

## A INTERDIÇÃO DA LITERATURA DE CORDEL

Análise do romance de cordel  
“História da Princesa da Pedra Fina”)

*Maria Elias Soares*

Mestre em Letras e em Comunicação Social  
(em defesa de tese) pela PUC/RJ e UFRJ,  
respectivamente. Professor Assistente do De-  
partamento de Letras Vernáculas da Univer-  
sidade Federal do Ceará

### 1. INTRODUÇÃO

Ao escolher o texto de literatura de cordel “História do Reino da Pedra Fina”, fizemo-lo principalmente por nosso interesse particular pelo assunto. Tentaremos trabalhar com apenas um texto em profundidade, resistindo a considerações gerais sobre uma classe deles. Propomos assim, muito mais, um exercício de leitura, a invenção de um texto sobre o texto, através de um remanejamento interdisciplinar, utilizando informações das várias ciências que se ocupam do social como sistema simbólico.

A “História do Reino da Pedra Fina” aparece em duas versões: a primeira é de Leandro Gomes de Barros, que tomamos para análise. Esta versão foi publicada inicialmente por seu autor em cinco episódios separados, uma espécie de novela seriada para prender a atenção do leitor, cujo interesse serviu para motivar a compra de novos folhetos do autor. O romance só foi publicado em obra completa por Pedro Baptista o qual lhe comprara os direitos. A segunda versão é editada atualmente pela Editora Luzeiro de São Paulo. Esta é uma versão “atualizada” em certos aspectos: vocabulário, alguns valores (o herói não se torna rei mas general, por exemplo), nome dos personagens e conteúdo de algumas provas; a estrutura nar-



rativa e a natureza do conto, entretanto, são basicamente as mesmas. Assim, só faremos referência a esta segunda versão se algum detalhe for pertinente para a compreensão do texto em estudo.

Estamos propondo a leitura do texto como narrativa mítica, compreendendo o mito no seu sentido antropológico e semiológico, mais explicitamente como o entende Roland Barthes (197): "o mito é uma fala", isto é, "ele um modo de significação, uma forma" (p. 131), e mais adiante: "o mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação". (p. 163). É, pois, a estrutura dessa fala que vamos tentar desmontar, procurando percorrer inicialmente o caminho de sua representação formal e, em seguida, o da representação do desejo.

### 1.1 *Um exercício de leitura*

Ao ler um texto, o leitor dele se apodera, tornando-se o seu re-inventor. Para isto deve recorrer a informações extratextuais, ouvir as múltiplas vozes que acodem e decifrar seus códigos. Ao construir o novo texto, estaremos ao mesmo tempo desfazendo objeto dado, o já-feito, para dar conta da intertextualidade.

Como o texto que temos é narrativo, torna-se imperioso, inicialmente, um estudo para entender suas componentes estruturais: sua armadura, seu código e sua mensagem nas dimensões temporal, espacial e metafísica em que se instala. Buscamos registrar a estrutura da narrativa mítica, a que permanece, mas também tentamos produzir uma estruturação móvel do texto, procurando levantar e classificar sem rigor os códigos segundo os quais os sentidos são possíveis, pois, como adverte Barthes (1977), "o texto está aberto ao infinito: nenhum leitor, nenhum sujeito, nenhuma ciência pode detê-lo".

Escolhemos para o nosso estudo um romance da literatura de cordel, forma de produção simbólica de características coletivas, na medida em que se institui, segundo Fausto Neto (1979), como "prática social procedente dos 'humilhados', que, além de representar uma realidade determinada, se constitui igualmente no modo de viver desta realidade, isto é, no mundo da fantasia, da grande eloquência, da violência censurada pela promessa messiânica, da rebeldia neutralizada



pela nostalgia e o retorno ao passado como forma de ofuscar o presente do desposuído”.

É uma narrativa simples, que marca a presença de um tipo básico de personagem brasileiro, o herói messiânico e revolucionário, na medida em que renuncia ao passado e se volta para o futuro, para o estabelecimento de uma nova ordem. No presente caso, o poeta, justificando condições de inferioridade social e histórica, cria um herói desprovido de qualquer habilidade, ao contrário do malandro no estudo de Roberto da Matta, rico de expedientes e de coragem, mas recorre ao imaginário, ao espaço mítico de onde ele retira poderes para que o personagem vença e instale o seu universo próprio.

## 2. A NARRATIVA

### 2.1 *Resumo da história-base*

Moysaniel, o herói, filho de agricultores e ele mesmo exercendo essa profissão, discute com seu pai por ter desejado deitar-se no colo da Princesa da Pedra Fina, encantada por uma fada há três mil anos. O pai tenta bater no filho e este resolve sair pelo mundo, sem destino. Emprega-se então nas quintas do rei de um país distante. Depois de dois anos é mandado por este, por insistência de seu horteleiro, em busca de uma pedra que faltava na coroa. O rapaz sai novamente sem destino e chega, sem perceber, ao Reino da Pedra Fina, o qual era muito conhecido por ser encantado. O nosso herói é acolhido pelas entidades encatadas e a princesa lhe dá a pedra que procurava, exigindo-lhe a promessa de que nada falará. O rapaz volta com a pedra, entregando-a ao Rei e recebendo a justa recompensa. O horteleiro volta a sugerir ao monarca que mande o moço buscar outra pedra. Moysaniel sai mais uma vez sem rumo e chega à casa das fadas que encantaram o reino; após uma delas tentar seduzi-lo sem sucesso, ele segue viagem, salva um leão da morte e chega ao reino encantado, conseguindo novamente a pedra e, desta vez, prometendo voltar a pedido da princesa. Entrega a pedra ao Rei e volta em seguida à casa das fadas onde rouba as três espadas que representavam as princesas encantadas. É perseguido pelas fadas, recebe a ajuda do leão e chega ao reino, momento em que as espadas se transformam nas três princesas. Entretanto, todo o reino ainda estava encantado porque o cetro e a coroa do rei ainda estavam sob o domínio das fadas. Moysa-



niel sai em busca desses objetos, conseguindo-os com a ajuda de um carneiro, um tatu, um rato e o leão. Depois de todo o reino estar desencantado, a princesa promete-se em casamento ao herói, promessa que não é ratificada por seu pai. Ela dá ao rapaz uma memória (anel) com poderes para ajudá-lo em caso de perigo; quando este surge o anel dá-lhe uma folha, uma pedra e uma varinha que se transformam respectivamente numa floresta, num leão e numa serpente. Finalmente, convence o pai da princesa através da força e este consente no casamento. Um sonho lhe dá advertência sobre sua fortuna, mas o problema é sanado. Moysaniel torna-se rei do Reino da Pedra Fina.

## 2.2 *Sintaxe Narrativa*

- 1 — Disjunção:  
Pai e filho discutem e o segundo sai sem destino
- 2 — Conjunção: Moysaniel consegue trabalho nas quintas do Rei;
- 3 — Contrato: O rei solicita sua ida ao Reino da Pedra Fina para buscar a pedra que faltava na coroa, por insistência do horteleiro (traidor);
- 4 — Prova qualificante: Moysaniel recebe a pedra das mãos da princesa encantada e retorna, recebendo uma recompensa;
- 5 — Novo contrato: Mais uma vez, por insistência do horteleiro, o rei manda o herói buscar outra pedra;
- 6 — Prova qualificante:  
— luta: uma das fadas tenta seduzi-lo e ele se defende com um signo-salomão  
— vitória — retorna com a pedra e pede para ficar livre de qualquer compromisso com o Rei;
- 7 — Contrato: a princesa pedira que ele voltasse logo depois de entregar a pedra ao rei (ficando implícito que ele deverá desencantar a princesa e todo o reino);
- 8 — Prova principal:  
— luta: ele rouba as três espadas da casa das fadas e é perseguido por elas, salvando-se com a ajuda do leão;  
— vitória: ele desencanta as princesas;
- 9 — Prova glorificante: com a ajuda dos animais mata o cão e a serpente que guardavam o cetro e a coroa; e todo o reino se desencanta;
- 10 — Conjunção: Retorna tudo à ordem anterior;



11 — Disjunção: O Rei ao invés de premiá-lo com a mão da filha quer matá-lo por ser plebeu e ousar desejá-la. A princesa doa-lhe poderes para lutar contra o pai;

12 — Prova glorificante final:

— luta: com a ajuda dos objetos mágicos Moysaniel luta contra o rei

— vitória: Moysaniel casa com Angeltrina; o Rei morre;

— consequência: estabelecimento da nova ordem com Moysaniel no trono.

### 2.3 *Os papéis e os atores*

Na verdade a narrativa só apresenta quatro papéis: o da mãe, que aparece como objeto, destinador e destinatário e ainda como adjuvante e oponente como nos sintagmas 6 e 8; o do pai que é sempre oponente, só aparecendo como destinador quando lhe dá a liberdade no sintagma 6; o dos irmãos como oponentes e o do herói como sujeito. Reduzindo-se estes papéis às categorias de Bem e de Mal, considerando Bem o que o herói deseja ou o que contribui para conseguir o objeto do desejo, e Mal o que se interpõe entre o herói e o objeto de seu desejo, teremos:

BEM = Mãe e o próprio herói

MAL = Pai, irmãos e a Mãe que ora aparece como boa, ora como má.

Para desenvolver sua narrativa o narrador recorre a um certo número de canais de transformação que contornarão as proibições explícitas no código social. Estes papéis são representados por vários atores, entidades antropomórficas, zoomórficas e inanimadas, imagens condensadas de objetos ou seres que os indiciam, tal como ocorre por exemplo na representação da mãe. Esta se dá através da princesa, da voz, da fada ou da caverna, ou, ainda, do leão que protege o herói em uma das provas.

## 3. A MENSAGEM NARRATIVA

### 3.1 *Um herói sem retorno*

A narrativa "O Reino da Pedra Fina" enquadra-se na categoria temática do maravilhoso, estudado por Propp, e que pode ser definido como aqueles contos em que "o poeta



folhetista dá largas à sua imaginação, criando seus heróis formidáveis e fazendo-os vencer toda sorte de atropelos. Esses heróis recebem sempre o auxílio de magos, fadas, figuras misteriosas e bruxas, personagens também comuns aos folhetos sob esse tema, os quais aparecem como 'doadores', ajudam os protagonistas desde a sua partida para um lugar onde se encontra o objeto de sua busca até o regresso e a subida ao trono, dando-lhes objetos mágicos ou substâncias capazes de vencer o tempo e o espaço". (Cf. Santos, 1977, p. 14). Entretanto, como veremos, a história de que tratamos foge a várias características desse gênero para assumir-se na sua localidade e atualidade.

Conforme a explicitação de Greimas (1975), "a situação inicial do conto maravilhoso parece comportar certo número de constantes como:

1 — afinal a existência de uma ordem social, manifestada pela distinção entre classes de idade, e baseada no reconhecimento da autoridade dos anciães.

2 — caracteriza-se pela ruptura desta ordem, devido à desobediência dos representantes da nova geração (mas não do próprio herói) e pelo aparecimento consecutivo de uma desgraça, de uma alienação da sociedade.

3 — O papel do herói — um indivíduo que se separa assim da sociedade — consiste em se encarregar de uma missão, com a finalidade de suprimir a alienação e restabelecer a ordem social perturbada." (p. 219).

A "História do Reino da Pedra Fina" apresenta nítidas diferenças em relação a esses princípios e mesmo em relação a outros romances de cordel agrupados no mesmo gênero, como "Juvenal e o Dragão", "João Valente e o Dragão de 3 cabeças", e outros. Há, de fato, uma disjunção na situação inicial, representada pela ruptura de uma ordem social, pressuposta nas oito primeiras estrofes e representada pela coexistência familiar com o Reino encantado, através do reconhecimento da autoridade paterna. A ruptura se dá quando Moysaniel ousa desejar o interdito, aparecendo diferente entre os irmãos e subvertendo uma ordem então vigente em que a autoridade paterna era a lei.

A partir daí começam as diferenças; é que a ruptura não provoca alienação da sociedade, mas do próprio herói. Este, aliás, só expressa um único desejo em toda a narrativa. Esse desejo, que é a causa da disjunção, parece estabelecer-se



como missão, mas uma missão individual que não tem em vista restabelecer a ordem social perturbada, mas satisfazer o próprio herói e cumprir o destino que era conhecido pelo doador, entidade detentora do poder e da modalidade do saber:

“Disse um velho caçador  
Que uma noite estando ali  
Viu uma bela princesa  
Que lhe disse — saia daí  
Meu noivo está se criando  
Muito distante daqui.” (Estrofe 6, p. 4)

A modalidade do saber, portanto, não está com o herói, ele sai sempre sem um destino conhecido depois de cada disjunção. Ele é investido ora da modalidade virtualizante do dever fazer, ora da modalidade atualizante do poder fazer; são deveres e poderes sempre atribuídos. O herói é qualificado negativamente, não tem forças próprias, um ser jogado no mundo, fugindo da castração, é “o mais moço”, “malcriado”, “insubordinado”, “pobre”, “turbulento” “não tem linhagem nobre”. Não importam suas capacidades positivas natas (pois elas não aparecem), mas as que lhe foram destinadas de acordo com as circunstâncias.

### 3.2 — *O individual pelo social*

A caracterização do herói, portanto, se dá na direção de um elemento totalmente carente, como uma criança que luta às cegas pelo objeto de seu desejo. Essa representação permite associar a narrativa com uma metáfora da migração: ao nordestino é negada a alimentação pela Terra (Mãe) que não foi fecundada pela chuva. Desamparado — politicamente criança — e rechaçado em seus desejos pelo pai-grande (Deus, o Governo), ele sai sem destino em busca de um substitutivo materno, na luta pela preservação de Eros. Tentando suprir suas necessidades, passa por um rito de iniciação, estágio em que aprende a controlar as forças que o aprisionam, e é transportado do princípio do prazer para o princípio de realidade, quando instala a sua ordem e recebe as doações por seus próprios méritos.

Temos assim a representação do problema de toda uma região falado através do maravilhoso em imagens deslocadas de sua contextualidade para o imaginário. A narrativa se



aproxima mais de perto da revolução do que da epopéia: o herói luta pela posse do objeto, subvertendo a ordem e reprimindo certos valores vigentes como “honrar os pais e o sagrado”.

O herói sai sem contrato e por isso não tem obrigação de retornar, porque se existe alguma espécie de contrato este é feito com ele mesmo na busca da felicidade — um sucedâneo da mãe que satisfaça a sua relação edipiana mal resolvida. A sua posição como caçula da família assegura-lhe mais afeto e proteção materna, entretanto, em relação ao pai e à sociedade é a posição de primogênito a mais favorecida. Por sua vez, a mãe no Nordeste, é uma figura muito forte e até certo ponto divinizada por suas funções e por sua condição de geradora de filhos. É exatamente esta qualificação que interdita as expansões da libido, uma vez que, divinizada, a mulher encontra-se distanciada por um controle social mais forte e discriminatório.

#### 4. O ESPAÇO MÍTICO

Ao lado das categorias de vida e de morte, a narrativa apresenta uma terceira: a morte em vida. Temos assim o domínio da vida e o domínio da morte, pois o herói recebe ameaças de morte, salva animais (alguns são condensações dele próprio, que representam extensões do seu corpo, segundo certas funções que desempenham) que estavam à morte e, ele mesmo com seus adjuvantes mata ou ameaça de morte; há ainda o domínio da morte em vida correspondente aos seres encantados. É o herói que vai operar as transformações dos mortos-em-vida em viventes ou em mortos.

Topológica e metafisicamente o universo também está tripartido. Conforme a descrição do poeta, temos:

A — O espaço da vida:

“Em um país muito distante  
Tinha um velho agricultor  
Que desde a sua infância  
Que era cultivador  
Ele, a mulher e três filhas  
Viviam nesse labor.” (Estrofe 6, p. 4)

B — O espaço intermediário que podemos denominar espaço da morte pois é onde o herói fica em estado de carência.



É o espaço da castração, no qual não há a presença da mulher = vida.

“Então o rapaz correu  
Pelo mundo a procurar  
Um país muito distante  
Que o pai não o fosse buscar  
Então nas quintas do rei  
Foi que pôde se empregar.” (Est. 14, p. 6)

C — E o espaço da morte-em-vida:

“Havia um grande país  
De nação civilizada  
Aonde tinha uma serra  
De grandes pedras formada  
Diziam que lá havia  
Uma princesa encantada.” (Est. 2, p. 3)

Esse conteúdo vai se invertendo até o final da narrativa; à medida em que o herói vai levando a vida, o mundo encantado se revela literalmente a seus olhos e o herói dele se apodera: o objeto perdido se reintegra gradativamente ao seu possuidor, isto é, a figura do pai é finalmente vencida para felicidade do filho.

#### 4.1 *Regime noturno, regime diurno e modalidade do poder*

Poderíamos afirmar que o mundo encantado é o espaço da interdição e vigora num regime noturno. Ao contrário dos espaços A e B, onde o regime é diurno e o domínio é do quotidiano. Em A,

“Aos primeiros raios de sol  
Eles ao trabalho iam  
A mulher levava almoço  
No trabalho eles comiam  
Quando regressavam à casa  
Então jantavam e dormiam.” (8, p. 4)

Já B é um espaço da castração, também com referências diurnas (Estrofe 39 e 40). Em C, inicialmente se fazem referências à noite, a sombras, vultos, vozes, animais ou objetos que apenas indiciam a princesa interdita; do mesmo modo, o herói sempre chega à noite e sai antes que amanheça:



“Disse-lhe a voz invisível:  
— Levanta-te que já é hora,  
Antes de dar meia-noite  
Tu te hás de ir embora  
( ... )

procedimento muito comum nos contos de fada. Entretanto, quando o herói domina a modalidade do poder, mesmo concedido, ele passa a agir num regime diurno, sendo ele agora visto como encantado por possuir esses poderes.

Todo o poder emana das entidades femininas. Estas, porém, não o exercem, pois ele fica restrito ao domínio dos mortos-em-vida, os seres encantados. A mulher detém o poder mas este está interdito e depende do homem para se manifestar. O herói domina a vida antes da morte, o regime diurno; é também detentor do poder por doação; ele recebe o poder dos mortos-em-vida e, em troca, confere-lhes a vida. Ao fim da narrativa o herói revolucionário torna-se senhor de todos os espaços e faz prevalecer a sua ordem.

#### 4.2 *As representações do Reino*

Nesta narrativa, toda a problemática do desejo é desviada da mulher para o espaço que ela ocupa. Podemos falar de espaço nos dois sentidos já mencionados, o topológico e o metafísico, considerando-se morte-em-vida como forma de existência colocada no mesmo plano do divinizado, com todos os poderes da vida e da morte nas mãos mas não o da própria vida. O reino, esse espaço encantado, é ao mesmo tempo bom e mau, é um lugar onde há festas mas do qual ninguém pode se aproximar, é o paraíso exposto à cobiça dos passantes. Portanto, o mesmo espaço (a mulher) que representa o desejo realiza a interdição. É o que temos nas duas estrofes seguintes:

“Na serra ninguém subia  
Nem de perto se olhava  
Porque do centro da serra  
Vinha uma voz que bradava  
— Faça alto! Quem vem lá?  
Depois às armas chamava.” (4, p. 4)



“Bem no cume da montanha  
Se ouvia música tocar  
Bater palmas, gritar vivas,  
Subir foguetes no ar,  
Ruflar tambor, tocar hinos  
E fortaleza salvar.” (5, p. 4)

Estabelece-se desse modo o conflito entre a interdição do desejo e a sua realização. Mesmo na metáfora de realização do desejo o corpo continua interdito, as imagens eróticas são ligadas ao canto e não à dança, por exemplo. O contacto corporal é transferido para as imagens de mãe na iconografia ocidental: o herói deseja “deitar-me no colo dela” ou, por outro lado, sentiu “um contacto de um corpo que ninguém via”. São imagens relacionadas à ação de ninar, proteger, e é assim que se manifesta uma outra referência ao contacto corporal sob disfarce:

“... uma fada vinha atrás  
Passou e não pôde vê-lo,  
Devido ao leão deitar-se  
Encobrimdo-o com seu pêlo.” (79, p. 21)

A atitude é, mais uma vez, maternal; os animais costumam deitar-se sobre seus filhotes para protegê-los, o que torna óbvia a identificação do leão com a imagem da mãe na relação edipiana com o herói.

No espaço onde o herói se qualifica para passar ao mundo encantado predomina a pulsão de autoconservação. As únicas imagens femininas são inanimadas; as pedras e a cores. Queremos, ver nisso uma possível imagem da mulher por deslocamento. A coroa aparece como símbolo da castração do herói e as pedras da coroa, ligação sinedoquica com o Reino da Pedra Fina, não pode ser outra senão uma referência à própria princesa (substitutivo da mãe) que lhe daria as pedras para evitar sua morte pelo rei (ou o pai). A imagem da coroa vai reaparecer, desta vez, junto com o cetno, tende-se desse modo os dois termos da oposição fática, relacionada à imagem da cova u gruta. A maioria das imagens femininas está associada aos heróis através de um duplo, a figura do pai por intermédio de quem se efetiva a castração.

O vocábulo alto, cristalino, cume, subir, distante, pedraria e outros do mesmo campo semântico são lexicalizações do distanciamento do objeto do desejo, colocado assim num espaço divinizado.



### 4.3 *As representações da Princesa*

Analisando as imagens relacionadas com o código dos sentidos, notamos uma revelação e conseqüente aproximação progressiva entre a princesa e o herói. É como se um esvaziamento progressivo da informação através da redundância pudesse retirar a censura da pulsão sexual incestuosa. A utilização do termo “escrito” ou equivalente é muito recorrente na narrativa: “... Via-se escrito nas águas: — Princesa da Pedra Fina”, ou “... E ele viu em madrepérola. Sala para Refeição.”; o que vem estabelecer maior distanciamento. Os objetos ou aposentos onde se inscrevem tais indicações, embora descritos detalhadamente, devem receber ainda a interdição da palavra escrita para ocultar possíveis associações eróticas e adjetivadas com “cristalinas”, “sublime”, ou “perfeição”.

O contexto com a mulher se dá através do investimento da libido em partes do corpo da princesa, como ocorre desde o começo da vida do bebê, conforme acentua Melanie Klein (1969) “... desde o começo da vida, o primeiro objeto do bebê, o seio materno (e a mãe), é investido de libido, e que influencia vitalmente a maneira como a mãe é internalizada. Isso, por seu turno, é de grande importância para a relação com ela, como objeto externo e interno.” Assim, a figura da princesa vai surgindo inicialmente através da intermediação da escrita, ou metamorfoseada em animais, hídricos ou culturalmente associados ao hermafroditismo, condensações de figuras domésticas como o próprio texto revela:

“Moysaniel viu então  
Se transformar o oiteiro,  
A montanha era uma praça  
O rio era um banheiro,  
O onagro era um criado,  
O veado um jardineiro.” (107, p. 27)

Em seguida o contacto é feito metonimicamente por intermédio de uma voz que o chama, a mão que lhe entrega a caixa com a pedra, um vulto que ele vislumbra entre o sonho e a vigília até a revelação total quando a princesa é, pela primeira vez dentro da narrativa propriamente dita, nomeada. Nessa revelação a mulher, objeto do desejo, aparece triplicada:



“Chamavam-se essas três moças  
Algra, Lupi e Angeltrina,  
Angeltrina era a mais velha,  
Parecia ser divina,  
Era a que tinha direito  
Ao Reino da Pedra Fina.” (112, p. 28)

Outra imagem muito recorrente é a da *voz*. Não se pode dizer que ela seja apenas condensação da mãe, pois é uma voz que representa a proibição do reino, é uma voz que seduz o herói, é uma voz que o acolhe e o adverte dos perigos. Conforme a situação, portanto, a voz representará qualquer dos papéis, inclusive o do pai na medida em que este representa a interdição, a censura, o censo comum e as influências sociais.

A mulher é vista em toda a narrativa como o lugar da sedução e, tal como na personalidade infantil, pode ser a causa de uma experiência má: “amor e ódio são desde o princípio projetados e, ao mesmo tempo, a mãe é internalizada com ambas essas emoções primordiais e contrastantes, subjacentes no sentimento infantil de que existem uma mãe boa e uma mãe má (seio)” (Melanie Klein, 1969, p. 8). Assim, a mãe se mostra como a “mão benfeitora” que o livrou da morte mas também como “mão encantada” que o ilude e que “será a origem/ porque serás destruído”. Pode ser a mulher que quis encantá-lo “em um animal glutão”, mas também é “linda menina”, “deidade”, “um anjo”, “miragem divina”, “corpo de tanta candura”, perífrases que servem também para descrever-lhe a beleza.

Através da mãe má o narrador marca o retorno do reprimido, que se estabelece em duas ocasiões distintas: depois da primeira vitória quando o herói parte para a segunda prova e depois da última, situações que despertam o material recalcado no inconsciente.

“Aí veio uma mulher  
Perguntando aonde estás?  
Por uma pequena asneira  
Tu desprezaste teus pais  
Andas metido em segredo  
Fortuna não terás mais.” (56, p. 16)

Como o herói não está interessado no passado, ele enfrenta o complexo de culpa como mais uma prova que, apenas esta, ele vence com os próprios recursos.



## 5. CONCLUSÃO

Qualquer que seja a isotopia que escolhemos para ler o texto, o trabalho de montagem e remontagem mostrar-nos-á sempre a idéia de uma viagem sem compromisso de retorno: o caminho que o herói percorre para apropriar-se do objeto do desejo.

Nessa leitura, tomando o exemplo do procedimento psicanalítico, elegemos uma atitude de suspeita diante do significante, dos termos manifestos do discurso e tentamos ir mais além, em busca da estrutura subjacente que segue a mesma problemática da linguagem do inconsciente. Vemos então que na medida em que a linguagem interdita o objeto, o texto constrói seu próprio real discursivo, ordenando a cadeia significante através da dissimulação das relações sociais.

O texto mostrou uma saída para a sobrevivência do herói, uma forma de falar da realidade nele projetada e cujo enigma tentamos decifrar, revelando um drama individual mas também um drama social em outra isotopia. O poeta popular buscou, ao que parece, pautar o drama social pelo modelo individual de ação psíquica sem, entretanto, falar outra linguagem, senão a linguagem dos dominados. Na literatura de cordel, segundo constatação de Fausto Neto (1979), "o desejo substitui a presença, esta forma de narrativa, aparentemente despreziosa, lúdica, fantástica e absurda internaliza a ordem da punição, na medida em que a linguagem se dispõe como dissimulação da vontade de poder dos dominados. Esta forma de narrativa transforma seu poder de linguagem num poder 'enclausurado' pelas operações ideológicas e neutralizantes dos códigos dominantes da sociedade que são os códigos específicos da comunicação." (p. 15)

É neste sentido que Roland Barthes (1978) define o mito como uma fala despolitizada, afirmando que os homens "não mantêm com o mito relações de verdade, mas sim de utilização: despolitizam segundo suas necessidades; existem objetos míticos que são postos de lado, entregues ao sono por uns tempos; são então apenas vagos esquemas míticos, cuja carga política parece quase indiferente; trata-se unicamente de uma oportunidade de situação e não de uma diferença de estrutura" (p. 164). Como a maioria dos problemas de que o cordel se ocupa como mito continuam sem solução, as novas versões de um mesmo mito como o que temos mudam apenas o significante, mas seu conteúdo subjacente permanece o mesmo. Os poetas populares falam desses problemas através de imagens



deslocadas, de um mundo maravilhoso que atinge o individualismo, mas onde o herói tem liberdade de ação, sendo capaz de agir sobre esse mundo e ocupar posições radicalmente opostas do início para o fim da narrativa. Ocorre uma inversão típica dos contos de fadas como o da Cinderela, e sua trajetória se faz obedecendo à mesma sintaxe: uma situação inicial, um estado intermediário e no final uma ascensão para o ápice da estrutura social. Essa inversão é simetricamente oposta como no caso de Matraga, estudado por Roberto da Matta (1979).

A "História do Reino da Pedra Fina", portanto, é uma fala que dramatiza modos de ação de uma sociedade, não diria somente a nordestina, mas segmentos de uma mesma sociedade brasileira, marginalizada no meio rural e sujeita igualmente às demandas e repressões do sistema. Esse discurso só pôde ser efetivado através do deslocamento para o plano individual, cujos modelos de ação reproduzem o da criança na sua relação edipiana com a mãe e na busca pela preservação de Eros.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, Leandro Gomes de — *História do Reino da Pedra Fina*. Guarabira, 1919.
- BARTHIERS, Roland — *Mitologias*. 3. ed. Rio de Janeiro, Difel, 1978.
- — Análise Textual de um conto de Edgar Poe. In: CHABROL, Claude et alli. *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo, Cultrix, Ed. da USP, 1977.
- BROWN, Norman O. — *Vida contra Morte*. Petrópolis, Vozes, 1972.
- CASA DE RUI BARBOSA — *Literatura popular em verso: Estudos*. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1964, t. 1.
- DA MATTA, Roberto — *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Zahar 1979.
- FAUSTO NETO, Antonio — *Cordel e a ideologia da punição*. Petrópolis, Vozes, 1979.
- FREUD, S. *Obras completas*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva Madrid, 1967, v. 1.
- FROMM, E. — *A linguagem esquecida*. 4. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- GREIMAS, A. J. — *Sobre o sentido*. Petrópolis, Vozes, 1975.
- — *Semântica estrutural*. São Paulo, Cultrix, 1973.
- JAKOBSON, R. — *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix/Ed. da USP, 1969.



- KLEIN, Melanie et alii — *Temas de psicanálise aplicada*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- LAPLANONE, J. & PONTALIS, J. B. — *Vocabulário de psicanálise*. 3. ed. Santos, Martins Fontes, [1977].
- LECLAIRE, Serge — *Psicanalisar*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- MANNONI, O. — *Chaves para o imaginário*. Petrópolis, Vozes, 1973.
- MARCUSE, H. — *Eros e civilização*. 6. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.
- PROENÇA, Ivan C. — *A ideologia do cordel*. 2. ed. Rio de Janeiro, Ed. Brasília/Rio, 1977.
- SANTOS, Idelete M. Fonseca dos — Novas perspectivas para a análise das composições populares. In: CASA DE RUI BARBOSA. *Literatura popular em verso*: Antologia, Tomo III — Leandro Gomes de Barros — 2. Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa e Universidade Federal da Paraíba, 1977.
- TAVARES, JR., Luís — *O mito na literatura de cordel*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1975. (Tese docência)