



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

FELIPE LIMA RODRIGUES

MONSTROS NO CORDEL: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA
DA MONSTRUOSIDADE NA POESIA POPULAR NORDESTINA

FORTALEZA
2025

FELIPE LIMA RODRIGUES

MONSTROS NO CORDEL: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA
DA MONSTRUOSIDADE NA POESIA POPULAR NORDESTINA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará como requisito para obtenção de título de doutor em Comunicação. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R613m Rodrigues, Felipe Lima.

Monstros no Cordel : uma análise semiótica da monstrosidade na poesia popular nordestina / Felipe Rodrigues. – 2025.
143 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2025.

Orientação: Prof. Dr. Gabriela Frota Reinaldo.

1. Monstrosidade. 2. Literatura de Cordel. 3. Fronteira. 4. Semiosfera. 5. Semiótica da Cultura. I. Título.

CDD 302.23

FELIPE LIMA RODRIGUES

MONSTROS NO CORDEL: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA
DA MONSTRUOSIDADE NA POESIA POPULAR NORDESTINA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará como requisito para obtenção de título de doutor em Comunicação.

Aprovada em 28 de agosto de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ricardo Jorge Lucena Lucas
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Luiz Tadeu Feitosa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. João Victor de Sousa Cavalcante
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Edilene Dias Matos
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Antônio Carlos Rodrigues de Souza (*in memoriam*), e Maria Lenice Rocha Lima.

A minha orientadora professora doutora Gabriela Frota Reinaldo, a quem agradeço pela interminável paciência, compreensão, dedicação e companheirismo nessa jornada ao desconhecido empreendida nos últimos cinco anos.

Ao professor Gilmar de Carvalho (*in memoriam*), que me apresentou à Literatura de Cordel e cujo olhar sensível e lúcido inspirou a escolha do tema.

Ao professor doutor Ricardo Jorge Lucena Lucas, que acompanhou minha trajetória da graduação ao doutorado, no Ensino, na Pesquisa e na Extensão, companheiro de confiança e orientador de valor inestimável.

Aos participantes da Banca examinadora, professora doutora Edilene Dias Matos, Luiz Tadeu Feitosa e João Victor de Sousa Cavalcante, pelo precioso tempo, pela profunda generosidade e pelas valiosas contribuições oferecidas.

A Bárbara Diniz Lima Vieira Arruda, por ser sempre minha companheira zelosa, parceira indispensável na consulta aos intermináveis acervos de folhetos de cordel e ouvinte atenta às formulações teóricas que atravessaram esta jornada.

A Gabriel Cysne Lima, meu filho, pela inspiração risonha, exemplo de curiosidade e alegria, e a meus irmãos Carlos Lima Rodrigues e Igor Lima Rodrigues, pela segurança da fraternidade, memórias calorosas e companheirismo constante.

“É o Mesmo transformado em quase-Outro, estrangeiro a si próprio. É uma demência do corpo, uma loucura da carne”. (Gil, 2006, p. 18)

RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar a presença dos monstros nos folhetos da Literatura de Cordel, a partir de obras específicas selecionadas em acervos determinados, com vistas a investigar o fenômeno da monstruosidade na poesia popular sob o viés da Semiótica da Cultura, em especial da Escola de Tártu-Moscú, conforme o pensamento do semiótico russo Iuri Lotman. As análises desenvolvidas adotam o método semiótico-estrutural de Lotman como ferramenta voltada para o desenvolvimento de modelos de sistemas de elevada complexidade – entre eles, os textos da cultura – cuja natureza dinâmica, em transformação no tempo e no espaço, requer observação e análise de seus processos semióticos em suas variações. A partir dessa tríade o corpo monstruoso, a fronteira semiótica em que transita e sua permanência ao longo do tempo, a tese busca compreender o fenômeno da monstruosidade na Literatura de Cordel, relacionando-o aos conceitos de semiosfera, fronteira, modelização, memória e esquecimento, conforme proposto pela Semiótica da Cultura. O trabalho observa que a presença monstruosa nos folhetos da Literatura de Cordel constitui vestígios de ritos ancestrais: reproduções mundanas de mitos hoje dessacralizados, mas atravessadas pelas crenças cristãs sertanejas e pelas visões de mundo dos poetas cordelistas. Carregado de potência simbólica e em eterna busca por tradução, o monstro permanece transitando nas fronteiras semióticas do sertão, atraindo e repelindo os olhares de viajantes, romeiros e cantadores, leitores e espectadores da encenação performática.

Palavras-chave: monstruosidade; Literatura de Cordel; fronteira; semiosfera; Semiótica da Cultura.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the presence of monsters in Cordel Literature pamphlets, based on specific works selected from specific collections. It aims to investigate the phenomenon of monstrosity in popular poetry from the perspective of Cultural Semiotics, particularly the Tartu-Moscow School, as exemplified by Russian semiotician Yuri Lotman. The analyses adopted Lotman's semiotic-structural method as a tool for developing models of highly complex systems—among them, cultural texts—whose dynamic nature, transforming over time and space, requires observation and analysis of their semiotic processes in their variations. Based on this triad—the monstrous body, the semiotic frontier through which it transits, and its persistence over time—the thesis seeks to understand the phenomenon of monstrosity in Cordel Literature, relating it to the concepts of semiosphere, border, modeling, memory, and forgetting, as proposed by Cultural Semiotics. The paper observes that the monstrous presence in the pamphlets of Cordel Literature constitutes vestiges of ancestral rites: mundane reproductions of myths now desecrated, but permeated by the Christian beliefs of the backlands and the worldviews of the cordel poets. Charged with symbolic power and in an eternal search for translation, the monster continues to roam the semiotic frontiers of the backlands, attracting and repelling the gaze of travelers, pilgrims, and singers, readers and spectators of the performance.

Keywords: monstrosity; Cordel Literature; border; semiosphere; Semiotics of Culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa da Peleja de um cantador de Côco com o Diabo.....	19
Figura 2 - Estrutura das “distâncias” de José Gil.....	25
Figura 3 - Capa de O Monstro de Amaralina.....	36
Figura 4 - Capa de O Monstro do Morumbi.....	38
Figura 5 - Diagrama do momento explosivo.....	51
Figura 6 - Brazil, or trans-atlantic Portugal.....	72
Figura 7 - América do Sul por D'Anville, de 1748.....	73
Figura 8 - Mapa de parte da Região Nordeste, de Henry Koster.....	74
Figura 9 - Semiosfera sagrada.....	85
Figura 10 - Mapa de Hereford.....	87
Figura 11 - Detalhes do Mapa de Hereford.....	88
Figura 12 - Capitel românico na abadia de Saint-Michel- de-Cuxa (França).....	89
Figura 13 - Monumento a Gregório XIII por Camillo Rusconi.....	90
Figura 14 - Detalhe do Monumento a Gregório XIII.....	90
Figura 15 - A vocação dos santos Pedro e André (1389-1404).....	91
Figura 16 - Detalhe da vocação dos santos Pedro e André.....	92
Figura 17 - Ilumigravura de Suassuna.....	93
Figura 18 - A Onça Caetana, no detalhe da Iluminura de Suassuna.....	94
Figura 19 - Pe. Cícero Romão (Tríptico), 1974, de Gilvan Samico.....	95
Figura 20 - Capa de A Lenda do Mapinguari.....	96
Figura 21 - Capa de Rogério & Adriana no Reino de Macabul.....	97
Figura 22 - Capa de A moça que bateu na mãe e virou cachorra.....	99
Figura 23 - Folhetos da moça que dançou lambada com o cão.....	106
Figura 24 - Calçada do terreno onde ficava a casa onde a moça dançou com o diabo.....	110
Figura 25 - Alternância entre memória e esquecimento.....	125

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	O SER MONSTRUOSO.....	17
2.1	Uma peleja com o diabo.....	17
2.2	O monstro e o monstruoso.....	22
2.2.1	<i>O monstro</i>	23
2.2.2	<i>O monstruoso</i>	36
2.3	O monstro semiótico.....	43
2.3.1	<i>O monstro modelizado</i>	46
2.3.2	<i>O monstro como metáfora</i>	48
2.3.3	<i>Explosão e imprevisibilidade</i>	50
3	O SERTÃO HABITADO POR MONSTROS.....	55
3.1	Onde os monstros transitam.....	55
3.2	Uma literatura que migra.....	63
3.3	Terra entre terras.....	70
3.4	O monstro na semiosfera sertaneja.....	77
3.5	O centro sagrado do mundo.....	83
3.6	A severa punição de Helena.....	100
4	O CICLO MÍTICO MONSTRUOSO.....	105
4.1	Dança com o diabo.....	105
4.1.1	<i>O diabo dançarino</i>	106
4.1.2	<i>A recorrência monstruosa no cordel</i>	110
4.2	O monstro e o sagrado.....	114
4.2.1	<i>O mundo ordenado erigido sobre o caos</i>	115
4.2.3	<i>Monstros como personificação do caos</i>	117
4.2.2	<i>A religiosidade sagrada do tempo mítico</i>	122
4.3	A recorrência semiótica do cordel.....	124
4.3.1	<i>Memória, esquecimento e o cordel</i>	124
4.3.2	<i>Literatura e mitologia</i>	127
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
	REFERÊNCIAS.....	138

1 INTRODUÇÃO

O monstro é provocador. Presentes no imaginário humano em todas as culturas e épocas, criaturas monstruosas evocam atração e repulsa no olhar, despertam curiosidade e medo. Em filmes, livros, histórias em quadrinhos e outras narrativas, sua aparição é sempre um momento de elevada carga dramática, de terror e revelação. O monstro do filme *Frankenstein*, de Whale, de 1931, entra em cena caminhando de costas, antes de se voltar para o espectador e revelar em close seu olhar desmaiado, na interpretação memorável do ator Boris Karloff. De forma semelhante, as aparições do vampiro em *Drácula*, romance de Bram Stoker, de 1897, são marcantes, seja nos relatos dos diários de Mina Murray, no surgimento da criatura em sua forma bestial sob a luz intermitente da lua, seja na descrição de Jonathan Harker ao ver o conde se arrastando pelas paredes do castelo como um lagarto.

A presença do monstro nas narrativas da Literatura de Cordel é também instigante. O estranho visitante que surge nos salões de dança para seduzir moças imprudentes revela ser o diabo disfarçado, deixando para trás somente o terror daqueles que o viram seguido de uma nuvem de fumaça e enxofre. O mesmo horror é experimentado na transformação horrível de Helena, em *A moça que bateu na mãe e virou cachorra*, de Rodolfo Coelho Cavalcante¹ (1976), em um monstro híbrido, com corpo de cadela e cabeça humana. Nos folhetos de cavalaria, os encontros com dragões e gigantes também são carregados de tensão e perigo, constituindo o ápice dramático das narrativas, com o combate feroz entre o herói e o monstro.

O horror evocado pelo encontro monstruoso guarda profundas relações com os deuses e com as religiões. Os cordéis de metamorfose, categoria que faz referência a histórias que contêm personagens que são transformados em animais e monstros, desenvolvem narrativas exemplares, repletas de ensinamentos morais. Nessas histórias, a transformação de seus personagens serve de punição exemplar por seus pecados, recurso presente em relatos mais antigos, como a história de Medusa, da mitologia grega, na qual a reprimenda sobrenatural é aplicada também por entidades divinas.

As relações entre criaturas monstruosas e as dimensões sagradas são discutidas por diferentes pesquisadores, como Eliade (1992), Gil (2006) e Beal (2002). Enquanto seus corpos grotescos desafiam a ordem natural estabelecida pelas divindades, sua derrota configura o cumprimento da jornada do herói que os destrói e a renovação de um ciclo mítico de criação do universo. O monstro representa, também, um poderoso alerta divino contra as transgressões dos pecadores: são eles que ameaçam e punem os imprudentes e hereges que desafiam a ordem sagrada do mundo.

¹ Nascido em Rio Largo, em Alagoas, em março de 1919, Rodolfo Coelho Cavalcante é um dos mais representativos nomes da literatura de cordel. Cordelista e editor de folhetos, percorreu o interior dos estados de Alagoas, Sergipe, Ceará, Piauí e Maranhão como propagandista, palhaço de circo e camelô, fixando-se em Salvador a partir de 1945. Faleceu em outubro de 1986.

O monstro é o caos encarnado. Seu corpo desafia as categorias estabelecidas e ele está situado nas fronteiras entre as classificações. São criaturas marcadas pela indefinição: mortos-vivos, híbridos, licantropos. Embora tais características estejam sempre presentes nos seres monstruosos, suas imagens dialogam com as culturas de suas épocas. Os vampiros, seres imortais, transitam entre as eras figurando ora como sanguessugas bestiais decadentes, a exemplo do vampiro de *Nosferatu*, de Murnau, de 1922, ora como a sedutora estrela do rock Lestat, nos romances de Anne Rice.

Na literatura de cordel, o monstro também se transforma. A monstruosa cadela assassina de Cavalcante (1976) ressurge no novo século como *A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk*, de Klévisson Viana² (2006). Enquanto a primeira atacava crianças e mulheres à noite nas estradas do sertão, a mais recente pratica a justiça do cordelista, mordendo produtores de música de má qualidade e funcionários públicos corruptos. De forma semelhante, contos nos quais figuram dragões, gigantes e assombrações são traduzidos para os novos tempos, sob o olhar peculiar do poeta sertanejo.

Dessa forma, a monstruosidade é fenômeno revelador da natureza humana e de sua cultura, e a manifestação dessas criaturas na literatura de cordel não é apenas tradução de personagens e histórias trazidas do continente europeu, mas um modo próprio de ver o mundo e preservar a memória. Na poesia, na cantoria e na xilogravura, o monstro permanece vivo e exerce relevante influência no imaginário popular.

As análises desenvolvidas nesta tese foram motivadas por observações realizadas em pesquisas anteriores³ relacionadas às adaptações do romance *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818), para as histórias em quadrinhos. Aspectos relacionados à monstruosidade da criatura descrita pela escritora inglesa levantam inquietações que careciam, naquele momento, de aprofundamento teórico, como sua narrativa mítica, sua presença recorrente e sua natureza semiótica.

É objetivo geral do presente trabalho, portanto, analisar a presença dos monstros nos folhetos da Literatura de Cordel a partir de obras específicas escolhidas nas consultas a acervos selecionados. Pretende-se avaliar questões pertinentes a partir do viés da Semiótica da Cultura, em particular a Escola de Tártu-Moscou, no pensamento de Iuri Lotman. A expectativa é de aprofundamento dessas questões a partir dos conceitos de semiosfera, fronteira, modelização, memória e esquecimento. Os objetivos específicos são apresentados a seguir, a que são dedicados, respectivamente, cada um dos capítulos deste trabalho.

O primeiro objetivo específico consiste na análise do corpo monstruoso, sua natureza

² Klévisson Viana nasceu em 1972, em Quixeramobim (CE), e é cordelista, cartunista e editor, proprietário da Tupynanquim Editora, em Fortaleza. É autor de diversos folhetos de cordel e é membro da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (RJ).

³ Esses estudos resultaram na dissertação *O monstro adaptado: uma análise narrativa das adaptações de Frankenstein para quadrinhos* (2018), orientada pelo professor Ricardo Jorge de Lucena Lucas, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, disponível em <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/39368>.

fluida, sua aparência grotesca e o papel que desempenha nas narrativas. Contribuem com na abordagem desses aspectos Bologna (1997), Cohen (2000), Beal (2002) e Gil (2006), além de outros autores já citados. O texto procura estabelecer a distinção entre as figuras monstruosas apontadas nas obras analisadas e aspectos monstruosos existentes em outros personagens, a exemplo de criminosos famosos e figuras políticas extremistas. Contribuem com a discussão Kayser (1986), Williams (1996) e Paiva e Sodré (2002). Este será o tema do primeiro capítulo.

O segundo objetivo específico consiste em investigar o monstro como habitante do sertão, região limítrofe marcada pela indefinição e pelo perigo. Colaboram com a análise os textos de Carvalho (2002, 2007a, 2007b), Curran (2011) e Tavares Júnior (1980). O texto recorre ainda aos trabalhos de Kunz (2001), Matos (1986) e Ferreira (1979 e 2014), que tratam de questões referentes às relações entre o cordel e o sertão. A evolução da representação do sertão nas artes e na literatura surge nas obras de Euclides da Cunha, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, entre outros, conforme explicitado por Martins (2014), Dias (2019) e Teles (2019). A reflexão conduz, por fim, à percepção da existência de uma semiosfera sertaneja, conforme o modelo proposto por Lotman (1990), com base em textos de Gil (2006), Leone (2012), Machado (2015) e Nöth (2015). O segundo capítulo tratará desta análise.

O terceiro objetivo específico, a que se dedicará o último capítulo, debruça-se sobre os aspectos ligados à persistência e à recorrência das criaturas monstruosas na Literatura de Cordel. As narrativas de cavalaria na literatura de cordel são objeto da pesquisa de Ferreira (2014), enquanto as teses de Cohen (2000) aprofundam a reflexão sobre a sobrevivência dos monstros na cultura. O texto aborda ainda as relações entre a monstruosidade e o sagrado, cuja contribuição, segundo Eliade (1992) e Beal (2002), mostra-se essencial para a compreensão do fenômeno. Por fim, a preservação do monstro na memória da cultura é analisada à luz do pensamento de Lotman (2019).

A pesquisa sobre a monstruosidade constitui um desafio epistemológico e metodológico em virtude da amplitude do fenômeno, presente em diferentes manifestações artísticas e culturais, dos romances às pinturas, dos relatos orais ao cinema, das histórias em quadrinhos à literatura de cordel. Além da diversidade de linguagens, os monstros estão dispersos no tempo: da Antiguidade até hoje, essas criaturas sobrenaturais persistem e retornam, desempenhando antigos e novos papéis nas narrativas em que surgem. Por fim, os seres monstruosos se espalham pelo mundo, do Oriente ao Ocidente, da Amazônia ao sertão, habitando todos os lugares às margens de onde vive o homem.

Assim, a delimitação do tema não é apenas oportuna, mas essencial para a abordagem da questão monstruosa. Ao se debruçar sobre sua presença na Literatura de Cordel, é possível delinear um rol amplo de obras nas quais figuram os monstros: romances de cavalaria, histórias de assombração, folhetos de exemplo ou metamorfose. A pulverização da produção e o caráter efêmero das publicações, entretanto, tornam impossível desenvolver a contento a classificação das obras incluídas nesses gêneros. A seleção por autores tampouco é satisfatória, pois os poetas tratam, em geral, de diferentes temas, isto é, não há um autor que se dedique exclusivamente

ou preferencialmente a determinado gênero do cordel, embora alguns possam ser referência em folheto de exemplo, como é o caso de Rodolfo Coelho Cavalcante.

O recorte temporal também não satisfaz o propósito aqui perseguido. Embora haja características próprias de períodos de tempo e seja possível apontar presença maior de alguns gêneros em determinadas épocas, não é prudente limitar a predominância de alguma categoria. Fatores ligados aos modos de produção, ao desenvolvimento tecnológico e outros aspectos externos influenciam as obras, como o desenvolvimento da xilogravura, da impressão offset e da Internet. Os temas abordados, entretanto, permanecem diversos e a produção continua pulverizada, isto é, autores autônomos e dispersos desenvolvem suas obras com liberdade criativa, pautando-se em temas que consideram relevantes e em inspirações artísticas próprias.

Não é interesse deste trabalho desenvolver catalogação exaustiva da presença monstruosa no cordel. Em princípio, a existência do fenômeno é comprovada nas inúmeras obras que trazem os monstros como tema principal ou como antagonistas, verificável em consulta aos acervos. Em segundo lugar, a amplitude imprecisa do universo de obras da literatura de cordel impede a definição da proporção de folhetos nos quais figuram, de qualquer forma, seres monstruosos. Finalmente, embora a constatação da ocorrência maior ou menor do surgimento de monstros nas narrativas pudesse levar a conclusões diversas, não é intenção desta pesquisa ponderar que esta literatura é marcada por este aspecto.

Assim, a abordagem proposta é a de seleção de obras específicas, a partir da análise dos acervos consultados, apontados a seguir, nas quais os aspectos relevantes da monstruosidade se manifestam de forma exemplar: 1. a natureza fluida do corpo monstruoso; 2. os lugares fronteiriços nos quais os monstros surgem; 3. a recorrência do monstro através dos tempos. A partir desses três aspectos, busca-se compreender os papéis que as figuras monstruosas desempenham, em especial na Literatura de Cordel, e como se dão os processos tradutórios a que são submetidas.

Para o desenvolvimento da pesquisa, foram consultados os seguintes acervos: Cordelteca Maria das Neves Baptista Pimentel, da Universidade de Fortaleza, com mais de 1.600 títulos; Biblioteca do Museu de Artes da Universidade Federal do Ceará, com 185 folhetos; Biblioteca Estadual do Ceará, com cerca de 100 folhetos. Foram consultados ainda acervos on-line do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, ligado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com 8 mil exemplares disponíveis, e da Fundação Casa de Rui Barbosa, que reúne mais de 2 mil exemplares de 17 autores.

Para cada capítulo, foram selecionados cordéis a partir dos quais se abordou os seguintes elementos: o corpo, o espaço e a temporalidade. No primeiro capítulo, que trata do corpo monstruoso, foi selecionado o cordel *A Peleja de um Cantador de Coco com o Diabo*, de José Pacheco⁴ (s.d.). Para o segundo capítulo, que aborda os lugares fronteiriços nos quais

⁴ José Pacheco da Rocha, ou José Pacheco, como é mais conhecido, nasceu no município de Correntes, que na época era distrito de Garanhuns, em Pernambuco, em 1890. Foi um importante autor de textos de cordel na primeira metade do século XX e suas obras abordam temas cotidianos, religiosos e o cangaço, sendo a mais conhecida *A chegada de Lampião no inferno*.

os monstros habitam, foi selecionado o folheto *A moça que bateu na mãe e virou cachorra*, de Cavalcante (1976). Para o terceiro capítulo, que trata do corpo monstruoso, foram selecionados os cordéis *Lucilene a moça que dançou lambada com o diabo em Juazeiro do Norte*, de Abraão Batista⁵ (1990); *A História da Moça que dançou lambada com o diabo em Juazeiro*, de Otávio Menezes⁶ (1990); e *A moça que dançou lambada com o cão*, de Paulo de Tarso Bezerra Gomes⁷ (1990). Tais obras traduzem a antiga lenda do diabo sedutor, que surge em salões de dança para arrebatrar moças inocentes. Como as narrativas são tramas compostas por temas que se atravessam e, desta forma, estão enredadas em outras, além dos títulos acima, outras obras são citadas como referência aos elementos destacados em cada capítulo. Assim, as seções do presente texto dialogam entre si: o corpo monstruoso é a encarnação da fronteira na qual transita e carrega consigo aspectos das épocas nas quais vive, assim como a fronteira detém uma natureza monstruosa em si.

As análises desenvolvidas neste trabalho adotam o método semiótico-estrutural de Lotman como ferramenta voltada para o desenvolvimento de modelos de sistemas de elevada complexidade, entre eles, os textos da cultura. Ocorre que tais textos – aqui compreendidos como fenômenos que vão além de obras escritas, mas manifestações simbólicas que organizam e transmitem informação em um dado contexto sociocultural – apresentam natureza dinâmica, em transformação no tempo e no espaço e, assim, requerem métodos capazes de observar e analisar as semioses em suas variações.

O método semiótico-estrutural, conforme descrito por Machado (2013a), consiste na investigação dos textos da cultura a partir de processos dialéticos de descrição e síntese. Segundo Machado, as abordagens semióticas da época de Lotman não o satisfaziam plenamente, pois partiam de um elemento simples, o signo, sem observar tudo o que gravita em torno dele, prejudicando o tratamento coerente da complexidade. Essa limitação metodológica restringia o objeto examinado.

A compreensão de sistemas de elevada complexidade requer, portanto, a elaboração de modelos compatíveis com a natureza dos textos da cultura. Assim, Machado destaca a implicação mútua entre método e modelo, em outras palavras, entre construção e compreensão da linguagem em suas possibilidades de organização da informação e dos próprios sistemas culturais (Machado, 2013, p. 17). Cabe ao pesquisador, assim, a partir de processos de descrição e síntese, a elaboração de um modelo simplificado visando à compreensão do sistema complexo.

⁵ Abraão Batista é farmacêutico de formação, professor universitário, poeta popular e xilogravurista. Nascido em 4 de abril de 1935 em Juazeiro do Norte, o poeta é autor de mais de 200 títulos de cordel e é membro fundador da Academia Brasileira de Cordel no Rio de Janeiro.

⁶ Otávio Menezes é historiador, cordelista e xilogravurista, trabalha na Secretaria de Cultura do Estado do Ceará e já foi diretor do Museu da Imagem e do Som do Ceará.

⁷ Paulo de Tarso Bezerra Gomes, o Poeta de Tauá, é cordelista reconhecido no cenário cearense com mais de 30 anos de carreira e quase cem cordéis publicados.

Se atribuímos a um modelo o desígnio da simplificação é porque o método assim se comporta em relação ao modelo como uma estratégia de entendimento da complexidade. É aí que a condição modelizante se faz presente para realinhar o dinamismo de relações e, por conseguinte, deixar emergir a complexidade. Essa é a tarefa do método estrutural e do mecanismo de simplificação – de modelização – criado para tratar das construções de grande complexidade. (Machado, 2013, p. 78)

O método semiótico-estrutural busca, portanto, entender a estruturalidade dos textos da cultura a partir de modelos construídos dinamicamente. Para tanto, o pesquisador deve observar o “movimento de invariantes no contexto de variações, seja num sistema, seja entre sistemas diferentes” (Machado, 2013, p. 78), isto é, apontar o que muda e o que permanece no sistema. Aquilo que permanece invariável constitui o sistema em si.

A dinâmica estrutural do sistema semiótico e sua eventual transformação se dá na movimentação de elementos extra-sistêmicos, instáveis, na tentativa de adentrar o espaço semiótico. Enquanto sistema dinâmico e fluido, a estrutura busca a estabilidade por meio da exclusão daquilo que lhe é estranho, cenário que evidencia a binariedade que marca a descrição do modelo: dentro/fora, cultura/não-cultura, próprio/alheio. Nesse movimento, por meio de processos tradutórios, elementos extra-sistêmicos são incorporados ao espaço da cultura e passam a compor o sistema, enquanto elementos outrora sistêmicos são expurgados. A percepção de tais movimentos constitui desafio para o pesquisador da cultura, em sua tentativa de observar, descrever e compreender uma estrutura fluida e mutante. Para Machado (2013), era preocupação de Lotman que o processo de descrição não convertesse um objeto dinâmico em um modelo estático, de forma que o binarismo, a ambivalência e a luta entre centro e periferia estejam presentes no modelo proposto.

Desse modo, ao articular teoria e análise em torno da figura do monstro na Literatura de Cordel, este trabalho busca contribuir para a compreensão dos processos culturais e semióticos que estruturam tais narrativas. A partir da seleção criteriosa das obras e da aplicação do modelo teórico proposto, pretende-se alcançar os objetivos delineados e oferecer subsídios para investigações futuras sobre a monstrosidade na cultura popular.

“Pras bandas do interior
 Nas quebradas do sertão
 Aconteceu essa história
 Causo de superstição
 Com um sujeito valente
 Lá daquela região.”
 (Manuel, 2017)

2 O SER MONSTRUOSO

Pensar a presença do monstro na cultura constitui desafio robusto, em virtude, entre outros aspectos, da amplitude do conceito. Das criaturas reais, animais raros ou extintos, microscópicos ou colossais, aos seres imaginários nas religiões ancestrais, nas fábulas, no folclore, na literatura e no cinema, figuram ainda entre os monstros pessoas de comportamento social e moralmente transgressor, como criminosos sexuais, assassinos seriais e líderes políticos genocidas. Dessa forma, ao abordar criaturas monstruosas, é recomendado o cuidado de definir a que monstro se refere.

É oportuna, também, a diferenciação entre os conceitos de *monstro*, enquanto indivíduo ou categoria de seres, e de *monstruoso*, adjetivo que designa as características relacionadas a essas criaturas mas que também pode surgir em contextos diferentes, associados a outros elementos estéticos, artísticos, sociais e até científicos. Termos relacionados, como *grotesco*, têm origem naquilo que é diferente, distorcido ou repulsivo, aplicados igualmente à imagem, ao pensamento e ao comportamento. Embora esse texto busque pontuar essas diferenças, fica evidenciada sua relação, em especial nos seres monstruosos.

Este capítulo procura, portanto, se debruçar sobre os seres monstruosos, personagens cujos corpos representam materialmente as características desses antagonistas contumazes, que encerram em si ao mesmo tempo a curiosidade e a aversão. A partir do folheto de cordel *A peleja de um cantador de coco com o diabo*, de José Pacheco (s.d.), o demônio é visto como um monstro que ameaça aqueles que transgridem as regras sagradas, sob o viés do pensamento de Cohen (2000). Embora a figura demoníaca esteja intrinsecamente ligada à esfera do sagrado, os textos de Eliade (1992) e Beal (2002) indicam uma relação mais profunda dessas narrativas com aspectos vinculados à religiosidade, que liga a própria monstruosidade aos mitos da criação do cosmos. Todo monstro constitui, de certa forma, uma ameaça à ordem cósmica e sua mera existência é demonstração da fragilidade do mundo real. Além disso, sob o viés da Semiótica da Cultura, no pensamento de Iuri Lotman (2000), o monstro surge em momentos explosivos e de profunda imprevisibilidade. Este capítulo busca, assim, iniciar a abordagem da questão da presença dos monstros nos folhetos da Literatura de Cordel.

2.1 Uma peleja com o diabo

Foi no dia de São Bartolomeu que o diabo surgiu na feira da repelêgra e disputou uma peleja contra um cantador de coco. Naquela data, 24 de agosto, a tradição proíbe viajar, pescar, jogar e fazer cantoria. Desobediente, o poeta saiu para caçar e matou seu cão por

acidente. Insistindo no erro, foi cantar na feira, onde se deparou com uma mulher negra, o diabo disfarçado, que o desafiou para uma peleja. Durante a disputa musical, coube ao artista responder a três charadas do demônio.

Acuado pela ameaça do monstro e valendo-se de sua fé, o cantador reza o credo, faz o sinal da cruz e apela a um rol de santos, enquanto responde às adivinhas apresentadas pela rival. Contrariada, a negra ainda tenta agarrá-lo, mas os apelos finais a Deus e à Virgem Maria fazem o diabo desaparecer em um estrondo, deixando para trás uma labareda e muita fumaça. Ali o poeta jura nunca mais cantar no dia de São Bartolomeu.

Este é o enredo de *A peleja de um cantador de coco com o diabo*, de José Pacheco (s.d.), folheto em que o demônio confirma sua assídua presença na Literatura de Cordel. No poema, o autor faz o relato em primeira pessoa de seu encontro com a criatura, na forma de uma mulher negra de aparência monstruosa:

Eu fui cantar
na feira de repelêgra
apareceu uma negra
dos olhos da côr de breu

E tinha a cara
como quem teve bexiga
só parecia uma espiga
dessas que cupim roeu
E era seca
batida, não tinha seio
o pescoço torto e feio
como que a doença deu

Bôca funda,
só tinha um dente na frente
falava cusbindo a gente
do geito de quem bebeu
(Pacheco, s.d., p. 3)

Figura 1 - Capa da Peleja de um cantador de Côco com o Diabo



Fonte: Pacheco, s.d.

Ao contrário de outras aparições do diabo em folhetos de cordel, a negra cantadora não apresenta a aparência clássica demoníaca – que ironicamente estampa a capa do folheto, em ilustração assinada por Eliézer Athayde⁸ (Figura 1) – com chifres na testa, asas de morcego ou pés de bode. Pacheco descreve, na verdade, o aspecto adoecido e degradado da mulher, marcada pela varíola (“bexiga”), desnutrida (“seca”, “batida”, “parecia uma espiga”) e com apenas um dente. Quando ela se apresenta, o cantador a reconhece como o diabo:

Eu sou a negra
irmã de Forrobodó
este chale de cipó
foi Capataz que me deu

E eu vim dar-lhe
que por ele fui mandada
sou negra da pá virada
sou pau que nunca pendeu

⁸ Eliezer Athayde, sobrinho do poeta cordelista João Martins de Athayde, ilustrou capas de folhetos de cordel e tem uma produção de aproximadamente 60 desenhos publicados pela editora Luzeiro do Norte.

E o meu nome
é Gurgutuba Verdelenga
sou mãe do cão cafirenga
Pé de pato é genro meu

E eu sou prima
de Zombeteiro e Caruja,
irmã da negra Maruja
tia do cão Bolofeu

Quando a negra
me disse que era o cão
caiu-me o ganzar da mão
todo o corpo me tremeu
(Pacheco, s.d., p. 4)

O diabo de Pacheco não apresenta deformidades sobrenaturais, a exemplo de monstros híbridos como lobisomens, grifos ou quimeras. Somente seu discurso de apresentação, além de seu desaparecimento pirotécnico no final atestam seu caráter monstruoso. Outros elementos do folheto, entretanto, antecipam ao leitor a identidade do antagonista: o título e a ilustração da capa.

Nos versos, o diabo se apresenta por meio de uma série de termos relacionados à dimensão demoníaca. A escolha das palavras se dá, naturalmente, em respeito às rimas e métricas próprias da poesia de cordel e é possível avaliar que Pacheco se vale de licença poética para compor a musicalidade do texto com termos relacionados ao diabo, conforme o imaginário popular. Entre regionalismos e arcaísmos, o monstro se apresenta, sem afirmar diretamente que é o diabo, nem apresentar algum nome próprio demoníaco conhecido, a exemplo de Asmodeus, Belzebu, Lúcifer ou Satanás, entre tantos outros.

“Forrobodó” faz referência a festas e bailes de dança, presente nos dicionários também relacionado a balbúrdia e confusão. Festividades não-religiosas, salões de dança e festas populares são costumeiramente associados a prazeres mundanos e, por consequência, ao diabo. Outras histórias e folhetos de cordel que este trabalho aborda mais adiante tratam disso, como *A moça que dançou lambada com o cão*, de Paulo de Tarso Bezerra Gomes (1990) e suas variações. Gêneros musicais e de dança, como o forró e a lambada, são práticas frequentemente condenadas pelo catolicismo popular e pela religiosidade conservadora e, também, associadas ao pecado e ao diabo.

“Gurgutuba” é um tipo de feijão de origem africana e “verdelenga” é um termo utilizado para designar frutas e legumes em processo de amadurecimento incompleto, ainda impróprio para o consumo. “Pé de pato” é um dos termos usados para se referir ao demônio, além de “Zombeteiro”. O mesmo pode ser dito sobre “cão”, mas a pesquisa não encontrou referência a “Bolofeu” ou variações, o que aponta para a possibilidade de se tratar de uma palavra criada pelo poeta, seguindo o ritmo, a rima e a estética do texto.

“Caruja” faz referência a nevoeiro, chuva leve e deriva do latim *calugĭne*, fumo negro. A negra Maruja pode fazer referência a entidades espirituais da umbanda ligadas ao

mar, conhecidos também como marinheiros. Já o termo “cafurenga” pode ser uma derivação de “cafuringa”, que é utilizado para apontar algo sem importância, uma pessoa fofqueira ou cabelos crespos, próprios de pessoas de etnia afro-brasileira. Em resumo, é possível perceber um fio condutor entre os termos que o diabo de Pacheco utiliza para se apresentar, relacionados àquilo que é mundano, profano, irreverente e popular. Além disso, as palavras estão no campo semântico do negro, do afro-brasileiro e de sua cultura e religiosidade.

Cascudo (1998) identifica o demônio no Brasil como o mesmo diabo português, que pratica os atos semelhantes, seduz pessoas e lhes inflige o pavor. Para o antropólogo, o demônio possui a capacidade de se metamorfosear em animais e, embora não surja como súcubos (na forma de mulheres sedutoras), ele enfrenta cantadores famosos em *payadas de cuntrapunto*, correspondentes das pelejas nordestinas.

Na Argentina, o mais glorioso dos cantadores, Santos Vega, sucumbiu numa payada de contrapunto com Juan Sin Ropa, que era mestre Belzebu. No sertão do Brasil os cantadores vencem sempre ao demônio, porque cantam as velhas orações de força irresistível, exorcismo, ladainhas, ofícios de Nossa Senhora, Magnificat, etc. O cantador Joaquim Francisco de Santana (1877-1917), pernambucano, morreu com a fama de haver derrotado o diabo num desafio em Camutanga [município de Pernambuco] (Cascudo, 1998, p. 353).

Já em *Contos Tradicionais do Brasil*, Cascudo (2015) descreve o “Ciclo do Demônio Logrado”, que une contos e lendas nos quais o diabo surge, perde uma aposta e é derrotado. O autor aponta ainda o “ciclo catequístico”, contos nos quais há intervenção satânica de qualquer natureza. Sobre as charadas feitas pelo diabo ao cantador de coco de Pacheco, Cascudo afirma que a tradição das perguntas enigmáticas existe em toda parte do mundo, a exemplo do mito da Esfinge e de Édipo. “Muitas histórias europeias têm esse assunto, entidades encantadas, malévolas ou benfazejas, que se livram do encantamento ouvindo a resposta a três perguntas” (Cascudo, 2015, p. 302).

O rol de termos apontados por Cascudo para se referir ao demônio se aproxima e em alguns momentos coincide com a apresentação do diabo de Pacheco:

O porco-sujo imundo; o cão tihoso repelente; o tihnado, o zarapelho, o fusco, o cornudo, (...) esmulambado e mulambudo, cambito, cão, dedo, moleque e fute; pé-de-peia, pé-preto e pé-de-pato, futrico, figura, bode, capa-verde, gato preto, malino, sapucaio, Pêro Botelho e bicho; rapaz, tihoso, capeta, capiroto, coxa, coisa, sujo, maior, ele, maldito, demo, cafute e droga (Cascudo, 1998, p. 353).

O antropólogo se vale dos registros do escritor português Antero de Figueiredo, que traz os termos lusitanos, e do romancista brasileiro Gustavo Barroso, que contribui com os motejos atribuídos pelos sertanejos. Sem se deter na explicação sobre as possíveis origens de cada um dos apelidos empregados, podemos observar como parte dos termos fazem referência ao negro (“gato preto”, “pé-preto”, “tihnado”) e a formas animais (“porco-sujo imundo”, “cão”, “bode”, “gato preto”, “bicho”).

A varíola (“bexiga”) a que o autor faz referência foi erradicada em 8 de maio de 1980, segundo a Organização Mundial da Saúde, tendo assolado a humanidade por mais de três mil anos. Segundo Barros (2010), surtos da doença, em 1562, mataram cerca de três quartos dos indígenas aldeados na Bahia e, em 1642, provocaram grande devastação entre os povos originários que habitavam o Ceará. Ao longo do século XIX, surtos periódicos em Fortaleza só chegaram ao fim em 1901, quando a doença foi considerada extinta na cidade. Naquela época, atribuía-se a contaminação, entre outros fatores, à falta de higiene, à pobreza e à seca (Barros, 2010). Daí que Pacheco, nascido em Pernambuco em 1890, inclui a varíola – uma moléstia contagiosa que, à época, era também um estigma social – na lista de características físicas da figura demoníaca, tanto pelo seu poder de contaminação do vírus (o diabo é visto como um elemento que conspurca, desonra e rebaixa o que antes era “puro” e “bom”), quanto pelas marcas físicas, como pústulas, crostas e lesões, que a varíola deixa na pele.

Cabe o questionamento sobre a natureza monstruosa do diabo e tal reflexão conduz à necessidade do estabelecimento dos conceitos de monstro e monstruoso, para a adequada compreensão das análises que este trabalho propõe realizar. De antemão, este trabalho considera monstros o diabo de Pacheco e outros que surgem nos folhetos de cordel apresentados neste texto, conforme a classificação apresentada a seguir, tanto por suas características quanto pelos papéis que desempenham.

2.2 O monstro e o monstruoso

Convém, em primeiro lugar, destacar as diferenças entre o indivíduo designado como monstro, na figura de personagens fantásticos cujas aparências e naturezas grotescas, caóticas e violentas representam augúrio, punição divina e ameaça viva contra a humanidade ou parte dela, e o adjetivo monstruoso, que se aplica a esses seres mas também a outros elementos e aspectos nos textos da cultura. Apontar essa diferença entre o monstro e o monstruoso se justifica, neste momento, por dois motivos. O primeiro é que personagens que não são monstruosos podem apresentar características caóticas ou violentas, como observa Bologna (1997), nas figuras míticas de Hércules ou de Édipo. Herois, ciganos, feiticeiros, andarilhos e outras figuras marginalizadas são comumente confundidos com monstros, seja por sua aparência, seja por seu comportamento. Ocorre ainda, como aponta Cohen (2000), a designação deliberada do estrangeiro como monstruoso como forma de justificar seu banimento ou a invasão de suas terras. De forma semelhante, o apontamento de outros indivíduos periféricos como monstruosos é prática social frequente até hoje, como forma de justificar sua exclusão social. Esses processos serão abordados mais adiante.

O segundo motivo para essa diferenciação é permitir a investigação do papel que o monstro – a despeito de outros personagens que apresentam características monstruosas – desempenha nos textos da cultura. Enquanto transgressor, violento e perigoso, o monstro atua como ameaça à ordem do mundo e, ao mesmo tempo, contribui para a manutenção das estruturas necessárias ao funcionamento da sociedade. Dessa forma, embora diferentes entidades possam

apresentar características monstruosas, são considerados monstros, para os fins deste texto, personagens que detêm essas características e, além disso, desempenham as funções descritas nas teorias e exemplos que se seguem.

2.2.1 O monstro

A criatura de Frankenstein, o conde Drácula e o Lobisomem são exemplos de monstros clássicos que permanecem presentes na cultura e no imaginário humano. A ameaça que representam, o medo que provocam e suas aparências grotescas são características pelas quais são reconhecidos e, mesmo recorrentemente derrotados e mortos, retornam sempre em novas narrativas, atualizados mas igualmente monstruosos. O rol é interminável e qualquer tentativa de classificação parece banal e, ao mesmo tempo, paradoxal: implica categorizar seres que têm em sua própria essência a qualidade de fugir a qualquer padronização.

Diversos pesquisadores, a exemplo de Cohen (2000), Gil (2006) e Lowe (2015), recorrem à origem do termo como ponto de partida para falar sobre o monstro. A palavra *monstrum* é ligada etimologicamente a outras duas: *monere* (alertar) e *monstrare* (mostrar). A partir desse duplo sentido – cujos termos também se relacionam – os autores apontam para esses dois caminhos interpretativos para a existência das criaturas monstruosas.

Também o senso comum associa o nome *monstro* ao verbo *mostrar*, levando a crer que esses seres possuem o papel de revelação, de exposição de uma verdade oculta. Entretanto, Gil (2006) destaca a indefinição no termo ao apontar que o latim *monstrare* não é traduzido não apenas como “mostrar”, mas também “indicar com o olhar”. Ele afirma que o vocábulo estaria etimologicamente mais relacionado a ensinar um comportamento, indicar o caminho a seguir:

Até mesmo um *Scipion du Pleix*, que não se engana quanto ao sentido, faz referência ao olhar: “os monstros foram assim chamados por antífrase e sentido contrário à palavra, porque se mostram e veem raramente ou, segundo outros, *monstra quasi minestra a monendo*, como quem diria *admonestremens*, pois diz Festus Pompeius, eles admoestam-nos e previnem a ira dos deuses.” (Gil, 2006, p.74)

Em contraponto, Gil lembra o médico italiano Fortunio Liceti, que no século XVII afirma, em seu livro *De monstrorum caussis, natura et differentiis* (Das causas, natureza e diferenças dos monstros, tradução nossa), que os monstros não seriam presságios e que seu nome viria do maravilhamento que suas imagens provocam naqueles que os vislumbram. Assim, as pessoas convidam as pessoas a verem essas criaturas fantásticas: o homem deseja “mostrar” o monstro.

Lowe (2015) reforça a ambiguidade do termo, ao analisar o papel dos monstros na cultura romana na antiguidade. Para ele, a palavra *monstrum* possui uma amplitude semântica um pouco diferente de sua origem inglesa, uma vez que denotava qualquer manifestação da vontade divina que violasse a ordem natural, ainda que não fosse um corpo vivo, mas que provocasse espanto ou choque.

As academic treatments of monsters routinely observe, *monstrum* is etymologically linked with *monere*, to warn, and *monstrare*, to show. As its range of meanings grew

in several directions outside the religious context, it became the nearest thing to a regular Latin term for physically anomalous beings. Yet it never shed its ritual origins completely, keeping an overtone of transgression and often threat⁹ (Lowe, 2015, p. 8).

Lowe (2015) afirma que a monstrosidade era interpretada originalmente como mau presságio e sinal da ira dos deuses e ganhou, com o tempo, contornos menos pessimistas, passando a ser interpretada pelos sacerdotes romanos da antiguidade como boa sorte para indivíduos proeminentes. Nascimentos de seres deformados e o surgimento de criaturas consideradas monstruosas eram, de qualquer forma, uma manifestação da vontade divina que, portanto, precisava ser lida e decifrada.

Ainda sobre a etimologia do termo, Bologna (1997) lembra que, conforme o linguista francês Claude Moussy, da gama de termos teratológicos de aparentemente sinônima (*miraculum*, *omem*, *monstrum*, *ostentum*, *portentum*, *prodigium*), apenas *monstrum* parece ter sofrido uma evolução:

Estudando o léxico divinatório, Benveniste propõe, pois, definições que, por contraste, permitem percorrer a rede semântica quase por inteiro: *omen* é ‘presságio verídico’, *ostentum*, ‘fenômeno que se abre (*ten) frente (obs-) ao observador no seu campo visual’; *portentum*, vasta perspectiva reveladora do futuro proposta (por-) aos olhares’; *prodigium*, palavra investida de autoridade (aio) divina pronunciada em pública (prod-) com a função de presságio’; *monstrum*, ‘ser cuja anomalia constitui uma advertência (moneo, ‘advertir’’) (Bologna, 1997, p. 322).

Para Bologna, a alta Idade Média arruína a ideia de *monstrum* profético, ao condenar a crença pagã na capacidade divinatória como instrumento do demônio. O critério de verdade, antes significado pelo *monstrum*, é deslocado. O monstro se torna, assim, um enigma. Mas um enigma ilusório, tácito, o espelho de um saber que reside em outro lugar e que nenhum adivinho pode traduzir em signos ou discursos.

E este espaço tornado vacante volta-se para (*per-vertitur*) o novo sistema conceptual, absorve-lhe apotropaicamente os riscos, as crises e as tensões acorrentando-as no seu interior: circunscrevendo assim a violência da estranheza, transferindo para «dentro» do castelo da hermenêutica alegórica - inexpugnável, mas de onde se não sai - o inimigo supremo, a cultura pagã. (Bologna, 1997, p. 327)

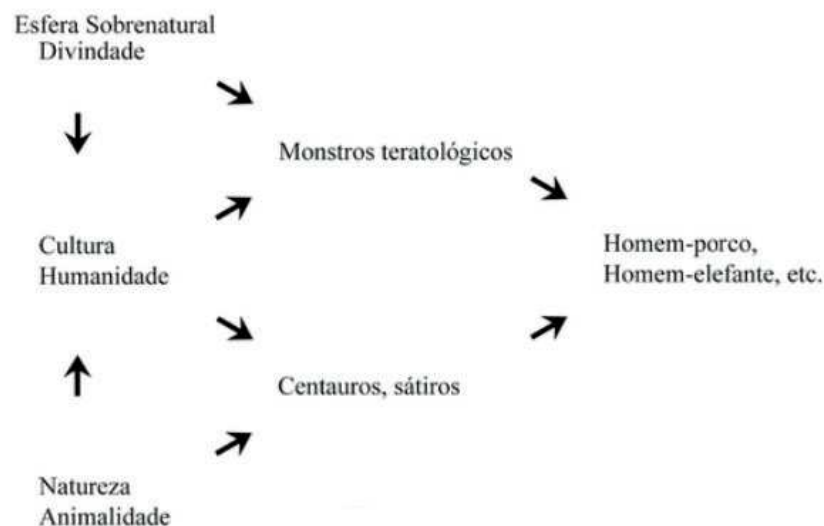
O filólogo italiano destaca que a história recente da monstrosidade é a de uma fábula mumificada, reduzida a puro signo linguístico, degradada de forma vazia. Na teratologia moderna, o monstro se torna o desvio natural, catalogável, aberrante. E, na sociedade, ele é excluído metaforicamente como um extraterrestre do espaço sideral ou uma entidade das profundezas da mente. Bologna traça assim a origem da monstrosidade como é conhecida hoje: uma entidade perturbadora, indefinida, híbrida e de impossível apreensão.

⁹ Como os tratamentos acadêmicos de monstros observam rotineiramente, *monstrum* é etimologicamente ligado a *monere*, alertar, e *monstrare*, mostrar. À medida que seu alcance de significados cresceu em várias direções fora do contexto religioso, tornou-se a coisa mais próxima de um termo latino regular para seres fisicamente anômalos. No entanto, nunca abandonou completamente suas origens rituais, mantendo um tom de transgressão e, muitas vezes, ameaça (tradução nossa).

Proteiforme metamorfose, o monstro moderno é tão-somente a sombra do *monstrum*; sobrevive à sua morte nos espaços umbráteis do inconsciente, nas salas anatômicas dos biólogos, ou nos espaços interplanetários, reproduzidos em películas cinematográficas e em livros de ficção científica, gênero narrativo que tenta absorver a sua doravante alienígena presença. (Bologna, 1997, p. 335)

Frente a essa dupla significação que não se anula – o monstro profético e o monstro aberrante –, Gil (2006) traz duas categorias que podem estar relacionadas a esses conceitos: o monstro teratológico e o monstro fabuloso. Para chegar a elas, o autor apresenta um sistema complexo de figuras que ocupam pólos distantes: a Esfera Sobrenatural, que corresponde à Divindade; a Natureza, que corresponde à Animalidade; e, entre elas, a Cultura, na qual se situa a Humanidade. A aproximação desses pólos provoca o surgimento de monstros.

Figura 2 - Estrutura das “distâncias” de José Gil



Fonte: Gil, 2000, p. 16

No diagrama, monstros fabulosos são fruto da aproximação do homem (“Cultura / Humanidade”) e da natureza (“Natureza / Animalidade”). Nesse rol estão as criaturas que fazem parte de uma raça que gera prole, como centauros, ciclopes e todos os povos considerados monstruosos na antiguidade. Tais monstros fabulosos habitam regiões inacessíveis, fora do domínio do homem. Era a concepção do estrangeiro difundida no continente europeu no passado, a exemplo dos blêmios, que habitavam a Baixa Núbia, no norte da África, até o século V e eram imaginados como homens sem cabeça, com olhos nos ombros e boca no tórax, ou os os cinocéfalos, que tinham cabeça de cão. Tais povos viviam em territórios ainda intocados por humanos.

Já os monstros teratológicos são fruto da aproximação de deuses (“Esfera sobrenatural / Divindade”) e do homem (“Cultura / Humanidade”). São criaturas únicas, tal como o Diabo, a Medusa ou o Minotauro. Frutos de poderes sobrenaturais, essas criaturas atuam como os vigias a que Cohen (2000) faz referência, função que abordaremos a seguir. Esses seres desempenham

o papel duplo de alerta e carrasco, isto é, são ao mesmo tempo um poderoso augúrio contra o transgressor e eles mesmos aplicam a penalidade, no caso da transgressão consumada.

Gil (2006) observa que a aproximação entre homens e deuses, sem mediações rituais ou sacrificiais, não se dá somente por meio do contato físico, a exemplo das divindades da mitologia grega que tinham relações sexuais com mulheres, gerando proles monstruosas, ou dos relatos bíblicos, nos quais gigantes filhos de “filhos de Deus possuíram as filhas dos homens” (Gênesis, 6:4). O encontro entre o humano e o divino ocorre também no rompimento das fronteiras que separam essas duas esferas, como no desrespeito aos ritos e normas que garantem a distância segura entre os espaços sagrado e profano.

Esse sistema postula uma boa distância entre os diferentes pólos da estrutura. Se essa distância se altera, produzem-se anomalias e novas formas podem surgir: se a divindade, ou os poderes sobrenaturais, se aproximam demasiado da humanidade, se se cruzam com o homem, podem nascer monstros teratológicos; se a animalidade invade a humanidade, surgem monstros “fabulosos” – centauros, sátiros, cinocéfalos, homens selvagens. Uma aproximação excessiva entre a Natureza e o homem resulta – nesta perspectiva antropológica – num desregramento da cultura, tal como o contacto directo, sem mediações (rituais ou sacrificiais), entre os homens e os deuses. (Gil, 2006, p. 15)

A monstrosidade como resultado desse estreitamento entre os pólos se dá no mito de Medusa, transformada após seu contato com Poseidon, ou no nascimento monstruoso do Minotauro, fruto da união entre uma Pasífae, filha do deus Hélios, e um touro. Cabe frisar que, embora seja comum que as narrativas atribuam a responsabilidade da observância do rito aos mortais e, portanto, o surgimento da monstrosidade seja fruto da imprudência humana, na mitologia grega, é frequente a interferência por iniciativa divina e, por meio dela, a geração de monstros. Análises recentes apresentam a figura de Medusa como vítima injustiçada da disputa entre deuses.

Em contraponto ao senso comum do desejo religioso de aproximação entre o homem e os deuses, Agamben lembra que é equivocada a noção etimológica do termo religião como uma conexão entre o humano e o divino. O autor destaca que religio deriva de relegere, “a atitude de escrupulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses” (2007, p. 59), isto, é a hesitação e cuidado com o objetivo de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. Assim, a religião existe não para unir a humanidade e a divindade, mas para mantê-las separadas.

Religio não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso, à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a “negligência”, uma atitude livre e “distraída” – ou seja, desvinculada da religio das normas – diante das coisas e do seu uso, diante das formas da separação e do seu significado. Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular (Agamben, 2007, p. 59).

A aproximação entre deuses e homens deve ocorrer, portanto, seguindo determinados ritos e procedimentos. No episódio da sarça ardente, no texto bíblico, Moisés não podia manter seus calçados ou olhar para Deus.

E, vendo o Senhor que se virava para lá a ver, bradou Deus a ele do meio da sarça e disse: Moisés! Moisés! E ele disse: Eis-me aqui. E disse: Não te chegues para cá; tira os teus sapatos de teus pés; porque o lugar em que tu estás é terra santa. Disse mais: Eu sou o Deus de teu pai, o Deus de Abraão, o Deus de Isaque e o Deus de Jacó. E Moisés encobriu o seu rosto, porque temeu olhar para Deus (Êxodo, 3, 4-6).

O cantador de coco de Pacheco (s.d.) violou, também, preceitos estabelecidos: o de guardar o Dia de São Bartolomeu. Ao praticar atos profanos – cantar e caçar – em data proibida, ele penetrou na esfera sagrada de forma irreverente, não-ritual, negligente. Cohen (2000), no artigo *A cultura dos monstros: sete teses*, afirma que as criaturas monstruosas são vigias das fronteiras do que é permitido, um alerta contra as transgressões. Tais limites podem ser geográficos, mas dizem respeito também a regramentos morais, éticos, religiosos e culturais. Aqueles que trespassam essas fronteiras são vítimas de punição severa de deuses ou de monstros criados por eles.

O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou – o que é pior – tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos. (Cohen, 2000, p. 41)

Assim, personagens da Literatura de Cordel são ameaçados fisicamente por monstros ao transgredir regras, ao realizar imprudências ou ao serem relapsos frente às leis humanas, naturais ou divinas. Mais que isso, alguns deles são transformados em monstros ou animais como punição, processo no qual o corpo metamorfoseado do personagem se torna a manifestação encarnada de seus vícios e pecados. Tais fenômenos serão abordados nos capítulos posteriores deste trabalho.

A transgressão do cantador de coco de Pacheco (s.d.) foi não resguardar o Dia de São Bartolomeu, 24 de agosto. Esta data está presente em diferentes obras da Literatura de Cordel como dia de mau agouro, no qual ocorrem tragédias. Conhecida como “o dia em que o diabo anda à solta”, a data remete a diversos eventos históricos ocorridos neste mês, em particular o massacre dos Huguenotes, na França, em 1572, ou a erupção do monte Vesúvio em 79 d.C., que dizimou as cidades de Pompeia e Herculano, fato histórico que ocorreu em data diferente, já comprovado por pesquisas recentes. A data coincide também com o suicídio do presidente brasileiro Getúlio Vargas, em 1954, e a morte do governador de Pernambuco Agamenon Magalhães, em 1952, fatos abordados em diversos folhetos.

Outras manifestações culturais e religiosas marcam o dia em culto ao santo, com referências também ao diabo. Imagens de São Bartolomeu o figuram apresentando a própria pele, em referência a seu martírio por esfolamento, ou segurando um cão – o diabo – aprisionado

em uma corrente, que representa um exorcismo que o apóstolo realizou. A crença é de que o santo liberta o demônio durante o dia 24 de agosto, suposta data de sua morte, como ato de benevolência para com o seu eterno prisioneiro.

A vinte e quatro
do oitavo mez do ano
todo pessoal romano
teme a São Bartolomeu

Não se joga,
tambem não se vai pescar,
um preto já foi caçar
tambem a onça o comeu

Muita gente
não viaja, nem disputa
quem se debater na luta
pode dizer que morreu

Não se vende,
não se dar, não se confia,
quem já trocou nesse dia
por certo se arrependeu
(Pacheco, s.d., p. 1)

Pacheco sequer cita expressamente o mês e já apresenta resumidamente as consequências ruins para aqueles que não guardaram o dia.

É quando o diabo
tem liberdade e sultura
para tentar criatura
desd'o rico ao plebeu

É neste dia
anda solto e causa medo
vá laçando quem bem cedo
não rezou, nem se benzeu

É um perigo
p'ra se cantar nesse dia
vou dizer na cantoria
o que comigo se deu
(Pacheco, s.d., p. 2)

O dia 24 de agosto rivaliza com a Sexta-feira da Paixão como data na qual se passam as narrativas sobrenaturais de cordel, frequentemente com a presença de monstros e metamorfoses. Em *Bode Cangaço e Lutas*, de José Cavalcanti e Ferreira¹⁰ (s.d.), é no Dia de São Bartolomeu que nasce o animal que dá início às desavenças entre as famílias que se desenrolam numa grande matança cujos ciclos de vingança ainda duram. A data também marca outros

¹⁰ José Cavalcanti e Ferreira é um dos pseudônimos do xilogravurista e poeta de cordel, José Soares da Silva, que também assina Felipe Sabaó Saboia, José Ferreira da Silva ou apenas Mestre Dila. Nasceu no município de Bom Jardim, Pernambuco, no dia 23 de setembro de 1937.

nascimentos prodigiosos, como a do boi mandingueiro em *A história do Boi Misterioso*, de Leandro Gomes de Barros¹¹, e do recorrente personagem Pedro Malasartes, em *As Prezepadas de Pedro Malazarte*, de Francisco Sales Arede¹².

São inúmeras as narrativas nas quais criaturas monstruosas surgem como vigias da moral e dos bons costumes, punindo transgressores e imprudentes. Gilgamesh, nas mitologias suméria e mesopotâmica, em sua busca pela imortalidade, é ameaçado pelo monstruoso Humbaba, guardião da Floresta dos Cedros, território sagrado dos deuses. Já na mitologia grega, Cila e Caríbdis, monstros marinhos, ameaçam Homero em sua *Odisseia*, durante a navegação no estreito de Messina, entre a Sicília e a península Itálica e o herói sacrifica parte de sua tripulação para superar o desafio. O monstro de *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818), surge para punir a arrogância de seu criador, que almejava o poder divino de criar vida. Também fruto da ciência irresponsável, em *O Médico e o Monstro*, de Stevenson (2004), o senhor Hyde surge a partir da transformação de sua contraparte, o cientista doutor Jekyll, que ansiava separar as naturezas boas e más que, segundo sua crença, estão presentes em todas as pessoas. No cinema de horror, monstros sobrenaturais como Jason Vorhees, o assassino da série de filmes *Sexta-feira 13*, persegue adolescentes promíscuos, enquanto o alienígena xenomorfo da série *Alien* ameaça os astronautas que ousam vagar pelo espaço sideral. Para Cohen, todo monstro possui uma função cultural, que é a de desencorajar comportamentos proibidos.

O monstro da proibição existe para demarcar os laços que mantêm unido aquele sistema de relações que chamamos cultura, para chamar a atenção – uma horrível atenção – a fronteiras que não podem – não devem – ser cruzadas. (Cohen, 2000, p. 42-43)

Na Literatura de Cordel, os “folhetos de exemplo” – assim chamados por serem caracterizados por narrativas de teor didático moral – não raro apresentam monstros que ameaçam os imprudentes e negligentes em relação aos ensinamentos religiosos. Rodolfo Coelho Cavalcante é expoente dessa categoria, com *A moça que bateu na mãe e virou uma cachorra* (Cavalcante, 1976), *O filho que levantou falso à mãe e virou bicho* (Cavalcante, 1977) e *A mulher que deu a luz uma cobra porque zombou de Bom Jesus da Lapa* (Cavalcante, 1977). Parte desse folhetos figuram também na categoria chamada de cordeis de metamorfose, em virtude da transformação temporária de personagens em monstros e animais. Muitas dessas narrativas são marcadas pela redenção dos transgressores, que, como o cantador de coco, corrigem seu comportamento e escapam do monstro que os ameaça.

¹¹ Leandro Gomes de Barros (1865, Pombal–1918, Recife) é considerado o primeiro grande autor da literatura de cordel no Brasil. Chamado por Carlos Drummond de Andrade de “príncipe dos poetas”, foi pioneiro ao viver da venda de folhetos que moldaram o imaginário nordestino. Sua relevância é tamanha que o dia de seu nascimento, 19 de novembro, foi escolhido como o Dia do Cordelista.

¹² Francisco Sales Arêda, natural de Campina Grande (PB), em 1916. Transfere-se, em 1927, para Caruaru, agreste pernambucano, onde atuou como cantador de viola, fotógrafo de feira (lambe-lambe), e vendedor de folhetos. Cantou de 1940 a 1954, quando abandonou a viola, dedicando-se, exclusivamente, à poesia de cordel. faleceu em Caruaru (PE), na casa da filha, em 2005.

Ligeiramente
eu fiz o pelo sinal
com este dedo legal
que Jesus Cristo me deu

Eu disse eu sei
que tú és o inimigo
porem não podes comigo
porque eu não sou ateu

Eu creio em Deus
e na sagrada Jerarquia
na trindade e em Maria
que a Cristo concebeu

Pelo sinal
da santa cruz, livrai-me Cristo
com ordem de Deus me viste
no manto de São Pompeu

Misericórdia
São Cosme e São Damião
valha-me São Simeão
São Gregocio e São Abreu

São Anastacio
São Paulo e São Zacarias
São Bento, São Jeremias
São André, São Doroteu

Rezei o credo
dentro do meu coração
a negra ali fez então
um gesto de quem temeu
(Pacheco, s.d., p. 5)

Gil (2006), ao observar que a monstruosidade no corpo humano é a manifestação da intervenção divina, afirma que o corpo monstruoso se torna um alerta, reprimenda e admoestação. “E é por esta razão que constitui um sinal anunciador, uma mensagem divina, um ‘augúrio’” (Gil, 2006, p. 15). Os monstros, portanto, não se opõem diretamente às divindades, uma vez que conduzem o homem ao comportamento normatizado. Para ele, os monstros existem para que o homem possa continuar a ser homem. Ocorre que, conforme seu pensamento, a condição humana se expandiu ao longo dos séculos e o que era outrora considerado monstruoso do ponto de vista científico – povos estrangeiros, pessoas com deficiências e outras pessoas fora do que se convencionava chamar de normalidade – hoje é considerado humano. Da mesma forma, animais exóticos, feras extintas e outros seres do reino animal são estudados e classificados, sendo integrados à biosfera natural.

Sobre isso, a pesquisadora Zakiya Hanafi se debruça, em seu livro *The monster in the machine* (2000), sobre o fenômeno da monstruosidade e sua evolução na relação com o homem e a ciência. Para ela, o monstro ainda é um conceito necessário para definir aquilo que

não somos, isto é, o ser monstruoso é aquilo que está na fronteira exterior do ser humano e, portanto, o monstro é definidor do homem.

The sacred monster did become extinct in the Western world, but monstrosity—the pervasive threat to humanity that looms on the thresholds of our animal past and our machine future—will never die out. One of the things that makes it hard to track the monster is that it is constantly changing its attributes. That is because we humans are constantly changing our attributes, too¹³ (Hanafi, 2000, p. 218).

Hanafi observa que os monstros da atualidade mantêm, mais do que nunca, conexões espetaculares com o mecânico, reflexo das relações que o homem vem desenvolvendo com dispositivos eletrônicos, da extensão das mentes na Internet e da visão de nossa imaginação como algum tipo de realidade virtual. Para ela, nossa autoimagem modelada em metáforas digitais também leva nossos monstros para o cenário cibernético, como híbridos de homens e máquinas e, nosso favorito, o extraterrestre, portador de tecnologia superior.

O pensamento de Gil (2006) se aproxima ao Hanafi (2000) ao apontar que os monstros existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. “Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens” (Gil, 2006, p.12). Para ele, o monstro reforça a crença na “necessidade da existência” da normalidade humana.

Williams (2012) afirma que, embora seja frequente a ideia de que as criaturas monstruosas existam como forma de negação, contradição ou vício de estruturas sociais e conceitos filosóficos, a natureza dessa anulação é mais complexa. Para ele, o avistamento de monstros invoca a dúvida sobre sua normalidade e leva ao questionamento das taxonomias dos seres vivos já estabelecidas. O Centauro é o exemplo de violação citado pelo autor, que afirma que a criatura mistura as naturezas de formas que o pensamento científico é incapaz de explicar e que o ser humano não pode tolerar. Para ele, a negação que o centauro propõe não visa destruir as categorias.

Rather, the Centaur and other monstrous forms point to an arbitrary aspect of human intellectual structures. The science that produces taxonomies is not in error but needs to be cautioned that the human intellect can never fully comprehend, grasp, exhaust the being of beings. The negation embodied in the monster is one that paradoxically guarantees the rightness of what it negates by insisting on its limits¹⁴ (Williams, 2012, p. 249).

¹³ O monstro sagrado se torna extinto no mundo ocidental, mas a monstruosidade – a ameaça pervasiva à humanidade que habita os limites de nosso passado animal e nosso futuro mecânico – nunca vai morrer. Uma das coisas que torna difícil rastrear o monstro é que ele está constantemente mudando seus atributos. Isso se dá porque nós humanos estamos constantemente mudando nossos atributos também (tradução nossa).

¹⁴ Em vez disso, o Centauro e outras formas monstruosas apontam para um aspecto arbitrário das estruturas intelectuais humanas. A ciência que produz taxonomias não está errada, mas precisa ser advertida de que o intelecto humano nunca poderá compreender, apreender e esgotar totalmente o ser dos seres. A negação incorporada no monstro é aquela que paradoxalmente garante a justeza daquilo que nega, insistindo nos seus limites (tradução nossa).

Williams (2012) lembra que a monstrosidade de uma grande quantidade de seres repousa na impossibilidade de sua categorização. Dragões combinam características de pássaros, peixes e serpentes, enquanto outros híbridos até transitam entre os reinos animal e vegetal. Para ele, o monstro não está dentro ou fora dos padrões estabelecidos, mas além deles.

But it is precisely the role of the monster to resist such irresistible “conceptual mechanisms” so as to free being from the fetters of theoretical thought. Heidegger’s correlations spotlight many of the roles that the monster plays by transcending the dualities: the monster is neither rational nor irrational, he is beyond the duality; he is not logical or illogical, he is extra-logical; neither subject nor object, but both¹⁵ (Williams, 2012, p. 252).

Antes de Williams, Cohen (2000) já afirmava que o monstro é o prenúncio de uma crise de categorias. Escorregadio, esses seres escapam à classificação ordinária das coisas e se mostram como híbridos estranhos, fora da lógica e compreensão humanas. Em *O Médico e o Monstro*, de Stevenson (2004), quando o investigador pede que uma testemunha descreva o senhor Hyde, o relato é bastante revelador do caráter monstruoso do vilão.

Não é fácil de descrever. Tinha algo de falso na aparência, muito de desagradável, alguma coisa de profundamente odioso. Nunca vi homem tão antipático, nem sei bem a razão. Parecia ser vítima de alguma deformação: era a sensação que dava, ainda que não possa especificar em que parte do corpo. Uma figura extraordinária, e no entanto não sei precisar de que maneira. Não, meu amigo, de modo nenhum. É me impossível descrevê-lo. E não por falta de memória. Sou capaz de reconhecê-lo neste exato instante (Stevenson, 2004, p. 21 e 22).

Aqui a crise de categorias se torna evidente. A dificuldade em classificar o que aquele ser possuía de monstruoso é uma manifestação desse caráter indefinido, invisível e, ao mesmo tempo, perturbador. O incômodo e a repulsa se manifestam em todos os personagens que se encontram com o senhor Hyde, cujo nome (*hide*, do inglês “esconder”) indica sua natureza oculta.

No romance de Bram Stoker (2015), *Drácula*, o vampiro surge para Jonathan Harker primeiramente como um velho estrangeiro pálido de mãos peludas, mas, ao longo de seu cativeiro, o prisioneiro se depara com outras feições do monstro.

What I saw was the Count’s head coming out from the window. I did not see the face, but I knew the man by the neck and the movement of his back and arms. In any case I could not mistake the hands which I had had some many opportunities of studying. I was at first interested and somewhat amused, for it is wonderful how small a matter will interest and amuse a man when he is a prisoner. But my very feelings changed to repulsion and terror when I saw the whole man slowly emerge from the window and begin to crawl down the castle wall over the dreadful abyss, face down with his cloak spreading out around him like great wings. At first I could not believe my eyes. I thought it was some trick of the moonlight, some weird effect of shadow, but I kept looking, and it could be no delusion. I saw the fingers and toes grasp the corners of

¹⁵ Mas é precisamente o papel do monstro resistir a tais “mecanismos conceituais” irresistíveis, de modo a libertar o ser dos grilhões do pensamento teórico. As correlações de Heidegger destacam muitos dos papéis que o monstro desempenha ao transcender as dualidades: o monstro não é nem racional nem irracional, ele está além da dualidade; ele não é lógico ou ilógico, ele é extralógico; nem sujeito nem objeto, mas ambos (tradução nossa).

the stones, worn clear of the mortar by the stress of years, and by thus using every projection and inequality move downwards with considerable speed, just as a lizard moves along a wall¹⁶ (Stocker, 2105, p. 69 e 70, tradução nossa).

Drácula se apresenta com diferentes aparências: como um lobisomem, como um homem mais jovem, como o sinistro cocheiro que conduz Harker ao castelo, como névoa. Tais visões são sempre descritas por meio de relatos de personagens, que têm vislumbres rápidos como o de Harker: obscurecidos pela noite, sob a luz do luar, através da névoa. O vampiro é visto de relance em sua forma monstruosa. Ele é fugidio.

Dr. Jekyll e Mr. Hyde, Drácula e até mesmo o diabo cantador de pelejas de Pacheco (s.d.) são contradições das três leis do pensamento enumeradas por Williams (2012), derivadas da Metafísica e que consistem em regras do pensamento racional. Tais normas da lógica, que são simultaneamente regras de pensamento e de linguagem, foram estabelecidas por Aristóteles e rigorosamente observadas na escolástica medieval: 1. Lei da Identidade, que estabelece que um objeto ou ser é igual a si mesmo e é inviolável sua própria identidade. Assim, a questão “por que uma coisa é ela mesma” é irracional, pois a coisa existe; 2. Lei da Não Contradição, que determina que nada pode ser e não ser ao mesmo tempo; e 3. Lei do Médio Excluído, que afirma que em qualquer proposição ou a proposição é verdadeira ou a sua negação é verdadeira.

Ao mudar de forma, deixando de ser apenas ele mesmo e passando a ser também outra coisa, o monstro viola a Lei da Identidade, a exemplo do doppelganger¹⁷ e do Dr. Jekyll e sua contraparte sinistra. Ao pertencer a duas ou mais categorias, muitas criaturas monstruosas ignoram a Lei da Não Contradição, como o Drácula e outros mortos-vivos, que estão vivos e mortos ao mesmo tempo, bem como híbridos que acumulam naturezas diversas (animal/vegetal; réptil/mamífero; homem/animal). O mesmo pode ser pensado sobre a Lei do Médio Excluído, uma vez que a proposição “Drácula está vivo” e “Drácula não está vivo” são verdadeiras, embora uma seja a negação da outra.

Essa crise de categorias, nas palavras de Cohen (2000), são parte do aspecto perturbador do monstro. Em muitas narrativas, a mera visão do semblante monstruoso é suficiente para abalar a mente dos indivíduos mais experientes. O universo descrito pelo escritor H.P. Lovecraft (2014) é povoado por essas criaturas e, não raro, os protagonistas de seus relatos

¹⁶ O que eu vi foi a cabeça do Conde saindo da janela. Eu não vi seu rosto, mas eu conhecia o homem pelo pescoço e pelo movimento de suas costas e braços. De qualquer forma eu não poderia deixar de reconhecer as mãos que eu tive tantas oportunidades de estudar. Eu estava no princípio interessado e de alguma forma fascinado, pois é maravilhoso como um pequeno fato interessa e fascina um homem quando ele é prisioneiro. Mas meus sentimentos mudaram para repulsa e terror quando eu vi o homem inteiro lentamente emergir da janela e começar a rastejar para baixo na parede do castelo sobre o abismo pavoroso, com seu rosto voltado para baixo com seu manto se abrindo à sua volta como grandes asas. No começo não acreditei em meus olhos. Eu pensava que fosse algum truque do luar, algum estranho efeito de sombras, mas continuei olhando e não poderia ser uma ilusão. Eu vi os dedos das mãos e dos pés rasparem as quinas das pedras, desgastadas da argamassa pelo passar de anos, e assim usando toda projeção e irregularidade para se mover para baixo com velocidade considerável, como um lagarto se move por uma parede (tradução nossa).

¹⁷ O duplo, uma criatura capaz de reproduzir as feições e personalidades de suas vítimas, está presente em diferentes culturas, a exemplo do folclore alemão, no qual configura um rival simétrico, e na cultura japonesa, no qual é sinal de maus presságios.

têm encontros enlouquecedores com esses seres. O conto *O Chamado de Cthulhu*, de 1926, é concluído com o surgimento da gigantesca criatura abissal que dá nome à história perante um grupo de marinheiros desavisados, enquanto navegavam no Oceano Pacífico. O relato é de que, dos marinheiros atacados pelo monstro, dois morreram de susto instantaneamente, enquanto os sobreviventes ficaram imersos em delírios e na loucura.

Briden olhou para trás e enlouqueceu, soltando as gargalhadas estridentes que o acompanharam até que a morte o levasse certa noite na cabine, enquanto Johansen delirava pelo navio (Lovecraft, 2014, p. 91).

O sobrevivente, Gustaf Johansen, morreu sem uma explicação plausível logo depois de retornar ao lar, na Noruega. Os médicos atribuíram o óbito a problemas cardíacos e uma constituição frágil, enquanto sua esposa declarava que “os acontecimentos no mar em 1925 haviam acabado com sua fibra” (2014, p. 87). Já no conto *O caso de Charles Dexter Ward*, de 1927, o médico Dr. Willet fica abalado ao ver uma criatura que era incapaz de descrever.

Porém, Marinus Bicknell Willet lamentou ter olhado mais uma vez; pois embora fosse um veterano da mesa de dissecação, nunca mais foi o mesmo desde então. Seria difícil explicar como uma única visão de um objeto tangível com dimensões mensuráveis poderia abalar e transformar um homem daquela forma; e podemos dizer apenas que certas entidades e silhuetas revestem-se de um poder sugestivo e simbólico que age de maneira terrível sobre a perspectiva de um pensador sensível e sussurra insinuações horrendas a respeito das relações cósmicas e realidades inomináveis por trás das ilusões protetoras de nossa visão corriqueira (Lovecraft, 2014, p. 342-343).

Johansen, o sobrevivente do encontro com o colossal Cthulhu, não tentou mais navegar, pois aquele evento “lhe arrancara um pedaço à alma” (Lovecraft, 2014, p. 92). O cantador de coco de Pacheco (s.d.), por sua vez, se arrepende de seu pecado e promete não errar mais: “Eu confecei-me / e jurei a Virgem Maria / de não cantar mais no dia / de Santo Bartolomeu” (Pacheco, s.d., p. 8). O encontro grotesco com o demônio tem um efeito transformador no poeta e é, por si só, sua reprimenda e seu augúrio. Tal como Jonathan Harker que vê o Drácula ou Dr. Willet que vislumbra a criatura lovecraftiana indescritível, personagens sertanejos são irreversivelmente abalados pelo vislumbre da figura grotesca do demônio.

Kayser (1986) define o grotesco como uma estrutura a que ele chama de “mundo alheado”, isto é, a realidade tornada estranha. O contato com tal fenômeno se dá quando algo conhecido e familiar se revela, de repente, sinistro e estranho. Essa transformação ocorre de forma repentina e surpreendente, a exemplo de quando a oponente na disputa poética da peleja narrada por Pacheco (s.d.) se revela como o diabo.

Com isto, ao mesmo tempo, define-se mais exatamente o caráter da estranheza. O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem. Desde a arte ornamental renascentista, observamos processos de dissolução persistentes, como a mistura

de domínios para nós separados, a abolição da estática, a perda da identidade, a distorção das proporções “naturais” e assim por diante. Deparamo-nos agora com novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica (Kayser, 1986, p. 159).

Kayser observa como o grotesco surge no contexto de aparente segurança e familiaridade e, subitamente, ameaça todo o mundo ordenado. Com efeito, o cantador de coco de Pacheco (s.d.), embora tenha retornado à segurança sob o manto sagrado dos santos cristãos a quem recorreu, se torna ciente da existência de ameaças vigilantes prontas para ceifá-lo caso ouse desobedecer o preceitos de sua fé novamente. A solidez do mundo é posta em xeque e não é preciso ir muito longe para encontrar seu fim.

Paiva e Sodré observam que o “grotesco funciona por catástrofe” (2002, p. 39). O grotesco, para eles, se trata de uma mutação brusca, uma quebra inesperada da forma canônica, uma deformação súbita que não busca a elevação que o Barroco evoca em sua relação com o corpo, seja na restauração da razão clássica ou moral progressista. É um efeito de ruptura, que resulta no riso perante o ridículo ou no horror diante do abjeto ou nojento.

Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a idéia eleva alto demais (Paiva e Sodré, 2002, p. 39).

Corpos monstruosos são grotescos, portanto, não apenas por suas deformidades, mas pela capacidade que guardam de abalar as estruturas da lógica e da racionalidade. Williams (1996) destaca que o próprio corpo é o modelo a partir do qual o ser humano estabelece como parâmetro de ordem não apenas de estrutura biológica, mas também para a realidade que o cerca. Seria, portanto, o corpo a representação simbólica de um microcosmo, de um sistema estruturado que serve de modelo para os sistemas complexos sociais.

Although physical deformations are by no means the only negations that monstrosity effects, the human body through its symbolic extensions as well as its physical structure, provides the most complete paradigm for order and thus for the disorder that has precedence and priority in the monstrous configuration of reality. As the first construct we experience and as that one with which we remain most intimate - which, indeed, we love and nurture - our bodies provide, not only a model, but an original and continuing symbol of order itself¹⁸ (Williams, 1996, p. 108).

Para Eliade (1992), o terror perante o caos corresponde ao terror diante do nada. Ocorre que, assim como o espaço ordenado, sagrado, constitui o mundo real e a própria existência, o caos representa o nada absoluto e o espaço ainda não organizado. “Essa necessidade religiosa exprime uma inextinguível sede ontológica. O homem religioso é sedento do ser”

¹⁸ Embora as deformações físicas não sejam de forma alguma as únicas negações que a monstrosidade efetua, o corpo humano, através das suas extensões simbólicas, bem como da sua estrutura física, fornece o paradigma mais completo para a ordem e, portanto, para a desordem que tem precedência e prioridade na configuração monstruosa de realidade. Como a primeira construção que experimentamos e como aquela com a qual permanecemos mais íntimos – que, de fato, amamos e nutrimos – os nossos corpos fornecem, não apenas um modelo, mas um símbolo original e contínuo da própria ordem (tradução nossa).

(Eliade, 1992, p. 36). Portanto, o vislumbre do corpo monstruoso, caótico e sem forma definida constitui a perturbadora contemplação do vazio.

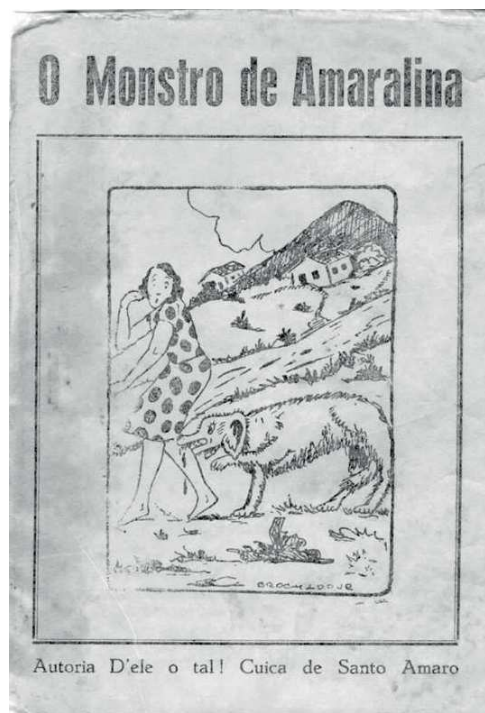
O espaço desconhecido que se estende para além do seu “mundo”, espaço não cosmizado porque não consagrado, simples extensão amorfa onde nenhuma orientação foi ainda projetada e, portanto, nenhuma estrutura se esclareceu ainda – este espaço profano representa para o homem religioso o não ser absoluto. Se, por desventura, o homem se perde no interior dele, sente-se esvaziado de sua substância “ôntica”, como se se dissolvesse no Caos, e acaba por extinguir-se (Eliade, 1992, p. 36-37).

Assim, o encontro monstruoso constitui mais que uma ameaça física àqueles que vislumbram tais criaturas: sua própria existência é evidência da persistência do caos que ameaça o mundo ordenado no qual vivemos. A contraposição permanece sendo, portanto, entre a ordem e o caos.

2.2.2 *O monstruoso*

Monstros detêm, por sua própria natureza, características próprias que evidenciam seu caráter sobrenatural. Corpos deformados, híbridos, inumanos; poderes sobrenaturais, força desmedida, dimensões exageradas, capacidade de metamorfose; comportamentos transgressores, violência assassina, canibalismo, práticas incestuosas, homossexualidade, heresia. Ocorre que seres não monstruosos que manifestam tais características, em alguns casos, são vistos socialmente como verdadeiros monstros.

Figura 3 - Capa de O Monstro de Amaralina



Fonte: Amaro, s.d.

Muitos desses personagens são figuras reais, presentes nas narrativas como personagens centrais de histórias policiais. Cordeis como *O monstro de Amaralina*, de Cuíca de Santo Amaro ¹⁹(s.d.) e *O monstro do Murumbi*, devorador de mulher, de Manoel Pereira de Melo²⁰ (1971), são exemplos de folhetos que apresentam criminosos cuja crueldade os alça, no olhar dos cordelistas, ao patamar de monstro. O primeiro consiste no relato do crime de estupro de uma criança, na cidade de Amaralina, a absolvição do criminoso e a reprovação contundente do autor. O poeta se refere ao acusado somente como monstro, evitando inclusive nomeá-lo²¹, e a capa do cordel (Figura 3) traz a ilustração de uma mulher sendo atacada por um cão em um cenário interiorano, com uma serra ao fundo.

No Nordeste em Amaralina
A coisa foi muito séria
O Monstro deixou a criança
Em petição de miséria

Pergunte isto ao Legista
É quem conhece a matéria
O nome do tal Monstro?
Este não tem importância

Pois o mesmo é tarado
Desde os tempos de infância
Sitar o seu nome
Causa até repugnância
(Amaro, s.d., p. 5)

¹⁹ Cuíca de Santo Amaro, pseudônimo de José Gomes (Salvador, 19 de março de 1907 - 23 de janeiro de 1964), foi um poeta cordelista e trovador brasileiro. Jorge Amado, que o nomeou “Trovador da Bahia”, o imortalizou no livro *Bahia de Todos os Santos*, além de fazê-lo personagem dos romances *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, *Pastores da Noite* e *Tereza Batista Cansada de Guerra*. Sua vida e obra são tema de inúmeros trabalhos, como *Ele, o tal Cuíca de Santo Amaro*, de Edilene Matos (1998) e *Cuíca de Santo Amaro - Poeta-repórter da Bahia*, de Mark Curran (1990).

²⁰ Manoel Pereira de Melo nasceu no Piauí em 1932. Atuou como cordelista e repentista em Belém-PA, onde se estabeleceu. Seus folhetos tratam de fatos circunstanciais e tragédias, como quedas de avião, cometimento de crimes e a visita do Papa.

²¹ Esta pesquisa não identificou registro algum de criminoso nomeado “monstro de Amaralina” além do folheto de Amaro.

Figura 4 - Capa de O Monstro do Morumbi



Fonte: Melo, 1971.

Melo (1971), por sua vez, não apenas nomeia o “monstro do Murumbi” como lista suas vítimas e locais nos quais foram mortas, no estado de São Paulo e no Pará, para onde fugiu. O cordelista dedica o folheto a listar os crimes cometidos, intercalados com a reprovação do comportamento criminoso e da atribuição de características monstruosas ao assassino José Paz Bezerra²², cuja fotografia ilustra a capa do cordel (Figura 4). O poeta busca, por meio de seus versos, descrever o criminoso como figura monstruosa, metaforicamente, ao se referir a ele como “monstro dragão”, “fera” e “demônio”.

Darei então ao leitor
Quase tôda relação
Dos crimes já praticados
Por êste monstro dragão
Que tem formato de gente
Com o espírito do cão
(Melo, 1971, p. 2)

Um rol de outros folhetos traz em seus títulos e nos versos o termo “monstro” designando criminosos e vilões, a exemplo de *O Monstro e a Meretriz* e *Monstros de Feira de Santana*, todos de Rodolfo Coelho Cavalcante (1974, 1980 e s.d.), além de *O Monstro do*

²² José Paz Bezerra é um assassino em série responsável pela morte de mais de 20 mulheres nos estados de São Paulo e no Pará, entre as décadas de 1960 e 1970. Bezerra foi condenado a mais de 60 anos de prisão e cumpriu a pena máxima brasileira - que é de 30 anos - no Presídio São José, em Belém do Pará, e está em liberdade desde 2001.

Pageú, de Antonio Manoel Camilo dos Santos²³ (1974), *O monstro, o índio e o menino*, de João Martins de Athayde²⁴ (1952), entre outros. Apesar de algumas dessas narrativas apresentarem elementos fantásticos, os personagens designados como monstros são homens e mulheres sem naturezas sobrenaturais que, para fins deste trabalho, caracterizam os monstros.

Não é raro que criminosos sejam destaque na cultura popular, aproximando-se da categoria monstruosa, como o Maníaco do Parque (Francisco de Assis Pereira, assassino em série condenado a 268 anos de prisão por onze homicídios em 1998). Outra figura criminosa mais emblemática do século XX no país foi Febrônio Índio do Brasil, autor do livro *As revelações do príncipe do fogo*, de 1926, personagem que foi interesse que atraiu a atenção de autores como o francês Blaise Cendrars, além do escritor brasileiro Mário de Andrade, que comparou a obra de Febrônio à do poeta francês Lautréamont. Os crimes de Febrônio causaram grande comoção à época, tanto pela sua brutalidade quanto pelo misticismo religioso que atravessava sua figura, sua obra e a tortura que empregava em suas vítimas. Seu nome assombrou os carnavais de 1935 e se tornou sinônimo de bicho-papão que as mães invocavam para assustar as crianças (Calil, 2014). Como os monstros, esses criminosos violentos são objeto de interesse e repulsa ao mesmo tempo.

No cenário político, diversas figuras históricas são apresentadas como monstruosas pelos feitos que lhes são atribuídos: ditadores responsáveis por opressão e genocídio, a exemplo de Adolph Hitler, na Alemanha, Benito Mussolini, na Itália, e Francisco Franco, na Espanha, no século XX. Atualmente, discursos autoritários incorporam elementos monstruosos nas figuras de Donald Trump, nos Estados Unidos, Javier Milei, na Argentina, e Jair Bolsonaro, no Brasil, em especial no desprezo por valores humanos, repúdio a políticas de imigração, exclusão de populações homoafetivas e de gênero fluido e desprezo por outras minorias históricas como negros, indígenas e mulheres. As contradições evidentes, a defesa explícita de ideias anacrônicas e reacionárias e a falta de lógica científica presente nas falas e ações dessas lideranças são aspectos monstruosos que se associam a suas figuras políticas. Além dos discursos disruptivos, essas lideranças criam monstros imaginários como forma de mobilizar pessoas em torno de seus objetivos.

Monstrous narratives, whether occurring in entertainment, culture, or politics, are narratives of exclusion and alienation, disturbingly drawing “moral conclusions” with language of “prejudice.” In these narratives, the monster “threatens to destroy not just individuals of a society, but the very cultural apparatus through which individuality is constituted and allowed.” Ingebreetsen argues that regardless of the arena in which the narrative occurs, society ultimately will seek to contain the monster in some way, killing it figuratively if not literally. If they succeed in killing the monster, they are left to consider their role, both in creation and in killing and the degree to which they must assume guilt or they can pass that guilt on to the Other²⁵ (Williams; Prince, 2017, p. 27-28).

²³ Antonio Manuel Camilo dos Santos nasceu em Guarabira, na Paraíba, em 1905 e foi um escritor, poeta popular, violeiro, repentista, horoscopista, comerciante e compositor brasileiro. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1987.

²⁴ João Martins de Athayde nasceu em Ingá de Bacamarte, Paraíba, em 1880. Foi escritor, poeta, cordelista e editor, foi um dos autores que mais contribuíram para a divulgação da literatura de cordel produzida no Brasil no século XX. Faleceu em Limoeiro, em Pernambuco, em 1959.

²⁵ Narrativas monstruosas, quer ocorram em entretenimento, cultura ou política, são narrativas de exclusão e

Por meio do que Cohen (2000) chama de “exageração da diferença cultural”, a criação de aberrações monstruosas nas figuras do estrangeiro e do diferente justifica invasões e massacres. Libelos de sangue acusavam judeus de utilizar sangue de crianças sacrificadas para produzir pão. De forma semelhante, a propaganda das Cruzadas retratava os muçulmanos como monstros que massacravam fiéis, profanavam igrejas, e cometiam atos imorais de acordo com a fé católica. A propaganda anticomunista difundia ideias de que o comunismo atacava a moralidade, destruía famílias e perseguia cristãos, além de promover um estilo de vida imoral, desvirtuando os valores tradicionais, defendendo o fim do casamento e a libertinagem sexual. Mais recentemente, em 2024, o então candidato Donald Trump afirmou em debate presidencial que imigrantes estavam comendo cães e outros animais de estimação dos cidadãos americanos na cidade de Springfield, em Ohio, nos Estados Unidos (G1, 2025).

O processo pelo qual a exageração da diferença cultural se transforma em aberração monstruosa é bastante familiar. A distorção mais famosa ocorre na Bíblia, onde os habitantes aborígenes de Canaã, a fim de justificar a colonização hebraica da Terra Prometida, são imaginados como gigantes ameaçadores. (Cohen, 2000, p. 33)

Dessa forma, a desumanização do estrangeiro e do imigrante não apenas autoriza seu banimento, mas, em muitos casos, provoca um tensionamento social, uma necessidade de agir, um imperativo moral para a ação – na maior parte dos casos policial ou militar. Monstros não apenas podem, como devem ser eliminados, em nosso território e além.

Em seu texto *Caza de brujas: la semiótica del miedo*, Lotman (2008) trata do fenômeno psicossocial do medo na perspectiva da Semiótica da Cultura, isto é, em observação aos mecanismos culturais que justificam o pavor social. Para tanto, o semioticista busca classificar a sociedade vítima do medo das massas em duas categorias: aquela cujo medo é originário de uma ameaça de perigo evidente, tal como um exército invasor ou uma epidemia em curso, e aquela cujas causas do medo são indeterminadas. Naturalmente, a separação entre medos motivados e não-motivados é apenas abstrata, uma vez que essas tendências convergem nas análises das realidades históricas. Sobre esses medos não motivados, ele afirma:

En esta situación aparecen unos destinatarios mistificados, contruidos semióticamente: no es la amenaza la que crea el miedo, sino el miedo el que crea la amenaza. El objeto del miedo resulta ser una construcción social, la creación de códigos semióticos, con cuya ayuda la sociedad en cuestión se codifica a sí misma y al mundo circundante. Son precisamente estos casos los que se nos presentan como especialmente significativos. La caza de brujas, cuyo paroxismo sacudió la Europa occidental en los siglos XVI y XVII, puede considerarse como un clásico ejemplo de este tipo²⁶ (Lotman, 2008, p. 12).

alienação, perturbadoramente tirando “conclusões morais” com linguagem de “preconceito”. Nessas narrativas, o monstro ‘ameaça destruir não apenas indivíduos de uma sociedade, mas o próprio aparato cultural por meio do qual a individualidade é constituída e permitida’. [Edward] Ingebretsen argumenta que, independentemente da arena em que a narrativa ocorre, a sociedade, em última análise, buscará conter o monstro de alguma forma, matando-o figurativamente, se não literalmente. Se eles conseguirem matar o monstro, eles são deixados para considerar seu papel, tanto na criação quanto na matança, e o grau em que devem assumir a culpa ou podem passar essa culpa para o Outro (tradução nossa).

²⁶ Nesta situação surgem destinatários mistificados, contruídos semioticamente: não é a ameaça que cria o medo, mas o medo que cria a ameaça. O objeto do medo acaba por ser uma construção social, a criação de códigos

Uma vez que o medo cria a ameaça, o monstro, posterior, é a corporificação desse temor. No texto de Lotman, o monstro analisado é a bruxa – diferentes pessoas, homens e mulheres, a maior parte membros de minorias discriminadas, foram acusados de bruxaria e queimados em fogueiras. Mais adiante, ele observa que tais minorias estão associadas ao conceito de “outro”, característica de sociedades antigas presentes até hoje.

Es característico de las sociedades arcaicas y sus representaciones de culto la identificación de los conceptos de «otro» y de «principio sobrenatural maligno». A lo «ajeno», lo «extranjero» y al demonio, representante de las fuerzas mágicas del mal, se les asignan rasgos comunes. Esta vinculación se mantiene estable en la conciencia de masas hasta épocas muy tardías, si bien no deja de sufrir cambios bajo la influencia de modelos culturales más complejos²⁷ (Lotman, 2008, p. 17).

O caráter machista da perseguição às bruxas é apontado por Lotman. Para ele, o inimigo da sociedade dominada pelo medo se apresenta na forma de uma perigosa minoria organizada, escolhida por ser a parcela mais indefesa, a que sofre maior número de ofensas sociais. A sociedade a eleva à categoria de inimiga e, no período da história analisado, ela é representada por mulheres. Isso fica evidente no caráter machista das condenações.

Detrás de tales acusaciones asoma claramente el miedo de la mayoría masculina a perder su situación de dominio en la sociedad. El carácter antifeminista de los procesos contra las brujas se manifiesta en este aspecto del mito sobre éstas con la misma claridad con que aparece en los mitos racistas sobre la lujuria y el desenfreno sexual de las «razas inferiores» la pretensión de mantener la superioridad de la nación dominante²⁸ (Lotman, 2008, p. 30).

Na observação das vítimas condenadas por bruxaria, Lotman observa que, no primeiro momento, a maior parte era composta por mulheres idosas e mulheres jovens, havendo ainda homens velhos. As descrições também variam, incluindo “mulher estranha”, “homem estranho” e pessoas gordas. Não havia, na avaliação do semiótico russo, qualidades específicas que atraíram os acusadores, mas sim a extrema diversidade dessas qualidades: velhos e jovens, feios e belos, muito pobres ou muito ricos. Qualquer anormalidade que fosse especialmente visível era justificativa.

Por fim, Lotman repudia a ideia de que a caça às bruxas, a superstição, o fanatismo e suas variações contemporâneas sejam heranças do obscurantismo associado à Idade Média, uma vez que as perseguições eram exceção naquele tempo, tendo se tornado regulares apenas

semióticos, com a ajuda dos quais a sociedade em questão codifica a si mesma e ao mundo que a rodeia. São precisamente estes casos que nos parecem especialmente significativos. A caça às bruxas, cujo paroxismo abalou a Europa Ocidental nos séculos XVI e XVII, pode ser considerada um exemplo clássico deste tipo (tradução nossa).

²⁷ É característico das sociedades arcaicas e de suas representações de culto a identificação dos conceitos de “outro” e “princípio sobrenatural do mal”. Traços comuns são atribuídos ao “alienígena”, ao “estrangeiro” e ao demônio, representante das forças mágicas do mal. Esta ligação permanece estável na consciência de massa até tempos muito recentes, embora não deixe de sofrer alterações sob a influência de modelos culturais mais complexos (tradução nossa).

²⁸ Por trás de tais acusações aparece claramente o medo da maioria masculina de perder a sua posição dominante na sociedade. O caráter antifeminista dos julgamentos contra as bruxas manifesta-se neste aspecto do mito sobre elas com a mesma clareza com que aparece nos mitos racistas sobre a luxúria e a devassidão sexual das “raças inferiores” a pretensão de manter a superioridade da nação dominante (tradução nossa).

nos primeiros anos da Idade Moderna. Para ele, a caça às bruxas não coincide com o espírito medieval nem no tempo nem na sua essência.

Esta idea arraigó en la conciencia del hombre del siglo XX, que tiende a considerar el fanatismo y «la caza de brujas» —que reaparecen en su época bajo distintas formas—, como la vuelta a la Edad Media. Sin embargo, hace mucho que se sabe que en la Edad Media los juicios contra las brujas eran fenómenos aislados y, además, las torturas, las violaciones de derechos de los acusados a lo largo del proceso judicial y otras anulaciones de garantías legales, sin las cuales los juicios de la Inquisición se rían imposibles de llevar a cabo, eran más bien excepciones que durante los primeros años de la Edad Moderna se convirtieron en regla²⁹ (Lotman, 2008, p. 31).

Lotman não está só ao apontar as relações entre a monstrosidade e o machismo. Barbara Creed (1993, 2022) desenvolve relevante pesquisa sobre o feminino monstruoso no cinema com seus livros *The Monstrous-Feminine: film, feminism and psychoanalysis* e, mais recente, *Return of the Monstrous-Feminine: Feminist New Wave Cinema*. No primeiro livro, a autora discute a monstrosidade no cinema como abjeção, no conceito de Kristeva, em relação às funções sexuais e reprodutivas femininas, em sua avaliação uma fantasia misógina. Tais representações, ela argumenta, constituem uma construção da ideologia patriarcal de diretores homens, projetada para permitir que o espectador masculino explore seus próprios medos sobre a sexualidade feminina. Assim, ela analisa monstros do cinema como representações de conceitos monstruosos femininos, a exemplo da criatura de *Alien, o oitavo passageiro*, de Ridley Scott (1979), como “a mãe arcaica”; o demônio de *O Exorcista*, de William Friedkin (1973), como o “monstro possuído”; e a mulher em *Filhos do Medo*, de David Cronenberg (1979), como “ventre monstruoso”, entre outros. O desenvolvimento de sua pesquisa conduz a seu novo livro, que traz reflexões sobre o conceito de revolta, também de Kristeva, como elemento presente nos filmes que trazem o feminino monstruoso. A autora até expande o conceito de monstro, enquadrando personagens femininas que ameaçam o patriarcado, geralmente de forma violenta.

Like the Chimera herself, the multidimensional image of the monstrous-feminine challenges the concept of fixed unchanging forms, and the belief that everything is fathomable, that are central to the mythology of the patriarchal symbolic order. She assumes many guises. Redgowned handmaid, mother-magician, chador-wearing vampire, elderly avenging astrologer, lone nomad, fierce eco-activist, telekinetic lesbian, and cannibalistic queer mermaid—these are some of the disparate faces of the monstrous-feminine in feminist films of the new millennium³⁰ (Creed, 2022, p. 5).

²⁹ Esta ideia enraizou-se na consciência do homem do século XX, que tende a considerar o fanatismo e a “caça às bruxas” — que reaparecem de diferentes formas no seu tempo — como um regresso à Idade Média. No entanto, há muito se sabe que na Idade Média os julgamentos contra as bruxas eram fenômenos isolados e, além disso, as torturas, as violações dos direitos dos acusados ao longo do processo judicial e outras anulações de garantias legais, sem as quais os julgamentos da Inquisição seriam impossíveis de realizar, eram antes exceções que durante os primeiros anos da Idade Moderna se tornaram a regra (tradução nossa).

³⁰ Como a própria Quimera, a imagem multidimensional do feminino-monstruoso desafia o conceito de formas fixas e imutáveis e a crença de que tudo é compreensível, que são centrais à mitologia da ordem simbólica patriarcal. Ela assume muitos disfarces. Aia de túnica vermelha, mãe-maga, vampira de xador, astróloga vingadora idosa, nômade solitária, ecoativista feroz, lésbica telecinética e sereia queer canibal — essas são algumas das faces díspares do feminino monstruoso nos filmes feministas do novo milênio (tradução nossa).

Felton (2021) vai ao encontro de Creed (1993, 2022) ao observar as relações entre o combate contra a monstruosidade e a vitória sobre os monstros, que carregam frequentemente aspectos ofídicos (dragões, górgonas, quimeras, serpentes gigantes etc.), como uma supremacia da civilização patriarcal.

In the ancient Near East and Mediterranean, at least, monsters embodied a variety of fears: fear of chaos triumphing over order, of nature obliterating human civilization, of irrationality victorious over reason, and of the little-understood nature of the female as a threat to male dominance. These ancient stories repeatedly present monsters being conquered by gods and men—the perceived forces of order, civilization, reason, and patriarchy inevitably prevailed in ancient thought³¹ (Felton, 2021, p. 112)

Seja no cinema ou na literatura de cordel, as relações entre o feminino e o monstruoso são frequentes, como bruxas, feiticeiras, súcubos ou alienígenas em busca de procriação. As mulheres figuram também em outro polo, como as incontáveis rainhas do grito, vítimas recorrentes de assassinos e monstros nos filmes de Hollywood, e as moças desobedientes que saem às escondidas para dançar forró e lambada nas pequenas cidades do sertão, arriscando terminar suas noites num abraço mortal com o demônio disfarçado.

2.3 O monstro semiótico

Cohen (2006) afirma que o corpo monstruoso é cultura pura e que existe para ser lido. Como revelação, no rol dos nascimentos monstruosos da Antiguidade, seu surgimento era objeto de análise e reflexão de sábios e profetas sobre o futuro, conforme já exposto. Na Literatura de Cordel, diversos folhetos fazem referência a nascimentos de seres híbridos, humanos e animais, relacionados a presságios. São histórias de crianças mal formadas, com membros em excesso, mais de uma cabeça, barbas e bigodes ou chifres, interpretadas pelo poeta como sinais dos tempos, resultado da maldade e corrupção espalhadas pelo mundo. As crianças nascem mortas ou, em alguns casos, têm vida curta, período no qual fazem anúncios proféticos de teor moral e didático. *O menino que nasceu falando*, de Josenir Amorim Alves de Lacerda³² (1992), narra o nascimento de uma criança monstruosa:

O menino era peludo
Trazia barba e bigode
Era enjoadado e sisudo
Arisco que nem um bode
E pra tudo completar
Começou logo a falar
Mostrando que tudo pode
(Lacerda, 1992, p. 06)

³¹ No antigo Oriente Próximo e no Mediterrâneo, pelo menos, os monstros personificavam uma variedade de medos: o potencial do caos para superar a ordem; a vitória potencial da natureza contra a invasão da civilização humana e da irracionalidade sobre a razão; e até mesmo da natureza pouco compreendida da mulher em contraste com o homem. Estas histórias antigas apresentam repetidamente monstros a serem conquistados por deuses e homens – as forças percebidas da ordem, civilização, razão e patriarcado prevaleceram inevitavelmente no pensamento antigo (tradução nossa).

³² Josenir Alves de Lacerda, nascida no Crato, em 1953, é uma poeta, cordelista e artesã brasileira. Mestre em Cultura Popular do Estado do Ceará, é membro da Academia Brasileira de Literatura de Cordel e sua obra inclui mais de 63 livretos publicados.

A criança profetiza a própria morte em três dias e a do próprio pai em um mês, além de alertar para o pecado e a perdição estabelecidos no mundo:

- O mundo tá revirado
É bem grande a confusão
Todo canto tem pecado
Tá reinando a perdição

Já não existe respeito
Tá tudo torto e sem jeito
É grande a esculhambação
Tá tudo sem nó, sem lei
Falta a vergonha e o prumo

Todo mundo que ser rei
A terra perdeu o rumo
Inventaram uma mutreta
Um tal bebê de proveta
Pra completar o resumo
(Lacerda, 1992, p. 07)

Em *Exemplo de uma menina que nasceu de mini saia falando da devassidão*, de João Firmino Cabral³³ (1970), o bebê realiza um longo discurso de reprovação ao comportamento progressista, em especial a vestimentas de mulheres, responsável, segundo o poeta, pelo assédio dos homens. Na fantasia do cordelista, a criança nasceu com uma minissaia colada ao corpo, como forma de chamar a atenção para seus anúncios.

Ver-se môça de família
Usando uma mini-saia
Tão curta, que quando vai
Para o cinema ou a praia

Tem homem que olha tanto,
Que fica louco ou desmaia.
Hoje as môças são culpadas
Do homem ser enxerido

Porque andam quase nuas,
Não querem traje comprido
Qualquer um que ver aquilo,
Tem de tornar-se atrevido.

Até mulheres casadas
Usam roupas imorais,
Tão curtas e apertadas
Que seduzem os mortais,
Não sabem que estão fazendo
Os gostos de Satanás
(Cabral, 1970, p. 3)

³³ João Firmino Cabral nasceu em 1940, em Itabaiana, Sergipe, e faleceu em 2013, em Aracaju. Foi cordelista, educador e figura importante na cultura popular sergipana. Manteve a única banca fixa de cordeis de Sergipe e recebeu prêmios como a medalha do Mérito Cultural Serigy. Patrono da 1ª Cordelteca do Brasil, ocupou a cadeira 36 da Academia Brasileira de Literatura de Cordel.

Ao final de sua pregação moralista, o bebê se despede e morre. Em poemas semelhantes, os discursos são repletos de profecias sobre guerras e destruição. Em *O menino que nasceu barbado*, de Severino Gonçalves de Oliveira³⁴ (s.d.), o bebê nasce falando que “o tempo bom acabou-se” (Oliveira, s.d., p. 2). O profeta recém-nascido anuncia o surgimento de uma guerra civil em 1957 que exterminaria três quartos da população e daria fim ao mundo até o ano 2000. O poema segue um relato apocalíptico que inclui o surgimento de falsos profetas, bestas-feras e nuvens de gafanhotos. Assim, na Literatura de Cordel, os augúrios são mais explícitos, expressos pelas próprias criaturas monstruosas que vêm ao mundo apenas para realizar suas profecias.

Italo Calvino (1988), em *Seis propostas para o novo milênio*, se vale do mito de Perseu para desenvolver sua dissertação acerca de um dos valores abordados em sua obra, a leveza. O escritor associa a qualidade ao herói mitológico, em contraposição ao peso representado por sua adversária monstruosa, a Medusa. Em seu ensaio, Calvino demora na análise da relação entre Perseu, “que voa com sandálias aladas”, (p. 16) e Medusa, a criatura de olhar petrificante.

Para decepar a cabeça de Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho. (...) Do sangue da Medusa nasce um cavalo alado, Pégaso; o peso da pedra pode reverter em seu contrário (...) Em algumas versões do mito, será Perseu quem irá cavalgar esse maravilhoso Pégaso, caro às Musas, nascido do sangue maldito da Medusa. (Calvino, 1988, p. 16-17)

Diversos textos relacionam as características monstruosas a aspectos da cultura e da sociedade nas quais circulam. A aterradora transformação do lobisomem e os crimes perpetrados por sua contraparte bestial trazem à luz os instintos animais violentos que o ser humano tenta ocultar dentro de si. A ameaça coletiva de zumbis autômatos, desprovidos de alma e sedentos pela carne dos vivos, é lida como a ameaça silenciosa de uma massa de excluídos que podem se voltar contra uma elite cada vez menor no sistema ultra capitalista. O monstro constitui, entretanto, um elemento mais complexo.

Para Gil (2006), o monstro representa um “quase-símbolo”, uma vez que exerceria somente a função de reforçar a necessidade da afirmação da racionalidade do homem. Seria, portanto, um conceito aberrante, ou, para ele, um “quase-conceito”, semelhante ao conceito de “Deus enganador” de Descartes. Ele destaca que o monstro nada simboliza em si próprio e que, embora todo o mal apresente uma tendência para a monstruosidade, a deformação física “constitui um limite do simbólico e da simbolização” (Gil, 2006, p. 49).

³⁴ Severino Gonçalves de Oliveira assinava também como Cirilo de Oliveira ou somente Cirilo. Nasceu no Ceará, em 1908 e faleceu em 1953, assassinado no município de Gravatá, em Pernambuco. Foi trovador, cordelista e xilogravador. Sua obra é dedicada a temas religiosos e de aventura que remontam às tradições trovadoresca da Idade Média.

O pesquisador moçambicano afirma que não é papel do monstro simbolizar, mas sim preencher um hiato entre o símbolo e o real: ingressa no sistema simbólico apenas para se distinguir dele, mantendo sua natureza indecodificável. Seu papel seria, nesse sentido, o de oposição por contraste, isto é, sinalizar os limites do ser humano.

O monstro é pensado como uma aberração da “realidade” (a monstrosidade é um excesso de realidade) a fim de induzir, por oposição, a crença na “necessidade da existência” da normalidade humana. Uma existência que seja um dado adquirido: é imprescindível não questionar a nossa identidade de homens como seres reais. A nossa facticidade é de direito. (Gil, 2006, p. 18)

Cohen afirma, em sua sétima e última tese, que “o monstro está situado no limiar... do tornar-se” (2000, p. 54). O autor não chega a aprofundar o desenvolvimento dessa ideia e explica, em seguida, que os monstros trazem conhecimento “de Fora” e pedem que a humanidade reavalie sua percepção de mundo, pressupostos culturais e a própria necessidade de criá-los. A ideia de que as criaturas monstruosas estão nos limites do “tornar-se” dialoga com as ideias do “quase-símbolo” de Gil (2006), na percepção de que essa transformação iminente nunca será completa.

2.3.1 O monstro modelizado

Em sua manifestação nas diversas linguagens da cultura, o monstro é compreendido como uma entidade estranha, estrangeira e alienígena, isto é, tem sua origem em um espaço fora de nosso mundo, da realidade que nos cerca e, em última instância, de nossa cultura. No exemplo do cordel, o diabo cantador de Pacheco (s.d.), evidentemente, é uma criatura originária de planos infernais e, ao se manifestar, escolhe a estranha aparência de uma mulher de origem ou ascendência afro-brasileira. Os monstros não são deste mundo.

A transformação ou tradução de um texto estranho para nosso sistema simbólico remete ao conceito de modelização de Lotman, que designa, no campo da cultura, “processos de regulação de comportamento dos signos para constituir sistemas” (Ramos et al., 2007). Tal processo, trazido do campo da ciência da computação e da cibernética, é pensado na semiótica não como o enquadramento ou a reprodução de um modelo, mas em procedimentos de análise e elaboração de arranjos, isto é, na construção de modelos capazes de explicar o mundo. Como afirma Nakagawa, Lotman descreve “a modelização como um mecanismo central da cultura, do qual decorre a capacidade que uma coletividade possui para construir inteligibilidade e discriminar a organização dos mais variados tipos de manifestação de linguagem e, por consequência, de cultura” (2019, p. 124).

O procedimento modelizante implica no exercício intelectual ou de especulação científica por meio do qual são identificadas invariantes no contexto de variantes (Nakagawa, 2019). Ao identificar o que não muda em um sistema fluido e mutável, é estabelecida a estrutura do modelo do sistema. O questionamento sobre o que muda e o que permanece em um sistema, ou seja, as invariantes que emergem em um contexto de variantes, é procedimento essencial da abordagem semiótica. A partir dessa observação, é possível a formulação de modelos que

constroem sistemas de representação e métodos que possibilitam a investigação e a interpretação. Trata-se da própria semiotização, que designa o processo de transformação da informação em texto, bem como o aspecto tradutor deste processo, quando novos códigos são elaborados a partir de códigos pré-existentes. É da modelização das linguagens culturais que surgem novas informações (Machado, 2013).

O texto de uma cultura estrangeira, estranho aos códigos do sistema linguístico vigente, ao ingressar no novo contexto, inicia seu processo de modelização. O sistema passa a estabelecer equivalências no processo tradutório e um novo modelo é elaborado, com relações estabelecidas com os textos do sistema interior. O elemento estrangeiro é, portanto, incorporado à nova cultura e, daí, surge um novo texto. Tal processo guarda um nível de complexidade aprofundado ao longo da obra de Lotman e pesquisadores que o seguem e ao presente capítulo é suficiente apontar que o elemento monstruoso tensiona o sistema modelizante, uma vez que a criatura desafia as formas de categorização ou classificação. Enquanto a análise semiótica tem como procedimento indispensável à compreensão do texto a descrição de sua complexidade, o monstro é fugidio no que diz respeito à observação e indexação, embora teóricos frequentemente insinuem convites à sua contemplação.

O diabo com o qual o cantador de coco de Pacheco (s.d.) se depara, na forma de uma mulher negra horrorosa, é exemplo desse elemento fugidio. Trazido do espaço extrassemiótico para a fronteira, local onde o cordelista trava sua batalha poética, os versos não são suficientes para traduzir a natureza da criatura apresentada: “irmã de Forrobodó”, de nome “Gurgutuba Verdelenga”, “mãe do cão cafurenga” e tantos outros apelidos e referências mais relacionados à sonoridade e poesia do que à informação. Da mesma forma, o diabo não se apresenta em sua forma natural, mas com aparência disfarçada.

O monstro é, portanto, um símbolo estrangeiro no limiar de um processo modelizante interrompido, que resiste à tradução, ainda inclassificável, impreciso e perturbador. Fosse absolutamente estranho, seria insondável e excluído, mas sua natureza híbrida e ambígua o aproxima do *unheimlich* freudiano, o estranho familiar, combinando a atração e a repulsa monstruosas descritas anteriormente. Gil (2006) reforça a incompletude perturbadora da figura monstruosa, que provoca em nós o que ele chama de “vertigem da irreversibilidade”: o corpo improvável ou impossível está ali de forma permanente, aberto de forma desmesurada, um acontecimento absoluto, um caos impensável.

Simplesmente, não há devir real através da monstruosidade; há um movimento caótico de repente paralisado, como um devir começado que abortou, inacabado, mutilado. Ficaram à mostra os traços de um grande tumulto, geologia corporal de sismos esboçados, catástrofes em estado avançado e subitamente terminadas. Talvez por isso os signos da monstruosidade se prestem a servir de augúrios: eles anunciam, deixando em aberto os acontecimentos que inauguraram; o que vier efetuará o apenas em parte formado.

Lidar com elementos extra-semióticos e sua consequente modelização, em tese, é procedimento semiótico regular. O contato entre culturas e a assimilação de elementos ou

aspectos de uma cultura por outra é frequente na história, por meio de processos tradutórios específicos. Ponderar a ocorrência da rejeição integral ou da exclusão de um texto absolutamente estranho do processo modelizante não é absurdo. O que difere tais contatos entre culturas do encontro monstruoso? Por qual motivo o monstro, após séculos surgindo de forma recorrente nos textos da cultura, permanece precário?

A figura monstruosa não é simplesmente ininteligível e descartada dos processos de troca simbólica. Trata-se de um signo estranho que não apenas desafia os procedimentos modelizantes, mas que ameaça toda a estrutura simbólica com sua existência. O monstro encarna o caos que existe além dos modelos estruturados que dão ordem ao real e sua existência põe em xeque a lógica que rege a composição dessas estruturas.

2.3.2 *O monstro como metáfora*

Criminosos cruéis, ditadores genocidas e outros personagens de comportamento transgressor são apontados como monstros em folhetos de cordel como metáfora – a figura retórica que associa uma imagem visual (o monstro) a uma ideia abstrata (o comportamento transgressor). Como este texto apontou anteriormente, essa associação é buscada por essas personalidades, quando convém se destacar dos demais como indivíduo único, disruptivo ou violento, ou atribuída por eles a grupos minoritários ou outras vítimas, quando o objetivo é promover sua exclusão da categoria humana e, assim, violar seus direitos fundamentais. Para citar exemplos, o ex-presidente brasileiro Jair Bolsonaro se aproxima do monstruoso à medida em que se apresenta como um não-político, alguém de fora do “sistema”, e desenvolve comportamentos de descaso, perfídia e crueldade frente a minorias. Assim, buscando parecer monstruoso, suas ações se tornam justificadas frente ao público e, a ele, é aceitável praticar atos e proferir discursos que a outros políticos seriam condenáveis. No exemplo já citado de Donald Trump, que afirmou que os imigrantes filipinos devoravam animais de estimação de cidadãos americanos, ele busca associar o comportamento monstruoso à minoria fragilizada e, assim, excluí-los da categoria humana, justificando assim a retirada de direitos que são reservados somente a humanos. Tais figuras políticas são assíduas defensoras de abusos dos direitos de liberdade de expressão, uma vez que possuem compreensão plena do poder das figuras retóricas.

Lotman (1990) aponta que essas figuras de linguagem – tropos – não possuem função meramente ornamental, mas constituem a própria essência do pensamento criativo e, como demonstrado nos exemplos citados, superam o campo da arte e estão presentes em toda forma de criatividade. Ocorre que o tropos relaciona signos discretos – vinculados ao pensamento linear, racional e científico – e signos contínuos – associados à linguagem artística, à imagem e à não-linearidade. A incompatibilidade entre os signos de diferentes naturezas implica na impossibilidade de tradução entre os textos discretos e contínuos e na criação de uma solução tradutora criativa e, portanto, inovadora.

However, when we are dealing with discrete and non-discrete texts, translation is in principle impossible. The equivalent to the discrete and precisely demarcated semantic unit of one text is, in the other, a kind of semantic blur with indistinct boundaries and

gradual shadings into other meanings. If in these other texts we do find segmentation of a sort, it is not comparable with the type of discrete boundaries of the first ones. Given these factors, we are faced with a situation where translation is impossible; yet it is precisely in these situations that efforts to translate are most determined and the results most valuable. For the results are not precise translations, but approximate equivalences determined by the cultural-psychological and semiotic context common to both systems. This kind of ‘illegitimate’, imprecise, but approximate translation is one of the most important features of any creative thinking. For these ‘illegitimate’ associations provoke new semantic connections and give rise to texts that are in principle new ones³⁵ (Lotman, 1990, p. 37).

Para Lotman, um tropo é uma transposição semântica de um signo presente para um signo ausente que detém três aspectos. O primeiro é que essa transposição é baseada na percepção de conexão entre uma ou mais características semânticas do significado. O segundo aspecto aponta que há, necessariamente, uma incompatibilidade entre o micro e o macrocontextos. E a terceira é que a transposição é condicionada por uma ligação referencial de semelhança, causalidade, inclusão ou oposição. Assim, ao estabelecer uma metáfora ou metonímia, existe ao mesmo tempo uma aproximação, um distanciamento e uma relação entre os signos. Lotman destaca que o excesso de semelhança entre os signos enfraquece o tropo e sua eficácia, enquanto a ausência total de compatibilidade conduz a tautologia e inexistência.

Será o monstro um tropo? Conforme os teóricos da monstrosidade abordados pelo presente texto defendem, a criatura monstruosa é a encarnação de algo: um augúrio, a manifestação da vontade divina, uma ameaça perversa, a ação punitiva. Cohen (2000) e Creed (2024) vão além, ao apontar o monstro como representação de medos sociais próprios das épocas em que surgem. Sendo, portanto, o resultado de uma relação estabelecida entre linguagens discretas e não-discretas, a figura monstruosa se aproxima do conceito da figura retórica.

Lotman aponta que um tropo não se resume a um adorno no plano da expressão, “um enfeite aplicado a um conteúdo invariável” (1990, p. 44), mas se trata na verdade de um mecanismo de construção de sentido cuja produção não poderia ser realizada por uma única linguagem. O tropo é, para ele, uma figura nascida no ponto de contato entre duas linguagens e sua estrutura é, portanto, idêntica à da própria consciência criativa. O semioticista alerta que ignorar sua natureza bilíngue ou que se trata de um mecanismo de produção de diversidade semântica conduz à uma mera descrição teórica metalinguística e a uma descrição inadequada do fenômeno. O tropo introduz à estrutura semiótica da cultura um grau necessário de indeterminação. Nesse sentido, os tropos possuem uma natureza dual: são ao mesmo tempo

³⁵ No entanto, quando lidamos com textos discretos e não discretos, a tradução é, em princípio, impossível. O equivalente à unidade semântica discreta e precisamente demarcada de um texto é, no outro, uma espécie de borrão semântico com limites indistintos e matizes graduais em outros significados. Se nesses outros textos encontramos algum tipo de segmentação, ela não é comparável ao tipo de limites discretos dos primeiros. Considerando esses fatores, nos deparamos com uma situação em que a tradução é impossível; no entanto, é precisamente nessas situações que os esforços de tradução são mais determinados e os resultados mais valiosos. Pois os resultados não são traduções precisas, mas equivalências aproximadas determinadas pelo contexto cultural-psicológico e semiótico comum a ambos os sistemas. Esse tipo de tradução “ilegítima”, imprecisa, mas aproximada, é uma das características mais importantes de qualquer pensamento criativo. Pois essas associações “ilegítimas” provocam novas conexões semânticas e dão origem a textos que são, em princípio, novos (tradução nossa).

irracionais – por equiparar elementos sabidamente não equivalentes – e hiper-rationais – por incorporar à figura um constructo consciente.

Both on the level of the referent, and as regards the juxtaposition of the semantic spaces involved, the boundaries of substitute and substituted are so incommensurable that the task of establishing a correspondence between them verges on the irrational. It becomes a matter of conventions, approximations, suppositions, a work involving creating not a simple semantic shift, but a semantic situation that is in principle new and paradoxical. Not surprisingly, cultures which tend towards tropes are those which base their picture of the world on the principle of antinomy and irrational contradiction³⁶ (Lotman, 1990, p. 41).

Como um tropo, o monstro articula um signo presente – seu corpo, tangível ou não, ainda que efêmero ou parcialmente invisível – e um signo ausente. Sua presença, como apontado neste texto, é disruptiva e perturbadora, violando as leis naturais do contexto cultural no qual ele surge. O signo ausente, por sua vez, está fora do sistema no qual sua aparição terrível se manifesta, inacessível no espaço extrassemiótico. Mais que um significado intraduzível, a figura retórica é limitada, incompleta, transitória. Deste modo, Gil (2006) aponta a criatura monstruosa como “quase-símbolo”, Cohen (2000) o descreve como no limiar do tornar-se e Bologna (1997) denuncia sua degradação.

Ao ser mobilizado para justificar violências ou excluir sujeitos da esfera do humano, torna-se representação viva da ruptura. Em seu hibridismo e ambiguidade, encarna medos sociais e manifesta-se como resultado de uma transposição criativa, que, no pensamento de Lotman, nasce da tensão entre sistemas semióticos distintos, gerando assim uma nova configuração de sentido marcada pela dissonância e pela explosividade criativa.

2.3.3 Explosão e imprevisibilidade

A figura monstruosa não é simplesmente ininteligível e descartada dos processos de troca simbólica. Como apontado anteriormente, se trata de um signo estranho que não apenas desafia os procedimentos modelizantes, mas que ameaça toda a estrutura simbólica com sua existência. O monstro encarna o caos que existe além dos modelos estruturados que dão ordem ao real e sua existência põe em xeque a lógica que rege a composição dessas estruturas.

Como demonstrado anteriormente, sua aparição não implica apenas perigo físico ou psicológico para suas vítimas e avistadores, mas constitui momento de poderosa tensão cultural e de elevado valor dramático. Trata-se de momento explosivo, no conceito de Lotman (2009), momento no qual as leis da causalidade e da probabilidades são suspensas e no qual o futuro se torna incerto.

³⁶ Tanto no nível do referente quanto no que diz respeito à justaposição dos espaços semânticos envolvidos, os limites entre substituto e substituído são tão incomensuráveis que a tarefa de estabelecer uma correspondência entre eles beira o irracional. Torna-se uma questão de convenções, aproximações, suposições, um trabalho que envolve a criação não de uma simples mudança semântica, mas de uma situação semântica que é, em princípio, nova e paradoxal. Não surpreendentemente, culturas que tendem a tropos são aquelas que baseiam sua imagem do mundo no princípio da antinomia e da contradição irracional (tradução nossa).

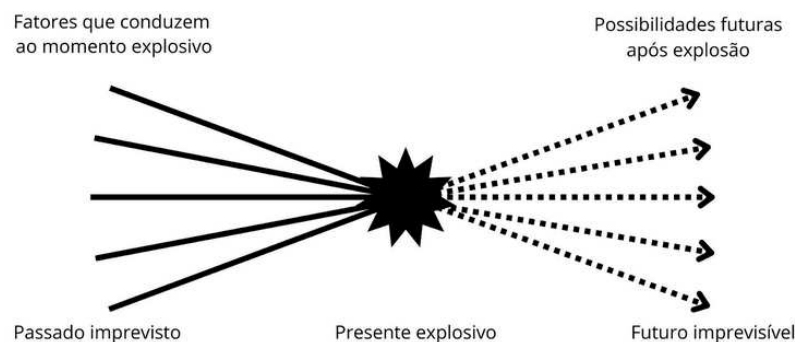
Lotman diferencia os dois movimentos de progresso: o gradual e o explosivo. O primeiro é previsível e gradativo, como o correr de um largo e poderoso rio. O segundo é imprevisível e marcado por mudanças profundas, a exemplo da detonação de uma bomba. O semioticista adverte que tais movimentos, embora antagônicos, são partes de um mecanismo unificado que opera simultaneamente na dinâmica do desenvolvimento cultural.

Culture, whilst it is a complex whole, is created from elements which develop at different rates, so that any one of its synchronic sections reveals the simultaneous presence of these different stages. Explosions in some layers may be combined with gradual development in others. This, however, does not preclude the interdependence of these layers³⁷ (Lotman, 2009, p. 12).

No desenvolvimento científico, Lotman observa novas descobertas como momentos explosivos, embora a inovação tecnológica seja fruto de movimentos gradativos. Em outras palavras, por meio da criatividade surgem novas formulações teóricas, mas sua realização técnica segue leis dinâmicas graduais. Para o autor, processos cíclicos que evoluem gradualmente não são capazes de criar situações imprevisíveis e, portanto, não podem produzir qualquer coisa que seja fundamentalmente nova. A novidade seria, portanto, resultado de uma situação essencialmente imprevisível.

A explosão rompe a cadeia de causa e efeito e provoca o surgimento de uma área inteira, bem como um rol de eventos igualmente prováveis, mas impossíveis de se prever qual deles se realizará. Para Lotman, o momento da explosão situa-se na interseção entre o passado e o futuro, como se estivesse fora do tempo (Figura 5). Ao olhar para o momento da explosão ao longo de um eixo cronológico voltado para o futuro, os observadores contemplam de todo um conjunto de eventos igualmente prováveis e dos vários caminhos evolutivos que o sistema pode tomar em um futuro mais distante.

Figura 5 - Diagrama do momento explosivo



Fonte: Produção nossa

³⁷ A cultura, enquanto um todo complexo, é formada por elementos que se desenvolvem em ritmos diferentes, de modo que qualquer uma de suas seções sincrônicas revela a presença simultânea desses diferentes estágios. Explosões em algumas camadas podem ser combinadas com desenvolvimentos graduais em outras. Isso, porém, não exclui a interdependência dessas camadas (tradução nossa).

Embora o processo explosivo seja imprevisível, após sua ocorrência é possível observar o conjunto de fatores que levaram até aquele ponto específico no tempo, como uma série de eixos que convergem para um ponto central. Voltando-se então para o futuro, a multiplicidade de eixos seguem cada um seu fluxo possível, restando a imprecisão de qual dessas possibilidades se realizará. “A incerteza do futuro confere significação a tudo” (Lotman, 2009, p. 13).

The moment of explosion is also the place where a sharp increase in the informativity of the entire system takes place. The developmental curve jumps, here, to a completely new, unpredictable and much more complex path. The dominant element, which appears as a result of the explosion and which determines future movement, can come from any element of the system or may even be an element of another system, randomly pulled by the explosion into the web of possibilities of future movement. However, in the following stage, this element will already have created a predictable chain of events³⁸ (Lotman, 2009, p. 14).

Esse momento singular, de múltiplas possibilidades e elevada potência criativa, é sobrecarregado de informação e, no pensamento de Lotman, próprio do texto artístico. O caráter polissêmico da linguagem artística e a capacidade da arte de transformar o ruído – “ao surto de desordem, de entropia, da desorganização na esfera da estrutura e da informação” (Lotman, 1982, p. 101) – em informação.

Ao contrário da linguagem técnica, na qual o ruído interrompe o fluxo informacional e ameaça a transmissão da mensagem como um todo, na arte essa perturbação é transformada em informação, tornando sua estrutura mais complexa em detrimento da correlação com o ambiente externo. Novos elementos que entram no texto ou no fundo extratextual da obra de arte não apagam significados anteriores, mas formam novas relações semânticas e enriquecem seu conteúdo. Lotman cita como exemplo o envelhecimento e desgaste sofrido por telas e esculturas que, sem a restauração adequada, sob o viés da linguagem não-artística, sofrem ataques entrópicos a suas estruturas.

El volumen de la información en el mensaje debe considerarse como una función del número de mensajes alternativos posibles. La estructura del texto artístico está atravesada de un número infinito de límites que segmentan este texto en fragmentos equivalentes en diversos sentidos y, por consiguiente, alternativos³⁹ (Lotman, 1982, p. 359).

³⁸ O momento da explosão é também o lugar onde ocorre um aumento acentuado da informatividade de todo o sistema. A curva de desenvolvimento salta aqui para um caminho completamente novo, imprevisível e muito mais complexo. O elemento dominante que surge como resultado da explosão e que determina o movimento futuro pode vir de qualquer elemento do sistema ou até mesmo de um elemento de outro sistema, trazido aleatoriamente pela explosão para a teia de possibilidades do movimento futuro. Contudo, na fase seguinte, esse elemento já terá criado uma cadeia de eventos previsível (tradução nossa).

³⁹ O volume de informação em uma mensagem deve ser considerado como uma função do número de mensagens alternativas possíveis. A estrutura do texto artístico está atravessada por um número infinito de limites que segmentam esse texto em fragmentos equivalentes em diferentes sentidos e, portanto, alternativos (tradução nossa).

Os conceitos de explosão, imprevisibilidade e ruído no texto artístico estão profundamente relacionados aos fenômenos da monstruosidade. O surgimento do monstro nos textos da cultura possui caráter profundamente disruptivo, interrompendo o fluxo gradual dos fatos narrados e criando um cenário de profunda incerteza em relação aos eventos futuros. Essencialmente explosivo, no momento presente do encontro monstruoso, é possível ao espectador delinear os fatos que conduziram até aquele ponto nodal na história. Enquanto Godzilla devasta Tóquio, os experimentos nucleares e as agressões ao meio ambiente ao longo de décadas retornam, convergindo para aquele momento único do surgimento monstruoso e parece desnecessário apontar o quadro de incertezas em relação ao futuro após o cataclismo monstruoso que o lagarto atômico colossal promove. Para Lotman, o surgimento do monstro é imprevisível até que ele ocorra – mas uma vez liberto, são evidentes os fatos do passado que conduziram até aquele momento. Não havia suspeitas de que o cantador de coco de Pacheco (s.d.) encontraria o diabo na feira da repelêgra: o desventurado poeta saíra para caçar, o que já resultara em infortúnios, e, sem sucesso, arriscaria a sorte na cantoria. Entretanto, no momento fatal que encontra a mulher negra monstruosa e percebe que se tratava do demônio, toda sua trajetória até o instante explosivo se torna claro. E seu futuro se torna completamente incerto, já que os planos do diabo eram arrastá-lo para o inferno.

Para Lotman, o momento em que a explosão se esgota representa um ponto de inflexão do processo, originário do desenvolvimento futuro mas também local de autoconhecimento. Isso porque os mecanismos da história entram em atividade para explicar o que efetivamente ocorreu. Assim, a explosão, antes imprevisível, parece, aos olhos do observador, um evento não apenas previsível, mas inevitável na convergência do fluxo dos fatos passados.

Further development seems to take us back to the original point of explosion, which already exists in our consciousness. What has occurred takes on a new form of existence, and is reflected in the ideas of the observer. In this way a radically transformative event occurs: that which occurred, as we have seen, by chance, now appears to be the only possibility. The element of unpredictability is substituted in the mind of the observer by an element of regularity. From this point of view, the choice was fictitious; in “objective” terms it was predetermined by the entire cause-effect motion of the preceding events⁴⁰ (Lotman, 2009, p. 15).

Após o encontro com o diabo, restabelecidas as leis de causa e consequência e a normalidade do fluxo dos eventos, o cantador de coco retoma seu cotidiano habitual, apesar de radicalmente transformado. Renovada sua fé em Deus, nos santos e em Nossa Senhora, o poeta promete nunca mais cantar no Dia de São Bartolomeu, fato causador do encontro explosivo com o demônio.

⁴⁰ O desenvolvimento posterior parece nos conduzir de volta ao ponto original da explosão, que agora existe em nossa consciência. O que ocorreu adquire uma nova forma de existência, refletida nas ideias do observador. Assim ocorre um evento radicalmente transformador: aquilo que aconteceu, como vimos, por acaso, agora passa a ser considerado a única possibilidade. O elemento da imprevisibilidade é substituído, na mente do observador, por um elemento de regularidade. Sob esse ponto de vista, a escolha foi fictícia; em termos “objetivos”, estava predeterminada pelo movimento causal dos eventos anteriores (tradução nossa).

O folheto de José Pacheco (s.d.) é um dos inúmeros exemplos de eventos explosivos ocorridos em encontros monstruosos nas narrativas da Literatura de Cordel. Embora a quebra daquilo que se entende como o fluxo normal dos eventos seja um modelo narrativo estabelecido nos textos da cultura, a inserção do elemento monstruoso intensifica a ruptura em níveis mais profundos, acentuando o aspecto da imprevisibilidade, em virtude das características já apontadas: seu caráter fluido, impreciso, grotesco e caótico. O monstro é a explosão encarnada, a imprevisibilidade ambulante.

O diabo que o cantador de coco encontra traz consigo uma multiplicidade de desconcertos: uma mulher apavorante, negra, horrorosa e adoecida, que revela ser o diabo, enviada por “Capataz” para levá-lo com ela. A sequência de neologismos poéticos de que o cordelista se vale para romper a estrutura linguística formal no momento do encontro monstruoso contribui para o que pode ser percebido como uma sequência explosiva, ou uma única explosão, que abala diferentes sistemas – narrativo, religioso, linguístico, cultural, científico – e, ao final, retorna à ordem esperada. Para Lotman, a explosão também pode ser percebida como uma cadeia de explosões sequenciais, as anteriores interferindo nas posteriores, criando uma escalada marcada pela imprevisibilidade dinâmica e multifacetada (Lotman, 2009, 120).

Thus, art enlarges the space of the unpredictable – the space of information – and simultaneously creates a conventional world experimenting with this space and proclaiming mastery over it⁴¹ (Lotman, 2009, p. 122).

Outros encontros monstruosos, que este texto apresenta nos capítulos seguintes, têm consequências mais drásticas para suas vítimas, como A moça que batia na mãe e virou uma cachorra, de Cavalcante, ou as diferentes versões da história da moça que dançou com o diabo em Juazeiro do Norte. Como Lotman (2009) aponta, o momento explosivo é temido no senso comum, causador de profundas transformações da ordem já estabelecida e, a exemplo do disparo de uma bomba, causa destruição indesejada em estruturas que devem ser preservadas. O mesmo pode ser pensado sobre gêneros, movimentos e tendências artísticas disruptivas, alvo de críticas sociais por seu caráter disruptivo, transgressor e, em muitos casos, monstruoso.

⁴¹ Assim, a arte amplia o espaço do imprevisível – o espaço da informação – e simultaneamente cria um mundo convencional, experimentando esse espaço e proclamando domínio sobre ele (tradução nossa).

Já estava virando o milho
 A lua cheia apareceu
 Às 6 e meia da noite
 Ferreira Afonso resolveu
 Ir para casa o Lobisomem
 Veio ao encontro seu
 (Saboia, s.d.)

3 O SERTÃO HABITADO POR MONSTROS

Foi na cidade de Canindé, no Ceará, que Helena virou uma cachorra monstruosa. Era uma Sexta-feira da Paixão e a moça cometeu a heresia de comer carne vermelha enquanto zombava de Deus. Debochada, batia em sua mãe que lhe dava conselhos e, por fim, desafiou-O a transformá-la em uma cadela, se ele existisse. Soaram relâmpagos à distância, uma ventania invadiu a casa e a metamorfose ocorreu. Esse é o enredo de *A moça que batia na mãe e virou cachorra*, folheto da Literatura de Cordel de Rodolfo Coelho Cavalcante (1976).

A criatura na qual Helena fora transformada partiu de Canindé e percorreu os sertões do Nordeste Brasileiro, do Ceará à Bahia, atacando pessoas, sempre à noite. Monstruosa, a cadela mantinha o rosto da moça, com comportamento selvagem e fugidio. Ninguém jamais a capturou e, segundo a versão mais antiga do cordel, ela permanece encantada até hoje.

O folheto de Cavalcante é um exemplo da presença monstruosa nesta literatura. No cordel brasileiro, criaturas como dragões, bruxas e lobisomens são trazidas e traduzidas da Idade Média ibérica para as narrativas tradicionais e transitam nas fronteiras semióticas na companhia de seres imaginários do folclore regional como o caipora, o saci, o labatut e o mapinguari. Nas florestas da Europa e nos sertões cearenses, o lugar do monstro permanece o mesmo: a periferia.

O presente capítulo pretende apresentar o sertão e suas representações como cenário dos encontros monstruosos narrados nos folhetos da Literatura de Cordel. Como conceito, o sertão evolui da visão histórico-geográfica para o misticismo fantasioso, sem se dissociar das ideias de pobreza, seca, atraso e violência. Este capítulo busca, portanto, analisar o sertão presente na poesia sertaneja a partir do conceito de semiosfera e fronteira, de Lotman (1996), isto é, como território periférico, marcado pelo perigo, pela mudança e por trocas simbólicas.

3.1 Onde os monstros transitam

Os monstros proliferam-se nas mais diversas narrativas da cultura: em livros, filmes, séries de TV e jogos eletrônicos, seres monstruosos povoam as narrativas aterrorizando suas vítimas e antagonizando com os heróis de romance e de histórias de aventura. Tais encontros ocorrem em locais ermos, em florestas inóspitas, em casas abandonadas e terras além-mar. É que o monstro habita as fronteiras: os limites geográficos, as bordas do possível, as margens da imaginação.

O mesmo se dá na Literatura de Cordel, na qual os encontros monstruosos ocorrem em terras limítrofes, no longínquo sertão, muitas vezes em eras distantes. Nesse cenário,

seus personagens transitam fora do mundo que conhecemos e lá se deparam com monstros e demônios, geralmente com consequências trágicas. *O Cavalo Voador ou Julieta e Custódio*, de José Costa Leite⁴² (2005), tem início com esses versos:

Nos confins do horizonte
Há muitos anos atrás
No Reino do Limo Verde
Lugar distante demais
Nesse famoso reinado
Reinou o rei Vilanaz
(Leite, 2005, grifo nosso)

Custódio, o protagonista, enfrenta um gigante que mantém a princesa aprisionada em uma ilha no Mar Vermelho⁴³. Para chegar lá o herói percorre diversos reinos mágicos e, em seu caminho, diferentes personagens o auxiliam em sua jornada até confrontar o próprio vilão e seus asseclas: um índio, uma velha, o Sabe-tudo, um bruxo e uma fada. A jornada de Custódio, como a de muitos outros heróis, traça uma trajetória circular, periférica, na qual o personagem e o leitor são conduzidos pelas localidades mais remotas e, ao final, regressam ao ponto de início. Como o título sugere, ele viaja no cavalo voador, montaria que ele encontra numa floresta por orientação do índio. O cordelista é pródigo em listar os locais que Custódio visita em sua missão.

O cavalinho transpôs
O jardim de Zabulon
A casa da Deusa Maia
O Reino de Orion
Viram Apolo conversando
Com as Virgens do Sion.

(...)

O cavalinho passou
Na Fonte de Aretusa
No Reino da Soledade
No Bosque da Linda-Musa
Nos Rochedos dos Mistérios
E no Jardim de Ampeluza.
(Leite, 2005)

Em *Rogério e Adriana no Reino de Macabul*, o cordelista José João dos Santos⁴⁴ (s.d.), o Mestre Azulão, estabelece sua narrativa há muito, muito tempo, num local desconhecido, provavelmente no reino das fadas.

Há mil anos antes de Cristo
Existiu um feiticeiro

⁴² Nascido em 1927, José Costa Leite é natural de Sapé (PB), cordelista, editor e xilógrafo. Faleceu em 2021.

⁴³ O Mar Vermelho aqui indica uma localidade fantástica e não o golfo do Oceano Índico entre a África e a Ásia. A escolha, entretanto, não é aleatória, já que o cordelista faz outras referências à geografia europeia de forma livre e poética.

⁴⁴ José João dos Santos, o Mestre Azulão, foi um cantor, compositor, poeta, cordelista e repentista brasileiro. Morreu em 12 de abril de 2016, aos 84 anos.

Num reino desabitado
Escabroso e agoureiro
Que pela força da mágica
Assombrava o mundo inteiro.
(Santos, s.d., p.1, grifos nossos)

Nessa história, um valente pescador chamado Rogério viaja até o Reino de Macabul para dar fim ao perverso feiticeiro, que aprisiona princesas de diferentes reinos. Como recompensa, o protagonista desposa Adriana, uma das cativas, filha do soberano do Reino das Maravilhas. O combate final se dá em um local inacessível, distante das terras habitadas, onde o vilão monstruoso fez sua morada.

No centro da cordilheira
Fez a sua moradia
Onde dali a cem léguas
Habitante não havia
Somente fera selvagem
Naquele bosque existia.
(Santos, s.d., p.2)

Esse deslocamento temporal e geográfico é marcante em muitos folhetos de temática medieval de fantasia, na qual figuram rei, princesas, dragões, fadas e feiticeiros. É o caso de *Joãozinho Sonhador no Reino Serra Quebrada*, de Jesus Rodrigues Sindeaux⁴⁵, Arievaldo Viana⁴⁶ e Klévisson Viana, (2004), cujo protagonista é um guerreiro valente matador de dragões.

Há muitos séculos passados,
No pé da Serra Quebrada
Dizem que havia um encanto
Lançado por uma fada:
De longe, via-se um leiteiro
Bordado em letra dourada.
(Sindeaux, Viana e Viana, 2004, p. 1)

O Reino Serra Quebrada era, segundo os cordelistas, um lugar tenebroso e assombrado. Duas jovens princesas eram prisioneiras ali e os heróis que tentavam libertá-las eram assolados por ilusões de todo o tipo. Coube então ao valente Joãozinho Sonhador matar o dragão que guardava o local e desencantar o reino inteiro, cujo povo estava encantado. Assim como Rogério no folheto de Santos (s.d.), toma como esposa uma das princesas e recebe o título de rei.

Tolkien (1997) lista alguns atributos desses reinos encantados que estão nos contos de fadas, nas novelas de cavalaria, mas também podemos encontrar nos cordeis: seu caráter perigoso, sua geografia periférica e sua difícil delimitação. A preocupação do escritor britânico

⁴⁵ Jesus Rodrigues Sindeaux nasceu no município de Mombaça-CE, em 1948. Filho de agricultor, foi alfabetizado com folhetos e romances de Literatura de Cordel. Tem diversos cordéis publicados, e desenvolve trabalho de divulgação da Literatura de Cordel nos Transportes Urbanos de Fortaleza.

⁴⁶ Arievaldo Viana nasceu em Madalena-CE, em 1967. Além de poeta e cordelista, foi radialista, ilustrador e publicitário brasileiro. Foi fundador da Tupynanquim Editora, membro da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (RJ) e faleceu em 2020, em Fortaleza.

no ensaio *Sobre Contos de Fadas* era definir o gênero literário, mas o texto reúne observações oportunas sobre essa fronteira mágica, que ele nomeia como Faërie, o reino encantado.

The definition of a fairy-story - what it is, or what it should be - does not, then, depend on any definition or historical account of elf or fairy, but upon the nature of Faërie: the Perilous Realm itself, and the air that blows in that country. I will not attempt to define that, nor to describe it directly. It cannot be done. Faërie cannot be caught in a net of words; for it is one of its qualities to be indescribable, though not imperceptible. It has many ingredients, but analysis will not necessarily discover the secret of the whole ⁴⁷ (Tolkien, 1997, p. 114).

Para Tolkien, o reino das fadas é amplo, profundo e elevado, sendo repleto de diversos elementos fantásticos: todos os tipos de animais e pássaros, oceanos e estrelas. Para o autor de *O Senhor dos Anéis*, são belezas que encantam e, ao mesmo tempo, representam perigo constante, “alegria e tristeza tão afiadas quanto espadas” (Tolkien, 1997, p. 27).

In that realm a man may, perhaps, count himself fortunate to have wandered, but its very richness and strangeness tie the tongue of a traveller who would report them. And while he is there it is dangerous for him to ask too many questions, lest the gates should be shut and the keys be lost⁴⁸ (Tolkien, 1997, p. 27).

Podemos pensar o que diz Tolkien a respeito do reino das fadas à luz das reflexões sobre o maravilhoso de Todorov (2003) – espaço no qual narrativas de fatos sobrenaturais não provocam reações particulares nem nas personagens, nem no leitor. “Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (Todorov, 2003, p. 60). O autor búlgaro contrapõe o maravilhoso ao estranho, histórias nas quais o elemento sobrenatural recebe uma explicação racional. Ele enumera categorias de maravilhoso sem esgotá-las: o maravilhoso hiperbólico, no qual são elementos naturais superdimensionados que tensionam o aspecto racional da narrativa; o maravilhoso exótico, nos quais elementos naturais são apresentados como fantásticos em virtude de seu ineditismo (animais estranhos de terras descobertas, por exemplo); e o maravilhoso instrumental, no qual um equipamento fantástico de origem mágica ou divina é o aspecto sobrenatural introduzido na trama.

Há diversos exemplos de folhetos da Literatura de Cordel que podem ser inseridos nas categorias do maravilhoso trazidas por Todorov. *A viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos⁴⁹, descreve uma utopia sob o viés sertanejo nordestino. Embora o local seja

⁴⁷ A definição de um conto de fadas – o que é, ou o que deveria ser – não depende, então, de nenhuma definição ou relato histórico sobre elfos ou fadas, mas sim da natureza de Faërie, do próprio Reino Perigoso, e do ar que sopra naquela terra. Não tentarei defini-lo nem descrevê-lo diretamente. É impossível fazê-lo. Faërie não pode ser capturado em uma rede de palavras; pois uma de suas qualidades é ser indescritível, porém não imperceptível. Tem muitos ingredientes, mas a análise não necessariamente descobrirá o segredo do todo (tradução nossa).

⁴⁸ Nesse reino um homem pode, talvez, considerar-se afortunado por ter vagado, mas a sua própria riqueza e estranheza prendem a língua de um viajante que as relatasse. E enquanto ele estiver lá, é perigoso para ele fazer muitas perguntas, sob pena de os portões serem fechados e as chaves serem perdidas (tradução nossa).

⁴⁹ Manuel Camilo dos Santos nasceu em 1905, em Guarabira (PB). Foi cantador, poeta, editor e xilógrafo. Fundou a Folhetaria Santos, depois chamada A Estrela da Poesia, em Campina Grande. Publicou mais de 150 folhetos,

imaginário e o exagero seja marcante nos versos do poeta, não parece haver um questionamento sobre a natureza mágica dos fenômenos enumerados e a obra se aproxime mais do que Todorov chamava de maravilhoso puro.

As pedras em São Saruê
são de queijo e rapadura
as cacimbas são café
já coado e com quentura
de tudo assim por diante
existe grande fartura.
(Santos, 1965, p. 4)

O *Romance do Pavão Misterioso*, de José Camelo Melo Resende⁵⁰ (2019), é um exemplo do maravilhoso instrumental. A história é permeada por instrumentos fantásticos, como o pássaro mecânico que serve de transporte para o herói, uma serra “azougada” para cortar madeira sem fazer barulho e um lenço “enigmático” que fazia dormir ao ser passado pelo rosto da vítima. Tais ferramentas são oferecidas a Evangelista pelo engenheiro Edmundo para que o herói consiga falar com Creuza, a filha do conde que vive enclausurada.

Eu fiz um aeroplano
Da forma de um pavão,
Que se arma e se desarma,
Comprimindo num botão,
E carrega doze arrobas,
Três léguas acima do chão.

Foram experimentar
Se tinha jeito o pavão
Abriram a alavanca e chave,
Carregaram no botão,
O monstro girou suspenso,
Maneiro como um balão.

O pavão, de asas abertas,
Partiu com velocidade,
Cortando todo espaço
Muito acima da cidade.
Como era meia-noite,
Voaram muito à vontade.
(Resende, 2019, p. 12)

Todorov (2003) apresenta essas categorias como o que ele chama de “maravilhoso ‘desculpado’, justificado, imperfeito” (2023, p. 63) que se opõem ao maravilhoso puro, que não se explica de nenhuma maneira – categoria na qual o autor inclui os contos de fadas: lugares encantados, animais falantes, dons mágicos, metamorfoses sobrenaturais e monstros terríveis são apresentados como elementos naturais nas narrativas.

entre eles o clássico *Viagem a São Saruê*, traduzido para o francês. Morreu em 1987, sendo considerado um dos grandes nomes da literatura de cordel. Recebe homenagens no São João de Campina Grande.

⁵⁰ José Camelo de Melo Resende nasceu em 1885, na Paraíba. Carpinteiro e marceneiro, encontrou na poesia popular sua válvula de escape. Escreveu folhetos marcados pela métrica precisa e virou cantador. É autor do célebre *Pavão Misterioso*, embora a autoria tenha sido atribuída a outro. Seus romances foram amplamente divulgados. Morreu em 1964, sendo lembrado como um dos grandes nomes da literatura de cordel.

O Reino das Fadas não é o único cenário na qual os monstros transitam na Literatura de Cordel. As fronteiras do Sertão brasileiro também são palco de narrativas de assombração, lugares onde o monstro deixa de ser o guardião de um tesouro ou desafio a ser vencido pelo herói e passa a ser elemento central da narrativa, com frequência sendo referenciado no título. Essas histórias se passam em locais indefinidos, nomeados apenas como “sertão”, “interior”, “Nordeste brasileiro” ou termo equivalente.

Em *A História de Zé Valente e a Sexta-Feira 13*, de Léo Manuel⁵¹ (2017), por exemplo, temos o encontro do protagonista com o Caipora, que ocorre “Pras bandas do interior/ Nas quebradas do sertão” (Manuel, 2017, p. 1). Na história, o caçador José Lourenço, apelidado como Zé Valente por sua coragem, ignora os conselhos da esposa e sai para caçar num dia de mau agouro, sexta-feira 13, no mês de agosto. Na mata, é confrontado pelo Caipora, que convoca os animais da floresta a encontrá-lo. Escapa por pouco, graças à sua oração à Virgem Maria. A estrutura da narrativa guarda semelhança com a *Peleja do Cantador de Coco com o Diabo*, de José Pacheco (s.d.), abordada no primeiro capítulo: o dia de mau agouro a ser guardado, a insistência na transgressão, o encontro monstruoso e os apelos aos santos que salvam o protagonista do destino fatal. Pacheco não situa sua história, embora os elementos apresentados possam levar a concluir que ocorre no interior.

A imprecisão geográfica é marca de diversos relatos ocorridos no sertão. Em *Brosogó, Militão e o Diabo*, de Patativa do Assaré⁵² (1993), o poeta conta a história do miçangueiro viajante nascido “em um dos nossos estados do Nordeste brasileiro” (1993, p. 1). Na história, o bondoso Brosogó tinha como hábito acender velas para todos os santos cujo nome era capaz de lembrar. Um dia, entretanto, lhe faltou memória e sobraram três velas, que ele acabou ofertando para o Diabo, já que Satanás nunca teria lhe feito mal e, por isso, o respeitaria. Daí que, numa cobrança judicial, o demônio aparece disfarçado de advogado e, em retribuição, livra Brosogó de uma dívida indevida perante um comerciante desonesto, chamado Militão.

A indefinição da localidade marca ainda *Bode Cangaço e Lutas*, de José Cavalcanti e Ferreira (s.d.). Citado no capítulo anterior, o folheto traz o relato violento da disputa sangrenta entre duas famílias do sertão pernambucano, que teria como origem as desavenças que envolviam um bode monstruoso, nascido em 24 de agosto, dia de São Bartolomeu. O cordelista afirma que o animal teria sido trazido ao mundo por Satanás, para provocar o massacre que se deu.

Numa meia noite escura
Nasceu esse dito Bode
No recanto do sertão
Nasceu com chifre e bigode
O seu dono olhou e disse
Este veio fazer pagode
(Cavalcanti, s.d., p. 1, grifo nosso)

⁵¹ Léo Manuel nasceu na cidade de Maranguape (CE), em 1994, e é autor de diversos folhetos de cordel.

⁵² Antônio Gonçalves da Silva, nascido em 1909 e falecido em 2002, em Assaré-CE, mais conhecido como Patativa do Assaré, foi poeta popular, compositor, cantor e improvisador brasileiro. É conhecido como “A Voz do Sertão”, alcançou popularidade nacional, acumulando premiações, títulos e homenagens.

Também é incerta a localidade de *O encontro do Bêbado com a Morte*, de Jucier Gonçalves de Lima⁵³ (s.d.), que traz o ceifador sinistro, a representação corpórea da morte, numa narrativa universal situada no nordeste brasileiro. Embora o autor especifique o sertão do estado cearense como cenário, trata-se de um território que soma trinta municípios e mais de 46 mil km². Assim, geograficamente, o sertão pode fazer referência a um grande número de cidades, estados e regiões no Brasil.

Existia um certo homem
no sertão do Ceará
que levava sua vida
bebendo de bar em bar
um homem sem coração
não tinha Deus e nem cão
que fizesse ele parar
(Lima, s.d., p 1., grifo nosso)

O folheto de Cordel de Jucier Gonçalves conta a história de um bêbado que barganha com a Morte. Humilhada pela irreverência do ébrio, a ceifadora sinistra o ataca diariamente com sua foice, aleijando-o membro a membro. Convicto, o bêbado, já sem o movimento dos braços e das pernas, faz seu último pedido: “derrame na minha boca / meio litro de cachaça”. Após conceder o desejo final, a Morte o leva.

Outras obras são mais específicas no que diz respeito à localidade em que se passa a narrativa. *A Moça que Bateu na Mãe e Virou Cachorra* tem início em Canindé, no Ceará, e cita um rol de cidades nas quais a cachorra monstruosa transita.

Crato, Cedro, Missão Velha,
No Estado do Ceará...
Foi até Campo Maior,
Passou pelo Tiangua,
Feriu um homem em Viçosa,
Esta cadela horrorosa
Fez muitas misérias lá.

Serrinha, Bonfim, até Feira,
Já foi vista a tal cadela.
No Estado de Sergipe.
Quase que pegaram ela,
Pegou um velho em Salgado.
Quase mata o Delegado
Da cidade de Capela.

Ha uns três anos passados
A tal cachorra assassina
Quase mata uma criança
Na cidade Petrolina,
Voltou de novo a Cocal
E na estrada de Sobral
Mordeu u’a pobre menina.
(Cavalcante, 1976, p. 6)

⁵³ Não encontramos informações sobre o cordelista Jucier Gonçalves de Lima, que produz também a xilogravura que ilustra a capa. O cordel foi impresso na Lira Nordestina, desenvolvido no projeto Sescordel: novos talentos, pelo Sesc Juazeiro do Norte.

No rol de localidades citadas por Cavalcante (1976), Crato, Cedro, Missão Velha, Tianguá, Viçosa e Sobral ficam no Ceará. Campo Maior e Cocal ficam no Piauí, enquanto Serrinha, Bonfim e Feira de Santana ficam na Bahia. Salgado é uma cidade de Sergipe e Capela está localizada em Alagoas. Já Petrolina fica em Pernambuco. A trajetória da cadela monstruosa é irregular e circular, surgindo sempre em cidades do interior.

A Malassombrada Peleja de Pedro Tatu com o Lobisomem, de Klévisson Viana (2002), se passa em Lavras da Mangabeira, no Sertão do Cariri, também no Ceará. O folheto conta a história da disputa poética, chamada de “peleja”, entre cantadores no dia de São Bartolomeu. Derrotado ao final da disputa, o oponente de Pedro Tatu se revela um lobisomem. Pedro Tatu então luta com o monstro e consegue revertê-lo à forma humana. O mal intencionado cantador é então linchado pelo público.

Ferreira e o Lobisomem, de José Soares da Silva, assinando como Felipe Sabaó Saboia (s.d.), se passa no Barro Ribeiro Grande, um sítio de Bom Jardim, no estado de Pernambuco. O enredo consiste no embate entre o protagonista, um agricultor que retornava para casa à noite, e o lobisomem que o ataca. A emboscada se transforma em uma luta física narrada pelo cordelista, que termina com a morte da fera, que se revela ser um vizinho da vítima.

A cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará, é outro palco conhecido dos causos narrados nos folhetos de Literatura de Cordel. Reconhecido polo de produção, impressão e difusão de obras, o local é apontado por Gilmar de Carvalho como uma “encruzilhada dos destinos sertanejos” (2006, p. 134):

O Juazeiro é importante não apenas por ter sido, durante uns bons vinte e cinco anos, o principal pólo de impressão e difusão de folhetos de feira do Brasil. (...) A importância vai além da tipografia, ainda que esta tenha sido essencial para a reprodução dos folhetos: passa pelo mito e, a partir daí, teceu-se uma trama ou teia envolvendo relatos que estão além da memória e se baseiam, muitas vezes, na percepção que produtores e leitores fazem do facto histórico (Carvalho, 2006, p. 134)

Os monstros também rondam a cidade de Padre Cícero, em especial o diabo. *A moça que dançou lambada com o cão*, de Paulo de Tarso Bezerra Gomes (1990), *A história da moça que dançou lambada com o diabo em Juazeiro*, de Otávio Menezes (1990), e *Lucilene, a moça que dançou lambada com o cão em Juazeiro do Norte*, de Abraão Batista (1990), folhetos que são abordados com maior profundidade no terceiro capítulo desta tese, são relatos semelhantes que têm o mesmo cenário.

Lucifer então expulso
com tudo que ele criou
o inferno foi aberto
onde o diabo se alojou
e agora aqui na terra
ele trama tudo e erra
como sempre assim gostou.

Resolveu, no Juazeiro
do Padre Cícero Romão
dançar lambada, que é

dança da predileção
no meio duma festança
rebolou bumbum e pança
como as moças no salão.
(Batista, 1990, p. 2)

Seja no Reino Encantado, nos sertões ou nas cidades do Nordeste Brasileiro, a Literatura de Cordel é situada nesse território periférico, distante dos grandes centros, nos quais comerciantes, viajantes, romeiros e outros sertanejos encontram monstros, demônios e assombrações. Tais ermos são marcados pelo perigo, pela distância e pela solidão.

3.2 Uma literatura que migra

É no sertão, esse entrelugar, que floresce a Literatura de Cordel. Para Gilmar de Carvalho (2007), ela vem dos lugares mais díspares e faz parte de um fundo comum de cultura. São relatos que “migram e acompanham a saga da ocupação do planeta. Que fizeram parte do cancionero indo-europeu” (Carvalho, 2007, p. 14). Para ele, trata-se de uma literatura periférica.

E aqui se pode falar em periferia sem risco, porque seria ingenuidade pensarmos que estamos em algum centro, visto que a hegemonia se constrói e se reforça com a chamada globalização, espécie de marco conceitual de um mundo sem fronteiras, e, por isso mesmo, para o fim das migrações, diante da utopia macluhiana da aldeia global ou do fim da necessidade de passaportes para o consumo de bens e de informação.
(Carvalho, 2007, p. 16)

Carvalho (2007) pensa o cordel como uma literatura que transita dos tempos imemoriais da Península Ibérica para os sertões nordestinos de um Brasil desigual, cujo povo também é retirante. “Migrar como a errância na direção do acaso, do risco, do imprevisto” (Carvalho, 2007, p. 14). Para ele, o sertão, mesmo recortado, de limites escassos, se estende pela universalização dos dramas: se torna um microcosmo, um mundo miniaturizado.

Nesse sentido, as narrativas da Literatura de Cordel têm como cenário frequente o sertão, que pode ser no Ceará, na Paraíba ou em Pernambuco. Mais que um território contíguo que compartilha características socioeconômicas, climáticas, geográficas e culturais, essa periferia sertaneja tem aspectos simbólicos e, como fronteira, se contrapõe a valores como o moderno, o sofisticado e o seguro. Esses elementos estão presentes em diversos folhetos de cordel: a valorização da tradição frente ao novo, da cultura interiorana em contraposição aos costumes da capital, a preferência do regional ao estrangeiro.

Um rol de folhetos faz críticas de costumes, que vão de repúdio às vestimentas femininas, a exemplo da minissaia, à defesa do casamento e a já citada aversão severa à lambada. Curran (2011) afirma que a visão cordelística dos brasileiros é essencialmente religiosa, moral e heroica. Tal perspectiva parte da formação católica tradicional historicamente predominante no Nordeste brasileiro e guia a produção poética durante o século XX e início do século XXI.

O retrato do Brasil e de seu povo pintado pelo cordel é uma realidade secular observada nos milhares de títulos de folhetos. Mas trata-se de uma realidade colorida pela estrutura em que o cordel foi construído: a tradição literária folclórico-popular na Europa antes de sua chegada ao Brasil e sua assimilação no final do século XX.
(Curran, 2011, p. 17)

O autor enumera três grandes categorias na tentativa de abarcar o universo dessa literatura: histórias de amor e aventura transpostas de contos e poemas populares de Portugal, Espanha e França; tradição oral do duelo poético, isto é, a peleja tradicional do Nordeste; e a criação original dos poetas brasileiros do século XX, que inclui o “jornal do povo”. Essa classificação, tão ampla, serve aos propósitos de traçar um “Retrato do Brasil em Cordel”, como o título de seu livro anuncia. Assim, o autor transita entre traduções poéticas de relatos bíblicos, folhetos sobre fatos históricos da história do Brasil e do mundo e narrativas cotidianas sobre todos os temas, de costumes cotidianos à proteção do Meio Ambiente. Como observa Curran, “é o registro escrito da cultura do povo humilde do Nordeste do Brasil” (Curran, 2011, p. 13).

Para Curran, ao ingressar no novo milênio, os cordelistas passaram a desenvolver variações de temas antigos e apresentar alguma mudança de atitude. Ele cita como exemplo o apoio à Lei do Divórcio e o incentivo do uso de preservativo como forma de prevenção à AIDS (Curran, 2011, p. 292).

Assim, a formação católica, tal como ocorre no Nordeste, é o ponto de partida da visão religiosa e moral que guiará os poetas durante todo o século XX (e no começo do século XXI), particularmente tendo em vista a modernização e a secularização do Brasil, o que, em tempos recentes, vem pondo à prova as velhas crenças e sua aplicação a difíceis questões morais da atualidade (Curran, 2011, p. 23).

Tavares Júnior (1980) destaca que a Literatura de Cordel é impregnada de uma religiosidade primitiva, uma pureza ortodoxa e superstições e credences. Para ele, essa visão se mantém alheia às inovações de dogma e atualizações teológicas e morais, marcada por um exagero no culto à Virgem Maria e aos santos, além de práticas litúrgicas, ritos e artes de magia características da Idade Média (Tavares Júnior, 1980, p. 73).

Intensamente marcada pela presença do Bem e do Mal, a religião do Cordel nordestino cultivava uma noção do sagrado muito próxima dos cultos mais primitivos. Animista, atribui poderes ocultos e misteriosos a animais, objetos, lugares e até ao tempo, e movimentava uma simbologia, onde não faltam símbolos teriomórficos, e o sagrado se manifesta por uma hierofania, em que predominam processos de caráter metonímicos, se bem que são abundantes os processos de caracterização metafóricos, como não podia deixar de ser (Tavares Júnior, 1980, p. 73).

Kunz (2001) observa que, embora não seja possível classificar a literatura de cordel como conservadora, alienada ou revolucionária nos temas que aborda, são raras as obras que se apresentam como proponentes de mudanças na ordem social. Para a pesquisadora, a contestação da ordem terrestre abalaria a ordem celestial. Entretanto, o poeta ofereceria, em seus versos, o que ela chama de “revanche poética”, que lança mão, de forma imaginária, de elementos narrativos como a utopia, o mito, a lenda e o milagre para construir uma forma de resistência.

A memória empresta fôlego à imaginação e manifesta uma certa indiferença ao tempo. É que a esperança não se deixa datar. É no sertão onde a terra é nua, a luz crua e a seca branca, que nascem as flores da retórica sertaneja. O corpo é golpeado, mas a alma canta, denuncia a realidade vivida porque enuncia a realidade sonhada, outra, imaginária que, no entanto, guarda as características nordestinas (Kunz, 2001, p. 62).

Assim, o sertão fabuloso é cenário de romances fantásticos protagonizados por cavaleiros heroicos, criaturas mágicas e monstros perigosos, que interagem com santos, fazendeiros e cangaceiros. Fronteira, antes de tudo, entre o real e o irreal, entre a ordem de um mundo tangível e o caos da imaginação sem freios.

O Nordeste, espaço serrado sobre sua miséria, esquecido de Deus e dos governos, abre-se à larga para o alto nos versos dos folhetos: o céu desce à terra, Deus e o Diabo são familiares ao sertanejo, e os grandes heróis míticos jamais morrem de verdade. A passagem é fácil entre o mundo terrestre e o além, não há fronteira estável entre a História e a lenda (Kunz, 2001, p. 66).

O cordel une, portanto, o vivido e o sonhado. É a voz do sertão, escrita e cantada, que concilia a aridez do clima, as dores da miséria e o esquecimento com a esperança da chuva, os acontecimentos da vida cotidiana e com a imaginação sem limites. Como lembra Gilmar de Carvalho (2002), o cordel não é apenas o folheto, a cantoria ou a xilogravura, mas a manifestação viva desse conjunto de narrativas:

Cordel é um jeito de olhar o mundo, com a inocência dos tempos antigos, a sabedoria das camadas populares e uma sensibilidade e riqueza de detalhes. É improviso e emoção. É disciplina e sedução. O prazer de ouvir e ler. A possibilidade de viajar na imaginação e compor um mundo sem as exigências de uma racionalidade e ao sabor da poética da voz. Um mundo de sonhos. (Carvalho, 2002, p. 287)

A dualidade marca a poesia de cordel em diferentes aspectos. Matos (1986), ao se debruçar sobre o imaginário na Literatura de Cordel, resgata a perspectiva nietzscheana da criação artística, no que diz respeito aos pólos apolíneo e dionisíaco.

O dionisíaco é o representante do inspirado, da emoção, por isso “titânico” e “bárbaro”, portador de grotesca e brutal violência, ao contrário de Apolo que é concebido como um intérprete de sonhos, uma divindade ética, caracterizado pelo respeito à medida exata e cumpridor leal e rígido dos preceitos que lhe são impostos (Matos, 1986, p. 27).

Para a autora, o discurso da literatura popular em verso é marcado pela presença de forças dionisíacas e, portanto, pelo plano da “inspiração” e das emoções. A participação intelectual é diminuída e a dimensão apolínea se manifesta no estabelecimento da estrutura formal das métricas e rimas, em obediência aos padrões rígidos das sextilhas e décimas. “Qualquer tentativa de desvio aos modelos resulta em perda de valoração da obra e sua descaracterização enquanto literatura popular em verso” (Matos, 1986, p. 27).

A ideia de uma autoria coletiva também perpassa essa literatura popular. Para Tavares Júnior (1980), o texto do cordel é coletivo e plural, “produzido pelo concurso de inúmeras ‘Vozes’, vozes do passado, do presente e do futuro, ou melhor, da grande voz do tempo único, do tempo do povo” (Tavares Júnior, 1980, p. 12).

Dentro desta concepção, a figura do autor, como a entendia a crítica tradicional, perde toda significação. Já não será o emissor, possuidor de uma biografia, de uma psicologia, de uma ideologia, de que a obra seria a expressão. ‘Ele é apenas o lugar de uma conexão de ‘textos’, que entram na produção daquele que se escreve em função de e em oposição a tantos outros’. (Tavares Júnior, 1980, p. 12)

Para Tavares Júnior, tanto a noção de autor quanto a noção de leitor recebem uma nova investidura. Enquanto o primeiro fala com uma voz que não é apenas sua, o segundo deixa de ser um receptor passivo, tornando-se co-agente da criação poética. Nesse contexto, no qual autor e leitor respiram a mesma ambiência sociocultural, é no leitor em que o texto se reescreve (Tavares Júnior, 1980). Essa conversa deslocada no tempo e no espaço remete aos conceitos bakhtinianos de “dialogismo” e “polifonia”.

Bezerra (2005) afirma que Bakhtin estabelece duas modalidades de romance: o monológico e o dialógico. O primeiro está associado ao autoritarismo do autor do texto, ao acabamento de seu discurso. Os enunciados são associados à indiscutibilidade das verdades veiculadas, ao dogmatismo e ao apagamento dos universos individuais das personagens e sua sujeição ao horizonte do autor. Já o romance dialógico está associado à natureza polifônica, na qual os personagens manifestam suas vozes com autonomia e independência, cabendo ao autor ser o regente desse concerto.

A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipotentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pela peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. A consciência da personagem é a consciência do outro, não se objetifica, não se torna objeto da consciência do autor, não se fecha, está sempre aberta à interação com a minha e com outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade. Essas vozes possuem independência excepcional na estrutura da obra, é como se soassem ao lado das palavras do autor, combinando-se com ela e com as vozes de outras personagens. (Bezerra, 2005, p. 194-195)

Não raro, observamos nos folhetos de cordel a presença de vozes que se diferenciam do discurso do autor, a exemplo da disputa entre Helena e sua mãe em *A moça que bateu na mãe e virou cachorra*, de Cavalcante (1976). Enquanto a moça defende seu comportamento irreverente e pecaminoso, a mãe reforça o discurso religioso de obediência ao jejum e respeito aos ritos sagrados:

Era u’a sexta-feira Santa,
Conhecida da Paixão,
Helena disse à mãe dela:
-Quero me virar num cão.
Se esta tal de Sexta-Feira
Da paixão, não é besteira
Da nossa religião.

-”Não diga isso, minha filha,
Que é arte do Anti-Cristo
Sexta-Feira da Paixão
Relembra o sangue de Cristo
Que por nós foi derramado! ...
disse Helena: Isto é gosado ..
Tudo é bobagem, está visto.
(Cavalcante, 1976, p. 2)

A estrutura dialógica se manifesta de forma mais evidente no gênero das pelejas, abordado no primeiro capítulo desta tese, marcada pela disputa poética entre adversários, que se alternam em bravatas, provocações e desafios retóricos ao longo dos versos. No já citado *A peleja do cantador de coco com o diabo*, de Pacheco (s.d.), o desafio imposto pelo demônio consiste nas três charadas que o protagonista é obrigado a solucionar para não ser arrastado para o inferno:

Eu quero é ver
se cantas qualquer assunto
Responda o que lhe pergunto
se não disser vai mais eu

Vá me dizendo
quantos dentes tem preá
sendo que não diga já
vai ao lapo do pineu

Qual é o mês
que o sapé bota flôr
é custoso cantador
resolver problema meu

Me diga mais
o que é que tu tem
esta resposta também
coquista nunca me deu

Eu disse a ela
eu só vou te responder
para o povo não dizer
que uma negra me deu

Mas eu não quero
cantar com este endiabrado
um espírito condenado
que toda graça perdeu

Tú me perguntas
quantos dentes tem preá
ora veja escuta lá
tem a porção que nasceu

Também te digo
que o nome é distinção
para conhecer-se então
cada coisa tem o seu

E o sapé
só flora sendo queimado
quando renasce é provado
sua flôr também nasceu

Eu disse tudo
do principio até o fim
a negra espionou pra mim
lambeu o beijo e mordeu
(Pacheco, s.d., p. 7)

Bakhtin (1997) chama atenção para as obras de construção complexa, aqui incluídos os textos artísticos, constituem, assim como as falas de um diálogo cotidiano, unidades de comunicação verbal cujo interlocutores estão separados no espaço e no tempo. É o que o autor chama de “diálogo polifônico”, ou “diálogo acerca das grandes questões”, no qual todos os grandes escritores participam, com sua obra como uma das partes deste diálogo.

A obra, assim como a réplica do diálogo, visa a resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc. A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural. A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, e, ao mesmo tempo, nisso semelhante à réplica do diálogo, a obra está separada das outras pela fronteira absoluta da alternância dos sujeitos falantes (Bakhtin, 1997, p. 298)

Para Bakhtin, nesse diálogo polifônico não há uma palavra que tenha sido a primeira ou que vá ser a última, uma vez que o contexto dialógico se perde no passado e no futuro sem limites. Até mesmo os sentidos desenvolvidos em diálogo com o passado não se encerram totalmente, mas são renovados em novos diálogos, rememorados e renascidos nos novos contextos. “Não há nada morto de maneira absoluta. Todo sentido festejará um dia seu renascimento” (Bakhtin, 1997, p. 414-415). Na Literatura de Cordel, são frequentes os processos de recriação, seja de folhetos antigos em novas edições, as mesmas narrativas recontadas em novos versos e histórias trazidas de outros contextos. Estes fenômenos serão tratados no próximo capítulo desta tese.

Os poetas cordelistas não escondem suas fontes de inspiração. Mais que isso: costumam dar ênfase ao auxílio que buscam. Não são raros os cordelistas que iniciam suas obras evocando iluminação de fontes criativas divinas. Severino Borges da Silva (s.d.) inicia *O Romance da Princesa do Reino do Mar Sem-Fim*:

Santa musa irmã d’Apolo
manda um anjo querobim
trazer as setas poéticas
para auxiliar a mim
que vou contar o romance
do reino do Mar Sem-Fim.
(Silva, s.d., p. 1)

Francisco Peres de Souza (1981) é pródigo em pedir a Deus inspiração para realizar seu relato em *A história do Catarina: Lenda das Sete Cidades*. O folheto de cordel conta a história de José Ferreira do Egito, o Catirina, que na poesia de Souza virou Catarina, um curandeiro eremita que viveu de 1938 a 1946 em uma gruta em Sete Cidades, no Piauí.

Deus como pai poderoso
 Dai-me força e liberdade
 solte a Deusa da ciência
 de lá da eternidade
 mande a chave do poder
 lá da sua santidade.

Destranque a minha memória
 para eu poder escrever
 com força e idealismo
 que o leitor possa entender
 é uma lenda importante
 para o mundo conhecer.

Deus já me mandou o gênio
 e a poesia do trono
 Tenho toda liberdade
 porque dela eu já sou dono
 faço tudo quanto eu quero
 com ordem do meu patrono.

Com esta ordem Divina
 agora eu posso falar
 em mistério e malassombro
 quero tudo divulgar
 sobre as sete cidades
 neste cordel popular.

Já recebi inspiração
 do trono da Poesia
 para poder escrever
 lendas de Encantaria
 sobre as Setes Cidades
 com toda filosofia.
 (Souza, 1981, p. 1 e 2)

No processo de criação, o cordelista redimensiona o real, a partir de seu olhar poético, acentuando traços de acordo com seu imaginário e, assim, concebendo a obra. A realidade da obra é, portanto, a tradução das percepções do poeta, de suas memórias, de suas emoções e da sua criatividade, balizadas pela métrica formal dos versos da poesia.

Dessa maneira, o real concreto é deformado pelo deslocamento do ponto de vista do poeta, no momento de sua apreensão da realidade. É quando ocorre a criação em sua plenitude, estabelecendo outro nível do real: o real da obra literária (Matos, 1986, p. 29).

A dualidade se dá também na contraposição entre o oral e o escrito. Ferreira (2014) observa um processo de recriação na alternância entre os registros orais e impressos de uma história. Dessa forma, o folheto de cordel, que é o registro escrito e impresso de um relato oral, ao ser declamado por oradores, tende a ser modificado, atualizado, adaptado e, novamente, escrito e impresso em uma nova versão.

A noção de “matriz”, sempre considerada em termos relativos, tenta explicar o funcionamento oral/escrito/impresso/oral, deixando de lado a concepção de uma espécie de memória despótica, de uma originalidade da criação popular em si mesma, e que é até considerada espontânea por alguns pesquisadores do folclore (Ferreira, 2014, p. 14)

Nesse processo, encontramos diferentes versões da mesma história. O folheto *Brosogó, Militão e o Diabo*, de Patativa do Assaré (1993), é recontado por Evaristo Geraldo da Silva⁵⁴ (2017) em *O Coronel Trapaceiro e o Mascate Virtuoso*. Da mesma forma, conforme já citamos, são diversos os folhetos que recontam a história da moça desobediente que dança com o diabo, adaptações de histórias de mulheres punidas por suas transgressões. Em *O exemplo da moça que casou com o capeta*, de João Firmino Cabral⁵⁵ (2011), é forró que Celina dança com Satanás disfarçado. E o relato vai além: a mulher desobediente é levada ao inferno para casar com o demônio. As preces de sua mãe são, entretanto, atendidas e um anjo a salva no último momento.

Ferreira (2014) destaca que a memória não é algo arbitrário que se guarda em si mesmo ou no corpo, mas seu registro impresso acompanha o texto oral, entrelaçados em seus caminhos. Sua recriação e difusão os estabelece na memória.

Fica valendo a força de vários intertextos, a própria literatura de folhetos de encantamento como um grande universo, um repertório de procedimentos, e ainda o exercício mnemônico que nas comunidades rurais responde não apenas pela presença, mas por uma espécie de conhecimento e demanda destas estórias em verso ou em prosa, inseparável da vida social de tais grupos naquele momento. Aí não se está pensando em inconsciente coletivo, mas em coletividades concretas que vão interpretando e realizando linguagens imemoriais e já prototipadas através da transformação pela voz de seus poetas. É o ancestral em novos corpos. (Ferreira, 2014, p. 31)

Dessa forma, a literatura de cordel compõe a memória do sertão e continua se transformando com a evolução tecnológica: das xilogravuras e prensas gráficas para a Internet. Como aponta Gilmar de Carvalho (2002), os cantadores ocupam espaços nas rádios, migram para cidades maiores, promovem festivais e estreitam laços. “E assim o cordel se apropria das novas tecnologias e seu encantamento se perfaz e permanece emocionando as pessoas com a chave do encantamento” (Carvalho, 2002, p. 292). O próximo capítulo aprofundará as questões referentes às relações entre a memória e a Literatura de Cordel.

3.3 Terra entre terras

Sendo por sua própria definição periférico, o sertão brasileiro, sua cultura e as narrativas que ali surgem se localizam nas fronteiras do mundo. O próprio nome sertão é

⁵⁴ Evaristo Geraldo da Silva, nasceu em Quixadá, município do sertão cearense. Autor de dezenas de títulos em cordel, tem livros infantis e juvenis publicados por várias editoras, muitos deles selecionados para projetos e programas de leitura. Ministra oficinas de capacitação de professores.

⁵⁵ O cordelista João Firmino Cabral nasceu em Itabaiana, no Sergipe, em 1940. Agricultor desde menino, aos 17 anos, com o auxílio do seu mestre, o poeta Manoel D’Almeida Filho, descobriu sua vocação poética e escreveu seu primeiro folheto, *Uma Profecia do Padre Cícero*. Viveu exclusivamente da Literatura de Cordel e faleceu em 2013, em Aracaju.

objeto de diferentes análises e não há um consenso final sobre suas origens. Uma das possíveis etimologias define que a palavra deriva do vocábulo angolano mulcetão: terra entre terras, mediterrâneo, terras distantes do mar (Teles, 2019). O conceito sugere um entreposto entre dois lugares habitados, um hiato, um entrelugar. Entre o litoral e o centro comercial no interior haveria um vazio, o sertão. Seria uma fronteira, uma larga faixa de terra que separa dois mundos. São inúmeras as obras que abordam a imprecisão daquilo que é designado como sertão, que oscila entre a região semiárida que compõe uma ampla área do nordeste brasileiro e, ao mesmo tempo, uma região fora daquilo que se considera civilizado, estruturado e moderno.

A imprecisão, a indefinição e o desconhecimento sobre o sertão são representados também nos mapas históricos do Brasil. Ferreira, Dantas e Simonini (2012) observam como um grande vazio marca o que seria a região sertaneja no mapa *Brazil, or Trans-Atlantic Portugal*, de John Luffman, de 1808 (Figura 6). Os autores dão destaque ao alerta do cartógrafo que diz “interior of the country very imperfectly known”, isto é, “interior do país muito imperfeitamente conhecido” (tradução nossa). O tratamento aparentemente moderno do mapa, que não é ilustrado com ornamentos ou molduras elaboradas, não oculta, para os autores, o significado dos espaços em branco que dominam a porção central do território mapeado.

Figura 6 – Brazil, or Trans-Atlantic Portugal



Fonte: <http://hdl.loc.gov/loc.gmd/g5400.br000016>

Vazio semelhante já era observável em mapas anteriores, como o *Amerique Meridionale*, de Jean Baptiste D’Anville, de 1748 (Figura 7). Sob a indicação do nome “Brésil” consta “dont l’intérieur est inconnu en grande partie. Les naturels du pays sont appellés d’un nom commun TAPUYAS”, isto é, “cujo interior é em grande parte desconhecido. Os nativos do país são chamados por um nome comum TAPUYAS” (tradução nossa). Nesse mapa, a área esvaziada do mapa se estende até a região amazônica, próxima à fronteira do Peru.

Figura 7 – América do Sul por D’Anville, de 1748



Fonte: <https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~203996~3001758>

Ferreira, Dantas e Simonini (2012) observam ainda como a cartografia reflete o imaginário social e político dos europeus sobre o Brasil colônia. Para eles, é uma representação gráfica do deserto, carregada de simbologia e silêncios que apresentam uma visão de mundo própria.

Representação gráfica e representação do interior como sertão e, antes ainda, como deserto, imagem recorrente do Outro, do desconhecido. Imagem que se alimenta também da recorrência das representações. Isto é, da circularidade do conhecimento estabelecido, que vai se repetindo, em maior ou menor medida, porque resolve o problema da representação gráfica (emulando soluções embasadas em convenções tecnicamente aceitas) e confirma a representação – como imaginário – do vazio (Ferreira; Dantas; Simonini, 2012).

Em *Viagens ao Nordeste do Brasil*, Henry Koster (1942) apresenta o mapa das regiões que cruzou, de Pernambuco ao Ceará (Figura 8). Na apresentação de seu relato, traduzido por Câmara Cascudo, o viajante inglês adverte: “O mapa foi delineado pelo grande mapa do Sr. Arrowsmith. Corrigi os nomes e a situação de alguns lugares e juntei outros, de acôrdo com os meus conhecimentos pessoais” (Koster, 1942, p. 7). A imagem também deixa evidente o vazio na região mais distante do litoral.

Figura 8 – Mapa de parte da Região Nordeste, de Henry Koster



Fonte: Koster, 1942

Dias (2019) lembra que o Nordeste foi a região pioneira da colonização no país, mas, apesar disso, foi historicamente um espaço pouco conhecido por parte dos brasileiros e desperta ideias contraditórias, como o sentimento de pertencimento e a repulsa.

“Sertão” é um termo de significados amplos e, em princípio, como historicamente foi usado, não se confundia com uma determinada região geográfica brasileira. “Sertão” era usado para se referir a um local não colonizado, lugar rural, toda área distante do litoral, avesso à modernidade, palco de secas, de resistência ou de misérias. (Dias, 2019)

O autor observa que o semiárido assombra porque sempre foi uma região negligenciada pelos governos, na qual o clima é tido como responsável pelas fragilidades socioeconômicas, pelo êxodo rural e pela criminalidade. Tal fenômeno conduz, para ele, à estigmatização do homem sertanejo e de sua cultura.

Ferreira (2017), ao se debruçar sobre as definições e significações da palavra “sertão”, refuta a relação inicial defendida por Joseph Piel, que aponta a origem do termo a Sertanus, derivado de sertum, participio passado de sero, serui e sere, que significa entrelaçar, entrançar. A referência aqui seria a vegetação local, constituída por plantas rasteiras, arbustos espinhentos e árvores de pequeno porte e troncos retorcidos. A autora aponta incongruências nessa relação nos níveis fonético e semântico, com um rol de exemplos de aplicação do termo ao longo da história que associam o sertão a ideias diametralmente opostas, como floresta e deserto, próximo e distante, deserto e povoado. Para Ferreira, permanece a indefinição no que diz respeito às origens do vocábulo e aos limites de seus significados, um mistério que alimenta a arte, a originalidade e a autenticidade que fazem com que a palavra assuma novas e imprevistas dimensões.

A significação permanece, em constelação, ilimitada e abrangente, o étimo não alcançado, definindo-se, porém, que: dado o rumo aos textos que constituem um corpus, obviamente terá de confirmar-se o fato de não se tratar de criação brasileira e serem improváveis as remotas remissões africanas que também poderiam ser asiáticas ou quaisquer outras. Mas o vocábulo tem ampla realização social e sua vigência procedeu da necessidade de nominar coisas novas, e hoje tão trágicas. (Ferreira, 2017, p. 35)

Martins (2014) identifica duas perspectivas de sertão nas narrativas que ilustram ficções identitárias e modos de relação com a alteridade: a perspectiva de terra incógnita, a partir do mito do Sebastianismo e das profecias messiânicas, e outra perspectiva em resposta à primeira, de linguagem asséptica, descritiva e voltada para a catalogação.

Em ambas as perspectivas, a temática do espaço ganha relevo; sua superfície e seus limites (geográficos e/ou subjetivos) são ora imaginados numa atmosfera de enigmas, segredos, profecias, ora expostos como vazio a ser saturado pela linguagem, preenchido por descrições ilimitadas em seus detalhes, em ritmo monótono, a deslizar pela superfície. Entre o incógnito e o ignoto se estabelece a função do enigma na definição de um estilo e, portanto, na formalização de um eu narrativo. (Martins, 2014, p. 26)

Para Martins, Euclides da Cunha (1985), em *Os Sertões*, e Graciliano Ramos (1972), em *Vidas Secas*, descreveram o sertão de forma nua e transparente. A autora parte da construção da ideia de mito-nação, apresentada por José de Alencar em *O Sertanejo*, para os cenários hostis retratados por Cunha e Ramos.

O espaço-sertão é, então, deslocado da sua representação de um lugar de (re)encontro com a idílica natureza, morada do ‘bom selvagem’; segue-se a proposição de homem estoico capaz de resistir ao inóspito sentido do desamparo. (Martins, 2014, p. 115)

Teles (2019) também contrapõe duas perspectivas de sertão: o geográfico, a exemplo do sertão de Canudos descrito por Euclides da Cunha, e o vertical, de Guimarães Rosa e Ariano Suassuna, que vem de dentro para fora, o lugar da imaginação e das crenças. É o sertão das lendas, dos mitos, dos causos e das anedotas (Teles, 2019).

Pode-se falar no “entrelugar” do sertão, espaço entre a língua e a linguagem, entre a observação que se quer científica e a imaginação que o leva à literatura. É o que se documenta abundantemente nos cronistas e viajantes, incluindo-se os religiosos e catequistas, e vai lentamente aparecendo na obra dos poetas, com o seu “luar” e, claro, com o seu “lugar” ou “não-lugar”, uma utopia ou uma eutopia (um bom lugar) –, um lugar banhado de luar: o lu(g)ar de fusão, de encontro de Riobaldo com o Diabo, uma trindade em que se reúnem o Inferno, o Purgatório e o Paraíso, como quer Ariano Suassuna em *A pedra do reino*, o lugar de encontro do mar com o sertão, segundo a profecia. (Teles, 2019, p. 44)

Guimarães Rosa traz o sertão fabuloso, amplo e indecifrável: “O sertão está em toda parte” (Rosa, 2001, p. 4). Para além dos aspectos simbólicos do sertão de Rosa, saltam aos olhos as descrições sensíveis da paisagem sertaneja, indissociável dos aspectos socioeconômicos que marcam historicamente a região.

Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. (Rosa, 2001, p. 3)

As características periféricas e fronteiriças também estão presentes na narrativa épica de Rosa. “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo” (Rosa, 2001, p. 402). É lugar de travessia, uma narrativa fora do tempo, o sertão é “velho de idades”; sertão que não tem contorno.

Sertão velho de idades. Porque – serra pede serra – e dessas, altas, é que o senhor vê bem: como é que o sertão vem e volta. Não adianta se dar as costas. Ele beira aqui, e vai beirar outros lugares tão distantes. Rumor dele se escuta. Sertão sendo do sol e os pássaros: urubú, gavião – que sempre vôm, às imensidões, por sobre... Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa. (Rosa, 2001, p. 777)

A ambiguidade do sertão assolado pela seca e o sertão mágico está presente na Literatura de Cordel. Em *O Retrato do Sertão*, Patativa do Assaré (2012) transita entre esses dois pólos, conciliando dor e prazer, descrevendo essa terra tão conhecida pelo “poeta agricultor”.

Porém, se ele é um portento
De riso, graça e primor,
Tem também seu sofrimento,
Sua mágoa e sua dor.

Esta gleba hospitaleira,
Onde a fada feiticeira
Depositou seu condão,
É também um grande abismo
Do triste analfabetismo,
Por falta de proteção.
(Assaré, 2012)

Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2019), o sertão une características como distância geográfica e temporal, um deslocamento espacial e cronológico. “Na escavação incessante em busca do ser do sertão, autores e obras foram e são tragados pelo vórtice de sentido que é o enunciado sertão, rodopiam no oco de sua significação, são capturados pelo redemoinhar de sua realidade, de sua identidade” (Albuquerque Jr., 2019). E continua:

O sertão é o outro. Alteridade, diferença. O sertão é o estranho. O sertão é o outro do litoral, da civilização, da cidade, da modernidade, da contemporaneidade. O sertão é o distante e o distinto. Aquele espaço com o qual não se tem proximidade ou identidade. É o lugar do outro, do estranho, do selvagem, do bárbaro, do rústico, do rude, do atrasado, do dessemelhante, do bicho, do inumano. O sertão é outro e possui a infinita capacidade de outrar-se. Ele sempre se desassembla, ele sempre se faz outro quando dele nos aproximamos. Quanto mais se espia mais ele se afigura mudado, metamorfoseado. O sertão é cobra que muda a pele todo santo dia. (Albuquerque Jr., 2019)

O autor aponta as características fronteiriças do sertão. Para ele, o sertão está sempre um pouco mais adiante: quando chegamos, ele se desloca um pouco mais para frente. São os limites de nossa capacidade semiótica: quando o dominamos, ele já não é. A ausência de sentido, tal imprecisão, é condição necessária para sua existência.

Os conceitos convergem. O sertão não é uma localidade fixa, mas um lugar de transição e deslocamento, marcado justamente por sua imprecisão. Trata-se de uma fronteira móvel, espaço de contradições e coexistências improváveis, onde o mítico e o árido, o real e o fabuloso, a escassez e o encantamento se entrelaçam. Seus contornos são difusos porque ele se define por escapar às definições e cada tentativa de fixá-lo apenas reafirma sua natureza errante, a exemplo das criaturas monstruosas que nele transitam. O sertão é lugar de travessia, de miragem, desprovido de centro, mas simbolicamente carregado.

3.4 O monstro na semiosfera sertaneja

O sertão é a fronteira, a borda que contorna uma realidade segura e estruturada. Pensar em um espaço geográfico, metafórico ou não, habitado por seres que destoam daqueles que vivem dentro do território seguro, na estabilidade previsível, na realidade ordenada, nos remete à semiosfera lotmaniana: o espaço semiótico necessário para a existência e funcionamento das linguagens.

A semiosfera pode ser pensada de forma segmentada em três espaços intercambiáveis: o centro, a fronteira e o exterior. No centro, ocorrem trocas simbólicas, enquanto o espaço exterior seria aquele impensável, o extra-semiótico, o caos. Quanto mais próximo do centro, maior é a estabilidade e a segurança do sistema. À medida que nos aproximamos da fronteira e, conseqüentemente, do espaço externo, encontramos novos elementos, estranhos, estrangeiros, carentes de significação. Cruzar esse limiar representa entrar numa região caótica, onde não há troca simbólica alguma e na qual seria impossível compreender qualquer símbolo.

O centro da semiosfera é marcado pela estabilidade e pela autodefinição. Para Lotman, a forma final da organização estrutural de um sistema semiótico é quando ele descreve

a si mesmo, isto é, quando as gramáticas estão escritas, os costumes estão postos e as leis estão codificadas. É quando o sistema possui maior organização estrutural, mas com menor flexibilidade e menor potencial de desenvolvimento dinâmico (Lotman, 1990).

A definição da semiosfera, no estabelecimento de suas fronteiras, é o que separa o mundo que conhecemos daquilo que não sabemos. Essa fronteira não apenas protege a estrutura sólida e segura como a define: é o nosso mundo, o espaço que nos pertence, onde vivemos. Tal modelo serve para nos identificarmos como nação, como grupo social, como etnia ou como espécie humana.

Every culture begins by dividing the world into ‘its own’ internal space and ‘their’ external space. How this binary division is interpreted depends on the typology of the culture. But the actual division is one of the human cultural universals. The boundary may separate the living from the dead, settled peoples from nomadic ones, the town from the plains; it may be a state frontier, or a social, national, confessional, or any other kind of frontier⁵⁶ (Lotman, 1990, p. 131).

Esse estágio de autodescrição é necessário como resposta à diversidade interna da semiosfera. Assim, a semiosfera ganha estrutura sólida, estável, necessária à sua permanência e, como contraponto ao enrijecimento, perde a capacidade de renovação, de flexibilidade e de enriquecimento. É a diversidade da fronteira que garante a renovação necessária ao núcleo já engessado.

Ocorre que o excesso de diversidade em uma semiosfera ameaça sua unidade e definição, sua própria integridade. Dessa forma, segundo Lotman, uma parte da estrutura nuclear da semiosfera cria sua própria gramática e, então, busca estender essas normas para toda a semiosfera. O semiótico russo cita o dialeto de Florença, que se tornou a língua literária da Itália da Renascença, e a etiqueta da corte parisiense de Luís XIV, que se expandiu para toda a nobreza europeia. Entretanto é possível observar casos semelhantes em toda a cultura, quando gêneros musicais e outras manifestações artísticas se popularizam e se tornam estilos hegemônicos (Lotman, 1990).

As consequências desse processo de consolidação da semiosfera são o apagamento de manifestações não hegemônicas. Lotman aponta que a semiosfera corresponde à percepção de mundo dos indivíduos e que aquilo que não está incluso nesse universo tende a ser considerado inexistente. A Literatura de Cordel articula esses polos: embora periférica, aborda temas hegemônicos, ainda que sob o viés sertanejo e permanece popular e erudito, sendo referência e inspiração para obras de autores como João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e Haroldo de Campos, entre outros. O cordel é frequente objeto de pesquisa na academia⁵⁷ e

⁵⁶ Toda cultura começa dividindo o mundo em “seu próprio” espaço interno e “seu” espaço externo. A forma como essa divisão binária é interpretada depende da tipologia da cultura. Mas a verdadeira divisão é algo universal na cultura humana. A fronteira pode separar os vivos dos mortos, os povos sedentários dos nômades, a cidade das planícies; pode ser uma fronteira estatal, uma fronteira social, nacional, confessional ou qualquer outro tipo de fronteira (tradução nossa).

⁵⁷ Levantamento realizado durante a fase de preparação desta tese junto aos repositórios das universidades federais dos estados do nordeste brasileiro e de Minas Gerais listou mais de 3 mil trabalhos que têm a Literatura de Cordel como tema ou objeto, sendo aproximadamente um terço desse número de dissertações (978), um sexto de

se faz presente em salões de arte, com exposições que dialogam com a estética da xilogravura e com o imaginário sertanejo apresentado na poesia popular, como o Movimento Armorial, que será abordado mais adiante nesta tese, e o *Xilograffiti*, que associa a Literatura de Cordel à arte urbana em obras do mestre da xilogravura J. Borges, coletivo Lira Nordestina e outros. Ao mesmo tempo, o cordel é apropriado em obras de grande circulação na televisão e no cinema, como na obra cinematográfica de Glauber Rocha e nas telenovelas da Rede Globo. Assim, ao se modificar, ele não se desvirtua, não se afasta da tradição, mas reafirma a própria dinâmica que mantém viva a cultura.

A contemporary will reason something like this: (...) As a person of culture I embody the behaviour prescribed by certain norms. Only what in my behaviour corresponds to these norms is counted as a deed. If, through weakness, sickness, inconsistency, etc., I deviate from these norms, then such behaviour has no meaning, is not relevant, simply does not exist.' A list of what 'does not exist', according to that cultural system, although such things in fact occur, is always essential for making a typological description of that system⁵⁸ (Lotman, 1990, p. 129).

É importante destacar que o modelo da semiosfera de Lotman é desigual e assimétrico. Assim, há semiosferas dentro da semiosfera, subgrupos com sistemas simbólicos próprios e suas próprias fronteiras, nas quais ocorrem trocas simbólicas internas com os demais espaços da semiosfera.

The notion of the boundary separating the internal space of the semiosphere from the external is just a rough primary distinction. In fact, the entire space of the semiosphere is transected by boundaries of different levels, boundaries of different languages and even of texts, and the internal space of each of these sub-semiospheres has its own semiotic "I" which is realized as the relationship of any language, group of texts, separate text to a metastructural space which describes them, always bearing in mind that languages and texts are hierarchically disposed on different levels⁵⁹ (Lotman, 1990, p. 138)

Lotman observa que um sistema multinível é desenvolvido pela semiosfera, que permite a existência de fronteiras internas. Assim, porções específicas da semiosfera podem, em diferentes níveis de autodescrição, formar um todo semiótico, um espaço semiótico ininterrupto limitado por uma fronteira maior ou um grupo de espaços fechados cuja diferença será marcada

teses (468) e valor semelhante em trabalhos de conclusão de curso (468). Tal análise é limitada pela ausência de padronização dos dados, desatualização da base ou indisponibilidade dos sistemas eletrônicos, mas é indicativo de relevante interesse acadêmico sobre o tema.

⁵⁸ Um contemporâneo raciocinará algo assim: (...) Como pessoa de cultura, incorporo o comportamento prescrito por certas normas. Somente o que em meu comportamento corresponde a essas normas é considerado uma ação. Se, por fraqueza, doença, inconsistência, etc., eu me desviar destas normas, então tal comportamento não tem significado, não é relevante, simplesmente não existe.' Uma lista do que "não existe", de acordo com esse sistema cultural, embora tais coisas de facto ocorram, é sempre essencial para fazer uma descrição tipológica desse sistema (tradução nossa).

⁵⁹ A noção de fronteira que separa o espaço interno da semiosfera do externo é apenas uma distinção primária grosseira. Na verdade, todo o espaço da semiosfera é atravessado por fronteiras de diferentes níveis, fronteiras de diferentes linguagens e até de textos, e o espaço interno de cada uma dessas subsemiosferas tem o seu próprio "eu" semiótico que se realiza como a relação de qualquer língua, grupo de textos, texto separado para um espaço metaestrutural que os descreve, tendo sempre em mente que línguas e textos estão hierarquicamente dispostos em diferentes níveis (tradução nossa).

pelas fronteiras que os separam. Nesse sistema, há uma hierarquia de códigos, com vários níveis de significação ativados na realidade única da semiosfera. São exemplos dessas semiosferas internas segmentos ou nichos sociais com linguagem própria, grupos religiosos ou culturais que compartilham símbolos que são compreendidos por todos, mas que guardam significado próprio para os membros do grupo.

A partir daí, elementos que são externos, estrangeiros e periféricos podem ser considerados não existentes na realidade. Segundo Lotman, o esquecimento é culturalmente produzido. No processo de disputa entre o que se considera uma informação válida e que, portanto, merece ser preservada, e o que não deve ser mantido na memória cultural, há permanentes tentativas de apagamento. Assim, há um esforço recorrente em excluir, animalizar, banalizar ou silenciar, por exemplo, povos indígenas, pessoas trans e habitantes de comunidades periféricas. Nos processos dinâmicos da semiosfera, tais manifestações de diversidade se movem da borda para o centro, em processos de tradução. Isso ocorre porque o que antes era externo – e, portanto, não tinha significado – é traduzido para a linguagem do núcleo. Assim o elemento estrangeiro é incorporado e passa a fazer sentido. Esse processo de incorporação, de tradução, de semiotização, é chamado de modelização, conceito de Lotman que designa o processo de transformação da informação em texto. Serve também para dimensionar o aspecto tradutor deste processo, quando códigos são elaborados a partir de códigos pré-existentes. Da modelização das linguagens culturais surgem novas informações (Machado, 2019).

As bordas da semiosfera, por sua vez, compõem o espaço caótico. As trocas simbólicas, a expansão cultural e a descoberta do novo se dão na periferia. A fronteira é onde transitam o estrangeiro, o profeta, os loucos e os monstros: indivíduos marginais, por definição. A noção de fronteira é ambivalente: tanto separa quanto une. É sempre o limite de algo e, portanto, pertence a ambas as culturas fronteiriças, a ambas as semiosferas contíguas. A fronteira é bilíngue e polilíngue – é um mecanismo de tradução de textos de uma semiótica alheia para a “nossa” língua, é o lugar onde o que é “externo” se transforma no que é da semiótica interna da semiosfera, mantendo suas próprias características (Lotman, 1990, p.137). As fronteiras desse território semiótico são marcadas pela hostilidade, pelo caos, pelo perigo e pela presença do outro. É na borda que se dá o dinamismo semiótico, onde se manifestam caos e ordem. Fronteira é a divisão entre o eu e o outro, entre o nós e o estrangeiro, mas ao mesmo tempo, espaço de troca, de tensão e que constitui, para Lotman, espaço dialógico da cultura.

Amálio Pinheiro (2024) destaca o papel da oralidade nesses processos de trocas que ocorrem nas fronteiras. O autor analisa a presença da voz, das oralidades e da natureza, ampliada pela formação cultural do continente latino-americano, nas inúmeras séries e gêneros escritos.

Tratando-se, pelo menos, da América Latina, Caribe e da África meridional, a permanência ativa das culturas e ritmos das oralidades mestiças, em vários graus de composição com séries próximas e distantes, é inegável e crucial. Ocorre, na ligação entre, de um lado, voz e natureza e, de outro, o vasto território polilíngue, uma alteração dos códigos, cujos vocemas (unidades significantes da voz) assimilam as

culturas, paisagens e ambiente dentro do próprio ato vivo da fonação (Pinheiro, 2024, p. 10).

Para Amálio (2024), a permanência ativa das culturas orais na América Ibérica, nas Antilhas e na África, aliada a elementos marginais sujeitos a acontecimentos altamente imprevisíveis, desencadeiam novos fenômenos culturais, não-lineares e assimétricos, de comportamento criativo diante da vida e da morte. Ele acrescenta que as periferias da cultura detêm especial dinamismo e “acolhem melhor os arredores casuais, os ruídos e as precariedades constitutivas dos lugares e situações que fermentam mesclas intertextuais” (Pinheiro, 2024, p. 9).

De acordo com Machado (2015), a ideia da semiosfera evidencia relações que nem sempre são evidentes. Para a autora, a borda, contínua, traz à luz a possibilidade de transição entre os espaços e, nesse processo, a possibilidade de tradução.

Uma das linhas de força do conceito de fronteira reside em sua capacidade de colocar em destaque sistemas de relações espaciais nem sempre evidentes. Nisso reside igualmente o valor intrínseco de sua função modelizante: a fronteira mostra a possibilidade de deslocamento, de passagem de uma dimensão a outra, de tradução, que tanto pode ser uma língua quanto um espaço fisicamente configurado. Com isso, toda fronteira situa confrontos e se alimenta de atritos longe de ser uma linha divisória que delimita pontos em relação (Machado, 2015, p. 110).

Nöth (2015), em *The topography of Yuri Lotman's semiosphere*, observa que embora o conceito de semiosfera seja baseado numa noção geográfica, a ideia do semioticista russo era apresentar a semiosfera como um modelo em vez de mera metáfora (embora, lembra Nöth, Lotman use muitas metáforas espaciais em seus textos). Nöth destaca que a semiosfera não designa necessariamente um espaço concreto, mas o reino da imaginação, que pode ser um cosmo de contos de fadas, uma cultura nacional, uma época ou tendência literária.

The spatial dichotomies in which Lotman describes the semiosphere, such as centre vs. periphery, right vs. left, or top vs. bottom are loci which are also salient in spatial cognition. Equally fundamental ideological values of social, cultural or religious life are projected onto them in the form of semantic opposites. ‘The concepts “high-low”, “left- right”, “near-far”, “open-closed”, “demarcated-not demarcated” and “discrete-contin- ous” prove to be material for constructing cultural models with completely non-spatial content and come to mean “valuable-not valuable”, “good-bad”, “one’s own-another’s”, “accessible inaccessible”, “mortal-immortal” and so on’⁶⁰ (Nöth, 2015, p. 13).

A continuidade, homogeneidade e simetria dos espaços físicos também estão ausentes na semiosfera, que seria, de acordo com Lotman, descontínua e heterogênea. Essa

⁶⁰ As dicotomias espaciais nas quais Lotman descreve a semiosfera, como centro versus periferia, direita versus esquerda ou topo versus base, são loci que também se destacam na cognição espacial. Valores ideológicos igualmente fundamentais da vida social, cultural ou religiosa são projetados sobre eles na forma de opostos semânticos. “Os conceitos “alto-baixo”, “esquerda-direita”, “perto-longe”, “aberto-fechado”, “demarcado-não demarcado” e “discreto-contínuo” mostram-se materiais para a construção de modelos culturais com conteúdo completamente não-espacial e passou a significar “valioso-não valioso”, “bom-mau”, “próprio-outro”, “acessível inacessível”, “mortal-imortal” e assim por diante’ (tradução nossa).

irregularidade interna é caracterizada pela presença de estruturas nucleares e pela dinâmica presente na semiosfera. Tensões entre as forças do centro e da periferia resultam em um movimento que abala a estabilidade da semiosfera, pois os processos semióticos dinâmicos fluem da periferia para o centro, buscando deslocá-los (Nöth, 2015).

No contexto brasileiro, marcado por profundas desigualdades sociais e econômicas e grande riqueza e diversidade cultural, o modelo da semiosfera lotmaniana permite o desenvolvimento de análises que investigam as dinâmicas simbólicas que envolvem as periferias excluídas e os centros irradiadores do poder.

Nesse modelo, os grandes centros urbanos, as metrópoles e os povoados desenvolvidos comporiam o centro, margeados pela região semiárida denominada sertão. Ocorre, entretanto, que o povoamento da região Nordeste do Brasil se deu pelo mar e a faixa litorânea contorna a região central onde se localizam os sertões. Essa estrutura invertida não invalida o modelo, uma vez que a assimetria e a desigualdade são características da semiosfera e o centro não corresponde ao centro geográfico ou geométrico, mas às estruturas consolidadas ou em consolidação nas quais ocorrem as trocas simbólicas.

A semiosphere is a space in which we are ‘immersed’ whenever we speak or communicate. It is a space enclosed by a boundary, but this boundary has often no geographic existence, for it may be the imaginary boundary between friends and foes, the poor and the rich, or the home and the woods in the fairy tales. The places within the semiosphere are the result of metaphorical projections of cultural values onto geographical space⁶¹ (Nöth, 2015, p. 13).

Temos, portanto, o sertão como fronteira semiótica – o território metafórico que separa as regiões urbanas estruturadas (metrópoles, cidades menores, propriedades rurais etc.) do espaço extra-semiótico. Nakagawa (2019) observa que, no pensamento de Lotman, a atividade humana sempre organizou o espaço de forma a delimitar aquilo que lhe é próprio, interno, e o que é alheio, externo.

Um processo equivalente verifica-se quando da relação de um templo com a cidade, que passa a ser seu espaço externo, ou, ainda, na configuração de qualquer ritual que delimita aquilo que lhe é interno e próprio e, por consequência, o que lhe é extrínseco. É por meio dessas formas de organização do espaço que Lotman indica de que maneira acontece a delimitação de uma “não-cultura”, ou seja, outra forma de organização que se coloca fora do espaço delimitado como próprio de uma cultura (Nakagawa, 2019, p. 136).

Massimo Leone (2012), em *Semiótica de lo bárbaro: para una tipología de las inculturas*, investiga as fronteiras entre a semiosfera e o que ele chama de “semio-caos” ou “semio-nada”, refletindo, como a Semiótica da Cultura caracteriza o “bárbaro” e se o termo consistiria em algo mais que uma simples representação da incultura. Leone propõe alguns

61 Uma semiosfera é um espaço no qual estamos “imersos” sempre que falamos ou comunicamos. É um espaço delimitado por uma fronteira, mas esta fronteira muitas vezes não tem existência geográfica, pois pode ser a fronteira imaginária entre amigos e inimigos, os pobres e os ricos, ou a casa e a floresta nos contos de fadas. Os lugares dentro da semiosfera são o resultado de projeções metafóricas de valores culturais no espaço geográfico (tradução nossa).

conceitos que podem contribuir para sua proposta de elaboração de uma “tipologia das inculturas”.

Inicialmente, Leone propõe dois macrofatores para determinar a articulação interna do campo semântico da incultura: a ordem e a agentividade. O primeiro diz respeito à regularidade textual do campo, isto é, ao grau de inteligibilidade semântica que uma cultura possui em relação àquilo que a rodeia. O autor aponta que essa noção pode ser superior (uma cultura considera seu entorno mais ordenado que ela própria), ou mínima (uma cultura que se vê cercada de caos semiótico).

O segundo conceito, o da agentividade, diz respeito à força enunciativa, isto é, à capacidade percebida que cada polo possui de elevar ou reduzir sua regularidade textual. Assim, a agentividade constitui o poder que a semiosfera atribui a seu entorno de interferir em sua ordem interna, alterando sua regularidade textual de forma a tornar-se mais ou menos inteligível. Os dois conceitos combinados dão conta de parte das dinâmicas entre a semiosfera e seu entorno.

En otros términos, la civilidad y la barbarie son las polaridades dinámicas del orden y del desorden textuales, las que se encuentran en todas las semiósferas que se complacen de su propia inteligibilidad respecto al caos semiótico que las rodea, pero atribuyen a tal caos una fuerza enunciativa máxima, una máxima capacidad de agredir y desintegrar esta inteligibilidad. Es la actitud típica del imperio cultural en el horizonte de su decadencia⁶² (Leone, 2012, p. 560).

Ao pensar na semiosfera sertaneja nos conceitos trazidos por Leone, no que diz respeito à ordem, a fronteira sertaneja se apresenta com regularidade textual mínima. Caótica no que diz respeito às leis, à religião e à cultura, é o ambiente no qual, nas narrativas de cordel, se encontram cangaceiros, assombrações e monstros. O medo evocado pelo sertão e suas criaturas conduz à ideia de elevada agentividade, uma vez que a desordem ameaça constantemente o mundo estabelecido. Enquanto vigias, os monstros existem para manter os mundos separados.

3.5 O centro sagrado do mundo

Para Eliade (1992), o Cosmos corresponde ao mundo habitado, enquanto o território desconhecido é o Caos. A ocupação de um território, a fundação de uma cidade ou a construção de uma aldeia implica a repetição da criação do mundo: o homem ordena os espaços, afasta as ameaças, abre os caminhos e elabora a realidade onde antes não havia nada. Mais do que tornar um ambiente habitável para a população, esse domínio garante ordem e dá sentido ao mundo. O estabelecimento inicial desse espaço marca um momento sagrado, no qual se fixa o centro, a pedra fundamental, a partir do qual o espaço antes homogêneo é ordenado.

⁶² Em outras palavras, civilidade e barbárie são as polaridades dinâmicas da ordem e da desordem textuais, presentes em todas as semiosferas que se deleitam com sua própria inteligibilidade em relação ao caos semiótico que as cerca, mas atribuem a esse caos uma força enunciativa máxima, uma capacidade máxima de atacar e desintegrar essa inteligibilidade. Essa é a atitude típica do império cultural no horizonte de seu declínio. (tradução nossa)

O que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas subentendem entre o seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca: o primeiro é o “mundo”, mais precisamente, “o nosso mundo”, o Cosmos; o restante já não é um Cosmos, mas uma espécie de “outro mundo”, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, “estranhos” (equiparados, aliás, aos demônios e às almas dos mortos). À primeira vista, essa rotura no espaço parece consequência da oposição entre um território habitado e organizado, portanto “cosmizado”, e o espaço desconhecido que se estende para além de suas fronteiras: tem se de um lado um “Cosmos” e de outro um “Caos” (Eliade, 1992, p. 21).

No pensamento de Eliade (1992), o ordenamento do território caótico requer sua ocupação e organização, uma vez que fazem parte do caos fluido. É tarefa do homem se instalar e transformar esses espaços por meio da repetição ritual da cosmogonia, cujo modelo exemplar é a criação do universo pelos deuses. Tal procedimento ritual passa pela destruição dos monstros. O autor cita como exemplo os conquistadores espanhóis e portugueses, que tomaram posse, em nome de Jesus Cristo, dos territórios descobertos e conquistados. “A ereção da Cruz equivalia à consagração da região e, portanto, de certo modo, a um ‘novo nascimento’” (Eliade, 1992, p. 22).

O centro e o espaço ordenado que o cerca é, portanto, território sagrado. Não raro, lugares santos são apresentados como “centro do mundo” ou “meio do mundo”. Eliade traz os exemplos de lugares elevados, como esse ponto cósmico central, como a região da Palestina, que seria o único lugar a escapar da inundação do dilúvio bíblico, e a cidade de Jerusalém, como uma representação do mundo habitado. Tais lugares são convergência de dimensões sagradas e profanas, caminhos pelos quais o homem ingressa no mundo sacro.

Parece-nos que se impõe uma conclusão: o homem religioso desejava viver o mais perto possível do Centro do Mundo. Sabia que seu país se encontrava efetivamente no meio da Terra; sabia também que sua cidade constituía o umbigo do Universo e, sobretudo, que o Templo ou o Palácio eram verdadeiros Centros do Mundo; mas queria também que sua própria casa se situasse no Centro e que ela fosse uma *imago mundi* (Eliade, 1992, p. 27).

Ramos (2012) destaca que os ritos de sacralização de territórios não implicam encontrar esses lugares e demarcá-los, mas construí-los de fato. Não haveria, assim, espaços ordenados ocultos em meio ao caos homogêneo: é a partir do nada absoluto que a existência é elaborada. O autor aborda em sua obra a cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará, apontada pelos devotos como “Nova Jerusalém”.

Juazeiro é um meio do mundo: centro do mundo e maneira de significá-lo. Por meio de Juazeiro, o sangue derramado é, também o sêmen esperado, a terra à procura de semente. A fundação da sacralidade de Juazeiro não é a colocação de um centro no espaço, e sim a própria constituição do espaço por meio das vivências que fazem o centro (Ramos, 2012, p. 12).

A construção da Igreja do Horto, iniciada em 1890, em Juazeiro do Norte, constituía, em si, o ordenamento de um espaço sagrado. À medida em que as paredes eram erguidas, seus arredores ganharam novas denominações, tendo como matriz a religiosidade regional e o catolicismo popular.

Com os trabalhos de edificação do templo, os romeiros afirmavam que a serra era o Jardim das Oliveiras. O caminho coberto de pedras que desembocava na igreja era o caminho do Calvário. (...) O Riacho do Salgadinho ganhou novo nome: Rio Jordão. A própria serra era o Monte Calvário, onde não só Cristo sofrera o martírio. Lá, Padre Cícero também havia recebido sua “coroa de espinhos”, perseguido e injustiçado pelos “poderosos da Igreja” (Ramos, 2012, p. 363)

Para Ramos, o centro da “Nova Jerusalém” é a Serra do Horto e o centro da Serra do Horto é o Santo Sepulcro, local onde, segundo os devotos, o Padre Cícero ia para meditar e rezar. Em torno desses círculos concêntricos, a semiosfera sagrada é estabelecida: território santo cercado pelo caos profano do sertão insondável.

Figura 9 - Semiosfera sagrada



Fonte: Produção nossa.

Nessa perspectiva, a dimensão sagrada estabelece os parâmetros de ordem para o indivíduo e o espaço no qual ele habita. No pensamento de Eliade (1992), a partir da marcação do centro emanam as normas que regem a realidade estabelecida, dando forma ao caos primordial e criando, a partir do vazio, o cosmos (Figura 9). O homem, ao aproximar-se do centro desse sistema, se torna gradativamente santo – sem pecado, no pensamento católico popular. O movimento inverso, de afastamento do centro, distancia o indivíduo da esfera divina e o expõe ao risco de sair do espaço ordenado, e, eventualmente, perde até a condição humana. Cohen (2000) alerta que cruzar as fronteiras desse espaço ordenado implica em arriscar ser atacado por um monstro ou se tornar um.

É na fronteira desses dois territórios que o estrangeiro, o alienígena e o monstruoso encontram os habitantes do interior do espaço semiótico. Comerciantes transitando por estradas na floresta, viajantes mudando de uma cidade para outra e outras pessoas que, por um motivo ou por outro, saem das vilas e cidades e penetram em território desconhecido: são esses que avistam monstros.

O cão ensandecido no qual Helena foi transformada em *A moça que bateu na mãe e virou uma cachorra*, de Cavalcante (1976), assombra esse território. Segundo o relato do cordelista, ela ataca sempre “à noitinha”: naquele período indefinido, no lusco-fusco, na fronteira entre o dia e a noite. É que a fronteira na qual a cachorra de Cavalcante transita não é apenas geográfica, mas também temporal. É o caso do Dia de São Bartolomeu, 24 de agosto, no qual é proibido caçar, pelejar e pescar – o dia em que o diabo está solto.

As ocorrências e avistamentos se dão sempre em cidades do interior, como demonstrado anteriormente: do Crato, no Ceará, a Petrolina, em Pernambuco. Sua trajetória inclui municípios grandes, como Canindé e Juazeiro do Norte, que são destinos de romarias, e Sobral e Feira de Santana, centros comerciais, mas composta principalmente por pequenas cidades e passa ao largo das capitais e do litoral.

As raças monstruosas habitam os confins da Terra. Os grifos e as serpentes com cabeça humana ocupam espaços próximos das regiões habitadas. O mundo está cheio de buracos, de armadilhas de onde podem brotar forças maléficas e animais fantásticos: espaços que constituem outros tantos limites marcando o além da ordem simbólica da vida, de que a existência religiosa proporciona o modelo. (Gil, 2006, p. 57)

Assim como os encontros monstruosos ocorrem sempre nas fronteiras, essas criaturas habitam as periferias dos pergaminhos medievais, as margens das construções góticas e, se pode dizer, os limites dos pensamentos. Os mapas medievais, a exemplo do Mapa de Hereford (Figura 10), são repletos de ilustrações de criaturas adornando suas fronteiras e oceanos. Como a representação antecipada da semiosfera, as criaturas fantásticas se ocultam nas bordas, nas frestas, nos espaços vazios da cartografia medieval. Este é o lugar do monstro, conforme alerta Gil (2006).

Figura 10 – Mapa de Hereford

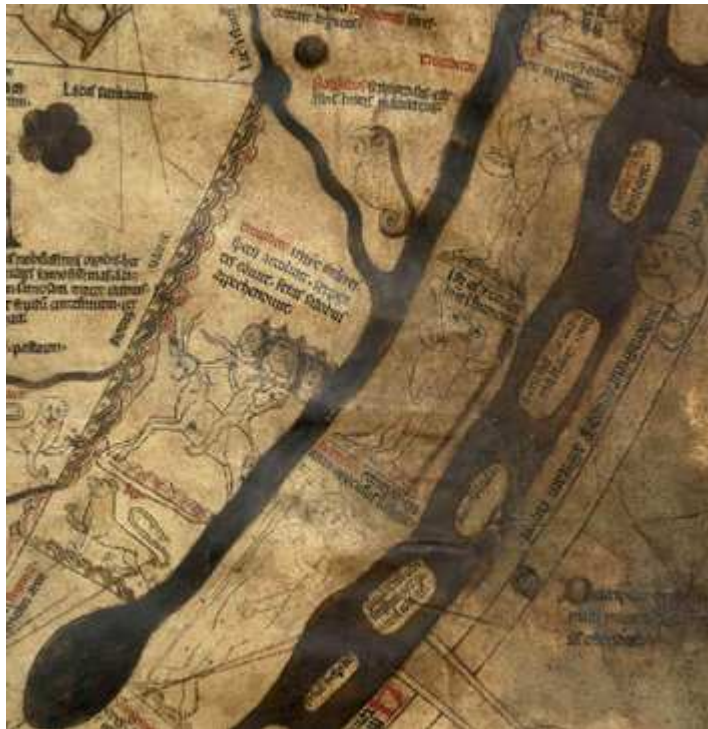


Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mapa_de_Hereford/

Detalhes do mapa (Figura 11) revelam que na borda que circula o globo e nos entrelugares do território apresentado estão distribuídas criaturas estranhas, como Blêmios (um povo sem cabeça, com o rosto no tronco), os Ciópodes (um povo que possui um único pé, enorme), Trogloditas e Cinocéfalos (um povo que possui cabeça de cachorro). Vale destacar que essas criaturas não estão necessariamente às margens do diagrama, mas inseridas nas frestas, nos espaços vazios.

O mapa de Hereford pode ser visto com uma representação da semiosfera. Seguindo o padrão *Terrarum Orbis*, o diagrama apresenta todo o mundo conhecido, isto é, os três continentes (Europa, Ásia e África) divididos pelos três grandes rios (Mediterrâneo, Nilo e Danúbio). Circulando o globo está o oceano, como fronteira final que cerca toda a terra. Assim como a semiosfera, o mapa possui fronteiras internas e espaços vazios, onde os monstros habitam. No meio está a cidade de Jerusalém, o centro do mundo. Fora da orbe, no topo, está o plano divino, com o Cristo em seu trono cercado de anjos e santos (Hereford Cathedral, 2024). Vale destacar, ainda, que o mapa de Hereford contém ilustrações em referência a relatos bíblicos, como a Arca de Noé, a travessia do Mar Vermelho e a Torre de Babel. Da Mitologia Grega, o mapa traz o labirinto do Minotauro, o Velocino de Ouro e as Colunas de Hércules.

Figura 11 – Detalhes do Mapa de Hereford



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mapa_de_Hereford/

Gil destaca que o fenômeno se dá, também, na arquitetura. O monstro permanece escondido nos cantos sombrios das construções góticas, de forma discreta, vigiando e protegendo. Eles não ocupam espaços centrais ou de destaque, mas espreitam nas frestas e nas bordas.

Primeiro, as catedrais: o seu bestiário fantástico não assombra os grandes lanços de paredes, os fustes das colunas, dos altares ou retábulos. Mas é nas volutas das colunas, nos frisos, nos capitéis, sob as consolas, nos cantos das gárgulas, na borda das cornijas, nas cantoneiras entre suas figuras de santos que surgem os monstros, fundindo-se em interstícios, espiando das frestas, dissimulando-se na sombra para melhor nos surpreender. (Gil, 2006, p. 58)

Este capitel românico (Figura 12), presente na Abadia de Saint-Michel Cuxa, em Codalet, comuna francesa nos Pireneus, é um dos muitos exemplos de como as criaturas fantásticas adornam, de forma discreta, as margens das construções arquitetônicas.

Figura 12 - Capitel românico na abadia de Saint-Michel- de-Cuxa (França)



Fonte: Eduardo Miranda - México, em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Capitel>

O dragão espreita aos pés do monumento ao papa Gregório XIII na Basílica de São Pedro, no Vaticano (Figuras 13 e 14). A criatura está presente também, de forma discreta, em outras representações do papa, como sua estátua esculpida por Pietro Paolo Olivieri, presente na Basílica de Santa Maria em Aracoeli, em Roma. A criatura mitológica vem do brasão da família do sumo sacerdote, nascido Ugo Boncompagni.

Figura 13 - Monumento a Gregório XIII por Camillo Rusconi



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Camillo_rusconi_monumento_a_gregorio_XIII_1723_01.JPG

Figura 14 - Detalhe do Monumento a Gregório XIII



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Camillo_rusconi_monumento_a_gregorio_XIII_1723_01.JPG

Isso também se dá nos textos impressos: rompem a ordem natural do texto, a ortografia, ao adornar as margens, as entrelinhas, ao se entrelaçar nas letras capitulares. O monstro habita, assim, as fronteiras geográficas, arquitetônicas e textuais.

Figura 16- Detalhe da vocação dos santos Pedro e André



Fonte: Eduardo Miranda - México, em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Capitel>

A justaposição de textos e figuras monstruosas está presente na obra idealizada por Ariano Suassuna, como parte do Movimento Armorial, em 1970. Seu propósito de criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste resultou em dois conjuntos de quadros que ele chamou de “iluminogravuras”, composições de poesias e ilustrações, de tema autobiográfico aos traços da xilogravura, ausência de perspectiva e profundidade (Figura 17). O termo e as composições visuais remetem às iluminuras medievais, com texto e ilustração compartilhando os espaços e, cabe destacar, a presença de figuras monstruosas nas composições.

Figura 17 - Ilumgravura de Suassuna



Fonte: Mattar, 2023.

Assim como nas iluminuras da Idade Média, as iluminogravuras de Suassuna apresentam monstros que interferem na linearidade do texto escrito, no caso os versos do poeta. A Onça Caetana (Figura 18), está presente em diversas obras de Suassuna e é uma das formas assumidas pela morte em seu universo ficcional. Ela também surge na forma da Moça Caetana, que completa a dupla natureza que o escritor confere à figura, que é ao mesmo tempo sedutora e fatal. A figura monstruosa está presente em *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de 1971, e *História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão: ao sol da Onça Caetana*, de 1977 (Suassuna, 1977 e 2004).

O pai de Ariano Suassuna foi assassinado quando ele era ainda criança por questões políticas. A mãe foi perseguida e teve que se mudar várias vezes, com os filhos. Esse acontecimento é um ponto fulcral da obra do escritor (...). A Onça Caetana é uma das formas assumidas pela morte no universo ficcional de Ariano, que, para tanto, parte do nome “Caetana”, com o qual o sertanejo costuma se referir à morte, vendo-a na forma de uma jovem mulher (“a moça Caetana”) (Mattar, 2023, p. 19).

A Onça Caetana de Suassuna é um ser híbrido, alado, dorso pintado como um onça, cabeça preta, presas e chifres, além de uma longa cauda negra. O monstro apresenta também uma longa língua ofídica, o que completa a união de três animais perigosos no sertão e que representam a própria morte: a onça, o carcará e a serpente.

Figura 18 - A Onça Caetana, no detalhe da Iluminura de Suassuna



Fonte: Mattar, 2023.

Outros artistas do Movimento Armorial trazem também a Onça Caetana em suas obras, como Gilvan Samico, cujo acervo une erudito e popular na técnica da xilogravura. Em seu tríptico *Pe. Cícero Romão* (Figura 19), de 1974, o artista faz referência a duas obras da Literatura de Cordel: *A moça que bateu na mãe e virou cachorra*, de Cavalcante (1976), e *A moça que virou cobra*, de Severino Gonçalves de Oliveira (s.d.).

Figura 19 - Pe. Cícero Romão (Tríptico), 1974, de Gilvan Samico



Fonte: Mattar, 2023.

Na visão de Gil, o texto é o mundo estruturado. Isso se dá tanto pela forma – letras, palavras, parágrafos e colunas – quanto pelo discurso, as ideias e o pensamento ali apresentado. Às margens desses elementos, as figuras monstruosas e outros seres adornam os espaços vazios, preenchem as lacunas e marcam a fronteira. Sua presença não agride o espaço ordenado, embora permaneça como uma ameaça pervasiva às estruturas.

Assim como o “chiste” e o grotesco interrompem a ordem medieval e a perturbam, assim como as catedrais estão peçadas de grifos, hermafroditas, bicéfalos e sereias, também o texto sagrado é subvertido pelas figuras monstruosas. Subversão essa que, como é sabido, garante aliás, a solidez arquitetônica do mundo real (Gil, 2006, p. 58).

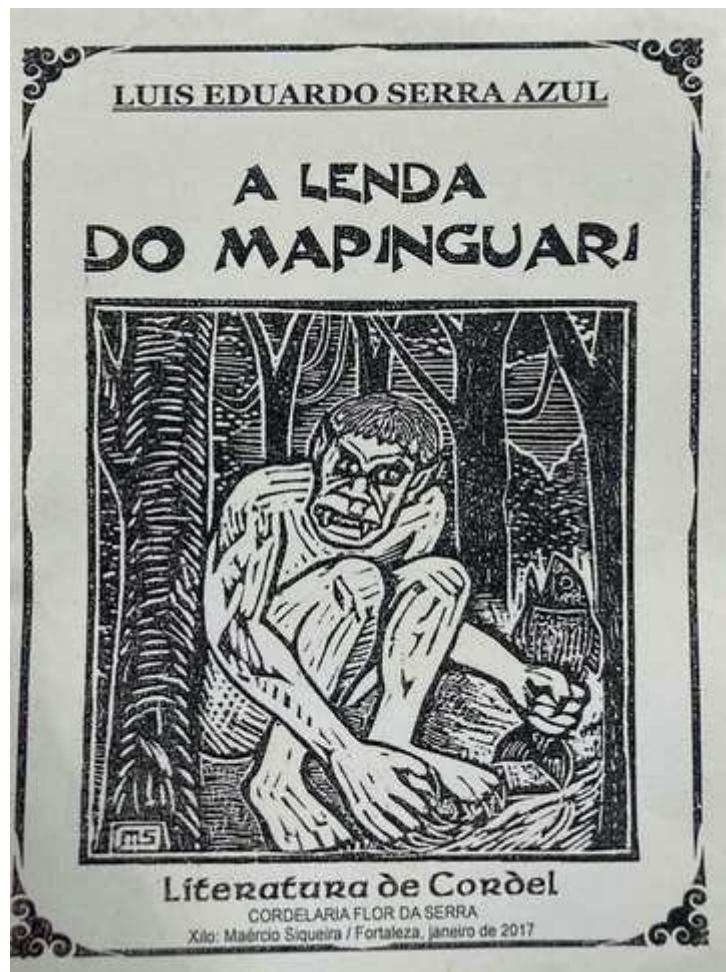
Os monstros que espreitam nas margens das iluminuras e nas frestas das construções medievais são marcadores da fronteira e reforçam os aspectos sólidos das estruturas que rodeiam. Sua presença discreta é marcadora das diferenças evidentes entre seus corpos distorcidos, suas caudas sinuosas e sua natureza improvável e a existência material daquilo que é reto, seguro e compreensível. Como lembra Gil (2006), os monstros existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. “Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens” (Gil, 2006, p. 12).

Na Literatura de Cordel, a figura monstruosa é apresentada geralmente nas capas, adornadas por xilogravuras ou ilustrações que utilizam outras técnicas de gravura. Embora seja um elemento paratextual, isto é, que está à margem do texto, a capa é local de destaque da obra

e, em muitos casos, a imagem do monstro assume posição central e seu nome compõe o título da obra.

A capa do cordel *A lenda do Mapinguari*, de Luiz Eduardo Serra Azul⁶³ (2017), é ilustrada pela xilogravura de Maércio Lopes Siqueira⁶⁴, apresenta o monstro do folclore amazonense entre as árvores, à beira de um rio (Figura 20). A criatura parece surpreendida por um fotógrafo, no meio da noite, em seu habitat, enquanto se alimenta com um peixe apanhado naquele momento.

Figura 20 - Capa de A Lenda do Mapinguari



Fonte: Azul, 2017

Rogério & Adriana no Reino de Macabul, do Mestre Azulão (s.d.), apresenta na capa a figura monstruosa do feiticeiro Macabul, o antagonista da história, enquanto sequestra uma princesa montado em um dragão de muitas cabeças (Figura 21). A imagem apresenta o

⁶³ Luiz Eduardo Serra Azul é natural de Fortaleza/Ceará. Serra Azul, como é conhecido no meio artístico, é poeta, escritor, humorista e compositor. É membro da AML (Academia Maracanaense De Letras) e vice-presidente da SOPOEMA (Sociedade dos Poetas e Escritores de Maracanaú), com vários livros publicados e participação em várias antologias.

⁶⁴ Maércio Lopes Siqueira é natural de Santana do Cariri-CE. Iniciou na arte da xilogravura em 1999 e, depois de um intervalo, voltou a gravar a partir de 2006, estudando junto a Carlos Henrique Soares as técnicas que esse artista desenvolveu. Foi presidente da Academia dos Cordelistas do Crato em 2009.

monstro agarrando a vítima, parcialmente oculto pelo vestido da moça, que clama por ajuda. Do lado esquerdo da ilustração, um muro de pedra e uma torre mostram o mundo estruturado e seguro do qual a princesa está sendo raptada, enquanto o lado direito, para onde o monstro a conduz, é ilustrado com árvores escuras: a floresta, os ermos, o ambiente selvagem. A montaria do vilão é grotesca: um bicho de sete cabeças, cada uma voltada em uma direção diferente, de aspecto dracônico, espiralando-se no ar como um dragão chinês.

Figura 21 - Capa de Rogério & Adriana no Reino de Macabul



Fonte: Azulão, s.d.

A capa do folheto mescla o traço da xilogravura à impressão off-set, que reproduz uma imagem que remete aos romances de cinema de época, na qual o galã se curva para beijar a mulher. A composição com fotografias é recurso frequente, em particular em romances de cordel, que tomam emprestadas as imagens de modelos e atores de Hollywood como protagonistas de suas histórias.

As narrativas de amor e as aventuras imaginadas pelos poetas encontraram nas imagens e personagens do cinema uma grande influência. Os heróis e mocinhos, representados

por Gary Cooper, Rudolf Scott, John Wayne, Jane Lang, Lucille Ball, Joan Crawford e Ida Lupino saíram das telas do cinema para as páginas dos folhetos, possibilitando uma associação entre a narrativa fílmica e a narrativa poética, numa associação de linguagem que potencializou o imaginário dos apreciadores dos folhetos e cinéfilos (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2018, p. 109).

Chama a atenção também a utilização da xilografia e da fotografia na mesma capa, embora separados pela moldura oval que circunda a retícula fotográfica. Segundo o documento *Literatura de Cordel: dossiê descritivo*, apresentado ao Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para a avaliação da pertinência do registro da Literatura de Cordel como Patrimônio Cultural Brasileiro, o cordel era produzido com aspectos visuais específicos para se popularizar entre leitores pouco familiarizados com a escrita, motivo pelo qual os poetas e editores utilizaram a capa do folheto como espaço privilegiado para associar o texto escrito a uma imagem, potencializando a fixação do título do folheto e da história contada em verso na memória dos leitores. “A imagem presente no folheto não é uma mera ilustração do texto, mas uma linguagem produtora de sentidos e significações” (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2018, 102). Conforme defende o dossiê, no decorrer de um século, as imagens nas capas dos folhetos constituem uma memória visual do cordel no Brasil e apresentam uma estética singular, especialmente após a introdução da xilogravura como técnica de ilustração.

O dossiê descritivo afirma que a iconografia na literatura de folhetos brasileira tem função mnemônica: a relação imagem-autor-título permite reconhecer um folheto dentre centenas de outros exemplares apresentados no chão e na bancada. As imagens que proliferam nas edições apontam para a riqueza de influências que advêm da percepção do cotidiano, das notícias da imprensa, outros cordéis e livros, da televisão, hoje, da internet.

A capa de *A moça que bateu na mãe e virou cachorra*, de Cavalcante (1976), é ilustrada com uma imagem da criatura que remete às fotografias do Abominável Homem das Neves e do Monstro de Lago Ness (Figura 22). Como uma fotocópia sombreada por retículas, o rosto humano feminino é seguido pelo corpo canino com uma longa cauda, ilustração de tom documental, que serviria de prova da existência de Helena e sua condição maldita.

Figura 22 - Capa de A moça que bateu na mãe e virou cachorra



Fonte: Cavalcante, 1976

Nas ilustrações dos gravuristas, o Mapinguari, Macabul e Helena aparecem surpreendidos pelo olhar do público, se ocultando como podem ou ignorando sua presença. Mesmo em posição de destaque, figurando na capa dos cordeis, e iluminados para serem vistos, eles se protegem como atrações circenses aprisionadas contra sua vontade, buscando permanecer nas sombras, no limiar da visão, na periferia visual.

Não é raro que a palavra “monstro” seja etimologicamente associada ao latim *monstrare* e ao verbo “mostrar”, levando a crer que essas criaturas querem ser vistas ou existem para serem exibidas, conforme já abordado por Gil (2006) e destacado no primeiro capítulo desta tese. Mesmo sua designação guarda traços da indefinição fluida de seus corpos, de sua natureza e do local que habitam. Nos sertões nordestinos, nas florestas dos mundos das fadas,

no espaço sideral ou nos reinos da imaginação, os monstros transitam nas fronteiras semióticas, onde encontram andarilhos, caixeiros viajantes, bêbados inveterados e moças desobedientes.

3.6 A severa punição de Helena

A moça que batia na mãe e virou cachorra figura, de acordo com Curran (1987), entre os clássicos da Literatura de Cordel, com mais de meio milhão de exemplares vendidos. Com a estrutura narrativa tradicional dos cordéis de exemplo, o sucesso da história de Helena fomentou o surgimento de um rol de folhetos semelhantes, alguns inclusive escritos pelo próprio Rodolfo Coelho Cavalcante. Curran observa que o gênero segue uma tradição da literatura popular brasileira e europeia, com suas origens vindas da Europa medieval.

A tradição cristã católica e a doutrina moral da “Bíblia”, especialmente nas suas passagens apocalípticas, do ensino sobre o Bem e o Mal, o Pecado e o Castigo, formam a base ideológica destes poemas. Rodolfo, talvez mais do que qualquer outro poeta de cordel, vive e viveu explorando o tema e a tradição entre o povo humilde do Nordeste, ainda hoje os fregueses principais deste estilo de história (Curran, 1987, p. 154).

O destino de Helena chama atenção em virtude da severidade de sua punição. O título do folheto, em princípio, é enganoso, uma vez que leva a crer que a moça “batia na mãe” e, em virtude disso, “virou cachorra”. Entretanto, Helena tinha a agressão à mãe como hábito, já que “de vez em quando / dava surra na mãe dela” (p. 2). O que ocorre nos fatos narrados no poema aponta para uma convergência de elementos que resultam na transformação, momento explosivo, no conceito de Lotman, no qual as leis naturais são suspensas e a imprevisibilidade se instala.

Uma rajada de vento
Passou feito um furacão,
Um raio caiu bem perto
Com o ribombar do trovão ...
A terra toda tremeu;
Logo o sol apareceu
Dois segundos na amplidão.
(Cavalcante, 1976, p. 4)

Diferentes fatos convergem para o momento explosivo, no conceito de Lotman. Helena já vinha realizando seus pecados: atos de irreverência contra o sagrado, a transgressão do jejum na Sexta-feira Santa e as agressões físicas recorrentes à mãe. Naquele instante, entretanto, dona Matilde a amaldiçoa e o clima muda: um trovão ressoa e a terra treme. Uma tempestade se inicia e, finalmente, quando Helena diz: ““Deus me vire numa cadela / Se é que ele existe ou não”, a transformação se dá.

O elemento geográfico é relevante. A cidade de Canindé, localizada na região do Sertão Central do Ceará, é marcada pela religiosidade popular e destino de romarias de devotos de São Francisco de Assis. Nas fronteiras sertanejas, os habitantes lidam com o desconhecido e com o místico, as regras da realidade se afrouxam e fenômenos sobrenaturais podem ocorrer. A data, também, contribui. A exemplo do que já foi apontado em relação ao Dia de

São Bartolomeu no capítulo anterior, a Sexta-feira Santa, ou Sexta-feira da Paixão, também é data a ser observada pelos cristãos católicos. Na crença religiosa, é um dia de luto, reflexão e memória da morte de Jesus Cristo na cruz. Este dia é também marcado pelo jejum e abstinência, reforçando o caráter penitencial e reflexivo da data. É possível depreender que foi o acúmulo de agravantes que resultou na transformação de Helena. A agressão à mãe, a quebra do jejum, as heresias e, por fim, o próprio desafio a Deus, tudo isso feito em um dia santo e em uma cidade também importante para a fé católica, se acumularam e explodiram.

A maldição da mãe, dona Matilde, “alma santa e virtuosa”, parece marcar o início de fenômenos sobrenaturais. Após uma agressão que a atirou ao chão, a mulher se pôs a praguejar:

-Tenho fé, filha maldita,
Na Santa Virgem Maria,
Em todos Santos do Céu
Que hás de virar um dia
Numa cachorra indolente
Para saberes, serpente
Que uma mãe tem valia.

-Tenho fé naquele Santo
Que morreu pra nos salvar,
Que num Corpo de serpente
Brevemente hás de virar ...
Teu coração não estranhe
No rosto da tua mãe
Nunca mais tu hás de dar.
(Cavalcante, 1976, p. 3)

Helena não economiza ao proferir suas heresias:

-Quero me virar num cão.
Se esta tal de Sexta-Feira
Da Paixão, não é besteira
Da nossa religião.

(...)

Disse Helena: Isto é gosado.
Tudo é bobagem, está visto.
(...)

Minha mãe, barriga cheia,
E algo superior...
Tudo isso são bobagens,
Cristo, Padre, Deus. Imagem,
Para mim não têm valor.

(...)

Na hora que a gente nasce
Chora logo pra comer ...
Eu quero comer “JABÁ”
Só se eu ouvisse Deus dizer:
“Helena não coma isto”
Eu que não conheço Cristo
Nunca ouvi nem posso crer.

(...)

Helena continuava
Fazendo profanação,
Comia mais por despeito
A tal “CARNE DE SERTÃO”
E disse para mãe dela:
“Deus me vire numa cadela
Se é que ele existe ou não”
(Cavalcante, 1976, p. 2 a 4)

O comportamento de Helena é perverso e subversivo, nos conceitos de Leone (2012) sobre a barbárie. A semiosfera regular prevê atitude de moderação e cautela frente ao sagrado que, conforme aponta Eliade (2000) e Gil (2000), deve permanecer separado. Ao desrespeitar tais regramentos, Helena viola as fronteiras e ingressa no território proibido sem observar os procedimentos religiosos necessários. Daí ela vira uma cachorra monstruosa.

Enquanto momento explosivo, a metamorfose de Helena não poderia ser prevista mas, uma vez ocorrida, é possível identificar os elementos que conduziram até ali. Seguindo o pensamento de Lotman (2009), a explosão pode conduzir a diferentes caminhos também imprevisíveis. No caso da filha agressora, ela é convertida em agente monstruosa de exemplo, vigilância e punição. Isso porque a cachorra na qual Helena é transformada não é um animal comum:

Quando Helena disse isto
O rosto todo mudou,
E cauda como cadela
A moça se transformou ...
Uma cachorra horrorosa
Espumando furiosa
Naquela hora ficou.

Tinha a cabeça de gente
Com a mesma feição dela,
Mas o corpo até a cauda
Era uma horrível cadela
Foi Helena castigada
Uma filha amaldiçoada
O castigo pegou nela.
(Cavalcante, 1976, p. 6)

Ao ostentar o rosto da pecadora na fronte do monstro, os poderes divinos tornam o augúrio evidente, a exemplo da exibição de criminosos encarcerados em praça pública. O exemplo da filha que batia na mãe se torna conhecido e ela é avistada em toda parte, sempre à noite, atacando os habitantes dos sertões por onde transita.

Edilene Matos (1986) destaca a metamorfose incompleta como agravamento da punição. Para a autora, a preservação da cabeça humana indica a manutenção da racionalidade do indivíduo transformado, enquanto o corpo tornado animal evidencia sua punição. Híbrido, ao monstro não é permitido participar da vida animal ou transitar no reino humano, permanecendo

condenado ao isolamento. No relato de Cavalcante, Helena transita entre a selvageria e o arrependimento, momento no qual a redenção que busca lhe é negada pelo padre.

Duas vezes que ela foi
A zona do seu sertão
Para pedir à mãe dela
Seu sacrossanto perdão,
Com o Padre se avista
E diz que ela resista
se quer ter a salvação.

A penitência da moça
É vinte anos sofrendo
Por isso que ela padece,
Uivando, se maldizendo.
Pegando de noite gente
É uma cachorra valente
Que a anos vem aparecendo.
(Cavalcante, 1976, p. 7)

O cordel não apresenta as ações da cadela monstruosa como forma de vigilância ou punição a suas vítimas. Ocorre que, nas Teorias dos Monstros, as criaturas que habitam o espaço extrassemiótico têm, entre outros, o papel de vigiar suas fronteiras. Assim, romeiros, viajantes, aventureiros, caçadores e todos os demais que transitam nos limites do mundo estão sujeitos a encontrar monstros ou, neste caso, a cadela selvagem com o rosto de pecadora. É nesse sentido que Helena se torna, ela própria, uma vigia das fronteiras e, ao mesmo tempo, algoz de outros imprudentes.

Crato, Cedro, Missão Velha,
No Estado do Ceará...
Foi até Campo Maior,
Passou pelo Tiangua,
Feriu um homem em Viçosa,
Esta cadela horrorosa
Fez muitas misérias lá.

Serrinha, Bonfim, até Feira,
Já foi vista a tal cadela.
No Estado de Sergipe.
Quase que pegaram ela,
Pegou um velho em Salgado.
Quase mata o Delegado
Da cidade de Capela.

Ha uns três anos passados
A tal cachorra assassina
Quase mata uma criança
Na cidade Petrolina,
Voltou de novo a Cocal
E na estrada de Sobral
Mordeu u'a pobre menina.
(Cavalcante, 1976, p. 6)

A cadela transita nas fronteiras sertanejas, evitando as capitais e o litoral, agindo também no período fronteiro do dia: à noitinha, no lusco-fusco, nem dia e nem noite. Como observado anteriormente, embora o conceito de semiosfera remeta a limitação geográfica, o aspecto temporal também pode ser estabelecido como limites: momentos específicos na quais determinadas atividades podem ser desenvolvidas ou períodos nos quais algumas práticas são proibidas, a exemplo da Quaresma católica e do Ramadã islâmico. Fora da esfera religiosa, os toques de recolher de regimes autoritários são outro exemplo de fronteiras temporais.

Outros dois cordeis de Rodolfo Coelho Cavalcante fazem referência à moça que virou cachorra. O primeiro, *A moça que virou cachorra*, consiste numa versão anterior de *A moça que batia na mãe e virou cachorra*, com muitas estrofes e versos idênticos. Nesta versão, após correr os sertões atacando as pessoas, a cadela é laçada por um frade que revela ser São Francisco de Assis. Desencantada, Helena retorna a Canindé para se reconciliar com a mãe, que já tinha morrido. Se torna então irmã de caridade. O outro folheto é *O Desencanto da Moça que bateu na mãe e virou cachorra*. Nesta continuação, uma promessa de dona Matilde a Bom Jesus da Lapa faz com que Padre Cícero surja para a cadela e a desencante. Destransformada e convertida, a moça realiza uma peregrinação de volta para casa, da Bahia para Canindé, passando por Juazeiro do Norte. Se reúne com sua mãe, paga a promessa e vivem felizes. Dos três folhetos, o maior sucesso é aquele em que Helena permanece transformada, em eternos vinte anos de penitência.

No palco dos malassombros
Sempre existirão atores
Reais ou de ficção
Causando grandes pavores
E o mundo se configura
Como um circo de horrores.
(Vieira e Viana, 2021)

4 O MONSTRO ATRAVÉS DOS TEMPOS

A presença constante de figuras monstruosas nos textos da cultura conduz à reflexão sobre a necessidade de sua permanência. Em outras palavras, serão os monstros sempre necessários como contraparte grotesca do ser humano?

O presente capítulo retoma o diabo como entidade monstruosa a partir das narrativas em cordel que recontam, no cenário sertanejo, a antiga lenda do demônio dançarino nos salões de baile. A partir daí, a recorrência de narrativas na literatura popular, bem como das figuras monstruosas nessas histórias, é apresentada como forma de reprodução do ciclo mítico de ascensão e queda de monstros ancestrais, uma manifestação da dimensão sagrada presente na religiosidade popular transversal nos textos artísticos sertanejos.

Contribuem para as análises os conceitos de memória e esquecimento desenvolvidos por Iuri Lotman, mecanismos de preservação e criação de novos textos da cultura. Ao desaparecer, esquecidos, os monstros e as narrativas nas quais surgem não são apagados, mas permanecem latentes, potentes, emergindo em diferentes épocas, transformados e renovados. Como a criatura de Frankenstein reanimada vezes sem conta ou o vampiro que sempre se ergue de seu caixão, nada permanece morto para sempre.

4.1 Dança com o diabo

Lucilene enlouqueceu. Após dançar lambada com um atraente desconhecido em uma festa no bairro Fátima em Juazeiro do Norte, no Ceará, a moça o convidou para namorar em um local reservado, no lado escuro da calçada. Lá, após remover os óculos escuros e o chapéu do rapaz, descobriu que se tratava de Satanás disfarçado. A visão do diabo – com olhos flamejantes e chifres peludos – a fez desmaiar imediatamente e Lucilene terminou internada em um hospício, recebendo tratamento de eletrochoque. O relato foi feito por sua amiga Marilac e a história se espalhou pela cidade. Hoje ninguém sabe mais da moça, que desapareceu.

Este é o enredo de *Lucilene, a moça que dançou lambada com o cão em Juazeiro do Norte*, de Abraão Batista (1990). Outros folhetos de cordel narram histórias semelhantes, como *A moça que dançou lambada com o cão*, de Paulo de Tarso Bezerra Gomes (1990), e *A história da moça que dançou lambada com o diabo em Juazeiro*, de Otávio Menezes (1990). Nos conceitos abordados nos capítulos anteriores, o diabo é considerado um monstro em virtude de seu papel como algoz de transgressores das normas sociais e religiosas e pune os desobedientes e imprudentes com a revelação de seu semblante demoníaco, provocando um pavor capaz de mudar o comportamento de suas vítimas. Suas relações – e de todos os monstros – com a dimensão do sagrado serão abordadas mais adiante.

Figura 23 - Folhetos da moça que dançou lambada com o cão



Fonte: Batista, 1990; Gomes, 1990; e Menezes, 1990

Os efeitos transformadores do encontro com o diabo são explícitos nas narrativas. Conceição, a moça do relato de Menezes (1990), nunca mais quis saber de dançar lambada depois do encontro apavorante. Já a protagonista do folheto de Gomes (1990) perdeu toda sua beleza e passou a viver trancada em um quarto após ter visto a criatura. O ensinamento é o mesmo: a lambada é uma dança proibida e aqueles que a praticam estão sujeitos a encontrar o demônio.

4.1.1 O diabo dançarino

Os folhetos das moças que dançam com Satanás remetem a uma história mais antiga: a lenda canadense de Rose Latulipe, conhecida como *Le Diable, beau danseur* ou *O Diabo, belo dançarino*, em tradução nossa. As pesquisadoras Jeanne Demers e Lise Gauvin (1976) listam cinco versões diferentes daquele relato, nos quais uma jovem é seduzida pelo demônio disfarçado, o que acarreta severas consequências. O conto mais popular, *L'Étranger*, de Philippe-Joseph Aubert de Gaspé (1995), faz parte do livro *Le chercheur de trésor ou l'influence d'un livre*, de 1837, e termina com o falecimento da moça, que já havia se tornado freira, cinco anos depois do ocorrido. O ensinamento moral é o da fidelidade e obediência, já que Rose traía seu noivo ao dançar com o estranho e aceitar passar a pertencer a ele. O pacto foi selado pelo sangue de um pequeno corte em seu dedo.

- Je ne reconnais pas pour chrétiens, répliqua Lucifer en roulant des yeux ensanglantés, ceux qui, par mépris de votre religion, passent à danser, à boire et à se divertir, des jours consacrés à la pénitence par vos préceptes maudits ; d'ailleurs cette jeune fille s'est donnée à moi, et le sang qui a coulé de sa main est le sceau qui me l'attache pour toujours⁶⁵ (Gaspé, 1995, p. 64-65).

⁶⁵ – Não reconheço como cristãos, respondeu Lúcifer, revirando os olhos sangrentos, aqueles que, em desrespeito à sua religião, passam dançando, bebendo e se divertindo dias consagrados à penitência pelos seus malditos preceitos; Além disso, esta jovem se entregou a mim, e o sangue que escorreu de sua mão é o selo que a liga a mim para sempre (tradução nossa).

Outra versão catalogada por Demers e Gauvin (1976), *Le Diable au bal*, conta a história de Corinne, moça irreverente que frequentava o salão de danças do impenitente velho José, que insistia em manter o funcionamento do estabelecimento profano que afastava os jovens da igreja. Corinne negligenciava seu noivado com o bondoso Baptiste e o criticava por ser um assíduo praticante da fé cristã. Mesmo contrariado, o noivo cuidadoso concorda em acompanhá-la ao fatídico salão de baile, onde ela é seduzida pelo diabo, na forma de um belo visitante. Ao soar as doze badaladas da meia-noite, o demônio se revela, fazendo um brinde a Belzebu, beijando a bela Corinne com seus lábios flamejantes e desaparecendo em uma espiral de fumaça e fogo.

Le lendemain, Corinne avait vieilli de cinquante ans, ses cheveux étaient blancs, ses traits étaient flétris; sur ses lèvres superbes et roses, où la veille encore s'épanouissaient un sou-rire tentateur, s'étalait en cicatrice de brûlure mal guérie, un cercle, trace du dernier baiser de Satan. L'empreinte noire des cinq griffes du diable brûlait sa main, dont hier encore elle était si orgueilleuse. Ses beaux yeux, qui avaient fait battre plus vite tant de jeunes cœurs, étaient fixes et hagards, et disaient la triste vérité : elle était folle⁶⁶ (Demers e Gauvin, 1976, p. 34).

A exemplo de Demers e Gauvin, Palomera (2019) dedica o artigo *Bailar con el diablo: metamorfosis de una leyenda oral, del Abruzzo italiano a la literatura de cordel de Brasil* a apresentar diferentes versões orais, sobre a lenda do diabo dançarino. O autor procura enumerar, por meio de análise comparativa, as sequências e os motivos encontrados nesse tipo de lenda, bem como as variantes temáticas e a base cultural de algumas de suas versões. O autor aponta a presença da lenda na região de Abruzzo, no sul da Itália, e em Cabo Verde, além de relatos semelhantes do México à Argentina, com variações. Palomera relata o exemplo da história que circula na Colômbia, em que o demônio surge como uma bela mulher dançarina que atrai todos os homens ao dançar salsa. Os presentes percebem seus pés de cabra e ela foge, em meio à fumaça.

La lista de diablos danzantes y de otros seres sobrenaturales y con pies y piernas extravagantes, encarnaciones del mal que tienen encuentros sorpresivos con los humanos, podría hacerse interminable, puesto que se halla difundida más allá de cualquier frontera geográfica, cronológica, lingüística, cultural, de género literario... Y puesto que está todavía en proceso constante de renovación y actualización⁶⁷ (Palomera, 2019, p. 118).

Palomera (2019), em sua pesquisa, cita a manifestação da lenda na literatura oral no Brasil, em especial no Cordel, e também na música popular brasileira: *A moça que dançou com*

⁶⁶ No dia seguinte, Corinne envelhecido tinha cinquenta anos, seus cabelos eram brancos, suas feições estavam murchas; nos seus magníficos lábios rosados, onde na véspera florescera um sorriso tentador, havia uma cicatriz de queimadura mal curada, um círculo, o traço do último beijo de Satã. A marca negra das cinco garras do diabo queimou sua mão, da qual ainda ontem ela estava tão orgulhosa. Seus lindos olhos, que fizeram o coração de tantos jovens bater mais rápido, eram fixos e abatidos, e diziam a triste verdade: ela estava louca (tradução nossa).

⁶⁷ A lista de demônios dançarinos e outros seres sobrenaturais com pés e pernas extravagantes, encarnações do mal que têm encontros surpreendentes com humanos, poderia ser infinita, visto que se estende para além de qualquer fronteira geográfica, cronológica, linguística, cultural ou de gênero literário... e ainda está em constante processo de renovação e atualização (tradução nossa).

o diabo, composição de Jayme Ramos e Teddy Vieira (1953) no gênero moda de viola clássica. A canção reconta a história da moça rica que contraria os pais na Sexta-feira Santa e sai para dançar com o estranho sedutor, que revela ser o diabo. Ao final, a moça enlouquece.

Nessa hora, o visitante com a moça saiu dançando
 Tocava valsa e mazurca, o cabra ‘tava virando
 Com o chapéu na cabeça, a moça foi incomodando
 O senhor dança direito que mamãe não tá gostando
 Ele foi e disse pra moça: Minha hora já chegou
 Eu preciso ir embora que o galo já cantou
 Tirou o chapéu da cabeça e os dois chifres ele mostrou
 Parecia um touro véio’, daqueles mais pegador
 O diabo soltou um bufo e sumiu numa explosão
 Pra aquela gente sem fé, isso serviu de lição
 No meio da correria, dois grito e confusão
 Ficou louca a moça rica, filha do Major Simão
 (A moça que dançou com o diabo, 1953)

Trata-se de fenômeno semelhante às experiências das moças que dançaram lambada com o diabo em Juazeiro do Norte. Ao contemplar a aparência horrenda de seu parceiro de dança, Lucilene desmaia no mesmo instante. Socorrida na hora por sua amiga, lhe conta o que ocorreu e tem novo desmaio, recobrando a consciência novamente apenas quando recebe cuidados médicos.

Trinta horas depois
 Lucilene, no hospício
 tomando choque e remédio
 naquele grande suplício
 enquanto os comentários
 de professor a otários
 tomavam todo artifício.
 (Batista, 1990, p. 6-7)

Os efeitos transformadores dos encontros monstruosos, em particular com o diabo, já foram abordados no primeiro capítulo desta tese, na análise de *A Peleja de um Cantador de Coco com o Diabo*, de José Pacheco (s.d.). O protagonista imprudente naquele relato não guardou sequelas tão severas quanto as dançarinas de lambada, lhe restando apenas a conversão cristã. Em todo caso, as narrativas figuram no popular gênero do cordéis de exemplo, com graves punições àqueles que violam preceitos morais e religiosos de castidade, obediência aos pais e respeito aos preceitos religiosos.

A dança figura como prática recorrentemente condenada nesta categoria, associada ao pecado, ao sexo e ao diabo. *A moça de minissaia que foi dançar no inferno*, de Manuel D’Almeida Filho⁶⁸ (s.d.), *ABC da nova dança (dança do gute-gute)*, de Rodolfo Coelho

⁶⁸ Manuel d’Almeida Filho nasceu em Alagoa Grande-PB em 1914, foi um importante repentista e cordelista brasileiro. Estreou em 1936 com *A Menina que Nasceu Pintada com as Sobrancelhas Raspadas*. Atuou como selecionador de folhetos na Editora Prelúdio a partir de 1965, e permaneceu na sucessora Luzeiro até 1995. No mesmo ano, ingressou na Academia Brasileira de Literatura de Cordel, no Rio de Janeiro. Faleceu em 1995 em Aracaju-SE.

Cavalcante (1978), *A mulher que foi ao inferno e dançou com o diabo* e *A mulher que dançou com o diabo numa boate em Campina*, de Apolônio Alves dos Santos⁶⁹ (s.d.), e *A moça que bateu na mãe e dançou lambada no inferno*, de Lucas Evangelista⁷⁰ (1980), são alguns folhetos que trazem a dança como pecado grave e, em particular, a mulher como autora desse pecado.

A lenda do diabo dançarino ensejou ainda o curta-metragem *A moça que dançou com o Diabo*, com direção de João Paulo Miranda Maria (2016), que recebeu o prêmio especial do júri na 69ª edição do Festival de Cannes. O filme é baseado na versão disseminada na cidade de São Carlos, em São Paulo. Há ainda o documentário também intitulado *A moça que dançou com o diabo* (A moça que dançou com o diabo, 2012), que apresenta depoimentos dos moradores que recontam a história, identificando o terreno onde ficava a casa onde ocorreu o encontro com o diabo. Referência geográfica no município, o local é apontado em notícias na Internet que relembram os fatos narrados na lenda (Terreno, 2023).

O leitor explicou que tem uma parente que mora naquela região e a pessoa tem dificuldades para locomoção e que no terreno onde “a moça dançou com o diabo” está impossível passar justamente por causa do tamanho da árvore e da sujeira nas imediações.

Dançou com o diabo no terreno, quem não conhece essa lenda da cidade, né? Pois bem, um leitor entrou contato com o São Carlos em Rede para reclamar sobre a limpeza de um terreno que fica na Ruy Barbosa com a Major José Ignácio.

Segundo a tradição da cidade, esse terreno seria o local onde estava construída a casa da moça que dançou com o diabo num baile feito numa Sexta-Feira Santa no início do século XX. Hoje, ao que consta, a área seria pública, e a moça que dançou com o diabo não mora mais ali, porém o local está repleto de mato e tem uma árvore que necessita de uma poda urgente (Terreno, 2023).

Consta no site noticioso, inclusive, a fotografia do local (Figura 24) e direcionamento para o vídeo *A moça que dançou com o diabo* (A moça, 2012), disponível gratuitamente na Internet. Tais elementos – o documentário sobre a lenda, o filme que reconta a história, a notícia que cita o fato – não apenas mantêm viva a lenda, mas conferem algum grau de verosimilhança, uma sensação de verdade, aos fatos narrados.

⁶⁹ Apolônio Alves dos Santos, nascido em 1926 em Serraria-PB, foi um destacado cordelista brasileiro. Atuou na Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, onde consolidou sua carreira. Autor de mais de 120 títulos, retratou a cultura nordestina e eventos como a construção de Brasília. Mesmo atuando como operário em 1960, manteve sua produção poética. Faleceu em Campina Grande-PB, em 1998, deixando um legado marcante na literatura de cordel.

⁷⁰ Mestre Lucas Evangelista, nascido em Crateús-CE em 1937, foi um dos grandes nomes da Literatura de Cordel e do repente. Iniciou a carreira em Fortaleza, recitando na Praça dos Leões e, ao lado do irmão Pedro Evangelista, percorreu praças e estados com sua poesia. Publicou centenas de folhetos e gravou diversos discos, influenciando artistas como Frank Aguiar e a banda Mastruz com Leite. Deixou vasta obra registrada em CDs, fitas e publicações da Editora Luzeiro. Faleceu em Fortaleza-CE em 2025.

Figura 24 - Calçada do terreno onde ficava a casa onde a moça dançou com o diabo



Fonte: Terreno, 2023.

4.1.2 A recorrência monstruosa no cordel

Além de seduzir moças e disputar pelejas com cantadores, o diabo também surge como advogado em duas histórias na Literatura de Cordel, sendo uma adaptação da outra. O folheto *Brosogó, Militão e o Diabo*, de Patativa do Assaré (1993), é recontado por Evaristo Geraldo da Silva (2017), em *O Coronel Trapaceiro e o Mascate Virtuoso*. No primeiro, Chico Brosogó era um ingênuo vendedor ambulante que fora ludibriado pelo fazendeiro ganancioso, o coronel Militão. Ao comprar meia dúzia de ovos cozidos do coronel, o vendedor alegou não ter troco e deixou a dívida em aberto, para ser paga em outro dia. Um ano e sete meses depois, quando Brosogó retorna para realizar o pagamento, o coronel lhe impõe um cálculo de juros compostos sobre os pintos que nasceriam daqueles ovos, além dos ovos que os novos filhotes gerariam, multiplicando assim por centenas a quantidade e tornando a dívida impagável. Por fim, concedeu quinze dias para que Brosogó comparecesse com advogado para assinar um documento transferindo seus bens a Militão, para quitação do débito. O pagamento arruinaria financeiramente o vendedor ambulante.

Em seu retorno para casa, o desalentado Brosogó se depara com um estranho cavaleiro que, ao saber do ocorrido, se compromete a resolver a questão. Na data marcada, então, o senhor elegante surge atrasado, ostentando anel de bacharel no dedo, e se justifica dizendo que demorou porque precisou cozinhar feijão, uma vez que seu pai em seu roçado só plantava grãos cozidos. Daí o outro advogado contesta a mentira, uma vez que feijão cozido não serve para o plantio. O defensor de Brosogó então replica que, assim como feijão cozido não

nasce, os ovos cozidos vendidos pelo coronel Militão não gerariam pintos e, assim, seu cálculo não era válido. Com a questão solucionada e a dívida paga de uma forma justa, o advogado de Brosogó revela ser o diabo e some em uma pequena explosão, “pois toda história do Diabo tem um pipôco no fim” (1993, p.), como brinca o Patativa do Assaré.

Antes de desaparecer, o diabo explica que sua intervenção é o pagamento de uma dívida de gratidão que tinha com Brosogó. Em seu aniversário de casamento, no dia de Santo Antônio, o vendedor ambulante acendeu velas para um rol de santos e, ao final, sobraram três velas, que ele dedicou a Satanás:

Disse consigo: o Diabo
merece vela também
se ele nunca me tentou
para ofender a ninguém
com certeza me respeita
está me fazendo o bem
(Assaré, 1993, p. 5)

Já no relato de Silva (2017), o mascate é chamado de Olegário e o coronel é Simeão. Os demais elementos permanecem presentes: a vela para o Diabo, a dívida de ovos cozidos e o auxílio jurídico de Satanás disfarçado. O texto mais recente não faz referência explícita ao folheto de Patativa do Assaré, mas é evidente a semelhança entre as histórias.

Os dois relatos fazem referência a outra mais antiga: *Uma História Sobre um Ovo*, um conto judaico contido em *O Contador de Histórias*, de Nissan Mindel (2024). Na história, durante um banquete em uma festa, são servidos ovos cozidos aos convidados. Após comer todos os seus ovos, um judeu pede mais um ovo a outro convidado, que aceita sob as condições de pagá-lo em três dias com os juros devidos. Ocorre que o credor viaja por anos e a dívida fica em aberto. Em seu retorno, o débito é cobrado com juros compostos, como no cálculo exponencial feito pelo coronel desonesto dos folhetos de cordel. Sem acordo, a querela é levada então ao Rei Davi, que ouve as partes e adia sua decisão para o dia seguinte. Quem intervém aqui não é o diabo, mas o filho mais novo do rei, Salomão, que ouviu a questão e, em segredo, orientou o devedor a tentar plantar ervilhas cozidas em frente ao rei, a fim de lhe abrir os olhos. O plano dá certo e a dívida é paga de forma justa. De trama mais simples, o conto judaico enaltece a sabedoria da figura bíblica de Salomão, que manifesta a qualidade pela qual é conhecido desde a infância.

A recorrência de monstros da Literatura de Cordel não se limita ao diabo, que é personagem assíduo em grande parte desses relatos. Dragões, gigantes e lobisomens povoam narrativas contadas e recontadas, na forma oral e escrita, em reedições e adaptações, por cordelistas do nordeste brasileiro. De contos de cavalaria trazidos da Península Ibérica a lendas do folclore regional, o poeta popular incorpora esses personagens em histórias que vão do cômico ao trágico.

Ferreira (2014) dedica sua obra *Matrizes impressas do oral: conto russo no sertão* a analisar como o conto russo *O Cavalinho Corcunda*, do escritor e poeta Ierchóv, é trazido ao

sertão na forma do folheto de cordel *A Princesa Maricruz e o Cavaleiro do Ar*, de Severino Borges. A autora desenha a trajetória da história, que chega ao Brasil por meio de coletâneas traduzidas em prosa destinadas ao público infantil e, assim, alcança o poeta popular que a adapta na forma de cantoria e poesia de cordel e, conforme defende, o processo de tradução é continuado, de forma que relatos cujas origens se perdem no tempo são mantidos na memória por meio de traduções e adaptações que se alternam entre o escrito e o oral.

Ao refazer o trajeto, por todo o labirinto, e livre de querer saber quando tudo começou, temos uma projeção de como as coisas acontecem, desde o camponês mais distante que o contou no passado, ao sertanejo que o recebeu lendo, ouviu e escreveu, versejou e difundiu. Passa por todo isso uma grande energia, uma força que organiza, formalizando. Somente aquilo que foi traduzido num sistema de signos pode vir a ser patrimônio da memória. E é contado com este legado de memória – iconicidade e simbolização – que cada um dos criadores vai ao texto que o antecede. (Ferreira, 2014, p. 28)

O processo de adaptação de obras cujas raízes europeias se manifestam na temática cavaleiresca e elementos fantásticos na literatura de cordel é abordado por Ferreira em obra mais antiga, *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas* (1979), no qual a autora investiga, entre outros temas, a persistência dessas histórias na cultura popular nordestina. Abordando em particular o ciclo carolíngio, isto é, o conjunto de histórias nas quais figuram como personagens Carlos Magno e seus cavaleiros, Ferreira cita aspectos sociais como possíveis semelhanças entre as realidades da Idade Média e do cenário sertanejo nordestino do século XX que justificaria o interesse recorrente dos poetas brasileiros. Embora esse pensamento não esteja expresso em seu texto e nem seja esse o objetivo de sua análise, é possível identificar essa tendência no texto dos folhetos de cordel que ela aponta.

Expressões como legítimo dono, de reinos e impérios ou sítios encantados, refletem um único tipo de relação social que se conhece, e aí se revela: a de superior-subordinado, a relação autoritária. Mostram-se índices, os mais concretos para aferição de um quadro social. Ao lado disto, a constante colocação de uma proposta de justiça, que como se sabe comparece como invariante, não só na condição de literatura popular, como num verdadeiro leit-motiv da literatura do Nordeste. (Ferreira, 1979, p. 119)

Nesse rol de histórias de heróis e cavaleiros, reis e princesas, castelos e masmorras, os monstros completam o cenário recorrente e se estabelecem como elementos caóticos, desafios a serem superados pelos protagonistas. Esses vilões são derrotados vezes sem conta apenas para retornar no folheto seguinte sob nova roupagem, conforme afirma Cohen (2000) em suas teses: o monstro sempre escapa e sempre retorna. Derrotado nas pelejas por cantadores tementes a Deus ou tendo cumprido sua missão de aterrorizar as moças nos salões de dança, o diabo desaparece e ressurge em outro momento. Da mesma forma, dragões e gigantes são mortos pelos valentes cavaleiros em reinos encantados, mas logo figuram em novas histórias para sequestrar princesas e ameaçar cidades. A ameaça monstruosa é uma constante.

De acordo com Cohen (2000), em cada encarnação o monstro é renovado e estabelece relações com a época em que revive. Em *Drácula*, de 1897, Bram Stoker apresenta

a figura do conde estrangeiro vinculada a tradições ultrapassadas e superstições, superadas pela ciência. No filme *Nosferatu*, releitura cinematográfica de Murnau lançada em 1922, “os elementos subterrâneos do desejo sobem à superfície por meio da praga e da degradação corporal” (Cohen, 2000, p. 28). Já no livro *Entrevista com o Vampiro*, livro de Anne Rice de 1976, a homossexualidade é abordada pelos corpos andróginos dos vampiros. Esse rol inclui ainda os vampiros “vegetarianos” da série literária *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, de 2005.

O discurso que postula um fenômeno transcultural, transtemporal, rotulado de “o vampiro” é de uma utilidade bastante limitada; mesmo que as figuras vampíricas possam ser encontradas em todo o mundo, desde o antigo Egito até à moderna Hollywood, cada reaparição e sua análise estão ainda presas a um duplo ato de construção e reconstituição. (Cohen, 2000, p. 29)

O vampiro vence as barreiras do tempo e, por sua própria condição imortal, é capaz de figurar no passado, no presente e no futuro. Como Drácula, possui o poder de se desfazer em névoas, mudar de forma e sumir nas sombras. O mesmo pode ser dito da criatura de Frankenstein: em novas sequências e adaptações, o monstro retorna pela reanimação acidental de seu corpo deformado, pela reprodução do experimento profano de Victor Frankenstein que dá vida a uma nova criatura ou mesmo pela condição imortal do monstro, imune ao envelhecimento natural. Eles permanecem vivos na memória da cultura, frequentemente traduzidos para uma nova linguagem, um novo sistema semiótico em um contexto cultural diferente.

Plaza (2003) concebe a tradução intersemiótica – conceito pensado aqui como a recriação das narrativas monstruosas em diferentes épocas, suportes, linguagens etc. – “como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história” (Plaza, 2003, p. 209). Para ele, a tradução é um processo transversal que reconfigura a história em três vetores: o passado, o presente e o futuro. Ao mesmo tempo que se apropria da tradição, ao recorrer às obras anteriores, ela a transforma no aqui e agora, por suas relações inevitáveis com os meios de produção do presente.

Seria daqui que poderia provavelmente surgir o signo-novo cuja característica é projetar-se para o futuro, como pré-sentimento do futuro ao mesmo tempo que nos faz reler o passado com olhos novos. (Plaza, 2003, p. 9)

Assim, os processos de tradução intersemiótica não apenas adaptam, mas revitalizam, prolongam e recriam os textos culturais – funcionando como mecanismos de sobrevivência simbólica, histórica e estética. Seguindo esse pensamento, o desenvolvimento de novos textos que recontam histórias antigas, com suas alterações, adições, aperfeiçoamentos e atualizações, mantém aquela obra viva na sociedade na qual esse fenômeno ocorre e, mais que isso, a lançam para o futuro. *Frankenstein*, que tem como subtítulo “O Prometeu moderno”, atualiza o mito e, ao mesmo tempo, o mantém vivo. De forma semelhante, o mito se mantém vivo no romance de Mary Shelley, no qual Victor Frankenstein ambiciona ser o criador de uma nova raça de seres que o venerariam como a um deus. Ao exigir que seu criador lhe conceda uma parceira e tendo

seu pedido negado, o monstro apresenta disposição maligna e violenta, perseguindo o cientista e sua família numa fúria assassina. O texto faz referências explícitas a *Paraíso Perdido*, de John Milton, e ao mito de Prometeu, o titã que concede o fogo à humanidade, à revelia da vontade de Zeus e é punido por isso. O mito se manifesta em inúmeras histórias sobre a busca imprudente por conhecimento e suas severas consequências.

A atualização do mito, por meio do processo de recriação e tradução, é objeto de interesse de Lotman, à medida que consiste em mecanismo semiótico próprio da cultura. Conforme aponta Velho (2009), os movimentos de organização da semiosfera desempenham, entre suas funções, o papel de processar demandas que surgem dos ambientes externos internos: informações que ingressam no espaço semiótico de indivíduos e grupos e são armazenados e processados.

A partir do repertório disponível na realidade de cada um, os dados são reelaborados, reconfigurando-se em signos, em textos que estejam em sintonia com sua experiência semiótica. Lotman chama esse processo de tradução da tradição, descrevendo que as linguagens, os textos que já possuem sentido para um grupo social, que fazem parte da memória deste grupo, vão sofrendo processos de reorganização a partir de encontros dialógicos com outros grupos. Traduzem esses dados, estes estímulos para linguagens que estão enraizadas em seu próprio ambiente, em sua tradição, conformando novos signos, novas linguagens e novos textos (Velho, 2009, p.254)

Os monstros, outrora vivos no imaginário e nos textos da cultura, são temporariamente esquecidos e permanecem adormecidos, inertes, enterrados sob camadas de novos textos da cultura. Os movimentos naturais desses tecidos, entretanto, os reanimam, reconfigurando suas formas e despertando-os para surgirem renovados, diferentes, traduzidos. São novas criaturas, associadas ao mundo atualizado em que despertam, mas também enraizadas nos relatos ancestrais nos quais nasceram. O mito e a monstruosidade caminham juntos desde os primórdios, de forma que mesmo cosmogonias – relatos míticos sobre a criação do cosmo e do universo – envolvem figuras monstruosas. Em relatos bíblicos ou nas histórias do Oriente Próximo, o monstro está sempre presente como figura essencial para a construção dessas narrativas.

4.2 O monstro e o sagrado

A relação entre a monstruosidade e a religião é ancestral. Em diversas crenças, o universo é criado a partir do caos primordial, um panorama disforme, o nada absoluto. Nesses mitos, uma entidade dá início ao ordenamento da realidade, dando forma a tudo o que conhecemos hoje. Em vários deles, essas forças – do caos e da ordem – são personificadas em deuses e monstros.

In many ancient Near Eastern stories, the chaos out of and against which the world is created is personified as a “chaos god” or “chaos monster” who must be defeated by another god in order to create or maintain cosmic order. These monstrous chaos gods are paradoxical representations of radical otherness appearing within the order of things, the otherworldly within the worldly, the primordial within the ordinal. They lurk on the thresholds of the known, at the edges of the cosmological map, revealing

deep insecurities within a cosmos that trembles in the balance between order and chaos⁷¹ (Beal, 2002, p. 15).

Beal (2002) descreve como exemplo a história da deusa do caos Tiamat, mãe primordial de todos os deuses, até mesmo do deus criador Marduk, que a destrói para formar o mundo a partir de seu cadáver dilacerado. Essa história é contada na *Enuma Elish* da Babilônia, uma das mais completas e complexas histórias da criação sobreviventes do antigo Oriente Próximo. Trata-se do estabelecimento da cosmologia e da ordem política por meio da superação do caos, personificado na figura de Tiamat. A deusa do caos é apresentada como uma ameaça monstruosa à ordem política e social e sua derrota pelo deus criador Marduk é que dá início à existência do mundo. Entretanto, depende de Marduk manter Tiamat morta, a fim de preservar a estabilidade do cosmo.

4.2.1 O mundo ordenado erigido sobre o caos

De acordo com o mito narrado no *Enuma Elish*, o mundo em que vivemos é construído a partir do corpo destruído de Tiamat e, portanto, é sobre a criatura morta que erigimos toda a civilização humana. Mais que isso, a realidade ordenada é moldada do próprio caos monstruoso destruído. E a eventual recomposição desse caos, isto é, a ressurreição de Tiamat, destruiria tudo o que existe. No mito, as águas primordiais estão relacionadas ao mesmo tempo com a criação e a destruição, com o início e o fim do cosmos. As águas são, portanto, a matéria-prima da qual emerge toda a vida e, por outro lado, a inundação final, cuja liberação súbita representa o fim do mundo habitável e a morte de tudo o que vive.

Already in this double meaning of the primordial chaos waters (as source of, and threat to, creation), we see how cosmogonic beginnings and apocalyptic endings resemble one another: both take place on the edge of the world as we know it. Both involve a transition between cosmos and chaos, cosmogony being about cosmos emerging out of chaos and apocalypse being about cosmos returning to chaos in order that a new cosmos may emerge. Both cosmogonic beginnings and apocalyptic endings are visions of the edge of the world⁷² (Beal, 2002, p. 36-37).

Nesse pensamento, o medo causado pelo monstro não se deve somente à ameaça física, mas à própria possibilidade de ruptura da realidade que a presença da figura monstruosa evoca. A criatura desperta representa o caos vivo em nossa sociedade estruturada, sinal da persistência do inimigo e da nossa incapacidade de destruí-lo definitivamente.

⁷¹ Em muitas histórias antigas do Oriente Próximo, o caos a partir do qual e contra o qual o mundo é criado é personificado como um “deus do caos” ou “monstro do caos” que deve ser derrotado por outro deus para criar ou manter a ordem cósmica. Esses monstruosos deuses do caos são representações paradoxais da alteridade radical que aparece dentro da ordem das coisas, o sobrenatural dentro do mundano, o primordial dentro do ordinal. Espreitam nos limiares do conhecido, nas bordas do mapa cosmológico, revelando profundas inseguranças dentro de um cosmos que treme no equilíbrio entre a ordem e o caos (tradução nossa).

⁷² Já neste duplo significado das águas primordiais do caos (como fonte da e ameaça à criação), vemos como os começos cosmogônicos e os finais apocalípticos se assemelham: ambos acontecem nos limites do mundo como o conhecemos. Ambos envolvem uma transição entre o cosmos e o caos, sendo a cosmogonia sobre o cosmos emergir para fora do caos e o apocalipse sendo sobre o cosmos retornar ao caos para que um novo cosmos possa emergir. Tanto os começos cosmogônicos quanto os finais apocalípticos são visões do limiar do mundo (tradução nossa).

Visto que “nosso mundo” é um Cosmos, qualquer ataque exterior ameaça transformá-lo em “Caos”. E dado que “nosso mundo” foi fundado pela imitação da obra exemplar dos deuses, a cosmogonia, os adversários que o atacam são equiparados aos inimigos dos deuses, aos demônios, e sobretudo ao arquidemônio, o Dragão primordial vencido pelos deuses nos primórdios dos tempos. (Eliade, 1992, p. 29)

Assim, a presença do diabo no salão de dança não é um fato isolado ou uma ameaça casual aos hereges que desrespeitam os preceitos da fé cristã, mas a evidência de que nosso mundo foi erigido sobre alicerces frágeis e de que essas entidades do caos levantam questionamentos sobre a solidez de nossa realidade. Na Literatura de Cordel, trespassada pela religiosidade popular sertaneja, o cosmo é sustentado pela moral católica e suas proibições, que regulam sobre a dança, os festejos e o papel da mulher na sociedade. Assim, folhetos de exemplo reforçam a necessidade da observância desses regramentos, sob pena de “o mundo se acabar”. Beal (2002) afirma que a religião neste contexto é local de negociação entre o cósmico e o caótico, que são, paradoxalmente, interdependentes e mutuamente exclusivos. O mundo, composto igualmente por uma amálgama monstruosa de ordem e caos, é percebido como moradia precária para a humanidade. “Nessas histórias, o horror cósmico é profundamente teológico” (Beal, 2002, p. 22).

Outro exemplo trazido pelo autor é a narrativa ugarítica do Ciclo de Baal, que descreve a base da religião e do culto canaanita, que conta a luta dos deuses daquele panteão pela ascendência sob o deus supremo El. Na história, o campeão é o deus da chuva, Baal, aquele que cavalga nas nuvens, auxiliado pela deusa guerreira Anat. Na série de combates, o primeiro adversário é o príncipe Yamm, que significa “mar”, a personificação das águas do caos primordial. Em seguida, Baal enfrenta Mot, “morte”, sendo derrotado por ela. Sua aliada, Anat, então enfrenta Mot e o mata, “divide-o em dois com sua espada, transforma-o em pó com pedras de moinho e semeia-o em campo aberto para que os pássaros o devorem” (Beal, 2002, p. 20). Com isso, Baal ressuscita e retorna ao trono.

Na narrativa ugarítica, tanto o príncipe Yamm como Mot retornam para serem novamente derrotados, estabelecendo um ciclo de morte e renascimento dessas divindades monstruosas. Tal processo continuado representa a oposição constante entre ordem e caos, o passar das estações e dos anos, a própria natureza do tempo mítico.

As in the Enuma Elish, moreover, both chaos monster slayers, Baal and Anat, are themselves often figures of chaos more than order. Baal brings not only rains but also storms and lightning, which represent cosmic chaos more than they do peace, harmony and fertility⁷³ (Beal, 2002, p. 21).

Os mitos da criação de Tiamat e de Baal remetem ao Gênesis bíblico. No início, “a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas” (Gênesis 1, 2). Conforme Beal (2002), o nome Tiamat significa “mar” e

⁷³ Além disso, como no Enuma Elish, ambos os matadores de monstros do caos, Baal e Anat, são eles próprios frequentemente figuras do caos, mais do que da ordem. Baal traz não apenas chuvas, mas também tempestades e relâmpagos, que representam mais o caos cósmico do que a paz, a harmonia e a fertilidade (tradução nossa).

ela fazia par com outro deus, Apsu, cujo nome sugere “águas profundas” ou “oceano de águas doces”. Na mistura dessas águas, os “deuses eram nascidos dentro deles” (Beal, 2002, p. 16). Já o relato ugarítico traz Baal, o deus da chuva, que faz referência à vida e a fertilidade, lutando contra Yamm, que representa o mar, as profundezas e o caos. Os relatos fazem referência às águas como origem do mundo e, não raro, o oceano é relacionado ao abismo, ao caos e ao diabo. Ao exorcizar os demônios, Jesus os transfere para porcos, que se atiram no oceano: “E saindo aqueles espíritos imundos, entraram nos porcos; e a manada se precipitou por um despenhadeiro no mar (eram quase dois mil), e afogaram-se no mar” (Marcos, 5, 13).

4.2.2 *Monstros como personificação do caos*

Seja por seus corpos deformados, seu comportamento hostil ou o papel que desempenham, as criaturas monstruosas são a encarnação do caos e representam a ameaça permanente a toda a ordem estabelecida. Sua destruição constitui, portanto, a vitória da permanência, da continuidade da realidade como a conhecemos. Aquele que derrota o monstro sempre salva o mundo. Nos reinos fantásticos descritos nos folhetos da Literatura de Cordel, a ordem natural do mundo é interrompida pelo ataque de dragões, gigantes e bruxos. Tal ordem natural consiste em reinados de paz e na transmissão hereditária do poder real, por meio de casamentos e nascimentos, que completam os ciclos com novas coroações e a perpetuação da linhagem da nobreza. A ruptura desses ciclos se dá com a ameaça a esse processo de renovação, seja pela destruição do reino, pela morte dos soberanos ou pelo sequestro das princesas.

Este é o caso da princesa Isabela, filha do rei Josué, mantida prisioneira de um dragão em *Coragem de Natan ou a Caverna Maldita*, de Zé Barbosa⁷⁴ (2010). Inúmeros guerreiros haviam tentado salvá-la, pois um decreto do monarca tinha estabelecido a mão da moça em casamento como recompensa do resgate. Eis que Natan assume a missão e, seguindo os conselhos de uma velha senhora que encontra pelo caminho, consegue matar o dragão e libertar a princesa. Ao final, se casa com a moça. Em sua trajetória, o protagonista supera desafios como serpentes gigantes, feras e, por fim, o temido dragão.

Possui um olho na testa,
Na sua boca tem dente
Que corta igual a navalha!
Desgraçado do vivente
Que cair nas unhas dele,
Morre instantaneamente!

Tem asas como morcego!
Tem pena, coro e canhão!
A ruindade de Caim,
Tem força como Sansão!
E a maldade da serpente
Que traiu Eva e Adão!

⁷⁴ Poeta e repentista desde a adolescência, José Barbosa de Sousa, que assina como Zé Barbosa ou Mestre Zé, é natural de General Sampaio e radicado em Teresina desde 1991. Nos últimos anos, tem se dedicado a escrever romances e folhetos.

É veloz como a piaba,
 Tem uma força medonha,
 Tem veneno de mil cobras,
 Dorme pouco, menos sonha.
 Guerreiro para vencê-lo
 É preciso ter vergonha!
 (Barbosa, 2010, p. 9)

Já em *Juvenal e o Dragão*, de Leandro Gomes de Barros (2016), o monstro subjuga o reino inteiro e, sem opção, o soberano daquele domínio faz um acordo com a criatura: enviar uma bela moça a cada ano para a fera devorar. Cumprindo o acordo ano após ano, chega a vez da princesa do reino, a própria filha do rei, ser a vítima do monstro. Em seu trajeto até o covil da fera, a princesa e seu cocheiro são encontrados ao acaso pelo herói Juvenal, que toma conhecimento da história e se propõe a matar o dragão. Acompanhado por seus três cães encantados, o herói derrota a criatura e liberta a princesa de sua sina infeliz. Satisfeito, o benfeitor segue viagem, em sua vida de aventuras e, após sua partida, o cocheiro que conduzia a moça à morte tem a ideia de assumir para si o feito do herói, ameaçando a princesa e a fazendo jurar por deus que testemunhará que fora ele quem matara o dragão. Somente com a chegada de Juvenal ao reino, anos depois, tudo foi esclarecido e ele pôde se casar com a princesa.

Em *Rogério & Adriana no Reino de Macabul*, de José João dos Santos (s.d.), o feiticeiro maligno sequestra a princesa, a transformando em uma estátua de pedra. Ao saber do ocorrido, sua mãe, a rainha, morre de desgosto e seu pai, o rei, enlouquece. Seu pretendente, príncipe de um reino vizinho, é morto pelo feiticeiro ao tentar resgatá-la. Resta então ao valente Rogério, o protagonista, matar o feiticeiro, resgatar a princesa e casar-se com ela. Mais uma vez o ciclo natural é restabelecido.

Eliade (1992) lembra como os monstros estão presentes em diferentes mitologias e lutar contra eles equivale a um rito iniciático, a um batismo. Não à toa, os heróis do cordel, mesmo os de origem humilde, são premiados com o casamento, reconhecidos como nobres e, em muitos casos, se tornam governantes dos reinos que salvam. Os monstros que derrotam se tornam desafios a serem superados, verdadeiras provas de valentia.

Os monstros do abismo são encontrados também em numerosas tradições: os heróis, os iniciados, descem ao fundo do abismo a fim de afrontarem os monstros marinhos; é uma prova tipicamente iniciática. Evidentemente, a história das religiões está cheia de variantes: às vezes os dragões montam guarda em volta de um “tesouro”, imagem sensível do sagrado, da realidade absoluta; a vitória ritual (iniciática) contra o monstro guardião equivale à conquista da imortalidade. Para o cristão, o batismo é um sacramento, pois foi instituído pelo Cristo. Mas nem por isso deixa de equivaler ao ritual iniciático da prova (luta contra o monstro), da morte e da ressurreição simbólicas (o nascimento do homem novo) (Eliade, 1992, p. 113).

Rogério, que salva Adriana de Macabul, era filho de pescador; Juvenal morava num casebre com sua irmã e só possuía três carneiros; tampouco Natan tinha origem privilegiada. Os três ascenderam à nobreza por seus feitos de coragem e, cabe destacar, de violência. Assim como o estabelecimento da ordem nos primórdios se dá pela morte e dilaceração de Tiamat,

o ciclo é renovado pela destruição do monstro. Tais ritos estão presentes em manifestações da cultura, traduzidas em obras nas quais os aspectos religiosos emergem de forma mais ou menos explícita. Eliade (1992) destaca que o homem que se considera não religioso carrega um pensamento mitológico camuflado naquilo que o autor chama de “ritualismo degradado”. Isso se manifesta, entre outros fenômenos, em festejos de Ano Novo, na comemoração de um novo emprego e outros ritos de início e renovação.

Poder-se-ia escrever uma obra inteira sobre os mitos do homem moderno, sobre as mitologias camufladas nos espetáculos que ele prefere, nos livros que lê. O cinema, esta “fábrica de sonhos”, retoma e utiliza inúmeros motivos míticos: a luta entre o Herói e o Monstro, os combates e as provas iniciáticas, as figuras e imagens exemplares (a “Donzela”, o “Herói”, a paisagem paradisíaca, o “Inferno” etc.) (Eliade, 1992, p. 163-164).

Para Felton (2021), a derrota do monstro representa a vitória do homem racional civilizado (não somente do ser humano mas também do gênero masculino) sobre a natureza selvagem e emotiva. Trata-se de uma forma de justificar a ordem do mundo tal qual ele é e os motivos pelos quais tal organização deve ser mantida.

Many Near Eastern religions and social systems rested on an allegorical origin myth of a man battling a monster. In these cases, a young warrior-god who represents harmony, order, and often nationhood goes forth to battle a “chaos monster” that threatens the cosmic order. In the aftermath of such apocalyptic confrontations, civilizations emerge, prosper, and flourish, and humanity takes its rightful place as master of the earth. Such monster myths proclaim our ownership over the world and justify the present order⁷⁵ (Felton, 2021, p. 116).

Felton (2021) lembra que o primeiro caçador de dragões da literatura clássica seria Zeus, que, conforme a Teogonia de Hesíodo, dos séculos VIII-VII a.C., derrota o monstro Tifeu – uma criatura com centenas de cabeças de dragões flamejantes, línguas tremeluzentes repletas de fuligem e com chamas que brilhavam de seus olhos – que ameaçava o Olimpo. Como um herói matador de monstros, Zeus conta com armas mágicas, seus raios, para confrontar o monstro, que lança as forças da natureza sobre o deus, na forma de terremotos, fogo e furacões. A derrota de Tifeu eleva Zeus a rei do cosmos.

The dragon-slayer pattern set by Zeus and Typhoeus in the creation of the Greek mythological cosmos carried down both into stories of other Greek gods and into later mythological generations of men in which heroes inevitably had to fight monsters (serpentine or otherwise) in a reenactment of the battle for order in the cosmos—the younger, male generation trying to overcome the elder female order; civilization and rationality trying to overcome savagery and emotion⁷⁶ (Felton, 2021, p. 117).

⁷⁵ Muitas religiões e sistemas sociais do Oriente Próximo baseavam-se num mito de origem alegórica de um homem lutando contra um monstro. Nestes casos, um jovem deus-guerreiro que representa a harmonia, a ordem e muitas vezes a nacionalidade sai para combater um “monstro do caos” que ameaça a ordem cósmica. No rescaldo de tais confrontos apocalípticos, as civilizações emergem, prosperam e florescem, e a humanidade assume o seu legítimo lugar como senhora da terra. Esses mitos de monstros proclamam a nossa propriedade sobre o mundo e justificam a ordem atual (tradução nossa).

⁷⁶ O padrão de matador de dragões estabelecido por Zeus e Tifão na criação do cosmos mitológico grego foi transmitido tanto para histórias de outros deuses gregos quanto para gerações mitológicas posteriores de homens,

Os heróis do cordel citados também contam com itens mágicos e recursos sobrenaturais que garantem suas vitórias. Os cães de Juvenal – Rompe-Ferro, Ventania e Provedor – que depois revelam ser encantados, são indispensáveis para garantir sua supremacia no combate ao dragão. Já Rogério conta com uma espada santa, que emite luz e derruba seus inimigos apenas ao ser apresentada. Natan, por sua vez, é acompanhado por Raio de Sol, seu cavalo encantado, que fala, é habilidoso em combate e o orienta em sua jornada. O herói conta também com uma espada mortal e uma velha armadura que o torna invulnerável ao fogo. Tais elementos remetem à técnica, à tecnologia e à civilização como forma de superação das forças da natureza e do caos violento representado pela monstruosidade.

Ao narrar a destruição de monstros como manutenção da ordem do mundo, renovação de ciclos e ascensão dos heróis, os folhetos de literatura de cordel são ricos em referências a elementos do catolicismo popular. Os protagonistas dessas histórias são tementes a Deus, ajudados por entidades celestes e obtêm ajuda de anjos e santos. Foi este o caso de Rogério:

Depois que dormiu sonhou
Que chegou um anjo loiro
E pra ele assim falou:
- Venho trazer-te o poder
Que Deus do céu te mandou.

Deu-lhe uma espada e disse:
- Esta arma é divinal
Quem se aproximar de ti
Para te fazer o mal
Basta só ver esta espada
Que terá morte fatal.
(Azulão, s.d., p. 27-28)

Em *A Coragem de Natan e a Caverna Maldita*, a princesa fez extensa oração a Deus pedindo sua salvação.

E chorando ela dizia:
- Meu Deus socorrei a mim,
Oh, mão de misericórdia,
Santo Deus de Eloim,
Mandai um socorro urgente
Antes que eu leve fim!

Deus que defendeu Noé
Do dilúvio universal
Salvou o profeta Jonas
Do meio do temporal
Não deixe que esse monstro
Me toque ou me faça mal.
(Barbosa, 2010, p. 16)

nas quais os heróis inevitavelmente tiveram que lutar contra monstros (serpentinicos ou não) em uma reconstituição da batalha pela ordem no cosmos – a geração masculina mais jovem tentando superar a ordem feminina mais velha; civilização e racionalidade tentando superar a selvageria e a emoção (tradução nossa).

Os versos de Barbosa reforçam o aspecto religioso da narrativa também por meio de outras referências ao imaginário cristão: “ruindade de Caim”, “a força de Sansão” e a “maldade da serpente que traiu Eva e Adão”. A “vergonha” que o herói precisa possuir para derrotar o monstro consiste, no pensamento sertanejo, na obediência à moral e aos costumes tradicionais. Um indivíduo “sem vergonha”, popularmente, é uma pessoa sem virtudes, debochado e irreverente.

Apesar de *Juvenal e o Dragão* possuir menos referências diretas ao catolicismo popular, o poeta se refere a um dos antagonistas, o cocheiro que chantageia a princesa para casar, como “um Judas/covarde,vil, descabido” (2016, pág. 15 e 30), lembrando o apóstolo que traiu o Cristo. Em outro momento, os guardas comparam Juvenal ao diabo, por sua valentia e habilidade em combate: “O homem briga por dez/Pula mais que Satanás,/Da sua espada sai fogo/Como as chamas infernais” (pág. 26). É importante destacar, também, que é em virtude de um juramento a Deus que a princesa se vê obrigada a confirmar a mentira do falsário e se casar com ele. Mesmo fora de perigo e tendo feito a promessa sob ameaça a sua própria vida, a moça mantém sua palavra até o retorno de Juvenal, tamanha a importância de uma promessa feita a Deus. Sua religiosidade, apresentada como virtude, surge também em suas preces:

Ajoelhou-se por terra
Implorando ao Criador:
- Valei-me Pai Poderoso
Livrai-me deste terror
Salvai também esse moço
Do Dragão devorador!

Também prometo, Senhor
Meu pranto não é fingido
Se nessa luta sangrenta
O jovem não for vencido,
Quando voltar ao meu reino
Farei dele meu marido.
(Barros, 2016, p. 10 e 11)

Sobre a religiosidade no cordel, Curran (2011) observa que a matriz é católica, mas com elementos sincréticos que acrescentam aspectos do Candomblé, do Xangô do Nordeste, da Umbanda, da doutrina espírita de Allan Kardec e, por fim, do fundamentalismo dos movimentos neopentecostais. Curran destaca que a ausência de sacerdotes da Igreja Católica no sertão nordestino implicou na falta de instrução formal da fé aos fiéis e resultou em movimentos variantes, nos quais “podiam acontecer estranhas coisas, e, de fato, aconteciam” (Curran, 2011, p. 22), como o misticismo regional ou o fanatismo religioso.

O caleidoscópio da religião brasileira torna-se claro no cordel, porém é muito mais nítido nas variantes católicas tradicionais e populares. A palavra-chave neste caso é “variantes”, porque são muitas as surpresas encontradas, a maioria delas no chamado “catolicismo folclórico ou popular”. (...) Assim, a formação católica, tal como ocorre no Nordeste, é o ponto de partida da visão religiosa e moral que guiará os poetas durante todo o século XX (e no começo do século XXI), particularmente tendo em vista a modernização e a secularização do Brasil, o que, em tempos recentes,

vem ponto à prova as velhas crenças e sua aplicação a difíceis questões morais da atualidade (Curran, 2011, p. 22 e 23).

Segundo o autor, embora a maior parte dos poetas se declarasse católico, a evolução do espectro religioso brasileiro aumentou a fatia daqueles que adotaram o protestantismo, o espiritismo ou alguma variante afro-brasileira. Curran destaca, por outro lado, que “todos sabem que, em seus folhetos de cordel, têm de escrever sobre aquilo em que seu público acredita e aquilo que espera” (Curran, 2011, p. 23). Isto é, o catolicismo tradicional do sertão nordestino permanece transversal nas obras, inclusive naquelas que não tratam do tema de forma explícita. Com bastante frequência, isso se manifesta por meio da adoção de uma temporalidade mítica.

4.2.3 *A religiosidade sagrada do tempo mítico*

Eliade (1992) aponta que, nas culturas arcaicas, o tempo não é concebido como uma linha contínua e homogênea, mas como uma realidade dupla: de um lado, o tempo profano, ordinário e irreversível; e, de outro, o tempo sagrado, cíclico, reversível e recuperável, acessado por meio de ritos, festas e narrativas. Esse tempo sagrado não apenas rememora, mas reatualiza o momento primordial da criação, um eterno presente em que os deuses construíram o cosmos e instituíram os modelos exemplares da existência. Como afirma o autor, “toda festa religiosa, todo tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, ‘nos primórdios’” (Eliade, 1992, p. 38).

A Literatura de Cordel, especialmente nos folhetos que repetem temas como o encontro com o diabo dançarino ou os combates entre cavaleiros e monstros, reproduz essa lógica ritual do tempo mítico. Distante de uma crise de criatividade ou interesse comercial de reprodução exaustiva de uma fórmula narrativa de sucesso, a recriação insere o relato em uma temporalidade sagrada, tornada presente a cada leitura ou recitação. Assim, os cordéis funcionam como dispositivos de atualização simbólica do *illud tempus*, o tempo primordial, permitindo que o leitor ou ouvinte participe do tempo das origens. No pensamento de Eliade (1992), ao repetir os gestos exemplares dos deuses, o homem se instala no tempo sagrado, reencontrando a plenitude ontológica.

No que diz respeito às datas religiosas festivas, conforme já apontado neste capítulo e nos anteriores, diversos relatos de encontros monstruosos nos folhetos de cordel se passam nesses momentos: a Quarta-Feira de Cinzas, a Sexta-feira da Paixão, o Dia de São Bartolomeu ou, mais ligado à superstição profana do que ao catolicismo, a Sexta-Feira 13. São datas nas quais o *illud tempus* se manifesta e, ao negligenciar esses processos, os personagens se veem punidos pelo diabo e outros monstros. Ou, como aponta Gil (2000), nesses momentos os personagens ingressam na dimensão sagrada e, ao não cumprir os ritos obrigatórios para transitar nesse território, sofrem consequências severas.

Seja qual for a complexidade de uma festa religiosa, trata-se sempre de um acontecimento sagrado que teve lugar *ab origine* e que é, ritualmente, tornado presente. Os participantes da festa tornam-se os contemporâneos do acontecimento mítico. Em outras palavras, “saem” de seu tempo histórico – quer dizer, do Tempo

constituído pela soma dos eventos profanos, pessoais e intrapessoais – e reúnem-se ao Tempo primordial, que é sempre o mesmo, que pertence à Eternidade. O homem religioso desemboca periodicamente no Tempo mítico e sagrado e reencontra o Tempo de origem, aquele que “não decorre” – pois não participa da duração temporal profana e é constituído por um eterno presente indefinidamente recuperável (Eliade, 1992, p. 47).

O homem religioso sente, para Eliade, a necessidade de reencontrar periodicamente o tempo sagrado, pois é nele que reside a origem e a força ontológica de toda a existência. Esse tempo mítico, indestrutível e reversível, é o fundamento da duração profana e histórica; nele se inscrevem os modelos exemplares que tornam possíveis os atos humanos – como a união sexual, que repete simbolicamente a hierogamia divina. A repetição ritual dos gestos sagrados pode parecer uma recusa do progresso histórico, mas, na verdade, ela expressa o desejo profundo de proximidade com o sagrado. Mesmo as inovações são assumidas como revelações divinas.

Para Lotman (1996), há uma influência mútua entre o pensamento mítico e o pensamento racional. O primeiro está relacionado à consciência cíclica-contínua – isomórfica, oral, não-discreta –, enquanto o segundo está associado à visão consciência verbal-discreta – linear, lógica, escrita.

La intensificación de la función modelizante y el aumento de la significación estética, que antes sólo había desempeñado un papel subalterno con respecto a las tareas sacras o prácticas, condujeron al nacimiento de la narración artística. Para comprender el sentido de esta convergencia, hay que tener en cuenta que ambos impulsos iniciales –la visión continua-no-discreta del mundo y la modelización verbal- discreta del mismo– poseen un enorme valor intelectual-cultural. La importancia del segundo para la historia de la conciencia humana no requiere aclaraciones. Pero tampoco el primero está ligado exclusivamente a la mitología, aunque precisamente en la mitología alcanzó un enorme desarrollo y devino un factor de la cultura universal. Precisamente en la conciencia de este tipo se elaboraron las ideas sobre los isomorfismos y otros morfismos, que desempeñaron un papel decisivo en el desarrollo de la matemática, la filosofía y otras esferas del saber teórico⁷⁷ (Lotman, 1996, p. 133).

Assim, Lotman (1996) identifica no pensamento racional influências da visão mítica, a exemplo da matemática, que tende a buscar isomorfismos em elementos diversos. Além disso, ele aponta para as tentativas de vinculação da consciência contínua-não discreta à atividade do hemisfério direito do cérebro, e da consciência verbal-discreta à do esquerdo. Essa influência mútua é, para o autor, um fator constante na cultura humana que ocorre de forma diferente em diversos períodos históricos, nos quais a predominância de cada tipo de consciência varia. A era pré-escrita é um exemplo de um estágio no qual a consciência mitológica dominava, assim

⁷⁷ A intensificação da função de modelização e o aumento da significância estética, que antes desempenhava apenas um papel subordinado em relação a tarefas sagradas ou práticas, levaram ao nascimento da narrativa artística. Para compreender o significado dessa convergência, é necessário ter em mente que ambos os impulsos iniciais – a visão contínua-não discreta do mundo e sua modelagem verbal-discreta – possuem enorme valor intelectual e cultural. A importância desta última para a história da consciência humana dispensa explicação. Mas a primeira também não está exclusivamente ligada à mitologia, embora tenha sido precisamente na mitologia que alcançou enorme desenvolvimento e se tornou um fator da cultura universal. Foi precisamente na consciência desse tipo que se desenvolveram as ideias sobre isomorfismos e outros morfismos, que desempenharam um papel decisivo no desenvolvimento da matemática, da filosofia e de outras esferas do conhecimento teórico (tradução nossa).

como o pensamento cíclico-contínuo. Com o desenvolvimento da escrita e do pensamento lógico-verbal discreto, a cultura mitológica é, para Lotman, quase completamente esmagada.

Os mitos são, entretanto, atualizados na cultura escrita e eles não apenas conferem sentido à existência, mas também renovam a ordem cósmica e social. O herói do cordel – seja ele um cavaleiro, um viajante ou um príncipe – enfrenta forças que ameaçam o mundo: o demônio, o dragão, o caos. Sua vitória, como nos mitos antigos, é sempre uma reafirmação da criação, uma restauração do mundo a partir de sua ameaça de dissolução. Essa dinâmica mítica se inscreve também na dimensão simbólica dos monstros que figuram no cordel de forma recorrente. Suas aparições não são meros elementos fantásticos, mas apontam para uma função fundadora e ritual da narrativa, como se verá adiante.

4.3 A recorrência semiótica do cordel

A persistência dos monstros aponta para seus papéis essenciais nas cosmogonias, como destacado por Eliade (1992) e Beal (2002). A vitória sobre a entidade monstruosa é o evento fundador do cosmos e, mais que isso, uma conquista que deve ser repetida ciclicamente, renovada a cada período. Dessa forma, esses seres permanecem vivos na memória da cultura, conceito de Lotman (2019) que designa o conjunto de textos, códigos e mecanismos semióticos por meio dos quais uma sociedade armazena, conserva e transmite informações consideradas relevantes para sua identidade, continuidade e transformação.

4.3.1 *Memória, esquecimento e o cordel*

Lotman (2019) distingue a memória informativa da memória criativa. A primeira faz referência a mecanismos de preservação dos resultados de determinada atividade cognitiva, isto é, ao armazenamento de informações técnicas, no qual a versão mais recente seria aquela que desempenha o papel ativo. Nas ciências exatas, por exemplo, os conhecimentos técnicos mais recentes permanecem presentes, enquanto o saber obsoleto é inativado na memória. Manuais técnicos de equipamentos obsoletos, procedimentos operacionais ultrapassados nas diversas áreas da tecnologia e linguagens de programação superadas por versões superiores são outros exemplos de conjunto de informações outrora essenciais, mas que foram tragadas pelo esquecimento por sua natureza presumidamente inútil.

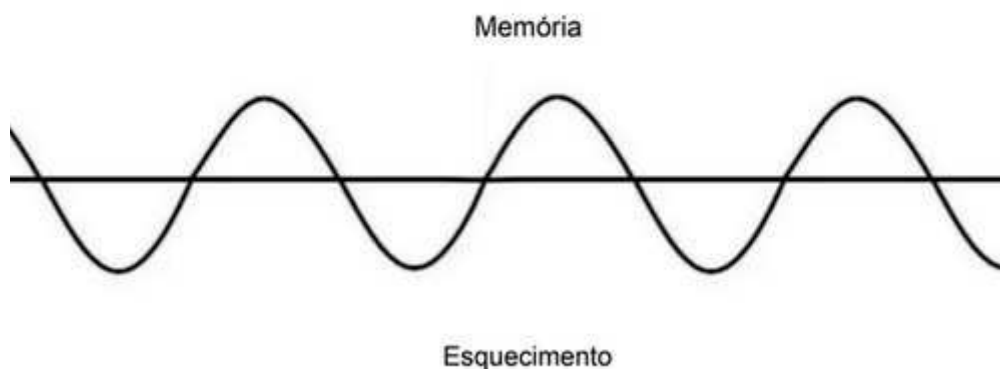
Já a memória criativa contempla todo um conjunto de textos potencialmente ativos, cuja atualização está sujeita a leis complexas dos movimentos culturais. Neste caso, não se aplica o pensamento de que a versão mais recente é a melhor. A memória da arte, inserida na memória criativa, guarda uma qualidade espacial panchrônica, isto é, leva em consideração não apenas a estrutura atual de determinado texto, mas também sua evolução histórica. Além disso, enquanto textos relevantes são despertados pela memória, textos irrelevantes desaparecem, entrando em um estado de potencial.

Cultural memory as a creative mechanism is not only panchronic; it resists time, preserving the past as an inhabitant of the present. From the point of view of memory, understood as a mechanism that functions along its entire depth, the past is never gone. And so historicism in the study of literature, in the form in which it was first

devised in the Hegelian theory of culture and then in the positivist theory of progress, is for all practical purposes anti-historical as it ignores the active role of memory in the creation of new texts⁷⁸ (Lotman, 2019, p. 135).

Na memória criativa, os textos antigos não são completamente apagados, permanecendo em estado de potência, podendo ser evocados na forma de novos textos em momentos futuros. É o que Lotman (2019) chama de aspecto sinusoidal, ou senoidal, cuja onda contínua apresenta oscilação repetitiva suave num gráfico matemático que demonstra como os textos da cultura alternam entre a lembrança e o esquecimento (Figura 25).

Figura 25 - Alternância entre memória e esquecimento



Fonte: produção nossa.

Segundo ele, o fenômeno consiste em um mecanismo da memória, a exemplo de novos movimentos artísticos que revogam a autoridade de textos que orientaram épocas anteriores, transferindo-os para a categoria de textos de outro nível ou destruindo-os fisicamente. Lotman (2019) observa que, em determinados momentos históricos, movimentos autoritários destroem deliberadamente textos da cultura, apagando-os – temporariamente ou não – da memória de forma deliberada. São muitos os exemplos, como a criminalização de expressões artísticas, como o samba, o funk e o grafite. A própria Literatura de Cordel sofreu processo de perseguição em tentativas da Prefeitura do Rio de Janeiro desarticular a Feira de São Cristóvão, local de venda de folhetos e encontro dos poetas (Brasil, 2018a), além do comércio de produtos regionais do Nordeste brasileiro. Tais tentativas, registradas em diferentes momentos desde seu surgimento, resultam, em muitos casos, em processos de resistência e fortalecimento de grupos em defesa das manifestações culturais, como a criação da Academia de Literatura de Cordel e associações de cantadores e repentistas.

⁷⁸ A memória cultural como mecanismo criativo não é apenas pancrônica; resiste ao tempo, preservando o passado como habitante do presente. Do ponto de vista da memória, entendida como um mecanismo que funciona em toda a sua profundidade, o passado nunca se foi. E assim, o historicismo no estudo da literatura, na forma em que foi concebido pela primeira vez na teoria hegeliana da cultura e depois na teoria positivista do progresso, é para todos os efeitos práticos anti-histórico, pois ignora o papel ativo da memória na criação de novos textos (tradução nossa).

Ferreira (1994) observa que os conceitos de memória e esquecimento de Lotman convergem para pensar no mecanismo da longevidade. A cultura seria, em si, um mecanismo voltado para a organização e a conservação das informações e, portanto, da experiência da vida do gênero humano. É a memória longa de uma comunidade.

Toda cultura se cria como um modelo inerente à duração da própria existência, nos diz, e à continuidade da própria memória. Em tal sentido, todo texto contribui tanto para a memória como para o esquecimento. E um texto não é então a “realidade” mas os materiais para reconstruí-la. Já o esquecimento se realizaria também em sentido contrário. A cultura exclui, em continuação, no próprio âmbito, determinados textos, levando em conta todos os tipos de injunção. (Ferreira, 1994, p. 118)

Carvalho (2002) destaca o papel do cordel na construção da memória coletiva por meio da repetição das histórias e de sua renovação através do tempo. Para ele, o que faz uma história permanecer viva, importante, atual, é o interesse do grupo social para o qual ela é contada.

O fato dela fazer sentido, de servir para manter as pessoas unidas, para dar a noção de pertencer a um grupo social. O fato da história continuar a ser contada, a interessar às pessoas é curioso. Um sinal de que ela venceu tempo, espaço, esquecimento e se atualiza no momento em que é retomada. (Carvalho, 2002, p. 285)

As reinvenções, as paródias e as sobreposições são, para Carvalho (2002), próprias dos fluxos e deslocamentos da cultura, enquanto processo vivo que permanece em constante mutação, sem um ponto final. “Por isso, é inadequado falar em ‘autenticidade’, ‘pureza’ ou em uma cultura genuinamente endógena” (Carvalho, 2002, p. 288). O cordel é, portanto, o fruto paradoxal, contraditório e dialético de uma cultura rica, marcada pela circulação de bens oriundos da Europa e da África e pelo hibridismo, antropofagia e capacidade de adaptação. Ainda segundo Carvalho (2002), é possível apontar influências que percorrem um caminho que vai das inscrições rupestres até a era da internet. Ele defende que a tradição não sobrevive isolada e precisa dialogar com a cultura de massas.

O que estamos querendo dizer é que o Brasil foi campo fértil para que essas histórias circulassem e se juntassem com outras histórias e essa multiplicidade e diversidade vão ser importantes para a constituição de um repertório que vai terminar em cordel (Carvalho, 2002, p. 288).

Ferreira (2014) também discute os folhetos populares e suas extensões (textos e imagens relacionados) como manifestações culturais que se inserem no alcance da longa memória. Eles inscrevem em si, segundo ela, fatos da história presente, “deixando-nos diante de razões poéticas, do vigor do pensamento mitológico enraizado, e em permanente recriação” (Ferreira, 2014, p. 14).

Este universo em que se firma a literatura oral/impressa é construído numa esfera de aproximação dos sentidos, em várias formas de se expressar: ver, ouvir, dizer, gesticular, da voz, dos gestos e da figura. O folheto, a xilogravura, o conto oral e outros ‘gêneros’ situam-se nesta configuração profunda de um universo em que tudo se vai reunindo e completando, sem hiatos ou tréguas, e que não comporta as datações

convencionais como princípio, pois remetem a um tempo que não nos permite acompanhar concretamente quando tudo começa (Ferreira, 2014, p. 15).

A reedição constante de textos antigos, como *Juvenal e o Dragão* (Barros, 2006) e *O Romance do Pavão Misterioso*, de José Camelo de Melo Resende (2019), e a recriação de folhetos em novas poesias, como o já citado *O Coronel Trapaceiro e o Mascate Virtuoso* (Silva, 2017), são exemplos de como o cordel mantém essas obras inscritas na memória da cultura. Processos criativos de apropriação também são frequentes. *A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk* (2006), de Klévisson Viana, e *O homem que virou cachorro pela maldição da esposa* (2020), de Stélio Torquato Lima⁷⁹, podem ser consideradas como releituras de *A moça que bateu na mãe e virou uma cachorra*, de Cavalcante (1976).

4.3.2 Literatura e mitologia

Semenenko (2012) observa que a diversidade das referências a determinado texto atua para sua fixação na memória, favorecendo o seu papel na manutenção de sua vida na cultura. A repetição de temas e novas versões de histórias na literatura de cordel não apenas a mantém sempre presente, mas contribui para sua renovação a partir de processos de apropriação e recriação.

Memorable quotations, recognizable situations, jokes based on the text, parodies, imitations, related merchandise – practically anything that may function as a reference to a certain text – constitute the mnemonic mechanisms of culture and secure the text in cultural memory, playing a significant role in the reproduction of texts. It may, however, happen that the verbal indices are used so often that they detach themselves from the source text: the signified is forgotten but its signifiers are still in use. There are many examples of phrases from books, films, and commercials becoming speech clichés and entering the folklore as separate idioms, but this question requires a separate study⁸⁰ (Semenenko, 2012, p. 109).

Semenenko defende que a automatização do processo de compreensão de novos textos é o que define o texto mitológico. Lembrar e compreender, para ele, em sentido amplo, não são processos de adição de itens a um registro, mas uma conexão entre novos itens àqueles armazenados na memória. Assim, ao compreender um novo texto, o ligamos ao conjunto de textos pré-existentes e quanto mais veloz for esse processo, mais automatizado é o novo texto. O mito seria, portanto, o espaço de nomes e tipos reconhecíveis que são tão naturais no nosso vocabulário cultural que neles classificamos outros eventos significativos da realidade.

Lotman (1996) afirma que a relação entre a literatura e a mitologia é uma das

⁷⁹ Stélio Torquato Lima nasceu em Fortaleza, em 8 de outubro de 1966. É professor da Universidade Federal do Ceará, cordelista e doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba.

⁸⁰ Citações memoráveis, situações reconhecíveis, piadas baseadas no texto, paródias, imitações, mercadorias relacionadas – praticamente tudo que possa servir de referência a um determinado texto – constituem os mecanismos mnemônicos da cultura e fixam o texto na memória cultural, desempenhando um papel significativo na reprodução de textos. Pode, no entanto, acontecer que os índices verbais sejam usados com tanta frequência que se desprendem do texto fonte: o significado é esquecido, mas seus significantes ainda estão em uso. Existem muitos exemplos de frases de livros, filmes e comerciais tornando-se clichês de fala e entrando no folclore como idiomas separados, mas essa questão requer um estudo à parte (tradução nossa).

características fundamentais da cultura e que a poesia popular, embora seja essencialmente literária enquanto manifestação artística, apresenta tendência para o mundo da mitologia. Para ele, o mito se manifesta em textos artísticos de forma que não o reconhecemos, distantes de seu sentido inicial, e de forma imperceptível até mesmo ao autor.

Para Lotman, a relação entre mito e literatura artística, em particular a escrita, pode ser analisada no aspecto evolutivo e no aspecto tipológico. O primeiro estabelece o mito como um estágio de consciência que antecede historicamente o surgimento da literatura escrita. Nesse viés, a literatura lida exclusivamente com vestígios de mito e atua de forma determinante para sua destruição. Os mitos surgem, assim, na literatura, destituídos de seu sentido original, fósseis de algo que já não existe e que somente a pesquisa histórica é capaz de reconhecer. Já o segundo aspecto, o tipológico, destaca as especificidades do mito e da literatura, enquanto sistemas opostos. Ambos são concebidos como universos culturais independentes, cada um com sua estrutura própria.

Lotman defende que as duas abordagens – a evolutiva e a tipológica – devem ser consideradas em sua complexidade. Mitologia e literatura, segundo ele, não devem ser percebidas como duas formações que nunca estão presentes no mesmo período de tempo, uma vez que se sucedem, ou que seu confronto só se dá no campo hipotético e especulativo. Para ele, tratam-se de tendências complementares, cada uma das quais assume a presença da outra desde tempos imemoriais e só em contraste com ela toma consciência de si mesma e da sua especificidade.

La interacción entre la literatura como hecho de orden artístico y el mito, para el cual la función estética no es más que uno de sus aspectos, tiene lugar de manera particularmente activa en la esfera intermedia del folclor. La poesía popular, por su tipo de conciencia, tiende al mundo de la mitología, pero, como fenómeno de arte, se adhiere a la literatura. La doble naturaleza del folclor hace de él, desde este punto de vista, un mediador cultural, y las concepciones científicas del folclor, al devenir un hecho de cultura, ejercen una extraordinaria influencia sobre los procesos que nos interesan⁸¹ (Lotman, 1996, p. 129).

Conforme o pensamento de Eliade (1992) apresentado anteriormente neste capítulo, a narração mitológica é limitada no espaço e no tempo, dentro de sua estrutura ritualizada. Lotman acrescenta que os textos mitológicos falam sobre a ordem primordial do mundo e das leis que governam os alicerces de sua existência. Os eventos narrados, uma vez ocorridos, se repetem de forma contínua, cíclica e invariável. Além disso, os personagens desses relatos são os deuses ou os primeiros homens, os fundadores da linhagem em histórias que foram inscritas na memória coletiva por meio do ritual, que, supõe-se, tenha sido narrado não verbalmente, mas por meio de representações gestuais, de danças temáticas e de canto ritualístico. Na sua

⁸¹ A interação entre a literatura como fato artístico e o mito, para a qual a função estética é apenas um de seus aspectos, ocorre de forma particularmente ativa na esfera intermediária do folclore. A poesia popular, pelo seu tipo de consciência, tende para o mundo da mitologia, mas, como fenômeno artístico, adere à literatura. A dupla natureza do folclore torna-o, deste ponto de vista, um mediador cultural, e as concepções científicas do folclore, ao tornarem-se um fato da cultura, exercem uma influência extraordinária nos processos que nos interessam (tradução nossa).

forma inicial, o mito não era contado, mas realizado sob a forma de uma complexa performance dramática ritual na qual a narração verbal era apenas um componente particular. Já o texto literário quebra a lógica narrativa do mito ao estabelecer início e fim às histórias e realizar o que Lotman chama de desdobramento linear das narrativas cíclicas. Tal processo também passa pela perda da função mágico-sacral do mito.

Lotman (1996) aponta que esse desenrolar das narrativas cíclicas em textos lineares ocasionou de “caracteres duplos”, isto é, personagens diferentes que desempenham a mesma função. Como a repetição do modelo mitológico no texto literário requer a recriação de uma nova história, com novos começos e novos finais, se faz necessária também a criação de novos personagens, embora eles sejam, em essência, um personagem só. Lucilene, Conceição e Rose Latulipe são a mesma personagem no mito da moça seduzida pelo diabo, enquanto Juvenal, Rogério e Natan são o matador de monstros.

A recorrência de personagens, tanto protagonistas como antagonistas, contribui para a soma de elementos mitológicos na literatura de cordel. O *trickster*, ou o trapaceiro, pode ser identificado em personagens como João Grilo, que surge nos cordéis *As proezas de João Grilo*, de João Martins de Athayde⁸², *As perguntas do rei e as respostas de João Grilo*, de Antonio Pauferro da Silva⁸³, e protagoniza a peça teatral *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, adaptada para a televisão e o cinema. O arquétipo se manifesta também na figura folclórica do Saci, que figura nos cordéis *Uma história de Saci*, de Otávio Menezes, e *A Lenda do Saci Pererê*, de Gonçalo Ferreira da Silva⁸⁴ e também em diversos livros de Monteiro Lobato, incluindo a série do Sítio do Picapau Amarelo. Macunaíma, Pedro Malasartes, o caipora e o curupira são outros personagens semelhantes presentes em folhetos de cordel e em outros textos da cultura. Assim, os vestígios dos mitos nos folhetos de cordel não são apêndices sem função, mas sim elementos essenciais na construção de novas narrativas.

Para Lotman (1996), o mito se transforma em uma variedade de contos de fadas e relatos sobre divindades. O herói original, que reunia em si muitos nomes, se desdobra agora em uma diversidade de personagens, cada um com seu próprio nome, história e trajetória. Esses seres passam a ter ocupações específicas, biografias detalhadas e relações familiares organizadas de forma sistemática. As narrativas sobre criadores, transmissores de saber e ancestrais de linhagens são então estruturadas em ciclos narrativos, formando épicos contínuos que seguem a lógica do tempo histórico.

Além do combate e vitória sobre o monstro, o estabelecimento de um tempo indefinido, cronologicamente vago, sugere vestígio mitológico. Como já apontado no segundo capítulo deste trabalho, histórias como *O Cavalo Voador ou Julieta e Custódio*, de José Costa

⁸² João Martins de Athayde escritor, poeta, cordelista e editor, foi um dos autores que mais contribuíram para a divulgação da literatura de cordel produzida no Brasil no século XX.

⁸³ Antonio Pauferro da Silva é o nome utilizado por Antonio Manoel da Silva, nascido em Viçosa, Alagoas, em 1957.

⁸⁴ Gonçalo Ferreira da Silva nasceu no Ipu, no Ceará, em 20 de dezembro de 1937 e faleceu no Rio de Janeiro, em 21 de outubro de 2022. Foi poeta, contista, ensaísta e cordelista brasileiro, sendo um dos fundadores da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, em 1988.

Leite (2005) ocorreram há “muitos anos atrás”. Já Jesus Rodrigues Sindeaux, Arievaldo Viana e Klévisson Viana (2004) iniciam *Joãozinho Sonhador no Reino Serra Quebrada* contando os fatos ocorridos “há muitos séculos passados”.

Lotman (1996) identifica, por fim, a influência recíproca do pensamento mitológico sobre o pensamento lógico como um fator sempre presente na cultura humana, ambos convergentes na produção de textos artísticos. O semioticista russo observa que o deslocamento entre o mito e a narrativa histórica se dá no épico e no romance, enquanto a transferência oposta se dá na representação teatral e no cinema. Nesse pensamento, a literatura de cordel se situa em um entrelugar peculiar, no qual une a representação artística, por meio da cantoria e declamação oral, e o texto escrito, na forma da poesia escrita nos folhetos avulsos.

4.3.3 *O mito do diabo dançarino*

São muitos os aspectos mitológicos das aparições do diabo nos salões de dança. O ressurgimento da narrativa de forma intermitente em diferentes momentos da história aponta para o processo de memória e esquecimento a que Lotman (1996) faz referência: no século XVIII com Rose Latulipe no Canadá, na década de 1950 em relatos colhidos na Europa e na América Latina. As variações dizem respeito à identidade da vítima, sempre uma moça jovem e imprudente, às vezes noiva, frequentemente desobediente às proibições dos pais; à dança praticada, que pode ser salsa ou lambada, de acordo com os costumes locais; e às consequências do encontro, que variam entre a conversão e a loucura.

Esta leyenda abrucesa traslada una advertencia moral: se proclama testimonio de lo que le puede suceder a quien transgrede determinadas normas o tabúes (en este caso religiosos), y a quien se deja embelesar por la belleza de alguien desconocido y se abandona a los goces mundanos, abandonando para ello los deberes piadosos⁸⁵ (Palomera, 2019, p. 94)

Como apresentado anteriormente, a narrativa ocorrida em tempo indeterminado aponta para o *illud tempus*, o tempo mítico, cíclico, e se vincula à consciência contínua-não discreta: ao ritualístico, ao oral e ao sagrado. A moça que dançou lambada com o cão e suas variações apresentam, de forma explícita, caráter moralizante com o viés do catolicismo popular, entretanto seus alicerces sagrados mais profundos dizem respeito a outros aspectos mitológicos presentes em suas variações. Embora os folhetos de cordel sejam escritos e impressos, eles viajam por meio da declamação da poesia e, como ocorre com a multiplicidade de versões existentes, são recontados e recriados por diferentes cordelistas. Tal alternância entre o oral e o escrito é apontada por Ferreira (2014) como parte do processo de memória e permanência das narrativas sertanejas.

A aparição da narrativa décadas mais tarde em outro país é a lembrança de um texto da cultura esquecido, que viaja silenciosamente, como o corpo de Drácula em um caixão cheio

⁸⁵ Esta lenda de Abruzzo transmite uma advertência moral: proclama o testemunho do que pode acontecer àqueles que transgridem certas normas ou tabus (neste caso, religiosos) e àqueles que se deixam encantar pela beleza de um estranho e se abandonam aos prazeres mundanos, abandonando seus deveres piedosos (tradução nossa).

de sua terra ancestral, carregado da potência de despertar em um novo tempo e lugar, renovado. No movimento sinuoso descrito por Lotman (2019), o monstro emerge mais uma vez e vive novamente. E, em breve, será novamente esquecido.

A presença do monstro, na figura do diabo disfarçado, é outro aspecto mitológico relevante. Enquanto ser grotesco, manifestação encarnada do caos primordial, sua revelação se mostra momento essencial no relato: ele serve de augúrio, um alerta divino da transgressão dos limites permitidos. Como um marco nas fronteiras de um território que não deve ser adentrado, o demônio corporifica o horror que aguarda aqueles que se afastam dos lugares seguros da realidade. Como um fio solto na trama frágil que é a realidade, caso seja tensionado, ele pode esgarçar todo o tecido e dar fim à costura do mundo.

Os relatos que recriam a lenda do diabo dançarino estão carregados de lições. A obediência aos pais, o pudor imposto às mulheres, a observância religiosa, a cautela perante o estrangeiro e os perigos da fascinação perante o belo. Os folhetos são permeados de ensinamentos morais, de forma explícita, na defesa do pensamento mítico e imutável: a manutenção dos antigos costumes implica na conservação das estruturas da realidade como ela é hoje. Não é raro que o aumento da frequência na ocorrência de desvios de comportamentos seja apontado, no senso comum, como sinais do fim dos tempos, como nas já citadas profecias proferidas pelos bebês que nascem falando. Gomes (1990) inclui em *A moça que dançou lambada com o cão* esses versos de reprovação:

- Estas mocinhas de hoje
não querem ter devoção
Não respeitam mais seus pais
Não fazem mais oração,
Nem rezam o santo terço
Pra virgem de Conceição.

- E os rapazes também
Querem ser livres demais
Usam as ervas malditas
E batem nos próprios pais
Quando estão com a tal droga
São “pior” que satanás.
(Gomes, 1990, p. 6)

Algumas versões apresentadas por Demers e Gauvin (1976) mostram que um padre presente na festa expulsa o diabo, que tem seus planos de levar a moça seduzida para o inferno frustrados. Já nos cordéis o demônio surge quando revelado e logo some em uma explosão sulfúrica, como se seu objetivo já tivesse sido cumprido. Seu papel é este: o de alertar e, ao mesmo tempo, o de punir. Seu horroroso semblante é suficiente para que a história se espalhe e não somente suas testemunhas, mas todos saibam o que ocorre àqueles que desrespeitam os preceitos sagrados.

O fato que narrei
Não foi nenhuma invenção
Pois eu li num jornal

De grande circulação
Agora você leitor
Que tire sua conclusão.
(Gomes, 1990, p. 8)

Embora a ameaça declarada da ação monstruosa seja a de promover o caos, suas consequências são frequentemente de reforço das estruturas relacionadas à ordem. Assim como o monstro estabelece, por contraste, os limites do ser humano, como aponta Gil (2006), os perigos que seu surgimento evoca chamam a atenção à necessidade da vigilância constante daquilo que mantém inalterados os alicerces do mundo em que vivemos. Em outras palavras, o homem sabe que é humano por não ser monstruoso, e o risco constante de destruição do mundo faz com que a humanidade lute para preservá-lo. Enquanto as perigosas fronteiras dão forma à semiosfera segura, o monstro, caos encarnado, atua em prol de sua permanência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da presença monstruosa na Literatura de Cordel foi o ponto de partida do presente trabalho, que buscou lançar luz sobre o fenômeno a partir das teorias dos monstros e dos conceitos desenvolvidos por Iuri Lotman e demais teóricos ligados à Semiótica da Cultura. O monstro, enquanto figura fronteira por excelência, serviu como fio condutor para a investigação das formas como o imaginário popular nordestino articula conceitos como cultura, fronteira e memória dentro do universo simbólico do cordel. A partir da reflexão sobre o papel desempenhado por essas entidades nas narrativas selecionadas, procuramos compreender como o monstro se manifesta nos folhetos, quais as relações que estabelece com o cenário limítrofe onde frequentemente emerge e como sua aparição se inscreve em diferentes temporalidades culturais – entre o tempo mítico e o histórico.

A leitura inicial dos folhetos de cordel dos acervos consultados revelou a predominância, entre as figuras monstruosas, de dragões, assombrações e do diabo, o que contrariou a expectativa de uma presença mais marcante de figuras do folclore regional, a exemplo de sacis, curupiras e caiporas. Identificamos, sim, a poderosa influência dos contos de cavalaria nessa Literatura, ainda que sob o viés regional do poeta popular: heróis destemidos que enfrentam monstros em busca da princesa aprisionada. Paralelamente, Satanás surge nos mais diferentes contextos, apavorando cantadores e moças desobedientes.

Destacamos também a riqueza inestimável da produção artística da literatura popular. Sem limitações de assuntos, temas ou vieses, os cordelistas têm dado conta, há mais de um século, não apenas da realidade que os cerca, mas daquilo que alcançam pelos meios de comunicação e, hoje, pela Internet. A imersão nos acervos proporciona acesso ao mundo de cem anos atrás, preocupado com a aprovação da lei do divórcio, com o retorno do cometa Halley, com o advento da Nova Seita e a realização das profecias apocalípticas de Padre Cícero. Entre os milhares de folhetos, os monstros estão sempre presentes.

Partimos dos conceitos desenvolvidos por pensadores da monstruosidade, como Gil (2006), Cohen (2000) e Williams (2012), e observamos que a criatura monstruosa funciona, nas obras analisadas, como augúrio: uma poderosa advertência de caráter divino, um sinal ameaçador e persistente contra a transgressão de normas morais, éticas e espirituais. Tal papel, embora com raízes arquetípicas, é reelaborado de acordo com o imaginário regional nordestino, no qual os cordelistas atualizam a figura do monstro segundo a experiência sertaneja, conferindo-lhe atributos que dialogam com os temores, valores e expectativas locais. O monstro, nesse contexto, manifesta o que pode ser considerado seu comportamento típico: uma ameaça à vida dos protagonistas, um alerta contra a violação das regras estabelecidas e, em alguns casos, também a punição contra essas infrações.

A distinção entre os monstros sobrenaturais que nos interessam nesta tese e os monstros “reais”, retratados em páginas policiais e, mais recentemente, nos noticiários políticos nacionais e internacionais, foi providencial, pois observamos que o caráter disruptivo das figuras monstruosas pode ser desejado ou evitado pelos indivíduos conforme suas conveniências,

embora seja mais frequente a tentativa de imprimir no outro o caráter monstruoso. De qualquer maneira, compreender a natureza grotesca desses personagens e elementos monstruosos conduz à percepção mais clara – se isso for possível – da natureza dos monstros sobrenaturais.

Os resultados da pesquisa permitiram destacar três aspectos centrais e recorrentes: a fluidez e indefinição do corpo monstruoso, sua presença constante ao longo das décadas; e sua atuação em espaços fronteiriços por excelência, como o sertão.

Partimos da *Peleja do cantador de coco com o diabo* e da descrição peculiar de Pacheco (s.d.) do diabo que se apresenta como Gurgutuba Verdelenga, para compreender como os aspectos disruptivos do monstro se manifestam na Literatura de Cordel. Ao mesmo tempo perturbador e divertido, o rol de denominações de que o demônio se vale para se apresentar revela ao leitor a monstruosidade da entidade manifestada. O aspecto grotesco se mostra profundamente disruptivo, e é como se a própria realidade se dobrasse a partir do surgimento daquela figura anormal – no caso, o que se dobra é a linguagem, por meio de neologismos e derivações criativas formuladas pelo poeta.

Observamos que a indefinição monstruosa, seus aspectos fluidos e de difícil categorização apontam para uma precariedade simbólica, uma incompletude do processo tradutório da modelização lotmaniana. Nas dinâmicas de troca que ocorrem nas fronteiras da semiosfera, textos de culturas estrangeiras são traduzidos para os sistemas internos, tornando-se decodificados e apreensíveis pela cultura interior. Compreendemos a figura monstruosa como um fenômeno no limiar desse processo, um enigma cuja solução parece alcançável, mas nunca totalmente resolvida. Assim, o monstro surge como um fio solto na trama do real, e puxá-lo pode esgarçar e, eventualmente, pôr fim a todo o tecido do qual é feito tudo o que existe.

A afirmação de que o monstro existe para ser visto ganha novo sentido, portanto, uma vez que é seu vislumbre e sua presença que provocam os efeitos que nos interessam: mais que o contraste entre o humano e o não-humano, entre o que existe e o que não deveria existir, o corpo monstruoso é a encarnação da irracionalidade, do absurdo e do inaceitável do qual somos feitos. Como sugere Lovecraft (2014), encarar essas verdades abala a mente dos mais lúcidos cientistas.

Estes são os seres que surgem nos cordéis: o diabo de Pacheco, a cachorra de Cavalcante e os demônios dançarinos mudam para sempre as vidas daqueles que os encontram. Não é o medo de ser devorado que transforma as vítimas desses encontros monstruosos, mas o vislumbre daquilo que há por trás do véu do mundo estruturado em que vivemos.

Outro aspecto revelador diz respeito à espacialidade do monstro, isto é, os cenários nos quais os encontros monstruosos ocorrem. O sertão, mais que um espaço físico árido, é um território simbólico denso. Trata-se de uma paisagem marcada por forças ambíguas, por limites difusos entre o real e o fantástico, o sagrado e o profano, a escassez e a abundância. A tese propõe, nesse sentido, a noção de “semiosfera sertaneja” como um espaço simbólico fronteiriço, indefinido e amplo. A imprecisão é marca histórica do sertão, cuja representação não apenas varia entre o viés realista, marcado pela miséria, pela seca e pela exclusão social, e

a composição fantástica, mas também inclui a junção das duas visões, elaborando um cenário complexo onde retirantes, romeiros, viajantes, conselheiros e cangaceiros cruzam caminhos com diabos e monstros. Enquanto o monstro é a entidade que encarna os aspectos caóticos, fluidos e de difícil classificação, compreendemos a fronteira como território no qual essas qualidades são assentadas.

Enquanto fronteira simbólica, é no sertão que os símbolos em processo de tradução tangenciam os sistemas estruturados da semiosfera, proporcionando o surgimento de novos textos da cultura. Tais contatos são carregados de potência criativa e explosivos por natureza: é quando os contos de cavalaria encontram o cantador popular, que recria as aventuras heroicas nos palcos sertanejos. A exemplo do vampiro que buscava mudar-se das decadentes e isoladas montanhas da Transilvânia para o novo mundo da Inglaterra do século XIX, o diabo medieval renasce nas férteis terras sertanejas disputando pelejas com os cantadores desavisados. De alguma forma, o monstro parece transitar pelas fronteiras do mundo também para fugir do esquecimento.

As análises demonstraram que essas criaturas, embora reminiscências de arquétipos antigos – como o dragão europeu, o demônio cristão ou a quimera mitológica –, são ressignificadas pelas vozes e mãos dos poetas populares, que lhes conferem características, contextos e funções ajustadas às realidades locais. Pela força da linguagem oral e da poesia rimada, os monstros do cordel ultrapassam a função moralizante ou pedagógica e assumem, em muitos casos, funções ligadas à representação do sagrado, às ordens cósmicas e às estruturas míticas de origem. Há vestígios de antigos rituais de punição, purificação e renovação nas tramas que narram suas aparições.

A presença constante e transversal da religiosidade popular nos cordéis analisados é um dos desdobramentos significativos que destacamos. Elementos religiosos aparecem com força em folhetos exemplares como *A moça que bateu na mãe e virou uma cachorra* e *A peleja de um cantador de coco com o diabo*, mas também se manifestam de forma mais sutil em narrativas como *Juvenal e o Dragão* e *Rogério & Adriana no Reino de Macabul*. A lógica cosmogônica desses monstros, cujas origens estão profundamente ligadas a esferas divinas e punitivas, é reforçada pelo catolicismo popular ainda hoje vigente no imaginário do sertão. Nessa ótica, o castigo monstruoso é simultaneamente uma ação sobrenatural e um gesto de reafirmação da ordem moral.

Mais que simples vilões ou ameaças sobrenaturais, os monstros são aqui tratados como signos complexos, situados entre polos antagônicos como o sagrado e o profano, o humano e o não-humano, o conhecido e o inominável. Eles operam como dispositivos simbólicos de fronteira, transitando em territórios de intensa troca simbólica e ricos em processos tradutórios. Essa perspectiva permite ampliar a compreensão da monstruosidade como uma categoria cultural e semiótica, em consonância com os pressupostos de Lotman (2019), que compreende a transgressão e a imprevisibilidade como forças estruturantes da renovação cultural. Além disso, evidencia-se que a literatura popular não se limita a reproduzir narrativas tradicionais, mas se

constitui como espaço ativo de recriação simbólica, de tradução entre sistemas semióticos e de memória cultural.

Já o ordenamento interno da semiosfera proposto por Lotman corresponde, nesse viés, ao alinhamento simbólico dos valores da cultura com os preceitos morais e religiosos de tradição católica. O homem virtuoso e santo ocupa o centro da semiosfera, protegido pelas estruturas normativas; já o transgressor, o imprudente, o herético, vagueia pelas bordas – habitat do monstro, do diabo, do dragão e da assombração. A conversão religiosa implica, simbolicamente, o deslocamento desse indivíduo para o centro, em um movimento de purificação e reintegração à ordem. Já a perdição se realiza no afastamento progressivo rumo às zonas exteriores, inóspitas e ameaçadoras. O monstro, dessa forma, atua em prol da manutenção das estruturas estabelecidas: assim como estabelece o limiar do ser humano e ajuda a defini-lo enquanto categoria, define os limites e dá forma à semiosfera ao repreender e ameaçar aqueles que buscam romper limites (territoriais, comportamentais ou religiosos). No pensamento católico, o diabo atua em favor dos planos divinos ao afastar o homem do pecado, ainda que seja pelo medo.

A recorrência de figuras monstruosas em folhetos ao longo das décadas se relaciona, ainda, com o aspecto cíclico do sagrado. A repetição de histórias, com pequenas variações, se revela uma forma de sobrevivência de mitos ancestrais. A multiplicidade de versões da lenda do diabo dançarino – em relatos orais, notícias jornalísticas, versos em cordel e filmes – indica que se trata de um mito vivo, constantemente atualizado e apropriado por diferentes agentes culturais. Sua estrutura narrativa episódica remete ao tempo cíclico do mito, diferente da linearidade histórica do romance verbal.

As limitações do presente estudo, já reconhecidas desde o projeto, estão relacionadas, sobretudo, à falta de padronização nos acervos e à dispersão dos exemplares disponíveis. Embora a existência de diferentes versões de um mesmo folheto – reedições e recriações, pelo autor original ou por um novo cordelista – tenha se revelado enriquecedora, este trabalho nunca teve como pretensão esgotar a variedade de manifestações monstruosas no corpus do cordel. Tampouco foi propósito deste trabalho realizar qualquer levantamento quantitativo ou abordar aspectos de recepção e circulação das obras. Tais frentes de pesquisa, embora promissoras, escapam ao escopo da proposta aqui desenvolvida e podem ser objeto de investigações futuras.

Com efeito, percebemos numerosos desdobramentos possíveis de nossa pesquisa. Seria oportuno ampliar o estudo para outros signos liminares recorrentes nos cordéis, como o *trickster*, a figura feminina transgressora, o negro demonizado ou o indígena mítico. Da mesma forma, uma abordagem intersemiótica que inclua música popular, cinema regional, arte urbana e performances cênicas pode lançar novas luzes sobre a presença e transformação dos monstros na cultura contemporânea. As relações entre a monstruosidade e os discursos políticos, religiosos e midiáticos atuais representam outro campo fértil para análises que articulem a memória cultural e a crítica social. Durante a conclusão deste trabalho, o retorno de Donald Trump à presidência dos Estados Unidos da América é acompanhado pela intensificação de discursos disruptivos

e amplas medidas de taxaço de países aliados e opositores, sem critério racional aparente, precursor do caos no comércio mundial globalizado. Sua nova ascensáo enseja a reflexáo sobre a recorrência do surgimento de lideranças autoritárias e de teor fascista em paralelo a processos de memória e esquecimento de textos – nesse caso, indesejáveis – da cultura.

Concluimos, portanto, que o estudo da monstruosidade na Literatura de Cordel contribui de maneira significativa para os campos dos Estudos Literários, da Comunicação e da Semiótica da Cultura. A revelação trazida pelo monstro se expande para além da poderosa advertência divina ou da reprodução dos ciclos míticos sagrados. Sua permanência como figura central nas narrativas populares, alternando entre a luz e as sombras, entre o esquecimento e a memória, é reveladora dos mecanismos simbólicos que operam a memória coletiva, os textos da cultura e seus processos tradutórios.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. Escavando o oco do sentido ou o que significa ser-tão? **Revista Artes!Brasileiros**, São Paulo, n. 47, p. 74-76, ago. 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/flip/artebrasileiros-47/>. Acesso em: 19 jul. 2024

AMARO, Cuíca de Santo. **O monstro de Amaralina**. [S. l.: s. n.. 19--].

A MOÇA que dançou com o diabo. Intérprete: Vieira e Vieirinha. Compositor: Jaime Ramos e Teddy Vieira. In: 78 RPM. Intérprete: Vieira e Vieirinha. São Paulo : Gravadora Continental, 1953. 78 RPM, (2min49s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s1z3cNhhwjs>. Acesso em: 28 jul. 2025.

A MOÇA que dançou com o diabo. Direção: Adilson de Oliveira, Maria Teresa Cruz e Mariana Delfini. Produção: Projeto “Luz, Câmera e a Melhor Idade em Ação”. São Carlos: UFSCar, 2012. 1 vídeo (9min59s). Disponível em: <https://youtu.be/92A6nTxbm8k>. Acesso em: 18 jun. 2025.

ARÊDA, Francisco Sales. **A moça que dançou com uma caveira**. [S.l.: s.n., 19--].

ASSARÉ, Patativa do. **O retrato do Sertão**. In: Portella, Cláudio. Patativa do Assaré: melhores poemas. São Paulo: Editora Global, 2012.

ATHAYDE, João Martins de. **O monstro, o índio e o menino**. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1952.

ATHAYDE, João Martins de. **As proezas de João Grilo**. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1958.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBOSA, Zé. **Coragem de Natan ou a Caverna Maldita**. Fortaleza: Tupynanquim, 2010. Folheto de cordel.

BARROS, J.; MACHADO, Irene. Armadilhas da memória: segundo provocações de uma medievalista do sertão. **Cultura de bordas: do passado ao presente**. São Paulo: EDUC, 2020. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003015978.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2023.

BARROS, Leandro Gomes. **Juvenal e o Dragão**. Fortaleza: Editora IMEPH, 2016. Folheto de cordel.

BARROS, Leandro Gomes. **Peleja do Manoel Riachão com o Diabo**. Parnamirim: Isvá Editora, 2014. Folheto de cordel.

BARROS, Leandro Gomes. **O Diabo confessando um nova-seita**. Parnamirim: Isvá Editora, 1910.

BARROS, Karla Torquato dos Anjos. “FalleaSciencia”: diferentes concepções sobre a varíola na capital do Ceará em fins do século XIX. **Mosaico**, [S. l.], v. 2, n. 4, p. 69–95, 2010. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/mosaico/article/view/62793>. Acesso em: 16 out. 2025.

BATISTA, Abraão. **Lucilene a moça que dançou lambada com o diabo em Juazeiro do Norte**. Juazeiro do Norte: Tipografia e Gráfica Lira Nordestina, 1990.

BEAL, Timothy K. **Religion and its monsters**. Nova Iorque: Routledge. 2002.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. *In*: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

BEZERRA,, Sandra Nancy Ramos Freire. **A sedução da gravura: a trajetória da xilogravura no Ceará**. Fortaleza: Editora Imprensa Universitária da UFC, 2023.

BOLOGNA, Corrado. Monstro (verbete). **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê de Registro: literatura de cordel**. Brasília, 2018a. 237 p.

BRASIL. Ministério da Cultura. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. **Parecer Técnico nº 1/2018/DIPESQ CNFCP/CNFCP/DPI**. Rio de Janeiro, 2018b. 21 p.

CABRAL, João Firmino. **Exemplo de uma menina que nasceu de mini saia falando da devassidão**. Sergipe: Industria Gráfica J. Andrade, 1970.

CALIL, Carlos Augusto. Aí vem o Febrônio. **Teresa: Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, Brasil, n. 15, p. 101–116, 2014. Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/98598>.. Acesso em: 13 jul. 2025.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. Xilogravura e Idade Média. **Revista Ângulo**, Lorena, n. 62, p. 08-11, mar./jun. 1995.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. Tradição contemporânea da xilogravura popular de Juazeiro do Norte. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 147, p. 45-54, out./dez. 2001.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. Cordel, cordão, coração. **Revista do Gelne**, Fortaleza, v. 4, n. 1/2, p. 285-292, 2002.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. O cordel do Juazeiro. **Revista Comunicação Pública**, Lisboa, v. 2, n. 3/4, p. 133-143, 2006.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. Migrações, narrativas e sertão (o caso do cordel). **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 38, n. 1, p. 14-18, 2007a.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. Moisés Matias de Moura: cordel e notícia. **Revista Cultura Crítica**, São Paulo, n. 06, p. 83-87, jul./dez. 2007b.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. **Moisés Matias de Moura: o cordel de Fortaleza**. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. São Paulo: Ediouro, 1998.

CASCUDO, Camara. **Contos Tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2015.

CAVALCANTE. Rodolfo Coelho. **A mulher que deu à luz uma cobra porque zombou do Bom Jesus da Lapa**. Salvador: Agência de Folhetos de Rodolfo Coelho Cavalcante, 1976.

CAVALCANTE. Rodolfo Coelho. **A mulher que foi surrada pelo diabo**. Salvador: Agência de Folhetos de Rodolfo Coelho Cavalcante, 1976.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **A moça que batia na mãe e virou cachorra**. Salvador: Casa do Trovador, 1976.

CAVALCANTE. Rodolfo Coelho. **A Moça que virou Cachorra**. Salvador: [s. n.], 1947.

CAVALCANTE. Rodolfo Coelho. **O Desencanto da moça que bateu na mãe e virou cachorra**. Salvador: [s.n., 19--].

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **Monstros de Feira de Santana**. [S.l.: s.n., 19--].

CAVALCANTI, Rodolfo Coelho. **Monstro e a meretriz**. Salvador: [s.n., 19--].

CAVALCANTI, Rodolfo Coelho. **Filho que levantou falso à mãe e virou bicho**. Salvador, Tip. Ansival, 1977.

TERRENO onde estava casa da “moça que dançou com o diabo” precisa de limpeza. **São Carlos em Rede**, São Carlos, 21 nov. 2023. Disponível em: <https://saocarlosemrede.com.br/dancou-com-o-diabo/>. Acesso em: 13 jul. 2025.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CORSO, Mário. **Monstruário: Inventário de Entidades Imaginárias e de Mitos Brasileiros**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2002.

CREED, Barbara. **The monstrous-feminine film feminism psychoanalysis**. London: Routledge, 1993.

CREED, Barbara. **Return of the Monstrous-Feminine: feminist new wave cinema**. London: Routledge, 2022.

CURRAN, Mark. **A presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na moderna literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987.

CURRAN, Mark. **Retrato do Brasil em cordel**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

D'ALMEIDA FILHO, Manuel. **A môça de mini-saia que foi dançar no inferno**. [S. l.: s. n.], 1990.

DEMERS, J.; GAUVIN, L. Documents: cinq versions de “Rose Latulipe”. **Études françaises**, v. 12, n. 1-2, p. 25–50, 1976. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/036619ar>. Acesso em: 27 maio 2025.

DIAS, Clímaco César Siqueira. Os sertões, a ideia de Nordeste e a Bahia. In: PRIETO, G.; MARINHO, C. (org.). **Sertão, Sertões: repensando contradições, reconstruindo verdades**. São Paulo: Elefante, 2019.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FELTON, Debbie, **A Cultural History of Fairy Tales in Antiquity**. London: Bloomsbury Academic, 2023

FERREIRA, Angela Lúcia; DANTAS, George Alexandre Ferreira; SIMONINI, Yuri. Cartografia do (De)Sertão do Brasil: notas sobre uma imagem em formação – séculos XIX e XX. Scripta Nova. **Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de octubre de 2012, vol. XVI, nº 418. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-418/sn-418-69.htm>. Acesso em: 12 set. 2023

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

FERREIRA, Jerusa Pires. Os segredos do sertão da terra: um longe perto. Légua & meia: **Revista de literatura e diversidade cultural**. Feira de Santana: UEFS, v. 3, n. 2, 2004, p. 25-39.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Matrizes Impressas do Oral: conto russo no sertão**. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

G1. **Trump diz que imigrantes estão comendo cachorros dos americanos**. G1, 10 set. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/eleicoes-nos-eua/2024/noticia/2024/09/10/trump-diz-que-imigrantes-estao-comendo-cachorros-dos-americanos.ghtml>. Acesso em: 19 mar. 2025.

GASPÉ, Philippe-Joseph Aubert de. **L'influence d'un livre: roman historique**. Quebec: Bibliothèque québécoise, 1995.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água Editores. (2006)

GOMES, Paulo de Tarso Bezerra. **A moça que dançou lambada com o cão**. [S. l., s. n.], 1990.

HANAFI, Zakiya. **The Monster in the Machine: magic, medicine and the marvelous in the time of the scientific revolution**. Durham: Duke University Press, 2000.

HEREFORD CATHEDRAL. **Mapa Mundi Exploration**: mapa mundi hereford, 2024. Página inicial. Disponível em: <https://www.themappamundi.co.uk/>. Acesso em: 8 mar. de 2024.

HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da Comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes,. 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOCHAKOWICZ, Leszek. Diabo. **Enciclopedia Einaudi**. v. 12. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil**. Coleção Brasileira. São Paulo, Cia Editora Nacional, 1942.

KUNZ, Martine. **A voz do verso**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001.

LACERDA, Josenir Amorim Alves de. **O menino que nasceu falando**. Crato: Academia dos Cordelistas do Crato, 1992.

LEITE, José Costa. **O Cavalo Voador ou Julieta e Custódio**. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2005.

LEONE, Massimo. Semiótica de lo bárbaro: para una tipología de las inculturas. **Signa**: revista de la Asociación Española de Semiótica, nº 21, 2012.

LIESEN, Maurício. Excommunicatio communicationis: uma introdução a uma teoria negativa da comunicação. **Líbero**, v. 22, n. 43, p. 29-42, 2019.

LIMA, Stélio Torquato. **O homem que virou cachorro pela maldição da esposa**. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré Edições, 2020.

LIMA, Stélio Torquato. O fantástico como denúncia do real: uma abordagem no cordel nordestino. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, v. 8, n. 20, p. 120-140, abr./jun. 2020.

LOTMAN, Iuri M. On the mythological code of plotted texts. **Soviet Studies in Literature**, Armonk, NY, v. 10, n. 4, p. 82–87, 1974. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2753/RSL1061-1975100482>. Acesso em: 18 jun. 2025.

LOTMAN, Iuri. **Universe of the mind**: a semiotic theory of culture. London: IB. Tauris & Co Ltd, 1990.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I**: semiotica de la cultura y del texto. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

LOTMAN, Yuri. **Caza de brujas**: la semiotica del miedo. Revista de Occidente, Madrid, n. 329, p. 5-33, 2008.

LOTMAN, Iuri. **Culture and explosion**. New York: Mouton de Gruyter, 2009.

LOTMAN, Iuri. Memory in a Culturological Perspective. *In: Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*, Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2019.

LOWE, Dunstan. **Monsters and monstrosity in Augustan poetry**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2015.

MACHADO, Irene. Método, modelização e semiótica como ciência humana. **Estudos Semióticos**, São Paulo, Brasil, v. 9, n. 2, p. 77–87, 2013. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2013.69536. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/69536>. Acesso em: 28 jul. 2025.

MACHADO, Irene. Espaço semiótico em diálogos e fronteiras. Casa: **Cadernos de Semiótica Aplicada**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 87-119, 27 ago. 2015. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v13i1>. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/issue/view/529>. Acesso em: 01 fev. 2023.

MACHADO, Irene. **Semiótica como resistência no contexto da semiosfera latino-americana**. Matrizes, vol. 13, n. 3, p. 183-204, 2019.

MANUEL, Léo. **A História de Zé Valente e a Sexta-Feira 13**. Pacatuba: Cordelaria Flor da Serra, 2017.

MATOS, Edilene. **O imaginário na literatura de cordel**. Salvador: UFBA, Centro de Estudos Baianos; Ed. Macunaíma, 1986.

MATTAR, Denise. **Movimento armorial 50 anos** [catálogo]. São Paulo: R Godoy, 2023.

MELO, Manoel Pereira. **Monstro do Murumbi Devorador de Mulheres**. Belém: [s. n.], 1971.

MENEZES, Otávio. **A História da Moça que dançou lambada com o diabo em Juazeiro**. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto do Ceará, Departamento de Audiovisual, Divisão de Preservação da Memória e das Artes Visuais e Museu da Imagem e do Som, MIS, 1990.

MINDEL, Nissan. **Uma história Sobre um Ovo**. Disponível em: https://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/6360194/jewish/Uma-Histria-Sobre-um-Ovo.htm. Acesso em: 5 jul. 2024.

MORANO, Eliane Batista de Lima; TREVISAN, Mariana Bonat. As representações do diabo e do mal nas cantigas de Santa Maria do Rei Afonso X, o Sábio (1252–1284). **Caderno Intersaberes**, Curitiba, v. 10, n. 25, p. 164-181. 2021.

NAKAGAWA, Regiane Miranda de Oliveira. Lotman e o procedimento modelizador: a formulação sobre “invariante intelectual” da cultura. **Bakhtiniana**. Revista de Estudos do Discurso, v. 14, n. 4, p. 121–140. 2019.

NÖTH, Winfried. The topography of Yuri Lotman's semiosphere. **International Journal of Cultural Studies**, v. 18, n. 1, p. 11-26. 2015.

OLIVEIRA, Severino Gonçalves de. **A eleição do diabo e a posse de Lampião no Inferno**. [S. l.: s, n., 19--].

OLIVEIRA, Severino Gonçalves de. **O menino que nasceu barbado**. [S. l.: s, n., 19--].

OLIVEIRA, Severino Gonçalves de. **A moça que virou cobra**. [S. l.: s, n., 19--].

PACHECO, José. **A chegada de Lampião no Inferno**. Juazeiro do Norte: Biblioteca Nacional do Cordel, 1990.

PACHECO, José. **A Peleja de um Cantador de Coco com o Diabo**. [S. l.: s, n., 19--].

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **O império do grotesco**. Mauad Editora Ltda: São Paulo, 2002.

PALOMERA, Cruz Carrascosa. Bailar con el diablo: metamorfosis de una leyenda oral, del Abruzzo italiano a la literatura de cordel de Brasil. **Boletín de Literatura Oral**, Jaén: Universidad de Jaén, n. 9, p. 91–120, 2019. Disponível em: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/4681/4335>. Acesso em: 18 jun. 2025.

PINHEIRO, José Amálio de Branco. Vozes em camadas: o arquipélago em movimento. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, jun. 2024. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/63248>. Acesso em: 27 jul. 2025.

RAMOS, Adriana Vaz; *et al.* Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura. In: **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume, p. 83-117, 2007.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **O Meio do Mundo: território sagrado em Juazeiro do Padre Cícero**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

SABOIA, Felipe Sabaó. **Ferreira e o Lobisomem**. Caruaru: So-Cordel São José, [19-].

SANTOS, José João. **Rogério & Adriana no Reino de Macabul**. [S. l.: s, n., 19--].

SANTOS, Manoel Camilo. **O monstro do Pageú**. Campina Grande: A Estrêlla da Poesia, 1974.

SEMENENKO, Aleksei. **The texture of culture: an introduction to Yuri Lotman's semiotic theory**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2012.

SILVA, Evaristo Geraldo. **O Coronel trapaceiro e o mascate virtuoso**. Alto Santo: Edições Monólitos, 2017.

SILVA, José Avelino. **O cavaleiro das flores ou o pássaro misterioso**. [S. l.: s, n., 19--].

SILVA, Severino Borges da. **O romance da princesa do mar sem fim**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira da Literatura de Cordel, 2008.

STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro**. São Paulo: FTD, 2004.

SUASSUNA, Ariano. **História d'o rei degolado nas caatingas do sertão: ao Sol da Onça Caetana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

SUASSUNA, Ariano, **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

TAVARES JÚNIOR, Luiz. **O Mito na literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

TELES, Gilberto Mendonça. **O lu(g)ar dos sertões**. Juiz de Fora, v. 8, n. 16, jul/dez. 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TRADUÇÃO intersemiótica segundo Iúri Lotman: dualidade, alteridade e intraduzibilidade. [S. l.]: Abralin, 2021. Associação Brasileira de Linguística. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UqPNFf548EM&t=2655s>. Acesso em: 16 ago. 2025.

VELHO, Ana Paula Machado. A semiótica da cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. **Revista de Estudos da Comunicação**, Curitiba, v. 10, n. 23, p. 249-257, set./dez. 2009. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/estudosdecomunicacao/article/view/22315/21413>. Acesso em: 15 jul. 2025.

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

WILLIAMS, David. **Deformed Discourse: The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1996.

WILLIAMS, David. Monsters, then and now. **Lo Sguardo – Rivista di Filosofia**, n. 9, p. 239-258, 2012.

WILLIAMS, Debbie Jay; PRINCE, Kalyn L. **The monstrous discourse in the Donald Trump campaign: implications for national discourse**. Lanham: Lexington Books, 2017.