

A REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA DE UM MODERNISMO TARDIO NO CORDEL ÉPICO *GURIATÃ*

THE AESTHETIC REPRESENTATION OF A LATE MODERNISM IN THE CORDEL EPIC *GURIATÃ*

Clarissa Loureiro Marinho BARBOSA*
Carlos Eduardo Japiassú de QUEIROZ**

Resumo: Este trabalho discute a relevância do livro *Guriatã, Um Cordel Para Menino*, do poeta Marcus Accioly, como manifestação literária de um Modernismo tardio. A sua intenção é demonstrar como esta narrativa ressignifica os discursos de inventividade literária, presentes nos Manifestos *Pau Brasil* e *Antropofágico*, incorporando-os a uma textura que se realiza pelo cruzamento da linguagem popular com a erudita, característica formal predominante na obra de Marcus Accioly, autor historicamente situado na geração pernambucana de 65. Para tanto, este trabalho se fundamenta nos seguintes temas e teóricos: Modernidade (LIMA, 2003), traços e discursos do Modernismo (ANDRADE, 1978), traços do gênero épico (SILVA; RAMALHO, 2007; STAIGER, 1978), a relevância da relação xilogravura e narrativa no cordel (BARBOSA, 2010; CHARTIER, 2002) e, por último, a relevância dos ciclos temáticos (ACCIOLY; LEAL, 1980). Todo este arcabouço teórico serve à justificativa geradora desse trabalho, que é provar como *Guriatã* se caracteriza como um cordel épico cuja composição estrutural está de acordo com um discurso inventivo de construção identitária brasileira, silenciada por conta do âmbito local da denominada geração de 65. Ademais, o artigo intenta contribuir para a fortuna crítica da obra poética do escritor e professor Marcus Accioly, em especial para o cordel *Guriatã*.

Palavras-chave: Modernismo tardio; cordel; gênero épico; Marcus Accioly; *Guriatã*.

Abstract: This work discusses the relevance of the book “Guriatã” as a literary manifestation of a late Modernism. The intention is to demonstrate how this narrative resignifies the literary inventiveness discourses, present in the manifestos “Pau Brasil” and “Antropofágico” manifest incorporating them into a texture, created by the intersection of popular and erudite language, a predominant formal characteristic in the work by Marcus Accioly, an author historically known of the “Geração Pernambucana de 65”. Therefore, this work is based on the following themes and theories: Modernity (LIMA, 2003), traces and discourses of Modernism (ANDRADE, 1978), traces of the epic genre (SILVA; RAMALHO, 2007 and STAIGER, 1978), the relevance of the woodcut and narrative relationship in cordel (BARBOSA, 2010 and CHARTIER, 2002) and the relevance of thematic cycles (ACCIOLY; LEAL, 1980). All this theoretical framework serves as this work generative justification of this work, which is proving how “Guriatã” is characterized as an “epic Cordel”, whose structural composition is in accordance with an inventive discourse of Brazilian identity construction, silenced due to the permanent local emphasis on the Geração de 65. Furthermore, the article intends to contribute the poetic critical fortune of the writer and professor Marcus Accioly work, especially for the cordel “Guriatã”.

Keywords: Late modernism; twine; epic genre; Marcus Accioly; *Guriatã*.

* Doutora em Teoria da Literatura. Professora adjunta na Universidade de Pernambuco (UPE). E-mail: clarissa.loureiro@upe.br. ORCID: 0000-0003-4640-2446.

** Doutor em Teoria da Literatura. Professor Associado do Departamento de Letras Vernáculas, da Universidade Federal de Sergipe (UFSE). E-mail: cjcejapiassu4@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1449-3507.

Introdução

Este artigo demonstra como o livro *Guriatã* se consagra como um cordel épico realizador de um Modernismo tardio. Para tanto, discute-se como esta narrativa ressignifica o discurso de inventividade literária, existente nos manifestos *Pau Brasil* e *Antropofágico*, incorporando seus discursos a uma tessitura textual, produzida pelo cruzamento da linguagem popular com a erudita, traço formal da obra de Marcus Accioly, escritor historicamente situado na geração pernambucana de 65.

A fim de que este propósito aconteça, este trabalho se estrutura nos seguintes tópicos: A importância de *Guriatã* como manifestação pernambucana de um Modernismo tardio e O cordel épico *Guriatã*. O primeiro tópico debate a proposta da narrativa *Guriatã* de fazer parte de um Modernismo tardio, situando-a historicamente na geração de 65 e, ao mesmo tempo, exibindo a sua capacidade textual de ressignificação de um discurso e de traços apresentados na geração de 22, depois consolidados nos manifestos *Pau Brasil* e *Antropofágico*. Em contrapartida, o segundo tópico expõe a solidificação da narrativa de Marcus Accioly como um cordel épico que traduz aspectos formais do cordel e do gênero épico, numa inventividade literária, confirmadora de um Modernismo tardio, em que a hibridização e transculturação são propositoras de uma brasilidade, gerada pela miscigenação de aspectos europeus aglutinados a uma linguagem popular, representativa de um Brasil plural.

Dessa forma, defendemos que este trabalho comprove como a obra *Guriatã* faz parte de um grupo de textos de literatura cuja modernidade foi silenciada nas discussões especializadas por conta de uma tendência geral de limitá-los a gerações literárias, as quais identificam os autores mais por conta de seus marcos temporais e espaciais e menos devido às suas propostas de produções linguísticas e literárias. Este trabalho justifica a representatividade moderna de *Guriatã*, através de uma análise detalhada de sua produção linguística e temática. Por isso, o segundo tópico é maior do que o primeiro. A intenção é levar os leitores a conhecer a estruturação narrativa de *Guriatã* para, depois, ter subsídios para caracterizá-la como moderna.

A importância de *Guriatã* como manifestação pernambucana de um Modernismo tardio

Acreditamos que *Guriatã* seja uma expressão moderna que não recebeu a devida importância nacional, limitando-se a apenas ter uma pequena representatividade local na geração de 65, popularizada, mais precisamente, no Recife. Neste sentido, consideramos que esta epopeia popular se situe na Modernidade, cuja principal marca é estar condenada ao pluralismo, já que, se a velha tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente (PAZ, 1940, p. 2 *apud* LIMA, 2003 p. 106). Defendemos, ainda, que *Guriatã* possua um traço

apontado por Luiz Costa Lima (2003) como tipicamente moderno: a mistura de estilos. Dessa forma, numa perspectiva universal e geral, este livro enquadra-se na Modernidade. Do mesmo modo, num horizonte nacional, esta obra herda as propostas do Modernismo, podendo ser identificada como uma manifestação literária de um Modernismo tardio.

Segundo Mário de Andrade (1978), o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e, por muitas vezes, o criador de um espírito nacional. Daí a sua marca ser a ruptura, ou seja, o abandono de princípios, técnicas e uma revolta contra o que era uma inteligência nacional. Para Mário de Andrade (1978), o direito a uma pesquisa estética; a atualização de uma inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora formariam um todo orgânico, necessário para a constituição de uma consciência coletiva. Estas três propostas são as substâncias nucleares para a realização da narrativa *Guriatã*, engendrada conforme o cruzamento de três manifestações literárias aparentemente distintas: a literatura infantil, o cordel e a epopeia. Ambas são conciliadas por Marcus Accioly (2006, p. 13), a fim de que seu livro se realize como uma “héstoria”, como “uma fusão de história (verdadeira) com estória (inventada ou mentirosa)”. Neste sentido, Accioly justapõe a linguagem épica à popular, a fim de fabular suas memórias nordestinas para um leitor ideal, que possua sensibilidade de uma criança ou sentimento de nostalgia da infância.

Desse modo, a definição de verossimilhança aristotélica se torna também um eixo fulcral para a compreensão da composição da narrativa, pois trata-se do que poderia ter acontecido com um herói nordestino, cujas aventuras são cantadas pelo pássaro guriatã, na qualidade de aedo. Assim, os episódios vivenciados por Sucram são narrados no formato de cantos épicos, expressados na linguagem do cordel, realizada pelo cruzamento de narrativas populares com xilogravuras. Por isso, definimos *Guriatã* como um cordel épico, cujo maior propósito é ser um livro criança-adulto. Nele, o adulto volta a ser criança e a criança lê como adulto, ambos vivendo juntos metamorfoses das personagens: menina em espiga de milho, medo em monstro, criança em pássaro. Esta trajetória épico-maravilhosa demonstra não só a principal metamorfose da criança em adultos, mas a tentativa do mesmo adulto em não se esquecer de sua criança interior, ouvindo o pássaro guriatã - narrador e personagem do livro. Assim, acreditamos que a obra *Guriatã* possua a sensibilidade individual acerca da terra nordestina existente no manifesto *Pau Brasil* (CÂNDIDO; CASTELLO, 2002), produzindo uma certa brasilidade, segundo uma pesquisa estética dissociada de um academicismo e relacionada a um olhar atualizado sobre a realidade brasileira.

Defendemos, também, que a narrativa possua uma linguagem híbrida, sugerida pelo manifesto *Antropófago*, traço renovador da cultura brasileira. Então, propomos que Accioly,

em *Guriatã*, metaforicamente coma a cultura do épico greco-latino, digerindo-a e transformando-a num épico popular brasileiro muito próximo da visão de Macunaíma, enquanto bricolagem, defendida por Alfredo Bosi (1994). Accioly também junta linguagens para a composição de uma nova linguagem nacionalizada (CANDIDO, 2002), transformando *Guriatã* num cadinho de narrativas construtoras de identidades que ultrapassam a data em que a obra foi escrita, numa identificação com valores tipicamente nordestinos e com outros bem mais atemporais e universais. Para a compreensão da importância da modernidade dessa obra dentro de um marco histórico, é necessário discutir a relevância histórica da geração pernambucana de 65 e, ao mesmo tempo, a também importância e o deslocamento de Marcus Accioly em relação a esta geração.

De um modo geral, a geração de 65 não é considerada um marco literário dentro do próprio estado onde foi gerada. A explicação mais óbvia está associada a uma visão social. Conforme Marcos Faber (2019, p. 121), esta geração “marca um corte no tradicionalismo senhorial pernambucano, através de iniciativas como as Edições Pirata, o que lhe antecipa ideários da geração vindoura”. Em outras palavras, a geração de 65 é constituída por um grupo de poetas suburbanos que não descendiam de uma elite sociocultural, constituída pela aristocracia do açúcar, das casas-grandes e dos sobrados. E é por conta dessa condição que seus escritores acabaram por ser esmagados por um grupo de escritores composto pela fidalguia massapé, que até hoje ecoa na memória cultural pernambucana, fazendo parte de um campo literário muito mais fechado.

Este trabalho coloca em evidência a relevância estética da geração de 65, considerando-a uma geração que realiza um Modernismo tardio, por produzir textos detentores de um comprometimento com aspectos formais criativos da linguagem. Assim, embora seja considerada uma geração sem um engajamento vanguardista, não a consideramos conservadora, mas inventora. E destacamos Marcus Accioly como o seu nome mais importante nesta empreitada de uma invenção linguística tipicamente brasileira.

Embora Marcos Faber (2019) defenda que os textos de Marcus Accioly possuam um subtexto predominantemente rural, este teórico admite que este autor é o “poeta mais abundante da sua geração e, certamente um dos mais complexos” (FABER, 2019, p. 265). Faber (2019) ainda aponta que na arte poética de Accioly há um livre-trânsito entre as vias do erudito e do popular, podendo ser identificado por alguns estudiosos da Literatura como um integrante do Movimento Armorial. Este trabalho coloca em evidência o traço moderno dessa flexibilidade de linguagens na obra de Accioly como uma característica que o afasta de outros escritores da Geração de 65, pautados numa linguagem erudita, de temas predominantemente urbanos,

peçoais ou místicos. Em *Cancioneiros* (1969) e *Nordestinados* (1971), Accioly constitui uma epicidade sertaneja, inspirada em uma prática popular. Este elemento estético é ainda mais evidente na obra *Nordestinados*, intitulada poética dos violeiros, por laborar numa espécie de levantamento “de algumas das formas mais utilizadas pelos cantadores nordestinos: martelo agalopado, galope à beira-mar, mourão, quadrão, sextilha, coco e gemedeira” (FABER, 2019, p. 276).

Embora Marcus Accioly componha as epopeias eruditas *Narciso* e *Sísifo*, ambas construídas sobre um subtexto pautado na mitologia grega ocidental, o sopro épico, que é o elemento predominantemente unificador de sua obra, é edificado sobre um imaginário e uma vivência rural que recriam uma geografia física e cultural da Zona da Mata, do Agreste e do Sertão pernambucanos. E este elemento é tão forte que propomos que *Guriatã* seja uma manifestação literária indicadora dessa inventividade épica, ultrapassando a sua origem autobiográfica para se tornar um cordel épico, definição que será discutida no próximo tópico, quando haverá uma abordagem estrutural dessa narrativa, conforme o cruzamento de dois eixos basilares: a linguagem épica e a do cordel.

O cordel épico *Guriatã*

Segundo Angélica Soares (2007), o *epos* latino-americano é tão-somente a condição narrativa de cantar a identidade de uma comunidade. Em outras palavras, o termo assinala uma narrativa ou recitação, praticada por um aedo, cuja pretensão fulcral é cantar os feitos gloriosos de um povo, identificados com os de um herói. Assim, os textos épicos são, em sua origem, orais. Os aedos são os narradores orais, detentores de uma memória coletiva de um povo, que cantam as histórias de seus heróis para reconstruir a sua memória cultural e, ao mesmo tempo, apresentar arquétipos pedagógicos para a formação moral deste mesmo povo. Então, a musicalidade se torna uma ferramenta de rememoração subserviente à *Klea andron*, glorificação de heróis de um passado, que são presentificados quando são cantados (LIMA, 2006), tornando-se inspiração para o público que ouve. Em *Guriatã*, o aedo é o próprio pássaro guriatã, cujo canto se desdobra em cantos numerados e estruturados em partes e estrofes, conforme o modelo épico. Nesta perspectiva, em *Guriatã*, o pássaro também canta contra o esquecimento, rememorando e atualizando o passado da criança-herói Sucram. A palavra canto, então, torna-se ambígua, pois pode ser o canto do pássaro guriatã e o intercambiar de experiências entre o pássaro e o homem, a fim de que este não deixe morrer o seu lado menino, numa exaltação de suas memórias, própria ao gênero épico.

A primeira imagem do livro ilustra essa temática, já que expõe a cena do guriatã, cantando para Sucram, o qual mantém o dedo levantado. Esta imagem é a representação simbólica do próprio enredo do livro, dividido em noventa cantos de saudade do pássaro, apresentando as lembranças da trajetória de brincadeiras infantis de Sucram, suas crendices e medos e, por último, os epílogos épicos da narrativa, em que duas metamorfoses existenciais se sobressaem: Sucram em homem, Leunam em pássaro. Portanto, a narrativa *Guriatã* é composta a partir dos três planos estruturais de uma epopeia: 1) O histórico, em que se dá a dimensão real da matéria épica; 2) O maravilhoso, em que se manifesta a dimensão mítica; 3) O literário, quando ocorre a intervenção criadora do poeta (SILVA; RAMALHO, 2007). Os planos histórico e maravilhoso são simultâneos, pois o herói menino brinca imaginando. Logo, há uma dissolução das fronteiras entre o fato e o ficcional, a fim de que o personagem supere o luto da perda trágica do amigo, vencendo seus monstros épicos e folclóricos/existenciais para, então, amadurecer e se tornar um homem.

É neste duplo contexto (maravilhoso/real) que acontece a solidificação do personagem protagonista Sucram como herói épico, cujo relato também está vinculado a um signo de uma viagem, a qual possui um duplo sentido: a viagem mítica/real, para vencer o monstro que sequestrou seu amigo, e a existencial, para vencer seus medos/luto e se transformar em um homem, consagrando-se como um herói épico que se caracteriza por um dupla condição: a humana e a mítica, sendo relatado um encadeamento de referenciais históricos e simbólicos (SILVA; RAMALHO, 2007). Por isso, a ação da narrativa se aproxima de uma ação épica, porque também apresenta o ciclo de uma viagem cujo início, meio e fim estão submetidos à superação humana. Tal superação se concretiza epicamente quando o herói pisa o solo do maravilhoso, ou seja, passa “do plano histórico para o maravilhoso, provando a transfiguração mítica, que o resgatando da consumação do tempo histórico, confere-lhe a imortalidade épica” (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 60).

Todos os argumentos levantados corroboram para a afirmação de que *Guriatã* seja uma epopeia que possui fortes traços clássicos, sobretudo, se se percebe uma forte influência camoniana na estruturação da narrativa, segundo a convivência de episódios históricos, maravilhosos e proféticos. Isto é notado no canto XII, denominado *Da cigana e da mão escrita*. Nele, uma cigana assume a condição de sacerdotisa grega, ao prever o futuro de Sucram, nos seguintes versos:

- Vejo alegria nas duas
depois, pranto e confusão:
vejo um cachorro latindo
vejo um cavalo alazão

vejo uma luta medonha
 aí, vejo um Bicho-papão
 vejo animais numa ilha
 vejo um dos dois num surrão
 vejo uma menina loura
 vejo uma transformação! (ACCIOLY, 2006, p. 39)

Como já foi dito antes, há uma fusão entre a imaginação e a realidade, no texto, de modo que há uma simultaneidade entre o pensar e o andar, ao longo da caminhada do personagem, engendrando anacronias na narrativa que expressam lembranças do que viveu, ouviu, temeu, acreditou e sentiu. O episódio *Da cigana e da mão escrita* é uma analepse que, de uma certa forma, assemelha-se ao Velho do Restelo, de *Os Lusíadas*, por ser uma circunstância, citada já com a narrativa em andamento, que irá prever os perigos e perdas vivenciadas pelo herói. No entanto, a voz da cigana não terá o predominante pessimismo existente na fala conservadora do velho, mas a elaboração de uma síntese das principais ações épicas vivenciadas por Sucram na narrativa: a viagem em busca do amigo perdido, a luta contra o Bicho da Papão, o encontro amoroso com Roberta, numa ilha, e a metamorfose de Leunam em guriatã. Esta sequência de acontecimentos se identifica com circunstâncias épicas de *Os Lusíadas*, relevantes para a transformação do homem em herói épico. O bicho papão se assemelha ao conceito de monstro épico, representado na figura do Gigante Adamastor. A figura de Roberta é a menina loura encontrada numa ilha equiparada à Ilha dos Amores, e a metamorfose de Leunam em pássaro é o próprio desfecho da viagem dos Lusíadas, quando se encontram diante das revelações da Máquina do Mundo.

A diferença é o propósito da intervenção criadora do poeta no processo de elaboração literária existente em cada texto. Se a pretensão de Camões é estabelecer uma mimese formal das epopeias gregas, a intenção de Marcus Accioly é resgatar os elementos épicos dentro de uma linguagem própria do cordel, trocando a mitologia grega ocidental por todo um arcabouço de mitos e lendas, enraizados no imaginário nordestino brasileiro. Isto pode ser observado com mais exatidão no Canto X.

O aspecto mais importante a se apontar na estruturação desse canto é a sua nomenclatura *Do desafio*. Tal título remete ao sentido de desafio na cantoria de “peleja, combate, debate, discussão e encontro” (TERRA, 1983, p. 60) entre dois cantadores. Nos cordéis, este significado é recriado como uma luta poética. Neste sentido, acreditamos que, ao longo do século XX, “ocorreram muitas alterações, ao ponto de o improviso próprio à cantoria ser substituído por desafios ‘imaginários’, inventados pelo poeta com um caráter moralizante e satírico” (BARBOSA, 2010, p. 75). E é com esta mesma intenção que Marcus Accioly se apropria deste sentido de desafio para também recriá-lo como um desafio épico cordeliano. O autor resgata o

sentido de monstro épico, enquanto obstáculo a ser superado pelo herói, para a consagração de sua grandiloquência, e o adapta para a necessidade de a criança enfrentar seus medos/monstros, para atravessar a infância e, com isso, se firmar como adulto. Para tanto, apodera-se do sentido de monstro como ser aterrorizante e provocador de naufrágios, existente no formato épico de monstro-obstáculo, presente na imagem simbólica do Cabo das Tormentas, enquanto Gigante Adamastor.

A diferença é que Accioly justapõe a definição aristotélica de autonomia dos cantos épicos, entrelaçados, a fim de proporcionarem o desenrolar progressivo de uma ação nuclear, à visão de literatura de cordel como “grande traçado intertextual, feito de séries contínuas que remetem explícita e implicitamente umas às outras” (PASTA JÚNIOR, 1987, p. 68), repetindo enredos e, muitas vezes, desenvolvendo-os, numa cadeia intertextual ininterrupta. Isto posto, concluímos que os cantos de *Guriatã* são cantos-folhetos, porque, ao mesmo tempo em que possuem a linguagem e o propósito grandiloquente épico, também têm a capacidade do cordel de ser uma espécie de “*liquidificador*, não só de textos, mas de valores e mitos, triturados permanentemente pela vivência do poeta popular que os adapta às suas necessidades, influenciadas por uma conjuntura de forças presentes” (BARBOSA, 2010, p. 63). Consideramos, então, que o canto *Do desafio* se estruture como um cordel, por conta de dois eixos basilares: a assimilação e transfiguração de lendas existentes num imaginário popular brasileiro e a articulação entre narrativa e xilogravura como ferramenta simbólica e imagética na constituição do enredo do texto. O primeiro aspecto a ser debatido, neste trabalho, é sobre a justaposição das lendas na fala de Sucram como fatores de constituição de monstro épico, realizado segundo um imaginário infantil popular brasileiro. Como se nota no fragmento abaixo:

Lobisomem corre,
corra, Lobisomem
você hoje morre
de sede ou de fome

Você não mais come
figo de menino,
Papa-figo some,
suma Papa-figo

Caipora corre,
corra Caipora,
você hoje morre,
vai morrer agora!

Surja me apareça,
venha cá, me engula
Mula-sem-cabeça,

Cabeça sem mula!

Meu punhal espeta,
meu facão esfolo,
sua morte é certa,
Cabra-Cabriola

(ACCIOLY, 2006, p. 104-105).

A sequência de lendas apresentadas na fala de Sucram faz parte de um ciclo de angústia infantil cuja característica principal é ser formado por lendas, contadas por adultos, para gerar medo no imaginário infantil. Segundo Câmara Cascudo (1969), essas narrativas eram usadas para manter as crianças comportadas, mantendo-as em casa, ao confrontá-las com o lado sombrio da vida. Neste canto-folheto, há uma inversão de papéis. É Sucram quem confronta as lendas, abandonando a postura de criança passiva do medo para assumir a condição de herói épico que intimida seus monstros interiores, vencendo seus medos e, logo, amadurecendo. Isto pode ser notado no uso dos verbos imperativos corre/morre, come/come e apareça/engula. Todos usados para enfatizar a fragilidade das lendas, em contrapartida à ação viril de uma personagem de origens rurais nordestinas, identificada com um vaqueiro, jagunço ou mesmo um cangaceiro, como é notado na associação punhal/espeta e facão/esfola. Assim, a criança identifica-se com um heroísmo rural nordestino que se notabiliza pelo uso de objetos cortantes, em estradas, trilhas e encruzilhadas dos sertões nordestinos. Por isso, os monstros imaginários do ciclo infantil são corporificados na qualidade de adversários a serem vencidos pelo personagem, para que este cresça e abandone o luto estagnante, gerado pela perda do amigo Sucram.

Na narrativa do canto-folheto, o lobisomem e a caipora são aproximados na conjunção dos verbos corre/morre, por serem criaturas que assombram caminhantes ou viajantes em espaços rurais noturnos (estradas/ trilhas), ambos sendo afugentados com artifícios particulares (o canto de um galo/ a claridade). Desse modo, as duas lendas são zoomorfizadas, assumindo o traço predominante do lobisomem de ser um monstro que galopa, rincha, berra e foge, espalhando terror e atacando os caminhantes solitários (CASCUDO, 2012). Neste fragmento, a animalização se repete na provocação feita à Mula sem Cabeça, lenda sobre as esposas de padres metamorfoseadas em mulas sem cabeça espirrando fogo, e à Cabra Cabriola, cabra-bicho que se movimenta aos saltos (cabriolando), soltando também fogo, porém, pelos olhos. O único monstro humanizado, na narrativa do canto-folheto, é o Papa Figo, cuja alusão ao comer associa-se ao traço da lenda urbana de ser uma narrativa sobre um homem do saco que saía às ruas para raptar crianças e comer seus fígados, tornando-se também uma ameaça feita por adultos a crianças, a fim de as manter em casa, comportadas. Assim, Marcus Accioly busca

fundir todas estas imagens e temas num único monstro, ilustrado na xilogravura encontrada ao lado da narrativa, no canto. Como se nota abaixo:

Figura 1 - Lobisomen



Fonte: Guriatã.

A imagem acima se expressa no formato de uma xilogravura assinada por Dila. Na maioria das vezes, as xilogravuras ilustram capas dos cordéis, comportando-se como um “artifício estético e semiótico do folheto que colabora para a revelação de significados implícitos e explícitos ao texto” (BARBOSA, 2010, p. 56). Consideramos, então, que o xilógrafo Dila pode ser considerado coautor de Guriatã, pois repete a função das xilogravuras nos cordéis, de se comportarem como imagens-símbolo do que está afirmado no título (CHARTIER, 2002) e, ao mesmo tempo, reforça a essência do épico, que é registrar, apontar, mostrar, enfim, apresentar (STAIGER, 1997). Assim, a xilogravura retoma a existência épica do ver, substituindo a descrição pelo desenho, de modo que o traço plástico épico torna-se ainda mais concreto e palpável quando corporificado na gravura de um monstro híbrido, conjugando a cabeça e o dorso do Papa Figo, os cascos da Mula sem Cabeça e da Cabra Cabriola e os pelos

e rabo do Lobisomem e a Caipora. Todos representados pelo nome do lobisomem, que ganha, portanto, um novo sentido, realizado conforme o propósito da transculturação, que se dá pela constante “transmutacion entre dos o más componentes culturales cuya finalidad inconsciente crea un tercer conjunto cultural” (MOREJON, 1982, p. 22). Neste sentido, há uma influência recíproca entre lendas que se sobrepõem para representar a imagem do medo do personagem, dentro de uma figura zoomorfizada e demonizada que fuja aos parâmetros de beleza e bondade de uma perspectiva ocidental.

Embora a imagem seja sólida na xilogravura, o leitor percebe que o personagem se assemelha a Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, comunicando-se também com uma figura imaginária. Se Riobaldo desafia o diabo para fazer o pacto, Sucram desafia um monstro, tanto no sentido dos desafios de cavaleiros medievais, como dos cantadores nordestinos. A sua intenção, então, é inventar um monstro para se autodefinir como homem numa realidade além-mato ou além-infância. Cria, portanto, um real maravilhoso, permeado de lendas brasileiras de uma América, recriada segundo o olhar de um menino amedrontado que brinca para ter coragem e resolver seus problemas. Logo, esta mesma América identifica-se com a definida por Marcus Accioly (1980, p. 36), quando afirma que “mágica é a nossa América, e, dentro dela, ainda mais mágica é a própria realidade. Então, nenhum outro povo chega a ser tão mágico e tão místico como o nosso”. É com esta mesma intenção que será discutida a importância dos ciclos temáticos na estruturação do livro como ainda um cordel épico.

Em sua dissertação *Poética Popular*, Marcus Accioly discute e define (1980) os ciclos como grupos temáticos que podem ter duas funções na estruturação dos folhetos: o protagonismo ou a coadjuvância. Numa mesma família, ou num único cordel, pode haver a predominância de um único ciclo que se torna soberano a outros, que recebem uma menor importância. Por isso, Accioly afirma que os ciclos se encontram embaralhados no romanceiro popular. Cada autor ou grupo de folhetistas pode se apropriar dele, usando em conformidade com sua criatividade literária. Em *Guriatã*, Accioly se utiliza de cinco ciclos: o maravilhoso, o moral-religioso, o heroico, o do amor-fiel e o ciclo histórico. Nesse caso, abordamos esses ciclos como elementos estruturantes de folhetos individuais, os quais se comportam como trechos independentes que possuem uma relação de justaposição entre si, realizando o verdadeiro princípio da composição épica que é a adição (STAIGER, 1997). Acreditamos, então, que *Guriatã* seja um cordel épico que possui a linguagem do cordel, estruturada segundo o espírito de *epos*. Nele, prevalece o ciclo heroico, em que há uma nordestinização do herói, cujas características possuem fortes traços dos heróis sertanejos idealizados nos cordéis, tais

como: bravura, valentia, honradez e fidelidade. Isto é melhor apresentado no canto LXXVI, denominado de *Dos pés de tabuada*:

- Uma vez sou matador.
três vezes sou justiceiro
cinco vezes sou coiteiro
nove sou rastreador
onze sou um sem nenhum
treze sou homem comum
quinze ninguém me comove
quinze treze onze nove
sete cinco três e um

(ACCIOLY, 2006, p. 148)

O trecho traduz um monólogo de Sucram no qual há uma simultaneidade do aprendizado da tabuada com a incorporação do personagem a papéis sociais, heroicizados nos cordéis por conta do uso da violência como expressão de virilidade. Assim, Sucram constrói a sua tabuada de multiplicar existencial, cujas funções do justiceiro, coiteiro, vingador, rastejador multiplicam-se em sua psique, tornando-se representações de valentia e de coragem que sustentam a imagem de herói vingador de um ente querido, antes associada a Lampião. No texto, esta qualidade é transformada em mais um traço particular do heroísmo do personagem, sintetizado nos versos: “onze sou um sem nenhum/ treze sou um homem comum” (ACCIOLY, 2006, p. 148). Neste trecho, há a conscientização de um sertanejo que carrega todos estes mitos dentro de si, reconstruindo-os no formato de um herói épico-criança, cuja trajetória não se limita a exaltar um passado remoto épico, mas a ressignificar um passado-memória, constituinte de sua identidade. Tanto que a viagem épica de Sucram é ambígua, ao passo que o personagem vive entre dois mundos: o caminho factual da busca do amigo e o próprio itinerário épico onde encontra e enfrenta seres maravilhosos. O ponto comum entre estas realidades literárias é que ambas se fundem, a fim de traduzir o percurso de crescimento existencial de um herói nordestino cuja identidade regionalizada passa a ter uma exaltação épica, à medida que outros ciclos deixam de ser fatores externos da narrativa, tornando-se fatores internos (CANDIDO, 1976) relevantes na sua composição formal de cordel épico nordestino.

No canto X, intitulado *Da rezadeira de Sevilha*, há a fusão entre o ciclo histórico e o moral-religioso, pois apresenta uma circunstância muito comum no cotidiano religioso de muitos nordestinos: a busca por mulheres cujas rezas servem para a solução de problemas dos integrantes de uma comunidade que vivenciam, desde embaraços físicos a tribulações místicas. Este trabalho aborda este hábito religioso como emergencial no atendimento às necessidades de um povo e, ao mesmo tempo, como uma manifestação identitária brasileira, à medida que exprime o misticismo exacerbado brasileiro, o qual varia entre a “canonização-dos-santos e a simples crença na alma-do-mato” (ACCIOLY, 1980, p. 38). De fato, a articulação entre o

diálogo das crianças com a rezadeira e a imagem exposta na xilogravura de uma negra fazendo feitiço para dois meninos expressa um forte sincretismo, sustentado por uma exacerbada privatização da religião católica, em que há uma relação de intimidade entre devoto e padroeiro (OLIVEIRA; ANTONIAZZI, 1978). Por ser de Sevilha, a rezadeira louva o São Frutuoso, enquanto venerador de regras monásticas tipicamente hispânicas e, ao mesmo tempo, reza um esconjuro na língua africana, como se nota nos seguintes versos: “Mango-Amunhango-Ruango/Canango-Urucango-Sango” (ACCIOLY, 2006, p. 148). Há, portanto, uma transculturação de culturas, cujo principal objetivo é expressar uma mestiçagem brasileira muito comum em manifestações populares como o cordel. Assim, defendemos que este episódio/folheto seja uma representação identitária do cordel épico *Guriatã*, que recria a mesma intenção épica de exaltação dos traços particulares de um povo, seja na perspectiva histórica do episódio Inês de Castro, seja na retomada de linguagens e hábitos de populares peninsulares, existente no episódio Os dozes pares da França.

O canto LXIV, intitulado *Da ilha dos Cachorros*, tem uma dupla importância na estruturação da narrativa: ilha paradisíaca épica de realização erótico/amorosa do herói e, ao mesmo tempo, de lugar onde o realismo maravilhoso serve à transculturação do conto popular *A menina e a figueira*, enquanto cantiga popular infantil, realizadora de identidades nordestinas. A imagem da ilha como representação de encontro erótico-amoroso proporcionador da consolidação do heroísmo é mais evidente na Ilha dos Amores, de *Os Lusíadas*. Nela, as ninfas são encantadas para servirem aos portugueses, tal qual faziam aos deuses. Embora a personagem Roberta, encontrada na Ilha dos Cachorros, tenha a mesma função das ninfas, de sobrevalorização do herói, por conta de sua relação afetiva com ele, acreditamos que esta personagem se identifique mais intensamente com o mito de Circe, personagem dominante na Ilha de Eana. O ponto de contato mais explícito é que ambas se consideram rainhas de um espaço onde a metamorfose se torna uma ferramenta identitária do lugar. A diferença é que a metamorfose é usada com sentidos opostos. Na Ilha de Eana, Circe transforma homens em animais, para exercer poder. Já na Ilha dos Cachorros, Roberta é metamorfoseada, a fim de que sofra o castigo de uma fada. Nesta perspectiva, o encantamento sofrido pela personagem está de acordo com as funções das metamorfoses no cordel, as quais se comportam como artifícios ideológicos representativos de castigos, impostos àqueles que não cumprirem normas de conduta defendidas por um determinado discurso (BARBOSA, 2010).

A divergência entre textos é o senso de lição. Se, nos cordéis, ele está em conformidade com o discurso católico e patriarcal, em *Guriatã*, está de acordo com o propósito dos ciclos infantis cujas narrativas e cantigas usam o despertar do medo infantil como um artifício de

reflexão das crianças acerca de suas próprias atitudes pedagogicamente equivocadas. Como se nota na justificativa de sua metamorfose: “Tinha raiva de ser loura/ e peguei numa tesoura/ para os cabelos cortar/ ‘não se moleste’/disse a Fada e foi falando/ fui logo me transformando/ para mais loura eu ficar” (ACCIOLY, 2006, p. 126). No trecho, está evidente o uso do castigo como uma admoestação de sua própria identidade, como acontece com muitas crianças que reclamam também de seus próprios cabelos. A fada, então, possui a mesma função dos contos de fadas, revertidos em Literatura Infantil, a qual dá à violência um sentido pedagógico.

Outro aspecto dos contos de fadas, ressignificados em Literatura Infantil, é a transposição da imagem do príncipe encantado na de herói épico infantil. É certo que Sucram repete o ciclo comportamental dos príncipes de *A bela adormecida* e de *Branca de Neve*, de desencantarem suas princesas, as quais vivenciam um sono existencial. A sonolência de Roberta está na sua transformação de espiga de milho, perpetuamente enraizada/paralisada numa árvore. Todavia, é uma metamorfose, ocorrida dentro da proposta de cordel épico, realizado na estruturação da narrativa *Guriatã*. O desencantamento da personagem pelo herói menino concilia os ciclos do amor-fiel e maravilhoso, defendidos por Marcus Accioly, pois Sucram, quando desenfeitiça Roberta, começa a sua viagem épica dentro de uma realidade maravilhosa e, simultaneamente, inicia um involuntário romance, ilustrado, muitas vezes, nas capas-postal dos cordéis de meados do século XX.

Dessa forma, no canto *Da ilha dos cachorros*, a entrada do herói na ilha representa o afastamento do real e a entrada numa viagem épica, cujos episódios maravilhosos contribuem para a sua transição da categoria de menino amedrontado para a de homem, cujos receios e medos estão bem resolvidos. E o primeiro passo é transculturação da imagem de menina desencantada pelo pai para a da princesa-garota desenfeitiçada pelo herói-menino, para que ambos se tornem companheiros, numa trajetória épica, cujo amor se torna uma ferramenta existencial relevante de amadurecimento sexual/existencial. Destaca-se, então, a importância, no texto, do lirismo que pode se manifestar num texto épico, quando possui uma instância da enunciação híbrida: eu lírico/narrador (SILVA; RAMALHO, 2007). De fato, há o aedo guriatã que relata as experiências de Sucram, enquanto matéria épica da narrativa, que se comporta como uma unidade articulatória, “constituída pela fusão de um feito histórico com uma aderência mítica a qual exerce sobre o mesmo uma função desrealizadora” (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 54). Por outro lado, nessa narração, há, também, enunciação do sujeito lírico Sucram, que age sentindo medo, ódio e amor. Assim, o amor só se torna um dos eixos do texto quando a própria Roberta se torna também sua protagonista, ao sair da Ilha dos Cachorros com Sucram, num dos quatro epílogos do cordel épico.

O texto termina com mais de um epílogo, reforçando a relevância do elemento estruturante epílogo nas epopeias gregas e clássicas como parte da narrativa que conclui o texto, sempre com algum discurso que leva o leitor a reflexões de cunho pedagógico, seja com uma abordagem positiva, existente na *Ilíada* e na *Odisseia*, seja de conotação pessimista, existente em *Os Lusíadas*. No cordel épico, os epílogos possuem a função de resumos narrativos que antecipam o futuro das personagens depois da aventura épica na Ilha dos Cachorros. Entretanto, consideramos o canto *Do Guriatã por último* aquele que assume a principal função de epílogo, presente no seguinte trecho:

sim contei o meu passado
de menino transformado
em passarinho encantado
- Mas por quê, Guriatã
- Porque a dor de Sucram
era de tanto penar
que ele queria virar
Menino-Guriatã (ACCIOLY, 2006, p. 159)

No diálogo acima, o pássaro revela, para um narratário ouvinte, a importância de sua condição de aedo no cordel épico. Como já foi dito neste artigo, trata-se de um aedo que desconstrói a sua posição de inalterabilidade de ânimo, deixando de contar uma história, referente a um passado remoto, para cantar as memórias afetivas de seu amigo Sucram, sintetizadas no seguinte ciclo narrativo: a evolução do luto suicida para a aceitação da perda do companheiro, transformado no pássaro guriatã. Em outras palavras, este canto revela o próprio protagonismo do aedo na narrativa, tendo uma dupla função na narração: cantor/personagem de um passado em que o próprio é o sujeito da dor e da redenção do herói. Logo, a metamorfose de Leunam em pássaro ressignifica o próprio sentido de morte da criança, cujo encantamento possui bases em muitas lendas do Norte, identificadas pelo discurso de que as pessoas, quando morrem, encantam-se em bichos. Assim, Leunam se transforma em Guriatã, para que seu canto se torne uma memória e uma ligação entre amigos, que supera a morte, a dor, a revolta e até o renascimento da criança em homem. Destaca-se, ainda, a relevância da xilogravura existente no *Epílogo de Sucram*. Ela reforça o também protagonismo de Roberta no trânsito de Sucram de menino para homem. Como se nota abaixo:

Figura 2 - Sem título



Fonte: Guriatã

A ilustração confirma e nordestiniza a primeira função de Roberta, de musa, inspiradora e incentivadora do herói. Nela, Sucram carrega Roberta no cavalo, numa situação própria do vaqueiro que toma sua mulher na garupa como esposa, situação familiar às capas de cordel do ciclo de amor-fiel. Sucram, de fato, torna-se um cavaleiro, como resposta à pergunta permanente entre guriatãs, ao longo do livro: “Guriatã-de-coqueiro, / quem você viu primeiro, / o cavalo ou o cavaleiro, / responda Guriatã?” (ACCIOLY, 2006, p. 156). A resposta, no canto LXXXVIII *Dos dois Guriatãs*, se associa à imagem simbólica da xilogravura, sendo a reafirmação da transição do menino para homem, nos versos: “Sim, foi sim, vimos Sucram com Ouro-Fino e Roberta” (ACCIOLY, 2006, p. 156). No canto LXXXVI *Do epílogo de Roberta*, a própria Roberta se torna instância lírica na narrativa, fortalecendo o seu protagonismo no amadurecimento do herói. Como se nota no trecho: “Como de novo eu sou gente/ meu igual é diferente: Bom-dia, amado Sucram! - Boa noite, até amanhã” (ACCIOLY, 2006, p. 163). A fala do eu/personagem expressa a sua condição de esposa de seu amado, ao qual cumprimenta de noite e de dia, num cotidiano de marido e mulher que exprime o trânsito de ambos, da infância para a fase adulta.

Este tópico demonstrou como o livro *Guriatã* se consolida como um cordel épico que pode ser definido como representação de um Modernismo tardio, já que predomina, na sua estruturação, a proposta da inventividade literária, realizada pelo cruzamento de aspectos formais e temáticos das epopeias e dos cordéis. De tal forma que a linguagem erudita e a popular

se hibridizam, fazendo *Guriatã* um cordel épico que manifesta uma brasilidade cujas origens são o Nordeste e sua transculturação de textos e mitos europeus.

Considerações finais

Acreditamos que este trabalho cumpriu o seu propósito de comprovar como *Guriatã* se torna um cordel épico, representativo de um Modernismo tardio brasileiro. Foram expostos os argumentos necessários para a compreensão dessa narrativa como detentora de um discurso moderno, desde o seu aspecto híbrido ao seu propósito de ser uma expressão de brasilidade, realizada a partir de sua inventividade formal e temática literárias. Além disso, foram apresentados aspectos épicos, desde um narrador aedo ao estabelecimento de um herói épico infantil e popular, vencedor de um monstro épico e sedutor de uma musa nordestinizada. Tais traços se tornaram um sopro épico comum à obra de Marcus Accioly, os quais foram ressignificados pelo propósito educacional de uma Literatura Infantil e pela linguagem do cordel, realizado pela articulação xilogravura/narrativa e pela distribuição dos cantos na tematização de ciclos do cordel. Assim, foi demonstrada a importância de *Guriatã*, que transita de uma classificação local arbitrária na geração de 65 à relevância nacional de uma obra representativa de um modernismo tardio.

Referências

ACCIOLY, Marcus. **Guriatã, um cordel para menino**. Recife: Bagaço, 2006.

ACCIOLY, Marcus, 1943; LEAL, César; Universidade Federal de Pernambuco; Departamento de Letras. **Poética popular**. Recife, 1980.

ANDRADE, Mário. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1978.

BARBOSA, Clarissa Loureiro Marinho. **As representações identitárias femininas no cordel: entre os séculos XX e XXI**. Recife: o autor, 2010.

CANDIDO, Antônio. Crítica e sociologia. In: **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história da literatura**. 5 ed. ver. São Paulo: Nacional, 1976.

CANDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira/Modernismo-história e antologia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário folclórico brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

_____. **Contos tradicionais do Brasil**. 18 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2012.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Gallardo. Lisboa: DIFE, 2002.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

FABER, Marcos Alexandre. **A poesia da geração 65**. Recife: Cepe, 2019.

LIMA, Luiz Costa. **História, ficção e literatura**. São Paulo: Companhia de Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. **Mimeses e modernidade: formas das sombras**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

MOREJON, Nancy. **Nación y Mestizaje en Nicolás Guillén**. Habana, Chile: Ediciones Unión, 1982.

OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro de; VALLE, J. Edenio; ANTONIAZZI, Alberto. **Evangelização e comportamento religioso popular**. Petrópolis: Vozes, 1978.

PASTA JÚNIOR, Antônio. Cordel, intelectuais e o divino Espírito Santo. In BOSI, Alfredo; BRITO, Antônio Carlos de. **Cultura brasileira: temas e situações**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2000. 224 p. (Fundamentos;18) ISBN 85080157X (broch..)

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso**. São Paulo: Garamond, 2007.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais de poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TERRA, Ruth Brito Lemos. **Memória de lutas: literatura de folhetos**. São Paulo: Global, 1983.

Recebido em: 30/06/2022

Aceito para publicação em: 09/09/2022