

CÁSSIA ALVES DA SILVA

**RESÍDUOS MEDIEVAIS DO GROTESCO NO CORDEL DE METAMORFOSE
CONTEMPORÂNEO**

FORTALEZA

2010

1

CÁSSIA ALVES DA SILVA

**RESÍDUOS MEDIEVAIS DO GROTESCO NO CORDEL DE METAMORFOSE
CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Literatura Comparada.

Orientadora: Professora Doutora Elizabeth Dias Martins

Fortaleza-Ce

2010

"Lecturis salutem"

Ficha Catalográfica elaborada por
Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593
tregina@ufc.br
Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

A57c

Silva, Cássia Alves da.

Resíduos medievais do grotesco no cordel de metamorfose contemporâneo / por Cássia Alves da Silva. – 2010.

169f. : il. ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza(CE), 17/08/2010.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Elizabeth Dias Martins.

Inclui bibliografia.

1-LITERATURA DE CORDEL BRASILEIRA – BRASIL, NORDESTE – HISTÓRIA E CRÍTICA. 2-GROTESCO NA LITERATURA. 3- TEORIA DA RESIDUALIDADE(LITERATURA). 4- ÉTICA CRISTÃ – HISTÓRIA – IDADE MÉDIA, 600-1500. I- Martins, Elizabeth Dias, orientador. II- Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras. III-Título.

CDD(22ª ed.) 398.209813

97/10

CÁSSIA ALVES DA SILVA

**RESÍDUOS MEDIEVAIS DO GROTESCO NO CORDEL DE METAMORFOSE
CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Literatura Comparada.

Aprovada em 17/08/2010

Profª Drª Elizabeth Dias Martins
ORIENTADORA - PRESIDENTE DA COMISSÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Profª Drª Cleudene Oliveira Aragão
1º EXAMINADOR
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

Prof. Dr. Stélio Torquato Lima
2º EXAMINADOR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Dedico este trabalho a meus pais, Eliete Alves e José Francisco, que me mostraram o caminho para a busca do conhecimento.
À Professora Elizabeth Dias e ao Professor Roberto Pontes, por serem meus grandes incentivadores no universo da pesquisa.
A Deus, por me fazer existir e viver tudo isso.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Elizabeth Dias Martins, pela cordialidade e paciência nos momentos de orientação.

Ao Professor Doutor Stélio Torquato Lima, pelas sugestões apresentadas no momento da qualificação, que muito me ajudaram.

Aos professores de literatura, pela enorme contribuição no meu aprendizado durante os anos de Graduação e Mestrado.

A meus irmãos, Carla Alves, Carlos Ruben e Cássio Robson, pelo companheirismo e pela força.

A minha cunhada Mônica, pela compreensão de sempre.

A amiga Mary Nascimento, grande companheira e incentivadora nos momentos muito bons e, igualmente, nos mais difíceis.

À amiga Adalucami Menezes pelo compartilhamento e apoio indescritíveis nesses anos de mestrado.

A Diego Alves, pelo carinho ao acordar.

Aos amigos Cristiane Alves, Diná Santana, Georgyana Rodrigues, Felipe Pedrosa, Fernando Freitas, Ilmara Souza, Isaque EufRASINO, Leidson PIAL, Mana Rodrigues, Mariana, Neuza Pedrosa, pela amizade e pelas palavras de força durante a escrita.

Aos amigos conquistados no período do Mestrado, Isabel Guimarães, Silvana Bento, Willian Craveiro, Wellington Rodrigues, pelo apreço e pelo alegre convívio.

Ao grupo Verso de Boca: Camila Santos, Carla Jabour, Diná Santana, Leo Cerqueira, Marília Costa, Mary Nascimento, Tatiana Pessoa, Thaís Loiola, pela alegria da poesia compartilhada.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro, indispensável ao desenvolvimento dessa pesquisa.

A todos que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho.

“Da Perfeição da Vida
Por que prender a vida em conceitos e normas?
O Belo e o Feio... O Bom e o Mau... Dor e Prazer...
Tudo, afinal, são formas
E não degraus do Ser!”

Mário Quintana

“Quando todo o mundo é corcunda, o belo porte torna-se a monstruosidade”.

Honorè de Balzac

RESUMO

SILVA, Cássia Alves. *Resíduos do grotesco no cordel de metamorfose contemporâneo*. Fortaleza, 2010. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação Letras, Universidade Federal do Ceará, 2010.

Esta pesquisa, vinculada a linha Literatura e História, analisa o grotesco residual no cordel de metamorfose contemporâneo. Utiliza-se a *Teoria da Residualidade*, que se ocupa dos *resíduos* remanescentes de uma cultura em outra, através dos processos de *hibridação cultural*, *endoculturação* e *crystalização*. Os cordéis de metamorfose contemporâneos trazem o grotesco nos seus dois tipos: o terrificante e o cômico. A partir da leitura de oito cordéis, verificam-se *resíduos* do grotesco provocado pela forte atuação da *mentalidade* cristã medieval na cultura do Nordeste do Brasil.

Palavras chave: Grotesco, *residualidade*, cordel

ABSTRACT

This research, linked to line Literature and History, analyzes the grotesque residual in the metamorphosis' drawstring contemporary. Use the *Theory of Residuality*, which deals with waste remaining from one culture into another, through processes of cultural hybridity, endoculturation and crystallization. The metamorphosis' drawstring contemporary bring the grotesque in their two types: the terrificante and the comical. After the reading of eight drawstrings, we could see *residues* of the grotesque caused by the strong performance of the medieval Christian *mentality* in the culture of the Brazil's Northeastern.

Keywords: grotesques, residuality, drawstring

SUMÁRIO

1. Introdução	11
2. O grotesco: conceitos, aproximações e diferenças	23
2.1. Grotesco, sublime, belo e feio.	23
2.2. O grotesco: significação e origem do vocábulo	28
2.3. O grotesco na Antiguidade	33
2.4. A teorização do grotesco medieval	41
2.5. Da Renascença à Contemporaneidade	58
3. Resíduos medievais na literatura de cordel do Nordeste do Brasil	69
3.1. Noções de cultura: erudito e popular	70
3.2. Mentalidade cristã medieval e cultura nordestina.....	81
3.3. A medievalidade na cultura popular do Nordeste do Brasil.....	99
3.4. O cordel e o processo residual entre o Nordeste contemporâneo e a Europa medieval.....	109
3.5. O grotesco no cordel de metamorfose contemporâneo: uma prática residual	114
4. Análise do grotesco nos cordéis de metamorfose contemporâneos	118
4.1. Histórias de metamorfoses.....	119
4.2. O grotesco no aspecto social e a linguagem grotesca.....	121
4.3. A representação do monstruoso, do animalesco, do desordenado e do desproporcional; a relação homem/ animal; A ruptura da lógica.....	143
4.4. A tendência do artista em conceber o feio e o inatural como algo inserido na realidade e no cotidiano.....	149
4.5. O baixo material e corporal.....	150
5. Conclusão	158
6. Bibliográfica	161
7. Anexos	167

INTRODUÇÃO

O cordel de metamorfose¹, como o próprio nome já diz, tem como característica principal a metamorfose de um personagem, normalmente o personagem principal da obra. A metamorfose é a mudança da forma física e/ou do caráter do indivíduo. Essa transformação ocorre por alguns motivos, um dos principais é o desvio de alguma norma, de algum padrão, ou por uma desobediência. O ser é metamorfoseado normalmente num animal repugnante e as características ligadas ao mal são sempre ressaltadas através do animal.

O grotesco, desde os tempos mais remotos, configura-se como aquilo que transcende normas e tratados. Não obedece a padrões, desconhece limites. O seu caráter abjeto pode causar repugnância, terror ou o riso cômico. E, em todas as épocas e sociedades, pode-se vê-lo e senti-lo através das várias formas de cultura: nas artes plásticas, na literatura, no dia-a-dia do povo, nos contos populares. Enfim, o grotesco está em toda parte. Faz parte do imaginário popular através das diversas manifestações culturais. Cada época possui um imaginário do grotesco, mas a *mentalidade* do grotesco situa-se num tempo remoto que é difícil saber onde começou. A *mentalidade* de que o grotesco é tudo o que se configura fora dos padrões estabelecidos pela sociedade se formou no humano num momento em que não podemos definir, mas reconhecemos. Segundo Hilário Franco Júnior,

¹ Tendo em vista a recorrência do tema da metamorfose na literatura de cordel brasileira, o termo cordel de metamorfose vem sendo utilizado em trabalhos realizados, principalmente, na Universidade Federal do Ceará. Exemplo disso é o texto "Sanção e metamorfose no cordel nordestino (Resíduos do imaginário cristão medieval português)". In: Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa, Curitiba, 2003, p. 304-311). Antes, cordéis desse tipo foram estudados na obra *O mito na literatura de cordel*, de Luiz Tavares Júnior. Os cordéis de metamorfose são aqueles nos quais conta-se a história de um indivíduo que, por algum motivo, foi transformado num animal ou objeto.

Existe ampla variedade de comportamentos, fatos culturais, mas deve-se considerar que eles ocorrem dentro de um leque de possibilidades limitado, fornecido por uma herança psíquica inconsciente e enraizada.²

Essa variedade e amplitude ocorrem por causa da interação de culturas e da formação de um novo a partir do passado. Assim, cada sociedade constrói uma idéia feio, aquilo que é repudiado e escarneado.

O grotesco é aquilo que sabemos que existe, mas não nos sentimos confortáveis ao reconhecê-lo. Transcende os estereótipos da normalidade. No primeiro capítulo, portanto, voltamos no tempo e percorremos o caminho do grotesco ao longo das épocas para, então, termos uma idéia geral do que é o grotesco e depois nos determos na configuração dada a esse recurso artístico no período que mais nos interessa: a Idade Média.

No capítulo dois, constatamos que o grotesco medieval deriva da *mentalidade* cristã desse período e verificamos como essa *mentalidade* remanesce na sociedade brasileira, principalmente no Nordeste e no cordel de metamorfose.

Para entendermos como acontece essa *remanescência* do grotesco, trabalhamos com a *Teoria da Residualidade*³. Esta diz respeito àquilo que remanesce de uma cultura em outra, através dos processos de *cristalização*,

² FRANCO JÚNIOR, Hilário. "O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre imaginário e mentalidade". In: Signum Revista da ABREM – Associação Brasileira de Estudos Medievais, nº 5, 2003, p. 92.

³ A *teoria da residualidade* foi proposta por Roberto Pontes e é base dos Estudos sobre *residualidade* literária e cultural, certificado pela UFC e cadastrado junto ao CNPQ. A teoria diz respeito àquilo que remanesce de uma cultura em outra e serve de base para vários trabalhos acadêmicos na área de literatura e cultura.

*endoculturação*⁴ e *hibridação cultural*. Através deste percurso, observamos que uma *mentalidade* pode refletir-se em diversos *imaginários*.

A teoria proposta por Roberto Pontes diz respeito ao *resíduo*⁵ de uma cultura passada encontrado noutra época posterior. Significa que todos os objetos culturais hoje presentes no nosso meio têm restos de outra época próxima ou distante. Isso acontece por causa do que falamos acima: o processo de *endoculturação*, primeiramente e, também pelo processo de *hibridação cultural*. Durante esses dois ocorre também a *cristalização* do fato cultural.

Como vimos, o que é *residual* é formado no passado, mas continua vivo no presente, e não se pode dizer que é o passado em si, mas, sim “um elemento efetivo do presente.”⁶ Isso ocorre, pois,

O passado nunca morre por completo para cada homem. O homem pode esquecê-lo, mas continua sempre a guardá-lo no seu íntimo, pois seu estado em determinada época é produto e resumo de todas as épocas anteriores. Se ele descer à sua alma, poderá encontrar e distinguir nela as diferentes épocas pelo que cada uma deixou gravada em si mesmo.⁷

Embora o *resíduo* tenha sido formado no passado, na atualidade ele é o núcleo de um elemento novo. Não é visto como algo ultrapassado, como algo a ser contemplado num museu. O que acontece, na verdade, é que a presença

⁴ O termo *endoculturação* pode ser visto na obra *Cultura: um conceito antropológico*, de Roque de Barros Laraia e vem sendo utilizado nos estudos sobre residualidade. Diz respeito à ação do indivíduo ser correspondente à educação que ele recebe durante a vida.

⁵ O *resíduo* não pode ser visto aqui como algo negativo. Esta palavra foi importada de outra área, mas possui uma nova significação, embora traga traços da primeira. Ele é a prova de que uma mentalidade de uma época antiga pode povoar o imaginário doutra época e, assim, formar uma nova mentalidade, mas híbrida.

⁶ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p 125.

⁷ COULANGES, Fustel. *A cidade antiga*. São Paulo: Edameris, 1961, p. 30.

do *resíduo* é tão forte e tão viva que, *a priori*, parece pertencer somente à sociedade que o possui naquele momento determinado. Como exemplo, citamos as várias histórias que povoam a mente do povo brasileiro. Na obra *Geografia dos mitos brasileiros*, de Câmara Cascudo, encontramos várias lendas que são contadas e repassadas de pai para filho no Brasil, mas, se atentarmos, muitas delas têm origem noutros tempos e culturas. O autor lembra que a população do interior do Ceará,

Quase imóvel durante longo tempo, manteve a maioria dos mitos talqualmente os recebera. Como a influência negra não é preponderante, mas apenas sensível e também mais aproximada do oceano, encontramos os mitos de origem européia e os indígenas, diversificados pela mestiçagem, quase em estado de pureza.⁸

Note-se que o autor usa a palavra quase. Portanto, embora os mitos europeus tenham remanescido no Ceará, por meio do processo de hibridação cultural, ainda assim, não pode ser o mesmo europeu. Na mesma obra o autor relata a lenda da princesa encantada de Jericoacoara:

Há, sob um serrote onde o farol alumia a escuridão das noites, uma princesa encantada, morando numa gruta, cheia de riqueza. Só se desencantará se alguém for sacrificado. A princesa está transformada numa serpente, com a cabeça e os pés femininos. Faz-se uma cruz com sangue humano no dorso da cobra. E ela voltará à forma humana, para sempre.⁹

Segundo o mesmo autor, tal princesa tem origem nas mouras da Península ibérica.

Assim, temos um *resíduo* de uma *mentalidade* de um período passado remanescente numa época posterior. Essa *mentalidade* diz respeito ao:

⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002, p. 24 e 25.

⁹ *Ibidem*, p. 341.

Plano mais profundo da psicologia coletiva, no qual estão anseios, esperanças, medos, angústias e desejos assimilados e transmitidos inconscientemente, e exteriorizados de forma automática e espontânea pela linguagem cultural de cada momento histórico em que se dá essa manifestação.¹⁰

Segundo Hilário Franco Júnior a *mentalidade* faz parte de um processo de longa duração e por isso ela quase não muda. O *resíduo* de uma *mentalidade* é perceptível através do imaginário da outra época, que aparece no “conjunto de imagens, verbais e visuais, que uma sociedade ou o segmento social constrói com o material cultural disponível para expressar sua psicologia coletiva.”¹¹ Citamos como exemplo a *mentalidade* cristã medieval refletida através do imaginário do grotesco no cordel de metamorfose. Esse imaginário constrói monstros que realçam a moral cristã, as conseqüências do pecado, o medo dessas conseqüências e ainda o lado cômico advindo das dualidades e da junção entre sagrado e profano.

Agora vejamos como isso acontece. Primeiro, temos o processo de *endoculturação* que é mais individual. É um caminho pelo qual todos os seres humanos passam desde o nascimento. É aquilo que ele recebe como herança e internaliza. Tudo que é passado de pai para filho. Um indivíduo que nasce no Brasil, um país com diversas religiões, mas que tem o cristianismo ainda como sua base, encara como feio todos os feitos que vão de encontro aos princípios da Igreja. Isso acontece porque cada ser humano aprende e acredita naquilo que lhe é repassado. É o que vem de fora para dentro. Por isso é tão difícil mudar de religião, pois aquilo que você apreende desde a infância fica

¹⁰ FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média, nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 184.

¹¹ *Ibidem*, p. 183.

sedimentado e internalizado. Todos nós somos *endoculturados*, mas quando entramos em contato com outros indivíduos e culturas não apenas olhamos para esse ou esses outros, mas passamos por um novo processo de endoculturação. Esse processo nos persegue durante toda a vida. E é por isso que a *mentalidade* do passado encontra-se no presente. Lendas e histórias são apreendidas e internalizadas pelo indivíduo que sempre as repassa através do seu processo comunicativo.

A *hibridação cultural* ocorre quando há a fusão de duas ou mais culturas diferentes que formam uma nova cultura, uma cultura híbrida. E, se observarmos, todas as culturas são produtos de *hibridação*. Como disse Nestor Canclini, “hoje, todas as culturas são de fronteira”.¹² No nosso trabalho verificamos a hibridação de culturas a partir do encontro dos povos europeus, africanos e indígenas. A *hibridação* trata de todas as fusões que envolvem a cultura, como “as fusões raciais ou étnicas denominadas mestiçagem, o sincretismo de crenças e também de outras misturas modernas entre o artesanal e o industrial, o culto e popular, o escrito e o visual nas mensagens midiáticas.”¹³ Acontece a partir de contatos, é a combinação de diferentes que forma um novo híbrido, como aconteceu no Nordeste do Brasil, retomando o exemplo citado anteriormente. O povo nordestino recebeu e assimilou as lendas vindas da Europa e, consciente ou inconscientemente, repassou tais histórias e, certamente, modificou, ainda que pouco, aquilo que ouviu. Peter Burke, no entanto, diz que estas relações não acontecem somente de forma

¹² Apud: BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2003, p. 13.

¹³ CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2003, p. 27.

positiva. Não proporcionam somente “um simples enriquecimento, mas muitas vezes acontece “em detrimento de alguém”.¹⁴ Isso é inevitável no processo de fusão e com certeza aconteceu a um país que foi colonizado com o intuito de lhe arrancarem as riquezas. No entanto, reconhecemos também as vantagens desse processo.

A *cristalização* diz respeito ao polimento pelo qual passam os produtos culturais. O objeto cristalizado não é, portanto, algo acabado, ou que se torna imóvel, mas sim, algo que está em constante processo de transformação. Não se pode entender a palavra polir como algo que retira o que é ruim e deixa só o bom, mas como um processo de mudança pelo qual inevitavelmente toda cultura tem de passar, mas sem que deixe algo do passado nela. No processo de *cristalização* fica o *resíduo* remanescente do polimento que decorreu de anos e anos.

Assim, percebemos que a *mentalidade* cristã medieval encontra-se no imaginário popular do Nordeste brasileiro, por meio dos processos de *hibridação cultural* e da *cristalização* do *resíduo* e ainda por meio da *endoculturação* pela qual passa todo indivíduo formador de uma determinada sociedade.

Através da leitura de obras medievalistas, assim como de obras que contam a história da cultura popular do Nordeste do Brasil, pudemos constatar a *residualidade* aqui presente. Dessa forma, no capítulo dois, de uma forma

¹⁴ BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006, p. 7.

geral, trataremos dos *resíduos* medievais presentes na literatura de cordel produzida no Nordeste brasileiro. Como compreendemos essa literatura remanescente de outra época, certamente a consideramos como produto de um processo de *hibridação de culturas* e da cristalização de *resíduos* culturais. Sendo assim, fazemos a definição de cultura, de acordo com a proposta de Ralph Linton, para quem a cultura é herança recebida e repassada de sociedade para sociedade.¹⁵

Como o termo cultura dá margem para interpretações diversas, confrontamos os termos cultura popular e cultura erudita, e chegamos à conclusão de que na verdade toda cultura é popular, pois diz respeito ao povo, é feita e recebida pelo povo. No entanto, alguns produtos culturais podem, em determinado momento, fazer parte de apenas um grupo social por motivos diversos. Para compreender melhor essa oposição entre erudito e popular, apoiamo-nos em alguns autores, como Peter Burke, Bakhtin e Darcy Ribeiro.

Então, chegamos à cultura popular do Nordeste do Brasil e observamos que esta possui *resíduos* da *mentalidade* cristã medieval. Pois, segundo Roberto Pontes,

À míngua de uma Idade Média que nos faltou, recebemos um repositório de composições mais do que representativo da literatura oral de extração geográfica e histórica cujas raízes estão postas na Europa ibérica do final da Idade Média, justamente quando ganhavam definição as línguas românicas.¹⁶

¹⁵ LINTON, Ralph. *Cultura e personalidade*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1973.

¹⁶ PONTES, Roberto. "Residualidade e mentalidade trovadorescas no Romance de *Clara Menina*". Rio de Janeiro: Comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais, 1999b, p. 1.

Destacamos como *resíduo*, principalmente a moral cristã e suas regras, o pecado e suas conseqüências, o medo que estas podem causar e, por fim, as várias dualidades medievais, como o sagrado e o profano que redundam no cômico e no risível. Nestes encontramos o grotesco. Por quê? Porque o grotesco se configura como tudo que foge a normas e preceitos e, portanto, é condenado pela sociedade. O fato de ser sentenciado e repudiado pela sociedade, porém, não significa que não seja atraente.

Todos os aspectos falados acima são encontrados na tradição popular, por isso encaramos como um *resíduo*. Encontramos *remanescência* das festas medievais, por exemplo, no que Câmara Cascudo chama de *recreação popular*. Essa expressão, segundo o autor,

Não inclui apenas o divertimento, o folguedo, infantil e adulto, mas igualmente as expressões de culto exterior religioso, na parte em que o povo colabora na liturgia, ampliando ou modificando o cerimonial, determinando sincretismos e aculturações, transformada numa espécie de atividade lúdica.

17

Nos estudos sobre a Idade Média deparamos com vários movimentos como a festa do asno, o charivari. Todos trazem em sua tradição elementos do grotesco, como o uso de máscaras, a paródia, o riso, ou mesmo a gargalhada, entre outros.

Em seguida, vimos vários exemplos na cultura e na literatura do Nordeste que comprovam essa *remanescência* medieval. Neste ponto mostramos como se deu essa *hibridação de culturas* entre Brasil contemporâneo e Europa medieval.

¹⁷ CASCUDO, Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006, p. 27.

Continuamos a verificação das *remanescências* do grotesco e percebemos que o imaginário presente na sociedade nordestina é povoado por monstros que foram castigados por causa de algum desvio.

Nosso último capítulo trata de comprovar e detalhar o grotesco no cordel de metamorfose contemporâneo. Primeiramente, falamos um pouco da literatura de cordel, suas origens dos *resíduos* medievais nela encontrados. Exemplo a ser citado é a vida de alguns santos que é relatada em alguns cordéis. Algo parecido na Idade Média é a conhecida Legenda Áurea que traz detalhes da vida de alguns santos. Segundo André Jolles, as lendas na atualidade “são, em geral, *resíduos* tradicionais de épocas anteriores.”¹⁸ Obviamente o autor falou baseando-se no período em que escreveu a obra, mas basta olharmos para alguns cordéis que neles encontraremos *resíduos* da legenda na Idade Média.

Quando falamos do *resíduo* do grotesco no cordel de metamorfose, detemo-nos, principalmente, no fato de que, assim como na Idade Média cristã, o desvio da norma é considerado repugnante e traz todos os traços do grotesco.

Depois, analisamos oito cordéis de metamorfose nos quais verificamos a *remanescência* do grotesco medieval. Nosso *corpus* é constituído pelos seguintes cordéis: *O cachorro encantado e a sorte da megera*, *A malassombrada peleja de Pedro Tatu e o lobisomem*, *A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk*, de Klévisson Viana; *O rapaz que virou barrão*

¹⁸ JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, advinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1930, p. 57 e 58.

ou o porco endiabrado, O porco endiabrado no programa do Ratinho, de Klévisson Viana e Arievaldo Lima; *O herói da floresta e a princesa encantada*, de João Firmino Cabral; *O homem que casou com uma serpente*, de Arievaldo Viana e Pedro Paulo Paulino; *O homem que virou macaco*, de João Pedro do Juazeiro; *O mistério da pedra encantada*, de Julie Ane Oliveira e Evaristo Geraldo.

A análise parte de alguns tópicos através dos quais entramos em contato com todos os grotescos possíveis no cordel de metamorfose contemporâneo. Analisamos o grotesco presente na linguagem, o grotesco social, o grotesco antes, durante e depois da metamorfose, o espaço grotesco e ainda falamos um pouco do grotesco feminino.

Em nossa análise destacamos alguns pontos que julgamos importantes na comprovação do grotesco nos cordéis examinados. Primeiro, observamos o aspecto social que envolve o contexto no qual o grotesco está inserido, assim como a linguagem. Também atentamos para a construção dos monstros, das aberrações que desconhecem o encadeamento coerente das coisas.

Outro objeto também focado na análise é a questão do corpo como baixo material e corporal, pois na Idade Média cristã, assim como no Nordeste religioso do Brasil, o corpo é sagrado e deve traduzir o homem puro,

Tais concepções tendem a fazer do corpo uma imagem visível da alma, e delas se autorizam os artistas para, às vezes, valorizar a nudez, como por exemplo, nas cenas do martírio. Mais comumente, o hábito que convém ao corpo exprime a conformidade com uma norma ética e não somente social; ele testemunha exteriormente a relação harmoniosa entre a alma e o corpo. A desordem nas vestimentas é, portanto, signo do pecado. O pior são os travestimentos, percebidos como uma perversão da obra do Criador. As máscaras (para os homens)

e a maquiagem (para as mulheres) são condenados porque ocultam ou pervertem de maneira sacrílega a imagem de Deus no homem, pretendendo completar ou aperfeiçoar a Criação, dando ao homem traços de animal que não tem alma) ou do demônio (que é um espírito decaído), ou ainda, no tempo da festa, invertendo as identidades sexuais fixadas por Deus e que são uma parte da ordem social.¹⁹

Nesse trecho é perceptível que a *mentalidade* cristã busca sempre a purificação do corpo. No cordel percebemos isso de forma veemente, principalmente com relação à mulher, que, assim como na Idade Média, ainda é sujeita a muita repressão com relação ao seu corpo.

Também atentamos para a idéia do homem comparado ao animal. E observamos quais as significações geradas a partir dessa comparação e mesmo da confluência entre as características do humano e do animal irracional. Isso gera várias aberrações e monstruosidades que rompem com a lógica. Por fim, falamos um pouco de como o artista concebe naturalmente o feio e o inatural como parte do cotidiano. Depois disso, teremos chegado à constatação do grotesco no cordel de metamorfose contemporâneo como um *resíduo* do grotesco medieval.

¹⁹ *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* / coordenação Jacques Le Goff e Jean Claude Schmitt; coordenador da tradução Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002. 2 v.; V. 1, p. 261.

2. O Grotesco: Conceitos, Aproximações e Diferenças

2.1. Grotesco, sublime, belo, feio

Segundo Humberto Eco, o belo e o feio são relativos aos tempos e às culturas, mas em todos os períodos da história sempre se tentou um padrão definido, um modelo estável.²⁰ Basta atentarmos para as várias publicações sobre o assunto. Assim, o belo e o feio sempre existiram, mas em cada época e cultura assumiram conotações diferentes. Há características que são inerentes ao feio e ao belo de todas as épocas, mas algumas podem ser específicas duma determinada época. No geral, o belo relaciona-se com a elevação das qualidades do homem ou daquilo que o enaltece de alguma forma, ao passo que o feio está ligado à degenerescência do indivíduo ou do meio em que ele vive. O belo está sempre ligado a algum aspecto positivo, enquanto o feio tem profunda afinidade com caracteres negativos. Mas esses dois adjetivos aparentemente tão contrários podem aproximar-se ou mesmo confluírem:

Se examinarmos o sinônimo de *belo* e *feio*, veremos que, enquanto se considera *belo* tudo aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garboso, delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, legendário,

²⁰ ECO, Umberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 10.

fantástico, mágico, admirável, apreciável, espetacular, esplêndido, sublime, soberbo; é *feio* aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (para não falar das formas como o horror pode se manifestar em territórios designados tradicionalmente para o belo, como o legendário, o fantástico, o mágico, o sublime).²¹

O *Dicionário de Filosofia*, de José Ferrater Moura qualifica o termo belo da seguinte forma: “o belo é o que causa prazer e agrada; (...) é um atributo imanente nas coisas; (...) é uma aparência; (...) é uma realidade absoluta; (...) se fundamenta na perfeição.”²² Para Platão, “o belo é o que faz com que haja coisas belas”.²³ Outras definições podem se juntar a essas e dialogar entre si: “a beleza é uma realidade perceptível mediante um sentido especial que não exige raciocínio, nem explicação (Hutcheson); o belo é o que agrada universalmente e sem necessidade de conceito, finalidade sem fim (Kant); a beleza é o reconhecimento do geral no particular (Schopenhauer)”²⁴. De forma que, diante de tais afirmações, vemos o belo como algo extremamente positivo, atraente e desejável.

Por outro lado, o feio desagrada, causa desprezo e é desprovido de beleza. Está relacionado com o baixo, com o inferior. Aristóteles já liga o feio a algo disforme e à comédia. Segundo o autor, este gênero corresponde à

²¹ ECO, Umberto. Op. Cit., 2007, p. 17 e 19

²² MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Tradução: Roberto Leal Ferreira Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 65.

²³ Ibidem.

²⁴ Ib.

imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo o vício, mas sim por ser o cômico uma espécie de feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor, nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem a expressão de dor.²⁵

O sublime também foi objeto de estudo desde a Antiguidade. Corresponde a um momento máximo mediante a contemplação de uma obra de arte. Pode-se entrar em contato com o sublime através das representações dos homens superiores os quais, segundo Aristóteles, esses homens são representados nas tragédias. Para Longino²⁶, é o mais alto grau de perfeição, é o majestoso, o grandioso. É aquilo que nos causa espanto, nos fascina ao contemplá-lo. Kant tece algumas observações sobre o belo e o sublime. Segundo o filósofo,

A comoção produzida por ambos é agradável, mas segundo maneiras diferentes. A vista de uma cordilheira, cujos cumes nevados se elevam acima das nuvens, a descrição de uma tempestade furiosa ou a caracterização do inferno, em Milton, provocam satisfação, porém com assombro; em contrapartida, a vista de um prado florido, vales com regatos sinuosos, com rebanhos pastando, a descrição do Elísio, ou o que conta Homero do cinturião de Vênus, também despertam uma sensação agradável, que, porém, é alegre e jovial. Assim, para que aquela primeira impressão possa se produzir em nós com a devida intensidade, precisamos ter o sentimento do sublime; e, para bem desfrutar corretamente da última, de um sentimento do belo.²⁷

Para Kant o sublime é terrificante e diante dele a seriedade prevalece, enquanto a contemplação do belo produz alegria plena e calma. E

²⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992, p. 23 e 24.

²⁶ LONGINO. *Tratado do sublime*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992, p. 73.

²⁷ KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Tradução de Vinícius de Figueiredo. Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 21.

esses termos, para o filósofo, se opõem ao grotesco e ao feio²⁸. A contemplação do feio não produz alegria, mas sim certo asco que pode ser acompanhado de um riso cômico. Esse conjunto formaria o grotesco. Este também pode ser terrificante e sério como o sublime, mas sua seriedade liga-se à idéia de medo e terror.

Portanto, o grotesco corresponde ao que se caracteriza como o feio e que pode provocar tanto o riso cômico, como o horror e o temor. Dentro desse universo está o hiperbólico, o desproporcional, o descomunal e o assustador.

Victor Hugo, no prefácio de *Cromwell*, no qual faz considerações sobre o sublime e o grotesco, advertia sobre a necessidade de uma atenção mais aprofundada e abrangente do universo do grotesco:

Deveria ser feito, em nossa opinião, um livro bem novo sobre o emprego do grotesco nas artes. Poder-se-ia mostrar que poderosos efeitos os modernos tiraram deste tipo fecundo contra o qual uma crítica estreita se encarniça ainda em nossos dias²⁹.

Para Hugo, é necessário atentar para a importância do grotesco, pois se ele existe, deve ser olhado e analisado. Já nos seus dias o autor percebia a fertilidade do grotesco, a sua plurisignificação quando presente em uma obra.

Para Victor Hugo, a Idade Moderna, que ousou conhecer metodicamente a natureza, habilita-se a imitar todas as formas sem

²⁸ KANT, Emmanuel. Op. Cit., 1993, p. 53.

²⁹ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 30.

confundi-las. Assim, nas suas criações o artista da modernidade mistura a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, o corpo com a alma. A representação só do sublime seria monótona e cansativa, pois

Sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.³⁰

Victor Hugo ressalta o contraste entre o grotesco e o sublime e considera ambos igualmente importantes. Embora sempre presente na arte de todos os tempos, o grotesco ainda não havia recebido considerações teóricas que o beneficiassem e que reconhecessem sua importância. O prefácio de Victor Hugo foi, sem dúvida, um marco importante para o grotesco enquanto categoria estética.

Cada um dos termos comentado (belo, feio, sublime e grotesco) tem significado próprio. Porém, isso não impede que em determinada obra de arte eles possam se unir ou, ao menos, aproximarem-se. Lembremos a figura de Medusa: há nela algo de terrificante e, ao mesmo tempo, encantador. Ao contemplar a imagem de Medusa, somos tomados pelo assombro, mas também encontramos algo que nos atrai e nos leva a apreciar a imagem. Nisso encontramos um grotesco que traz em si o feio, o repugnante, o atemorizante, mas, de certa forma, carrega também beleza e sublimidade. Podemos pensar isso como a bela representação do feio.

³⁰ HUGO, Victor. Op. Cit., 1988, p. 30.

Concluimos, pois, que há uma mentalidade (longa duração) predominante do grotesco que não sabemos onde começou. Mas, verificamos que ela remanesce cristalizada no imaginário de diversas sociedades através do processo de hibridação de culturas e endoculturação. O grotesco é sempre o que está fora dos padrões de uma sociedade, aquilo que causa repugnância, terror, riso. Embora encontremos características semelhantes entre uma e outra sociedade, também podemos ver algo do tipo: o que hoje é considerado grotesco, pode não ter sido em outros tempos e pode não ser ainda em alguma sociedade. Voltaremos a essa questão.

2.2. O grotesco: significação e origem do vocábulo

Sobre o significado de grotesco, o *Dicionário Houaiss da Língua*

Portuguesa informa ser adjetivo e substantivo e data de 1548:

Diz-se de ou cada um dos ornamentos que representam objetos, plantas, animais e seres humanos ou fantásticos, reunidos em cercaduras, medalhões e frisos que envolvem os painéis centrais de composições decorativas realizadas em estuques e esp. em afrescos; brutesco, grotesco;

Diz-se de, ou estilo artístico ou obra desenvolvida a partir de tais ornamentos

Exs.: *a pintura g. de Arcimboldo*

o g. dos flamengos e alemães;

Diz-se de ou categoria estética cuja temática ou cujas imagens privilegiam o disforme, o ridículo, o extravagante etc.

Que ou o que se presta ao riso ou à repulsa por seu aspecto inverossímil, bizarro, estapafúrdio ou caricato

Ex.: *situação g.*

Diz-se de ou caráter tipográfico que apresenta traço uniforme, todo ele da mesma espessura, e é desprovido de serifa; bastão, bastonete, etrusco, lineal.³¹

O verbete acima abrange várias significações da palavra em questão, desde o seu aparecimento. Para nós os quatro primeiros são os mais importantes, pois dizem respeito ao nosso *corpus*.

Alguns autores se propuseram a elaborar estudos sobre o tema e expuseram alguns conceitos do grotesco. Mary Russo nos apresenta dois tipos de grotesco: o carnavalesco e o estranho. O primeiro tem relações diretas com o cômico e encontra-se na Idade Média e no Renascimento e foi exposto por Bakhtin em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento (o contexto de François Rabelais)*. O segundo tipo verifica-se junto aos conceitos e exemplos apresentados por Wolfgang Kayser e tem afinidades também com o horror e com o estranho.

Bakhtin desenvolveu a tese sobre o realismo grotesco. Em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento (o contexto de François Rabelais)*, mostra e comenta o pensamento de alguns autores e expõe seus conceitos sobre o assunto. O grotesco em Bakhtin não é visto apenas pela ótica negativa, não tem o intuito somente de satirizar, pois, ao mesmo tempo em que rebaixa, também eleva. Pode-se dizer que é um grotesco regenerativo. Configura-se entre a morte e o renascimento.

³¹ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

Para Bakhtin, o grotesco acontece no meio das festas populares medievais, por exemplo, nos carnavais de rua. Nessas festas, segundo Tércia Costa Valverde,

A carnavalização grotesca transforma e abala as certezas do mundo corriqueiro, assim como o riso e a ironia. Esses elementos dialogam no que se refere à desconstrução da organização social e suas ideologias, bem como o convite à crítica, à ruptura de referenciais simbólicos ao reler-se o mundo, dando-lhe um sentido às avessas.³²

Notamos que há nessas festividades ruptura e inversão da ordem das coisas, características do grotesco. A festa medieval desenvolve-se a partir da paródia. Os celebrantes costumavam imitar os rituais religiosos, tirando-lhes a seriedade e tornando-os mais leves. Porém, não era prioridade dos festejantes satirizar os costumes, mas reafirmá-los. O grotesco bakhtiniano não pode ser separado do riso, assim como da paródia, do hiperbólico, do extravagante e deve ser sempre cheio de graça.

Enquanto Bakhtin se detém na Idade Média e no Renascimento, Wolfgang Kayser inicia seu estudo a partir da Idade Moderna. Assim, o autor trabalha com exemplos para se chegar a conceitos. Para Kayser, “o grotesco é sobrenatural absurdo, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o universo.”³³ Portanto, configura-se como algo diferente da normalidade. Abala as estruturas que parecem firmes. Para Bakhtin, o grotesco é regenerativo e festivo.

³² VALVERDE, Tércia Costa. “O Grotesco em As Naus de Lobo Antunes”. In: MUNIZ, Márcio; SEIDEL, Roberto. *Novos nortes para a literatura portuguesa*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana e Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2007, p. 104.

³³ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

Os conceitos formulados pelos dois autores não são estanques. Completam-se na medida em que se compreende que todos esses conceitos envolvem o grotesco e podem apresentar-se simultaneamente numa mesma obra. A anormalidade, a exceção que desconcerta a norma é objeto de estudo dos dois autores e de outros teóricos, visto que essa é uma das principais características do grotesco. Este se configura fora dos padrões de beleza estabelecidos pela sociedade. É o hiperbólico, o que causa temor, o feio, o que provoca o riso satírico. O grotesco desconhece formas padronizadas, quebra as regras. Isso acontece porque abrange o estranho, o fantástico, o burlesco, o cômico, o hiperbólico, o monstruoso, os seres híbridos. Estes podem ser causadores do riso, medo, pavor, rejeição, espanto, entre outros. Essas palavras, ao contrário de serem sinônimos de grotesco, contribuem para o seu significado. Cada uma possui sentido específico abarcado pelo grotesco. Mas, a significação dessas palavras também é ampla e gera inúmeras discussões. Algumas delas podem ser verificadas no *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés. Para o nosso objetivo, que corresponde à ligação dessas palavras com o grotesco, usamos apenas o sentido mais amplo delas. Burlesco quer dizer gracejo e consiste em

obras literárias ou teatrais que, visando o cômico por meio do ridículo ou da zombaria, recorrem à imitação satírica ou parodística de obras sérias, de modo a se produzir 'incongruência entre o assunto e o estilo, incongruência essa que provoca o riso'.³⁴

O fantástico é assunto causador de muitas controvérsias, mas ficamos com a idéia de que se apresenta na ruptura do mundo real que causa desordem. O monstruoso, que pode estar dentro do fantástico, corresponde aos seres

³⁴ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 266.

constituídos por deformidades causadoras de temor ou riso, ou ainda outros sentimentos que podem mudar de acordo com a forma de ver o monstro em cada época e cultura. O estranho, que pode também ser um monstro, é aquele que não se configura nos padrões impostos por um determinado grupo. Por exemplo, uma pessoa obesa entre várias pessoas magras é vista como estranha. O hiperbólico também está no grotesco, pois corresponde a formas exageradas, assim como os seres híbridos possuidores de várias formas ao mesmo tempo, por exemplo, os centauros. Essas características sempre estarão ligadas ao desvio de alguma norma.

A palavra grotesco só surgiu no início do século XVI após a descoberta de desenhos ornamentais de figuras híbridas. Desenhos de corpos humanos atrelados a plantas ou corpos de animais foram encontrados a partir de escavações feitas em Roma. Segundo Wolfgang Kayser, grotesco e seus “vocábulos correspondentes em outras línguas são empréstimos tomados do italiano.”³⁵ Deriva de *grotta* que significa gruta, local onde foram feitas as escavações.

Com o tempo, os desenhos encontrados nas grutas passaram a ser imitados por pintores no século XVI³⁶.

A moda dos *groteschi* se difundiu pela Itália e a França, atravessou o século XVII e na centúria seguinte se mesclou ao rococó. E é nesse tempo que adquiriu conotação estética, graças sobretudo a J. Möser publicado em 1761. No século XIX, com o aparecimento de *Les Grotesques* (1844), de

³⁵ KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 17.

³⁶ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 214.

Theophile Gautier, o termo, aplicado aos poetas barrocos, alcançou definitiva consagração.³⁷

Observamos um pouco do grotesco após o aparecimento do termo no século XV. Mas, se atentarmos para as características citadas, veremos que sempre esteve na arte de todas as épocas. Segundo Kayser,

O fenômeno é muito mais antigo que o seu nome e que uma história completa do grotesco deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega e outras manifestações poéticas.³⁸

Necessário se faz atentarmos para um panorama geral do grotesco desde a Antiguidade para chegarmos às características do fenômeno e observarmos alguns exemplos³⁹. Assim, obtemos mais informações para, depois, o identificarmos no cordel de metamorfose contemporâneo.

2.3. O Grotesco na Antiguidade

Ao lembrarmos esse período áureo da humanidade, logo nos vem à mente a imagem de deuses e heróis que se configuraram como ideal de

³⁷ KAYSER, Wolfgang. Op. Cit., 2003, p. 17.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Traçamos aqui características gerais do grotesco através de alguns exemplos de cada época. Nosso intuito foi apenas mostrar a existência desse recurso e não nos aprofundarmos sobre o assunto em cada época. Nosso aprofundamento se deu na análise do grotesco no cordel de metamorfose contemporâneo.

perfeição e foram tidos como exemplos. Mas também sabemos da existência de seres híbridos, deformados e monstruosos.

O mundo clássico foi durante muito tempo considerado ideal de beleza, tanto que, por longo período, a Idade Média foi classificada como um período sem muitos atrativos a oferecer. O modelo grego, porém, ainda que os estudos mais contemporâneos tenham encontrado beleza noutras épocas, continua sendo idealizado.

Isso acontece porque, ao estudarmos sobre os gregos, percebemos que há neles uma sede infinita de perfeição. Mas, observamos em Humberto Eco que:

O ideal grego de perfeição era representado pela *kallokagathia*, termo que nasce da união de *kállos* (genericamente traduzido como 'belo') e *agathós* (termo usualmente traduzido como 'bom', mas que cobre toda uma série de valores positivos). Observou-se que a virtude de ser kalos e agathos definia genericamente aquilo que corresponderia, no mundo anglo-saxônico, à noção aristocrática de gentleman, pessoa de aspecto digno, de coragem, estilo, habilidade e conclamadas virtudes esportivas, militares e morais.⁴⁰

Mesmo diante de tal afirmação, podem-se perceber contradições existentes no mundo clássico quanto ao ideal de beleza. Tanto pode ser belo aquilo que nos atrai o olhar, o que possui beleza exterior visível a todos os olhos, como se pode encontrar beleza na alma. Uma pessoa pode ser bela a partir dos seus atos bons, mas fisicamente não ser tão atraente, é o caso de Sócrates. O contrário acontece com a personagem Helena, jovem tomada por grande beleza, mas que não hesitou em trair o seu marido, causando uma

⁴⁰ ECO, Umberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 23

guerra devastadora. Nesse caso, pode-se falar de uma beleza ou feiúra moral que acompanha os seres humanos. Plotino⁴¹ mostra um pouco do feio moral que atinge a alma dos seres humanos. Segundo ele, o feio faz parte do mundo material, um mundo que já é feio por natureza e, por isso mesmo, contamina a alma que se enche de inúmeros

Desejos e das mais profundas inquietações, temerosa por covardia, invejosa por mesquinaria (...) vive a vida das paixões do corpo e só encontra prazer na feiúra. Não poderíamos dizer, então, que a sua feiúra sobreveio do exterior sobre ela, como uma doença que a ofende, a torna impura e faz dela uma massa confusa de males? (...) A alma conduz a uma vida sombreada pela impureza do mal, uma vida contaminada pelos germes da morte. Ela não é mais capaz de ver aquilo que uma alma deve ver; não lhe é permitido recolher-se em si mesma porque é atraída constantemente para a região de exterioridade, inferior e cheia de escuridão.⁴²

Em Platão, de acordo com Humberto Eco, encontramos recomendações para que se

Evitasse a representação de coisas feias para os muito jovens, mas admitia que no fundo, existiria um grau de beleza próprio a todas as coisas, na medida em que se adequassem à idéia que lhes correspondia; portanto pode-se dizer que é bela uma jovem, uma jumenta, uma panela, cada uma dessas coisas sendo, no entanto, feia em relação à precedente.⁴³

Platão também recomenda a não representação do feio, pois “a deformidade, a falta de ritmo e a desarmonia são irmãs da linguagem injuriosa e do defeito de

⁴¹ Plotino viveu entre os anos 205 e 270. Apesar de ser egípcio, Plotino estabeleceu-se em Roma aos 40 anos. Sendo um dos fundadores do neoplatonismo não é difícil encontrar na sua escrita proximidade com as idéias de Platão, como a idéia de separar o mundo ideal do mundo material.

⁴² APUD: ECO, Umberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 26

⁴³ ECO, Umberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 30.

caráter; as manifestações contrárias são irmãs e imitações (...) do caráter sábio e virtuoso.”⁴⁴ Portanto, o filósofo admite a existência do feio, mas reforça a importância do belo, das coisas belas e a não representação do contrário.

Para Aristóteles, o feio pode ser representado desde que belamente, que a representação do ridículo seja muito bem feita. Segundo o filósofo, “temos o prazer em contemplar imagens perfeitas de coisas cuja visão nos repugna, como animais ferozes e (...) cadáveres.”⁴⁵

Outras ligações do belo e do feio na Antiguidade podem ser encontradas em Esopo ou na *Ilíada*, de Homero, quando este descreve belamente o feio Tersites.⁴⁶ Esopo, apesar de sua feiúra repulsiva era grande benfeitor. Nisso percebemos que os conceitos de bom e belo (*kallokagathia*) são mais complexos, por motivos óbvios: belo caráter não significa, necessariamente, beleza física.

Os antigos conheciam, sem dúvida, o grotesco ligado ao pavoroso, ao monstruoso. O universo mítico grego convivia muito bem com esses seres. Basta lembrarmos os tritões, os sátiros, os cíclopes, as sereias, as fúrias, as parcas, as harpias, os centauros; o gigante Polifemo está mais próximo do grotesco terrível, assim como Sileno se aproxima mais do grotesco risível. Nesses dois últimos, identificamos os dois tipos de grotescos aqui

⁴⁴ PLATÃO. *A República*. Tradução de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, Banco do Nordeste, 2009, p. 93.

⁴⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992, p. 23.

⁴⁶ ECO, Umberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 30.

mencionados: um ligado ao estranho, pavoroso, horripilante e outro, ao cômico. O fascínio por eles provocado é perceptível em diversas narrações mitológicas.

Além das deformidades, esses seres eram propensos a alguns exageros. Alguns tinham um apetite sexual insaciável e apresentavam-se bêbedos. Humberto Eco cita algumas representações de divindades pagãs, como certas figurinhas femininas despidas, sátiros bêbedos e protuberâncias fálicas.⁴⁷ Entre outras criaturas monstruosas, destacamos Quimera que tinha uma serpente como cauda e duas cabeças, uma de leão e outra de bode. Os ciclopes eram gigantes de um olho só e, em algumas versões, alimentavam-se de carne humana. Na *Odisséia*, Homero aconselha aos homens a taparem os ouvidos para não morrerem diante do canto da sereia. Esses seres dos quais falamos são seres híbridos, uma característica do grotesco, assim como assustadores e ligados a algum mal.

Esses seres têm em comum uma aparência deformante e aterrorizante. São abundantes em partes dos seus corpos, são constituídos por formas híbridas e recusam limites. Para compreendermos ainda mais, basta citarmos algumas das importantes obras pertencentes à mitologia greco-romana, como a *Odisséia*, na qual Homero faz a seguinte descrição:

Onde ladrar
Se aloja o monstro Cila,
Com tenrinhos cães,
Horrenda aos olhos
Os próprios deuses:
Pernas doze informes,
Seis longos pescoços,
Nas seis bocas

⁴⁷ ECO, Humberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 40.

Dentuça trílce,
Os colmilhos cheios
De negra morte⁴⁸

Também destacamos *Eneida*, de Virgílio, as *Metamorfoses*, de Ovídio e *Os ciclopes*, de Eurípedes. Nestas obras podem ser encontrados diversos seres deformados, de configuração hiperbólica. Transcrevemos mais alguns trechos para observarmos um pouco mais de tais seres.

Ilhas do grande Jânio, em grego Strófades,
Nas praias me recebem: nestas ilhas
Mora a cruel Celeno e as mais harpias
(...)
Monstro maior,
Nem divinal flagelo
Nem peste mais voraz
Brotou da estige:
Tem laxo imundo ventre
E garra adunca,
Aves nojosas,
Com divinos rostos,
Magros, pálidos sempre
E esfomeados.⁴⁹

Em geral, essas personagens são tidas como seres inferiores, que importunam e também causam desordem e confusão.

Alguns, em determinados episódios, são provocadores do cômico, como os *Ciclopes*. Quando há um grotesco ligado ao cômico, está normalmente ligado ao baixo corporal. Este baixo, muitas vezes, relaciona-se com a satisfação dos prazeres da carne. Isso pode ser observado no mito de Deméter e Baubo. Esta última tenta obter um sorriso da deusa Deméter, sem sucesso.

⁴⁸ HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Versão para ebooksBrasil.com, Fonte digital: Digitalização da 3ª edição, Biblioteca Clássica, sob a direção de G. D. Leoni e Paulo R. Teixeira. São Paulo: Atena Editora, 2009, livro XII, versos 62-67.

⁴⁹ VIRGILIO. *Eneida*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Versão para ebooksBrasil.com, Fonte Digital, digitalização do livro em papel: Clássicos Jackson, Vol. III. Digitalização confrontada com a edição de 1854, disponível na web em rtf no “Projeto Odorico Mendes” www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes.2005. Livro III, versos 220-222, 225-229.

Então, resolve levantar a saia e mostra o corpo indecentemente, de suas partes íntimas sai laco, uma criança que ri. Assim, Baubo traz de volta o riso ao rosto da deusa.

O baixo corporal se encontra ainda na comparação da morte com o ato de rir que era condenado por alguns filósofos gregos, como Platão. Ao falar da morte pelo fogo no seu livro I da *República*, ele diz que, enquanto o rosto do indivíduo é consumido pelo fogo deforma-se, ao mesmo tempo em que parece sorrir. Platão compara o riso a uma imagem repugnante. No próprio riso encontra-se a deformação. Ao rir, o indivíduo se contorce e parece ter convulsões.

As festividades antigas também mostram a presença do grotesco. Dioniso, o deus da orgia, é símbolo dos desregramentos, das extravagâncias e é acompanhado pelos grotescos sátiros. Entre as festas, temos:

As dionisíacas do campo, as bacanais, as leneanas, as temofórias, ou as panatenéias são todas festas religiosas e têm, necessariamente, uma significação global quanto ao senso geral do mundo, o qual se acha a mercê dos deuses.⁵⁰

Nelas, podemos observar alguns elementos de importância para o nosso estudo. São eles:

A reatualização dos mitos, que são representados e imitados, dando-lhes eficácia; uma mascarada que dá lugar, sob diversos disfarces, a rituais mais ou menos codificados; uma prática da inversão, na qual é necessário brincar de mundo ao contrário, invertendo as hierarquias e as convenções sociais; e uma fase exorbitada, em que o excesso, o transbordamento a transgressão das normas são a regra, terminando em caçoadas e orgias, presididas por um efêmero soberano que é castigado

⁵⁰ ECO, Humberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 30

no fim da festa. A importância desses elementos varia, mas quase sempre eles se combinam e estão presentes.⁵¹

O próprio deus que comanda essas festas é um ser inquietante, perturbador. Liga-se ao estado de embriaguez que redundam em atos grosseiros, causadores de desordem e violência.

A velhice também é tida como algo grotesco na Antiguidade. Para Sófocles, é uma maldição enviada pelos deuses, uma idade triste e que mata, “uma caricatura grotesca”, para usarmos as palavras de Minois.⁵² O corpo já está deformado e próximo do fim. E, por causa dessa proximidade com o fim, se um velho tem atitudes que condizem com a vida ele é ridicularizado e torna-se repugnante. Os vícios e as paixões, os prazeres da carne tornam-se grotescos cômicos. Ao velho não compete banquetear-se, beber, deitar com mulheres. Ele, ou melhor, a sua velhice significa a degradação do indivíduo.

Para Aristófanes, como para a maioria de seus contemporâneos, o velho já passou da idade do amor físico, essencialmente porque sua feiúra torna revoltante qualquer idéia de relação sexual; a velhice está nas antípodas do erotismo, e a simples idéia de que um velho ainda possa ter desejos é suficiente para torná-lo repugnante no espírito de um grego, para quem beleza, juventude e amor são indissociáveis.⁵³

Também na Antiguidade encontramos o grotesco na vileza humana. No fato do homem ser capaz de qualquer baixez para realizar seus desejos. No *Romance de Hipócrates*, obra anônima do século I, o homem é causador do

⁵¹ ECO, Humberto. Op. Cit., 2007, p. 30.

⁵² MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 52.

⁵³ Ibidem.

riso satírico, se submete a sofrimentos para possuir cada vez mais e sem nenhuma necessidade. Nesse caso, o grotesco aparece como uma crítica.

Após observarmos exemplos do grotesco na Antiguidade, verificamos, então, a sua presença do grotesco nos seres monstruosos que estão relacionados a seres inferiores, causadores de algum transtorno, também nas festas onde o desregramento era a regra, na velhice, bem como nas atitudes vis do ser humano. E vimos que esses exemplos de grotescos tanto podem estar ligados ao horror, como ao riso em forma de brincadeira, sátira ou crítica. Assim, tivemos a certeza de que o aspecto feio e repugnante do grotesco é um importante recurso inventivo desde o mundo antigo.

2.4. A teorização do grotesco medieval

A Idade Média, como o próprio nome sugere, foi considerada durante muito tempo como um período menos valioso que o anterior e o posterior a ela. Mas, para Hilário Franco Júnior a época medieval não é apenas um período intermediário entre Antiguidade e Renascimento. Há nela muitas riquezas a serem exploradas através das remanescências encontradas na

sociedade atual. Le Goff nos fala de uma bela Idade Média⁵⁴. Dessa forma, devemos adentrar um pouco mais nesse período para conhecer suas riquezas.

Concordamos com a idéia de que,

Para o homem medieval, o referencial de todas as coisas era o sagrado, fenômenos psicossociais típicos de sociedades agrárias, muito dependentes da natureza e, portanto, à mercê de forças desconhecidas e não controláveis. Isso gerava, compreensivelmente, um sentimento de insegurança. (...) Desamparado diante de uma natureza frequentemente hostil, o homem encontrava as origens disso, e as possíveis escapatórias, num mundo do Além. Sem dúvida aquela era uma 'sociedade habituada a viver sob o signo do sobrenatural'⁵⁵

Sendo assim, todas as produções artísticas e culturais daquela época vão, de alguma forma, estar relacionadas a esse caráter do sagrado. Dentro desse sagrado medieval encontramos o grotesco que aparece para desvirtuar um pouco, assim como acentuar o caráter religioso e também para tornar esse período ainda mais atraente.

Quando se fala de grotesco, principalmente do grotesco medieval, um dos autores basilares é Mikhail Bakhtin. Para este teórico, esse recurso inventivo possui um caráter relacionado com o estranho, o disforme, mas primeiramente está unido ao matiz satírico. Obviamente não possui intuito somente satírico, como disse Scheneegans⁵⁶, assim seria muito pobre. Para Bakhtin, o grotesco é também regenerador.

⁵⁴ LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Tradução de Marcos Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 49.

⁵⁵ FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: o nascimento do ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 139.

⁵⁶ Autor criticado por Bakhtin por ressaltar apenas o lado satírico do grotesco e não atentar para o caráter regenerativo.

Na Idade Média o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Essas manifestações estavam diretamente relacionadas à cultura carnavalesca, expressada através dos ritos e espetáculos dos festejos de carnaval e de outras festas, através das personagens cômicas, do vocabulário grosseiro, como insultos, juramentos e blasonarias populares os quais existiam nas festas de rua da época citada.

Os festejos do carnaval ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. Além dos carnavais, que enchiam praças e ruas durante dias inteiros, havia outras celebrações como a festa dos tolos, a festa do asno e o riso pascal. Quase todas as festas religiosas apresentavam um cunho cômico e popular. Os bufões e os bobos, por exemplo, eram personagens características da cultura cômica da Idade Média e faziam parte desses eventos festivos. Eles assistiam aos cerimoniais oficiais da Igreja e, em seguida, parodiavam durante os festejos populares. O carnaval era uma espécie de liberação das festas oficiais da Igreja. Funcionava como uma abolição provisória de todas as relações hierárquicas, de todas as regras e tabus.

Nessas manifestações populares a visão cômica do mundo traduzia-se por meio de:

Obras verbais ligadas aos regozijos carnavalescos. Literatura de festa, parodística, pela qual as condições sociais oficiais são zombadas e reviradas e nas quais os ritos mais sagrados são parodiados: liturgias, preces e sermões bufos, paródias de romances de cavalaria, fábulas e farsas, peças religiosas com diabruras. Enfim, para expressar a liberação, o caráter dinâmico, mutante e festivo da realidade, essa visão cômica do

mundo tem necessidade de um novo vocabulário, no qual pragas e grosserias desempenham um papel essencial.⁵⁷

O vocabulário usado durante o carnaval nas praças públicas rompia diferenças e barreiras hierárquicas entre pessoas de diferentes classes sociais e eliminava tabus da vida cotidiana. Era um tipo de comunicação impossível na vida comum. Afastava possíveis restrições entre os indivíduos. E não havia problemas no uso de um vocabulário repleto de palavras e expressões injuriosas.

Para Bakhtin, o carnaval não era uma festa oficial, mas sim uma festa do povo, festa de rua na qual o povo se despia do aprisionamento dominante de todas as regras e tabus. Uma festa que se opunha a todos os tratados e regulamentações, um momento de renovação. Segundo ele, a festa oferecia:

Uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficial, exterior à igreja e ao estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas.⁵⁸

Nessa festa todos criam e recriam a si, vestem-se de novos personagens, trocam de personalidade, representam, vão para as ruas. Não há

⁵⁷ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 157.

⁵⁸ BAKHTIN, Mikhail: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade Federal de Brasília, 1999, p. 4

palco no carnaval, portanto não há espectadores, somente atuantes. Todos atuam na rua.

“A festa dos bobos” ocorria no meio eclesiástico. Nessa festa toda a liturgia missal era parodiada. Segundo Minois, a representação litúrgica formulada pelos festejantes:

descreve hinos de fantasia, recheados de gírias em latim, que devem ser cantados em falso bordão, assim como a eleição dos bispos ou papa dos bobos, que se desenrola segundo um cerimonial parodístico e bufão. O eleito porta as insígnias de sua função (cruz, mitra, cruz episcopal) e confere copiosas bênçãos; trata-se de uma criança que se entrega a toda espécie de facécias e podem-se imaginar os risos e as extravagâncias que a cerimônia propicia.⁵⁹

É inegável que o meio religioso tem como característica sempre presente a seriedade, já que faz parte de uma instituição séria e detentora do poder. No entanto, chamavam a atenção os brincalhões que faziam pilhérias com os rituais da Igreja:

Turbulentos, boêmios, acompanham suas patuscadas com canções de beber, sempre prontos a transformar um hino em poema erótico ou uma peça em poesia burlesca, por brincadeira, por vontade de chocar o burguês e as autoridades.⁶⁰

Entre as pessoas que compunham essas festas estavam os goliardos, considerados clérigos- estudantes vagabundos, com pouca reputação. A festa, porém, não era proibida. Os estudantes recebiam uma licença para a diversão. Não se pode esquecer que até o século XIV o meio religioso convive muito bem com o cômico e com a mistura entre sagrado e profano. Hilário Franco

⁵⁹ BAKHTIN, Mikhail. Op. Cit., 1999, p. 177.

⁶⁰ MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 174.

Júnior fala-nos de uma unidade que conduz à perfeição e esta unidade significa: “considerar que ‘sagrado’, do ponto de vista medieval, engloba o profano’.”⁶¹ Essa mistura tem como consequência a comicidade.

Outra festividade que permeava o universo parodístico popular e grotesco medieval era “a festa do asno”. Esta também consistia numa representação parodística de um momento litúrgico.

Vestido com uma rica capa, o asno faz sua entrada, às vezes puxado pela cauda, enquanto a assistência entoava o verdadeiro hino à alegria, em latim: ‘este dia é um dia de alegria! Acreditem-me: afastem dessas solenidades qualquer um que esteja triste! Que dispensem todos os assuntos de raiva e melancolia! Aqueles que celebram a festa do asno só querem alegria’. Dois cônegos conduzem o asno ao púlpito, como se fosse um bispo.⁶²

O asno simbolizava o humilde, o mais fraco e se destacava pelo divertimento do popular, como um meio de fazer justiça aos mais fracos.

Semelhante à festa dos bobos, quando se trata da paródia de rituais litúrgicos, a festa do asno “se destaca, sobretudo, pelo divertimento inocente e popular do asno, assim como pelo desejo de fazer justiça ao mais modesto, ao mais fraco.”⁶³ Essa festa gira em torno dos mais fracos e o objetivo é representar uma liturgia que não deixe nada a desejar da oficial e que provoque regozijo. Os tristes não são bem-vindos à festa. Esta era aprovada

⁶¹ FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média, nascimento do ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 139.

⁶² MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 179 e 180.

⁶³ *Ibidem*, p. 180

pelas autoridades religiosas da época. O auge do evento era a entrada triunfal do asno, simbolizando a ascensão dos mais fracos.

Os religiosos se permitiam a alguns dias de folia e de riso descompensado para depois voltarem com mais vigor aos trabalhos oficiais da casa de Deus. Como se sentissem uma vontade de descansar do sério, do perfeito, como se precisassem de um pouco de ar retirado do profano para continuarem respirando. A profanação consistia em brincar com o sagrado, misturá-lo ao profano, como se caminhassem lado a lado. Tudo que não era permitido falar durante todo o ano recebia a liberação total e ninguém mais precisava fingir.

Mas, mesmo com a união do sagrado e do profano declarada durante as festas, o padrão religioso permanecia. Além disso, embora saibamos da liberação, a festa denunciava o pecado. ⁶⁴Os medievais celebravam “a festa dos bobos, segundo antigos costumes, o que alegra o chantrado; contudo, toda glória devia ser para o Cristo circuncidado!” ⁶⁵ Aliás, esse é um lema que faz parte do imaginário cristão no qual todas as práticas humanas devem honrar o nome de Deus e não ter como prioridade desfrute dos prazeres. Na primeira epístola de Paulo aos Coríntios ele diz: “Portanto, quer comais quer bebais, ou façais outra qualquer coisa, fazei tudo para a glória de Deus.” ⁶⁶

⁶⁴ O chantrado era composto por membros da igreja (chantres) responsáveis pelo coro a ser entoado nas capelas. Informação colhida no *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*, 3.0. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

⁶⁵ Apud: MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 177.

⁶⁶ *BÍBLIA*. Primeira Epístola de Paulo aos Coríntios. Português. Bíblia de Promessas. Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Junta de Educação Religiosa e Publicações Imprensa Bíblica Brasileira, 2006, p. 194.

Algumas comemorações tinham um caráter mais agressivo. É o caso do “charivari”. Nesta festa, gargalhadas eram proferidas por um determinado grupo contra um indivíduo que, até então, fazia parte daquela sociedade. Esse indivíduo era insultado por ter transgredido alguma regra social não punida judicialmente. Então, a sociedade se responsabilizava por essa punição para que a ordem pudesse ser mantida. Provocavam essa manifestação os velhos que casavam com moças jovens, pois impediam os jovens de casarem, já que era tão difícil conseguir um casamento naquela época; os maridos que apanhavam das mulheres, entre outros casos que desafiavam as normas sociais impostas por uma determinada comunidade ou vilarejo. “Trata-se de sancionar um desvio que, se não constitui um delito passível de recorrer à Justiça, exige atenção para o bom funcionamento do grupo e preservação da moral costumeira.”⁶⁷

E certamente a punição funcionava, pois a vítima sentia-se envergonhada de tal forma que se privava de sair na rua. Os praticantes do charivari se reuniam em grupo caminhavam até a residência da vítima e iniciavam o ato de difamações contra ela. Em alguns casos eram jogados dejetos sobre a vítima que se sentia “envergonhada, excluída do grupo”, em outros, a vítima era forçada a exilar-se. Algumas, por não suportarem tamanha humilhação, chegavam ao suicídio.⁶⁸ Isso acontecia porque as ofensas

⁶⁷ MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 170.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 171.

recebidas causavam vários danos psíquicos já que, além de expor o desvio da norma, isolava o indivíduo da sociedade, sem direito de defesa.⁶⁹

A liberação ocorrida na festa medieval era também uma forma do indivíduo descarregar-se dos medos que o envolviam. Pressionado por todos os lados e diante de todas as dificuldades que rodeavam seu mundo, ele não tinha outra saída a não ser recorrer a aparente liberdade e ao riso da festa.

Segundo Minois,

O riso carnavalesco sempre tem uma função de liberação das necessidades recalçadas, as forças vitais, obrigatoriamente canalizadas na vida social cotidiana, encontram nesse riso coletivo uma válvula de segurança (...) está lá para dar segurança, para vencer o medo. É por isso que se vêem, nos cortejos, figuras exóticas, monstruosas, falsamente assustadoras que ameaçam atacar: provocar medo, sabendo que é para rir (...) um meio de exorcizar o medo. Vêm-se homens e mulheres selvagens, (...), dragões, tal como o famoso monstro de Tarascon, gigantes engraçados e inofensivos, cuja malandragem provoca hilaridade.⁷⁰

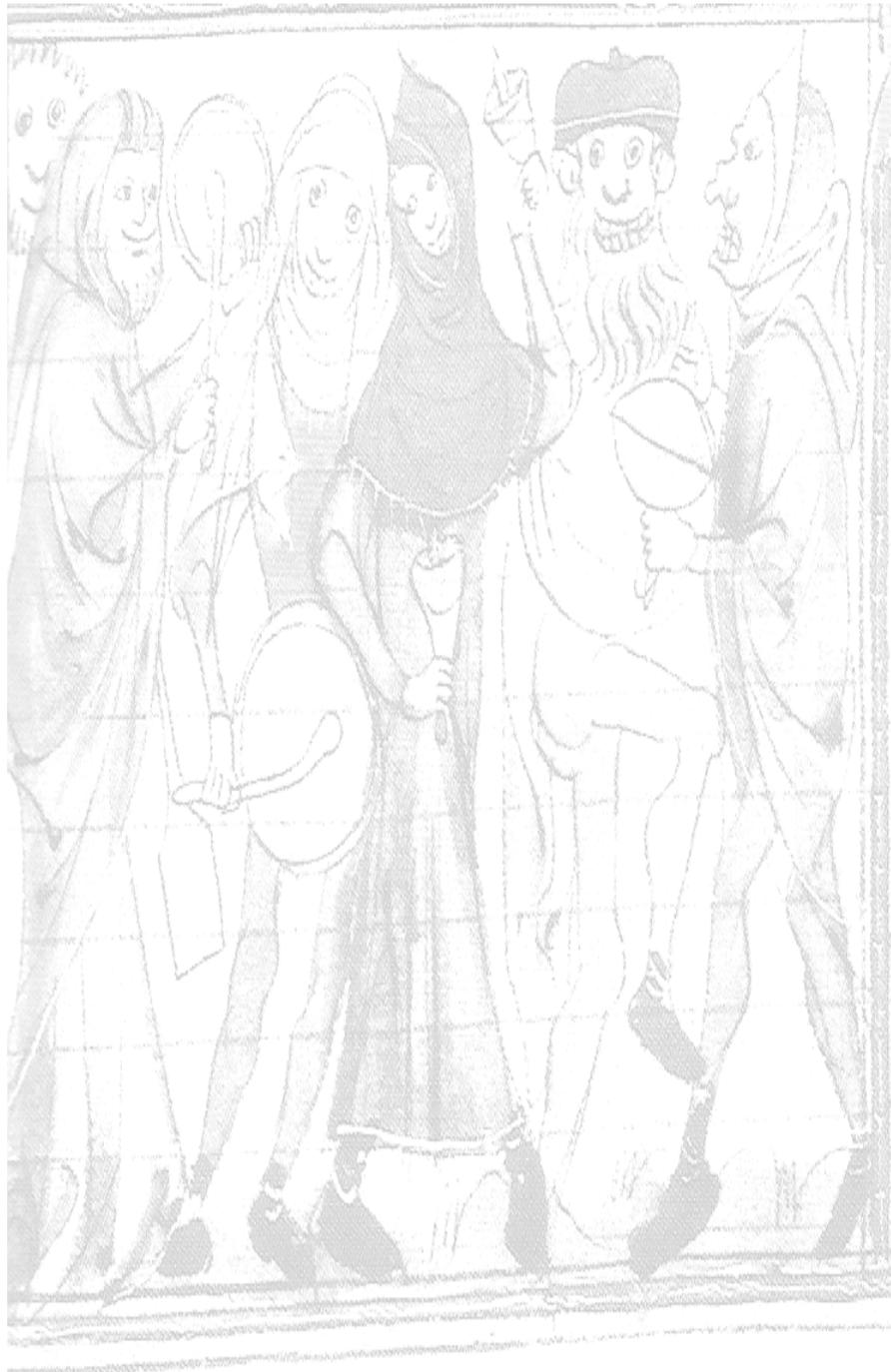
Podemos destacar alguns aspectos que caracterizam o grotesco nessas festas. Primeiro, a mistura entre sagrado e profano o que ocasiona o desvio da norma. Todas essas festas desviam-se do propósito cristão medieval. E, ainda que o intuito fosse reforçar as normas cristãs, os participantes violavam regras e praticavam atos que durante os demais dias do ano seriam motivos de culpa para qualquer um dos praticantes. Assim, ocorria o desregramento humano, tudo era permitido.

O grotesco está também no ato da paródia. Nesta, a união do sagrado e do profano se materializa. Traz consigo deformações da ordem

⁶⁹ Ver figura na página 49.

⁷⁰ MINOIS, George. Op. Cit., 2003, p. 166.

natural dos seres e coisas, exageros caricaturais, comparação do homem com animais e tudo isso provocando riso. Os praticantes da paródia, assim como de outros gêneros usados durante essas festividades vestiam-se de forma inusitada, usavam máscaras.



71

Uma imagem sem deformações certamente conduziria ao sublime, outra que denegrise essa imagem perfeita geraria o grotesco. E para que serviam essas

⁷¹ Os Charivari, MS. Fr. 146, f. 34, séc. XIV, Paris, Bibliothèque Nationale. Apud: ECO, Umberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 141. Representação da festa na qual um indivíduo era ridicularizado publicamente por um grupo de pessoas.

figuras grotescas, qual era o intuito delas no meio da sociedade? Ou, por quais motivos essa sociedade ria de seus próprios defeitos, aceitava mostrá-los em público? Na verdade, o povo se reunia e suas características humanas eram ressaltadas, por esse mesmo povo, de forma grotesca, pois os indivíduos reconheciam-se defeituosos e representavam-se como se vissem seus reflexos no espelho.

Por fim, mais um aspecto liga essas festas ao grotesco: o riso conseqüência desse desregramento humano e dessa paródia da vida real, ou melhor, da representação de um mundo às avessas. E pode-se observar desde o riso alegre da festa do asno até a gargalhada ofensiva do charivari que:

Na Idade Média o riso coletivo desempenha um papel conservador e regulador. Por meio da paródia bufa⁷² e da zombaria agressiva, ele reforça a ordem estabelecida representando seu oposto grotesco⁷³

Para Minois, o riso grotesco nasce dessa:

defasagem permanente entre o que somos e o que deveríamos ser. (...) é a desforra do diabo que revela ao homem que ele não é nada, que não deve seu ser a si mesmo, que é dependente e que não pode nada, que é grotesco em um universo grotesco.⁷⁴

E por isso o homem ri de si mesmo e

do outro, desse fantoche ridículo, nu, que tem sexo, que peida e arrota, que defeca, que se fere, que cai, que se engana, que

⁷² Costumavam parodiar através de um fanfarrão, um bobo. O bufão gracejava de uma pessoa, ou situação.

⁷³ MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 174.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 112.

se prejudica, que se torna feio, que envelhece e que morre (...) uma criatura decaída. O riso vai se insinuar por todas as imperfeições humanas.⁷⁵

Mas o grotesco da Idade Média não se resume aos festejos populares nos quais predominam a união do sagrado e do profano, a paródia, a quebra das regras e o riso. Há outros ambientes nos quais o grotesco medieval pode ser testemunhado.

A baixa Idade Média é um período no qual a população é dominada pelo medo devido aos inúmeros problemas que dificultavam a sobrevivência, como a escassez e a fome, causadas pelo aumento desregrado da população, a guerra e, principalmente, a peste negra. Nesse período, o grotesco, o estranho, o feio atingem o horror. Agora ele alcança o medo, provoca um profundo mal estar, é assustador. Não há de que rir, nada possui graça, há somente a falta dela. E, se há algum riso, este é amedrontado, medroso.

Nos momentos mais difíceis, o povo, movido por crenças advindas da religião cristã vigente naquele tempo, demonstrava medo do que considerava sobrenatural. Isso mostrava a ausência, quase total, de conhecimento sobre possíveis curas de doenças através de plantas medicinais e remédios caseiros. A novidade não era aceita por aquela sociedade que abominava o desconhecido. O receio mediante o novo levava os detentores do poder religioso a determinar a erradicação de tais práticas, as quais eram condenadas como magia e bruxedos.

⁷⁵ MINOIS, George. Op. Cit., 2003, p. 112.

Ao receio e à tentativa de erradicação dessas práticas seguiam-se reações como a caça às bruxas, uma prática comum em determinado momento da Idade Média. Nesse período, eram as mulheres camponesas e pobres que conheciam ou descobriam fórmulas para fazer remédios à base de ervas. Devido a não instrução, algumas dessas mulheres julgavam-se realmente possuídas pelos demônios. Segundo Eco,

As chamadas bruxas eram velhas curandeiras que diziam conhecer ervas medicinais e outros filtros. Algumas eram pobres embusteiros que viviam da credulidade popular, outras estavam convencidas de que mantinha relações com o demônio e eram casos clínicos. Mas as bruxas representavam uma forma de subcultura popular. Existem, na Idade Média, documentos de condenação das bruxas, como uma bula de Alexandre IV, de 1258.⁷⁶

A bruxa aparece de forma assustadora e amedronta a sociedade medievá. O grotesco apresenta-se por meio do horror provocado pelo mal. O que causa espanto é o que está diretamente ligado às forças demoníacas, ao diabo. E todos buscam fugir disso. Em *O martelo das feiticeiras*, escrito por Sprenger e Kramer em 1486, pode-se ler sobre as bruxas:

Antes de tudo, falaremos de como agem com os homens, depois com os animais e, enfim, com os frutos da terra. No que concerne aos homens, interessa, sobretudo, como são capazes de impedir com bruxarias a potência generativa ou o ato venéreo para que a mulher não possa conceber e o homem não tenha condições de completar o ato. Em segundo lugar, como o ato é, às vezes, obstruído com uma mulher, mas não com outra. Terceiro, de que modo os membros viris são arrancados, como se fossem inteiramente separados do corpo. Quarto, como é possível discernir quando uma coisa provém unicamente da potência do diabo, que age sozinho, sem uma bruxa. Quinto, de que modo as bruxas são capazes de transformar em Bestas pessoas de um e de outro sexo com a

⁷⁶ ECO, Umberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 203 e 205.

arte dos malefícios. Sexto, como as bruxas parteiras matam de diversas maneiras os fetos ainda no ventre da mãe ou, quando não o fazem, como oferecem as crianças aos demônios (...). Em conclusão, todas essas coisas provêm da concupiscência carnal que nelas é insaciável (...). Não é de espantar que entre os infectados pelas heresias das bruxas existam mais mulheres do que homens (...) e bendito seja o altíssimo que tem preservado até agora o sexo masculino de tão grande flagelo.⁷⁷

A bruxa era a representação do pecado e este, relacionava-se na Idade Média, tal como hoje, com o desvio da norma, provocava repugnância. A mulher, ao se deixar possuir pelos espíritos malignos, mostrava-se alvo fácil do pecado. Era vista como impura, como sedutora para o desvirtuamento. A sociedade, que se queria defensora da moral, ao observar os poderes negativos dessas feiticeiras, pensava em meios de castigá-las.

Obviamente, o que se considerava impuro não estava somente nas bruxas durante aquele período, mas em outras minorias formadoras daquela sociedade, que não perdoava o desvio da moral cristã imposta pelos membros da Igreja. Judeus, leprosos e prostitutas também foram constrangidos pela ética popular. Os desviantes da norma eram considerados estranhos e causavam terror ao se aproximarem dos membros da comunidade medievá. De fato, a caça às bruxas foi intensificada no final da Idade Média, pois antes os inquisidores se preocupavam principalmente com os hereges.

⁷⁷ APUD: ECO, Umberto. Op. Cit., 2007, p. 208.



78

Apesar do caráter atemorizante presente no contexto que observamos acima, Minois lembra que o grotesco gracioso também acompanha esse período e permanece por longa data. Aliás, pode-se falar em algo mais que simplesmente gracioso. No meio do medo dos maus espíritos, dos barulhos aterrorizantes que dominavam a população, nada melhor para fazer esquecer que uma gargalhada diante do feio. Ainda que o riso pareça não ser adequado ao meio sério da religião, ele é o melhor remédio para sobreviver diante das ameaças. Para Le Goff,

Na época medieval, na verdade, o riso era objeto de duas definições contraditórias. A primeira, herdada dos Padres da Igreja gregos e amplamente difundida no Ocidente latino, condena o riso. A segunda, que encontramos primeiro com o filósofo grego – pagão – Aristóteles, retomada pelo latino Quintiliano, depois utilizada por uma linhagem completa de

⁷⁸ *Três bruxas com cabeça de asno, galo e cão partem para o sabá*, xilogravura em U. Molitor, *Von den Unholden oder Hexen*, Konstanz, 1489.

autores cristãos da Idade Média, afirma, ao contrário, que o riso é próprio do homem.⁷⁹

E, ainda segundo Le Goff, “há toda uma literatura medieval que ilustra sucessivamente o cômico, o espírito, o humor, a ironia, a caricatura, a paródia, o grotesco”.⁸⁰ Minois lembra que, no *Decameron*, fala-se do riso nos tempos difíceis.

Na Florença assolada pela peste negra, em 1348, alguns rezam em procissão, mas é pura perda de tempo, nos diz Bocaccio: ‘é em vão que organizaram, não uma vez, mas várias, humildes preces públicas e procissões, e outras súplicas foram dirigidas a Deus por pessoas devotas; quase no início da primavera do dito ano, o flagelo desabou seus dolorosos efeitos em todo o seu horror e afirmou-se de maneira prodigiosa’ Outros reagem pelo riso: ‘eles afirmavam que beber muito, usufruir, ir de um lado para o outro cantando e se satisfazendo de todas as formas, segundo o seu apetite, e rir e zombar do que pudessem rir era o remédio mais certo para tão grande mal’. De igual modo, diante da avalanche de mortos, ‘eram raros aqueles que se comoviam com as lágrimas piedosas ou amargas dos parentes. Ao contrário, essas lágrimas eram, na maioria das vezes, substituídas por risos, ditos alegres e festas’. É assim que um grupo de jovens, homens e mulheres, decide passar o tempo contando as histórias, engraçadas se possível, que compõem a trama de *Decameron*.⁸¹

Assim, percebemos a diversidade do grotesco na Idade Média que varia entre o riso alegre e o ofensivo e também é terrificante. Os exemplos citados são a prova da riqueza desse período tão importante que até nos dias atuais é possível encontrar suas remanescências.

⁷⁹ LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Tradução de Marcos Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 286.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 287.

⁸¹ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 243.

2.5. Renascimento, Idade Moderna e Contemporaneidade

Consideramos o Renascimento uma extensão da Idade Média. Nesse período, que Hilário Franco Júnior chama de baixa Idade Média, o grotesco atinge um tom mais crítico. Não é mais apenas brincalhão e desinteressado, como fora na alta Idade Média, nem tampouco somente assustador, como também foram alguns monstros medievais, como as bruxas.

O grotesco não atinge só as classes populares e não é mais uma paródia saudável, brincalhona. Pode ser observado através duma sátira agressiva direcionada a todos os níveis da sociedade, principalmente a alta sociedade, incluindo a política e a igreja, como se pode observar na obra rabelaisiana. “Rabelais, sem peias, nem sutilezas, é sardônico, chega a ser chulo. Aos tapas de luvas de seus mestres, prefere o pontapé nos fundilhos; ao eufemismo, o palavrão; ao salgado, o ácido”⁸² O autor de *Gargântua e Pantagruel* é um crítico sagaz e na sua representação do mundo, atinge, através dos seus personagens gigantes, o nível mais elevado do grotesco. O exagero, a extrapolação, o ridículo, o abjeto estão na obra de forma intensa sem preocupações com a linguagem ou com as imagens que podem surgir na mente do leitor, o que pode ser observado no trecho abaixo que trata do crescimento e do aprendizado de Gargântua na adolescência. O jovem gigante fala ao pai dos meios utilizados por ele para limpar suas partes íntimas e, enquanto explica isso ao pai, profere alguns versos criados por ele:

⁸² AMADO, Eugênio. “Vida e obra de François Rabelais”. In: RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003, p. 15 e 16.

Porcão,
Cagão.
Peidorreão

A gente fica exposta
À tua bosta.

De santo Antônio o fogo há de queimar-te
Se em toda parte
Do teu corpo os buracos não limpares
Antes de ires daqui para outros ares.⁸³

Toda a obra rabelaisiana segue esse ritmo, não poupa nada, nem mesmo a linguagem que provoca o asco. Os ambientes são descritos detalhadamente e neles pode-se perceber a descrição satírica de uma sociedade interessada em satisfazer os seus desejos carnavais e materiais acima de tudo. As festas promovidas por Grandgousier são ricas em bebidas, todos se embebedam e querem sempre mais, nunca estão saciados. O próprio Gargântua ao nascer, ao invés de chorar como acontece a toda criança, começa a gritar “beber, beber, beber! Como convidando todo mundo a beber”⁸⁴ e a comemoração do seu nascimento se dá com mais bebidas.

Até então, o vocábulo grotesco não existia e quando apareceu, em meados no século XVI, primeiramente designava seres híbridos como plantas misturadas a animais ou seres humanos. Só mais tarde, como já dissemos, passa a designar algo fantástico, fabuloso, horrendo, horripilante, ridículo, cômico, entres outros adjetivos sinônimos que compõem o significado de grotesco. Mas, como já vimos também, essa significação do grotesco não passou a existir como o vocábulo grotesco que surgiu no século citado. Já

⁸³ RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003, p. 71.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 45.

fizemos o levantamento de épocas anteriores e encontramos essa significação de grotesco desde os tempos da Antiguidade. A mentalidade do grotesco acompanha o ser humano desde longa data e cada época agrega a essa mentalidade uma nova roupagem que torna a arte sempre nova, ainda que retome sempre o passado, perfazendo o processo de *cristalização*. É o que acontece nesse período que, como vimos, tem na obra de Rabelais o auge do grotesco responsável pela satirização da sociedade de um modo geral, ninguém escapa à feiúra, o mundo todo é ridículo. O que é possível perceber também em outras épocas e leituras, mas cada uma possui características que a tornam únicas e dignas de olhares admiradores e curiosos.

Na Idade Moderna, além de continuar presente, o grotesco passará a ser mais respeitado pelos críticos da arte. No Barroco e no Maneirismo, por exemplo, pode-se observar um estilo considerado despropositado, extravagante e que reflete deformações se visto pelos padrões do estilo clássico. Segundo Eco, “Maneirismo e Barroco não temem recorrer àquilo que, para a estética clássica, era considerado irregular”. Há certa aceitação não do feio em si, mas das regras impostas pelos artistas. “A deformação é, portanto, justificada como recusa da simples imitação e das regras, que não determinam o gênio, mas dele nascem.”⁸⁵ Podemos observar isso nas obras de Brueghel: nas suas figuras distorcidas, que parecem transformar ordem em caos. “Seu traço peculiar é que, na sua obra, o noturno, o inferno e o abismal (...) irrompe

⁸⁵ ECO, Humberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 169.

em nosso mundo familiar e o põe fora dos eixos.”⁸⁶ é o que se pode perceber na tela do referido artista.



87

Neste quadro, intitulado “A parábola dos cegos”, de 1568, Brughel, faz uma possível alusão a um texto bíblico no qual Jesus diz aos discípulos que não precisam lavar as mãos antes de comer, infringindo, assim, uma regra. Fariseus que escutaram tal coisa se enfureceram e Jesus replicou: quando um cego guia outro cego ambos caem no abismo. O mais interessante, porém, é perceber a construção do quadro. Segundo Kayser, o pintor usa a perspectiva do grotesco para representar a realidade e

Pinta o mundo estranhante de nosso dia-a-dia, não para ensinar, advertir ou provocar compaixão, mas precisamente

⁸⁶ KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 36.

⁸⁷ BRUEGHEL, Pieter. “A parábola dos cegos - 1568”.

como algo inapreensível, inexplicável, como o ridículo, terrível, horroroso.⁸⁸

Há outros exemplos do grotesco na Idade Moderna. Citamos alguns com o propósito de evidenciar o gosto sempre presente por esse recurso estético. Parece haver sempre uma necessidade de representá-lo, como se isso fosse inerente ao ser humano. Montaigne, por exemplo, tece elogios à mulher manca, o que era considerado algo grotesco e causador de riso, fora tratado pelo autor de forma que era depreciativa:

Diz-se na Itália, em um provérbio comum, que não conhece Vênus em sua perfeita doçura quem não dividiu o leite com uma mulher manca (...) eu diria que o movimento desajustado da manca dava novo prazer à coisa e alguma ponta de doçura àqueles que o experimentam, mas soube a pouco que também a filosofia antiga já o estabelecia: ela diz que, como as pernas e as coxas da mulher manca não recebem, por causa de sua imperfeição, o alimento devido, deriva daí que as partes genitais, que ficam logo acima, são mais plenas, mais nutridas e mais vigorosas. (...) Graças unicamente à autoridade do uso antigo e público deste ditado, cheguei a acreditar outrora que tinha mais prazer com uma mulher porque era manca, e listei mais esta entre as suas graças.⁸⁹

Assim como o texto de Montaigne, no qual encontramos certo elogio ao feio, temos conhecimento de outros autores e obras literárias, assim como artistas da pintura e de outras artes que fazem uso do recurso. Basta atentarmos para os textos de Shakespeare nos quais se pode ler os sofrimentos de Caliban na *Tempestade* e de Ricardo III diante da constatação de suas deformidades; ou ainda a descrição da própria feiúra feita pelo poeta

⁸⁸ KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 39.

⁸⁹ APUD: ECO, Humberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 170

Andreas Gryphius⁹⁰: “Tenho horror de mim mesmo: meus membros tremem/
Quando os lábios, o nariz, o olhar encovado/ Cego pela vigília, e alento
pesado/ Contemplo”⁹¹. Essas e outras obras tendem mostrar defeitos dos seres
humanos. No caso da representação da velhice, nessa época, não há a
intenção de zombar do indivíduo ou mesmo de representá-lo como mal, mas
mostrar isso como um mal provocado pelo tempo.⁹²

O grotesco é valorizado pelos românticos para quem a arte deve
representar tanto o belo, como o feio. Victor Hugo diz que o poeta deve guiar-
se pela natureza, portanto deve representá-la nas suas formas verdadeiras,
assim pode haver o feio e o belo. O romântico buscava na imperfeição e na
hiperbolização do grotesco ir de encontro à estética clássica que objetivava a
regularidade de toda a arte. Isso já acontecia em Shakespeare “que soube
fundir o belo e o feio tal como ocorrem na natureza, onde as belezas singulares
nunca estão livres das encórias impuras”.⁹³ Assim, temos obras românticas
nas quais percebemos o disforme, o terrível, o horripilante, o repugnante e até
mesmo o cômico. Podem ser citados poemas de Byron, quadros de Delacroix
e, para falar da arte brasileira, poemas de Álvares de Azevedo, como na parte I
do poema “Um cadáver de poeta”:

De tanta inspiração e tanta vida
Que os nervos convulsivos inflamava

⁹⁰ Andreas Gryphius: poeta e dramaturgo alemão, autor barroco e significativo sonetista da Alemanha do século XVII.

⁹¹ APUD: ECO, Humberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 177

⁹² ECO, Humberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 177.

⁹³ *Ibidem*, p. 279

E ardia sem conforto...
O que resta? uma sombra esvaecida,
Um triste que sem mãe agonizava...
Resta um poeta morto!

Morrer! e resvalar na sepultura,
Frias na frente as ilusões — no peito
Quebrado o coração!
Nem saudades levar da vida impura
Onde arquejou de fome... sem um leito!
Em treva e solidão!

Tu foste como o sol; tu parecias
Ter na aurora da vida a eternidade
Na larga frente escrita...
Porém não voltarás como surgias!
Apagou-se teu sol da mocidade
Numa treva maldita!

Tua estrela mentiu. E do fadário
De tua vida a página primeira
Na tumba se rasgou...
Pobre gênio de Deus, nem um sudário!
Nem túmulo nem cruz! como a caveira
Que um lobo devorou!⁹⁴

O poeta considera-se disforme e conforma-se com sua morte. Reconhece que um dia foi como o sol, mas agora está fadado à escuridão. No seu auto-retrato, mostra-se feio e desventurado.

Se a Idade Moderna reconheceu que o feio existe ao lado do belo, a Idade Contemporânea não só considera isso. Vai além. O grotesco não é o reverso do sublime. Agora se afirma como categoria estética independente. Passa a ser mais respaldado pelos críticos e teóricos da arte em geral.

Nas vanguardas européias temos expressões de atualização do grotesco na contemporaneidade. Principalmente no expressionismo, no surrealismo e no dadaísmo que utilizaram o feio, o ridículo para mostrar uma

⁹⁴ AZEVEDO, Álvares. Disponível no site: <http://www.revista.agulha.nom.br/avz10.html>. Data: 04 de agosto, de 2010.

arte que visava impactar, provocar seus admiradores, mas antes, construir um objeto artístico que estivesse acima de todos os tratados, livre de regras pré-estabelecidas. Uma nova estética.

Um bom exemplo dessa arte é o quadro expressionista “O grito”, 1893, de Munch. Nesta obra vemos a figura de um ser que expressa profunda angústia e desespero, trata-se da representação das perspectivas negativas com relação ao final de um século e a chegada de outro. No seu manifesto da literatura futurista, Marinetti diz:

Gritam-nos: ‘sua literatura não será bonita! Não mais teremos a sinfonia verbal, com seus harmoniosos balanceios e com suas cadências tranqüilizadoras!’ Mas claro! Ainda bem! Nós, no lugar disso, utilizamos todos os sons brutais, todos os gritos expressivos da vida violenta que nos circunda. Fazemos corajosamente o feio em literatura e matamos em todos os lugares a solenidade. Vamos! Não assumam esse ar de grandes sacerdotes enquanto me escutam! É preciso cuspir a cada dia no altar da arte! Nós entramos nos domínios sem fim da livre intuição. Após o verso livre eis finalmente as palavras em liberdade.⁹⁵

Esses e outros exemplos mostram a afinidade das vanguardas com o uso do grotesco e não só afinidade, mas também a defensoria. Nelas esse recurso inventivo é representado por meio do fantástico, da dor, da loucura, das impulsões sexuais, da exaltação do feio.

Da segunda metade do século XX até o início do século XXI, o feio toma proporções maiores. Com o avanço da tecnologia e facilidade da veiculação de informações o feio pode ser visto e praticado por todos em toda parte. O indivíduo que faz parte dessa sociedade:

⁹⁵ APUD: ECO, Humberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 370

Também celebra o feio, mas não no sentido provocativo das vanguardas. (...) Também nesse caso os artistas declaram que pretendem denunciar as muitas atrocidades de nosso tempo, mas é com espírito lúdico e sereno que os apaixonados de arte comparecem às galerias para admirar tais obras e tais performances.

E são os mesmos usuários que não perderam o sentido tradicional do belo, e experimentam emoções estéticas diante de uma bela paisagem, de uma bela criança, de uma tela plana que repropõe os cânones da Divina Proporção. (...) Costuma-se repetir em toda parte que hoje em dia se convive com modelos opostos porque a oposição feio/belo não tem mais valor estético: feio e belo seriam duas opções possíveis a serem vividas de modo neutro”.⁹⁶

Reafirmamos que esse imaginário reflete a mentalidade do feio na arte: ele é a representação do que está à margem dentro de uma determinada sociedade ou grupo, ou, ainda, do que se configura como o lado mesquinho e vil do ser humano. A representação do feio pode ser bela e bem aceita pelos amantes da arte, mas será sempre a representação de algo fora dos padrões impostos pelo grupo social ou de algo de caráter baixo. Por isso descremos dessa neutralidade falada por Humberto Eco. Basta observarmos alguns exemplos da literatura da época atual para confirmarmos essa mentalidade. No cordel *O rapaz que virou barrão*, a imagem grotesca do porco é a consequência do castigo recebido pelo rapaz que não hesitou em desacatar uma norma: obedecer à mãe. Outro exemplo interessante é a obra *O ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Nessa obra verificamos um mundo abjeto que causa horror e náusea. É a representação do indivíduo no auge de sua vileza.

⁹⁶ ECO, Humberto. Op. Cit., 2007, p. 423 E 426

Como observamos nos comentários acima, a mentalidade do grotesco ultrapassou os limites temporais, vestiu-se a caráter e não deixou nenhum período da humanidade sem sua presença sempre marcante, exuberante, impactante, como convém ao grotesco. Este faz parte do imaginário de cada época humana. Claro que aqui traçamos um panorama geral do grotesco em cada época, sendo assim usamos apenas alguns poucos exemplos, pois do contrário fugiríamos do nosso propósito que é mostrar a existência do grotesco desde os primórdios da história da humanidade para constatar sua presença residual constante até os dias atuais. Obviamente temos como base a história que chegou até nós. Um estudo ampliado de cada época, uma atenção maior para as diversas facetas do grotesco e suas inúmeras manifestações é um trabalho, ou melhor, são diversos trabalhos que poderão ser desenvolvidos para acréscimo e enriquecimento dos estudos sobre o grotesco. Ainda que isso aconteça, apreender tudo é utópico. Basta sabermos que a humanidade ao olhar para si, desde os primórdios, vê um reflexo não só do que lhe apraz, mas também do temeroso, do absurdo, do feio, do ridículo. E, por mais estranho que pareça, este lado tenebroso é tão atraente quanto o outro.

Por fim, Depois de vermos um panorama geral do grotesco, chegamos à conclusão de que o grotesco é tudo que se enquadra fora dos padrões estabelecidos por uma determinada sociedade. Tudo aquilo que lhe causa repugnância, medo, pavor e riso cômico. Estas qualidades podem vir juntas ou separadas. O grotesco pode estar no dia-a-dia dessa sociedade e nos indivíduos que a compõe através de suas atitudes. Está também na arte

que representa essa sociedade. E não é possível conviver com a inexistência do feio.

3. Resíduos medievais na literatura de cordel do Nordeste do Brasil

Segundo Lúcia Vassallo, “é importante recolher alguns aspectos da cultura européia na passagem da Idade Média para o Renascimento, porque vários deles se transmitem às Américas.”⁹⁷ Por isso, para nós é fundamental traçar esse paralelo entre Idade Média européia e Nordeste contemporâneo, pois, de acordo com o que observamos, o Brasil é um guardador desse período e não só isso, mas também um polidor, um formador de novos traços culturais baseados naquilo que o país recebeu de herança, sendo assim um cristalizador de resíduos.

Para compreendermos como se dá a hibridação cultural entre a medievalidade européia e a contemporaneidade do Nordeste brasileiro, traçamos um caminho a ser percorrido. Primeiramente, compreenderemos a significação da palavra cultura como uma herança social recebida e construída pelos indivíduos formadores da sociedade. Em seguida, tratamos da cultura popular, compreendida aqui como todas as manifestações culturais de um povo. Para a melhor compreensão de cultura popular, fazemos a distinção entre popular e o erudito e constatamos que tudo tem como raiz o popular. Depois, observaremos peculiaridades da cultura popular da Idade Média e do Nordeste do Brasil. E então, detectamos que, através da literatura de cordel, há resíduos medievais. Dentre outros, observamos representações da mentalidade religiosa, maniqueísta, castigadora da medievalidade européia no

⁹⁷ VASSALLO, Lúcia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 46.

Nordeste, assim como o aspecto risível zombador presente nessa cultura. Nestas representações é que encontramos o imaginário do grotesco.

Esse imaginário é fruto da mentalidade cristã medieval que através da hibridação cultural ocorrida no Brasil, por meio da colonização, chegou até nós e formou essa cultura híbrida repleta de monstros, seres e acontecimentos grotescos.

3.1. Noções de cultura: erudito e popular

A cultura já foi definida como algo elitizado, era:

entendida como uma criação intelectual realizada por 'grandes homens', mais ou menos desvinculados do contexto histórico. E também como uma criação letrada, pois mesmo as artes, essencialmente visuais, pressuporiam certo conhecimento para ser 'compreendidas'.⁹⁸

Assim, só eram detentores da cultura alguns membros da sociedade que tiveram acesso ao conhecimento que a maioria não obteve. No entanto, os pensamentos acerca dessa definição mudaram e hoje a cultura pode ser vista como:

Tudo aquilo que o homem encontra fora da natureza ao nascer. Tudo que foi criado consciente ou inconscientemente para se relacionar com outros homens (idiomas, instituições, normas), com o meio físico (vestes, moradias, ferramentas), com o mundo extra-humano (orações, rituais, símbolos). Esse

⁹⁸ FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média, nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 102.

relacionamento tem caráter variado, podendo ser de expressão de sentimentos (literatura, arte), de domínio social (ideologias), de controle sobre a natureza (técnicas), de busca de compreensão do universo (filosofia, teologia).⁹⁹

Nessa definição de cultura observamos que esta nada mais é do que a reunião de todas as práticas de um povo, de uma determinada sociedade. Sendo assim, é redundante falar em cultura popular e cultura erudita. Mais a frente trataremos dessa dualidade. Agora atentemos para tudo que é produzido pelo ser humano e que forma o que chamamos de cultura. Esta reflete a mentalidade de um povo, seus “anseios, esperanças, medos, angústias e desejos assimilados e transmitidos”¹⁰⁰. A partir da transmissão consciente ou inconsciente surgem os vários imaginários e a formação de uma nova mentalidade. Pois, o imaginário é um “conjunto de imagens, verbais ou visuais, que uma sociedade (...) constrói com o material cultural disponível para expressar sua psicologia coletiva”¹⁰¹. Assim, a mentalidade cristã medieval reflete-se na cultura medievá que, através da colonização, hibrida-se com a cultura nativa dos índios brasileiros e a cultura africana e, assim, forma-se uma nova cultura.

Segundo Ralph Linton, cultura “é um *continuum* que vai desde o começo da existência até hoje. (...) Representa a herança social de nossa espécie.”¹⁰² E essa herança atinge os diversos complexos que formam uma determinada sociedade. São os modos comuns apreendidos durante a existência e que são

⁹⁹ FRANCO JÚNIOR, Hilário. Op. Cit., 2005, p. 102.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 184.

¹⁰¹ Ib., p. 183.

¹⁰² LINTON, Ralph. *O homem: uma introdução à antropologia*. Tradução de Lavínia Vilela. São Paulo: Martins, 1965, p. 317.

repassados de pessoa para pessoa, de sociedade para sociedade. A cultura diz respeito ao elemento humano, os demais seres vivos não a possuem. Para Linton,

A cultura (isto é, a herança social) dos seres humanos é o desenvolvimento de certas tendências evidentes na evolução vertebrada, especialmente na mamífera. (...) Ao mesmo tempo, a cultura difere profundamente de tudo quanto se encontra no nível subumano. (...) a herança social do homem difere da do animal pelo seu conteúdo incomparavelmente mais rico e pela sua tendência a enriquecer-se progressivamente. (...) Parece não ser este o caso da herança social das outras espécies mamíferas.¹⁰³

Sendo uma herança social, a cultura é adquirida e repassada de pai para filho. No entanto, ela não é repassada pura e simples tal como fora recebida. Cada um que recebe essa herança contribui para o seu alargamento. Contudo, esse alargamento não significa ter-se tornado maior ou menor. O que veio depois não pode ser considerado melhor do que aquilo que veio antes. O que acontece, na verdade, é que o novo é formado a partir de elementos antigos. Sendo assim, não pode ser totalmente novo. Por isso, tudo é remanescente. Tudo é *residual*. A sociedade nordestina tem traços residuais da cultura medieval europeia, pois aqui ocorreu a hibridação cultural, uma fusão de várias culturas formadoras de uma nova cultura residual por meio da cristalização, do polimento de alguns produtos culturais.

Através dessa herança, recebida e moldada, produto da mentalidade, entramos em contato com diversos imaginários de povo e de várias sociedades. Pois a “cultura é tudo aquilo produzido pela humanidade, seja no plano concreto ou no plano imaterial, desde artefatos e objetos, até idéias e

¹⁰³ LINTON, Ralph. Op. Cit., 1965, p. 103.

crenças. (...) É todo complexo de conhecimentos e toda habilidade humana empregada socialmente.”¹⁰⁴ Se a cultura é produzida e adquirida pelo povo, então nada mais coerente do que dizer que a cultura é popular, já que, segundo o dicionário, popular significa aquilo que pertence ao povo.

A cultura é do povo, pertence aos seres humanos e é formada por eles. Os animais irracionais não a têm. E por qual motivo não a têm? Porque há diversas diferenças entre os seres humanos e os demais seres. Entre as várias disparidades, uma nos chama a atenção: o uso da linguagem falada. Esta propõe uma grande interação. Os pensamentos podem ser expostos, discutidos e repensados. Imaginemos as histórias de monstros que fazem parte dos imaginários de tantas sociedades. Estas histórias não seriam repassadas, ou melhor, não existiriam se não houvesse a linguagem de um ser que pensa que cria monstros. Um ser relacionado com o meio em que vive. Por isso, histórias de sereias permeiam o imaginário do Nordeste, são ouvidas e contadas pelo povo, assim como são reescritas no cordel de metamorfose. Cordéis que contam histórias de alguns monstros que permanecem vivos no imaginário têm remanescências, primeiramente, nos contos populares do Brasil que são repassados oralmente e, num plano mais distante, são remanescentes da Idade Média, pois, ao chegarem à América, os povos europeus, inclusive os portugueses, “contemplaron El Nuevo Mundo a través de antiparras medievales, y llevaban em su equipaje todas las ideas y leyendas que El

¹⁰⁴ SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Editora Contexto, p. 85.

medieval había propagado com efusión.”¹⁰⁵ No cordel encontramos várias histórias, entre as mais conhecidas estão a das sereias e a do lobisomem. Todas elas remanescentes das lendas brasileiras provenientes da medievalidade que, por sua vez, já remanesciam da Antiguidade.

Tendo observado que a cultura pertence a todos os seres humanos, Porque então falar em uma cultura popular e uma cultura que não é popular? Na verdade a cultura é popular porque pertence ao povo. Mas tendo em vista a existência desses termos, vejamos um pouco a razão disso.

Essa ambivalência: popular e erudito é forte também na medievalidade.

Corresponde ao seguinte:

De um lado a cultura erudita, de elite, cultura letrada que pelo menos até o século XIII foi eclesiástica do ponto de vista social e latina do ponto de vista lingüístico. Conscientemente elaborada (...), era transmitida (escolas monástica, escolas catedralícias, universidades). Por isso tendia a ser conservadora, a se fundamentar em autoridades. (...) De outro lado, estava a cultura que já foi chamada de popular, laica ou folclórica, e que preferimos chamar de vulgar, pois para os medievais esta palavra rotulava sem ambigüidade tudo que não fosse clerical. A cultura vulgar era oral, transmitida informalmente (...) por meio de idiomas e dialetos vernáculos. Espontaneamente elaborada, ela expressava a mentalidade de forma mais direta, com menos intermediações, com menos regras preestabelecidas.¹⁰⁶

Através de exemplos citados por alguns autores, podemos ver a remanescência da ambivalência erudito e popular, tanto na cultura de uma forma geral, como, especificamente, na literatura. Tomamos como exemplo

¹⁰⁵ WECKMANN, Luis. *La herencia medieval Del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 24. Tradução de Roberto Pontes: “contemplaram o Novo Mundo através de anteparos medievais, e levavam em sua equipagem mental todas as idéias e lendas que o medieval havia propagado com entusiasmo.” (p. 2)

¹⁰⁶ FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média, nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 102 e 103

alguns textos medievais e os cordéis. No caso do Brasil, até pouco tempo a literatura de cordel ainda era considerada popular e de menor valor estético em oposição à literatura que tem como suporte o livro e não o livreto do cordel. Na Idade Média, sabe-se que os textos escritos eram privilégio dos membros da igreja e nobres, enquanto o povo estava mais ligado à oratura.

Mas, sendo a cultura do povo, o termo cultura popular é redundante. Para explicar isso, Peter Burke diz: “talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não-oficial, a cultura da não-elite, das ‘classes subalternas’”.¹⁰⁷ O autor identifica a não elite da Europa moderna que para ele estava em determinados grupos sociais, como artesãos e camponeses, pessoas que ele chama de “povo comum”. Se pensarmos assim, o popular estará relacionado somente às classes baixas da sociedade.

Mas, continuemos a observar como esse autor desenvolve seus comentários sobre o assunto. Quando se refere à problematização do “popular” Burke faz colocações interessantes e destaca a definição dada por Bakhtin. Segundo Burke,

O destaque dado por ele (Bakhtin) à importância da transgressão dos limites é (...) relevante. Sua definição de carnaval e do carnavalesco pela oposição não às elites, mas à cultura oficial, assinala uma mudança de ênfase que chega quase a redefinir o popular como o rebelde que existe em todos nós, e não a prioridade de um grupo social.¹⁰⁸

Bakhtin reconhecia existência e oposição dessas duas culturas, para ele na Idade Média e no Renascimento “o mundo infinito das formas e

¹⁰⁷ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 15.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 21

manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época.”¹⁰⁹

Compreende-se, pois, que a cultura popular para Peter Burke está relacionada com a endoculturação de um povo, ou seja, ao que se apreende sem necessidade de universidades ou de estudos sistematizados, mas, fundamentalmente, através do conhecimento adquirido desde o momento em que se nasce. São exemplos disso, as histórias, contos e canções populares.

Burke usa o termo *bicultural* para membros da elite que apreenderam essas histórias que fazem parte do imaginário de uma determinada sociedade, esse conhecimento apreendido por todos, mas que também faz parte de uma cultura ensinada nas universidades a qual nem todos tiveram acesso. O autor descreve “as elites da Europa moderna como *biculturais*, participando da cultura popular, mas preservando sua própria cultura;” e define cultura “com ênfase na mentalidade como ‘um sistema de significados, atitudes e valores compartilhados, e as formas simbólicas (apresentações e artefatos) nas quais eles se expressam ou se incorporam’.”¹¹⁰

Mas o mesmo autor, Peter Burke, define cultura como “quase tudo que pode ser apreendido em uma dada sociedade – como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante.”¹¹¹ No entanto,

¹⁰⁹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento (o contexto de François Rabelais)*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Edição Universidade de Brasília, 1999, p. 03.

¹¹⁰ BURKE, Peter. Op. Cit., 1989, p. 24 e 25.

¹¹¹ Ibidem, p. 25

A história da cultura inclui agora a história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana. O que se costumava considerar garantido, óbvio, normal ou 'senso comum' agora é visto como algo que varia de sociedade para sociedade e muda de um século para outro, que é 'construído' socialmente e, portanto requer explicação e interpretação social e histórica ¹¹²

Observe-se que, primeiramente, o autor fala de atividades comuns a todos os seres humanos, como comer, beber, e outros. Atividades necessárias à sobrevivência ou a uma melhor convivência no mundo. Sendo assim, a cultura engloba todas as pessoas; o que pode mudar são as formas de beber, comer, andar etc. Pero Vaz de Caminha, ao descrever a nova terra e os seus habitantes, relata um hábito dos índios: pegar farinha com a mão e jogar na boca. Costume ainda presente nas mesas brasileiras. Então, a cultura engloba desde os gestos mais simples da vida cotidiana, aqueles que são feitos, muitas vezes, inconscientemente até os gestos mais pensados. E o que pode ser diferente é a forma como cada povo realiza isso.

E por isso Burke diz que “se todas as pessoas de uma determinada sociedade partilhassem de uma mesma cultura, não haveria a mínima necessidade de se usar a expressão ‘cultura popular’.” ¹¹³ Significa que dentro de uma mesma sociedade há possibilidades diferentes. Há diferentes formas de vestir e pode variar bastante entre os que fazem parte da elite e os que não fazem.

Burke emprega os conceitos de Redfield: a “grande tradição” da minoria culta e a “pequena tradição” dos demais: iletrados. Sobre isso, Burke diz:

¹¹² BURKE, Peter. Op. Cit., 1989, p. 25.

¹¹³ Ibidem, p. 50.

Ao aplicar esse modelo aos inícios da Europa moderna, podemos identificar com bastante facilidade a grande tradição. Ela inclui a tradição clássica, tal como era transmitida nas escolas e universidades; a tradição da filosofia escolástica e teologia medievais, de forma alguma extintas nos séculos XVI e XVII; alguns movimentos intelectuais que provavelmente só afetaram a minoria culta: a Renascença, a Revolução Científica do século XVII, o iluminismo. Subtraia-se tudo isso da cultura dos inícios da Europa moderna e o que restará? As canções e contos populares, imagens devotas e arcas de enxoval decoradas, farsas e peças de mistérios, folhetos e livros de baladas, e principalmente festividades, como as festas de santos e as grandes festas sazonais, o natal, o Ano-Novo, Carnaval, Primeiro de Maio e Solstício de Verão. Esse é o material que interessará basicamente neste livro: artesão e camponeses, livros impressos e tradições orais.

O modelo de Redfield é um ponto de partida útil, mas passível de críticas. Sua definição de 'pequena tradição' enquanto tradição da não-elite pode ser criticada, de modo bastante paradoxal, por ser ao mesmo tempo ampla e estreita demais.

A definição é estreita demais porque omite a participação das classes altas na cultura popular, que foi um fenômeno importante na vida européia, extremamente visível nas festividades. O carnaval, por exemplo, era para todos. (...)

Os palhaços eram populares tanto nas cortes como nas tavernas, e muitas vezes eram os mesmos. (...)

Não era apenas a nobreza que participava da cultura popular; o clero também, particularmente no século XVI.

Assim, a diferença crucial nos inícios da Europa moderna (quero argumentar) estava entre a maioria, para quem a cultura popular era a única cultura, e a minoria que tinha acesso a grande tradição, mas que participava da pequena tradição enquanto uma segunda cultura.¹¹⁴

Dessa forma, compreendemos a cultura popular como aquela que reflete o imaginário do povo (tanto da elite, quanto da não-elite), suas crenças, suas histórias, suas lendas. Nisto, a cultura Nordestina contemporânea tem pontos de encontro com a cultura européia medieval, basta observarmos a profunda religiosidade católica, o apego à Virgem Maria, algumas festas populares, como o carnaval, a questão da moralidade cristã, a misoginia, entre outros aspectos. O Nordeste brasileiro herdou fortes tendências dessa cultura medieval.

¹¹⁴ BURKE, Peter. Op. Cit., 1989, p. 51 a 55.

Se levarmos em conta a literatura de cordel produzida no Nordeste, não podemos deixar de falar numa literatura popular, numa produção que faz parte da cultura popular, basta olharmos para o material com que é feita essa literatura, que produz essa literatura e os assuntos que povoam essa literatura: é esse conjunto que a faz ser chamada literatura popular. Aqui vamos compreender cultura popular como uma cultura proveniente do povo: costumes, gestos, gostos, histórias que fazem parte do imaginário de uma determinada sociedade.

Em termos de Idade Média a cultura popular era aquela não oficial. A oficial estabelecia seriedade e era formada pelas altas camadas sociais e pelo clero.

É o mundo estático e impessoal da hierarquia social com todas as suas barreiras, marcando o cotidiano pelo aspecto sério, pois o riso, além de condenado, não tem o direito de ser teorizado. Está inteiramente banido das comemorações das classes dominantes. Nelas celebra-se o triunfo das verdades eternas, das definições imutáveis e definitivas, próprias da rígida concepção da filosofia do Estado feudal.¹¹⁵

Em contrapartida a cânones tão rígidos e estanques situa-se a cultura popular. Nela tudo contrasta com os primados dos grupos hegemônicos: a mobilidade, o riso (...) exprime-se por uma linguagem própria, que Bakhtin identifica à da feira e da praça pública.¹¹⁶

No entanto, essa mobilidade da cultura popular de que fala Bakhtin atinge todos os níveis da sociedade. Não há exclusões. Nas festas populares não há palcos, todos são, ao mesmo tempo, atuantes e platéia. Quando se fala

¹¹⁵ VASSALLO, Ligia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 47.

¹¹⁶ Ibidem.

dos dois lados possíveis da cultura medieval é porque se sabe que havia uma minoria que detinha o conhecimento da leitura. Assim,

Para a maioria, a cultura popular era a única e se exprimia através do dialeto regional, ao passo que a minoria constituída pela elite conhecia o escrito e o oral, bem como o latim, ao lado de alguma forma literária do vernáculo, além do dialeto local.
117

No Nordeste brasileiro isso se opera um pouco diferente. No final do século XIX e início do século XX havia reuniões nas quais familiares e vizinhos se reuniam ao redor de um cantador, ou contador de histórias e este tinha as suas histórias trazidas na mente. Havia realmente menos leitores, menos pessoas escolarizadas, mas no decorrer dos anos isso mudou. O cordel, por exemplo, nos dias atuais continua refletindo o imaginário do povo, mas está em todos os lugares inclusive nos meios acadêmicos. A literatura de cordel é produzida e adquirida, tanto por pessoas que fazem parte da elite social, quanto pelos que pertencem às classes populares.

Hilário Franco Júnior destaca na Idade Média uma cultura vulgar (popular), uma cultura erudita (eclesiástica) e entre essas duas ele coloca uma chamada cultura intermediária que, segundo o autor, traz traços tanto da cultura vulgar, quanto da erudita.

No nosso trabalho preferimos falar apenas em cultura popular, sem distinção, sem qualquer juízo de valor. Estamos de acordo, portanto, com a definição de Darcy Ribeiro¹¹⁸. E por qual motivo fazemos isso? Concordamos com a idéia de que tudo nasce no âmbito do popular. Não falamos aqui de uma

¹¹⁷ VASSALLO, Ligia. Op. Cit., 1993, p. 46.

¹¹⁸ RIBEIRO, Darcy. *O Dilema da América Latina: Estruturas de Poder e Forças Insurgentes*. 5^o ed., Petrópolis: Vozes, 1988.

cultura aprendida nas escolas e universidades, mas sim daquela que surge no imaginário e vai com o povo a todos os lugares, inclusive para as universidades, como o cordel. Hoje percebemos o cordel sendo feito também por escritores que fazem parte da elite universitária. O mais importante é que as histórias dos cordéis refletem o imaginário da sociedade nordestina, portanto da cultura do povo residente no Nordeste.

Há sim uma diferença entre popular e erudito, mas não de menor ou maior, superior ou inferior, ruim ou bom, menos ou mais. São duas coisas distintas, como disse Darcy Ribeiro, que considera populares as manifestações livres de expressão cultural, aquelas que reúnem todos os grupos sociais, e eruditas as formas canônicas de expressão cultural, como, por exemplo, a dança flamenca, hoje representada em teatros, cultivada por alguns e vivenciadas por poucas pessoas, mas que é um tipo de dança influenciado pela cultura cigana. A origem da dança flamenca está no popular, ela nasce no meio do povo. Portanto, se analisarmos o que comumente é chamado cultura erudita veremos nela nada mais que a cultura popular, pois sua origem lá está. O popular é a raiz de tudo.

3.2. Mentalidade cristã medieval e cultura nordestina

Neste trabalho enfocamos, principalmente, a mentalidade cristã medieval produtora do grotesco e remanescente na cultura nordestina, através

dos processos de cristalização, hibridação cultural e endoculturação, formando um novo imaginário no qual se podem perceber resíduos culturais e literários da Europa medievla.

Como percebemos, o grotesco na Idade Média está presente na cultura de forma veemente: tanto na seriedade, no terrificante, no tenebroso, quanto no que provoca riso. Liga-se ao baixo corporal que, para Bakhtin, se regenera. Ressaltamos essa última parte, pois, em alguns cordéis de metamorfose, observamos que o ser disforme pode se reabilitar fisicamente e moralmente. Essa cultura não se desliga do popular, do povo.

Baseando-nos na periodização medieval proposta por Hilário Franco Júnior, detemo-nos principalmente nos dois últimos períodos citados pelo autor: Idade Média Central e Baixa Idade Média. Isso, porém, não impede possíveis confluências com outras épocas.

Para compreender o grotesco na *mentalidade* cristã da Idade Média e, em seguida, vê-lo como remanescente na cultura popular do Nordeste, faz-se necessário atentarmos para o seguinte ponto: o cristianismo como religião oficial da Idade Média provocou uma organização da sociedade totalmente em torno do teocentrismo. Os grandes nomes da Igreja são representantes de Deus aqui na terra e responsáveis por dizer como Deus quer o mundo. Dentro desse universo religioso destacamos os seguintes pontos: 1. A moral cristã e suas regras; 2. O pecado (compreendido como tudo aquilo que foge à moral cristã) e suas conseqüências; 3. O medo da conseqüência do pecado; 4. As várias dualidades medievais: O sagrado e o profano (dentro dos quais encontram-se as festas paródicas), o mal e o bem, o pobre e o rico. Nesse

ponto destacamos também o lado risível da medievalidade, pois o homem medieval também tirou dias para rir, rir de tudo. Dias nos quais ele poderia se livrar do fardo pesado da religião e se entregar aos prazeres considerados abomináveis noutros momentos. Para tal verificação, atentamos para as festas populares ocorridas na medievalidade europeia e também para a obra *Gargântua e Pantagruel* (principalmente para a linguagem nela utilizada), escrita no início do século XVI. Aqui, como já ressaltamos antes, tomamos por base a marcação de datas de Hilário Franco Júnior já citada. Para ele, a Baixa Idade Média inicia-se no século XIV e vai até meados do século XVI.

Para comentar cada item vejamos o seguinte: a cultura medieval, antes de qualquer coisa, como já vimos, caracterizava-se pela religiosidade. A Igreja Católica controlava as manifestações culturais e interpretava os fenômenos da natureza, assim como os sociais e políticos através da religiosidade. Por isso, o período é chamado de teocêntrico, pois Deus estava no centro de tudo. Tanto a riqueza, como a pobreza, segundo esta visão, eram determinadas pela providência divina. Cada grupo social: nobre, clérigo ou leigo pertencia a sua classe por aprovação de Deus. E cada um devia se conformar e aceitar sua condição, portanto era muito difícil o indivíduo passar de uma classe para outra.

A forte ligação com o religioso torna a sociedade séria e suscetível à moral cristã e à imposição de suas regras que são um marco para os indivíduos medievais e são motivadas pelo ideal cristão:

Identificar-se crente com a divindade, consagrando-se, o mais possível, à vida do espírito, desprezando, maltratando e espezinhando o corpo – essa carne corrupta e detestável, fonte

de pecado e abominação, trapo ignóbil que prende o espírito à terra.¹¹⁹

Por isso, podemos identificar tantos fiéis em autoflagelação, como forma de penitência por seus possíveis pecados. Esse era o ideal, vivia-se sempre em busca de uma maior proximidade com Deus, por isso, até mesmo nas festas, que veremos mais à frente, pode-se perceber que as paródias dos rituais cristãos não visavam afrontar o cristianismo, mas reforçar a aliança com Deus.

Para a conquista desse ideal foi necessário o estabelecimento de regras e imposições a serem cumpridas por toda a sociedade, já que ela era marcada pelo poder da igreja. A palavra “moral” vem do latim *mores* que significa costumes. A religião medieva tratava de erradicar os vícios humanos na tentativa de fazer sobressair a razão e não as paixões que prejudicam o indivíduo. Então, tudo que contribuía para as paixões humanas passou, na Idade Média, a ser censurado. Essa vida mais livre dos prazeres da carne já era buscada um pouco antes da afirmação do cristianismo. Para Ivan Lins, “é inegável haver-se constituído o Catolicismo o digno herdeiro dos grandes moralistas, gregos e romanos (...) considerando as virtudes individuais como a primeira base de todas as outras.”¹²⁰ As normas deviam ser seguidas, tendo como propósito uma vida mais regrada, visando também uma melhor organização da sociedade. Citamos alguns valores medievais que ainda podem ser vistos através de resíduos no Nordeste do Brasil, principalmente nas cidades interioranas. Um exemplo é a abstinência sexual. O ato sexual é livre

¹¹⁹ LINS, Ivan. *A idade Média: a cavalaria e as cruzadas*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939, p 240.

¹²⁰ *Ibidem*, p 107.

apenas após o casamento e, ainda assim, deve ter o intuito de procriar. Cristo e sua mãe são exemplos da virgindade. Segundo Hilário, essa

interferência eclesiástica na vida íntima dos fiéis não foi aceita com facilidade. Quanto mais recuados no tempo e mais afastados dos grandes centros clericais (sedes de bispado, mosteiros), mais os medievos puderam viver de forma “pagã”, no dizer da igreja. Os camponeses, em especial, superficialmente cristianizados até fins da Idade Média em várias regiões, quase sempre escapavam àquele controle. Os aristocratas, interessados em casamentos que garantissem bons dotes e grande prole para dar continuidade à linhagem e herdar o patrimônio fundiário da família, resistiram por muito tempo o modelo de união sexual que a igreja determinava. Mesmo os clérigos (...) não aderiram de bom gosto ao celibato obrigatório imposto pela reforma gregoriana.¹²¹

Mesmo assim, a imposição perdurou e ainda permanece, tão forte foi o poder exercido pela Igreja medieval.

O mundo religioso medieval compreende imposições e sanções para quem não cumprir as regras. A religião predominante na Idade Média ocidental era o cristianismo que passou a ser oficial a partir de 392 e compreendia *a priori* a igreja católica. A unidade do catolicismo era tão forte e mais consistente do que mesmo os:

laços políticos que formavam a unidade romana: e toda cristandade, (...), em todo o ocidente europeu, desde os reis e os mais poderosos barões até os mais humildes e rústicos servos da gleba, todos participaram e acompanharam desenrolar das cruzadas com o mesmo ardor e entusiasmo.¹²²

¹²¹ FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 127.

¹²² LINS, Ivan. Op. Cit., 1939, p. 63.

Vale lembrar que é também nesse período que se tem a noção de humanidade. Na Antiguidade, a pátria era a “suprema noção social” ¹²³ Os romanos conseguiram fundir a maioria das pátrias “substituindo os laços políticos, que ligavam os diferentes povos do império, por vínculos espirituais, quando a própria extensão da conquista romana lhes tornou inevitável a desagregação política.” ¹²⁴ O catolicismo veio para impor a moral naqueles traços sociais que começavam a fugir do controle político. Portanto, observamos quão grande foi a importância dessa religião como o centro da Idade Média. Todo esse período é regido por suas regras e imposições e todas as sociedades que são remanescentes desse período têm características em comum.

Essa Igreja, portanto, conduziu aquela sociedade medieval e moveu suas crenças. Mas, isso só foi possível graças às várias regras e tratados que foram impostos aos cristãos daquela época. O catolicismo estabeleceu sua moral e, assim, combateu os vícios, as paixões humanas, todas as vezes em que estas se sobrepujam à razão. A religião cristã, através do catolicismo buscava purificar o homem, “principalmente contra a luxúria, avareza e soberba” ¹²⁵. É, portanto, uma religião aparentemente séria, porém nascida no seio de um povo que tinha tradições. Depois nos ateremos a isso. Agora nos deteremos na mentalidade medieval sobre o pecado.

¹²³ LINS, Ivan.Op. Cit., 1939, p. 63.

¹²⁴ Ibidem. p. 64.

¹²⁵ Ib., p. 108.

Segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*, pecado significa “violação de um preceito religioso” ou “desobediência a uma norma”¹²⁶. Normalmente na Idade Média o que era pecado para igreja era também para a sociedade de uma forma geral, pois a religião predominava na época, Deus estava no centro. Mas, o que era considerado como pecado? Melhores exemplos não podem ser citados do que os sete pecados capitais que foram expostos justo na Idade Média: inveja, gula, ira, soberba, luxúria, avareza e preguiça. Foram instituídos no século VI pelo papa Gregório Magno e somente incorporados à doutrina da igreja no século XIII através do teólogo São Tomás de Aquino que explicou detalhadamente cada um deles. No entanto, os sete pecados já apareciam em várias partes da *Bíblia Sagrada*.

Os pecados mais recorrentes, mais comentados na Idade Média são os relacionados à luxúria, à heresia e à feitiçaria. E, se observarmos bem, esses pecados vão além da prática espiritual, têm um significado social. A luxúria tem relação com a misoginia muito forte naquela época. A mulher através da sua sensualidade poderia corromper o homem e assim impedi-lo de exercer suas tarefas coerentemente. Mas, apesar da misoginia, é na história cristã que uma mulher gera o filho de Deus e intercede pelos seres humanos ao lado desse filho. Essa é mais uma dualidade medieva. Sobre essas dualidades falaremos no item quatro, quando comentaremos as várias ambivalências medievais. Então, passemos a analisar a figura da mulher como fruto do pecado e conseqüentemente como uma figura grotesca. A mulher que não seguisse as regras era muito maltratada pela sociedade de forma geral. Primeiro, era

¹²⁶ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

considerada como fruto do pecado, luxuriosa, lasciva e, portanto, poderia levar o homem ao pecado da carne e era justamente o que a igreja condenava, pois enfraquecia o seu reino tendo em vista que havia padres e guerreiros. O pecado na Idade Média, porém, não estava somente relacionado diretamente à religião, mas por fazer parte de uma sanção imposta pela moral medieval todos podiam julgar. O próprio povo fazia juízo de valor. O charivari é um exemplo disso, pois as pessoas que eram ridicularizadas passavam por isso por terem violado uma norma estabelecida por um determinado grupo.

A heresia também foi bastante combatida na Idade Média. Em alguns lugares foi tão atacada quanto a feitiçaria. Todos os que se desviassem de alguma forma dos preceitos da Igreja Católica deveriam ser punidos, pois a vitória de um herege poderia enfraquecer a Igreja. Toda obra contra a igreja era considerada do diabo, ocasionada por ele que é destruidor. “É ele que perverte os heréticos”.¹²⁷ A maior punição estabelecida pelo papa Gregório XI foi a inquisição. Resquícios dessa mentalidade punitiva contra os que se desviavam de alguma forma da religião católica, contra os que criticavam as normas impostas pela igreja podem ser observados na cultura do Nordeste.

Observemos num trecho de um cordel a seguir que ninguém é detentor do direito de criticar a igreja nem seus participantes. No caso do cordel em questão, ocorre de um ateu atentar contra a Igreja, através da zombaria ao padre Cícero. No entanto, o seu plano acaba lhe trazendo um malefício, pois o

¹²⁷ DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 586.

padre, através dos seus poderes espirituais, toma conhecimento da atitude zombeteira e castiga o homem que se transforma num macaco.

Meu Padim abriu a porta
D'um quarto eles olharam
Estava um bicho preto
Todos pasmados avistaram
De coca num pano de saco
Transformado em macaco
Fora assim que encontraram

Meu Padim explicou
Ele mandou uma banana
Na cidade ao passarem
Ergueu do braço a cana
Quem brinca com divindade
Lhes digo na verdade
A si próprio engana¹²⁸

O homem entrega um recado a um grupo de romeiros que caminhava em direção a Juazeiro para uma visita a Padre Cícero. O recado dizia “mando uma banana/ pro Padre Cícero Romão”. E, embora os romeiros não tenham dado atenção à provocação e à profanação do homem, este é castigado, pois

O pensar pecaminoso
É ferramenta do cão
Quem blasfema perde
A sua alma em vão
Perde quem muito fala
Ganha aquele que cala
Esta é a justa razão¹²⁹

Observamos na passagem o reflexo da mentalidade medieval punitiva.

Várias histórias permearam o universo popular em torno da figura grotesca da mulher como fruto do pecado. Na Idade Média isso consiste principalmente na sedução feminina que é capaz de levar o homem ao

¹²⁸ JUAZEIRO, João Pedro do. *O homem que virou macaco*. Fortaleza: Folheteria Padre Cícero, 2005, p. 6.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 8.

fracasso na sua vida racional, ao sucumbir aos desejos da carne. O casamento, segundo Ivan Lins era considerado um suplício. Num poema do século XIII¹³⁰ o poeta, depois de ressaltar a existência de vários purgatórios, diz que o pior deles é o casamento. “Não passando de um martírio, torna-se o meio mais seguro de obter a coroa celeste, possuindo os casados, no céu, assento mais preciosos do que os monges”¹³¹, pois viver com uma mulher causaria um maior sofrimento. Essa aversão ao casamento parte da mentalidade misógina medieval, podendo ser observada em todo o Brasil. No cordel *A peleja de Leandro Gomes com uma velha de Sergipe*, de Leandro Gomes de Barro pode-se perceber essa repulsão ao casamento.

— A senhora fique certa
O que digo é com razão
A mulher geme sem dor
E gesta sem precisão
Casamento é para o homem
É ascarosa prisão¹³²

A diferença deste texto para o poema medieval é que, no texto de Leandro Gomes de Barro, a voz feminina demonstra antipatia pelo marido.

Disse a velha: — Meu senhor
Não há marido que sirva
Por melhor que a mulher seja
Trabalhadora e ativa

¹³⁰ O poema, citado na obra de Ivan Lins, *A Idade Média: a cavalaria e as cruzadas*, é “Les Lamentation de Mahieu”. Ivan Lins cita os seguintes trechos: “Dont jê me complainz à toy, Dieux:/ Ou tu dors, ou tu es trop vieulx” e “Plus est crueuse (cruelle) leur bataille/ Que de moynes Ne de prestraille”.

¹³¹ LINS, Ivan. *A Idade Média: a cavalaria e as cruzadas*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939.

¹³² BARRO, Leandro Gomes de. *A peleja de Leandro Gomes com uma velha de Sergipe*. Disponível em <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:HV4llMOt-RoJ:www.arteducacao.pro.br/Cultura/cordel/cordel10.htm+o+homem+e+o+casamento+cordel&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Data: 13 de junho 2010.

Ele traz a vista nela
É capaz de a comer viva¹³³

Percebe-se então a cristalização daquela mentalidade que resultou num novo produto cultural. A mulher também encontra o suplício no casamento.

O pecado aparece ainda através da feitiçaria. Esta foi fortemente apenada naquele período por meio das fogueiras. Cabia “ao fogo purificador destruir todos os germes maléficos”¹³⁴. Seria a prática de algum encantamento com o objetivo de conseguir algo como benefício. A Igreja, no entanto, considerava quem fosse um praticante da feitiçaria, como uma pessoa tomada por algum espírito maligno.

A *mentalidade* de que a feitiçaria está relacionada com o diabo é um reflexo no imaginário religioso do Nordeste do Brasil, além de estar mais ligada ao universo feminino. Por ter aceitado o fruto proibido indicado pelo diabo, por muito tempo a mulher foi vista como a que levou o homem pecar e, portanto a sofrer todos os infortúnios durante toda a sua existência. Assim, pelo seu poder de sedução, a mulher aparece mais ligada à idéia de enfeitiçar. Observemos o seguinte trecho:

A voz dessa bela moça
É um doce chamariz
Que hipnotiza os homens
(Assim a tradição diz)
Deixa qualquer um maluco
Sem chance de ser feliz

¹³³ BARRO, Leandro Gomes de. *A peleja de Leandro Gomes com uma velha de Sergipe*. Disponível em <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:HV4IIMOt-RoJ:www.arteducacao.pro.br/Cultura/cordel/cordel10.htm+o+homem+e+o+casamento+cordel&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Data: 13 de junho 2010

¹³⁴ DUBY, Georges. *O ano mil*. Tradução de Teresa Matos. Rio de Janeiro: Edições 70, 1967, p. 141.

O rapaz que vê a moça
Perde a razão num instante
Pois ela aparece nua
Com seu corpo fascinante
Dizendo assim para o moço:
- Venha ser o meu amante.¹³⁵

Percebemos a remanescência do resíduo da mulher relacionada ao seu poder de sedução, capaz de enfeitiçar o homem que sucumbe ante as suas investidas. Segundo Delumenau na Idade Média, a mulher “esposa ou amante, é carcereira do homem. Este deve, pelo menos, às vésperas ou no caminho de grandes empreendimentos, resistir às seduções femininas.”¹³⁶

Na obra *O martelo das feiticeiras* lemos:

Mulheres são “advinhas ímpias” e lançam mau-olhado. Algumas “muito criminosas”, servindo-se de encantamentos, de malefícios (...), impedem a procriação. Provocam a esterilidade com ervas e composições mágicas.¹³⁷

A mulher, mesmo não sendo praticante do que os medievais consideravam feitiçaria, era considerada como aquela que enfeitiçava, ludibriava o homem: “Se não houvesse malícia nas mulheres, mesmo não dizendo nada das feiticeiras, o mundo estaria liberto de incontáveis perigos”.¹³⁸ Há documentos¹³⁹ nos quais é possível comprovar que, mesmo receitas da cura e adivinhação, eram consideradas obras do maligno.

¹³⁵ OLIVEIRA, Julie Ane e GERALDO, Evaristo. *O mistério da pedra encantada*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2008, p. 04 e 05.

¹³⁶ DELUMENAU, Jean. *A história do medo no ocidente*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 467.

¹³⁷ Ibidem, p. 483.

¹³⁸ KRAMER, Heinrich e SPRENGER, Jakob. *O martelo das feiticeiras*. Apud: ¹³⁸ DELUMENAU, Jean. *A história do medo no ocidente*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 489.

¹³⁹ Um trecho desse documento é citado por Jean Delumenau na obra *A história do medo no Ocidente*, página 559. É um trecho do *Confessionnal* publicado em Nantes em 1612. “Qualquer

Há outro aspecto que deve ser considerado. Esse imaginário da mulher enquanto bruxa, enquanto praticante da feitiçaria percorre os imaginários de várias sociedades. E, segundo Humberto Eco,

Na maior parte dos casos as vítimas de tantas fogueiras foram acusadas de feitiçaria porque eram feias. E a respeito dessa feiúra, inventou-se que nos sabás infernais elas poderiam se transformar em criaturas de formas atraentes, mas sempre marcadas por traços ambíguos que revelariam sua feiúra interior.¹⁴⁰

De fato, a mulher desprovida de beleza é denominada hoje por bruxa. Assim como aquela que pratica atos maus e que também se relaciona com a feiúra, desta feita do caráter. Para constataremos o primeiro caso temos a passagem a seguir:

Me casei com uma dama
com amor e com paixão
toda essa emoção
se acabou na hora da cama
se pensei que tinha fama
tinha agora só feiúra
acabou-se a doçura
começou o meu tormento:
mulher feia e jumento
só o dono é quem procura

seu cabelo era armado
parecendo uma bucha
sua cara era de bruxa
tinha um peito remendado
tinha um dedo remontado
todo torto na estrutura

um que junte ervas, fora da noite da festa de São João, dizendo orações ou conjurações de qualquer espécie (...) peca mortalmente. Fazer alguma coisa com versículos de salmos para encontrar coisas perdidas, ou para enganar mulheres e moças, ou obter seu amor e desposá-las, peca mortalmente (...). Qualquer um que queira cuidar da dor de dente por meio de um cravo invocado em nome de Deus peca mortalmente.” Sendo o texto datado de 1612, pode-se perceber que o ataque aos feiticeiros se intensificou no fim da Idade Média, tendo em vista a publicação de *O martelo das feiticeiras* em 1486 e após a Idade Média. Antes havia uma maior preocupação com os hereges. As inquisições estavam mais voltadas para os que iam de encontro aos poderes da Igreja. Então, percebe-se a mentalidade medieval passando adiante.

¹⁴⁰ ECO, Umberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 212.

até a geração futura
vai fugir desse invento
mulher feia e jumento
só o dono é quem procura¹⁴¹

Atos relacionados à feitiçaria eram praticados não só por mulheres, mas também por homens e esses atos podiam ser vistos de forma diferente pela sociedade, de uma forma geral, e pelos detentores do poder. Para o senso comum só era feitiço aquilo que visasse prejudicar um ser humano ou um animal, mas para o estado e os religiosos estavam no mesmo grupo “magia branca e magia negra, adivinhações e malefícios, fórmulas que curam e outras as que matam, uns e outros não podendo agir senão pela força do demônio.”¹⁴²

O medo é, principalmente, o medo da morte. E na Idade Média isso significa o temor da morte eterna, o sofrimento eterno. *Mentalidade* que até hoje está viva no meio dos religiosos mais praticantes. Por isso, a apreensão diante das normas. Quando o homem medieval é coagido a não pecar, a não agir contra as normas ditadas pela igreja, ele obedece. Não está fazendo outra coisa, a não ser tentando um lugar na vida eterna com Deus e fugir da morte eterna com o diabo e isso nada mais é que o sofrimento eterno¹⁴³. Se não houvesse um meio de aterrorizar o humano ele não se importaria em pecar.

¹⁴¹ MARTINS, Arnaldo B. T. *Mulher feia e jumento, só o dono é quem procura*. Disponível em: <http://cordeisdearnaldo.blogspot.com/2010/01/mulher-feia-e-jumento-so-o-dono-e-quem.html>.
Data: 14 de junho 2010.

¹⁴² DELUMENAU, Jean. *A história do medo no ocidente*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 558.

¹⁴³ Para os religiosos cristãos, a bíblia é o livro base, é a voz de Deus. Nela está escrito que todos os seres humanos, depois de deixarem a vida terrena, entrarão para a vida eterna. Esta poderá ser passada ao lado de Deus ou ao lado do diabo. Quem ficar com Deus terá dias de gozo eterno, do outro lado será sempre sofrimento.

Normalmente os que sofrem com as sanções da igreja cristã medieval são algumas minorias que por algum motivo estão à margem da sociedade. São exemplos disso, as mulheres feiticeiras; os hereges; os leprosos; os judeus; as mulheres entregues ao sexo, entre outras. O medo cria monstros. A partir do imaginário que uma determinada sociedade tem sobre o medo, criam-se imagens para se definir tais monstros que causam medo e pavor. Muitos exemplos podem ser citados. Lembramos aqui a história da mula-sem-cabeça. Segundo o conto popular, a mulher que se envolvesse com algum padre seria tomada por uma maldição, transformar-se-ia todas as noites numa mula sem cabeça e passaria por grandes suplícios. Assim é que o pecado poderia ser punido e ainda evitaria que outras pessoas agissem da mesma forma. A punição visa provocar naqueles que a vêem o receio de cometer o mesmo erro ou qualquer outro e também ser castigado.

Vejamos alguns exemplos da existência do medo por causa do pecado. Segundo Jean Delumeau, o medo é “inerente à nossa natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte.”¹⁴⁴ A inquisição funcionava como a mais forte punição contra pecadores (esse tipos de pecados eram cometidos em boa parte por indivíduos marginalizados pela sociedade) Mas lembremos que para evitar alguns pecados, ou a punição de tais pecados, foram estabelecidas festas nas quais todos gozavam de liberdade. Mas é

¹⁴⁴ DELUMEAU, Jean. Op. Cit., 2009, p. 23 e 24.

importante ressaltar que “se ultrapassa uma dose insuportável, ele se torna patológico e cria bloqueios.”¹⁴⁵

Se observarmos, não podemos falar de Idade Média sem falar de religião, de cristianismo, de dogmas da igreja, regras, seriedade. Um mundo que era cercado por dogmas e regras que deveriam ser seguidas cegamente sem direito a questionamentos. O pecado era punível e isso provocava medo. No entanto, verificamos que o homem medieval tirava momentos do ano nos quais ele se libertava de todas as regras e se entregava aos prazeres. Isso acontecia, segundo Bakhtin, através da festa. E nessa festa podíamos ver os traços fortes do grotesco através do riso, do baixo corporal, da linguagem baixa, e da existência completamente grotesca de algumas personagens citadas por Bakhtin em seu livro.

Outro aspecto importante a ser visto na medievalidade são as suas dualidades que culminam no riso e que também são revestidas do grotesco, do tipo risível e que pode chegar à gargalhada. Nesse ponto tratamos também do baixo corporal e da linguagem baixa. Esses aspectos podem ser observados na obra de Rabelais que tem o espírito pertencente aos últimos séculos medievais, pois personagens principais, assim como o caráter deles não são originários de Rabelais, mas em contos que faziam parte do imaginário do povo medieval de séculos anteriores.

O que o teria levado a se dedicar a tal gênero de sátiras (ele mesmo o confessa) foi o sucesso lançados poucos meses antes pelo livro “As grandes crônicas do grande e enorme gigante Gargântua”, coletânea de lendas e anedotas de origem medieval, escrita por um anônimo. Registre-se, portanto, não

¹⁴⁵ DELUMEAU, Jean. Op. Cit., 2009, p. 24.

ter sido Rabelais o criador de Gargântua, e tampouco de Pantagruel, ambos mitos surgidos séculos antes. (...) Tais monstregos, que com dragões e bruxos compunham a equipe de coadjuvantes dos livros de cavalaria, conviviam no dia-a-dia do anedotário popular.¹⁴⁶

Além disso, na linguagem grotesca utilizada por Rabelais, encontramos inúmeras identificações com os cordéis por nós analisados e, assim, verificamos mais traços da residualidade literária presente no cordel de metamorfose contemporâneo. Esse grotesco rabelaisiano provoca o riso que, nesse caso, pode-se chamar gargalhada.

A prática artística do riso no Renascimento¹⁴⁷ é, antes de mais nada, determinada pelas tradições da cultura cômica popular da Idade Média.

No entanto, nessa época, essas tradições não se limitaram a ser transmitidas, mas entraram numa fase superior de sua existência. A riquíssima cultura popular do riso na Idade Média viveu e desenvolveu-se fora da esfera oficial da Ideologia e da literatura elevada. E foi graças a essa existência extra-oficial que a cultura do riso se distinguiu por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, por sua implacável lucidez. Ao proibir que o riso tivesse acesso a qualquer domínio oficial da vida e das idéias, a Idade lhe conferiu em compensação privilégios excepcionais de licença e impunidade fora desses limites: na praça pública, durante as festas, na literatura recreativa¹⁴⁸

Entre outros aspectos, falamos aqui do que Bakhtin chama “vocabulário da praça pública”. Faz parte de todo grupo de indivíduos. Em todas as sociedades se pode perceber aquela linguagem que provoca o riso que brinca com tudo, a linguagem que marca um grupo de pessoas e que sempre diz muito sobre este grupo. No cordel pode ser encontrada uma linguagem que

¹⁴⁶ AMADO, Eugênio. “Vida e obra de François Rabelais”. In: RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003, p. 17.

¹⁴⁷ Lembramos que o período considerado por Bakhtin como Renascimento, Hilário ainda considera Idade Média.

¹⁴⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento (o contexto de François Rabelais)*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Edição Universidade de Brasília, 1999, p. 61 e 62.

pode ser comparada àquela usada por Rabelais. Observemos um tema bastante recorrente na linguagem do dia-a-dia do Nordeste. É o caso do humor relacionado com aquele que sofreu alguma traição. O chamado corno. Sabe-se que em muitos cordéis fala-se mal do corno. Este recebe injúrias e sua história é contada através do humor e nela pode-se perceber o uso duma linguagem comum no vocabulário popular:

O corno azulejo
Esse já vive liso
Do chifre fez brincadeira
É corno acostumado
Ele leva até recado
Pra negão se for preciso

O corno banana
Esse se baba de medo
De perder a mulher
Sai de casa cedo
Sabendo que o negão
Virá no seu pirão
Neste dia meter o dedo¹⁴⁹

Observe-se que a palavra banana faz parte do vocabulário popular do Nordeste e possui várias conotações. Nesse caso, corresponde ao homem sem atitude, que observa as coisas acontecerem ao seu redor e nada faz. Não há receio por parte do poeta em usar o tal vocabulário.

¹⁴⁹ JUAZEIRO, João Pedro do. *As qualidades de corno*. Fortaleza: Folheteria Padre Cícero, 2005, p. 3.

3.3. A medievalidade na cultura popular do Nordeste do Brasil

Para entender o Brasil como um repositório da medievalidade européia, precisa-se compreender como isso aconteceu desde a colonização. “Com a ocupação do Brasil, Portugal transpõe para a nova terra o sistema sócio-político que adotava à época dos descobrimentos, bem como seus padrões culturais.”¹⁵⁰ Essas características, “devido a circunstâncias particulares, mantêm-se no Nordeste. (...) O resultado final engendrou um sincretismo extremamente rico”.¹⁵¹ Vassallo usa a palavra sincretismo, mas optamos pelo uso de hibridismo cultural, tendo em vista considerarmos o sincretismo como a fusão de algum aspecto ligado ao religioso. Assim, os traços medievais portugueses vieram nas caravelas e aqui se mesclaram aos costumes indígenas e depois aos dos negros africanos.

Hilário Franco Júnior cita vários exemplos da herança medieval do Brasil na vida política, na vida social, no plano econômico, mas vejamos o que ele disse sobre o plano cultural:

Apesar da globalização neste início de milênio, alguns elementos medievais ainda são visíveis. Artur e Carlos Magno estão presentes com frequência na literatura nordestina de cordel, cujo espírito, temática, transmissão e recepção essencialmente orais prolongam a poesia européia da Idade Média no Brasil do século XX. Mesmo certas criações eruditas do Nordeste, (...) bebem fundamentalmente de fontes medievais. (...) Festas como o Carnaval, no Rio de Janeiro e no Nordeste, o Bumba-meu-boi, em São Luís do Maranhão, a

¹⁵⁰VASSALLO, Ligia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 57.

¹⁵¹Ibidem, p. 58

Procissão de Círio, em Belém do Pará, têm inegáveis raízes medievais.¹⁵²

Na obra *Os cinco livros do povo*, de Câmara Cascudo, observamos, por exemplo, a remanescente história de Carlos Magno, parte do imaginário popular do Brasil, tanto oralmente, quanto escrita nos cordéis.

A *residualidade* também é observada por meio do sincretismo religioso, pois, se a Idade Média fundiu o paganismo ao cristianismo, no Brasil os cultos africanos confluíram-se com o catolicismo.

Várias histórias e personagens, contos populares que permeiam o imaginário popular do Nordeste, como a história da mula-sem-cabeça, das sereias são documentos que atestam a cultura nordestina e brasileira como residual. Além disso, as festas populares também contribuem para a mesma residualidade.

Segundo Joseph M. Luyten,

Em todos os países, houve fortes e duradouras manifestações em forma de contos. Na realidade, porém, em muitos casos não se sabe quando esses contos foram transcritos da poesia para a prosa. Os Edda (as sagas germânicas e escandinavas) foram longamente perpetuados em forma poética, depois passados para a prosa, registrados no século XIX por folcloristas e desapareceram como tradição popular. No vale do Reno, ficaram famosas história de “Rhijnhaert de Vos”, a raposa, que juntamente com o lobo e o urso, infernizava as florestas da região. Ninguém pode esquecer Thijl Uilenspiegel”, o herói popular de Flandres – hoje Bélgica e Holanda. Ele é equivalente, em malandragem, ao nosso Pedro Malazartes – que é Pedro Urdemales na Espanha e que, por sua vez, tem origens árabes.¹⁵³

¹⁵² FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 169.

¹⁵³ LUYTEN, Joseph Maria. *O que é literatura de cordel*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 32 e 34.

Neste caso tem-se um bom exemplo de remanescente. A figura do pícaro foi cristalizada na literatura atravessou gerações por meio da oralidade ou da escrita e chegou ao Nordeste. E no próprio Nordeste ainda é um resíduo que dá origem a um novo objeto cultural. É o caso de João Grilo e Chicó, personagens de *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna. O próprio Ariano Suassuna revela sua literatura como tendo um remanescente mais próximo nos contos populares do Brasil e num plano mais distante nas histórias que permeavam o imaginário europeu medieval. Assim como os contos populares medievais têm remanescentes ainda mais longínquos. Há também diversos cordéis que trazem o pícaro e, inclusive, Pedro Malazartes. É o caso do cordel *As aventuras de Pedro Malazartes*, no qual os autores J. O. de Lima e Manoel Caboclo mostram a figura desse malandro, como aquele nunca perde uma batalha porque sabe sempre se aproveitar das situações, é um tremendo espertalhão, um sabido.

Oh! musa santa dos mestres
Dai-me força, rima e arte
Pra contar as aventuras
De um tal Pedro Malazarte
Nos truques e palhaçadas
Nunca perdeu uma parte

Os planos todos acertados
Nem um cálculo ele perdia
Tinha conversa bonita
Nos negócios que trazia
Tinha ciladas bem feitas
Que até o diabo sorria¹⁵⁴

¹⁵⁴ Lima, J. O. de e Silva, Manuel Caboclo e. *As aventuras de Pedro Malazarte*. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br/revista/marco76/cn76003a.asp> Data: 10 de junho 2010.

Assim como o pícaro europeu Thijl que não se cansa de se dar bem por meio da desgraça alheia e convenceu um bando de doentes a fugirem do hospital ao se passar por médico e oferecer tratamentos assustadores, Pedro Malazarte não teme nada e é capaz de tudo para conseguir dinheiro:

Na porta de uma casa
Ouviu a mulher chamar
— Negra cuida do almoço
Teu senhor vem almoçar
E guarde comida das boas
Pra quando meu bem chegar

Pedro ouviu a mulher
Dizer com muita atenção
— Guarde a carne da galinha
Arroz e o macarrão
E guarde o vinho do Porto
Para a minha refeição

Pedro conheceu a trama
Ficou bastante animado
Com o urubu no braço
Ficou distante sentado
Esperando o dono da casa
Que chegava do roçado

Pedro botou-se pra lá
Com o passarinho na mão
Disse: — Bom dia, senhor!
Quero pedir ao patrão
Pra descansar um pouquinho
O homem disse: — Pois não

Ele amarrou o pássaro
Bem na perna da mesa
Porque ficava mais fácil
Sua janta com certeza
E na hora da comida
Fazia a sua defesa

Chamaram para o almoço
Pedro sentou-se então
Olhou os pratos e só viu
A farinha com feijão
Bateu com o pé no urubu
Foi a maior confusão

Ele nesta mesma hora
Levantou-se e foi dizendo:
— Se sabes, fique calado
Tanto que te recomendo!
Perguntou o homem: O que é
Que esse bicho está dizendo?

Pedro disse: — É porque ele
É um pássaro que adivinha
Ele agora disse a mim
Que lá dentro na cozinha
Tem vinho, arroz, macarrão
Carne de porco e galinha

A mulher ficou suspensa
Quase morre nesta hora
Gritou pela negra e disse:
— O que tu mereces agora?
A negra logo botou
Toda comida pra fora

E depois que almoçaram
O homem falou pra ele:
— Quer me vender este pássaro?
Diga quanto quer por ele
— Lhe dou por cem mil réis
Pode tomar conta dele

Contou todo mistério
Que o passarinho tinha
E disse: — Preste atenção
Toda essa história minha
Se alguém mijar-lhe a cabeça
Nunca mais ele adivinha

O homem passou-lhe as notas
E Pedro se retirou
Antes do homem ir pra roça
O passarinho amarrou
Com pouco tempo o amante
Da mulher também chegou¹⁵⁵

Pedro Malazartes consegue enganar a todos usando de sua esperteza e também atingindo as pessoas, de forma que em todas as suas artimanhas algum indivíduo sai perdendo. O mesmo acontece com Thijl, personagem dos contos populares medievais.

¹⁵⁵ Lima, J. O. de e Silva, Manuel Caboclo e. *As aventuras de Pedro Malazarte*. Disponível em <http://www.jangadabrasil.com.br/revista/marco76/cn76003a.asp>, Data: 10 de junho 2010.

Conta-se que Thijl chegou a uma cidadezinha da época e o burgomestre queixou-se de que muitos malandros se aproveitavam da benevolência local e, fingindo-se doentes, passavam meses no hospital à custa da comunidade. Thijl, fazendo-se passar por médico, percorreu as salas do hospital e, em voz alta, ia enumerando as operações e tratamentos, que pretendia oferecer aos doentes a partir do dia seguinte. O falso médico foi tão convincente, e os tratamentos tão arrepiantes que, na madrugada seguinte, boa parte dos pacientes havia fugido. Os outros, que eram doentes mesmo, tinham morrido de medo. Assim, o hospital deixou de dar problemas para a cidade e Thijl Uilenspiegel saiu acariciando um saco de moedas de ouro que havia recebido do burgomestre.¹⁵⁶

Note-se que ambos os malandros beneficiam alguns, mas ferem outros, porém isso não importa, pois o que eles querem é apenas o benefício de si.

Ao atentarmos para traços da Idade Média presentes na cultura popular do Nordeste brasileiro veremos vários pontos de contato. Usamos como exemplo principalmente a literatura de cordel, primeiramente, por ser o nosso objeto de estudo e, depois, porque nela, como já percebemos, encontramos a *mentalidade* do Nordeste brasileiro.

Vale ressaltar que, no mesmo período em que outros países europeus entravam numa nova fase, os valores medievais ainda eram bastante vigentes nos países ibéricos, principalmente em Portugal, o colonizador do Brasil. Segundo Weckmann,

El rasgo distintivo y peculiar de la cultura ibérica (...) es La pervivencia de factores medievales durante esse renacimiento, que parecían como um gran árbol que hundía sus raíces em la tierra medieval dando frutos tardios de um sabor anticuado como livros de cabellerías y escritos de ascética, así como la orden monástico-militar que a la usanza medieval fundara San Ignacio de Loyola y cuyos miembros, los

¹⁵⁶ LUYTEN, Joseph Maria. *O que é literatura de cordel*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 34.

jesuítas, habrían de dominar La vida Del Brasil durante siglos.¹⁵⁷

E esses detalhes fizeram com que o Brasil fosse possuído pelo espírito medieval, mesmo na época moderna. Isso aconteceu por causa da hibridação cultural.

Temos um país híbrido, formado pela junção de brancos, negros e índios. Junção cultural que Roberto Pontes conceitua como *afrobrasilusa*. Na formação do Brasil não há como separar esses diferentes. Roberto Pontes define *literatura afrobrasilusa* como uma literatura descendente da mescla cultural desses três lugares: África, Brasil e Portugal, tendo em vista que a história desses países se cruza. Roberto Pontes explica também a ordem dos gentílicos na formação da palavra:

Em afrobrasilusa deve vir em primeiro lugar o elemento morfológico que sugere a idéia de mais remoto historicamente; o segundo deve o que patrocina a idéia de liame, de ponte, e este só pode ser o referente ao Brasil, pois é neste país que a fusão das etnias se aperfeiçoa, visando a integração e o entendimento mútuo; a Portugal cabe o fecho fonológico-ortográfico deste neologismo porque, em qualquer ritual, são lugares de honra sempre o primeiro e o último, os quais cabem aqui, respectivamente aos africanos, que hoje reinventam a Língua Portuguesa, e ao lusitanos, que a modelaram a partir do Lácio. A nós, brasileiros, cabe-nos a alegria de desempenhar a função de elo aglutinante nesta palavra sonora e bela.¹⁵⁸

¹⁵⁷ WECKMANN, Luis. *La herencia medieval Del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Traduzido por Roberto Pontes: “O traço distintivo e peculiar da cultura ibérica (...) é a *residualidade* de fatores medievais durante esse renascimento, semelhante a uma árvore que fundia suas raízes na terra medieval, dando frutos tardios de sabor antiquado como livros de cavalaria e escritos de ascetismo, e também fecundando ordens monástico-militares que à usança medieval Santo Ignacio de Loyola fundara, e cujos membros, os jesuítas, haveriam de dominar a vida do Brasil durante séculos.” (p. 2)

¹⁵⁸ PONTES, Roberto. *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*. Fortaleza: EUFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999, p. 166 e 167.

Trazemos esse conceito para o nosso estudo para que possamos compreender a hibridação cultural ocorrida no Brasil. A riqueza desta fusão de culturas pode ser percebida nas crenças e histórias populares. Câmara Cascudo, em sua obra *Geografía dos mitos*, traz vários exemplos dessa hibridação tão forte no Brasil. As comprovações são mostradas a partir da verificação da origem de vários mitos que permeiam o imaginário brasileiro.

Os colonizadores da América “contemplaron El Nuevo Mundo a través de antiparras medievales, y llevaban em su equipage todas lãs ideas y leyendas que El Medievo había propagado com efusión”.¹⁵⁹

Com relação à religiosidade:

Em la vida religiosa de La primera mitad Del siglo XVI, su carácter ortodoxo fue copia fiel Del orden medieval de las cosas. La tarea apostólica y civilizadora de lãs ordenes religiosas – em El Brasil, primero de unos cuantos franciscanos, y luego de lãs legiones de La Compañía de Jesús – se asemeja a La que había caracterizado, siglos antes, a los monjes y frailes europeos. Ambos grupos, cada uno em sul lado Del Atlántico, impartieron justicia, fundaron escuelas y hospitales, dirigieron La construcción de edificios (em Brasil de dues fortalezas inclusive), enseñaron las artes manuales a los pueblos paganos (eslavos o tupíes) e alentaron El desarrollo de La agricultura y La ganadería.¹⁶⁰

Na mesma obra encontramos ainda a constatação de vários outros legados da Idade Média ao Brasil. Weckmann nos fala das câmaras

¹⁵⁹ WECKMANN, Luis. *La herencia medieval Del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 24. Tradução de Roberto Pontes: “contemplaram o Novo Mundo através de anteparos medievais, e levavam em sua equipagem mental todas as idéias e lendas que o Medievo havia propagado com entusiasmo.” (p. 6)

¹⁶⁰ Ibidem. Tradução de Roberto Pontes: “Na vida religiosa da primeira metade do século XVI, seu caráter ortodoxo foi cópia fiel da ordem medieval das coisas. A tarefa apostólica e civilizadora das ordens religiosas – no Brasil, primeiro de uns poucos franciscanos, e logo das legiões da companhia de Jesus – se assemelha à que havia caracterizado, séculos antes, os monges e frades europeus. Ambos os grupos, cada qual em seu lado do atlântico, ministraram justiça, fundaram escolas, hospitais, dirigiram a construção de edifícios (no Brasil, de duas fortalezas, inclusive), ensinaram artes manuais aos povos pagãos (escravos e tupis) e estimularam o desenvolvimento da agricultura e da criação bovina.” (p. 6 e 7)

municipais, da grande devoção à virgem, da navegação, das músicas e danças e das várias manifestações da religião cristã no meio popular.¹⁶¹

Assim, observamos a força da medievalidade no Brasil através do resíduo medieval que está no meio de nós por causa do processo de hibridação cultural. Numa obra literária podemos observar resíduos da *mentalidade* da Idade Média que chegaram até nós por meio do referido processo. Mas esse objeto, costume ou modo de pensar que hoje temos não é idêntico ao da Idade Média, passou por um processo de cristalização e hoje é o que é e reflete o imaginário do Nordeste brasileiro.

O que comprovamos, através da *teoria da residualidade*, são os *resíduos*, próximos ou distantes, presentes na cultura sob forma cristalizada através do processo de *hibridação cultural* ocorrente entre o Brasil e outros povos de diferentes épocas. Esses resíduos se encontram no imaginário popular que refletem a mentalidade de uma época passada, como já observado em parágrafos anteriores e como poderá ser visto ainda neste capítulo, como no próximo.

Fazemos parte de um país colonizado por portugueses que em suas bagagens trouxeram suas práticas culturais. Chegando aqui impuseram os seus costumes que, misturados ao dos nativos e negros, formaram o contexto cultural do Brasil. A nós interessa o que aconteceu no Nordeste brasileiro. Certamente o que aconteceu nesse trecho do país foi diferente do que

¹⁶¹ WECKMANN, Luis. Op. Cit., 1993, p. 2.

aconteceu nas demais regiões. Entre diversas características que tornam o Nordeste um local movimentado pela cultura medieval estão:

O isolamento da população que cresceu mantendo-se espalhada, a cosmopolita miscigenação racial dos primeiros colonos provenientes do Sul arabizado de Portugal, aos quais se juntaram os elementos ameríndios bem como os africanos de múltiplas origens; a milícia dos latifundiários, equivalente à própria do senhor feudal; o domínio da religião – ainda que de forma muito peculiar.¹⁶²

Atentamos, principalmente para a questão religiosa, pois, por meio dela encontraremos o grotesco medieval residual no Nordeste. A igreja era impositiva na Europa, como pudemos observar. E, tendo o Nordeste brasileiro características que o faz se aproximar da estrutura de sociedade medieval, isso proporcionou um estilo religioso semelhante. No Nordeste, o sertão era onde grandes eventos aconteciam, basta lembrarmos Lampião, Antônio Conselheiro e outros nomes. O diferencial do Nordeste se deu por ele se manter distante das demais regiões do Brasil, principalmente as que enfrentavam maior desenvolvimento, como a região Sudeste. Inclusive na religião isso se opera de forma mais incisiva.

No interior, a religião assume o papel de reavivar e reforçar laços sociais, sancionando o modelo do compadrio nas relações de vizinhança. Portanto a religião rústica é utilizada para justificar e reafirmar vínculos sociais profanos, já que atua como veículos de reorganização social e fator de coesão grupal para restabelecer inter-relações abaladas. E é *sui generis*, na medida em que apresenta caráter de festa, em contraste com o catolicismo dogmático, moral e puritano do litoral. Dentro desse espírito de carnavalização enquadram-se também as danças dramáticas folclóricas, ligadas em geral à liturgia de Natal e ao mês de junho.¹⁶³

¹⁶² VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 60.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 62.

A religião possuía uma grande força social no sertão e o seu isolamento, o isolamento do sertão fazia surgir cultos que redundavam em fanatismo, misticismo que eram conseqüência também do “analfabetismo, da ignorância e da instabilidade emocional do mestiço.”¹⁶⁴ Esse isolamento do Nordeste foi também o que fez com que mantivesse muitas das características medievais, pois, assim demoravam a ter contato com novas tendências.

3.4. O cordel e o processo residual entre o Nordeste contemporâneo e a Europa medieval

A literatura de cordel em si é residual. Basta observarmos suas possíveis origens que são controversas, mas podemos chegar a alguns pontos comuns. Primeiro o fato de ter origem na oralidade. Também na Idade Média a oralidade era muito forte, tendo em vista que a leitura não era privilégio da maioria.

Quando analisamos a cultura do Nordeste do Brasil, percebemos nela uma variedade de manifestações culturais que, a priori parecem pertencer unicamente ao povo que convive com tais manifestações. Porém, ao estudar as origens percebemos:

A cultura popular do Nordeste é herdeira do modelo português da época dos descobrimentos, que emigrou para o Novo Mundo com todas as suas práticas e características (...). A oralidade predominante naquele período sobrevive fixada em especial nessa região, por ser depositária do acervo cultural e

¹⁶⁴ VASSALLO, Lígia. Op. Cit., 1993, p. 62.

social da Europa medieval. Aí permaneceu devido a múltiplas razões: por ser a mais antiga zona de colonização que prosperou; pelo isolamento prolongado em que a região permaneceu, pelo encontro e cruzamento contínuo de raças e culturas, pela estabilidade e longa duração de uma organização social semi-feudal de latifúndio e patriarcalismo perpetuadora das tradições herdadas. A continuidade da literatura mediavalizante no Nordeste confirma o conceito de arcaísmo atribuído a essa sociedade.¹⁶⁵

O processo descrito por Lúgia Vassalo nada mais é do que o caminho residual.

Essa cultura européia veio para a América oralmente e por escrito, embora só haja referências indiretas sobre as manifestações literárias dos primeiros séculos da colonização. Mas pode ser confirmada através da tradição que se manteve praticamente inalterada.

Tal herança, que emigrou com a memória dos colonizadores, se faz aparente em manifestações menores da literatura ora (casos, provérbios, adivinhações, etc), mas ressurge mais nítida nas novelas tradicionais, nos cordéis e nas dramatizações ou folguedos. Apresenta temas profanos, bem como personagens, situações e estruturas formais.¹⁶⁶

Assim é que temos no Nordeste uma cultura popular tão acentuada perceptível principalmente através da literatura de cordel produzida primeiramente no Nordeste. Essa literatura, que se origina na oratura¹⁶⁷, possui traços da oralidade medieval. Dialoga com várias histórias que fazem parte do imaginário popular, são exemplos algumas histórias que permeavam o imaginário português, Lembremo-nos dos cinco livros do povo citados pelo

¹⁶⁵ VASSALLO, Lúgia. Op. Cit., 1993, p. 69.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Os poetas costumavam compor os seus versos oralmente. Mas, “no final do século XIX, (...) pequenas tipografias possibilitaram que poetas populares nordestinos começassem a dar forma impressa às composições orais, com a publicação de pequenos folhetos”. (ANTONACCI, Maria Antonieta. “Tradições de oralidade, escritura e iconografia na literatura de folhetos: Nordeste do Brasil, 1890/ 1940”. In: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História – PUC-SP. Projeto História: história e oralidade, nº 22, junho, 2001, p. 111.)

escritor Câmara Cascudo, na sua obra que recebe o mesmo nome. Uma delas, a *História da imperatriz Porcina* tem versão portuguesa e nordestina. Segundo Márcia Abreu, a confluência com os textos lusitanos:

pode ter (...) aumentado o repertório de situações, temas, personagens, incorporados a uma forma poética fixa, criada e aperfeiçoada pelos poetas nordestinos, primeiramente no âmbito das camadas orais e, posteriormente, por meio de folhetos impressos.¹⁶⁸

Mais uma vez comprovamos a vivacidade do *resíduo*. A história perpassa a fronteira entre países e adquire nova forma sem que se apague dela traços de um passado que lhe ficou arraigado.

Como vimos até o momento, os temas encontrados na literatura de cordel são exemplos dessa fusão de culturas entre o medieval europeu e a contemporaneidade nordestina. Os cordelistas também reconhecem que essa literatura é produto de uma *hibridação cultural* e que não seria possível caso o Brasil não tivesse sido permeado por vários povos europeus e africanos. Inclusive a origem da literatura de cordel:

Por isso, caro leitor
Em versos vou relatar
A História do Cordel
E nesse livro narrar.
Onde se deu sua origem
Vou logo aqui lhe explicar

Na Europa Medieval
Surgiram os menestréis
Por serem bons trovadores
Às musas eram fiéis
E prendiam seus livrinhos
Pendurados em cordéis.

(...)

Na Europa Medieval

¹⁶⁸ ABREU, Márcia. *História de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999 p. 134 .

Juntava-se multidão
De pessoas que saiam
Para a peregrinação
Rumo aos lugares santos
Com fé e devoção.

De Provença, Sul da França,
Iam pra Jerusalém
Da Lombardia pra Roma
Saíam dizendo: Amém!
E o terceiro lugar
Agora cito também.

Saíam lá da Galícia
Rezando no breviário
E lá da Península Ibérica
Para o grande santuário
Santiago Compostela
Seguindo o Itinerário

O bom poeta andarilho
Do povo seguia a pista
E funcionava como
Verdadeiro jornalista
Seus poemas de aventuras
Cantava como um artista.

Eis a origem da nossa
Poesia Popular
Pro Brasil, os portugueses
Trouxeram algum exemplar
E pras novas gerações
Puderam então repassar.¹⁶⁹

Os versos acima são do poeta José Antônio dos Santos.¹⁷⁰ Percebe-se que o poeta faz um passeio pelos possíveis caminhos que nos trouxeram os cordéis e confirma a herança medieval recebida pelo Nordeste.

¹⁶⁹ SANTOS, José Antônio dos. *História da Literatura de Cordel*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2007, p. 1, 2 e 3.

¹⁷⁰ Pode-se perceber na leitura do cordel um profundo conhecimento sobre a origem do cordel o que nos faz refletir sobre a questão do imaginário que está no poeta de forma consciente e inconsciente.

Outro aspecto representante dessa remanescência da cultura européia medieval é a xilogravura presente no cordel. Esse “processo artesanal nordestino guarda muitos resquícios desta herança medieval”¹⁷¹.

A remanescência da medievalidade no Nordeste do Brasil também tem como foco os recitadores e cantadores. Vejamos. A literatura de cordel, por exemplo, origina-se na oralidade. Atualmente a realidade mudou um pouco, mas sabe-se que, no início do século XX, havia no meio das famílias e vizinhos destas o costume de se reunirem ao redor de um cantador, ou de alguém que fazia versos rimados. Segundo Zumthor,

O texto é só uma oportunidade do gesto vocal: e o autor desse gesto serviria mais ao meu propósito se não fosse quase impossível captá-lo, na sombra dos séculos... Os documentos, pelo menos, não faltam inteiramente e permitiram a sábios como Faral ou Menéndez Pidal esboçar o retrato falado de várias espécies e cantores, recitadores, atores, leitores públicos aos quais (salvo raras exceções) a sociedade medieval confiou a transmissão e a “publicação” de sua poesia.
¹⁷²

Esses estudos nos levam às remanescências dessa poesia que nasce e vive no meio do povo. Grande exemplo são os cancioneiros que trazem a história de vários trovadores, pessoas do meio do povo que cantavam a poesia para todos. E vale ressaltar o seguinte:

Oral não significa *popular*, tanto quanto *escrito* não significa *erudito*. Na verdade o que a palavra *erudito* designa é uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade da vida, à instauração de condutas autônomas, exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas; *popular*, a tendência ao alto grau de funcionalidade das formas, no interior

¹⁷¹ CARVALHO, Gilmar de. *Xilogravura: doze escritos na madeira*. Fortaleza: Museu do Ceará/ Secretaria da Cultura e do Desporto do Ceará, 2001, p. 56.

¹⁷² ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Amálio Pinheiro (parte 1) e Jerusa Pires Ferreira (parte 2). São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 55.

de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada.
173

Há uma tendência, por exemplo, a tratar o cordel como literatura popular por ter origem na oralidade. Hoje, porém, pode-se perceber que não. Pois, além do cordel ser escrito por poetas que não freqüentaram os bancos das universidades, também é feito pelos que lá estão. Cordel, no entanto, é literatura popular, não porque tem origens na oralidade, mas porque nasce no meio do povo e traz histórias relacionadas com imaginário desse mesmo povo.

3.5. O grotesco no cordel de metamorfose contemporâneo uma prática residual

Agora atentemos para o seguinte: “A *residualidade* se caracteriza por aquilo que resta, que remanesce de um tempo em outro, podendo significar a presença de atitudes mentais arraigadas no passado próximo ou distante”.¹⁷⁴ Sendo assim, os traços do grotescos encontrados por nós no cordel de metamorfose contemporâneo são resíduos cristalizados que se fazem presente no imaginário da cultura popular do Nordeste. Atentamos para o fato de este ser um processo residual tanto próximo como distante. Num plano mais

¹⁷³ ZUMTHOR, Paul. Op. Cit., 1993, p. 119.

¹⁷⁴ PONTES, Roberto. “Mentalidade e residualidade na lírica camoniana”. In: SILVA, Odalice de Castro e LANDIM, Teoberto (Orgs). Escritos do cotidiano: Fortaleza: Sete Sóis, 2003, p. 87-104.

aproximado temporalmente, através das lendas e mitos brasileiros e num plano mais distante através das manifestações populares e de alguns costumes medievais.

Na obra *Geografia dos mitos brasileiros* encontramos exemplos dessa residualidade a curto prazo. Deparamo-nos várias vezes com o grotesco característico do cordel de metamorfose contemporâneo. O mais interessante é que o autor estudou somente mitos que ainda vivem na memória popular.¹⁷⁵ Assim, tais mitos, fazem parte do imaginário do povo nordestino e chegam ao cordel. É o caso da história do lobisomem.

O cordel de metamorfose reflete o imaginário do grotesco na cultura popular do nordeste que é um imaginário que reflete a mentalidade medieval relacionada com a religiosidade, o mal (o desviar-se de uma norma), o feio, o monstruoso e também o risível. Constitui-se como grotesco tanto o desvio da norma, como o ser metamorfoseado.

Na maioria dos cordéis por nós analisados a metamorfose acontece como punição a alguma transgressão. Lembramos aqui a história da mula-sem-cabeça que faz parte do imaginário do sertão do Nordeste brasileiro, mas tem origens medievais. A mula-sem-cabeça é uma entidade mitológica brasileira de origem européia. Faz parte de uma antiga lenda da Península Ibérica trazida pelos espanhóis e portugueses para América. Provavelmente o nome surge no século XII, época em que as mulas serviam de transporte para os padres.

¹⁷⁵ CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002, p. 14.

Representa, no Brasil, uma espécie de lobisomem feminino que assombra os povoados onde existam casas rodeando uma igreja.

Segundo a lenda, toda mulher que mantivesse estreitas ligações amorosas com um padre, como castigo, tornar-se-ia uma mula-sem-cabeça.¹⁷⁶ A metamorfose ocorreria na noite de Quinta para Sexta quando a mulher, num corpo de mula, mas sem cabeça, corre veloz dando violentos coices em quem encontrar pela frente. Ao cantar do galo, volta à forma humana exaurida e ferida devido aos fortes movimentos feitos. Para livrar-se dos golpes da mula, deve-se deitar de bruços no chão e esconder unhas e dentes. Ela apresenta cor marrom ou preta, é desprovida de cabeça e em seu lugar apenas fogo (curiosamente, mesmo sem cabeça, emite uivos) suas ferraduras podem ser de aço ou prata. Seu relincho é muito alto, pode ser ouvido a metros de distância e é comum ouvir soluçar como um ser humano.

Para acabar com o encantamento deve-se: 1. Arrancar o cabresto que ela possui; 2. Furá-la com algum objeto pontiagudo tirando sangue; 3. O padre deve amaldiçoá-la sete vezes antes de iniciar a missa. É também conhecida como a burrinha-do-padre, burrinha, mula do padre ou mula preta.¹⁷⁷

Outros seres metamorfoseados aparecem nas histórias contadas pelo povo. Homens transformados em lobisomens, em porco. Mulheres metamorfoseadas em cobras etc.

¹⁷⁶ O padre, no entanto, não era castigado. Isso comprova a misoginia medieval que coloca a mulher como causa do pecado e, por isso, deve ser punida.

¹⁷⁷ CASCUDO, Câmara. Op. Cit., 2002, p. 191-194.

Através dessas histórias constatamos, portanto, a residualidade presente no cordel de metamorfose contemporâneo. Assim como a riqueza da literatura de cordel do Nordeste brasileiro com tantas histórias tradutoras do imaginário correspondente a essa sociedade.

As características são destacadas e aprofundadas no nosso capítulo três, no qual fazemos a análise detalhada do grotesco nordestino em cada um dos oito cordéis analisados.

4. Análise do grotesco nos cordéis de metamorfose contemporâneos

Nossa análise, como dito anteriormente, preocupa-se em encontrar os grotescos existentes em oito cordéis de metamorfose. Aspecto que é, primeiramente, um reflexo da *mentalidade* cristã medieval *residual* no Nordeste do Brasil. Segundo Le Goff, essa continuidade da medievalidade “é manifesta nos domínios da cultura, da sensibilidade e da moral”¹⁷⁸. Sendo assim, revela-se através do imaginário de uma sociedade.

Para mostrar como isso acontece, fazemos um breve resumo de cada cordel, em seguida, analisamos o grotesco na linguagem dos textos e no aspecto social. Então, observamos as representações do monstruoso, animalesco, desordenado e desproporcional; também a relação homem/ animal ou seres inanimados e, a partir disso, a ruptura da lógica. Tendo em vista essa quebra da coerência com o mundo real é que atentamos para a tendência do artista em conceber o feio e o inatural como algo inserido na realidade e no cotidiano. Noutro tópico, analisamos o corpo grotesco. Verificamos nesse corpo a aproximação do baixo corporal com o baixo material. Por fim, concluímos mostrando que vestígios da medievalidade são expressos como resíduos no Nordeste do Brasil, através do grotesco no cordel de metamorfose.

¹⁷⁸ LE GOFF, Jacques. *Uma Longa Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 166.

4.1. Histórias de metamorfoses

Para que possamos compreender a análise dos textos, iniciamos com o resumo de cada cordel. O cordel número um é *O herói da floresta e a princesa encantada*, de João Firmino Cabral. Conta a história de um rei bravo e mau que se aproveitava do seu reinado para tratar seu povo cruelmente. Possuía um criado também cheio de maldades. No subúrbio desse reino havia um feiticeiro por nome Viana que só trabalhava para o bem das pessoas boas. Este tinha um filho humilde, estudioso e corajoso. O rei também tinha uma filha a quem amava, mas a criticava por ser uma pessoa de bom caráter e bondosa. Um dia, outro feiticeiro, mas que trabalhava para o mal, adquire um retrato da princesa por meio de um mercador. O feiticeiro Calixto se apaixona e a traz para junto dele, a moça, no entanto, o rejeita. Ele então a transforma numa coruja¹⁷⁹. Viana observa tudo através da sua bola de cristal e, como tem um carinho de pai pela princesa, resolve ajudar. Inicia seu filho para ir em busca da princesa. Depois de enfrentar muitos obstáculos, com a ajuda de seu pai, feiticeiro do bem, o jovem Clemente salva a moça e a leva para junto do rei. Como agradecimento o rei concede a mão da filha a Clemente e ainda se arrepende de ter sido uma pessoa má.

O cordel *O homem que se casou com uma serpente* conta a história de um homem sem sucesso nos relacionamentos amorosos. Todas as suas mulheres lhe fizeram muito mal. A história se concentra na sua última mulher.

¹⁷⁹ Nesse caso, a metamorfose acontece como castigo, mas não porque a moça cometeu um pecado contra Deus ou contra a sociedade, e sim por não aceitar o amor do feiticeiro Calixto.

Nos tempos de namoro era uma jovem bela e agradável. Por ter tido problemas anteriores com traições femininas, Zé Freire comprou um cachorro a quem ensinou encontrar cartas de possíveis amantes de sua mulher. Um dia, porém, Zé Freire precisa viajar e deixar a mulher em casa. O cachorro também fica para vigiar. No entanto, o animal se afeiçoa à mulher. Quando se preparava para a viagem de volta, Zé Freire foi importunado por uma jovem que por ele se apaixonara. Ele não corresponde aos seus caprichos, mas ela deixa, sem que ele saiba, uma carta no seu bolso. Ao chegar em casa o cachorro logo percebe e leva a carta à mulher de Zé Freire que, indignada, se transforma numa serpente¹⁸⁰ e faz ele passar por grandes pesares.

Em *O mistério da pedra encantada* entramos em contato com a história de uma pedra que tem forma de mulher e, quando quer, se transforma numa moça. Quando isso acontece os homens que a vêem ficam enfeitiçados. Um deles ficou tão encantado que todos os anos voltava ao mesmo lugar para encontrar sua amada. De tanto esperar por ela, envelheceu precocemente. A moça quando viu seu rosto velho não o quis mais, pois só se interessava pelos rapazes belos e jovens. Assim, abandonou o rapaz e o jogou para longe, deixando-o inconsciente. Enquanto isso, outro rapaz aparece, se encanta e fica com a moça. Quando Nestor acorda, vê os dois abraçados a dormir, pega sua faca e fere o rapaz, os dois travam duelo e acabam morrendo. A população do local, preocupada com a destruição que a pedra enfeitiçada provocara, tentou,

¹⁸⁰ A transformação da mulher em serpente acontece não como um castigo, mas para ressaltar suas atitudes para com seu marido. O grotesco reside no próprio animal e nas atitudes da mulher.

em vão, destruir a pedra. Então, o lugar ficou isolado e ninguém se atreveu mais a passar por lá.¹⁸¹

O enredo de *O rapaz que virou barrão ou o porco endiabrado* conta sobre um rapaz chamado Jomar Lacerda. Este morava com sua mãe, Raimundinha, em Fortaleza. O rapaz, no entanto, destratava sua mãe. Certo dia, mandou ela comer um prato de dejetos. Por causa dessa atitude desrespeitosa, o rapaz é transformado em um barrão¹⁸².

O homem que virou macaco relata a história de um homem que zomba do Padre Cícero. Enquanto fiéis viajavam em procissão para encontrar o Padre, o homem faz um gesto obsceno. Quando os fiéis chegam ao lugar desejado, Padre Cícero conta o que viu através dos olhos espirituais. O homem é castigado e transformado em um macaco.

O cordel *A malassombrada peleja de Pedro Tatu e o Lobisomem* conta a história de um famoso cantador que é chamado a travar uma peleja por um homem “magro, seco e empombado”¹⁸³. A peleja segue até a transformação do indivíduo em lobisomem e depois se trava um novo combate, mas para desfazer a metamorfose até que o homem fosse desmascarado e Pedro Tatu fosse considerado o vencedor do duelo.

¹⁸¹ Nesse cordel, a metamorfose também não acontece como um castigo, mas como um encantamento que sempre acontecia. O grotesco encontra-se, na estranheza provocada pela transformação duma pedra em uma mulher e também nos estragos provocados por ela.

¹⁸² Os autores do cordel dão como significado de barrão: porco reprodutor, pai-de-chiqueiro. Significa que não era só um porco, mas aquele porco que tinha uma grande importância entre os demais. Pai-de-chiqueiro é também chamado o pai-de-santo, aquele que comanda o terreiro de macumba. Simboliza também o bode, animal que é uma das representações do diabo na sociedade brasileira.

¹⁸³ VIANA, Antônio Klévisson. *A malassombrada peleja de Pedro Tatu com o Lobisomem*. Fortaleza: Tupynanquim, 2002, p. 03.

Em *O cachorro encantado e a sorte da megera*, conta-se a história de um homem que resolveu se separar de sua mulher ao descobrir que ela participava de rituais de magia e comia cadáver. Não conformada com a decisão do marido, a mulher faz uma magia e o transforma em um cachorro que passa a viver todas as penúrias de um cão de rua. Um dia encontra o dono que o trata bem. No entanto, uma moça desconfia da humanidade do cachorro e desfaz o feitiço. Ele então parte para uma vingança contra aquela que lhe fez o mal e a transforma numa mula na qual bate todos os dias, como castigo. Um dia um sultão observa essa cena e questiona o rapaz, mas ele conta sua história e é perdoado pelo sultão que o aconselha matar a mula para que ela não venha um dia lhe fazer mal outra vez. O homem assim o fez.¹⁸⁴

Por fim, temos o cordel *A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk*. Nesta obra entramos em contato com uma moça que enfrenta os pais e vai a todos os eventos nos quais as mulheres são tratadas de forma baixa e repugnante aos olhos da moral determinada pela sociedade nordestina. A moça desafia a mãe: “Só acredito em Jesus/ Se eu me virar em cachorra!”¹⁸⁵ Contrariando ao que a moça pensava, ela realmente se transforma em uma cachorra e, então, começa a sua saga. Arrependida, a moça pede perdão e,

¹⁸⁴ Vale ressaltar que a vingança não é uma virtude cristã. A *Bíblia*, como livro base dos cristãos, ensina que não se deve pagar o mal com o mal. No entanto, o mesmo livro traz em seus escritos que todos os que cometerem pecados serão arduamente castigados. Porém, o castigo deve vir de Deus e não do homem. Mas, ao atentarmos para a história cristã, percebemos que os componentes cristãos costumam exercer a função de punidores contra pecadores. Ex.: a inquisição.

¹⁸⁵ VIANA, Antônio Klévisson. *A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk*. Canidé: Edições Lamparina, 2006, p. 04.

para purgar seus pecados, “Fareja quem é ruim/ Buscando em vão se livrar/
Até que a metamorfose/ Um dia venha a acabar.”¹⁸⁶

4.2. O grotesco no aspecto social e a linguagem grotesca

Neste tópico, tratamos do grotesco inserido no meio da sociedade expressa nos cordéis por nós analisados. Tanto o que é considerado grotesco por essa sociedade, como suas ações grotescas. Uma sociedade dominada pelas fortes regras impostas pela moralidade cristã.

Nos cordéis encontramos várias regras que são impostas pela sociedade nordestina religiosa. Entre elas temos a veneração da figura do santo padre que pode ser vista no cordel *O homem que virou macaco*. Quem zombasse do padre, era considerado imundo. As regras também existem para as mulheres, elas devem permanecer puras e evitar o envolvimento com aquilo que a sociedade considera como libidinoso que pode levar ao pecado da fornicação, pode levar à desvalorização da feminina. Estes são apenas alguns exemplos que caracterizam o imaginário social nordestino. Ao atentarmos para cada cordel em análise veremos ainda diversos casos que retratam essa sociedade.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 07.

Quanto à linguagem grotesca, nos cordéis analisados encontramos trechos nos quais são usadas palavras torpes relacionadas com um indivíduo ou uma situação. Pessoas recebem xingamentos. Essas são palavras que expressam asco, ou algo que ofenda a moralidade. Isso também se liga ao aspecto social.

O primeiro cordel a ser analisado é *O rapaz que virou barrão ou o porco endiabrado*, dos irmãos Klévisson Viana e Arievaldo Lima. Logo no título da obra algumas conclusões podem ser tomadas. Os autores dão dois títulos ao cordel: “O rapaz que virou barrão”, “O porco endiabrado”. Analisamos o primeiro: o barrão é um tipo de porco, a palavra é uma variante de varrão. É aquele porco escolhido para ser reprodutor e, portanto, não pode ser castrado. Vulgarmente, chama-se o homem “mulherengo”. Olhando para o segundo título: podemos lembrar que o porco é um animal considerado imundo em alguns casos, pois come de tudo. Referências a esse animal como imundo não faltam, principalmente na Bíblia, o livro base da religião cristã. Vale ressaltar a definição de Houaiss:

designação comum aos mamíferos artiodátilos da infraordem dos suínos, esp. os da fam. dos suídeos, distribuídos pelo Velho Mundo; de corpo robusto, com pelos ger. esparsos e ásperos, pernas relativamente curtas, patas com dois cascos funcionais e dois não funcionais, focinho móvel dotado de um disco frontal cartilaginoso e longas presas formadas pelos caninos superiores;

mamífero da fam. dos suídeos (*Sus scrofa*), originário do javali selvagem do Velho Mundo e encontrado em todo o mundo como animal doméstico [Fornecer basicamente carne e banha, e come praticamente de tudo, donde seu costume de revirar lixo à cata de alimento.];

indivíduo sujo;

indivíduo moralmente baixo, de mau caráter;

o diabo;

carne do porco, us. como alimento;

Ex.: *fui proibido de comer p.*

prato preparado com essa carne;
bebedeira, embriaguez;
sem higiene; sujo;
que ofende a moral, o pudor; imoral, obsceno;
Ex.: *piada p.*
malfeito, feito sem capricho
Ex.: *serviço p.*¹⁸⁷

No primeiro momento, interessamo-nos pelo sentido figurado dado a essa palavra. Assim, podemos relacionar com as características do personagem Jomar Lacerda. Atentemos para o item dois do verbete: indivíduo sujo. Sabe-se, através da leitura do cordel, que o rapaz tinha afinidade com a sujeira e não sentia asco para com o abjeto:

Ele bateu na velhinha
Depois espremeu um gato
Fez o bicho defecar
Até encher bem o prato
“- come velha desgraçada
Agora tu paga o pato”¹⁸⁸

Os porcos são animais associados à imundície, pois comem todos os tipos de alimentos. Em algumas culturas, como a judaica, é proibido alimentar-se da carne do porco devido a sua imundície. Na cultura popular do Nordeste é possível encontrar ainda hoje pessoas que preferem não comer tal carne, essas pessoas alegam que o porco necessita de uma limpeza profunda e que, ainda assim, pode não tirar todas as impurezas e causar doenças graves. No cordel, quando o rapaz vira porco, essas características se tornam ainda mais perceptíveis:

Tinha uma poça de lama
Ele roncando espojou-se

¹⁸⁷ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* 3.0. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

¹⁸⁸ VIANA, Klévisson e LIMA, Arievaldo. *O rapaz que virou barrão ou o porco endiabrado*. Fortaleza: TUPYNANQUIM Editora, 2002, p. 3.

Na lama da dita poça
Jomar Lacerda sujou-se
A partir daquele dia
Sua vida transformou-se

Botavam janta pra ele
Porém ele não queria
Comeu um saco de milho
Que lá na cozinha havia
Todo caroço de manga
Que ele avistava comia

Banho ele não tomava
Nem dormia mais na cama
Vivia agora atolado
Em uma poça de lama¹⁸⁹

Mas nos bestiários o porco também se liga à luxúria e à gula, pois tal animal começa a copular aos oito meses.¹⁹⁰ Lembremos que o pecado da luxúria é bastante condenado, pois, ao cometê-lo, o homem deixa que o seu corpo domine, enquanto o lado espiritual é abandonado. Na Idade Média os prazeres da carne deveriam ser evitados para se ter uma melhor convivência com Deus.

A personagem convive muito bem com a imundície, faz jus à metamorfose que lhe acontece. Portanto, a relação do rapaz com o animal no qual é metamorfoseado não é gratuita. Esse fato é uma recorrência na maioria dos cordéis de metamorfose. O ser no qual o indivíduo é transformado é, na verdade, uma metáfora da personalidade do indivíduo.

A terceira definição de Houaiss também nos leva a refletir sobre o caráter de Jomar Lacerda. Era mesmo um indivíduo moralmente baixo e de mau caráter. A escolha do animal porco não foi por acaso. De fato, as

¹⁸⁹ VIANA, Klévisson e LIMA, Arievaldo. Op. Cit., 2002, p. 04 e 05.

¹⁹⁰ BRAGA, Maria Manuela. "A marginália satírica nos caderais do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal". In: *Medievalista On Line* (Revista do Instituto de Estudos Medievais FCSH – UNL FCT, nº 1, 2005. ISSN 1646-740X.

características relacionadas ao animal correspondem a Jomar Lacerda. Há diversos trechos do cordel nos quais podemos identificar o caráter baixo dessa personagem. Primeiro, ele é um mau filho e isso já é um mau caráter dos maiores, pois para a sociedade da qual fazemos parte a família exerce lugar importante na sociedade. Ela é um símbolo social, é a estrutura, o que fortalece uma sociedade. O rapaz, no entanto, era “desalmado” e tinha uma “vida mundana”.¹⁹¹ Tais características condizem com um comportamento agressivo e desrespeitoso para com sua mãe.

Na derivação por extensão de sentido o porco representa a figura do diabo. Mais uma vez a significação tem profunda ligação com a personagem. Logo no título do cordel isso pode ser percebido: “o porco endiabrado”. Na verdade, para a religião cristã as atitudes de mau caráter praticadas por Jomar Lacerda indicam que nele está um espírito do mal. São coisas provocadas pelo diabo. Na bíblia o pecado pode vir de três lugares: da carne, do mundo e do próprio diabo.¹⁹² O diabo é o destruidor, então ele se apossa do indivíduo para, através dele, obter êxito nos seus planos, como destruir famílias, para, então, destruir a igreja e a sociedade. Depois que é transformado em porco, Lacerda age como se estivesse tomado por um espírito maligno:

A chegada de Jomar
Causou grande confusão
A mãe de santo correu

¹⁹¹ VIANA, Klévisson e LIMA, Arievaldo. Op. Cit., 2002, p. 1.

¹⁹² Na *Bíblia* há trechos comprovantes de que o pecado pode ser ocasionado pelo próprio homem, pois a matéria que o constitui é fraca e não resiste às tentações, assim como o homem pode ser tentado pelo mundo que o rodeia e ainda pelo ser sobrenatural, o diabo. Está escrito na *Bíblia* que “tudo o que há no mundo, a concupiscência da carne, a concupiscência dos olhos e a soberba da vida, não é do Pai, mas do mundo”. (1 João, 2. 16) Em outro trecho encontramos: “ revesti-vos de toda a armadura de Deus, para que possais estar firmes contra as astutas ciladas do diabo.” (Efésios, 6. 11)

No meio da multidão
E não houve cantimbó
Que detivesse o barrão

Saindo deste terreiro
Após grande panacéia
Entrou no templo da seita
“Pregadores da Judéia”
Vejam o que ele aprontou
Na calçada da Assembléia

Encontrou uma evangélica
Rasgou-lhe a roupa no dente
Se escanchou em cima dela
Com um roçado diferente
Dizem que ele fez mal
À coitada dessa crente.¹⁹³

Este é um seguimento de ações que indica uma atitude demoníaca por parte do Jomar Lacerda. É comum observarmos em cultos e missas os males que o diabo provoca, assim como é também comum o diabo ser culpado por tantos malefícios que ocorrem à humanidade.

Destacamos ainda o uso informal da palavra porco no Ceará, estado no qual essa palavra está relacionada com bebedeira, embriaguez. Sendo o cordel em questão escrito no ceará e por dois cearenses, isso não pode deixar de ser levado em conta. E também não se pode deixar de relacionar com as significações anteriores: baixa moral e sujeira, pois bêbedos são freqüentemente tratados dessa maneira. Jomar Lacerda tem atitudes similares as de um indivíduo que se entregou além da conta à bebida alcoólica. E as características de sujo, sem higiene, obsceno podem ser confirmadas em vários trechos do cordel:

Pior é que vez por outra
Tem ele uma recaída
Ainda é doido por manga

¹⁹³ VIANA, Klévisson e LIMA, Arievaldo. Op. Cit., 2002, p. 7.

Banana podre e batida
Já o flagraram lambendo
Uma casca de ferida¹⁹⁴

Para usar palavras de Bakhtin, Jomar Lacerda vive “uma existência grotesca”¹⁹⁵, como viviam as personagens de Rabelais.

Outro fator importante a ser destacado no cordel em análise é uma estreita ligação entre a linguagem utilizada tanto no cordel, como na obra rabelaisiana. Parece que os autores não temem tal uso. É bem verdade que o texto de Rabelais tinha outro propósito, criticar a elite de sua época, no cordel a crítica é ao filho que desobedece a sua mãe, portanto uma crítica à moral social. O que queremos ressaltar é a linguagem que valoriza o baixo corporal em ambas as narrativas. Aliás, essa é uma linguagem comum em alguns cordéis.

No cordel *O herói da floresta e a princesa encantada* o grotesco aparece nas atitudes do rei que é grosseiro e tem atitudes provocadoras de medo, assim como no seu criado Eloí, “Esse bandido cruel/ Que para o rei miserável/ Era bom igual o mel/ Mas para o povo era mau/ Pior que uma cascavel.”¹⁹⁶ E essas atitudes vão de encontro a Deus. O poeta descreve o rei:

Aureliano era o nome
Do monarca impiedoso
Que além de ser um ateu
Era mau e orgulhoso
Com o coração de Nero

¹⁹⁴ VIANA, Klévisson e LIMA, Arievaldo. Op. Cit., 2002, p. 14.

¹⁹⁵ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento (o contexto de François Rabelais)*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Edição Universidade de Brasília, 1999, p. 52.

¹⁹⁶ CABRAL, João Firmino. *O herói da floresta e a princesa encantada*. Fortaleza: Tupynanquim, 2006, p. 2.

E o gênio de um revoltoso¹⁹⁷

Os comportamentos agressivos não são permitidos na sociedade nordestina que traz traços da *mentalidade* cristã. A menos que a agressão seja feita para alguém que mereça ser castigado. Exemplo disso, na Idade Média, é o charivari que é uma ofensa, mas se justifica por ser um meio de afirmar as regras impostas e castigar quem desobedece-las.

No cordel *O herói da floresta e a princesa encantada* o caso da metamorfose ocorre como um castigo à vítima por não aceitar o amor do feiticeiro, mas também a alguém da sua família, no caso o pai da princesa. O próprio rei reconhece isso:

- Eu sempre fui muito mau
Mereci este castigo
Mas você lutou tirando
Minha filha do perigo
Case com ela e terá
Um sogro, um pai e um amigo.¹⁹⁸

O elemento diabólico aparece por meio de religiões consideradas, no Brasil, como ligadas aos demônios. O bruxo Calixto tem todas as características de uma pessoa má e que é capaz de qualquer perversidade para conquistar seus objetivos. Além disso, possui poderes mágicos que usa para atingir seus objetivos. A ligação com a magia é considerada por alguns somente como algo vindo do mal, mas na obra em questão o poeta nos apresenta o feiticeiro de nome Viana que ele chama caboclo velho.

Era famoso e temido
Tratado por feiticeiro
Porém não fazia o mal

¹⁹⁷ CABRAL, João Firmino. Op. Cit., 2006, p. 2.

¹⁹⁸ CABRAL, João Firmino. Op. Cit., 2006, p. 32.

Nem para ganhar dinheiro
Mas desfazia o feitiço
De qualquer catimbozeiro

Alguém por não entendê-lo
O tratava com desdém
Dizia que ele era mal
Não ajudava a ninguém
Mas ele em sua defesa
Dizia: - Eu só faço o bem.¹⁹⁹

Esse trecho pode ser comparado à feitiçaria na medievalidade. Segundo Jean Delumeau, só a população não aceitava aqueles que tinham intuítos maus nas suas práticas feiticeiras, mas os que praticavam alguma magia que contribuísse para o bem não tinham problemas com a sociedade.²⁰⁰

A linguagem grotesca também aparece nesse cordel. O criado do rei é chamado de cascavel que, no sentido figurado, significa pessoa traiçoeira e má. É uma linguagem usada popularmente no dia-a-dia. Já Clemente, o jovem que lutou para salvar a princesa é “um pau pra toda obra”²⁰¹. Esta expressão, de uso vulgar no Brasil, pode ser considerada feia apesar de qualificar beneficentemente uma pessoa.

O casamento é também uma penúria, principalmente para o homem. No cordel *O homem que se casou com uma serpente* conta-se a história de uma mulher que era bela e tratava seu homem com muito amor. Mas, após o casamento ela se transforma em uma serpente. No bestiário medieval a serpente é símbolo do pecado e do demônio. No *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa* um dos sentidos figurados atribuídos a este animal é o

¹⁹⁹ Ibidem, p. 3

²⁰⁰ DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 558.

²⁰¹ A expressão significa aquilo que qualifica uma pessoa em prontidão para qualquer serviço.

de pessoa traiçoeira. Tais significações coadunam com a personagem do cordel que não hesitou em fazer mal ao seu marido quando o teve de volta a casa. Pode também significar mulher feia, bruxa. Se atentarmos, veremos que a jovem, durante os tempos de namoro era bela, no entanto depois de um tempo casada descobriu-se seu veneno. A beleza física da moça não superou sua feiúra moral. O esposo

Tinha tudo neste mundo
Para ser um homem feliz
Mas seu azar começou
Ao se casar na matriz
Com essa falsa princesa
Pois foi parar sem defesa
Lá nas barbas do juiz.²⁰²

Nos anos de namoro, além de bela, a moça era prendada e tinha inúmeras boas qualidades que causavam admiração e transtorno por onde passava:

(...)
A mulher era uma santa,
O tratava com carinho
Preparava almoço e janta
Porém depois que casou
A moça se transformou
Numa fera sacripanta!²⁰³

Mesmo tendo sido bastante elogiada no início da obra, depois de sua transformação a mulher só foi rebaixada. Todos os seus defeitos são expostos. É uma mulher mesquinha que tenta tirar tudo que pertence ao seu marido: os bens materiais e a dignidade. Durante o processo de separação a mulher fez grandes exigências:

²⁰² VIANA, Arievaldo e PAULINO, Pedro Paulo. *O homem que casou com uma serpente*. Mossoró: Editora Queima-Bucha, 2006, p. 12.

²⁰³ VIANA, Arievaldo e PAULINO, Pedro Paulo. Op. Cit., 2006, p. 3.

Nas barras dos tribunais
Tudo a serpente queria
Mais da metade dos bens
Que Zé Freire possuía
Nessa altura da questão
Só a mulher tem razão
Vejam quanta covardia.²⁰⁴

Também se pode perceber a questão do grotesco feminino na tentativa de colocar todos os defeitos morais na mulher e ainda fazendo com que ela seja a causa da perdição também física e moral do homem. Vejamos o conselho que Zé Freire recebe do seu amigo Sérgio:

(...)
Tenha cuidado na vida,
Porque questão com mulher
É sempre causa perdida,
Ouça o que estou lhe falando;
Principalmente brigando
Com serpente enfurecida!²⁰⁵

Além de gastar toda a fortuna que roubou do marido, a mulher gastou todo o dinheiro em farras. A desmoralização feminina aumenta ainda mais nesse ponto. A mulher ruim “é coisa de satanás”²⁰⁶. Tal como na Idade Média, na qual a mulher estava ligada ao mal e podia levar o homem a perecer.

A linguagem torpe também aparece nesse cordel. A traição do cachorro de Zé Freire, para usar as palavras do autor, “o deixou putu”²⁰⁷. Tal palavra tem diversos significados que estão relacionados ao baixo corporal, à devassidão do indivíduo, mas nesse caso diz respeito à irritação sentida pelo dono do cachorro traidor.

²⁰⁴ VIANA, Arievaldo e PAULINO, Pedro Paulo. Op. Cit., 2006, p. 13.

²⁰⁵ Ibidem, p. 14.

²⁰⁶ Ib., p. 16.

²⁰⁷ Ib.

Continuando a análise do mesmo cordel, pode-se perceber que todas as ex-mulheres de Zé Freire são xingadas. Entre as palavras e expressões usadas para qualificar tais mulheres estão: nojenta, jumenta, zangada, feia, morrinha²⁰⁸, atrevida, pior que o diabo chupando manga, sacripanta.²⁰⁹ Todas as características relacionam-se com o grotesco e com rebaixamento moral ou corporal.

Outro cordel que também ressalta a vileza feminina é *A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk*. Neste cordel as atitudes da personagem são criticadas por irem de encontro à moral apregoada pela sociedade da qual faz parte.

Vê-se a menina arranjar
Um namorado por dia
Levar pra dormir em casa
Agindo como vadia
E Ali na barba do pai
Faz ela a maior orgia

Se o pai reclama ela diz:
- não venha com lenga-lenga,
Coroa, você não curte
Porque você foi molenga
Se vier encher meu saco
Garanto que viro quenga!

O pai que é temente a Deus
Fica muito envergonhado
A mãe implora a Jesus
Pra livrá-la do pecado
Pois vê a sua filhinha
Trilhando caminho errado.²¹⁰

²⁰⁸ A palavra morrinha diz respeito à mula-sem-cabeça que também pode ser chamada de morrinha do padre. CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002, p. 191.

²⁰⁹ VIANA, Arievaldo e PAULINO, Pedro Paulo. Op. Cit., 2006, p. 3.

²¹⁰ VIANA, Antônio Klévisson. *A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk*. Canindé: Edições Lamparina, 2006, p. 2 e 3.

Esse comportamento é combatido e o contrário é louvado como vimos no cordel *O herói da floresta e a princesa encantada*. Já em *A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk*, as atitudes da moça que se chama bela são ofensivas à moral. Mais uma vez as características físicas confrontam com o modo de ser. Bela assim era chamada por possuir grande formosura, no entanto, “(...) tinha a conduta/ De uma pessoa ruim/ Enquanto os pais rezavam/ Ela fazia um festim/ Zombava das coisas santas/ Com instinto de Caim.”²¹¹ Suas atitudes são repugnantes, asquerosas e não condizem com um bom comportamento social:

Numa noite tenebrosa
Bela se uniu a laia
Saiu então sem calcinha
Com minúscula mini saia
Para ir ao baile funk
Se divertir na gandaia.

Ficou três dias na farra
Sem dá notícia de nada
E a pobre de sua mãe
Chorava desesperada
E no quarto dia, Bela
Entrou em casa drogada.

Mary Russo, na sua obra *O grotesco feminino: rico, excesso e modernidade*, lembra que na sua infância (em meados do século XX)

Para uma mulher, expor-se tinha mais a ver com uma espécie de descuido e perda da noção de limites (...). A minha impressão era de que estas mulheres tinham feito algo errado, tinham se colocado em evidência – jovens demais ou velhas demais, muito cedo ou muito tarde – e, no entanto, qualquer uma, qualquer mulher, poderia se expor ao ridículo se não tivesse cuidado.²¹²

²¹¹ Ibidem, p. 3.

²¹² RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 69.

No final da primeira década do século XXI, apesar de Jean Baudrillard falar que estamos vivendo a pós-orgia, encontramos uma forte repreensão à exposição feminina no imaginário popular do Nordeste. Numa sociedade em que a mentalidade cristã prega a pureza da mulher, quanto menos ela estiver em evidência, melhor. E, apesar da grande abertura oferecida pela mídia, isso ainda é muito forte.

No entanto, vale lembrar em relação à mentalidade cristã presente no cordel que não há intuito de rebaixar a mulher, mas de elevá-la, tal como Le Goff considera sobre a época medieval.

Maria, Maria Madalena, Marta... Os evangelhos estão povoados de figuras femininas que rodeiam Cristo e o inspiram. O cristianismo medieval, longe de reduzir a mulher a um papel secundário, ao contrário, deu-lhe um verdadeiro lugar ao lado do homem.²¹³

Sendo o cordel fruto do imaginário popular nordestino residual, traz traços do olhar cristão sobre a mulher. Em diversos trechos nos quais a mulher é vista de forma grotesca, é, na verdade, para uma conscientização de que, dessa forma, ela não fica bem mediante a sociedade. Tanto é que sua beleza e bondade são sempre exaltadas. Quando isso não acontece, a mulher é tratada como aquela que enfeitiça o homem, deixa-o cheio de desejos e capaz de qualquer coisa para conquistar aquela que lhe apraz.

A mulher no cordel pode ser reverenciada ou não. É reverenciada quando se comporta de acordo com os padrões impostos pela sociedade que normalmente traz as regras impostas pela igreja. A mulher casta, obediente é a

²¹³ LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 119.

mulher ideal. Aquelas que fogem à regra, aos padrões morais são rebaixadas e tratadas de forma preconceituosa.

É o que se pode observar no cordel *O homem que se casou com uma serpente*. O cordel inicia com vários exemplos de mulheres ruins. A mulher é sempre rebaixada, como causa do mal. Conta a história de Zé Freire que se casou sete vezes e sempre teve má sorte. Todas as suas mulheres foram más:

A primeira foi embora
Com um vendedor de cocada
A segunda não prestava
Era gorda e abusada
A terceira era nojenta
E a quarta uma jumenta
Que só lhe dava patada.

A quinta era até direita
Mas algumas faltas tinha:
Falava da vida alheia,
Brigava com a vizinha,
Queimava sempre a comida,
Era zangada, atrevida,
Mais feia que a morrinha.

A sexta lhe maltratava
E fez dele um boi-de-canga,
Pois zangada era pior
Que o diabo chupando manga²¹⁴

Como se pode perceber a mulher é o princípio do mal. Em nenhum momento Zé Freire tem alguma culpa pela separação. Assim como na Idade Média, percebemos traços misóginos no cordel nordestino. Todas as características grotescas da personalidade feminina são ressaltadas. As mulheres podem provocar a ruína de um homem, assim como faziam as bruxas

²¹⁴ VIANA, Arievaldo e PAULINO, Pedro Paulo. *O homem que casou com uma serpente*. Mossoró: Editora Queima-Bucha, 2006, p. 2.

medievais que lhe tiravam o órgão genital, segundo lendas. Basta lembrarmos trechos do *Martelo das feiticeiras*.

O rebaixamento da mulher é visível. A primeira é uma mulher sem pudores, pois trai o marido e ainda foge com outro. Nela não se pode confiar é traiçoeira. Assim foi com Zé Freire. A segunda é tratada como gorda e nojenta duas palavras que denigrem a imagem. Pois ao ler tal verso imagina-se um ser grotesco e abjeto. Em nenhum momento essas mulheres aparecem como companheiras fiéis aos maridos, amantes verdadeiras, são sempre vista de um modo denegridor.

Segundo Beth Dias,

A forma animal impingida ao pecador é o sinal distintivo. Nela está impressa a *mentalidade* da segregação e do isolamento praticados na Idade Média, manifestados no cordel contemporâneo através de *resíduos* da cultura cristã daquela época presentes nesta literatura constituída de sedimentos mentais do imaginário coletivo.²¹⁵

No cordel *O mistério da pedra encantada* acontece algo diferente. Não há metamorfose com animal. Conta-se a história de uma pedra que tem forma de mulher e que às vezes se transforma numa bela moça que hipnotiza os homens e os atrai para junto dela e os deixa escravo do seu amor. Tal sentimento não pode ser vivido por completo, pois a pedra somente desencanta em noites de luar e ao amanhecer torna a ser pedra. A sedução da jovem é também um resíduo de uma mentalidade bastante antiga. Esta é uma

²¹⁵ MARTINS, Elizabeth Dias. “Sanção e metamorfose no cordel nordestino: resíduos do imaginário cristão medieval íbero-português”, In: Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa, Curitiba, 2003, p. 304-311.

mentalidade existente no imaginário de quase todas as culturas. Mas, o piar da coruja prevendo o final infeliz faz parte do imaginário medieval.

No cordel *O homem que virou macaco*, encontramos um personagem que manda uma banana para o padre Cícero. A palavra banana aparece no texto no sentido figurado e tem um valor pejorativo, tendo em vista que “banana” é um gesto obsceno e é a representação do órgão sexual masculino.

Ao zombar do padre, o homem acaba sendo castigado. É metamorfoseado em um macaco. Veja-se que o animal relaciona-se com a obscenidade cometida pelo homem, tendo em vista que um dos alimentos preferidos do animal em questão é a banana. Depois, verificamos a figura do macaco como uma figura engraçada, mas, antes de tudo, relacionada ao diabo. No cordel o homem que vira macaco é um ateu e, portanto, tem ligações com o diabo, pelo menos para Igreja. Um dos sentidos figurados dado à palavra macaco é indivíduo feio. Característica também relacionada com o diabo, com aqueles que descrêem de Deus. Na mentalidade cristã todo aquele que não tem parte com Deus comunga com o diabo. Ou você pertence a Deus ou ao diabo.

A linguagem utilizada em alguns trechos do cordel traz um grotesco agressivo e risível. O ateu, ao ver passarem os romeiros, fez um gesto e disse: “(...) essa banana/ é pra vocês entregarem/ ao Padre Ciço Romão”²¹⁶ O gesto, chamado vulgarmente de “banana”, é considerado obsceno e remete ao órgão sexual masculino. Como vimos, o castigo recebido pelo homem não é

²¹⁶ JUAZEIRO, João Pedro do. *O homem que virou macaco*. Fortaleza: Folheteria Padre Cícero, 2005, p. 03.

exatamente por ter feito esse gesto, mas por tê-lo oferecido a uma divindade. O que causou a ira de Deus que o castigou. Para a cristandade, Deus é amor, mas também é justiça. Tratar mal alguém que é considerado um ungido de Deus pode trazer grandes conseqüências.

Agora, passamos à análise do cordel *A malassombrada peleja de Pedro Tatu com o Lobisomem*. O cordel conta a história de um famoso cantador que é chamado a travar uma peleja por um homem “magro, seco e empombado” ²¹⁷. A peleja segue até a transformação do indivíduo em lobisomem.

O mito do lobisomem é um dos mais antigos. Segundo Câmara Cascudo, é possível verificar a existência do mito em quase todas as sociedades²¹⁸. O mito passa de sociedade para sociedade por meio da hibridação cultural e do processo de endoculturação e adquire características novas a partir da cultura em que se insere. Assim, aqui no Nordeste, o mito do lobisomem, ainda que se conserve quase o mesmo desde tempos mais antigos, tem algumas especificidades. Para defender uma criança das garras do lobisomem, Pedro Tatu “Valeu-se da Virgem Santa,/ Que é mãe do Salvador.” ²¹⁹ E o lobisomem obedeceu. Nesse cordel, encontramos vivo no imaginário nordestino uma lenda que vem sendo repassada desde a Antiguidade. Isso mostra a força social na transmissão da cultura.

²¹⁷ VIANA, Antônio Klévisson. *A malassombrada peleja de Pedro Tatu com o Lobisomem*. Fortaleza: Tupynanquim, 2002, p. 03.

²¹⁸ CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002, p. 172-190.

²¹⁹ VIANA, Antônio Klévisson. Op. Cit., p. 14.

Já no cordel *O cachorro encantado e a sorte da megera*, a mulher é chamada de megera²²⁰. Tal palavra diz respeito a uma mulher má. Isso nos interessa por ser a mulher a causadora da metamorfose que nesse momento não aparece como castigo pela falta de alguma moral, mas como feitiço provocado pela mulher. Aqui temos um resíduo da feiticeira medieval, aquela que pode provocar o desencaminhamento do homem, aquela que pode levá-lo à perdição. O homem sente medo ao ver sua mulher comendo restos mortais de um humano e teme pelo que ela possa fazer com ele. Delumeau, ao falar da feiticeira medieval, bastante discutida no *Martelo das feiticeiras*, lembra que o homem “teme o canibalismo sexual de sua parceira”²²¹ e que, na Idade Média assim como em diversos outros momento, da humanidade, conta-se em lendas que “os demônios podem realmente subtrair o pênis de alguém.”²²² No cordel examinado, verificamos o medo do homem quando descobre que sua parceira comia carne podre de defuntos, como se participasse de um ritual de magia. Logo após a constatação do fato, o homem fica horrorizado e todo o seu corpo é afetado por aquela visão. Vejamos o que ele diz logo que se sente enfraquecido:

- Aí não tive mais forças
Para voltar ao meu lar.
Nem em Deus encontrei meios
Para poder regressar.
Eu saí vagando a esmo,
Junto da beira do mar.²²³

²²⁰ Segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, megera significa: mulher de temperamento acre, que facilmente se enraivece; mulher má, mãe perversa, desnaturada.

²²¹ DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia de bolso, 2009, p. 467.

²²² DELUMEAU, Jean. Op. Cit., 2009, p. 466.

²²³ VIANA, Antônio Klévisson. *O cachorro encantado e a sorte da megera*. Fortaleza; Tupynanquim, 2002, p. 64.

O homem perde o vigor e quando decide abandonar a esposa não consegue desfazer-se tão fácil. Mas ainda teve coragem de dizer sua decisão. No entanto, a megera parte para ele que tenta se defender, porém sucumbe ao feitiço. Segundo Delumeau, a mulher impede o homem “de ser ele mesmo, de realizar sua espiritualidade, de encontrar o caminho da salvação.”²²⁴ O homem perde totalmente o controle, pois a mulher pode fazer dele o que bem entender. Contudo, tal como na Idade Média o feitiço era condenado e castigado, assim também aconteceu à megera. Depois de conseguir se livrar do feitiço o homem recebe uma dica de como castigar sua ex-mulher: “(...) Leve esta água encantada,/ Basta uma gota pingar!” Assim ele parte na tentativa de fazer seu projeto dar certo.

- Fui ligeiro para casa,
Segui direitinho a bula.
Quando ela foi chegando
Ao me ver quase se anula.
Joguei logo a água nela:
Ficou virada numa mula!

- Agarrei-a pela crina
E lhe pus cabresto e sela.
Botei esporas nos pés,
Cravei num umbigo dela.
Lancei mão de um chicote
E com gosto bati nela

- Agora todos os dias,
Dou-lhe uma surra caprichada.
Mesmo meu braço doendo,
Para mim não vale nada.
De vontade ou contragosto,
Eu amanso essa malvada.

- Ao invés de carne humana,
Só come milho e capim,
Pois todo castigo é pouco
Para a pessoa ruim.

²²⁴ DELUMEAU, Jean. Op. Cit., 2009, p. 467.

Pois para me desgraçar
Não teve pena de mim.²²⁵

4.3. A representação do monstruoso, do animalesco, do desordenado e do desproporcional; a relação homem/ animal; A ruptura da lógica

Segundo Sodré, “o fabuloso, o aberrante, o macabro, o demente – enfim, tudo que à primeira vista se localiza numa inacessível à normalidade humana – encaixam-se na estrutura do grotesco”.²²⁶ Podemos juntar a essas características o feio, o ridículo etc. que também podem ser considerados anormais sempre dentro de um determinado contexto e sempre traz consigo efeitos da impressão como o riso ou medo, tendo em vista que o estranho, o exótico, o anormal sempre vai causar certa impressão. No cordel *O rapaz que virou barrão ou o porco endiabrado*, o rapaz metamorfoseado é uma anomalia, causa espanto e medo nas pessoas. Porém, como na obra de Rabelais, o mundo grotesco parece ser um mundo ordenado e não há alguém que se espante na obra diante de tanto asco. No entanto, toda obra é representação do grotesco que domina a vileza humana e sabe-se que o intuito era ridicularizar a mesquinhez daquela sociedade.

Os monstros, seres disformes, descomunais aparecem nos cordéis e rompem com a lógica. Nessa ruptura da lógica ocorre o fantástico. Sabemos da não possibilidade física de se transformar um ser vivo em outro. No cordel de

²²⁵ VIANA, Antônio Klévisson. *O cachorro encantado e a sorte da megera*. Fortaleza: Tupynanquim, 2002, p. 77 e 78.

²²⁶ SODRÉ, Muniz. SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco: introdução a cultura de massa brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 38.

metamorfose a transformação ocorre gerando um ser disforme e incomum. O homem é transformado em animal irracional ou mesmo num objeto inanimado e se torna um ser monstruoso e que fica muitas vezes entre o cômico e o assustador. Nesse caso, ocorre um rebaixamento, pois se transforma um animal que pensa em um que não pensa. E não só por isso, pois há animais com caráter positivo, como a águia, o falcão, o leão etc.²²⁷ O que intensifica esse rebaixamento é o fato de ser comparado a animais que ressaltam possíveis defeitos humanos. Segundo Vladímir Propp,

Há animais cuja aparência, ou aspecto exterior, fazem-nos lembrar certas qualidades negativas dos homens. Por isso a representação de uma pessoa com o aspecto de porco, macaco, gralha ou urso indica as qualidades negativas correspondentes do homem.²²⁸

Em outros casos, o indivíduo metamorfoseado se torna um ser que desperta a curiosidade das pessoas, como no caso da pedra encantada. Muitas vezes, antes mesmo da transformação suas atitudes já correspondem com a do ser no qual será metamorfoseado, como o homem que foi transformado num macaco por ter feito um gesto obsceno (banana) para um padre. Os animais perturbam outros indivíduos e entram em contato direto com os indivíduos humanos. Às vezes, como uma forma de purgar os pecados que causaram a metamorfose.

No cordel *O herói da floresta e a princesa encantada*, o grotesco aparece através de vários monstros, todos eles terrificantes e amedrontadores.

²²⁷ PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 66.

²²⁸ PROPP, Vladímir. Op. Cit., 1992, p. 66.

Os monstros são o bruxo Calixto, o gigante, o urso e as serpentes. Todos contribuem para intimidar a vitória do bem. Essa obra nos faz lembrar os contos de fada nos quais o herói precisa enfrentar uma série de seres terrificantes. Vejamos os trechos nos quais podemos confirmar o que dissemos. Com relação a bruxo responsável pela metamorfose, o poeta inicia:

(...)
Vou falar num grande bruxo
Que havia noutra reinado
Um monstro sem coração
Bruto, perverso e malvado.²²⁹

Há também o gigante possuidor de atitudes que correspondem com Golias, o gigante enfrentado pelo pequeno Davi nos relatos bíblico.

(...)
Era um gigante esquisito
Duma feiúra tamanha
O seu corpo tenebroso
Parecia uma montanha²³⁰

Depois de enfrentar este monstro, o jovem Clemente avista um urso, “fera terrível e valente.”²³¹

Ainda há as cobras:
Nisso escutou ali perto
O rugir dos cascavéis
Que se arrastavam com pressa
Em direção aos seus pés
Aqueles répteis malditos
Venenosos e cruéis²³²

²²⁹ CABRAL, João Firmino, 2006. Op. Cit., p. 6.

²³⁰ CABRAL, João Firmino, 2006. Op. Cit., p. 18.

²³¹ Ibidem, p. 20.

²³² Ib., p. 22.

Juntam-se à figura dos monstros aberrações, desproporcionalidades e desordenações. O berro do gigante é agigantado e ele ainda é caçado ao ser derrotado por um rapaz de tamanho pequeno.

Clemente ficou perplexo
Olhando para o gigante
Ele diante do monstro
Era insignificante
Se comparava a um cabrito
Diante de um elefante.
(...)
O gigante vendo o moço
Tão pequeno em sua frente
Deu uma risada e disse?
- Quem será este demente
Perdeu o amor da vida
Ou é louco certamente!
(...)
O gigante levantou
Seu braço forte e pesado
Clemente acertou um golpe
Nas costelas do malvado
Que o monstro com a dor
Deu um berro agigantado.²³³

O gigante ainda leva outros golpes que o desmoralizam ainda mais até o levarem a morte.

Vale ressaltar ainda dois animais: a pantera e a serpente. O pai da jovem princesa despreza a maneira bondosa da filha e prefere que ela fosse uma “(...) pantera/ Má, perversa e criminosa.”²³⁴ A esse animal dois sentidos figurados são atribuídos relacionando-se à figura humana. Segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, diz-se de uma “pessoa irascível, cruel;” e também de uma “mulher muito bonita e sedutora, tigresa.”²³⁵

²³³ *Ib.*, p. 18 e 19.

²³⁴ CABRAL, João Firmino. *Op. Cit.*, 2006, p. 5

²³⁵ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

atentamos aqui também para figura feminina. Vejamos que mostrar seus atributos de mulher é algo considerado feio, ligado ao mal. Vale observar a próxima estrofe, depois que o pai declara preferir que a filha fosse uma pantera:

Aurora dizia ao pai:
- Pense mai no seu destino
Não maltrate o povo pobre
Com seu rancor de assassino
Que um dia ajustará
Conta com o nosso Juiz Divino²³⁶

A serpente é citada pela própria moça que diz preferir viver transformada nesse animal rastejante, a aceitar o amor do bruxo. Serpente diz-se de “qualquer cobra venenosa, ou de aspecto ameaçador ou gigantesco”. Também pode ser nome atribuído a uma mulher velha e feia, bruxa ou ainda uma pessoa má e traiçoeira.²³⁷

Assim, a figura da mulher que se mostra bondosa, desprendida da vaidade é exaltada. Aurora, a filha do rei, é uma jovem simples. O seu nome também não aparece por acaso. A aurora é a claridade que aponta para o início da manhã. Algo simples e belo. Tal como na Idade Média.

No cordel *O cachorro encantado e a sorte da megera*, como já vimos, acontecem duas metamorfoses. A primeira ocorre com uma pessoa de bem, que não merecia tal repreensão e a outra é uma espécie de vingança para com quem causou a transformação anterior. Primeiramente, o homem é transformado num cachorro por não aceitar ficar com sua mulher que pratica

²³⁶ CABRAL, João Firmino. Op. Cit., 2006, p. 5.

²³⁷ Informações retiradas do *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*.

magia. No entanto, o cachorro tem boa sorte e é um animal querido, não é um monstro. Aqui lembramos que o cachorro, no sentido figurado, tem uma conotação negativa na sociedade brasileira, mas, como animal, é o melhor amigo do homem. Nesse cordel, também encontramos mais dois animais aos quais a mulher má é comparada. Um deles é a pantera, da qual já falamos. O outro é a besta-fera. O marido ao olhar para esposa, irritada com sua decisão, observa:

- De sangue muito encarnado
Vi o olhar da megera.
Ela partiu para mim
Como faz uma pantera
Com instinto de matar-me,
Como faz a besta fera.²³⁸

Segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*, besta se diz de “animais ferozes” e, no sentido figurado, significa “indivíduo mau, desumano e sanguinário”. Tais traços podem ser encontrados na mulher. Ao perceber a decisão do marido a mulher é tomada por um grande sentimento de raiva que a faz expressar seu lado desumano e mau. Além disso, esse animal relaciona-se com o diabo. Nos relatos bíblicos o anti-Cristo é chamado de besta-fera. Sendo assim, compreendemos que a figura do animais considerados maus, ferozes no imaginário do Nordeste são relacionadas às pessoas que têm atitudes similares.

Quando o homem volta à sua forma normal, é aconselhado a se vingar de sua ex-mulher. Como castigo, a mulher é transformada numa mula e todos os dias recebe açoites, cumprindo, assim, a penitência por seus pecados. Esse

²³⁸ VIANA, Klévisson. *O cachorro encantado e a sorte da megera*. Fortaleza: Tupynanquim, 2002, p. 65.

animal não aparece como um monstro e só rompe com a lógica por um dia ter sido gente. Vale lembrar que a mula é a fêmea do burro, animal que carrega pesadas cargas. A mulher agora leva consigo o peso de ter sido perversa com seu marido. Ainda nos faz lembrar a mula-sem-cabeça que carrega tal maldição por ter se apaixonado por um padre.

4.4. A tendência do artista em conceber o feio e o inatural como algo inserido na realidade e no cotidiano

É comum percebermos na narrativa a presença de personagens que fogem ao padrão estabelecido pelo contexto da obra. O poeta cordelista organiza sua obra de forma que compreendemos ali a existência de um mundo coerente, ainda que povoado por seres estranhos à realidade palpável, tal como a feiúra presente nesses seres. Isso acontece porque o poeta faz uma representação da realidade. O contexto da obra condiz com algo presente no cotidiano. Já observamos isso nas obras em análise.

Em *O herói da floresta e a princesa encantada*, percebe-se que, mesmo havendo uma luta travada com o sobrenatural, na obra aparece como algo pertencente ao cotidiano. Na verdade, a luta entre o bem e o mal é uma recorrência nas obras aqui analisadas e isto é o que faz com que a obra seja parte do real. E, como vimos, o mal é sempre ligado ao feio. Além disso, mesmo que em alguns casos os personagens principais sejam os vilões, é

sempre ressaltado o bom comportamento e o cumprimento das regras impostas pela sociedade como um meio para se viver bem.

Não só no cordel sobre o qual acabamos de discorrer, mas também nos outros que fazem parte da nossa análise, observamos a luta entre o bem e o mal. Todo aquele que pratica o bem, possui uma beleza e é digno da aceitação social. Já o contrário é sempre punido e rejeitado e sempre aparece com características repugnantes.

Mas, tal como defendeu Victor Hugo e outros teóricos do grotesco, não é possível a não representação do feio tendo em vista que ele existe ao lado do belo. O cordel de metamorfose é uma das formas de mostrar o lado grotesco da sociedade. A obra literária é composta de autor, leitor, mundo real e mundo ficcional e por isso constitui-se dessa forma.

4.5. O baixo material e corporal

O corpo no cordel de metamorfose contemporâneo tanto pode ser sagrado como profano. Sempre é possível encontrar esses dois aspectos em obras desse tipo. Se não possui um comportamento condizente com os moldes pregados pela doutrina religiosa, principalmente a católica, o corpo do indivíduo se liga à profanação, mas, se segue os preceitos religiosos, se liga ao sagrado.

Sabe-se que o corpo é considerado sagrado para a sociedade cristã medieval. A *mentalidade* que proíbe o sexo antes do casamento é a mentalidade cristã medieval. A proibição veio como uma forma de regradar o que estava bastante desregado anteriormente na sociedade clássica e mesmo na romana. A *mentalidade* se forma um pouco antes da oficialização da religião cristã.

Essa mudança de comportamento começara na verdade antes do cristianismo, com certas correntes filosóficas pagãs defendendo uma vida mais regrada, mais afastada dos prazeres materiais considerados animalizadores do ser humano. Como em vários outros aspectos, o surgimento do cristianismo respondia a essa demanda psicológica e comportamental da sociedade romana, daí seu sucesso.²³⁹

Isso persiste na cultura cristã do Brasil, com bastante afinco no Nordeste. Assim como no início do cristianismo, a vida deve ser mais de entrega a Deus, do que aos prazeres da carne. Deve-se zelar pelo corpo que é “templo e morada do espírito santo”. Por isso, exalta-se a castidade, a abstinência. Por isso, melhor é casar para os que não conseguem se manter castos, tal como Paulo afirma ter conseguido. Além disso, a vida sexual após o casamento na Idade Média deveria ser simples. Ter prazer não era o objetivo, mas, sim, a procriação. O casamento também visava a monogamia, mentalidade também persistente na contemporaneidade.

Segundo Jacques Le Goff, o corpo, na Idade Média, passa a ser tratado de forma diferente de como fora na Antiguidade: “sob a influência do cristianismo, uma nova ética sexual impôs-se na Idade Média. A carne e o corpo são demonizados, como fonte do pecado. E a virgindade se torna o ideal

²³⁹ FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média, nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 126 e 127.

da igreja.”²⁴⁰ Assim, o corpo passa a ser vigiado para que não se cometa erros a partir dele. O corpo é também morada do Espírito Santo de Deus²⁴¹. Por isso, deve estar sempre evitando a contaminação com aquilo que não convém, com o que faz mal ao corpo, com tudo o que rompe a pureza corporal. Além disso, o corpo deve ser aproximado da perfeição.

No cordel *A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk*, percebe-se uma forte crítica ao uso desordenado do corpo. Ao ler o texto do cordel verificamos a condenação da desmoralização do corpo. Pode-se observar a forma como a moça se veste, o desagrado que causa a sua mãe e a sua transformação em cachorra. As atitudes de rebaixamento corporal da jovem a fazem ser castigada e transformada nesse animal. A moça se arrepende das desobediências cometidas contra os pais e contra seu corpo, “mas tem que vagar então/ Pelo mundo até que um dia/ Se desfaça a maldição.”²⁴² Então, ela vaga pelas ruas e cidades carregando a maldição e perturbando a vida daqueles que, assim como ela foi um dia, desobedecem e quebram as leis que regem a moral social cristã:

Por isso que a cachorra
Para o pecado purgar
Fareja quem é ruim
Buscando em vão se livrar
Até que a metamorfose
Um dia venha a acabar.
(...)
Onde tem um baile funk
Ela morde todo mundo

²⁴⁰ LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 137.

²⁴¹ *Bíblia Sagrada*. Op. Cit., 1ª aos Coríntios, capítulo 6, verso 19.

²⁴² VIANA, Klévisson. *A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk*. Canindé: Edições Lamparina, 2006, p. 6.

Fica louca quando escuta
Entra num transe profundo
E uiva como quem diz:
“Este ritmo é vagabundo”.
(...)
Do turismo sexual
A cachorra anda no encaço
E fica louca espumando
Quando vê turista falso
Para estes exploradores
Já está pronto o cadafalso.²⁴³

O corporal, o carnal mistura-se com a terra, isto é, com o baixo em oposição ao elevado, o céu²⁴⁴. Pode-se observar através da xilogravura que compõe a capa do cordel:



Compara-se ao princípio bíblico de que os prazeres da carne são terrenos e diferem do espiritual que é ligado a tudo que é elevado. Pode-se observar nas vestes da moça e no que o poeta fala sobre ela que tais vestimentas, assim como nas suas atitudes reprovadas pela sociedade de um modo geral. Porque esta considera que o corpo deve ser preservado.

O contrário acontece no cordel *O herói da floresta e a princesa encantada*, de João Firmino Cabral. Nesta obra a beleza feminina é sempre

²⁴³ Ibidem, p. 7, 8 e 9.

²⁴⁴ Vale lembrar que, segundo a *Bíblia* cristã, o homem foi criado do pó da terra e recebeu de Deus (que está no céu) o sopro do espírito. Portanto, a dicotomia baixo/ elevado acompanha o indivíduo cristão desde o início de sua história.

exaltada. Assemelha-se aos contos de fadas, mas em forma de verso. Há diversas características confluentes com os contos de fadas. O autor inicia o texto:

Com permissão do Divino
Conto uma história passada
Do tempo que existiam
Gênio, feiticeiro e fada
Do grande Herói da Floresta
E a princesa encantada²⁴⁵

Nesse caso, o baixo corporal só acontece quando a moça é transformada numa coruja, segundo o poeta, um animal feio. Nesse momento, ela se aproxima do baixo, pois convive inevitavelmente com os monstros que ali se encontram para fazer sua guarda.

Em outros cordéis também percebemos esse princípio do material e do corporal, mas que, assim como falou Bakhtin, não finda no rebaixamento. Há a renovação. Em vários cordéis analisados a metamorfose é revertida e a pessoa passa a ter novas atitudes correspondentes com o elevado.

Em *O homem que virou macaco*, o baixo corporal aparece através do gesto obsceno que representa o órgão masculino. Ao ser transformado, o homem passa a agir como um macaco:

Quando vocês saíram
Ele no mato entrou
Correndo noite e dia
Muito cedo aqui chegou
Veio cortando marmeleiro
Por isso chegou primeiro
Por vocês aqui esperou²⁴⁶

²⁴⁵ CABRAL, João Firmino. *O herói da floresta e a princesa encantada*. Fortaleza: Tupynanquim, 2006, p. 01.

²⁴⁶ JUAZEIRO, João Pedro do. *O homem que virou macaco*. Fortaleza: Folheteria Padre Cícero, 2005, p. 6.

No entanto, assim como em outros cordéis, nesse também ocorre a regeneração do indivíduo através do arrependimento. Dessa forma, o grotesco não aparece apenas como aspecto negativo, mas também regenerador. O homem, antes ateu, reconhece o erro: “o homem que blasfemou/ E num bicho se virou/ Louvava e pedia perdão”²⁴⁷.

No cordel *O herói da floresta e a princesa encantada* o baixo material e corporal aparece quando o corpo do gigante é comparado a uma montanha: “Era um gigante esquisito/ Duma feiúra tamanha/ O seu corpo tenebroso/ Parecia uma montanha.”²⁴⁸ Sendo assim, era um corpo cheio de imperfeições, basta compreendermos que montanha se diz de grandes elevações que podem ter trechos mais altos e outros mais baixos. Mas, nesse caso, não há renovação. Na verdade, a morte do gigante proporciona vida e libertação, mas não dele e sim da princesa.

A feiúra da coruja conflui com o ambiente no qual ela se encontra, uma caverna “nojenta, asquerosa e suja.”²⁴⁹ Assim, corpo e terra se misturam e dão uma maior dimensão ao universo grotesco.

O princípio do baixo material e corporal também é muito forte no cordel *A malassombrada peleja de Pedro Tatu com o lobisomem*. Acontece, principalmente, no momento em que ocorre a metamorfose:

O amarelo, chegando
Ali, por trás de um poleiro,

²⁴⁷ Ibidem, p. 11.

²⁴⁸ CABRAL, João Firmino. *O herói da floresta e a princesa encantada*. Fortaleza: Tupynanquim, 2006, p. 18.

²⁴⁹ CABRAL, João Firmino, 2006. Op. Cit., p. 13.

Já estava se tremendo;
Tirando a roupa, ligeiro,
Fez uma reza e rolou
Por cima de um espejeiro.²⁵⁰

O encontro com a terra é típico. É como se corpo e terra se misturassem para gerar uma nova vida. Nesse caso, uma vida grotesca e monstruosa. No entanto, a renovação é logo providenciada. As pessoas que vêem o homem transformado em lobisomem, logo tratam de se defender e de fazê-lo voltar ao estado normal. Pedro Tatu “fez o Sino-Salomão/ Ali, no meio do terreiro/ (rezou o credo ao contrário);/ O bicho deu um berreiro!”²⁵¹ Confirma-se mais uma vez o constante ciclo de renovação, morte e nascimento.

No cordel *O cachorro encantado e a sorte da megera* o rebaixamento é ainda mais evidente. A descoberta do marido atesta isso:

- A vi abrindo uma cova,
Num ritual de magia.
Tirou um cadáver fora
Ali naquela agonia,
E rasgando a carne podre
Bem apressada comia.

Ao ver a cena macabra,
Fiquei tomado de horror,
As pernas enfraqueceram,
Meu rosto mudou de cor
Aquele mulher, pra mim,
Perdera todo valor.²⁵²

Nesse caso, há o encontro da vida com a morte, mas isso é rejeitado pelo marido, pois tal atitude lhe provoca asco. A mulher se mistura aos dejetos humanos não com o intuito de trazer a vida outra vez, mas para praticar o mal.

²⁵⁰ VIANA, Antônio Klévisson. *A malassombrada peleja de Pedro Tatu com o lobisomem*. Fortaleza: Tupynanquim, 2002, p. 12.

²⁵¹ VIANA, Antônio Klévisson. *A malassombrada peleja de Pedro Tatu com o lobisomem*. Fortaleza: Tupynanquim, 2002, p. 15

²⁵² VIANA, Antônio Klévisson. *O cachorro encantado e a sorte da megera*. Fortaleza; Tupynanquim, 2002, p. 63 e 64.

Todas essas constatações nos levaram à compreensão de que o grotesco no cordel de metamorfose é causado pela forte atuação da *mentalidade* cristã medieval no *imaginário* popular do Nordeste. Esse *imaginário*, construtor de monstros repugnantes, levou-nos ao encontro de várias possibilidades do grotesco no cordel de metamorfose, como seres humanos transformados nos mais diferentes animais e praticantes de atitudes repugnantes. Concluímos, pois, que os cordéis de metamorfose são obras que, por meio de diversas histórias, usam o grotesco como recurso inventivo para demonstrar o imaginário nordestino. O grotesco, como vimos, aparece como tudo aquilo que pode ser qualificado como horrível, que provoca risos e é terrificante. E o que pode ser isso? Não é mais do que tudo que está fora das padrões impostos pela sociedade.

CONCLUSÃO

Ao traçarmos um paralelo entre a cultura popular medieval, por meio de obras históricas e literárias, e a cultura popular do Nordeste, através de alguns cordéis de metamorfose, nosso intuito foi encontrar o grotesco e os motivos pelos quais ele existe em cada sociedade num exercício de comparação embasado na *Teoria da Residualidade*. Mostramos que a *mentalidade* do grotesco encontrado no cordel de metamorfose é um *resíduo* medieval que se *cristalizou* no decorrer dos séculos e através da *hibridação cultural* e da *endoculturação* alcançou a cultura do Nordeste. De acordo com o nosso estudo, depois de termos verificado a existência e as características do grotesco nos diversos períodos da humanidade, consideramos o grotesco como aquilo que foge aos padrões do cristianismo estabelecidos na Idade Média. Esses padrões permanecem residualmente no Nordeste e fazem com que a não observância deles ocasione o grotesco.

Os cordéis de metamorfose por nós analisados trazem o grotesco nos seus dois tipos: o terrificante e o cômico. Ao lermos esses cordéis, verificamos um grotesco provocado pela forte atuação da *mentalidade* cristã medieval entre o sagrado e o profano. As dualidades são inevitáveis, e também as confluências dos dois diferentes que, em algum momento, podem se tornar próximos.

Como podemos observar nesse estudo, o cordel de metamorfose do Nordeste é fruto do imaginário deste local que traz remanescências próximas ou distantes, conscientes ou inconscientes e mostram a riqueza dessa literatura. Os próprios cordelistas constatam isso no cordel *O mistério da pedra encantada*:

Resgatamos essa lenda
Que é de nossa raiz
E o final dessa história
Que pena não foi feliz,
Mas transmiti-la a vocês
Assim nosso estro quis.

Evaristo e Julie Ane
Serviram de porta-voz
Pois transmitiram relatos
Do tempo dos seus avós
Antes escritos em crônica
Pela Rachel de Queiroz.

Leitor, com a nossa pena,
De forma justa e fiel
Versejamos uma crônica
Da nossa grande Rachel
Transformamos em romance
No estilo de cordel!!!²⁵³

Se recordarmos o resumo do cordel feito no capítulo três deste trabalho, veremos que esse cordel também nos lembra a temática de vários contos de fada. A princesa é encarcerada por algum monstro e depois é libertada por um jovem. Assim, constata-se a residualidade tanto a curto prazo, sendo o resgate de uma crônica de Rachel de Queiroz, como também de épocas distantes, como a dos contos de fada.

O grotesco é apenas um dos muitos aspectos remanescentes da mentalidade cristã medieval que podem ser encontrados nos cordéis de

²⁵³ OLIVEIRA, Julie Ane e GERALDO, Evaristo. *O mistério da pedra encantada*. Fortaleza: Tupynanquim, 2008, p. 16.

metamorfose. Muito se pode dizer ainda sobre essa tão forte ligação entre o Nordeste do Brasil e a Europa medieval. Nas obras de cordéis, de uma forma geral, assim como em outras literaturas, se olharmos com atenção, veremos que, na verdade, nada é novo, tudo é residual.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução: Alfredo Bosi, São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ABREU, Márcia. *História de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. "Tradições de oralidade, escritura e iconografia na literatura de folhetos: Nordeste do Brasil, 1890/ 1940". In: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História – PUC-SP. Projeto História: história e oralidade, nº 22, junho, 2001, p. 111.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento (o contexto de François Rabelais)*. Tradução: Yara Frateschi. São Paulo: Edição Universidade de Brasília, 1999.
- BARRO, Leandro Gomes de. *A peleja de Leandro Gomes com uma velha de Sergipe*. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:HV4IIMOt-RoJ:www.arteducacao.pro.br/Cultura/cordel/cordel10.htm+o+homem+e+o+cassamento+cordel&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Data: 13 de junho 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Tradução: Plínio Augusto Coelho São Paulo: Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papirus, 2003.
- BELTHER, Janice. "A poética do grotesco e a manifestação do grotesco em 'Die Ermordung einer Butterblume'". *Fórum Deutsch - Revista Brasileira de Estudos Germânicos*, v. 11, p. 86-103, 2007.
- Bíblia Sagrada*. Versão Revista e Corrigida na grafia simplificada, da tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Junta de Educação Religiosa e Publicações/ Imprensa Bíblica Brasileira, 2005.
- BRAGA, Maria Manuela. "A marginália satírica nos caderais do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal". In: *Medievalista On Line* (Revista do Instituto de Estudos Medievais FCSH – UNL FCT, nº 1, 2005. ISSN 1646-740X.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: a idade da fábula, histórias de deuses e heróis*. Trad. de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro, 2005.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Tradução: Leila Souza Mendes. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.
- _____. *A cultura popular na Idade Moderna*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*. Tradução: Nilo Odalia. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

- CABRAL, João Firmino. *O herói da floresta e a princesa encantada*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2006.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel: Instituto Cultural Italo Brasileiro – Istituto Italiano di Cultura, 1996.
- CARVALHO, Gilmar. *Tramas da cultura: comunicação e tradição*. Fortaleza: Museu do Ceará. Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2005.
- _____. *Xilogravura: doze escritos na madeira*. Fortaleza: Museu do Ceará. Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001.
- _____. *Lyra popular: o cordel do Juazeiro*. Fortaleza: Museu do Ceará. Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.
- _____. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.
- _____. *Os cinco livros do povo: introdução ao estudo da novelística no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1953.
- COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Ronái. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- DANA, James D. "Cristalografia". In: *Manual de mineralogia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 1983, p. 4-23.
- DELUMENAU, Jean. *A história do medo no ocidente*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DIAS, Elizabeth. "Sanção e metamorfose no cordel nordestino (Resíduos do imaginário cristão medieval português)". In: *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*, Curitiba, 2003, p. 304-311.
- DUBY, Georges. *O ano mil*. Tradução: Teresa Matos. Rio de Janeiro: Edições 70, 1967.
- _____. "Reflexões sobre a história das mentalidades e da arte". In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAPI, nº 33, Julho, 1992, p. 65-75.
- _____. *A História continua*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *História da feiúra*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. "O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre imaginário e mentalidade". *Signum Revista da ABREM (Associação Brasileira de Estudos Medievais)*, nº 5, p. 73-116, 2003.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução do texto: Marise M. Curione. Tradução dos poemas: Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades LTDA, 1978.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia de Bolso.

GHISALBERTI, Alessandro. *As raízes medievais do pensamento moderno*. Porto Alegre: EDI-PUCRS, 2001.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia da Letras: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução: Manuel Odorico Mendes. Versão para ebooksBrasil.com, Fonte digital: Digitalização da 3ª edição, Biblioteca Clássica, sob a direção de G. D. Leoni e Paulo R. Teixeira. São Paulo: Atena Editora, 2009.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução: Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

INÁCIO, Inês C. e LUCA, Tânia Regina de. *O pensamento medieval*. São Paulo: Ática, 1994.

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, advinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução: Alvaro Cabral. São Paulo: Cultrix,

JUAZEIRO, João Pedro do. *O homem que virou macaco*. Juazeiro do Norte: Folheteria Padre Cícero, 2005.

SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Editora Contexto,

KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Tradução: Vinícius de Figueiredo. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KUNZ, Martine. *Cordel: a voz do verso*. Fortaleza: Museu do Ceará. Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2001.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LE GOFF, Jacques. *Em busca da Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Tradução: Antônio José Pinto Ribeiro, Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

_____. *Uma longa Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. & TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Tradução: Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LIMA, Stélio Torquato. *As estranhas faces do homem só: o grotesco e a alienação em O agente secreto (Joseph Conrad) e Sabotagem (Alfred Hitchcock)*. 2000. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Natal/ RN.

LINS, Ivan. *A idade Média: a cavalaria e as cruzadas*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939.

LINTON, Ralph. *Cultura e personalidade*. Tradução: Oscar Mendes. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1973.

LUYTEN, Joseph M. *O que é literatura de cordel*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/ São Paulo: Ed. Universidade/ UFRGS/ Editora Unesp, 2000.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Tradução: Roberto Leal Ferreira Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORAES, Eliana Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

OLIVEIRA, Julie Ane e GERALDO, Evaristo. *O mistério da pedra encantada*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2008.

PELOSO, Silvana. *Medioevo nel sertão: tradizione medievale europea e archetipi della letteratura popolare del Nordeste del Brasile*. Napoli: Liguori Editore, 1984.

PONTES, Roberto. "Três modos de tratar a memória coletiva nacional". Comunicação. Anais do 2º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comprada. ABRALIC. BH: 1999, p. 149-150.

_____. Entrevista concedida a Rubenita Moreira, realizada em 05/06/2006 e 14/06/2006, e lida na "Jornada da Residualidade" ocorrida em 13/07/2006 na Universidade Federal do Ceará.

_____. "Mentalidade e residualidade na lírica camoniana". In: SILVA, Odalide de Castro e LANDIM, Teoberto (Orgs). *Escritos do cotidiano*. Fortaleza: Sete Sóis, 2003, p. 87-104.

_____. "Residualidade e Mentalidade Trovadorescas no *Romance de Clara Menina*". Rio de Janeiro: comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais, 1999b.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

O riso e o cômico. Revista de Cultura Vozes. Ano 68, volume LXVIII, janeiro/ fevereiro, 1974, nº 1.

- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução: David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. “A visão grotesca”. In: *Texto e Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SILVA, Manoel Caboclo. *Manoel Caboclo*. Introdução e seleção: Gilmar de Carvalho. São Paulo: Hedra, 2000.
- SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco: introdução a cultura de massa brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- SOUZA, Kelly de. “Grotesco pós-moderno”. In: *Revista da Cultura*. Edição 36, julho, 2010.
- TAVARES JÚNIOR, Luiz. *O mito na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- VALVERDE, Tércia Costa. “O Grotesco em As Naus de Lobo Antunes”. In: MUNIZ, Márcio; SEIDEL, Roberto. *Novos nortes para a literatura portuguesa*. Feira de Santana-Ba. Universidade Estadual de Feira de Santana e Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2007.
- VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- VIANA, Klévisson. *A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk*. Canindé: Edições Lamparina, 2006.
- _____. *A malassombrada peleja de Pedro Tatu com o lobisomem*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2002.
- _____. *O cachorro encantado e a sorte da megera*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2002.
- VIANA, Klévisson e LIMA, Arievaldo. *O rapaz que virou barrão ou o porco endiabrado*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2002.
- _____. *O porco endiabrado no Programa do Ratinho*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2004, volume II.
- VIANA, Arievaldo e PAULINO, Pedro Paulo. *O homem que se casou com uma serpente*. Mossoró: Editora Queima-Bucha, 2006.
- VIRGILIO. *Eneida*. Tradução: Manuel Odorico Mendes. Versão para ebooksBrasil.com, Fonte Digital, digitalização do livro em papel: Clássicos Jackson, Vol. III. Digitalização confrontada com a edição de 1854, disponível na web em rtf no “Projeto Odorico Mendes” www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes. 2005.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Tradução: São Paulo: Perspectiva, 2005.
- WECKMANN, Luis. *La herencia medieval Del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 125.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Amálio Pinheiro (parte 1) e Jerusa Pires Ferreira (parte 2). São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 55.

ANEXOS



Figura 1²⁵⁴



Figura 2²⁵⁵

²⁵⁴ JUAZEIRO, João Pedro do. *O homem que virou macaco*. Fortaleza: Folheteria Padre Cícero, 2005.

²⁵⁵ CABRAL, João Firmino. *O herói da floresta e a princesa encantada*. Fortaleza: Tupynanquim, 2006.



Figura 3²⁵⁶



Figura 4²⁵⁷

²⁵⁶ VIANA, Klévisson e LIMA, Arievaldo. *O rapaz que virou barrão ou o porco endiabrado*. Fortaleza: Tupynanquim, 2002.

²⁵⁷ VIANA, Arievaldo e PAULINO, Pedro Paulo. *O homem que se casou com uma serpente*. Mossoró-RN: Editora Queima-Bucha, 2006.



Figura 5²⁵⁸



Figura 6²⁵⁹

²⁵⁸ OLIVEIRA, Julie Ane e GERALDO, Evaristo. *O mistério da pedra encantada*. Fortaleza: Tupynanquim, 2008.

²⁵⁹ VIANA, Klévisson. *A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk*. Canindé-CE: Edições Lamparina, 2006.

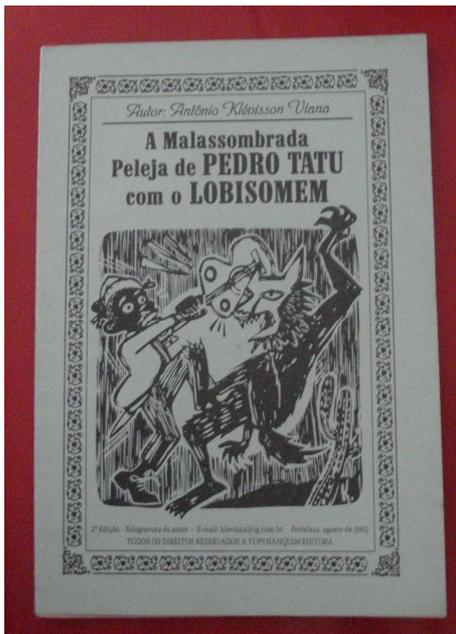


Figura 7²⁶⁰

²⁶⁰ VIANA, Antônio Klévisson Viana. *A malassombrada peleja de Pedro Tatu com o lobisOMEM*. Fortaleza: Tupynanquim, 2002.