincula-se ao controle dos impulsos, estes ligados ao princípio do prazer, visando a gratificação. Para vivê-lo, "devemos estar dispostos a muitas frustrações para ganhar recompensas duradouras" (Bettelheim, 1980, p. 43).

bonecos. “Não seriam estes mesmos cordões — indaga Bergson — “que reencontraremos, refinados pelo uso, nos fios que ligam as situações da comédia?” (*Ibid.*, p. 65). O sentido sério, grave, que atribuímos à vida “real”, portanto, provém de nossa incapacidade de enxergar esses fios, haja vista que, em algum nível, todos somos manipulados. É por isso que, “por instinto e porque, ao menos em imaginação, preferimos enganar a sermos enganados, é do lado dos trapaceiros que o espectador se coloca.” (*Ibid.,* p. 79). Compreende-se, assim, a simpatia do leitor/ouvinte no campo psicológico com o trapaceiro, que, a certa altura do conto, passa a ter controle de toda a situação, embora, dissimulado que é, finja o contrário.

É hora, pois, de conhecermos mais de perto alguns desses notórios manipuladores.

7.1 Pedro Malazarte na tradição oral no cordel

Pedro Malazarte (variando em Malasartes, Malazartes, Malas-Artes), burlador impiedoso, sádico, amoral, mereceu, da escritora e folclorista Ruth Guimarães, um alentado estudo ao qual, dada a natureza difusa do personagem, ela deu o título de *Calidoscópio*: “Esse pícaro tem procuração para fazer o que o desvalido não pode, não sabe ou tem medo de fazer, ou os três juntos: não pode, não sabe ou não tem a audácia necessária. A tácita aprovação é evidente. Simbolicamente ele goza da maior autoridade.” (Guimarães, 2023, p. 25).

A citação mais antiga a Malazarte é a da cantiga 1.132, de fundo satírico, de autoria de Pedro Mendes da Fonseca, reunida no *Cancioneiro da Vaticana*:

> Chegou Paio de más artes
> com seu cerame de Chartes;
> e nom leeu el nas partes
> que chegasse há um mês
> e do lũes ao martes
> foi comendador d'Ocrês (Guimarães, 2023, p. 24).

O autor, provavelmente, valeu-se da imagem de Malasartes, associado ao Diabo, para ridicularizar Paio Peres Correia, nobre que ascendera a comendador sob o reinado de Afonso X de Castela. Importa, aqui, demarcar o atestado de nascimento do nosso anti-herói na literatura portuguesa, salientando que o fato de servir como modelo, ainda que negativo, demonstra sua popularidade entre nobres e plebeus, em Portugal e na Espanha, onde ele, rebatizado como Pedro de Urdemales (ou Urdemalas), frequentou as páginas clássicas de Cervantes e Lope de Vega, entre outros.

O poeta popular baiano João Damasceno Nobre (1910-?), no cordel *O quengo de Pedro Malazarte no fazendeiro*, explorou as características mais marcantes do famoso pícaro, tornado brasileiro pelos processos de convergência e assimilação. A primeira parte centra-se numa aposta feita entre Malazarte e um fazendeiro: este estabelece um contrato de trabalho no qual o empregado jamais deveria perder a paciência sob o risco de ceder ao contratante uma correia de seu próprio couro:

> Quando ele achava parceiro,
> Fazia aposta até feia:
> Apostava furar olho,
> Cortar mão, surrar de peia;
> Afinal deu pra apostar
> Tirar nas costas correia (Nobre, 1959, p. 4).

Caso o patrão se zanguasse, o que jamais ocorrera, o empregado teria o prazer de o mutilar. Pedro se emprega para vingar o irmão, Antônio, que voltara para casa humilhado por haver perdido a aposta. Para derrotar o patrão, revela-se tão malvado quanto ele: espanca uma cachorra, obrigando-a a voltar para casa mais cedo, condição estabelecida para o retorno do serviço; elimina uma ave agourenta, figurada numa velha, que o acordava com seu canto[104]; vende os bois do patrão a um açougueiro e enterra os rabos num charco, simulando um afogamento; troca os copos de bebida envenenada com a mulher do patrão, safando-se enquanto ela morre. Por fim, depois de armar a rede sobre um rio, finge dormir para que o patrão desfira um golpe de facão na corda; reaparece, no dia seguinte, guiando uma tropa de burros com os beiços cortados à guisa de sorriso. Justifica o "sorriso" dos animais narrando um sonho com o fazendeiro, que, ao cortar a corda da rede, fez com que toda a carga que conduzia (em couro curtido) caísse no rio, livrando-o do peso. Ao perder a paciência, e, consequentemente, a aposta, o amo permite que Pedro extraia uma correia de couro de suas costas, e o malandro, como ultraje final, ainda se dá a conhecer:

> Tirou-lhe duas correias
> Dos pés até a cabeça;
> Disse: Sou irmão de Antônio
> Precisa que me conheça!
> Respondeu-lhe o fazendeiro:
> Quero é que desapareça! (Nobre, 1959, p. 23-24).

[104] Essa passagem é particularmente confusa no folheto, pois o autor usa, alternadamente, "ave" e "velha". Geralmente, a mãe do contratante, imitando uma ave, canta, acordando Pedro. Ele a mata sob a justificativa de que a "ave" não o deixava dormir.

A segunda parte versa sobre uma burla mais "inocente" em cima de outro fazendeiro, conhecido pelos calotes e pela violência contra os empregados. Um dos peões injustiçados conta a sua história a Pedro, que resolve dar uma lição no "marreteiro". Emprega-se e, por um ano, é bem tratado, conta piadas e se dá bem com todo mundo. Pressentindo o calote, em vez de pedir as contas, ele toma uma decisão:

> Então comprou logo um pote,
> Muito grande, a um certo oleiro,
> E disse: Aqui é a chave
> Pra tirar do fazendeiro
> Uma boa importância
> Do seu mofado dinheiro.
>
> Levou o pote pra casa
> E fez dele uma privada
> Toda obra que fazia
> Era ali depositada,
> Até que ficou tão cheio
> Que não cabia mais nada (*Ibid.*, p. 26).

Amarra o pote cheio de excrementos no alto de uma jaqueira; mostra ao fazendeiro uma carta que supostamente recebera noticiando o fim próximo de sua mãe. Afirmando não saber ler, mostra a carta ao amo e, diante da desculpa do sujeito para não saldar a dívida, finge estar pouco interessado. Conta-lhe que sonhara com um tesouro, depositado no alto da jaqueira por uma visão (alma penada), que só poderia ser resgatado sexta-feira. O fazendeiro constata que o tesouro estava, de fato, no local apontado e dá a Pedro, como compensação, cinquenta contos de réis. O malandro o instrui para forrar o chão com cobertas limpas, pois, se o ouro tocar o chão, "transforma todo em poeira" (*Ibid.*, p. 30). Acompanhado da família e de dois empregados, que deverão quebrar o pote com bastões, o fazendeiro aguarda, debaixo da árvore, pelo dinheiro da visão:

> Os cabras bateram logo
> Que chegou em posição;
> E descambou lá de cima
> Toda aquela arrumação;
> O povo vomitou tanto
> Que quase sai o pulmão (*Ibid.*, p. 32).

O tema da "libra de carne", que aparece na primeira parte, não era inédito na poesia popular, merecendo, de Luís da Câmara Cascudo, em 1939, um breve estudo a partir dos versos

de Tadeu de Serpa Martins[105]; a demanda se dá entre Pedro (o sobrenome não aparece) e um turco usurário. O irmão do trapaceiro, João, perdera a aposta e retornara mutilado para casa. Sabendo que só poderia retornar do serviço na hora do almoço caso a cachorra da fazenda também retornasse, Pedro a espanca com a enxada; destrói a plantação de canas a pretexto de capinar o mato; o mesmo ocorre com as bananeiras, quando o fazendeiro lhe pede que traga um carro de lenha em "que não se encontre um nó". A gota d'água transborda quando ele corta os beiços do gado do turco que, em desespero, tenta suborná-lo em troca do pagamento. Pedro recusa a oferta e esfola as costas do turco, retornando para casa com o sinistro troféu (Ver: Cascudo, 1984, p. 233-238).

O turco, personagem vilanizado nos contos populares e na gesta carolíngia, confundido, às vezes com o ogro, raptor de donzelas, é mera convergência do gigante, rival do herói ladino nos contos europeus. O tipo está de fato enquadrado entre os *Contos do ogro (Diabo) estúpido*, ATU 1000 (*Ganha quem não se zangar*, na seção que abarca os Contratos de trabalho (1000-1029). O tema da aposta ou da dívida, paga com uma libra de carne ou uma tira de couro, teria vindo do Oriente, onde a anedota da Cádi de Emessa, na Síria, era muito popular; espalhou-se pela Europa em registros nas *Gesta romanorum* (século XIII), no *Pecorone* (1378), de Giovanni Fiorentino, entre outras obras, como o *Palace of pleasure* (1566), de William Painter, possível inspiração para o *Mercador de Veneza* de Shakespeare (1594), com eco persistente e duradouro. Câmara Cascudo, no ensaio "A libra de carne no ciclo de Pedro Malas-Artes", alude à anedota síria, na qual um judeu, ancestral do Shylock da peça shakespeariana, aparece como credor inflexível, estereótipo propagado na esteira do antissemitismo:

> A menção mais antiga cita-se na sentença do Cádi de Emessa, na Síria. Julgou uma sentença entre hebreu e muçulmano, obrigando-se o devedor a dar uma libra de carne viva, não satisfazendo o débito em prazo improrrogável. Revoltaram-se os espíritos pela dolorosa satisfação e as partes foram ao Cádi. Decidiu este que o judeu cortasse a carne devida no peso estipulado e exato, nem menos e nem mais, sob pena de confisco dos bens. O credor recuou e pagou a multa por haver atentado contra a existência de criatura devota ao Deus clemente e misericordioso (Cascudo, 1971, p. 59).

A primeira parte traz um conto-moldura (ATU 1000) e a segunda é composta de um conto independente, razão pela qual incluímos este cordel entre os tipos miscelânicos. "O tesouro do espertalhão", classificado por Isabel Cardigos e Paulo Correia (Car-Co) como tipo

[105] Não há dados biográficos consistentes sobre este autor. Provavelmente, era cearense, tendo publicado folhetos sobre a morte do Padre Cícero e pelejas fictícias do Cego Aderaldo com os cantadores Antônio Barroso e Jacob Passarinho. (Ver: Almeida; Alves Sobrinho, 1978, p. 178).

1539*D, inspirou o clássico *As perguntas do rei e as respostas de Camões*, de Severino Gonçalves de Oliveira, o Cirilo. Em certo momento da história, Camões convence o rei de que o jarro em que estercava, na verdade, guardava um grande tesouro. O efeito cômico, juntando a descrição do conteúdo da jarra à degradação do rei, é impactante:

> O rei saiu com Camões
> Sem fazer cara de choro
> E quando chegou no quarto
> Que viu o grande tesouro
> Disse: Camões eu preciso
> Tomar um banho de ouro.
>
> Pegou a jarra e amarrou
> Sob os caibros do telhado
> Ficando debaixo dela
> Bateu com um ferro pesado
> Quando a jarra abriu-se em bandas
> Foi merda pra todo lado (Oliveira, [199-?], p. 16).

O cordel aproveitou outros contos burlescos, como o do "Urubu adivinhão", recriado por Francisco Sales Arêda como *Presepadas de Pedro Malazarte*, lançado possivelmente na década de 1950, e por Klévisson Viana, *Pedro Malazartes e o urubu adivinhão*, publicado em 2002. Traz um Pedro menos sádico e mais maroto, utilizando um urubu como ave adivinhona, com a qual chantageia uma mulher infiel, obrigando-a servir ao marido e a ele, por tabela, com os acepipes que esta reservara ao amante (algumas vezes, um padre). O embusteiro, que espionara a mulher e o amante antes da chegada do marido, fustigava a ave com o pé, garantindo que ele sabia onde estavam os quitutes:

> — É verdade, minha mulher,
> O que o bicho está dizendo?
> Que outras boas iguarias
> Tu estás nos escondendo?
> — Marido do coração,
> Esse bicho é sabichão,
> Pois de tudo está sabendo...
>
> — Vem, Maria, traz então
> Todo o resto da comida!
> Traga doces e quitutes
> E o resto da bebida,
> Que esse bicho é matreiro!
> 'Tá nos tirando a terreiro
> Ó ave feia, enxerida! (Viana, 2002, p. 15).

O final destoa em parte das versões tradicionais: temendo ser delatada pela ave, adquirida pelo marido a peso de ouro, a mulher manda eliminar o amante. Francisco Sales Arêda segue, em sua versão, o modelo tradicional: depois de iludir o seu anfitrião quanto às qualidades de oráculo do urubu, Pedro o aconselha a não deixar que urinem em sua cabeça, pois, caso isso ocorra, o bicho perderá o "dom".

A história prossegue com o embusteiro chegando à corte e sendo intimado pelo rei a ensinar o seu burro a ler. Ele engana o rei espalhando milho pelas páginas de um livro, no qual o burro, faminto, mergulha o focinho:

> Com um mês depois, o burro
> Estava tão acostumado
> Que bastava ver o livro
> Ficava todo animado
> Focinhava todas páginas
> Caçando o milho guardado (Arêda, 1979, p. 14).

O duelo prossegue com outra aposta na qual eles deverão furar uma baraúna usando apenas o dedo. Pedro veda um buraco com cera e o rei, tentando imitá-lo, desloca a junta da mão. A rainha, a pedido do marido, convida Pedro para um passeio na praia. O rei o empurra para o mar, mas Pedro se safa e, mais tarde, aproveitando-se do sono do oponente, dá-lhe o troco, tirando-o do seu caminho. Casa-se com a rainha e assume o trono.

A competição para saber quem fura uma árvore com o dedo (ATU 1085) também integra a seção de *Contos do ogro estúpido*, sendo o registro mais antigo, em Portugal, o episódio recenseado por Adolfo Coelho, "O rapaz e o gigante", nos *Contos populares portugueses*. O desfecho anômalo do cordel, reduzindo a burla do surrão a uma simples eliminação do inimigo sem o emprego do recurso *Deus ex machina*, mostra-se anticlimático.

Nas versões correntes, o rei (ou o fazendeiro) manda prender o trapaceiro num saco que deve ser atirado ao mar. É dessa forma que Leandro Gomes de Barros conclui o clássico *O cavalo que defecava dinheiro*, no qual o vilão, um duque ganancioso, não compreende como seu compadre pobre enriquecera em tão pouco tempo. Este escapa do surrão, aproveitando a ausência momentânea dos dois capangas do duque, berrando que o prenderam para obrigá-lo a desposar uma moça milionária; chama a atenção de um boiadeiro, que descose o surrão e assume o seu lugar, sendo arremessado serra abaixo. Depois de três meses, o espertalhão reaparece e o duque pede para que ter o mesmo "tratamento", pois também que ser recompensado:

O velho no mesmo dia
Mandou fazer um surrão.
Depressa meteu-se nele
Cego pela ambição
E disse: — Compadre, estou
À sua disposição.
[...]
Saíram com esse velho
Na carreira sem parar
Subiram de serra acima
Até o último lugar
Daí voaram o surrão
Deixaram o velho embolar...

O velho ia pensando
De encontrar muito dinheiro,
Porém sucedeu com ele
Do jeito do boiadeiro,
Que quando chegou embaixo
Não tinha um só osso inteiro (Barros, 2006, p. 15-16).

O conto mais divulgado com esee motivo é "Nicolau Grande e Nicolau Pequeno", de Hans Christian Andersen, que, mesmo provindo da tradição oral, recebe retoques que não o desfiguram. Os epítetos remetem à condição social de ambos, apresentada no início: Nicolau *Grande* possui quatro cavalos e Nicolau *Pequeno*, apenas um.

7.2 João Grilo: de suposto adivinhão a vingador nordestino

Tornado célebre graças às versões cinematográficas da peça *Auto da Compadecida*, João Grilo nem sempre foi enquadrado no arquétipo do burlador sádico e imprevisível. Era mais identificado ao pretenso adivinhão ajudado pela sorte. Assim o encontramos, ainda em Portugal, nos contos "João Ratão (ou Grilo)" (1883) e "História de João Grilo" (1910), recolhidos por Teófilo Braga e Consiglieri Pedroso, respectivamente. O primeiro exemplar, muito truncado, mostra um carvoeiro passando-se por adivinhão na corte e propondo-se a desvendar um roubo. Pede três jantares ao rei e, na primeira noite, servido pelo criado, diz: "— O primeiro já cá está! O primeiro já cá está!", aludindo ao prato. No dia seguinte, João Ratão canta: "— O segundo já cá está!", e o criado que o servia delata a si mesmo e aos companheiros, por acreditar que o adivinhão desvendara o segredo. João Ratão conquista a confiança do rei, que lhe oferece, para testá-lo uma vez mais, um copo com mijo de porca. Depois de bebê-lo, aparvalhado ante a pergunta do rei, responde: "— Aqui é que a *porca* torce o rabo!", sendo aclamado pelo monarca, que lhe concede a mão de sua filha (Ver: Braga, 2002b, p. 270-271).

No folheto *Proezas de João Grilo*, composto originalmente com oito páginas por João Ferreira de Lima e ampliado para 32, a setilha a seguir traz a resposta dada ao rei acerca do objeto oculto em um alçapão:

> João lhe disse: — Esse objeto
> não é manso, nem é brabo,
> nem é grande, nem pequeno,
> nem é santo, nem é diabo[106] —
> bem que mamãe me dizia
> que eu ainda caía
> onde a porca torce o rabo (Lima, 1951, p. 23).

A versão de Pedroso é mais completa, próxima dos registros brasileiros, posteriores, de Câmara Cascudo, "Adivinha, adivinhão!", e Doralice Alcoforado/Suárez Albán, "Amigo Grilo" e "Dão Grilo". Nela, João Grilo é um pobrezinho que, obrigado pelos pais, vai à corte tentar desvendar quem roubou as joias da princesa. Como todos os que fracassaram haviam morrido, e o rapaz tinha apenas três dias para solucionar o caso, meteram-no num quarto, onde era servido por um criado. O processo é o mesmo, variando na frase: "— Já lá vai um! (...) — Já lá vão dois etc." com o terceiro criado entregando os pontos e implorando ao rapaz para não o denunciar em troca da devolução das joias. Acordo feito, a princesa se nega a casar com aquele maltrapilho, forçando o rei a recompensá-lo com muito dinheiro, mantendo-o na corte como adivinho. O rei o testa, perguntando o que escondera na mão (um grilo) e o rapaz responde: "— Ai, Grilo, em que mãos estás metido!", induzindo o monarca a acreditar que ele, de fato, adivinhara. Outra vez, esconde o rabo de uma porca, resultando em resposta similar ao conto recolhido por Braga e, por fim, quando está indo embora, o rei apanha "caganitas" de cabra na rua, e o rapaz, instado, responde, desdenhoso: "— Adeus! Adeus! Caganitas para vossa majestade!" (Ver: Pedroso, 2006, p. 338-340).

Em *Proezas de João Grilo*, texto finalizado em 1948 pelo editor João Martins de Athayde ou por um poeta a seu serviço, talvez Delarme Monteiro, a resposta vem sem qualquer filtro higienista:

> — Minha mãe profetizou
> Que o futuro é minha perda
> Dessas adivinhações
> Brevemente você herda
> Faz de conta que já vi
> Como esta hoje aqui
> Parece que dá em merda (Lima, 1951, p. 24).

[106] *Diabo*, aqui, é adjetivo, equivalente a *pecador*.

Similar ao conto baiano, narrado por Raimunda Salete Santos, no qual o Grilo, quando o rei apanha "uma bosta de boi seca", exclama: "— Minha mulé (*sic*) bem me disse quando eu vim, que era de adivinhar, era de ser merda!" (Alcoforado; Albán, 2001, p. 415). Aluísio de Almeida, que registrou em São Paulo, a "História de João Grilo", recorre a um eufemismo que causa estranhamento pela desconexão com o linguajar corrente na oralidade:

> Depois, Sua Majestade mandou encher de fezes uma tigela (com perdão da palavra) e pôr na mesa no meio de outros pratos.
> Perguntou o que era.
> João Grilo nada de adivinhar. Só pôde mesmo dizer: Bem minha mãe me dizia que as minhas adivinhações iam dar em fezes! (Almeida, 1973, p. 24).

O conto é classificado por Uther como ATU 1641, como *Doctor Know-All* (Doutor Sabe-Tudo), adaptado, no CCTP, como *Dão Grilo*, dada a proeminência do personagem, que aparece, com este nome, ainda, em duas versões recolhidas por Leite de Vasconcelos. Uther resume, nos seguintes termos, a história (última parte não consta dos exemplares luso-brasileiros):

> Um fazendeiro chamado Crab [Caranguejo] (Cricket [Grilo], Rat [Rato]) se veste de médico e se autodenomina Doutor Sabe-Tudo [K1956].
> Em troca de comida e hospedagem por três dias, se oferece para descobrir quem roubou um anel (tesouro) de um homem rico (rei). Será enforcado se falhar. Quando os servos entram na sala (ao final dos três dias), ele diz: "Esse é o primeiro (segundo, terceiro)". Os servos acreditam que ele descobriu o roubo e admitem ter subtraído o anel [N611.1].
> Para provar seu poder, ele deve dizer o que há dentro de um prato coberto (punho fechado). Não tem ideia e lamenta: "Pobre Caranguejo (Grilo, Rato)!" Para sorte dele, esta é a resposta certa [N688].
> Dá um purgante a uma pessoa cujo cavalo foi roubado. Quando a pessoa tem que sair, encontra o seu cavalo desaparecido [K1956.1]. Ou o próprio Doutor Sabe-tudo esconde o cavalo e depois o descobre [K1956.2] (Uther, 2011, v. 2, p. 344, tradução nossa).[107]

[107] Na versão em inglês: "Doctor Know-All. A farmer named Crab (Cricket, Rat) dresses as a doctor and calls himself Doctor Know-All [K1956].
In exchange for food and lodging for three days, he offers to discover who stole a ring (treasure) from a rich man (king). He is to be hanged if he fails. When servants enter the room (at the end of the three days), he says, "That is the first (second, third)". The servants believe he has discovered their theft, and admit to having stolen the ring [N611.1].
To prove his power, he must say what is inside a covered dish (closed fist). He has no idea and bemoans, "Poor Crab (Cricket, Rat)!" He is lucky that this is the right answer [N688].
He gives a purgative to a person whose horse had been stolen. When the person has to go outside, he discovers his missing horse [K1956.1]. Or Dr. Know-All hides the horse himself and then discovers it [K1956.2]".

O pesquisador do cordel Ribamar Lopes, que conhecia apenas uma versão portuguesa do referido conto, publicada em antologia organizada por Viale Moutinho e adaptada a partir das versões tradicionais, afirmava existirem diferenças entre o João Grilo português, "um tolo ajudado pela sorte", e o brasileiro, comparando a versão literária portuguesa ao folheto de cordel brasileiro (Ver: Lopes, 1996, p. 40). Neste não consta o motivo N611.1 (descoberta acidental do roubo de joias). O episódio, que converge também para o ciclo de Malazarte, aparece no folheto *As perguntas do rei e as respostas de João Grilo*, de Antônio Pauferro da Silva, analisado por Théo Brandão em estudo amparado por ampla bibliografia.[108]

O texto de João Ferreira de Lima é do tipo miscelânico, reunindo, pelo menos, seis episódios distintos[109]. Além de motivos difusos e várias páginas de perguntas e respostas, feitas por João Grilo a um professor, há outras, dirigidas ao herói por um sultão, ao gosto da tradição oriental presente também na *História da Donzela Teodora*. Uma destas perguntas, formulada pelo sultão Bartolomeu do Egito, por sinal, revive o enigma que, há cerca de três milênios, assombrava os habitantes da Tebas grega:

> Perguntou: — Qual o animal
> que mostra mais rapidez
> que anda de quatro pés
> de manhã por sua vez
> ao meio-dia com dois
> passando disto depois
> à tarde anda com três?
>
> O Grilo disse: é o homem
> que se arrasta pelo chão
> no tempo que engatinha
> depois toma posição
> anda em pé bem seguro
> mas quando fica maduro
> faz três pés com o bastão (Lima, 1951, p. 18).

Lopes reproduz, em seu ensaio "Camões, João Grilo, Bocage e a Donzela Teodora", do livro *Cordel*: mito e utopia, as duas setilhas acima, sem maiores considerações, além de exaltar a sua beleza poética; trata-se do enigma proposto pela Esfinge a Édipo, às portas de Tebas, o qual, desvendado pelo herói, induz ao suicídio o monstro lendário.

João Evangelista Nascimento Neto, que estudou as movências de João Grilo, da tradição oral ao cordel, do teatro à literatura infantil, compreendeu essas ambivalências como

---

[108] "A estória de João Grilo" *in:* BRANDÃO, Théo. *Seis contos populares do Brasil*, 1982, p. 45-65.
[109] Ver tabela de classificação (Anexo).

características intrínsecas a um personagem que se equilibra entre os opostos: uma figura das encruzilhadas, como os deuses mensageiros aos quais, de algum modo, ele está relacionado:

> Do interior para a cidade, da periferia ao palácio, João Grilo transita por todos os espaços: o formal, onde habita a burguesia, e o informal, lugar do povo. Grilo é o elemento estranho na corte, mas é aquele que liga os dois mundos. É malvisto, pré-julgado como parvo, descreditado pelos nobres, mas a sua presença é a prova inconteste do abismo econômico na sociedade. Seu chamado pelo rei comprova que ele é necessário para resolver uma pendência. Sem usar a força braçal, mas sim o intelecto, prova que está apto a fazer parte daquele sistema: tudo o que realmente deseja (Nascimento Neto, 2014, p. 93).

O início do folheto, que narra o nascimento de João Grilo em condições excepcionais, por outro lado, parece ser uma compensação tardia à sua fama de adivinho fajuto, recuperando, em parte, o estatuto elevado que muitos sábios dotados da clarividência desfrutavam nas cortes:

> E nasceu de sete meses
> chorou no "bucho" da mãe
> quando ela pegou um gato
> ele gritou: — Não me arranhe,
> não jogue neste animal
> que talvez você não ganhe (Lima, *op. cit*., p. 1).

Mais adiante, essa condição excepcional é explicitada na primeira aventura de João, aos sete anos de idade, quando se torna órfão de pai. O embate do menino será com um padre, a quem oferece água em uma cuité (cuia de barro), usada pela mãe como penico. Esse rito de passagem, chamemos assim, associado ao número cabalístico *7*, visto, pelo povo, como "conta de mentiroso", ressalta as contradições de um personagem multifacetado, daí a alternância entre o sábio decifrador de enigmas e o tolo afortunado. João Grilo ainda nasceu de sete meses e chorou no ventre da mãe, o que lhe confere a aura de adivinho segundo crenças arraigadas na psique coletiva.

Para uma parcela importante dos leitores, trabalhadores rurais da zona da mata pernambucana, cinco décadas atrás, prevalecia o João Grilo vingador, reflexo de sua situação precária. O depoimento de Renato Carneiro Campos, que estudou a ideologia dos poetas populares, não deixa margem à dúvida:

> Em diversos engenhos de Pernambuco pudemos constatar a grande popularidade do folheto de João Ferreira de Lima, editado por João Martins de Athayde. Muitos trabalhadores de engenho ou usina designam por "João Grilo" pessoas ladinas, vencedoras de situações difíceis (Campos, 1977, p. 57).

João Grilo, avatar de Lazarilho de Tormes[110] na peça de Suassuna, adivinho, decifrador de enigmas e burlador de poderosos no cordel, com tantas facetas distintas, acabou por constituir-se num enigma em si mesmo. Por isso, suas encarnações nos ajudarão a compreender suas aparentes contradições.

Angelo de Gubernatis, na *Mitologia zoológica*, ao estudar o grilo, relacionado ao gafanhoto, explica a associação deste inseto ao adivinho e a possível ligação com o personagem folclórico:

> Em italiano, *grillo* também significa capricho, e especialmente capricho amoroso, e *médico grillo* é aplicado a um médico tolo; E, no entanto, **o grilo deveria ser o adivinho por excelência**. Na Itália, quando propomos um enigma, costumamos terminá-lo com as palavras "indovinala, grillo"; (adivinhe, grilo); esta expressão talvez se refira ao suposto tolo da história popular, que quase sempre acaba se mostrando sábio (Gubernatis, 1872, p. 48, grifo e tradução nossos).

O processo lembra as inquirições do conto, especialmente aquela em que o herói acerta a resposta por seu nome coincidir com o grilo escondido na mão do rei. Ainda segundo Gubernatis,

> [...] o sol encerrado nas nuvens e na escuridão da noite é geralmente o tolo, mas é ao mesmo tempo o tolo que, no reino dos mortos, tudo vê, ouve e aprende; e também a lua, personificada como grilo ou gafanhoto, é o suposto tolo que, ao contrário, sabe, vê, entende e ensina tudo; da lua são tirados prognósticos; portanto, enigmas podem ser propostos à lua caprichosa ou ao grilo celestial (*Ibid.*, p. 48, tradução nossa).[111]

Ainda que a tese central do famoso etnólogo italiano, de que os mitos antigos, muitos deles relacionados ao culto dos astros, remanesciam de forma fragmentária nas tradições populares, tenha perdido força, a relação do adivinhão com a lua não é fortuita. O próprio autor

---

[110] Lazarillo de Tormes, novela publicada em 1554, na Espanha, sem autoria reivindicada, traz como protagonista, o personagem-título, espertalhão que narra, em primeira pessoa, sua vida errante e suas peripécias para sobreviver à margem do poder real e eclesiástico. Boa parte de seus episódios refletem contos faceciosos, correntes na boca do povo, mas também o ambiente contestatório do humanismo, resultando em uma mescla de elementos folclóricos a outros mais realistas. Stélio Torquato Lima escreveu uma versão em cordel, com o título adaptado em *Lazarinho de Tormes* (2021).

[111] Na tradução inglesa: "The sun enclosed in the cloud and in the gloom of night is generally the fool, but he is at the same time the fool who, in the kingdom of the dead, sees, hears, and learns everything ; and the moon, too, personified as a grasshopper or locust, is the supposed fool who, on the com trary, knows, sees, understands, and teaches everything ; from the moon are taken prognostics ; hence riddles may be proposed to the capricious moon, or the celestial cricket".

do cordel aqui analisado, que também era astrólogo e editor de um almanaque de prognósticos, o *Almanaque de Pernambuco*, faz questão de enfatizá-la:

> Na noite que João nasceu,
> **houve um eclipse na lua**,
> e detonou um vulcão
> que ainda continua
> naquela noite correu
> um lobisomem na rua (Lima, op. cit., p. 1, grifo nosso).

Uma das mais célebres referências ao nosso personagem se encontra nas folhas volantes italianas da *Opera nuova piacevole, e da ridere, de un villano lavoratore nomato Grillo, che volse doventar medico* (Nova obra agradável e para rir de um camponês chamado Grilo, que quis se tornar médico), datada do século XVI, circulando, com grande sucesso, em Bolonha. A esta obra se refere Giambattista Basile, na introdução à primeira jornada do *Conto dos contos* (1634-36), cuja história inicial traz uma princesa sisuda, assim como na facécia italiana, composta em oitavas, em que mestre Grillo aceita o desafio de fazer rir uma princesa.

Gubernatis (1872, p. 48), em nota, citando Pietro Fanfani, autor de um *Vocabolario dell'uso toscano*, afirma haver existido, de fato, em Bolonha, no século XII, um Doutor Grillo. Fanfani, por sua vez, menciona um certo Barotti, de quem reproduz o trecho a seguir, extraído de uma nota a uma obra sobre o burlão Bertoldo[112]:

> O nome do Doutor Grillo é famoso por algumas oitavas populares de um antigo autor, nas quais é retratado um camponês tolo que alcançou reputação como um excelente médico por meio de erros e extravagâncias que, felizmente, para sua sorte, deram certo [...] Mas se dermos crédito a Ovidio Montalbano (um homem muito respeitado em sua época e em sua terra natal, Bolonha, além de muito culto), foi Grillo, um médico bolonhês muito talentoso e um dos primeiros a colocar em prática a medicina simpática; com tal arte, que a muitos parecia, e ainda parece, extravagante e ridícula, ele operou várias curas maravilhosas para males muito desesperadores que lhe renderam muito crédito entre príncipes e grandes senhores: mas a inveja despertou muitos adversários, que o caluniaram e o ridicularizaram, e as oitavas mencionadas acima talvez tenham se originado daqui (Barotti *apud* Fanfani, 1863, p. 460).[113]

[112] Personagem de folhas volantes italianas durante o século XVI, criado pelo escritor bolonhês Giulio Cesare Croce (1550-1609). Traduzido para o português em 1826, alcançou o Brasil pela tradição oral e pelo cordel, em adaptações de Paulo Nunes Batista, sendo a mais célebre *Astúcias de Bertoldo* (1958).

[113] No original: "È famoso per alcune popolari ottave d'antico autore il nome del Medico Grillo, nelle quali è dipinto uno sciocco villano qui arrivò a farsi credito di medico esselentissimo col mezzo de spropositi e stravaganze, felicemente per gran ventura riuscite [...] Ma se crediamo ad Ovidio Montalbano (uomo a sui giorni assai riputato, e nele cosi di Bologna sua pátria non poco istruito) fu Grillo un valentissimo medico bolognese ed uno dei primi che in uso ponere il medicare simpático ; con la quale arte che a molti è paruta, e pare ancora, stravagante e ridicola, gli venero fatte diversi cure maravigliose in mali disperatissimi che gli produssero molto credito apresso principi e signori grandi: ma l'invidia gli sucitò contro non pochi avversari, che lo caluniarono, e poseron in burla, e le ottave mentovate di sopra ebbero origine forse de qui".

Barotti se refere, ainda, a uma inscrição em latim gravada em pedra na igreja de Santo Stefano, em Bologna, em memória de Nonacrina, filha do médico, que morrera antes do pai: "Hic Nonacrina jacet medicant filia Grilli..." (Aqui jaz Nonacrina, filha de Grillo...).

David Gentilcore, professor da Universidade de Veneza, estudando o charlatanismo médico no início da Itália moderna, alude a este enigmático personagem:

> Há a história do camponês Grillo (literalmente Cricket) que se torna médico. Consegue satirizar tanto as pretensões dos camponeses quanto a atmosfera e os aprendizados dos médicos. Publicado pela primeira vez em 1518, por Francesco "conde de Camerino" e reimpresso muitas vezes e sob diferentes formas ao longo dos três séculos seguintes, é um exemplo clássico de motivo cujo caminho se situa entre a cultura erudita e a popular. No processo, a figura do médico-camponês tornou-se uma espécie de lugar-comum, aparecendo no título de um almanaque do final do século XVIII e **sobrevivendo como conto popular no século XIX** (Gentilcore, 2006, p. 26, grifo e tradução nossos).[114]

Gentilcore menciona ainda uma incursão de Grillo pelo teatro popular italiano, como um "bufão mítico", documentada pelo escritor Tommaso Garzoni (1549-1589) no tratado *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (A praça universal de todas as profissões do mundo), publicado em 1585. Grillo e outros charlatães, nessa perspectiva, conectam-se ao "homem da cobra", figura facilmente encontrável nas feiras populares de Portugal e do Brasil até bem poucos anos. Era chamado, por vezes, de "doutor-raiz", com suas ervas e unguentos pretensamente "miraculosos". Um desses personagens pitorescos podia ser visto nas feiras de Aparecida e de outras cidades, no sertão paraibano, há cerca de cinquenta anos, conforme depoimento do cineasta José França de Oliveira:

> Ele [o doutor-raiz] era da comunidade de Santa Cruz, vizinha a Aparecida. Todos da minha comunidade, com mais de sessenta anos, têm memória dele vendendo pomada, banha de peixe-boi, óleos e *essas histórias*. Uma pessoa de Sousa disse que ele levava uma cobra dentro do saco. Não me lembro do nome dele, mas todo mundo o chamava de **Doutor Grilo** (Oliveira, 2024).[115]

O homem da cobra sobreviveu como uma versão degradada do deus grego Asclépio, cujo emblema é a serpente enrolada no bastão, símbolo da medicina; este deus estava associado,

---

[114] No original: "There is the tale of the peasant, Grillo (literally, Cricket) who becomes a physician. It manages to satyrizes both pretences of peasants and the air and learnings of physicians. First published in 1518, by Francesco 'count of Camerino' and reprinted many times and in different guises over the next three centuries, it is a classic exemple of motif wending its way between learned and popular culture. In the process the peasant-physician figure became something of a commonplace, appearing as the title of a late eighteenth century almanac and surviving as a folktale in the nineteenth century".

[115] Entrevista via WattsApp em outubro de 2024.

ainda, às artes mágicas e à ressurreição. Não soa despropositada a burla de João Grilo, no *Auto da Compadecida*, fingindo ressuscitar Chicó, seu companheiro de trambiques, com uma gaita supostamente milagrosa, após haver apunhalado uma bexiga cheia de sangue oculta sob a camisa do amigo. A morte e ressurreição de João Grilo, na peça de Suassuna, é a reencenação paródica da morte e ressurreição de Asclépio (o Esculápio romano). O episódio do instrumento musical que supostamente traz um morto de volta à vida, corrente em muitos países e extraído do folheto *O cavalo que defecava dinheiro*, é dos poucos que se encaixam à perfeição na persona do falso médico, faceta primordial do que viria a ser o nosso João Grilo.

Se o personagem histórico deve sua notoriedade póstuma à burla de seus invejosos coetâneos e se *Doutor Grillo* deixou de ser um nome próprio e passou a expressão proverbial para designar médicos tolos ou charlatães, o nosso João Grilo, celebrado hoje no cordel, teatro e cinema, comprova que, por vias tortas, ao final, prevaleceu a poética justiça do tempo.

7.3 Camões e Bocage na literatura de cordel

Se o Doutor Grillo pode ser considerado um personagem histórico, ainda que pouco proeminente, que acabou incorporando, na imaginação popular, motivos folclóricos de variada origem, não estranharemos o fato de os poetas portugueses Luís Vaz de Camões (1524-1579 ou 1580) e Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) transitarem, com igual desenvoltura, no anedotário e na literatura de cordel. Protagonistas de facécias em que a inteligência posta à prova triunfa sobre a arrogância do poder constituído, eles serão rebatizados pelo povo: Camões se converte, às vezes, por corruptela, em *Camonge*, ao passo que Bocage se transforma em *Bocais*. Gastou-se muita tinta tentando explicar o porquê de tais variantes, mas o caso não é inédito, havendo ainda as formas anômalas *Bestore* para Bertoldo e *Dão Grilo* para João Grilo.

Também não são fisicamente atraentes: João Grilo, por exemplo, nasceu "pequeno, magro sambudo / as pernas tortas e finas/ a boca grande, beiçudo...", e, na versão do conto "João Ratão", é causa de repugnância à princesa, que se recusa desposá-lo. Bocage, ao menos segundo Antônio Teodoro dos Santos, passaria por um tipo garboso, não fosse o nariz descomunal:

> Bocage foi um poeta
> Filho dum grande país;
> Era elegante, formoso,
> Segundo a história diz:
> Moreno, de olhos azuis,
> Palmo e meio de nariz! (Santos, 1959, p. 3).

Camões, por seu turno, conforme Severino Gonçalves de Oliveira, foi jogado à roda dos enjeitados por, presume-se, haver nascido no dia mais funesto do ano:

> Camões foi enjeitado
> ninguém sabe onde nasceu
> dizem que· acharam ele
> na porta de um Fariseu
> num dia santificado
> do Santo Bartolomeu (Oliveira, [199-?], p. 1).

O dia de São Bartolomeu, 24 de agosto, é o mais aziago do ano, pois, segundo uma velha superstição, corrente desde a Idade Média, é a única data em que o Diabo pode sair de seu cativeiro e espalhar o mal no mundo. A expressão "o Diabo está solto" provém desta crença arraigada na psique coletiva. A associação de Camões ao Diabo, porém, é indireta, pois, ainda que cometa diabruras, o pícaro não encarna o mal em si. Uma de suas facetas é justamente pairar acima do bem e do mal. Tal associação talvez provenha da figura repulsiva e fascinante de Marcolfo, grande adversário do rei Salomão na tradição medieval, que evolui a partir do demônio Asmodeu, adversário e servo do rei sábio. Os embates verbais entre Salomão e seu deformado servo transformam-se numa disputa sem regras, jogos de trapaça em que predomina o espírito carnavalesco. Aos pícaros já citados, junta-se Bertoldo, personagem de peças cômicas italianas que invade a literatura de cordel portuguesa e a tradição oral brasileira. Voltando a Camões, Silvano Peloso, estudioso das relações estabelecidas, nos domínios do imaginário, entre o Medievo persistente e o sertão, afirma que

> os achados e as espertezas de Camões inspiram-se em uma caracterização carnavalesca do personagem na tradicional liberdade reconhecida aos heróis do carnaval, aos soberanos ou aos poetas burlescos, configurando-se como um travestimento do vilão que atravessa a fronteira real e, valendo-se da sua cultura "diversa", consegue impô-la aos dominadores e aos potentes. O arquétipo é ainda uma vez o velho herói medieval da contestação e da burla, o herético, demoníaco, *turpissimus* Marcolfo, que à doutrina e à sabedoria de Salomão contrapõe o mundo físico e a experiência cotidiana de camponeses e gente humilde (Peloso, 1996, p. 170-171).

Camões, que morreu no mesmo ano em que seu país caiu sob domínio espanhol, conquistando a glória postumamente, assumiu, primeiramente a condição de herói e, depois, a de bufão, em simbiose com Marcolfo, que renascera também no diabolicamente astuto e fisicamente repulsivo Bertoldo. Todos estes personagens, relacionados a um mesmo arquétipo,

> parecem derivar dos antigos demônios dos campos, diabretes subjugados, como o manco Asmodeu, obrigado por Salomão a construir o seu templo. Libertados do jugo real, graças a uma inversão de valores, expressa nos exageros do carnaval, os anti-heróis desfilam por contos jocosos e anedotas, fontes de muitos folhetos de cordel (Soares; Haurélio, no prelo, p. 247).

Tais características foram enfatizadas por Mikhail Bakhtin, em sua tese sobre a obra de Rabelais, na qual o riso é a afirmação plena da vida e a negação de toda autoridade, enquanto a praça pública é o espaço mais adequado à subversão e o carnaval, o período em que o sonho e o êxtase dionisíaco se mostram em todo o seu vigor. É essa orientação para "baixo", evocando o corpo humano, mas também a posição social, ligada à morte e ao inferno, que promove, pela inversão, a reparação e a renovação simbolizada pela abolição de regras no carnaval. A jornada do pícaro, ao confrontar o rei ou o clero, representantes do velho mundo que precisa morrer, nada tem de edificante: Camões, como Malazarte, faz com que o rei se lambuze em suas fezes pensando que se banharia em ouro. O tolo, protagonista de um conhecido conto popular,[116] assim como o Mestre Grillo, arranca uma risada da princesa sisuda, apresentando-lhe um punhado de merda colhida em seu trajeto rumo ao palácio. Excrementos, segundo Bakhtin, simbolizam essa renovação do mundo, associados que estão à fertilidade da terra, mas, também, ao baixo corporal e material de que o carnaval fornece todas as imagens:

> O carnaval celebra o aniquilamento do velho mundo e o nascimento do novo, do novo ano, da nova primavera, do novo reino. O velho mundo aniquilado é apresentado juntamente com o novo, representado por ele, como a parte agonizante do mundo agonizante único. É por essa razão que as imagens de carnaval oferecem tantas coisas ao avesso, rostos invertidos, proporções violadas de propósito (Bakhtin, 2002, p. 360).

O bufão, imagem invertida do rei, acaba por usurpar deste algumas funções, como exemplifica um breve conto, geralmente emoldurado por outro, em que uma folha de papel (ou um objeto insignificante) é deixada sob uma pedra para testar a sabedoria de Salomão (ATU 926C). Este, ao sentar-se, na hora costumeira, constata que ou a terra subiu ou o céu se abaixou. Salomão será substituído por Bocage ou Camões nos contos populares e no cordel:

> Ele disse: Majestade,
> Vou lhe ser muito fiel:
> Não sei nada sobre o tempo
> Se é bom ou é cruel;

[116] Trata-se do ATU 853 (*O herói ganha a princesa respondendo-lhe à letra*), do qual encontramos uma versão rimada: *O Zé Amarelo Besta e o saco de mentira, de* Adauto Alcântara Monteiro.

> Sei que o céu baixou do tanto
> De uma folha de papel (Santos, 1959, p. 6).

"Ele", no caso, é Bocage retratado por Antônio Teodoro. O mesmo ocorre a Camões:

> Camões disse: senhor rei
> amargura não dá mel
> saiba vossa senhoria
> o mundo não está fiel
> porque a terra subiu
> da altura de um papel (Oliveira, [199-?], p. 14).

Assumindo as vestes de Marcolfo, Camões defronta o rei sábio em folheto escrito por Rouxinol do Rinaré e Luiz Eduardo Serra Azul (1967-2020). Depois de sobressair-se em todos os testes, apesar de a disputa terminar sem vencedor, o poeta torna-se conselheiro do rei. Em *O grande encontro de Camões com Salomão*, ao menos, o rei e o bufão se reconciliam:

> Assim, depuseram as armas
> E deram por encerrado.
> A corte julgou e disse:
> Foi o duelo empatado.
> Nessa hora Camões foi
> Por Salomão abraçado (Rinaré; Serra Azul, 2006, p. 14).

A intenção dos autores, de harmonizar os princípios opostos, só poderia ocorrer em um enredo descolado do padrão, ainda que ambos, Camões/Marcolfo e Salomão, integrem o *corpo cômico*, grotesco, no qual a hierarquia, como num jogo de espelhos, serve somente às aparências.

7.4 As virtudes da mentira

No Catálogo ATU, as "Patranhas" abrangem do tipo 1875 ao 1999. No cordel, são mais raras, embora encontremos, aqui e ali, versões de tais histórias, a mais divulgada delas, *O contador de mentira*, de Hélio Cavenaghi (1927-1984), inspirada nas *Aventuras do Barão de Münchausen*[117]. À diferença das narrativas de tolos ou sabichões, que quase sempre começam de forma realista, a presente história é absurda desde o prólogo:

[117] *As aventuras do Barão de Münchhausen* é um livro de autoria de Rudolph Erich Raspe (1736-1794), publicado em Londres, Inglaterra, em 1785. Reúne patranhas atribuídas ao personagem-título, um militar e senhor de terras alemão, cujo nome era Karl Friedrich Hieronymus von Münchhausen (1720-1797).

Esta nossa personagem
É o primeiro sem segundo.
Nasceu em Pilão sem Boca,
Perto de Prato sem Fundo —
Com piadas e anedotas,
Ele agrada a todo mundo.

Atrai toda a vizinhança
Até alta madrugada.
Tem gente que se ri tanto
Que sai de barriga inchada;
Outros passam dez minutos
Com a boca escancarada.

É Pedro Conta-Mentira,
Filho de Joaquim Teimoso
E Maria Língua Solta,
Neto do velho Trancoso,
Que se notabilizou
Como o maior mentiroso (Cavenaghi, 1978, p. 3-4).

O sujeito começa a desfiar seu rosário de mentiras: ao fugir de uma onça, percebe que esta ia, aos poucos, comendo o seu jegue. Termina montado na onça que, tendo devorado o jegue inteiro, meteu-se entre os arreios e a sela. Noutra caçada, por haver esquecido em casa a espingarda, amarra um toucinho à linha de pesca, engolida por uma marreca:

Logo veio uma marreca,
E o toucinho ela papou;
Do papo para a moela
O toucinho escorregou,
Saindo pelo fiofó,
Tão depressa como entrou.

Veio logo outra marreca,
Olhando o toucinho, viu;
O bicho liso, molhado,
Rapidamente engoliu —
Em menos de dois segundos,
Do outro lado saiu (*Ibid*., p. 9).

Ao todo, trinta e seis marrecas são "pescadas" e o caçador/pescador, içado aos ares por elas, passa a torcer o pescoço de cada uma até pisar o chão novamente. Classificado como ATU 1889 (*Histórias de exageros*), *Münchhausen tales* em inglês, é o mais característico dos tipos miscelânicos entre as patranhas.

O poeta Doddó Félix, em *Mentira só presta grande*, reproduz o conto do menino que, substituindo o pai, precisa narrar ao rei, sob ameaça de morte, cem mentiras emparelhadas, e o faz com toda a mestria (ATU 1920C: *Uma mentira maior que o padre-nosso*). Começa narrando

como o pai, indo atrás de uma abelha, e, encontrando-a presa numa folha, sai à procura de um machado. Danificando-o, procura um ferreiro, que refunde o machado, transformando-o em anzol; pesca uma carga de rapadura, mas como o boi que a transportava estava com a pata machucada, ensinam-lhe a pôr fava como curativo.

> Então, na dúvida, aplicou
> No bicho uma fava inteira
> Pra seu espanto, nasceu
> No animal uma faveira
> Que botou fava adoidado
> E ele foi vender na feira (Félix, 2009, p. 5).

Segue para o pasto, puxando o boi por uma corda, montando um cavalo com chocalho de seda e badalo de lã. O rei, não se aguentando mais, declara-se satisfeito.

Na fabulação de Pedro Monteiro*, Chicó, o menino das cem mentiras*, o rei é substituído por um coronel nordestino. Depois de Chicó contar muitas mentiras encadeadas, cumprindo o acordado por seu pai, o sujeito, antes irascível, se enternece com a sua astúcia:

> O coronel o fitou
> Com os olhos marejando,
> Vendo uma fotografia
> Do que estava escutando.
> Era o menino Chicó
> Sua lorota contando (Monteiro, 2009, p. 13).

O Barão de Münchhausen teve em Alexandre, personagem criado por Graciliano Ramos, em 1938, um oponente à altura. Alexandre, "homem cheio de conversas, meio caçador e meio vaqueiro, alto, magro, já velho", segundo o velho Graça, "tinha um olho torto e falava cuspindo a gente, espumando como um sapo-cururu..." (Ramos, 1991, p. 9). Para ouvir suas lorotas, sempre reafirmadas como verdade pela esposa Cesária, acorriam à sua casa tipos como o embolador Libório, o negro cego Firmino e o curandeiro Gaudêncio, além da benzedeira Das Dores. O grupo formava um microcosmo dos tipos comuns nos sertões de antanho, sendo Firmino, o mais cético de todos, o contraponto racional aos delírios do anfitrião.

No primeiro relato, Alexandre explica por que seu olho é torto. Quando jovem, saindo em demanda de uma égua pampa de propriedade do pai, perdeu-se na escuridão da noite, em que só se avistava o carreiro de sant'Iago. Ao ouvir barulho de animal saciando a sede, e avistar dois vultos, do que deviam ser a égua e uma cria, saltou sobre o seu lombo e pôs-lhe os arreios enquanto galopava. Caiu sobre um espinheiro, ficando com o rosto lanhado e a pele esfolada.

Ainda assim, conseguiu montar novamente no que supunha ser a égua. Chegou em casa dia claro, amarrou o animal no mourão para descobrir, depois, que cavalgara uma onça-pintada.

Notando o estado de Xandu (seu apelido), um irmão trouxe-lhe um espelho. Só então ele se dá conta de que enxergava tudo pela metade. Havia perdido um olho e precisava reavê-lo. Encontra-o "murcho, seco, espetado na ponta de um garrancho, todo coberto de moscas" (Ramos, p. 18). Ao pô-lo de volta, viu sua cabeça por dentro, miolos e até mesmo seus pensamentos. O olho fora posto pelo avesso. Segundo o farofeiro, "havia apenas uma parte das plantas, do céu, do coração, das tripas, das figuras que se mexiam dentro da minha cabeça." (*Ibid.*, p. 23). Stélio Torquato Lima, vertendo o *causo* para o cordel, resumiu a passagem nesta setilha:

> E depois, baixando a vista,
> Eu vi o meu coração,
> Minhas tripas, o meu bofe,
> Fígado, cada pulmão...
> Com o outro olho eu via
> Metade do que havia
> Ao redor. Que confusão! (Lima, 2024, p. 12).

Francisca "Nezite" Alencar, em *Histórias de um mentiroso*, narra as peripécias de Joaquim Trigueiro, vaqueiro que, em demanda de um boi fujão, repete a façanha de Alexandre. Depois de capturar o boi e levá-lo ao mourão, Joaquim percebe um líquido melado a escorrer-lhe no rosto. Volta na mesma batida (trilha) e reencontra o olho, espetado num espinho, branco de ovos de vareja. Deixemos Nezite, ou melhor, Joaquim narrar o desfecho:

> Tomei um copo de vinho,
> num instante me acalmei,
> peguei o olho bichado,
> com água quente escaldei,
> coloquei-o no lugar,
> mas tudo errado enxerguei.
>
> Dentro de mim avistei
> Tripa, bofe e coração,
> Foi aí que percebi
> Ter havido confusão,
> Tirei o olho de novo
> Pra fazer a correção.
>
> Botei na palma da mão,
> A posição ajeitei
> E depois com muita calma
> No lugar recoloquei
> Melhor do que com o outro

Com este olho enxerguei (Alencar, 2009, p. 8).

Esses faroleiros descendem de Ulisses, herói ambíguo e astucioso, e de Simbad, o marinheiro das sete viagens, narradas espetacularmente por ele no *Livro das mil e uma noites*. A maior parte das façanhas de Ulisses, incluindo a burla do gigante Polifemo (ATU 1137: *O gigante cegado*), são contadas pelo próprio herói, na corte de Alcínoo, rei da Feácia, o que instiga Ítalo Calvino a fazer alguns questionamentos acerca desses relatos:

> Se Ulisses é um simulador, todo o relato que ele faz ao rei dos feacos poderia ser mentiroso. De fato, suas aventuras marítimas, concentradas em quatro livros centrais da Odisseia, rápida sucessão de encontros com seres fantásticos (que surgem nas fábulas do folclore de todos os tempos e lugares: o ogro, Polifemo, os ventos encerrados no odre, os encantos de Circe, sereias e monstros marinhos), contrastam com o restante do poema, em que dominam os tons graves, a tensão psicológica, o crescendo dramático, gravitando sobre um objetivo: a reconquista do reino e da mulher cercados pelos prócios (Calvino, 2007, p. 21).

Bruno Bettelheim, por seu turno, sugere que Simbad, o marujo, e Simbad, o carregador de água, para quem o primeiro narra fantásticas aventuras marítimas, são dois aspectos de uma mesma pessoa. Representam, respectivamente, o princípio do prazer e o princípio da realidade:

> Quando a estória começa, Simbad, um simples carregador, está descansando em frente a uma linda casa. Meditando sobre sua situação, diz: "O dono deste lugar convive com todos os prazeres da vida e se delicia com perfumes agradáveis, comidas excêntricas e vinhos exóticos..., enquanto outros suportam o máximo de trabalho.... como eu". Ele assim justapõe uma existência baseada em satisfações agradáveis a uma baseada na necessidade. Para estarmos certos de que entendemos como estas observações pertencem a dois aspectos de uma só pessoa, Simbad diz sobre si mesmo e sobre o ainda desconhecido dono do palácio: "A origem dele é minha e minha proveniência é dele" (Bettelheim, 1980, p. 105-106).

O episódio da ilha-baleia, imagem do monstro bíblico Leviatã, aparecendo já na primeira viagem de Simbad, evoca, ainda, os horrores de Cila e Caríbdis na *Odisseia*. Reaparecerá, em tom de galhofa, entre as lorotas do Barão de Münchhausen e de Pedro Conta-Mentira. Ambos são engolidos por um grande peixe, à maneira do profeta Jonas, e escapam, acendendo um cachimbo no interior do animal. Similar à patranha contada por Chicó (o princípio do prazer) a João Grilo (o princípio da realidade no *Auto da Compadecida*), sobre quando foi "pescado" por um pirarucu, depois de ele haver atirado o arpão, sendo arrastado por três dias e três noites, pelo rio Amazonas. Ao ser indagado se passara fome, depois de tanto tempo sem comer, Chicó responde: "Fome não, mas era uma vontade de fumar danada. E o

engraçado foi que ele deixou para morrer bem na entrada de uma vila, de modo que eu pudesse escapar." (Suassuna, 2018, p. 55).

Novamente, a referência ao profeta Jonas (os três dias preso ao grande *peixe*), comprovando a faceta paródica de todos os mentirosos contemporâneos. O motivo do engolimento ritual, descrito no Capítulo 2, simbolizado pela "prisão" e libertação de Chicó, que estava amarrado junto ao peixe, é um momento igualmente paródico. O riso emerge do fato de Chicó noticiar que acenara a uma lavadeira para, em seguida, o amigo, tal qual o cego Firmino, em *Alexandre*, questioná-lo sobre como fizera aquilo, estando de braços amarrados. Praticamente ouvimos Chicó responder: "Não sei, só sei que foi assim!", o que dispensa a tréplica do companheiro.

7.5 Olhar para dentro de si (e rir de si mesmo)

A ausência de limites, sugerida pelo carnaval, é representada pelos personagens cômicos, em cujos rostos projetamos os nossos desejos reprimidos. Se a comédia se origina da tragédia, a reparação, no plano simbólico, é a constatação de que, quase sempre, fracassamos, em nossos pactos, ritos e tratados no mundo "real". Nietzsche via no *cômico* "a descarga artística da náusea do absurdo", o oposto do *sublime*, associado "à domesticação artística do horrível" (Nietzsche, 2007, p. 53) e, podemos acrescentar, do grotesco. O filósofo do martelo, ao considerar ilusório o saber artístico de seu tempo, sugere uma fusão com "o artista primordial do mundo", simbolizado por Dionísio, para que vivamos

> [...] naquele estado [que] assemelha-se, miraculosamente, à estranha imagem do conto de fadas, **que é capaz de revirar os olhos e contemplar-se a si mesma**; agora ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto; ao mesmo tempo poeta, ator e espectador (*Ibid*., p. 45, grifo nosso).

Foi isso que fez Alexandre que, com seu olho torto, consertou o mundo (ao menos o seu mundo interior). É isso que fazem os poetas cômicos de todas as épocas, reinterpretando os ritos, subvertendo os costumes, por meio do riso, fertilizador da terra e renovador da vida. A própria literatura de cordel, se não encontrar seu equilíbrio entre o princípio da realidade e o princípio do prazer, perderá sua relevância. Recorramos a Propp:

> Se hoje nos encanta a presença de certos limites, outrora o que fascinava era a ausência de fronteiras, àquilo que habitualmente se considera ilícito e inadmissível e que costuma suscitar uma grande risada. Nas estéticas burguesas, esse gênero de riso é classificado entre os mais "baixos". É o riso das praças, dos bufões, é o riso das festas e das diversões populares (Propp, 1992, p. 166).

É também o riso de Mateus e Bastião, do Arlequim e da Columbina, de Ariano Suassuna e de José Pacheco, de Arievaldo Viana e de Dalinha Catunda. O riso satírico, que promove o desmascaramento dos poderosos e a entronização dos "barões famintos" que ousam sobreviver às cinzas de quarta-feira.

DESPEDIDA

Chego ao fim de uma jornada à qual dediquei quatro anos de trabalho, somados a outros tantos de estudo, e que exigiu a leitura de, pelo menos, mil folhetos e livretos, além de algumas produções infantojuvenis. Espero haver demonstrado ser possível a aplicabilidade do método ATU na classificação de uma grande gama de cordéis, bem como a necessidade de uma melhor delimitação conceitual do *gênero*. E *Despedida*, que, nos ciclos das festas populares, equivale a uma morte simbólica, aparente, foi a palavra escolhida, entre tantas possíveis, para substituir *Conclusão*. Como a proposta envolve a classificação, se possível, de todos os cordéis publicados no Brasil, desde que enquadrados no esquema apresentado, o mais certo é dizer que demos os primeiros passos de uma longa caminhada.

A morte, por sinal, como fenômeno natural, alegoria ou metáfora, sempre esteve presente na literatura de cordel, nos contos, lendas e mitos. Em nosso estudo, descontando sumário, intertítulos, tabela e referências, a palavra *morte*, incluindo os derivados m*orto*, *morta* etc., aparece centenas de vezes. Se a morte pode ser personificada, como no folheto *João Soldado* ou no conto medieval do "Vendedor de indulgências", o cordel, se concebido como um conjunto homogêneo de histórias e relatos, baseados numa tradição a ser mantida a todo custo, também o foi. E, como tudo o que vive morre um dia, o cordel não está livre de morrer. Foi o que deu a entender Átila Almeida, um dos mais respeitados estudiosos da matéria, que anunciou, em vários momentos, a sua morte. Numa dessas ocasiões, durante o I Simpósio Cearense de Literatura Popular, ocorrido em Fortaleza, em 1981[118], que resultou na publicação do livro *Literatura popular em questão* (1982), ele sentenciou:

> O problema do cordel atual em forma escrita, publicado em folheto, a meu ver é um assunto praticamente liquidado, não acredito que isso tenha vida muito longa, ou melhor, acredito que o cordel já morreu, está com a vida falsa. As universidades, as instituições já estão parando, e o cordel está como esses enfermos, que ficam com marca-passo, tomando soro, se mantendo vivos artificialmente em camas de hospital (Ceará, 1982, p. 17).

A afirmação tinha por base dados realmente desalentadores. A falência de João José da Silva, da Luzeiro do Norte, a redução da produção da Tipografia São Francisco, entre 1962 e

[118] O Simpósio contou, ainda, com a participação de estudiosos, como Eduardo Diatahy, Luís Tavares Júnior e Sebastião Nunes Batista, além de vários poetas. Segundo o professor Antonio Gilberto Ramos Nogueira, da Universidade Estadual do Ceará, o evento integrou o II Ciclo de Literatura de Cordel, realizado em 1981, na Universidade Federal do Ceará, ambos promovidos pelo CERES [Centro de Referência Cultural do Ceará], via Secretaria de Cultura do Estado em parceria com as universidades." (Nogueira, 2018, p. 192).

1963, e as tentativas fracassadas de Maria de Jesus Dinis, viúva de José Bernardo, de vender a firma ao filantropo italiano radicado em Pernambuco Giuseppe Baccaro ou à Luzeiro, sinalizavam, se não a morte do cordel, o seu fim iminente. Mais cauteloso, Sebastião Nunes Batista ponderou que tal morte se anunciara desde Sílvio Romero, mostrando-se alarme falso. Desaparecendo o folheto, seu suporte principal de difusão, o cordel seguiria sendo divulgado na voz dos cantadores. Nesta visão menos fatalista, Sebastião evoca até a raiz latina da palavra *coração*, associando-a a cordel: "É o fenômeno da mente, o fenômeno de guardar de coração. Quando estou falando de coração, é de guardar de cor: cor, *cordis*. Então, na verdade é essa a feição da literatura de cordel." (Ceará, 1982, p. 23-24).

O cordel não estaria morto, segundo Almeida, que reelabora sua "tese", mas moribundo, e, por isso, irá "fazer o levantamento de tudo que houve para que não caia no ostracismo, como nos outros países" (Ceará, 1982, p. 24). Declara haver já reunido, nesse inventário, 2.500 folhas de ofício, com vistas à ampliação do *Dicionário*. A situação precária em que vivia, então, o grande poeta Manoel Camilo dos Santos, autor de *Viagem a São Saruê* e *O sabido sem estudo*, era uma das balizas para a seu decreto. Em outro evento, realizado em um teatro em Campinas, São Paulo, que contou com a presença de Roberto Benjamin, Jerusa Pires Ferreira, Sebastião Nunes, além de Edilene Matos, de quem colhemos a informação[119], depois de soar a sua trombeta fúnebre, Átila teve uma resposta contundente: o poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, ao lado de outros colegas de ofício, promoveu um desfile com velas acesas, imitando um funeral. Funeral sem defunto, ressalve-se. Segundo a própria Edilene, em novo encontro, em janeiro de 1982, dessa vez em Laranjeiras, Sergipe, cidade que abriga um conhecido festival folclórico, no instante em que Sebastião Nunes Batista ocupava uma mesa, reafirmando a vitalidade do cordel e repetindo a fórmula "cordel, *cordis*, coração", a morte o alcançou. E, por ironia, um ataque cardíaco fulminante foi a *causa-mortis* de um dos maiores estudiosos do cordel, em especial no tocante às questões bibliográficas.

Diatahy de Menezes, respondendo e, de certo modo, concordando com Átila, cita, a propósito, o historiador francês Charles Nisard (erroneamente transcrito Ricard), nomeado em 1852 pelo Ministério da Polícia Geral para proceder à análise da literatura popular com o fito de retirá-la de circulação. O escrutínio resultou no livro *Histoire des livres populaires ou De la littérature du colportage*, que marca, segundo Michel de Certeau, o início dos estudos sobre a matéria, na qual "a repressão política está na origem de uma curiosidade científica: a eliminação dos livros julgados "subversivos" e "imorais" (Certeau, 2005, p. 55-56). Conforme o censor,

[119] Depoimento colhido via WhatsApp no dia 10 de agosto de 2024.

um quarto dos livros deveria ser salvos e direcionados a estudiosos e bibliófilos, ao passo que os perniciosos seriam retirados de circulação. No cerne da ação, o interesse de evitar que tais livros caíssem nas mãos dos trabalhadores, e a justificativa, baseada nos estudos folclóricos, era que o povo, passa a ser tratado como "uma *criança*, cuja pureza original convém resguardar, preservando das leituras perniciosas." (*Ibid.*, p. 62). O termo *popular*, em sua ambiguidade, está associado à infância, daí a necessidade de proteção desse povo/criança. Certeau, no ensaio *A beleza do morto*, ao pensar uma geografia do eliminado, que vai além dos livros populares, menciona três "regiões" ausentes em estudos mais recentes sobre o tema: a criança, a sexualidade e a violência.

Retornemos brevemente a Átila Almeida, que externou em sua fala uma preocupação de cunho moralista, ao advertir que, entre a geração mais recente de poetas, "cada um pior que o outro", havia os que estavam "derivando para a coisa fescenina, como se a imoralidade alguma vez tivesse interessado ao público do folheto". Para ele, o poeta popular "sempre foi profundamente moralista", incorrendo numa generalização que colide com o fato de que, embora propendesse mais para histórias de cunho exemplar, houve poetas, do porte de Manoel d'Almeida Filho e Delarme Monteiro, que assinavam, sob pseudônimo, textos libertinos quando não pornográficos. Reduzir, portanto, um conjunto caleidoscópico e de grande alcance geográfico como o cordel a uma *cosmovisão*, impondo aos seus autores um padrão de conduta, é algo, no mínimo, questionável. Ademais, o cordel, materializado no folheto, mas essencialmente ligado à performance dos folheteiros ou narradores, ou seja, à vocalidade, teve no hibridismo um eficiente escudo contra prognósticos funestos e cárceres doutrinários.

A despeito do pessimismo quase generalizado, havia, aqui e ali, focos de resistência. No Rio de Janeiro, por exemplo, tendo a feira de São Cristóvão como centro de atração e difusão, havia dezenas de autores, vivendo precariamente, é verdade, mas ainda na ativa. Ao todo, o general Umberto Peregrino, pesquisador da literatura popular e criador da Casa de Cultura São Saruê, no bairro de Santa Teresa, cita nominalmente 22 repentistas, dez cordelistas, seis emboladores de coco e três xilogravuristas (*Cf.* Peregrino, 1984, p. 97). Dentre os repentistas, dois nomes maiúsculos também na poesia de bancada: Azulão (José João dos Santos) e Natanael de Lima. Outro nome que, historicamente, se ligava à Feira desde o seu início, na década de 1940, era o poeta e líder da classe Raimundo Santa Helena (1926-2018), fundador da CORDELBRAS, "a única instituição no mundo que não pode receber doação em dinheiro" (*Ibid.*, p. 96). Peregrino informa ainda sobre a tentativa, malograda, de fundação de uma Academia Brasileira de Poesias de Cordel, com sede em Niterói, e credita o insucesso ao fato de o cordel ser "antiacadêmico por excelência" (*Ibid.*, p. 98). Quatro anos após a publicação do

livro *Literatura de cordel em discussão*, o cearense Gonçalo Ferreira da Silva (1937-2023) fundaria a Academia Brasileira de Literatura de Cordel, que passaria a funcionar, por ironia do destino, no mesmo prédio da Casa de Cultura São Saruê, cedido pelo general para albergar a recém-fundada instituição que, à imitação da Academia Brasileira de Letras, também trazia quarenta cadeiras. Na esteira da ABLC, a onda das academias se alastrou pelo país, contradizendo o prognóstico do general.

Já no campo editorial, o cenário era de terra arrasada. O período das Diretas Já (1984) trouxe algum alento com uma produção massiva de folhetos sobre o tema. A morte, para muitos inesperada, de Tancredo Neves, eleito presidente pelo Congresso Nacional, ensejou um novo ciclo no cordel, abrangendo do folheto-reportagem à apoteose, narrando desde a sua doença e agonia até a sua chegada ao céu e entronização ao lado de Getúlio Vargas. A Luzeiro, no entanto, era a única editora em atividade com grande distribuição, ocupando os vácuos deixados pela falência da Tipografia São Francisco, comprada pelo Governo do Estado do Ceará e rebatizada, por sugestão de Patativa do Assaré, como Lira Nordestina. A saída de cena, definitiva, nos anos 1980-90, dos grandes poetas Rodolfo Coelho Cavalcante, Manoel Pereira Sobrinho, Manoel d'Almeida Filho, Joaquim Batista de Sena, Natanael de Lima, Delarme Monteiro, Apolônio Alves dos Santos e Minelvino Francisco Silva, por outro lado, parecia confirmar o que dissera Átila Almeida, que, por sinal, falecera em 1991.

Os pontos de vendas eram raros e a circulação de folhetos minguava, a ponto de o veterano poeta Lucas Evangelista, em um encontro com o poeta Arievaldo Viana, em 1997, afirmar que o cordel estava chegando ao fim. Arievaldo, então com trinta anos e residindo em Canindé, Ceará, resolveu conceber uma caixa temática, a coleção *Cancão de Fogo*, assim chamada em homenagem ao mais célebre personagem criado por Leandro Gomes de Barros, com dez folhetos clássicos; seu irmão caçula, Klévisson Viana, cartunista e editor já conhecido dos salões de humor e da imprensa cearense, resolve transformar a editora Tupynanquim, fundada para divulgar, principalmente, quadrinhos, em um selo direcionado quese que exclusivamente ao cordel. Os irmãos somaram forças e contataram cordelistas da geração anterior (José Costa Leite, Gonçalo Ferreira, Mestre Azulão, Vicente Vitorino de Melo e Manoel Monteiro), estabelecendo parcerias comerciais vantajosas, que possibilitaram relançamentos e publicação de inéditos. A entrada em cena do grande poeta Rouxinol do Rinaré (Antônio Carlos da Silva), ainda com uma produção incipiente, selaria um novo e empolgante capítulo da literatura de cordel. A participação da Academia dos Cordelistas do Crato, do Centro de Cordelistas do Nordeste, sediado em Fortaleza, e da Sociedade dos Cordelistas Mauditos

(*sic*), movimento que surgiu na contramão das iniciativas e abordagens tradicionais, na virada do milênio, era a prova de que havia espaço para todas as tendências.

No meio tradicional, surge a editora Queima-Bucha de Mossoró, Rio Grande do Norte, dirigida por Gustavo Luz, enquanto, em Recife, a editora Coqueiro, fundada pelo jornalista Ivan Maurício, sob a coordenação de Ana Cely Ferraz, passaria a direcionar suas publicações quase que exclusivamente para a literatura de cordel.

Tudo isso culminou no evento 100 Anos de Cordel, mencionado no início do Capítulo 6, concebido por Audálio Dantas. Realizado pelo SESC Pompeia, localizado na zona oeste da capital paulista, a mostra, que abrigou uma exposição de folhetos de várias épocas, com curadoria de Joseph Luyten, além da realização de shows musicais, mesas, oficinas e palestras, estava prevista para durar uma semana, mas, diante do sucesso de público e da grande visibilidade alcançada, se estendeu por quarenta dias. O mercado editorial, alvoroçado, buscava entender o fenômeno, mas, sem a curadoria adequada, o cordel entrava, mas timidamente, nos catálogos das editoras do centro-sul. Em 2007, a editora Nova Alexandria, sob a minha coordenação, deu início à publicação da coleção Clássicos em Cordel, alcançando em poucos anos marcas impressionantes. Iniciada com duas versões dos clássicos *Os miseráveis* e *O corcunda de Notre-Dame*, de Klévisson Viana e João Gomes de Sá, respectivamente, a coleção, com mais de vinte títulos, prevê, para breve, o lançamento de uma adaptação do romance *Úrsula*, da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis, feita por Nilza Dias, além de uma versão de Maria Celma para *O mágico de Oz*, de L. Frank Baum.

Em 2002, Arievaldo Viana criou um projeto-modelo, Acorda, Cordel, na Sala de Aula, voltado à utilização da literatura *popular* como ferramenta pedagógica, implantado originalmente em Canindé e levado depois a outras dezenas de municípios. O projeto incluía um livro, organizado pelo próprio Arievaldo, uma caixa temática mesclando cordéis clássicos e contemporâneos, e um CD com músicas gravadas por Geraldo Amâncio, Zé Maria de Fortaleza e Mestre Azulão, entre outros.

Essa efervescência conduziu ao processo de registro da literatura de cordel como patrimônio cultural e imaterial brasileiro junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Encontros em Brasília e Juazeiro do Norte buscaram construir o consenso necessário e, com a anuência de 85 poetas, na capital federal, a Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC) apresentou o pedido que, aceito, mobilizou a pesquisa, coordenada pela professora Rosilene Melo, para a construção de um dossiê que desse conta da ampla produção espalhada por quase todo o país, envolvendo ainda os bens associados, a exemplo da xilogravura. Ao mesmo tempo era preciso reconhecer a amplitude da matéria e, ao

mesmo tempo, delimitá-la, para que não fosse confundida com outras poéticas da voz, a exemplo do repente e da embolada:

> A literatura de cordel é forma de expressão, linguagem, gênero literário, veículo de comunicação, ofício e meio de sobrevivência para inúmeros cidadãos brasileiros: poetas, declamadores, editores, ilustradores (desenhistas, artistas plásticos, xilogravadores) e folheteiros (como são conhecidos os vendedores de livros de cordel) (Brasil, 2018, p. 8).

Eis que, no dia 19 de setembro de 2018, no Forte de Copacabana, no Rio de Janeiro, com a presença do então ministro da Cultura Sérgio de Sá Leitão, a literatura de cordel foi reconhecida pelo Conselho Consultivo do Iphan, por unanimidade, como Patrimônio Cultural Brasileiro. Estiveram presentes, ainda, a então presidente do Iphan, Kátia Bogéa, e Gonçalo Ferreira, presidente da ABLC, além de Rosilene Melo, responsável pelo dossiê que fundamentou a decisão.

Desde então, houve poucos avanços, mas o reconhecimento garante, por meio do plano de salvaguarda, a ser elaborado com a participação de toda a comunidade ligada ao cordel, que políticas de fomento e proteção possam ser implementadas.

No meio do caminho, houve uma pandemia, comprometendo a saúde financeira das editoras e ceifando a vida de muitos valores do cordel e do repente. A partida precoce e, para muitos, inesperada, de Arievaldo Viana, um dos raros romancistas da geração surgida entre as décadas de 1960 e 1980, vítima de uma infecção bucal, a 30 de maio de 2020, aos 52 anos, encerrou, sem dúvida, mais um ciclo do cordel no Brasil.

Não obstante as perdas que se seguiram a um período de euforia, o cordel continua *vivo*, o que é ratificado também por este trabalho, que ousou abraçar sua faceta mais longeva, sem estabelecer hierarquia entre a letra e a voz. A escritora e jornalista Fabiana Coelho, que, ao analisar a obra do grande poeta Manoel Pereira Sobrinho, percorreu as encruzilhadas da palavra escrita onde vida e morte se encontram e onde as escolhas modulam os nossos destinos, compreendeu como poucos essa dupla pertença do cordel:

> A palavra escrita faz parar o tempo e, portanto, é ao mesmo tempo, morte e ressurreição, fim e eternidade. Ela transforma cada ato em objeto, e neste sentido o mata. Entretanto ela faz com que aquele ato possa ser revivido, corrigido e manipulado a cada nova leitura. O ato da escrita eterniza a letra, diminuindo sua relação com o ato ou objeto do qual ela emanou. O ato da leitura faz renascer esta relação (Coelho, 2005, p. 26).

Literatura de encruzilhadas, portanto, o cordel reafirma as múltiplas identidades que o moldaram e o moldam, reconhece e abraça os cenários e os espaços diaspóricos nos quais ganhou forma, porém nega, veementemente, a clausura das fronteiras. Se o nosso trabalho contribuir para mobilizar um novo esforço no sentido da dessacralização do cordel e de seus fundadores, reconhecendo-os como sujeitos históricos fundamentais, mas não demiurgos, teremos dado um importante passo, sem perder de vista o horizonte, sempre buscado, mas nunca alcançado.

E se a nossa proposição auxiliar na construção de pontes no tangente a estudos que conduzam ao reconhecimento das relações intertextuais, retirando a literatura de cordel do confinamento a que vem sendo submetida ao longo de sua história, a nossa jornada, feita em tão boa companhia, terá valido a pena. E o que soa como *despedida*, à maneira do que ocorre às festas do povo, se converterá em *chegança* no eterno devir em que se entrelaçam os fios e as tramas forjadas por quem ousou edificar e agora partilha um sonho coletivo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Capistrano de**. Capítulos de história colonial**: 1500-1800. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 1998.

ABREU, Márcia Azevedo de. **Cordel português /** folhetos nordestinos: confrontos um estudo histórico-comparativo. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1993. DOI: 10.47749/T/UNICAMP.1993.65335.

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

AFONSO X o Sábio; SANTALHA, José-Martinho Montero (Ed.). **Cantigas de Santa Maria** (Texto crítico completo). Vigo: Universidade de Vigo, 2021.

ALCOFORADO, Doralice; ALBAN, Mara del Rosário Suarez. **Contos populares brasileiros**: Bahia. Recife: Massangana, 2001.

ALENCAR, Nezite. **Histórias de um mentiroso**. Crato, CE: Academia de Cordelistas do Crato, 2009.

ALMEIDA, Aluísio de. **142 histórias brasileiras**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1951.

ALMEIDA, Aluísio de. **50 contos populares de São Paulo**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

ALMEIDA, Átila. CEARÁ. Secretaria de Cultura e Desporto. **A literatura popular em questão**. Fortaleza: Centro de Referência Cultural, 1982. (Povo e Cultura 3).

ALMEIDA, Átila; ALVES SOBRINHO, José. **Dicionário biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada**. João Pessoa: Editora Universitária, 1978.

ALVES, Januária Cristina (org.). **Heróis e heroínas do cordel**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2021.

AMARAL, Amadeu**. Tradições populares**. São Paulo: Hucitec, 1976.

AMARAL, Firmino Teixeira do. **A princesa Magalona e seu amante Pierre**. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1957. (Acervo Antonio Nóbrega).

ANÔNIMO. **A verdadeira história de João de Calais, vencedor dos piratas nas costas marítimas da picardia** (Gália). Porto: Typographia de Arthur José de Souza & Irmão, 1892.

ANÔNIMO. **História do imperador Carlos Magno e dos doze pares de França**. Tradução: Jeronimo Moreira de Carvalho. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, [18--?].

ANÔNIMO. **Livro das mil e uma noites**. Tradução: Mamede Mustafa Jarouche. 4. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

ANÔNIMO. **O cavalo mágico e outros contos do oriente para crianças do ocidente**. Tradução: Julieta Leite. Rio de Janeiro: Dervish, [19--?].

ARAUJO, Alceu Maynard. **Cultura popular brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARÊDA, Francisco Sales. **A vida do judeu errante e os horrores do pecado**. [S. l.: s. n.], [195-?]. (Acervo Antônio Nóbrega).

ARÊDA, Francisco Sales. **As presepadas de Pedro Malazarte**. Recife: Tipografia Luzeiro do Norte, 1979.

ARÊDA, Francisco Sales. **Romance de João Besta e a Jia da lagoa**. Recife: Tipografia Luzeiro do Norte, [2013?].

ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Tradução: Antônio Mattoso; Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

ASSIS, Machado de. **50 contos de Machado de Assis**: selecionados por John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ATHAYDE, João Martins de. **A bela adormecida no bosque**. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, [1974?].

ATHAYDE, João Martins de. **História de Roberto do Diabo**. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1957.

ATHAYDE, João Martins de. **História do valente Vilela**. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1962.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura universal. São Paulo: Perspectiva, 2015.

AUNE, David E. Heracles. In: TOOM, Karel van der; BECKING, Bob; HORST, Pieter Willem van der (orgs.). **Dictionary of deities and demons in the Bible**. 2. ed. Leiden: Eerdmans, 1999. p. 402-405.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. 5. ed. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARROS, Leandro Gomes de. **História da Donzela Teodora**. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1976b.

BARROS, Leandro Gomes de. **História de João da Cruz**. São Paulo: Luzeiro, 1986.

BARROS, Leandro Gomes de. **História de Juvenal e o dragão**. São Paulo: Volta e Meia, 2012.

BARROS, Leandro Gomes de. **Literatura popular em versos:** antologia, tomo III. Brasília: Ministério da Educação e Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

BARROS, Leandro Gomes de. **O cavalo que defecava dinheiro**. Fortaleza: Tupynanquim, 2006.

BARROS, Leandro Gomes de. **O príncipe e a fada**. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1976a.

BARROSO, Gustavo**. Ao som da viola**. 2. ed. Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1949.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Tradução: Márcio Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BATISTA, Paulo Nunes. **A mulher que vive sem comer**. Goiânia: [s. n.], 1955.

BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da literatura de cordel**. Natal: Fundação José Augusto, 1977.

BATISTA, Francisco das Chagas. História da imperatriz Porcina. In: PROENÇA, Manoel Cavalcante (org.). **Literatura popular em verso**: antologia. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1986.

BÉDIER, Joseph. **O romance de Tristão e Isolda**. Tradução: Leandro Cardoso M. da Silva. São Paulo: Via Leitura, 2016.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. **O riso:** ensaio sobre o significado do cômico. Tradução: Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução: Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BÍBLIA pastoral. Tradução: Luiz José Dietrich et al. São Paulo: Paulus, 2014.

BLOCH, Marc. **Apologia da história**, ou, o ofício de historiador. Tradução: André Teles. Rio de Janeiro: Jorre Zahar, 2001.

BRAGA, Medeiros. **O judeu errante**: "o Ahasverus". João Pessoa: Edição do Autor, 2020.

BRAGA, Teófilo. **Contos tradicionais do povo português**. Lisboa: Edições Dom Quixote, 2002a. v. 2.

BRAGA, Teófilo. **Contos tradicionais do povo português**. Lisboa: Edições Dom Quixote, 2002b. v. 1.

BRAGA, Teófilo. **História da poesia popular portuguesa**: ciclos épicos. Lisboa: Vega, 1987.

BRAGA, Teófilo. **O povo português e os seus costumes**. Lisboa: Livraria Ferreira, 1885.

BRANDÃO, Théo. **Seis contos populares do Brasil**. Maceió: MEC-SEC-Funarte, 1982.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Literatura de cordel**: dossiê de registro. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2018.

BRÉMOND, Claude. **Le conte et l'historienne**. A propos de: Catherine Velay-Vallantin, L'histoire des contes. Revue Régionale d'Tthnologie, París, n. 3/4, p. 117-136, 1993.

BRÉMOND, Claude. **Logique du récit**. Paris: Éditions du Seil, 1973.

BUCK, William. **Ramayan**a. Tradução: Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2011.

BUDGE, E. A. Wallis. **O livro egípcio dos mortos**. Tradução: Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Pensamento, 1993.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**: Europa 1500-1800. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CABOCLO E SILVA, Manoel. Jesus, São Pedro e o ferreiro, rei dos jogadores. In: CARVALHO, Gilmar de (org.). **Manoel Caboclo**. São Paulo: Hedra, 2000.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMARENA, Júlio; CHEVALIER, Maxime. **Catálogo tipológico del cuento folklórico español**: cuentos Maravillosos. Madrid: Gredos, 1995.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAMPOS, Camiño Noia**. Catálogo tipolóxico do conto galego de tradición oral. Vigo**: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2010.

CAMPOS, João da Silva. Contos e fábulas populares da Bahia. In: MAGALHÃES, Basílio de. **O folclore no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960.

CAMPOS, Renato Carneiro. **Ideologia dos poetas populares do Nordeste**. 2. ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais; 1977.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução: Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2011.

CARDIGOS, Isabel; CORREIA, Paulo. **Catálogo dos contos tradicionais portugueses**: com as versões análogas dos países lusófonos. Lisboa: Afrontamento, 2015.

CARMELO, Luís Correia. **Representações da morte no conto tradicional português**. Lisboa: Colibri, 2012.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. Editoração de folhetos populares no Ceará. **Revista de Comunicação Social,** Fortaleza, v. 17, n. 1/2, p. 31-67, jan./dez. 1987.

CARVALHO, Rodrigues de. **Cancioneiro do norte**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo**. João Pessoa: Editora Universitária, 1979.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Global, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Ensaios de etnografia brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

CASCUDO, Luís da Câmara**. Flor de romances trágicos**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra; Natal, RN: Fundação José Augusto, 1982.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Superstição no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Global, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

CAVENAGHI, Hélio. **O contador de mentira**. São Paulo: Luzeiro, 1978.

CAVIGNAC, Julie. **A literatura de cordel no nordeste do Brasil**: da história escrita ao relato oral. Tradução: Nelson Patriota. Natal, RN: EDUFRN, 2006.

CEARÁ. Secretaria de Cultura e Desporto. **A literatura popular em questão**. Fortaleza: Centro de Referência Cultural, 1982. (Povo e Cultura 3).

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural.** 7. ed. Tradução: Enid Abreu Dobranszkyr. Campinas: Papirus, 2005.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução: Almir de Andrade; Milton Amado. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--?].

CHAGAS BATISTA, Francisco das. **Cantadores e poetas populares**. 2. ed. João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura: Editora Universitária, 1997.

CHAGAS BATISTA, Francisco das. **História de Dimas**, o bom ladrão. Juazeiro do Norte: Biblioteca Nacional do Cordel, 1991.

CHAGAS BATISTA, Francisco das. O marco de lampião. In: CHAGAS BATISTA, Francisco das. **Literatura popular em verso**: antologia, tomo IV. Brasília: Ministério da Educação e Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 2002.

CHAUCER, Geoffrey. **Contos da Cantuária**. Tradução: José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2013.

CHINTAMANI. **The enchanted parrot, a selection from the Suka Saptati, or, The seventy tales of a parrot**. Tradução para o inglês de Biscoe Hale Wortham. Londres: Luzac & Co, 1911.

CLARKE, David. **The head cult**: tradition and folklore surrounding the symbol of the severed human head in the British Isles. 1998. Tese (Doutorado) — National Centre for English Cultural Tradition and Laqgdage. Division of Adult Continuing Education. University of Sheffield, Sheffield, 1998.

CLOUSTON, W. A. **Originals and analogues of some of Chaucer's Canterbury Tales**. Londres: Chaucer Society, 1872-1888.

COELHO, Adolfo. **Contos populares portugueses**. Portugal: Compendium, 1996.

COELHO, Fabiana. **Encruzilhadas**: encontros e oposições dos cordéis de Manoel Pereira Sobrinho. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2005.

CONCEIÇÃO, Antônio Ribeiro da. [**Depoimento via chamada telefônica**]. [Depoimento]. 22 mar. 2024.

CONCEIÇÃO, Antônio Ribeiro da. **Duelo de bruxos ou A pomba e o gavião**. Fortaleza: Tupynanquim, 2011.

COSTA, Pereira da. **Folclore pernambucano**. 2. ed. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.

CREANGA, Ion. **Contos populares da Romênia**. Tradução: Roberto das Neves. Rio de Janeiro: Germinal, 1969.

D'ALMEIDA FILHO, Manoel. **A mulher que enganou o Diabo**. São Paulo: Luzeiro, 1986.

D'ALMEIDA FILHO, Manoel. **A sorte do amor**. São Paulo: Luzeiro, 1978.

D'ALMEIDA FILHO, Manoel. **Jesus e o homem do surrão misterioso**. São Paulo: Luzeiro, 1980.

D'ALMEIDA FILHO, Manoel. **O monstro misterioso**. São Paulo: Prelúdio, 1964. Era s. d.

D’ALMEIDA FILHO, Manoel. **Os três conselhos da sorte**. São Paulo: Luzeiro, 1970.

D’ALMEIDA FILHO, Manoel. **Vicente, o rei dos ladrões**. São Paulo: Luzeiro, 1957.

D’AULNOY, Baronesa**. Contos de fadas de Madame d’Aulnoy**. Tradução: Paulo César Ribeiro Filho. São Paulo: Teoria das Fadas, 2023. 2 v.

DIAS, Cego Baltazar. Imperatriz Porcina. In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo**. João Pessoa: Editora Universitária, 1979.

DIÉGUES JÚNIOR, Manoel. Ciclos temáticos na literatura de cordel. In: DIÉGUES JÚNIOR, Manoel et al. **Literatura popular em verso**: estudos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

DUDA, José Galdino da Silva. **Os martírios de Genoveva**. São Paulo: Luzeiro, 1988.

ELIADE, Mircea. **Mitos, sonhos e mistérios**. Tradução: Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 2019.

ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas de êxtase**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés; Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ESCRICH, Enrique Pérez. **O mártir do Gólgota**: tradições do oriente. Tradução: António Moreira Bello. Porto: Companhia Portuguesa Editora, [1866?].

EVANGELISTA, João Lucas. **O menino das abelhas e a formiguinha encantada**. São Paulo: Luzeiro, [19--].

FAGUNDES, M. Calvet. **Estórias da figueira marcada**. Rio de Janeiro: [s. n.], 1961.

FANFANI, Pietro. **Vocabolario dell'uso toscano**. Florença: G. Barbera Editore, 1863.

FARIAS, Guttemberg Pereira de. **Leandro Gomes de Barros e os primórdios do cordel brasileir**o. Paulista, PB: [s. n.], 2024. No prelo.

FEITOSA, Djanira. **A história da mulher bonita ou o sofrimento de Ritinha**. [S. l.]: Edição do Autor, 2014.

FEITOSA, Djanira. **A história do reino da Água Azul**. [S. l.]: Edição do Autor, 2013.

FÉLIX, Doddó. **Mentira só presta grande**. Bom Jardim, PE: Edição do Autor, 2009.

FERNANDES, Waldemar Iglesias. **82 estórias populares colhidas em Piracicaba**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1971.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel**: o passo das águas mortas. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2016.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Matrizes impressas do oral**: conto russo no sertão. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

FERREIRA, Jerusa Pires. **O Judeu Errante**: a materialidade da lenda. Revista Olhar, São Carlos, ano 2, n. 3, p. 1-7, jun. 2000.

FRAZER, James George. **O ramo de ouro**. Edição de texto: Mary Douglas. Tradução: Waltenir Dutra. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

FROBENIUS, Leo; FOX, Douglas C. **A gênese africana**. Tradução: Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Landy, 2005.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel: leitores e ouvintes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

GENTILCORE, DavIbid. **Medical charlatanism in early modern Italy**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

GERALDO, Evaristo. **A maldição do tesouro**. Fortaleza: Edição do Autor, 2018.

GEROULD, Gordon Hall. **The Grateful Dead.** The history of a folk story (edição fac-similar). Londres: Folklore Society, 1907.

GOMEZ, Madame de. Histoire de Jean de Calais. In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo**. João Pessoa: Editora Universitária, 1979.

GÓMEZ, Madame de. Título. In: CASCUDO, Luís da Câmara. Título. Cidade: Editora, 1979. p. 383-407.

GRIMM, Irmãos. **Contos completos**. Tradução: Teresa Aica Barros. Lisboa: Temas e Debates, 2012.

GRIMM, Irmãos. **Contos e lendas dos irmãos Grimm**. Tradução: Íside M. Bonini. São Paulo: Edigraf, 1961.

GUBERNATIS, Angelo de. **Zoological mythology or Legends of animals**. Londres: Trübner & Co., 1872. v. 2.

GUIMARÃES, Ruth. **Calidoscópio**: a saga de Pedro Malasartes. São Paulo: Madamu, 2023.

GUIMARÃES, Ruth. **Contos do céu e da terra**. São Paulo: Faro Editorial, 2021.

GUIMARÃES, Ruth. **Os filhos do medo**. Porto Alegre: Globo, 1950.

HARTT, Charles Frederik. **Mitos amazônicos da tartaruga**. Tradução: Luís da Câmara Cascudo. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HATCHER, Elizabeth R. Life without death: the old man in Chaucer's "Pardoner's tale". **The Chaucer Review**, Philadelphia, v. 9, n. 3, p. 246-252, 1975.

HAURÉLIO, Marco. **Breve história da literatura de cordel**. 2. ed. São Paulo: Claridade, 2016.

HAURÉLIO, Marco. **Contos e fábulas do Brasil**. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

HAURÉLIO, Marco. **Contos encantados do Brasil**. Belo Horizonte: Aletria, 2022.

HAURÉLIO, Marco. **Contos folclóricos brasileiros**. São Paulo: Paulus, 2010.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl Gustav (org.). **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

HESÍODO. **Teogoni**a: a origem dos deuses. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOUAISS, Antônio. Introdução. In: LONDRES, Maria José F. **Cordel**: do encantamento às histórias de luta. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

HUDSON, Harriet (ed.). **Four middle English romances**: Sir Isumbras, Octavian, Sir Eglamour of Artois, Sir Tryamour. 2. ed. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2006. 218 p. DOI: 10.2307/j.ctv2j6xqj0.

IUMATTI, Paulo Teixeira. **Cantos de guerra**: cantadores negros e as disputas em torno do gênero do Marco (1870-1930). São Paulo: Alameda, 2020.

JACOBS, Joseph. **Contos de fadas ingleses**. Tradução: Inês A. Lohbauer. São Paulo: Landy, 2006.

JOÃO Soldado. In: FAGUNDES, M. Calvet. **Estórias da Figueira Marcada**. Rio de Janeiro: [s. n.], 1961.

JUAN MANUEL, Don. **El conde Lucanor**. Espanha: Área, 2002.

KIRK, Geoffrey Stephen. **The nature of greek myths**. New York: Penguin Books, 1985.

LA FONTAINE, Jean de. **Fábulas de La Fontaine**. São Paulo: Edigraf, [1957?].

LE GOFF, Jacques. **O nascimento do purgatório**. 2. ed. Tradução: Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

LEÃO, Andréa Borges. **A livraria Garnier e a história dos livros infantis no Brasil**: gênese e formação de um campo literário (1858 - 1920). História da Educação, Pelotas, v. 21, p. 159-184, jan./abr. 2007.

LEEMING, DavIbid. **Do Olimpo a Camelot**: um panorama da mitologia europeia. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LEITE, José Costa. **A mulher que enganou o Diabo**. Condado, PE: A Voz da Poesia Nordestina, [1927?].

LESSA, Orígenes. **Getúlio Vargas na literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Documentário, 1973.,

LIMA, Egídio Oliveira. **Folhetos de cordel**. João Pessoa: Editora Universitária, 1978.

LIMA, João Ferreira de. **Proezas de João Grilo**. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1951.

LIMA, Natanael de. **O ferreiro das três idades**. São Paulo: Luzeiro, 1980.

LIMA, Natanael de. **O romance de João sem Direção**. São Paulo: Luzeiro, 1977.

LIMA, Silvino Pirauá de. **O capitão do navio**. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1975.

LIMA, Stélio Torquato. **A morte e as três moedas de ouro**. Fortaleza: Cordelaria Flor da Serra, 2018.

LIMA, Stélio Torquato. **O olho torto de Alexandre**. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré Edições, 2024.

LITERATURA popular em versos: catálogo, tomo I. Brasília: Ministério da Educação e Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1961.

LONDRES, Maria José F. **Cordel**: do encantamento às histórias de luta. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

LOPES, José Ribamar (org.). **Literatura de cordel**; antologia. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2004.

LOPES, José Ribamar. **Corde**l: mito e utopia. São Luís: FUNC, 1996.

LUÍS SOBRINHO, Joaquim. **O menino dos bodinhos e a princesa interesseira**. Recife: Luzeiro do Norte, [1970?].

LUNA E SILVA, Vera Lúcia. Primórdios da literatura de cordel no Brasil: um folheto de 1865. **Graphos**, João Pessoa, v. 12, n. 2, p. 74-80, dez. 2010.

LUYTEN, Joseph Maria. **O que é literatura popular**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LYRA, Carmen. **Cuentos de mi Tía Panchita**. San José: Guayacan, 1999.

MACH, Michael. Raphael (verbete). In: TOOM, Karel van der; BECKING, Bob; HORST, Pieter W. van der. **Dictionary of deities and demons in the Bible**. 2nd ed. Leiden: William B. Eerdmans Publishing Company, 1999.

MAIOR, Mário Souto. **Território da danação**: o diabo na cultura popular do Nordeste. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1975.

MARQUES, Karina Carvalho de Matos. Do folheto épico à história em quadrinhos: deambulações pelo acervo Raymond Cantel. **Revista Épicas**, São Cristóvão, ano 7, n. 6, p. 77-99, mar. 2023. 10.47044/2527-080X.2023ne6

MARZOLPH, Urich. Crescentia's oriental relatives: the 'tale of the pious man and his chaste wife' in the Arabian nights and the sources of Crescentia in near eastern narrative tradition. **Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies**, Detroit, v. 22, n. 2, p. 240-258, 2008.

MASPERO, Gaston. **Popular stories of ancient Egypt**. Tradução: C. H. W. Johns. New York: G. P. Putnam's Sons; London: H. Grevel & Co., 1915.

MATOS, Edilene. **Cuíca de Santo Amaro**: o boquirroto de megafone na mão. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

MATOS, Edilene. **O imaginário na literatura de cordel**. Salvador: Editora da UFBA, 1986.

MAXADO, Franklin. **O que é literatura de cordel?** Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

MELO, Rosilene Alves de. Do rapa ao registro: a literatura de cordel como patrimônio cultural do Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Campina Grande, n. 72, p. 245-261, jan./abr. 2019.

MELO, Rosilene. **Arcanos do verso**: trajetórias da literatura de cordel. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino. **Origenes de la novela**: tomo I. Introdución. Tratado histórico sobre la primitiva novela española. Madri: Bailly/Bailliére e Hijos Madri, 1905.

MENEZES, Eduardo Diatahy B. de. Das classificações temáticas da literatura de cordel: uma querela inútil. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 279-294, dez. 1999.

MEYER, Marlyse. **Autores de cordel**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MONTEIRO, Pedro. **Chicó, o menino das cem mentiras**. São Paulo: Luzeiro, 2009.

MOTA, Leonardo. **Cantadores**: poesia e linguagem do sertão cearense. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921.

NAKHSHABI, Ziya'al-Din. **The Tooti Nameh:** or tales of a parrot in the Persian language. London: J. Debrett, Piccadilly, 1801.

NASCIMENTO NETO, João Evangelista do. **Perambulanças de João Grilo**: do pícaro lusitano ao malandro brasileiro, as peripécias do (anti-)herói popular. 2014. 396 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

NASCIMENTO, Bráulio do. **Catálogo do conto popular brasileiro**. Rio de Janeiro: IBECC: Tempo Brasileiro, 2005.

NASCIMENTO, Braulio. **Estudos sobre o conto popular**. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

NASCIMENTO, Braulio. O ciclo do boi na poesia popular. In. DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **Literatura popular em verso**: estudos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986. p. 191-265.

NEVES, Francisco Paiva das. **Educação e sociedade no cordel**: o lugar social da mulher em obras de Leandro Gomes de Barros e José Camelo de Melo Rezende. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOBRE, João Damasceno. **O quengo de Pedro Malazarte no fazendeiro**. São Paulo: Prelúdio, 1959.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. O registro do cordel como patrimônio imaterial e as políticas de preservação da cultura popular no Brasil. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 181-212, dez. 2018. DOI: 10.22456/1983-201X.82985.

O TESOURO de Sierra Madre. Direção: John Huston. Henry Blanke. Fotografia: Ted McCord. Música: Max Steiner. Los Angeles: Warner Bros, 1948.

OLIVEIRA, F. Xavier Ataíde de. **Contos tradicionais do Algarve**. Lisboa: Vega, 2002.

OLIVEIRA, José França de. [Entrevista via WattsApp]. Out. 2024.

OLIVEIRA, Severino Gonçalves de. **A vitória do príncipe Roldão no reino do Pensamento**. São Paulo: Luzeiro, 1994.

OLIVEIRA, Severino Gonçalves de. **As perguntas do rei e as respostas de Camões**. Recife: Luzeiro do Norte, [199-?].

OS RINS da ovelha. In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Global, 2004.

PACHECO, José. **A intriga do cachorro com o gato**. Mossoró: Queima-Bucha, 2007.

PAÑCATANTRA: cinco tratados, livro I. Tradução: Maria da Graça Tesheiner et al. São Paulo: FFLCH-USP, 2022.

PARDIM, Lucélia Borges. **Inimigos fiéis**: rupturas e permanências nas Cavalhadas do Médio São Francisco - BA. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. DOI: 10.11606/D.100.2020.tde-23012021-133509.

PAVÃO mysterioso. Compositor: Ednardo. São Paulo: RCA Victor, 1974. Faixa 12. 1 LP.

PEDROSO, Consiglieri. **Contos populares portugueses**. São Paulo: Landy, 2006.

PELOSO, Silvano. **O canto e a memória**: história e utopia no imaginário popular brasileiro. Tradução: Sonia Netto Salomão. São Paulo: Ática, 1996.

PEREGRINO, Umberto. **Literatura de cordel em discussão**. Rio de Janeiro: Presença, 1984.

PEREIRA SOBRINHO, Manoel. **O Judeu Errante**. São Paulo: Prelúdio, 1958.

PIMENTEL, Altimar. **Histórias de Luzia Tereza**. Brasília: Thesaurus, 1995. 3 v.

PIMENTEL, Maria das Neves Batista. **O violino do diabo**. Belém: Guajarina, 1938.

PINHEIRO, Luís da Costa. **O papagaio misterioso**; os sofrimentos de Jobão. São Paulo: Luzeiro, [195-?].

POLAIN, Eugène. Il était une fois. **Contes populaires entendus en français à Liège**. Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1942.

PONTES, Mário. **Doce como o Diabo**: o demônio na literatura de cordel. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

PROENÇA, Manoel Cavalcante (org.). **Literatura popular em verso**: antologia. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1986.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. 2. ed. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução: Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

QUINTELA, Vilma Mota. **O cordel no fogo cruzado da cultura**. 2005. 226 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

RANK, Otto. **O mito do nascimento do herói**: uma interpretação poética do mito. Tradução: Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Cienbook, 2015.

RESENDE, José Camelo de Melo. **O pavão misterioso**. Campina Grande: Tipografia e Folhetaria Santos, 1957.

RIBEIRO FILHO, Paulo César. Sete fadas me fadaram: um mote musical. **Literartes**, São Paulo, v. 1, n. 10, p. 157-177, 2019. DOI: 10.11606/issn.2316-9826.literartes.2019.160119.

RINARÉ, Rouxinol do; SERRA AZUL, Luiz Eduardo. **O grande encontro de Camões com Salomão**. Fortaleza: Tupynanquim, 2006.

ROMERO, Sílvio. **Cantos populares do Brasil**: folclore brasileiro. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1954.

ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985.

ROMERO, Silvio. **Estudos sobre a poesia popular no Brasil**. 2. ed. Petrópolis: Vozes; Aracaju: Secretaria da Educação e Cultura, 1977.

RONDELLI, Beth. **O narrado e o vivido**: o processo comunicativo das narrativas orais entre pescadores do Maranhão. Rio de Janeiro: FUNARTE: IBAC, 1993.

ROUART, Marie-France. O mito do Judeu Errante. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução: Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

SALLES, Vicente. **Repente e cordel**: literatura popular em versos na Amazônia. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

SANT'ANNA, José. Juvenal e o dragão. In: FESTIVAL DE FOLCLORE DE OLÍMPIA, 23., 1987, Olímpia. Anuário. Olímpia: Prefeitura da Estância Turística de Olímpia, 1987. p. 58-59.

SANTA ROSA, José Eduardo. [Depoimento via WhatsApp]. WhatsApp: [Depoimento]. 21 jul. 2021.

SANTOS, Antônio Teodoro dos. **História do conde Pierre e a princesa Magalona**. São Paulo: Luzeiro, 2014.

SANTOS, Antônio Teodoro dos. **João Soldado**: o valente praça que meteu o diabo num saco. São Paulo: Prelúdio, 1960.

SANTOS, Antônio Teodoro dos. **O casamento do macaco com a onça**. São Paulo: Prelúdio, 1958.

SANTOS, Antônio Teodoro dos. **Piadas do Bocage**. São Paulo: Prelúdio, 1959.

SANTOS, Apolônio Alves dos. **A moça que se casou catorze vezes e continuou donzela**. São Paulo: Luzeiro, 1993.

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

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. Novas perspectivas para análises das composições populares. In: BARROS, Leandro Gomes de. Leandro Gomes de Barros. **Antologia** (Tomo III). Brasília; Rio de Janeiro; João Pessoa: Ministério da Educação e Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa; Universidade Federal da Paraíba, 1977.

SARAIVA, Arnaldo. O conto popular português: João Soldado que meteu o diabo no saco. In: SARAIVA, Arnaldo. **Literatura marginal(izada)**. Porto: Edições Árvore, 1980.

SCHMID, Chistoph von. **Genoveva de Brabant**. Rio de Janeiro: Garnier, [19--?].

SELLIER, Philippe. Heroísmo: o modelo — da imaginação. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 467-473.

SELLIER, Philippe. **Le mythe du heros**: ou le desír d'etre dieu. Paris: Bordas, 1970.

SENA, Joaquim Batista de. **Estória de Joãozinho**, o filho do caçador. Fortaleza: O Crepúsculo, 1967. (Acervo CNFCP).

SENA, Joaquim Batista de. **História de João Valente e o dragão de três cabeças**. Fortaleza: Tipografia Graças Fátima, [19--?].

SETE vezes fui casada. In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Superstição no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Global, 2002.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Tradução: Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

SILVA, Caetano Cosme da. **O assassino da honra ou a louca do jardim**. São Paulo: Luzeiro, [197-?a].

SILVA, Delarme Monteiro da. **O enjeitado de Orion**. São Paulo: Luzeiro, 2006.

SILVA, João Melchíades Ferreira da. **História do valente sertanejo Zé Garcia**. João Pessoa: F. C. Batista, 1926. (Acervo Instituto de Estudos Brasileiros/USP).

SILVA, João Melchíades Ferreira da. **Roldão no leão de ouro**. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1974. (Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa).

SILVA, José Bernardo da Silva. **O príncipe Oscar e a Rainha das Águas**. Fortaleza: Tupynanquim, 2001.

SILVA, Minelvino Francisco Silva. **Encontro de Cancão de Fogo com Pedro Malazarte**. São Paulo: Prelúdio, 1957.

SILVA, Minelvino Francisco. **Estória dos três irmãos usurários e o laço do Diabo**. Itabuna: Edição do Autor, 1976.

SILVA, Minelvino Francisco. **História da princesa adormecida e o reino das 7 Fadas**. Itabuna: Edição do Autor, [197-?].

SILVA, Minelvino Francisco. **História da princesa Gerulina e o cavalo misterioso**. Itabuna: Edição do Autor, 1973.

SILVA, Minelvino Francisco. **História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra**. 2. ed. São Paulo: Luzeiro, 2011.

SILVA, Severino Borges Silva. **A princesa Anabela e o filho do pescador**. Recife: Tipografia Luzeiro do Norte, [198-?]. (Acervo CNFCP).

SILVA, Severino Borges Silva. **O judeu errante**. Juazeiro do Norte: Literatura de Cordel, 1975. (Acervo Antônio Nóbrega).

SILVA, Severino Borges. **O verdadeiro romance do herói João de Calais**. Recife: Tipografia Luzeiro do Norte, [19--?b]. (Acervo Fonds Raymond Cantel).

SLATER, Candace. **A vida no barbante**: a literatura de cordel no Brasil. Tradução: Octávio Alves Filho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SOARES, Rogério; HAURÉLIO, Marco. **No tempo dos encantos**: contos da tradição oral brasileira. No prelo.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. **Classificação popular da literatura de cordel**. Petrópolis: Vozes, 1976.

SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica medieval**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

STAROSTINA, Aglaia. The prince's wings: possible origin of the tale type and its early Chinese variants. **Journal of Ethnology and Folkloristics**, v. 15, n. 1, p. 154-169, 2021. DOI: 10.2478/jef-2021-0009.

STEPHENS, George. **Ghost-thanks or the Grateful Unburied,** a mythic tale in its oldest european form or sir amadace, a middle-north-english metrical romance of the thirteenth century. Cheapinghaven: Michaelsen and Tillge, 1860.

STRAPAROLA, Giovanni Francesco. **Le piacevoli notti**. Bari: Laterza, 1927.

SUASSUNA, Ariano. A Compadecida e o romanceiro nordestino. In: DIÉGUES JÚNIOR, Manuel (org.). **Literatura popular em verso**: estudos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. 39. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SUASSUNA, Ariano. **Romance da pedra do reino**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

TAVARES JÚNIOR, Luiz. O mistério do pavão misterioso. **Revista de Comunicação Social**, Fortaleza, v. 4, n. 2, p. 24-34, 1974.

TAVARES JUNIOR, Luiz. **O mito na literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

TAVARES, Bráulio. **Contando histórias em versos**: poesia e romanceiro popular no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2005.

TERRA, Ruth Brito Lemos. "O ermita e o anjo" no Nordeste. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 23, p. 7-22, 1981. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i23p7-22.

TERRA, Ruth Brito Lemos. Histórias de folhetos: tradição, criação e interesses editoriais. In: ENCONTRO DE FOLCLORE DA PARAÍBA, 2., 1977, Paraíba. **Anais [...]**. Paraíba: [s. n.], 1977.

TERRA, Ruth Brito Lemos. **Memória de lutas**: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930). São Paulo: Global, 1983.

TERRA, Ruth Brito Lemos. **Notas sobre estórias de folhetos e conto popular ou sugestões para análise e classificação da narrativa popular brasileira**. [S. l.: s. n.], [198-?]. Cópia datilografada.

TERRA, Ruth Brito Lemos; ALMEIDA, Mauro W.B. de. A análise morfológica da literatura popular em verso: uma hipótese de trabalho. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 16, p. 1-28, 1975. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i16p1-28.

THE RIG Veda. Tradução: Wendy Doniger. New York: Penguin Classics, 2005.

THOMPSON, Stith. **Motif-index of folk-literature**. 2. ed. Copenhagen & Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958. 6 v.

THOMPSON, Stith. **The folktale. Berkeley**: University of California Press, 1977.

THOMPSON, Stith. **The types of the folktale**: a classification and bibliography Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1961.

TIMONEDA, Juan de. **El Patrañuelo**. Madri: Editorial Magisterio Español, 1968.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TORRES, José Antônio. O velho que enganou o diabo. In: LOPES, Ribamar (org.). **Literatura de cordel**: antologia. 2. ed. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1983.

TROYES, Chrétien de. Ivain, o cavaleiro do leão. In: TROYES, Chrétien de. **Romances da Távola Redonda**. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TROYES, Chrétien de. **Perceval ou O romance do Graal**. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

UTHER, Hans Jörg. **The types of international folktales**: a classification and bibliography. 2. ed. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2011.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea**: vidas de santos. Tradução: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VELAY-VALLANTIN, Catherine. **L'histoire des contes**. Paris: Fayard,1992.

VIANA, Arievaldo; LIMA, Stélio Torquato. **Santaninha, um poeta popular da capital do império**. Fortaleza: IMEPH, 2017.

VIANA, Klévisson. **Pedro Malazartes e o urubu adivinhão**. Fortaleza: Tupynanquim, 2002.

VICENTE, Gil. **Obras-primas do teatro vicentino**. Organização e comentários: Segismundo Spina. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

VIRGÍLIO; Públio. **Eneida**. Tradução: Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

VON FRANZ, Marie-Louise. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav (org.). **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

WEST, Martin Litchfield. **Mito e poema indo-europeus**. Tradução: Alex Mazzanti Júnior et al. Araçoiaba da Serra: Mnema, 2022.

WOENSEL, Maurice Van. O Judeu Errante no Nordeste. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita et al. **Estudos em literatura popular**. João Pessoa: Editora Universitária, 2005.

XIDIEH, Oswaldo Elias. **Narrativas pias populares**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1967.

ZIMMER, Heinrich. **Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia**. 2. ed. Tradução: Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 2021.

ZIPES, Jack. **The irresistible fairy tale**: the cultural and social history of a genre. Princeton: Princeton University Press, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução: Amália Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

APÊNDICE - RELAÇÃO DE OBRAS DA LITERATURA DE CORDEL BRASILEIRA CLASSIFICADAS DE ACORDO COM O SISTEMA ATU (E PROPOSTAS AFINS)

Nº	TÍTULO/AUTOR (A)	TIPO - ATU
1	*A água da vida* (Stélio Torquato Lima)	ATU 551 (*A água da vida*)
2	*A bela adormecida no bosque* (João Martins de Athayde)	ATU 410 (*A Bela Adormecida*)
3	*A bela e a fera* (Stélio Torquato Lima)	ATU 425C (*A Bela e o Monstro*)
4	*A bota misteriosa ou a princesa Eleonor* (Minelvino Francisco Silva)	ATU 653 (*Os quatro irmãos habilidosos*) + ATU 653A (*A coisa mais rara do mundo*)
5	*A caminho de Belém* (Léo Cunha)	ATU 1215 (*O velho, o rapaz e o burro*)
6	*A camponesa e o príncipe encantado* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 433B (*O Rei Lindorm*)
7	*A casa do macaco e da onça* (Juvenal Bernardes)	ATU 130 (*Os animais constroem uma casa*)
8	*A cigarra e as formigas* (Stélio Torquato Lima)	ATU 280A (*A cigarra e a formiga*)
9	*A dona Baratinha em cordel* (Mariane Bigio)	ATU 2023 (*A Carochinha*)
10	*A festa dos cachorros* (José Pacheco)	ATU 200B (*Porque é que os cães se cheiram*)
11	*A fugida da princesa Beatriz com o conde Pierre* (João Martins de Athayde)	ATU 881*B (Jason 1965) *A Princesa Magalona* [*The Separate Couple*]: Ca-Ch 861A (*Rapto no encontro*)
12	*A galinha adivinhona* (José Walter Pires)	2033 (AT) (*Cai uma noz na cabeça da galinha*)
13	*A história da mulher bonita e o sofrimento de Ritinha* (Djanira Feitosa)	ATU 706 (*A menina sem mãos*)
14	*A história do boi Leição* (Stélio Torquato Lima)	ATU 889 (*Aposta na fidelidade do criado*)
15	*A história da vara mágica e a princesa que não sorria* (Adauto Alcântara Monteiro)	ATU 571 (*Todo mundo junto!*)
16	*A história do homem que não tinha medo de nada* (Zuzu Oliveira)	ATU 326 (*O jovem que queria saber o que é ter medo*) + 1135 (Roth) (*Diabretes no churrasco*)
17	*A história de Inês e as três cabeças louras* (José Camelo de Melo Resende)	ATU 480 (*A boa menina e a má menina*)
18	*A idade do Diabo* (Marco Haurélio)	ATU 1178 (*O Diabo enganado*)
19	*A ilha do Crocodilo* (Lenda de Timor Leste) (Stélio Torquato Lima)	ATU 155 (A serpente ingrata volta ao cativeiro)
20	*A incrível história da imperatriz Porcina* (Evaristo Geraldo)	ATU 712 (*Crescentia*)
21	*A intriga do cachorro com o gato* (José Pacheco)	ATU 200 (*Origem da inimizade entre cão e gato*)
22	*A lenda do peixe dourado* (Pedro Monteiro)	ATU 555 (*O pescador e a mulher*)
23	*A maldição do tesouro* (Evaristo Geraldo)	ATU 763 (*Os ladrões que se matam uns aos outros*)
24	*A menina enterrada viva* (Dodora Medeiros)	ATU 780B (*O figuinho da figueira*)
25	*A menina e a figueira* (Stélio Torquato Lima)	ATU 780B (*O figuinho da figueira*)
26	*A moça que dançou depois de morta* (José Francisco Borges [J Borges])	Motivo E2321.
27	*A Morte e as três moedas de ouro* (Stélio Torquato Lima)	ATU 763 (*Os ladrões que se matam uns aos outros*)
28	*A moura torta* (Stélio Torquato Lima)	ATU 408 (*As três laranjas)*
29	*A mulher dourada e o menino careca* (Paulo de Tarso, o Poeta de Tauá)	ATU 314 (*O jardineiro fiel* ou *Gardener*)
30	*A mulher que botou o Diabo na garrafa* (José Francisco Borges)	ATU 331 (*O espírito (diabo) dentro da garrafa*)
31	*A mulher que enganou o Diabo* (José Costa Leite)	ATU 331 (*O espírito [diabo] dentro da garrafa*)

32	*A mulher que enganou o Diabo* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 1178 (*O Diabo enganado*)
33	*A parábola do filho pródigo* (Josefina Ferreira)	ATU 935 (*O regresso do filho pródigo*)
34	*A pata do macaco* (Stélio Torquato Lima)	ATU 750A (*Os três desejos*)
35	*A pobreza e a miséria procurando remissão* (Adauto Alcântara Monteiro)	ATU 330 (*O ferreiro e o Diabo*)
36	*A princesa Anabela e o filho do lenhador* (Severino Borges Silva)	ATU 930 (*A profecia*)
37	*A princesa irmã da cobra e o príncipe de Mar Tufão* (Lucas Evangelista)	ATU 510B (*Pele de Asno*)
38	*A princesa e o sapo* (Aurineide Alencar)	ATU 440 (*O príncipe sapo*)
39	*A princesa Lindinalva do Reino dos Diamantes* (Gonzaga de Garanhuns)	ATU 930 (*A profecia*)
40	*A princesa Maricruz e o Cavaleiro do Ar* (Severino Borges Silva)	ATU 550 (*O pássaro, o cavalo e a princesa*)
41	*A princesa que não ria e as presepadas de João Tolo* (Manoel d'Almeida Filho)	Mot. H 341 (*Princesa será dada ao homem que (a) consiga fazê-la rir*)
42	*A rainha que quis desfazer no que Deus fez* (Augusto Laurindo Alves)	ATU 930 (*A profecia*)
43	*A raposa e o cancão* (Arievaldo Viana)	ATU 6 (*A presa convence o predador a falar e escapa*)
44	*A recompensa do Diabo* (Eneias Tavares dos Santos)	ATU 1186 (*O Diabo e o advogado*)
45	*A roupa nova do rei* (Stélio Torquato Lima)	ATU 1620 (*Os novos trajes do imperador*)
46	*A sagrada pedra encantada* (Francisca Aurilene Gomes [Auritha Tabajara])	ATU 954 (*Os quarenta ladrões*)
47	*A sorte do preguiçoso e o peixinho encantado* (Antonio Francisco)	ATU 675 (*O preguiçoso*)
48	*A terra onde não se morre nunca* (Stelio Torquato Lima)	ATU 470B (*A terra onde ninguém morre*)
49	*A vida de Pedro Cem* (Leandro Gomes de Barros)	ATU 836 (*Orgulho castigado*)
50	*A visão misteriosa ou O homem que dormiu 100 anos* (João Cordeiro de Lima)	ATU 470A (*O morto ofendido*)
51	*A vitória de Floriano e a negra feiticeira* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 513A (*Seis companheiros vão correr mundo*)
52	*A vitória do príncipe Roldão no reino do Pensamento* (Severino Gonçalves de Oliveira)	ATU 550 (*O pássaro, o cavalo e a princesa*)
53	*Abu, a princesa que adivinhava* (Daiana Targino)	ATU 851 (*A princesa que não sabia resolver o enigma*)
54	*Adalberto e Alzenira ou O casamento no céu* (Manoel Caboclo e Silva)	ATU 470 (*Amigos para a vida e para a morte*)
55	*Amor e mistério: a lenda da princesa Layla* (Sérgio Magalhães)	516D (Ca-Ch) (*A donzela serpente e a sua amiga leal*)
56	*As façanhas de Pedro Malazartes* (Stélio Torquato Lima)	ATU 1000 (*Ganha quem não se zangar*) + ATU 1003 (*Lavrando a terra*) + ATU 1011 (*Arrancar o pomar/vinha*) + ATU 1004 (*Porcos na lama*) + ATU 1563 (*Ambas?*) + Mot. K114 (*O couro [urubu] pseudomágico* [K114] *é vendido ao marido traído* [K 1571.1]) + ATU 1537 (*O cadáver morto cinco vezes*) + Mot. K112.1 (*Panela que cozinha sem fogo*) + ATU 2300 (*Contos sem fim*) + ATU 1007 (*Outras formas de matar ou ferir o gado*)
57	*As palhaçadas de João Traquino* (José Martins dos Santos)	ATU 1562A (*O celeiro está a arder*)
58	*As palhaçadas de João Errado* (Antônio Alves da Silva)	ATU 1696 (*O que é que eu devia ter dito [feito]*?)

59	*As perguntas do rei e as respostas de Camões* (Severino Gonçalves de Oliveira)	Car-Co 1539*D (*O tesouro do espertalhão*)
60	*As perguntas do rei e as respostas de João Grilo* (Antônio Pauferro da Silva)	ATU 1641 (*Dom Grilo*)
61	*As peripécias do macaco e da onça* (Juvenal Bernardes)	ATU 1565 (*Acordo para não se* coçar) + ATU 78 (*Animal amarrado devido a uma tempestade*)
62	*As três princesas encantadas* (Severino Milanês da Silva)	ATU 301 (*As três princesas raptadas*)
63	*Astúcias de Camões* (Arlindo Pinto de Souza)	ATU 927D (*A escolha do enforcado*) + ATU 821B (*Pintos nascidos de ovos cozidos*) + ATU 922 (*Frei João Sem Cuidados*)
64	*As vitórias de Camonge sobre o rei* (Stélio Torquato Lima)	ATU 1635 (*O lavrador rico e o camponês pobre*) + ATU 926C (*Sabedoria de Salomão*) + Mot. H1053 / H1054 (*nem nu, nem vestido; nem a pé, nem a cavalo*) + ATU 1355B ("*Vejo o mundo inteiro!"*) + ATU 1007 (*Outras formas de matar ou ferir o gado*) + ATU 875B (*A rapariga esperta e o rei*) + ATU 860 (*O cesto de "Ais e Uis"*) + ATU 1004 (*Porcos na lama*)
65	*Bié, o rei da preguiça* (Klévisson Viana)	ATU 1951 (*O arroz está cozido?)*
66	*Briga de São Pedro com Jesus por Causa do Inverno* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 752B (*O vento esquecido*)
67	*Cabra Cabriola (Assombrações do Recife)* – (Hamurábi Batista)	ATU 2015 (*A cabra que não queria ir embora*)
68	*Cantoria da enterrada viva ou a menina dos cabelos de capim* (Paiva Neves)	ATU 780B (*O figuinho da figueira*)
69	*Chapeuzinho Vermelho* (Creusa Meira)	ATU 333 (*O Capuchinho Vermelho*)
70	*Chicó, o menino das 100 Mentiras* (Pedro Monteiro)	ATU 1920C (*Uma mentira maior que o padre-nosso*)
71	*Coco Verde e Melancia* (José Camelo de Melo Resende)	ATU 885A (*A falsa morta*)
72	*Como São Pedro enganou o Diabo* (João Severiano de Lima)	ATU 1030 (*A divisão da colheita*)
73	*Daniel e seus amigos disputando uma princesa* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 513A (*Seis companheiros vão correr mundo*)
74	*Dimas e Madalena nos labirintos da sorte* (Manoel Pereira Sobrinho)	ATU 930 *(A profecia*)
75	*Dimas, o bom ladrão* (Francisco das Chagas Batista)	Car-Co 750 (*O bom ladrão e o Menino Jesus na fuga para o Egito*)
76	*Dona Vinte* (Silvinha França)	ATU 883B (*O sedutor punido*)
77	*Duelo de bruxos: a pomba e o gavião* (Antônio Ribeiro da Conceição [Bule-Bule])	ATU 325 (*O feiticeiro e o aprendiz*)
78	*Encontro de Cancão de Fogo com Pedro Malazarte* (Minelvino Francisco Silva)	ATU 330 (*O ferreiro e o Diabo*) + ATU 804 (*A mãe de São Pedro cai do paraíso*)
79	*Estória da serpente encantada e a espada de catorze arrobas* (Minelvino Francisco Silva)	ATU [301B (AT) *O Mama.na.Burra*]
80	*Estória de Cecília Afra (Três suspiros de uma esposa* (Teodoro Ferraz da Câmara)	ATU 883A (*A moça inocente é caluniada*)
81	*Estória de Vicente e Guiomar* (Joaquim Batista de Sena)	ATU 400 (*O homem em busca da esposa desaparecida*)
82	*Estória do peixe, o homem e a raposa* (Minelvino Francisco Silva)	ATU 155 (*A serpente ingrata volta ao cativeiro*)
83	*Estória dos dois compadres Josino e Josué ou Mais vale quem Deus ajuda do que quem Cedo Madruga* (Luís Alves da Silva [Gauchinho])	ATU 613 (*Os dois viajantes*) + AT 821A* (*Os ardis do Diabo separam casais e amigos*)

84	*Estória dos três irmãos usurários e o laço do Diabo* (Minelvino Francisco Silva)	ATU 763 (*Os ladrões que se matam uns aos outros*)
85	*História completa do navegador João de Calais* (Arievaldo Viana)	ATU 505 (*O morto agradecido*)
86	*História da imperatriz Porcina* (Francisco das Chagas Batista)	ATU 712 (*Crescentia*)
87	*História da Moura Torta* (Marco Haurélio)	ATU 408 (*As três laranjas*)
88	*História da princesa adormecida no Reino das Sete Fadas* (Minelvino Francisco Silva)	ATU 410 (*A bela adormecida*)
89	*História da princesa da Pedra Fina* (Atribuído a João Martins de Athayde)	ATU 465 (*O marido perseguido por causa da sua formosa mulher*)
90	*História da princesa Gerulina e o cavalo misterioso* (Minelvino Francisco Silva)	ATU 554 (*Os animais agradecidos*) + ATU 531 (*O cavalo esperto*)
91	*História da razão dos cachorros cheirarem o fiofó uns dos outros* (Abrão Batista)	ATU 200B (*Por que é que os cães se cheiram*)
92	*História de Belisfronte, o filho do pescador* (Marco Haurélio)	ATU 400 (*O Homem em busca da Esposa Desaparecida*) + ATU 302 (*O coração do ogro dentro de um ovo*)
93	*História de Gilvã e Ricardina* (Severino Milanês da Silva)	ATU 550 (*O pássaro, o cavalo e a princesa*)
94	*História de Jesus e o menino do galo* (José Francisco Borges)	ATU 751A* (*Mulher [homem] convida Deus para cear em sua casa*)
95	*História de Jesus, São Pedro e o homem do arroz* (José Costa Leite)	ATU 751C* (*A riqueza conduz ao orgulho*)
96	*História de João da Cruz* (Leandro Gomes de Barros)	ATU 756A (*A arrogância do virtuoso*)
97	*História de João Mimoso ou O castelo maldito* (Joaquim Batista de Sena)	ATU 560 (*O anel mágico*)
98	*História de João Preguiçoso e a princesa Malvina* (Apolônio Alves dos Santos)	ATU 851 (*A princesa que não sabia resolver o enigma*)
99	*Estória de Joãozinho, o filho do caçador* (Joaquim Batista de Sena)	ATU 471 (*A ponte para o Outro Mundo*)
100	*História de Juvenal e o dragão* (Leandro Gomes de Barros)	ATU 300 (*O vencedor do dragão*)
101	*História de Manoel Seguro com Manoel Xexeiro* (Joaquim Batista de Sena)	ATU 1654 (*Os ladrões no velório*)
102	*História de Mariana e o capitão do navio* (atribuída a José Bernardo da Silva)	ATU 836 (*Orgulho castigado*)
103	*História de Roberto do Diabo* (atribuída ora a Leandro Gomes de Barros, ora a João Martins de Athayde).	ATU 314 (*O jardineiro do rei* ou *Goldener*)
104	*História de um homem que teve uma questão com Santo Antônio* (João Martins de Athayde)	ATU 759 (*O anjo e o eremita*)
105	*Histórias de um mentiroso* (Nezite Alencar)	ATU 1889 (*Histórias de exageros*)
106	*História dos dois compadres e a vaca da costela de pau (José Pacheco)*	ATU 613 (*Os dois viajantes* [*A verdade e a falsidade*])
107	*História dos três irmãos lavradores e os três cavalos encantados* (Joaquim Batista de Sena)	ATU 430 (*Os cavalos mágicos*)
108	*História do Boi Leitão ou O Vaqueiro que não Mentia* (Francisco Firmino de Paula)	ATU 889 (*Aposta na fidelidade do criado*)
109	*História do Cavalo Encantado e o Príncipe Misterioso* (Minelvino Francisco Silva)	ATU 530 (*Os cavalos mágicos*)
110	*História do homem do porco* (José Francisco Borges)	ATU 1541 (*Para quando o Maio chegar*)
111	*História do Judeu Errante* (Manoel Pereira Sobrinho)	ATU 777 (*O Judeu Errante*)
112	*História do príncipe Cabeça de Boi* (Adauto Alcântara Monteiro)	ATU 400 (*Em busca do esposo desaparecido*)

113	*História do rei Teimoso* (Joaquim Batista de Sena)	714 (Ca-Ch) *A Rainha e o seu filho na ilha dos macacos.*
114	*História do Príncipe Formoso* (Rodolfo Coelho Cavalcante)	ATU 425 (*Em busca do marido desaparecido*)
115	*História do sapateiro que Jesus visitou três vezes* (*Janduhi Dantas*) Adaptação de um conto de Leon Tolstói.	ATU 751A* (*Mulher convida Deus para cear em sua casa*)
116	*História do veadinho e a moça da floresta* (João Melchíades Ferreira da Silva)	450 (*Irmãozinho e irmãzinha*)
117	*Jesus Cristo e o mestre dos mestres* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 753 (*Cristo e o ferreiro*)
118	*Jesus e o homem do surrão misterioso* (Natanael de Lima)	ATU 330 (*O ferreiro e o Diabo*)
119	*Jesus, São Pedro e o cavalo da Miséria* (Dodó Félix)	ATU 759* (*A vaca da viúva hospitaleira é morta*)
120	*Jesus, São Pedro e o ferreiro da maldição* (Francisco Sales Arêda)	ATU 330 (*O ferreiro e o Diabo*)
121	*Jesus, São Pedro e o ferreiro rei dos jogadores* (Manoel Caboclo e Silva)	ATU 330 (*O ferreiro e o Diabo*)
122	*Jesus, São Pedro e o ladrão* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 753* (*Jesus transforma um ladrão em burro*)
123	*João Acaba-Mundo e a serpente negra* (Minelvino Francisco Silva)	ATU 590 (*A mãe traidora*)
124	*João da Viola e a princesa interesseira* (Klévisson Viana)	ATU 580 (*Amado pelas mulheres*)
125	*João e Maria* (Stélio Torquato Lima)	ATU 327A (*O João e a Maria*)
126	*João Sem.Destino no Reino dos Enforcados* (Antônio Alves da Silva)	ATU 927A (*Uma execução é revertida usando.se três desejos*)
127	*João Soldado, o valente praça que meteu o Diabo num saco* (Antônio Teodoro dos Santos.	ATU 326 (*O jovem que queria saber o que é ter medo*) + ATU 330 (*O ferreiro e o Diabo*)
128	*João Terrível e o dragão vermelho* (Antônio Alves da Silva)	ATU 551 (*A água da vida*)
129	*João Valente e a montanha maldita* (Minelvino Francisco Silva)	327A (*O João e a Maria*)
130	*João Valente e o dragão de três cabeças* (Joaquim Batista de Sena)	ATU 300 (*O vencedor do dragão*)
131	*Joãozinho e Branca Flor (ou O filho abençoado)* (Antônio Fernandes Nóbrega)	ATU 313A (*A jovem como auxiliar na fuga do herói*)
132	*Luta e vitória de São Cipriano contra Adrião Mágico* (Joaquim Batista de Sena)	ATU 425 (*O feiticeiro e seu aprendiz*)
133	*Mãe voltou depois de morta* (Rafael Neto)	ATU 1536A (*A mulher dentro da arca*)
134	*Maria Besta Sabida* (Antônio Alves da Silva)	ATU (*Um homem senta.se num ramo para o cortar*) + 1538*A Jason (*O segredo dito ao ouvido do burro*) + ATU 1529 (*O ladrão transformado em burro*)
135	*Maria Cara de Pau e o príncipe Gregoriano* (Apolônio Alves dos Santos)	ATU 510 B (*Pele de Asno*)
136	*Mentira só presta grande* (Dodó Félix)	ATU 1920C (*Uma mentira maior que o padre-nosso*)
137	*Nicolau Marreteiro ou O ladrão misterioso* (Minelvino Francisco Silva)	ATU 1525D (*Roubo por desvio de atenção*) + ATU 950 (*Ransinito*)
138	*No castelo do dragão encantado* (Daiana Targino)	ATU 550 (*O pássaro, o cavalo e a princesa*)
139	*No tempo em que os bicos falavam* (Manoel Pereira Sobrinho)	ATU 155 (*A serpente ingrata volta ao cativeiro*)
140	*O aprendiz de bruxo* (Stélio Torquato Lima)	ATU 314 (*O jardineiro do rei*)
141	*O assassino da honra ou A louca do jardim* (Caetano Cosme da Silva)	ATU 712 (*Crescentia*)

142	*O bicho da Folharada* (Juvenal Bernardes)	**74D (Hansen) *O coelho tem sede e quer beber no rio guardado pelo tigre.*
143	*O bicho Folharal* (Antonio Juraci Siqueira)	**74D (Hansen) *O coelho tem sede e quer beber no rio guardado pelo tigre*)
144	*O bicho Manjaléu* (Stélio Torquato Lima)	ATU 302 (*A vida do ogro escondida num ovo*) + ATU 552 (*As irmãs que casaram com animais*)
145	*O bom pai e o mau filho* (José Camelo de Melo Resende)	ATU 910D (*O tesouro atrás do prego*) + ATU 1558 (*O convite é feito ao fato*)
146	*O cabo de guerra do macaco* (Juvenal Bernardes)	ATU 291 (*O cabo de guerra enganoso*)
147	*O cachorro dos mortos* (Leandro Gomes de Barros)	ATU 960 (*Tudo é revelado à luz do dia*)
148	*O capitão do navio* (Silvino Pirauá de Lima)	ATU 938 (*Placida*s)
149	*O casamento do macaco com a onça* (Antônio Teodoro dos Santos)	ATU 122Z (*Outros truques para evitar ser comido*) + ATU 175 (*O boneco de pez e o coelho*) + **74D (Hansen) (*O coelho tem sede e quer beber no rio guardado pelo tigre*) + ATU 136 (*O lobo surpreende o porco em uma macieira*)
150	*O caso da ferradura e as uvas de Jesus* (José Medeiros de Lacerda)	ATU 774C (*A lenda da ferradura*)
151	*O castigo do destino* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 517 (*O rapaz que entendia a linguagem dos pássaros*)
152	*O Cavaleiro das Flores* (Severino Borges Silva)	ATU 502 (*O homem selvagem*)
153	*O cavalo e os macacos* (José Francisco Borges)	ATU 47 (*A raposa vai agarrada à cauda do macaco*)
154	*O cavalo que defecava dinheiro* (Leandro Gomes de Barros)	ATU 1539 (*A esperteza e a credulidade*) + ATU 1535 (*O lavrador rico e o camponês pobre*)
155	*O conde mendigo e a princesa orgulhosa* (Evaristo Geraldo)	ATU 900 (*O rei Barba de Tordo*)
156	*O contador de mentiras* (Hélio Cavenaghi)	ATU 1889 (*Histórias de exageros*)
157	*O costureiro de honra* (Adam Fialho, pseudônimo de Manoel d'Almeida Filho)	ATU 1542** (*A honra da donzela*)
158	*O bode e a onça* (José Santos)	ATU 130A (Os animais constroem uma casa)
159	*O dinheiro ou O testamento do cachorro* (Leandro Gomes de Barros)	ATU 1842 (*O testamento do cachorro*)
160	*O encontro de dois mentirosos: Zé Potoca e Pedro Conta-Mentiras* (Adauto Alcântara Monteiro)	ATU 1920A (*Os dois mentirosos*)
161	*O enjeitado de Orion* (Delarme Monteiro da Silva)	ATU 873 (*O rei encontra o filho desconhecido*)
162	*O feiticeiro do reino do Monte Branco* (Minelvino Francisco Silva)	ATU 325 (*O feiticeiro e o aprendiz*)
163	*O ferreiro das três idades* (Natanael de Lima)	ATU 330 (*O ferreiro e o Diabo*)
164	*O funeral de Dona Onça* (Juvenal Bernardes)	ATU 66B (*O animal que finge estar morto atraiçoa-se*)
165	*O homem da vaca e o poder da Fortuna* (Francisco Sales Arêda)	ATU 1415 (*O felizardo*)
166	*O homem das três patacas* (Valdenor Marques de Souza)	ATU 507 (*O monstro dentro da noiva: Tobias*)
167	*O homem do arroz e o poder de Jesus* (José João dos Santos [Mestre Azulão])	ATU 751C* (*A riqueza conduz ao orgulho*)
168	*O homem que numa hora passou cem anos andando* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 470A (*O morto ofendido*)
169	*O homem que pagou a promessa enganando o santo* (Eneias Tavares dos Santos)	ATU 1553 (*Uma vaca quase oferecida*)

170	*O homem que pôs um ovo* (Evaristo Geraldo)	ATU 1381D (*O segredo multiplicado*)
171	*O homem que prendeu a Morte* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 332 (*A Morte madrinha*)
172	*O homem que veio do céu* (Apolônio Alves dos Santos)	ATU 1540 (*O estudante que veio do céu*)
173	*O macaco do rabo cortado!* (Jotacê Freitas)	ATU 2034C (*O macaco de rabo cortado*)
174	*O menino das abelhas e a formiguinha encantada* (Lucas Evangelista)	ATU 554 (*Os animais agradecidos*)
175	*O menino dos bodinhos e a princesa interesseira* (Joaquim Luiz Sobrinho)	ATU 900C* (*O pedinte mudo*)
176	*O mistério da princesa dos sete palácios de metal* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 306 (*Os sapatos gastos de tanto dançar*)
177	*O monstro misterioso* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 300 (*O vencedor do dragão*)
178	*O monstro sem alma* (João Firmino Cabral)	ATU 302 (*A vida do ogro escondida num ovo*) + ATU 552 (*As irmãs que casaram com animais*)
179	*O olho torto de Alexandre* (Stélio Torquato Lima)	ATU 1889 (*Histórias de exageros*)
180	*O padre, o anão e o andor* (Stélio Torquato Lima)	ATU 1829 (*Um homem faz de estátua de santo*)
181	*O papagaio misterioso* (Luís da Costa Pinheiro)	ATU 1352A (*O papagaio contador de histórias*)
182	*O papagaio real ou o Príncipe de Acelóis* (Rouxinol do Rinaré)	ATU 432 (*O príncipe pássaro*)
183	*O poder de Satanás e a queda do invejoso* (Francisco Sales Arêda)	ATU 613 (*Os dois viajantes*) + AT 821A* (*Os ardis do Diabo separam casais e amigos*)
184	*O príncipe Alípio e o julgamento de Satanás* (Vicente Vitorino de Melo)	ATU 1186 (*O Diabo e o advogado*)
185	*O príncipe da Pérsia e o cavalo encantado* (Sávio Pinheiro)	ATU 575 (*As asas do príncipe*)
186	*O príncipe das sete capas* (Vidal Santos e Arievaldo Viana)	
187	*O príncipe do Barro Branco e a princesa do Reino do Vai Não Torna* (Severino Milanês da Silva)	ATU 851 (*A princesa que não sabia resolver o enigma*)
188	*O príncipe do Oriente e o pássaro misterioso* Klévisson Viana)	ATU 550 (*O pássaro, o cavalo e a princesa*)
189	*O príncipe encantado O passarinho Verdelinho* (atribuído ora Plácido Ventura, ora a Gregório das Neves)	ATU 432 (*O Príncipe Pássaro*)
190	*O príncipe enterrado vivo e a Rainha Justiceira* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 612 (*As três folhas da serpente*), variante
191	*O príncipe João Sem Medo e a princesa da Ilha dos Diamantes* (Francisco Sales Arêda)	ATU 326 (*O jovem que queria saber o que é ter medo*) + ATU 400 (*Em busca da esposa desaparecida*)
192	*O príncipe Lagartão* (Vidal Santos e Arievaldo Viana)	ATU 433B (*O Rei Lindorm*)
193	*O príncipe Oscar e a Rainha das Águas* (José Bernardo da Silva)	ATU 551 (*A água da vida*)
194	*O príncipe que fez de tudo para mudar o seu destino* (Evaristo Geraldo)	ATU 930A (*A esposa predestinada*)
195	*O príncipe que trouxe a sina de morrer enforcado* (Joaquim Luiz Sobrinho)	ATU 1186 (*O Diabo e o advogado*)
196	*O pulo do gato ou O bichano esperto e a onça invejosa* (Klévisson Viana)	ATU 105 (*A única manha do gato*)
197	*O quengo de Pedro Malazarte no fazendeiro* (João Damasceno Nobre)	ATU 1000 (*Ganha quem não se zangar*) + ATU 1003 (*Lavrando a terra*) + ATU 1007 (*Outras formas de matar ou ferir o gado*) + ATU 1011 (*Arrancar o Pomar/ Vinha*) + Car-Co 1539*D (*O tesouro do espertalhão*)

198	*O rapaz que encheu um saco de mentiras* (Luiz Antônio)	ATU 857 (*A pele de piolho*) +ATU 570 (*O pastor de coelhos*)
199	*O rei orgulhoso na hora da refeição* (Pedro Rouxinol)	ATU 927A (*Uma execução é revertida usando-se três desejos*)
200	*O reino da Água Azul* (Djanira Feitosa)	ATU 551 (*A Água da Vida*)+ ATU 505 (O morto agradecido)
201	*O rico preguiçoso e o pobre abestalhado* (Arievaldo Viana)	ATU 563 (*A mesa o burro e o pau*)
202	*O romance de João sem Direção* (Natanael de Lima)	ATU 550 (*O pássaro, o cavalo e a princesa*)
203	*O sabido sem estudo* (Manoel Camilo dos Santos)	ATU 1641B (*Médico à força*)
204	*O sonho de Davi ou O tesouro da felicidade* (Klévisson Viana)	ATU (O tesouro ao pé da porta) ATU 1645 (*O tesouro ao pé da porta*)
205	*O tostão da discórdia* (Marco Haurélio e Pedro Monteiro)	ATU 1654 (*Os ladrões no velório*)
206	*O valente Sertanejo Zé Garcia* [episódio da filha de Militão] (João Melchíades Ferreira da Silva)	ATU 1355C (*O Lá no Alto proverá*)
207	*O velhaco, o caboclo e os três ladrões* (José da Rocha)	ATU 1654 (*Os ladrões no velório*)
208	*O velho, o menino e o burro* (Stélio Torquato Lima)	ATU 1215 (*O velho, o rapaz e o burro*)
209	*O verdadeiro romance do Herói João de Calais* (Severino Borges Silva)	ATU 505 (*O morto agradecido*)
210	*O verdadeiro romance do judeu errante – extraído do Mártir do Gólgota* (Severino Borges Silva)	ATU 777 (*O Judeu Errante*)
211	*O Verdelim* (Djanira Feitosa)	ATU 432 (*O príncipe pássaro*)
212	*O Zé Amarelo Besta e o saco de mentira* (Adauto Alcântara Monteiro)	ATU 853 (*O herói ganha a princesa respondendo-lhe à letra*)
213	*Os conselhos do Destino* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 612 (*As três folhas da serpente*)
214	*Os doze gansos encantados* (Evaristo Geraldo)	ATU 451 (*A menina que busca os irmãos*)
215	*Os martírios de Genoveva* (José Galdino da Silva Duda)	ATU 712 (*Crescentia*, com elementos do ATU 883A)
216	*Os músicos de Bremen* (Stélio Torquato Lima	ATU 130 (*Os animais na pousada*)
217	*Os quatro sábios do reino e a princesa encarcerada* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 653 (*Os quatro irmãos habilidosos*)
218	*Os sofrimentos de Alzira* (Leandro Gomes de Barros)	ATU 712 (*Crescentia*)
219	*Os sofrimentos de Célia* (Manoel Pereira Sobrinho)	ATU 883A (*A moça inocente é caluniada*)
220	*Os sofrimentos de Jobão* (Luís da Costa Pinheiro)	ATU 883A (*A moça inocente é caluniada*)
221	*Os três cavalos encantados do Reino Monte de Ouro* (José Costa Leite)	ATU 530 (*Os cavalos mágicos*)
222	*Os três conselhos da sorte* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 507 (*O monstro dentro da noiva: Tobias*)
223	*Os três conselhos sagrados* (Marco Haurélio)	ATU 910B (*Os bons conselhos do patrão*)
224	*Os três pedidos de um prisioneiro* (Alexandra Lacerda)	ATU 927A (*Uma execução é revertida usando-se três desejos*)
225	*Os três raminhos verdes* (José Medeiros de Lacerda)	ATU 756 (*Os três ramos verdes*)
226	*Pedro Malasartes e o urubu adivinhão* (Klévisson Viana)	Mot K 114 (*O urubu adivinhão*)
227	*Piadas do Bocage* (Antônio Teodoro dos Santos)	ATU 1641 (*Dom Grilo*)
228	*Presepadas de Chicó e astúcias de João Grilo* (Marco Haurélio)	ATU 1562A (*O celeiro está a arder*) + ATU 1920C (*Uma mentira maior que o padre-nosso*) + ATU 1960D (*O enorme fruto:*

		legume) + ATU 875B (*A rapariga esperta e o rei*) + ATU 821B (*Pintos nascidos de ovos cozidos*)
229	*Presepadas de Pedro Malazarte* (Francisco Sales Arêda)	Mot K 114 (*O urubu adivinhão*) + ATU 1750B (*Ensinar um burro a ler*) + ATU 1535 (*O lavrador rico e o camponês pobre*) + ATU 1085 (*Fazendo um buraco na árvore*)
230	*Princesa Magalona e seu amante Pierre* (Firmino Teixeira do Amaral)	ATU 881*B (Jason, 1965) *A Princesa Magalona* [*The Separate Couple*]: CaCh 861A (*Rapto no encontro*)
231	*Proezas de João Grilo* (João Ferreira de Lima)	ATU 921 (*O rei e o filho do camponês*), Mot. "gado do meu pai: patos" +1538*A (Jason 1965) (*O segredo dito ao ouvido do burro*) + ATU 1641 (*Dom Grilo*) + ATU 1654 (*Os ladrões no velório*) + ATU 1804B (*Pagamento feito com o tilintar de uma moeda*) + ATU 1558 (*O convite é feito ao fato*)
232	*Proezas de Zé Valente* (Stélio Torquato Lima)	ATU 1640 (*O pequeno alfaiate valente*)
233	*Questão no céu* (José Camelo de Resende)	ATU 805 (*São José e a Virgem Maria ameaçam abandonar o paraíso*)
234	*Raquel e a fera encantada* (João Martins de Athayde)	ATU 425C (*A bela e o monstro*)
235	*Roldão no leão de ouro* (João Melchíades Ferreira da Silva)	ATU 854 (*O carneiro dourado*)
236	*Romance de João Besta e a jia da lagoa* (Francisco Sales Arêda)	ATU 402 (*A noiva animal*)
237	*Romance de João Cambadinho e a princesa do Reino de Mira-Mar* (Inácio Carioca)	ATU 400 (*Em busca da esposa desaparecida*)
238	*Romance do homem que enganou a Morte no Reino da Mocidade* (Olegário Fernandes da Sil)	ATU 470B (*A terra onde ninguém morre*)
239	*Romance do pescador que tinha fé em Deus* (Joaquim Luiz Sobrinho)	930D Marzolph (*O anel do rei*)
240	*Romance do Pavão Misterioso* (José Camelo de Melo Resende)	ATU 854 (*O carneiro dourado*)
241	*Romance do príncipe Guidon e o Cisne Branco* (Severino Milanês da Silva)	ATU 777 (*Os três meninos com uma estrela na testa*)
242	*Romance dos três cavalos misteriosos* (atribuído a João José da Silva)	ATU 530 (*Os cavalos mágicos*)
243	*Ronaldo e Susana no reino de Miramar* (Manoel Caboclo e Silva)	ATU 516 (*O fiel amigo*)
244	*São Pedro e Jesus* (José Cavalcante e Ferreira [Dila])	ATU 1562A (*O celeiro está a arder*) + ATU 791 (*Cristo e São Pedro na pousada*)
245	*São Salviano e Satanás* (José Cavalcante Dila)	ATU 1030 (*A divisão da colheita*)
246	*Satanás trabalhando no roçado de São Pedro* (Zé Catolé)	ATU 1030 (*A divisão da colheita*)
247	*Três cavalos encantados e três irmãos camponeses* (José Camelo de Melo Resende)	ATU 530 (*Os cavalos mágicos*)
248	*Um, dois, três, no sertão era uma vez* (Paiva Neves)	ATU 2030A (*O grão escondido*)
249	*Um grande exemplo de Jesus* (Gonçalo Ferreira da Silva)	ATU 751A* (*Mulher convida Deus para cear em sua casa*)
250	*Viagem a São Saruê* (Manoel Camilo dos Santos)	ATU 1930 (*O mundo ao contrário*)
251	*Viagem de Joãozinho, o moço caridoso* (Antônio Alves dos Santos)	ATU 1186 (*O Diabo e o advogado*)
252	*Vicente, o rei dos ladrões* (Manoel d'Almeida Filho)	ATU 950 (*Ransinito*)