Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Marcelo da Silva Amorim

A Permanência de Aspectos Orais no Romance de Folheto

Rio de Janeiro
2008

Marcelo da Silva Amorim

A Permanência de Aspectos Orais no Romance de Folheto

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Maria Teresa Gonçalves Pereira

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEH-B

A524 Amorim, Marcelo da Silva.
A Permanência de aspectos orais no romance de folheto / Marcelo da Silva Amorim. – 2008.
229 f.

Orientadora : Maria Teresa Gonçalves Pereira
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Literatura de cordel – Teses. 2. Literatura de cordel – Estudo e ensino – Teses 3. Oralidade na literatura – Teses. I. Pereira, Maria Teresa Gonçalves. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-91

Marcelo da Silva Amorim

A Permanência de Aspectos Orais no Romance de Folheto

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora:

_____
Prof.ª Dr.ª Maria Teresa Gonçalves Pereira (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof. Dr. Claudio Cezar Henriques
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof. Dr. Helênio Fonseca de Oliveira
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof.ª Dr.ª Eliane Vasconcellos Leitão
Fundação Casa de Rui Barbosa

_____
Prof.ª Dr.ª Rosa Marina de Brito Meyer
Departamento de Letras da PUC-RJ

Rio de Janeiro
2008

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha família.

AGRADECIMENTO

Aos poetas de folheto, vivos ou já na memória;

A Antonio Andrade Filho, amigo de imprescindível apoio, pela convivência de longe e sempre;

A Maria Teresa Gonçalves Pereira, orientadora pela segunda vez, sem igual;

A Eliane Vasconcellos, pela ajuda em desembaraçar;

A Patrícia H. Fuentes Lima, pela convivência com alguém que está escrevendo;

A Regina Santos, pelas contribuições de extrema boa vontade;

A Fundação Casa de Rui Barbosa, pelos folhetos;

A UERJ, berço e casa;

A UNC, pelo quase fictício sistema de bibliotecas, admirável e portentoso;

A CAPES, pelo inestimável apoio financeiro.

RESUMO

AMORIM, Marcelo da Silva. *A Permanência de Aspectos Orais no Romance de Folheto*. 2008. 227f. Tese (Doutorado em Língua portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

O romance de folheto é um gênero narrativo de panfleto que apresenta um número de estrofes entre 100 e 150, distribuídas geralmente em 32 páginas. As estrofes compõem-se de seis versos de sete sílabas com esquema de rima ABCBDB. Este gênero contém certas características que o filiam, em parte, a uma tradição oral primária, em que o registro de informações essenciais para a sociedade era efetuado através de uma linguagem elaborada. Como a maioria das narrativas em culturas ágrafas, os romances de folheto apresentam aspectos como a reiteração, que, além de traço distintivo em si mesma, também figura como componente de outras características. A reiteração manifesta-se na chamada repetição intercomposicional verbal, que compreende a recorrência de versos, fórmulas e epítetos; na repetição intracomposicional incidental, que envolve a retomada de episódios; e na repetição sintática, que aqui se centra sobre a questão dos tipos de debordamento que incidem entre pares de versos e entre linhas das estrofes das composições. Nos folhetos de romance, estas características verificam-se a partir de um repertório de quatro histórias, que se desdobram em nove versões. Para o aspecto do debordamento, efetua-se um levantamento estatístico da incidência dos fenômenos, cujos índices são comparados a dados obtidos por estudos prévios de poemas orais e escritos de outras tradições. Apontam-se também alguns caminhos para uma possível abordagem da literatura de folheto em sala de aula. A literatura de folheto como proposta pedagógica traz atividades em forma de exercício para alunos do Segundo Segmento do Ensino Fundamental e para os do Ensino Médio, com sugestões de respostas e alguns comentários teóricos que visam à orientação do professor.

Palavras-chave: Romance de folheto. Cordel. Oralidade. Reiteração. Educação.

ABSTRACT

The pamphlet short novel is a narrative genre of string literature that presents a number of stanzas that ranges from 100 to 150, distributed along 32 pages. The stanzas are composed of six lines of seven syllables that show a rhyme pattern ABCBDB. This genre contains some features that integrate it into a primary oral tradition, in which the essential record of social data used to be made by means of contrived language. As happens with narratives in most illiterate societies, these pamphlet short novels contain features — such as reiteration — that, in addition to being an independent trait in itself, also play an important role in the constitution of other characteristics. Reiteration rises in the so-called verbal inner compositional repetition, which encompasses the recurrence of lines, formulae and epithets; incidental inner compositional repetition, which involves the recounting of episodes; and syntactic reiteration, which is centered on the types of enjambment that take place between pairs and lines of the stanzas. In the pamphlets, such features can be observed from a set of four stories and their nine versions. A statistical survey of enjambment is made, and the data obtained is compared to that of previous studies of oral and written poetry from other traditions. Lastly, some suggestions are made for approaching the pamphlet literature in the classroom. Pamphlet literature as an educational proposal brings suggestions of activities for students taking junior high school and high school grades as well as answers and theoretical notes for instructors' guidance.

Keywords: Pamphlet short novel. Cordel. Orality. Reiteration. Education.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CMTC:	Casamento e mortalha no céu se talha
CMCT-1:	*Historia completa do casamento e mortalha no c'eo se talha*
CMCT-2:	*Casamento e mortalha do Ceu se talha*
CMCT-3:	*Casamento e mortalha no céo se talha*
HJDR:	História de Juvenal e o dragão
HJDR-1:	*Historia de Juvenal e o Dragão*
HJDR-2:	*História de Juvenal e o Dragão*
HPPF:	História da princesa da Pedra Fina
HPPF-1:	*Historia da Princeza da Pedra Fina*
HPPF-2:	*O Verdadeiro Romance O reino da Pedra Fina*
RPVM:	Romance do pavão misterioso
RPVM-1:	*Romance do Pavão Mysterioso: historia completa*
RPVM-2:	*O Pavão Misterioso*
ØD:	Debordamento zero
SD:	Semidebordamento
DN:	Debordamento necessário

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO		10
1	**BREVE HISTÓRICO DA ORALÍSTICA FENOMENOLÓGICA**	20
1.1	**Primeiro momento: descoberta moderna das culturas orais tradicionais**	24
1.2	**Segundo momento: além da poesia**	32
2	**FEIÇÕES DA ORALITURA**	42
2.1	**Registro da oralidade**	47
2.2	**Composição, transmissão e *performance***	54
2.3	**Repetição**	60
2.4	**Parataxe**	69
3	**SELEÇÃO E PREPARAÇÃO DO *CORPUS***	76
3.1	**Casamento e mortalha no céu se talha [CMCT]**	81
3.2	**História de Juvenal e o dragão [HJDR]**	85
3.3	**História da princesa da Pedra Fina [HPPF]**	87
3.4	**Romance do pavão misterioso [RPVM]**	89
4	**ROMANCE DE FOLHETO E ASPECTOS DA ORALIDADE**	91
4.1	**Casamento e mortalha no céu se talha (CMCT)**	104
4.1.1	Reiteração intracomposicional verbal: versos, fórmulas e epítetos	106
4.1.2	Reiteração intracomposicional incidental	117
4.1.3	Reiteração sintática	125
4.2	**História de Juvenal e o dragão (HJDR)**	132
4.2.1	Reiteração intracomposicional verbal: versos, fórmulas e epítetos	133
4.2.2	Reiteração intracomposicional incidental	140
4.2.3	Reiteração sintática	145
4.3	**História da princesa da Pedra Fina (HPPF)**	150
4.3.1	Reiteração intracomposicional verbal: versos, fórmulas e epítetos	152
4.3.2	Reiteração intracomposicional incidental	156
4.3.3	Reiteração sintática	164

4.4 **Romance do pavão misterioso (RPVM)** 168
4.4.1 Reiteração intracomposicional verbal: versos, fórmulas e epítetos 169
4.4.2 Reiteração intracomposicional incidental 174
4.4.3 Reiteração sintática 181
5 FOLHETO E ESCOLA 187
5.1 **Literatura de folheto como proposta pedagógica** 191
5.2 **Estratégias de reconstrução da oralidade na sala de aula** 193
5.2.1 Repetindo de forma diferente 194
5.2.2 Apontando soluções de dicção 198
5.2.3 Construindo a prosa pela sinonímia e outros mecanismo 200
5.2.4 Resolvendo problemas relacionados à sintaxe 204
6 CONCLUSÃO 209
BIBLIOGRAFIA 218

INTRODUÇÃO

Parece cada vez menos infundada a suspeita de Gregory Nagy de que se iniciou recentemente uma era de rápida extinção das evidências etnográficas das tradições vivas. A um período de quase um século de progresso tecnológico ele imputará a culpa pela derrocada do que se acumulou, durante milênios, de experiência humana, que estaria sendo progressiva e irremediavelmente aniquilada. A tarefa de reafirmar-se o valor humanístico da tradição no mundo moderno não poderia — ao que lhe parece — ser levada adiante pelos membros das sociedades ameaçadas porque esses mesmos indivíduos comumente ocupam a vanguarda do processo que ameaça suas próprias tradições.[1] O tom pessimista, quase catastrófico, de Nagy deve ser compreendido, no entanto, dentro de um contexto de improdutivas relações entre lingüística, antropologia e estudos clássicos, no princípio da década de 1980. Classicista, ele defenderá sua área de estudos como idealmente adequada para articular os valores da tradição em outras sociedades, estejam ou não estas sociedades intimamente próximas das antigas culturas grega e romana.

Divagando sobre a disputa entre as áreas, porém, Nagy parece deixar de considerar a questão talvez mais importante: sua expressão inicial — tradições *vivas*. Os estudos clássicos, naturalmente, constituem apenas uma das muitas formulações possíveis para se colocar em pauta o problema do desaparecimento de evidências etnográficas. E, como formulações, registrarão os resquícios de tais evidências apenas na medida de sua própria capacidade e da habilidade de seus preconizadores. Muitas outras formas e métodos inscreverão, nas páginas da história das ciências, os preciosos indícios cujo iminente fim Nagy deseja com ardor evitar. Isto, entretanto, representa uma sobrevivência apenas *estática* da tradição. Preservar evidências etnográficas não significa necessariamente manter *viva* a tradição.

Claro está que a intenção de Nagy é excelente. Ele sabe que a tradição é algo sempre em processo de mutação e que sua representação é como uma coleção de instantâneos dentro de um baú, a que se pode recorrer de tempos em tempos. Sua única representação satisfatória e ideal é a própria vida, cujas feições modificam-se imperceptível, mas definitivamente, assim como em definitivo são transformados seus meios de representação, sejam científicos ou de qualquer outra natureza. Ao mostrar preocupação em conservar evidências, Nagy parece admitir e aceitar pacificamente a morte das tradições através de sua metamorfose. Sua atitude

---

[1] NAGY, Gregory. Homeric questions. *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, Chicago, v. 122, 1992. p. 23-24.

revela inteligência e uma postura que compreende a necessidade de ver o mundo a partir de uma perspectiva holista, integral, abrangente e classicista. Neste sentido, os estudos clássicos podem, de fato, trazer importantes contribuições às tradições vivas, pois suas habilidades foram desenvolvidas a partir da experiência de processamento de dados provenientes de áreas como a filologia e a psicologia, a história e a antropologia, a edótica e a paleografia, a arqueologia e a sociologia, dentre tantas outras.

O registro científico, entretanto, apenas *descreve* a tradição. Quando se trata de preservar a vida e os seus sinais, outros meios de representação, que não apenas o científico, devem ser chamados à cena, convocados a desempenhar seu papel. Em um mundo de furiosa tendência consumista, a sobrevivência das tradições e de seus bens de cultura dependerá, pelo menos em parte, dos meios através dos quais eles são veiculados. A partir de certa época, muitos começaram a referir-se à hegemonia dos meios de comunicação de massa e a sua aparente habilidade em ditar tendências através de signos de poderes altamente ideologizantes. Através de uma linguagem que vigorosamente apela ao sensual, a máquina de massificação conduziria as opiniões do público, determinando e manipulando seus interesses segundo suas próprias conveniências e, conseqüentemente, controlando o consumo de bens materiais e de cultura em benefício próprio e de seus aliados.

Nas relações entre a máquina de massificação e as artes, prevaleceriam as manifestações que obviamente apresentassem um público consumidor quantitativamente significativo. Pela necessidade de sobrevivência e de visibilidade, algumas manifestações começaram a adaptar-se aos paradigmas mercadológicos aceleradamente, descaracterizando assim seu próprio processo de mutação. No Brasil, talvez o mais nítido exemplo recente deste problema tenha sido a música rural — chamada também de sertaneja — cuja existência na tradição do cancioneiro dos rincões brasileiros persistira por décadas antes de conhecer a explosão eletrônica e a exploração comercial massificada da década de 1980.

Adaptando-se ao paladar urbano, o sertanejo largou seus instrumentos artesanais — a viola, a gaita e o acordeão — e adotou a guitarra; abandonou seus temas tradicionais e abraçou as historietas românticas; despiu-se do estereótipo das calças de tergal e das camisas quadriculadas para usar calças de couro justas, camisas de franjas e chapéus de caubói; passou a estrilar a letra e esqueceu o tom lento da música, imitativa de uma relação mais curtida, mais próxima da natureza; mudou-se das zonas rurais de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Paraná e Mato Grosso para as capitais; virou *pop star* das metrópoles; misturou sertão e rodeio; ganhou público, fama, milhões; massificou-se, enfim.

O fenômeno repete-se, por vezes em maior ou menor escala. Outro exemplo seria o forró, o estilo musical e a dança, que — deixando Caruaru, Campina Grande e os bailes escondidos dentro de favelas, em subúrbios obscuros — ganhou as academias de dança dos bairros finos das grandes cidades. O fole e a harmônica trocaram-se pelo teclado eletrônico. Expressão antes estimada por um estrato social considerado menos privilegiado, de um gosto quase étnico, o forró adquiriu ares estilizados e passou a ser apreciado pela classe média. Virou produto, ganhou as prateleiras das grandes cadeias de estabelecimentos comerciais, as escolas de dança, as casas noturnas, e passou a ser mercadoria consumida junto com a Disneylândia, as drogas sintéticas e as roupas de grife.

Evidências etnográficas: não é difícil compreender as preocupações de Nagy. Na verdade, mais fácil seria agravá-las, já que os meios de comunicação de massa não apenas selecionam, modificam e veiculam produtos culturais; eles também os *registram*. E cada vez mais o fazem com maior eficiência, através de meios materiais menos perecíveis. Pode-se questionar o que, quantitativa e qualitativamente, terá representação mais ostensiva em imagem e som para as gerações que desejarem informar-se, em mil ou dois mil anos, sobre o que foram a música sertaneja e o forró. Vale a pena refletir-se sobre qual versão da cultura material desses grupos sobreviverá em maior quantidade e detalhe para a posteridade, a moda de viola artesanal de Cornélio Pires e de João Pacífico ou o sertanejo industrial de Chitãozinho e Xororó? O forrobodó de Luiz Gonzaga e de Sivuca ou o do Mastruz com Leite e dezenas de outras bandas?[2]

Mas não é necessário demonizar os *mass media*. Os meios de comunicação de massa, apesar de exercerem um papel primordial na seleção e na divulgação dos meios materiais sobreviventes, não são os únicos responsáveis pela morte ou pela vida dos valores culturais. Se a máquina de massificação cultural parece apresentar pouco escrúpulo em seus métodos, que se busquem novos canais, se restabeleçam antigas parcerias, se encontrem outros vínculos, não apenas para preservar dados etnográficos, mas para que os bens de cultura, em especial as manifestações artísticas vocais tradicionais, sejam preservados dentro de um espaço de respeito aos seus valores intrínsecos. Para que certos tipos de arte não fiquem à mercê dos *mass media*, é necessário estabelecer novos pactos que envolvam vários setores e instituições sociais, uma tentativa de tornar a conservação uma realidade através de um sistema coeso, não de tentativas isoladas e esporádicas. A universidade e a escola, dentro desta perspectiva, teriam um grande papel a cumprir.

---

[2] Não há aqui juízo de valor com relação às novas bandas de música sertaneja ou de forró. Esses exemplos servem apenas para ilustrar como procedem as preocupações de Nagy com os registros etnográficos.

No Brasil da década de 1960, começou a surgir um novo público para as manifestações artísticas tradicionais. Segundo Slater, em 1958, o governo de Juscelino Kubitschek incentivou a criação da Campanha Nacional para a Defesa do Folclore. A partir de então, promoveram-se festivais nacionais que trouxeram à atenção do público "sulista" os poetas cantadores e desencadearam uma série de estudos que, até os anos 80, haviam produzido "centenas de artigos, livros e teses em português e em outras línguas".[3] Curran lembrará que, desde as décadas de 1960 e 1970, a literatura de folheto passou a ser, de alguma forma, matéria para "intelectuais, artistas de vários meios de expressão, estudantes de classe média, e turistas com uma curiosidade pelo folclore brasileiro" e que, com um público já não mais homogêneo, teriam ocorrido mudanças também na própria literatura de folheto.[4] De fato, foi em 1961 que o Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa publicou um catálogo[5] com indicações bibliográficas e específicas de mil livretos populares da literatura de folheto. No final da década de 1950, o estudioso Raymond Cantel chega ao Nordeste, lá descobre, ainda viva e consumida, a extinta "littérature de colportage" francesa e inicia a coleção que atualmente conta com cerca de oito mil folhetos. Daí aos dias atuais, a academia tem desempenhado, em certa medida, seu papel na descrição e preservação da cultura material tradicional do Sertão, através das discussões presentes em artigos, comunicações, dissertações e teses como as de Abreu,[6] Lopes[7] e Galvão.[8]

Entretanto, apesar dos esforços até agora empreendidos, muito ainda resta a ser feito para uma plena inserção das manifestações de culturas tradicionais nas discussões das comunidades acadêmicas e sociais, por exemplo, para sua inclusão nos currículos das instituições de educação e ensino. Parecem bastante claras as responsabilidades da academia quanto a sua contribuição efetiva na preservação dos bens culturais nacionais. Seu papel deve ser o de auxiliar no desenvolvimento de uma conscientização popular do produto nacional e

---

[3] SLATER, Candace. *A vida no barbante*: a literatura de cordel no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. p. 48-49.

[4] CURRAN, Mark J. A literatura de cordel: antes e agora. *Hispania*, Lubbock, TX, vol. 74, no. 3, Sep. 1991. p. 572.

[5] Cf. FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Literatura popular em verso*: catálogo. Rio de Janeiro, 1962.

[6] ABREU, Márcia Azevedo de. *Cordel Português / Folhetos Nordestinos*: um estudo histórico comparativo. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária), Unicamp, Campinas, 1993.

[7] LOPES, Gustavo Magalhães. *De pés-de-parede a festivais*: um estudo de caso sobre repente nordestino na Grande São Paulo. Dissertação (Mestrado), Unicamp, Campinas, 2001.

[8] GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/Ouvir Folhetos de Cordel em Pernambuco (1930-1950)*. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

ajudar a debelar o estigma que se abate sobre manifestações artísticas como a poesia de folheto, encontrando para ela e para as artes similares um lugar fixo nos estudos lingüísticos e literários.

Antes da exposição de objetivos, seria útil apresentar alguns comentários sobre a nomenclatura empregada nesta tese. Embora o enfoque e os fins aqui não tenham relação direta com o assunto, foram justamente os preconceitos discretamente disseminados através da terminologia empregada em certos textos que trouxeram a maior motivação para a realização deste trabalho. Aqui se fez uma uniformização no uso de termos. No geral, de *oralitura* ou *poesia/poema oral* serão chamadas as manifestações artísticas vocais cujos meios de concepção e difusão foram primariamente orais, como as épicas homéricas. Além disso, também se empregarão *literatura de folheto*, *literatura de panfleto*, *romance* ou *romance de folheto*, segundo a necessidade de especificação, para designar o chamado "cordel". O termo "literatura", em algumas dessas expressões, é totalmente compatível com a feição de tal manifestação porque, apesar de sua característica oral, seu registro é de fato por escrito.

Serão evitadas algumas expressões como "literatura popular", porque o adjetivo "popular", que a princípio significaria apenas "do povo", tem acumulado conotações pejorativas, tornando-se sinônimo de "má qualidade"; "literatura tradicional", por poder ser aplicada também à literatura — sem adjetivos — e porque o seu qualificativo "tradicional" parece incompatível com obras recentemente produzidas; e "literatura oral", pela incompatibilidade entre os termos. Nada parece haver de desabonador no termo "cordel", mas seguindo uma tendência de estudos recentes que mostram que os poetas de folhetos no Brasil sequer sabiam o que a palavra significava, seu uso será minimizado, já que os exemplares alistados no *corpus* desta tese referem-se a histórias anteriores a 1960. Veja-se o comentário de Galvão:

> A denominação "literatura de cordel" foi atribuída aos folhetos brasileiros, pelos estudiosos, a partir de um tipo de literatura semelhante encontrado em Portugal. Câmara Cascudo (1988) situa na década de 60 a difusão dessa denominação no país para se referir aos "folhetos impressos" no território brasileiro, até então somente utilizada para o caso português. Em 1953, em *Cinco Livros do Povo* (Cascudo, 1994), o autor afirma que "as brochurinhas em versos", encontradas então no Brasil, eram denominadas "folhetos".[9]

Quanto ao mencionado preconceito, não são recentes os julgamentos depreciadores com relação às produções artísticas orais feitas para o povo ou procedentes dele. É Guerreiro

---

[9] GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/Ouvir Folhetos de Cordel em Pernambuco (1930-1950)*. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000. p. 22.

quem mostra, desde a época do trovadorismo português, as manifestações de desapreço: o trovador lusitano Martim Soares, da primeira metade do século XIII, repreende um colega porque suas canções agradavam menos aos trovadores e às damas do que ao público popular. Em seguida, apresenta a opinião do Marquês de Santillana, historiador da poesia peninsular no século XV: "Ínfimos son aquellos que sin ningun orden, regla ni cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran".[10] Lope de Vega, por volta de 1615, envia um memorial ao rei pedindo-lhe que não permita que se vendam cordéis nas ruas, porque faziam uso indevido de seu nome como autor de vários romances, e revela a preocupação de que essa literatura poderia exercer influência sobre o que ele considerava a oficial, as belas-letras.[11]

No Brasil, segundo Matos,[12] nem mesmo os próprios modernistas teriam conseguido encontrar uma exata medida de valorização, um estatuto próprio e digno para a "poesia do povo", além dos clichês do pitoresco e do ingênuo. Já sobre o romantismo, Leonardo Mota dirá que

> José de Alencar em "O nosso cancioneiro", publicado em 1874, amalgamou em uma as cinco versões diferentes do romance de vaqueiros *O rabicho da Geralda*. Em defesa do que fizera, Alencar escreveu: — "Na restauração das cantigas populares creio que se deve proceder de modo idêntico à restauração dos antigos painéis. Onde o texto está completo é somente espoá-lo e raspar alguma crosta que porventura lhe embote a cor ou desfigure o desenho. Se aparecem soluções de continuidade, provenientes de escaras da tinta que se despregou da tela, é preciso suprir a lacuna, mas com a condição de restabelecer o traço primitivo".[13]

Tal atitude de Alencar foi alvo de críticas de Sílvio Romero, que pensava que o maior erro em que pode incorrer um coletor da poética oral é ter a pretensão de emendá-la ou refazê-la: "O interesse da poesia popular é todo etnográfico e para esse fim o mais apreciável são as variantes de um mesmo canto, porque são elas que nos habilitam a conhecer como cada população modificou, adaptou ao seu meio a lição primitiva".[14]

Guerreiro queixa-se de que, em Portugal, a literatura do povo tem sido vista até hoje como de segunda ordem, designada de subliteratura, infraliteratura e paraliteratura, quando

---

[10] GUERREIRO, Manuel V. Litterature orale traditionelle populaire. *Actes du Colloque*, Paris, 1986.

[11] Ibid.

[12] MATOS, Claudia Neiva de. *A poesia popular na república das letras*: Sílvio Romero folclorista. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Ministério da Cultura/FUNART: 1994.

[13] MOTA, Leonardo. *Cantadores*. 4. ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1976. p. 22.

[14] Sílvio Romero *apud* MOTA, Leonardo. *Cantadores*. 4. ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1976, p. 22.

não de literatura marginal.[15] O mesmo acontece no Brasil, onde ela se encontra ausente dos estudos literários na maioria das universidades e escolas, apesar das possibilidades de ensino da língua oral, a partir das concepções veiculadas nos Parâmetros Curriculares Nacionais. Não será utilizada a "poesia popular" sequer a pretexto de mostrarem-se as características mais banais da arte poética geral — conceitos como os de métrica, rima, estrofe, encadeamento e demais recursos estilísticos — ou em contraste à poesia canônica, demarcando-se, por exemplo, suas riquezas comuns e suas diferenças.

O objetivo deste trabalho é colocar em pauta de discussão certas características orais da literatura de panfleto — em especial as do romance de folheto — acrescentando, com isso, um pequeno ato de reflexão aos esforços de várias naturezas daqueles que se têm empenhado em preservar a cultura brasileira. Espera-se que, juntamente com tal ato de reflexão, outros pesquisadores possam vir a contribuir na compreensão crítica das relações entre a oralidade e a escrita, por exemplo, e ajudem a minimizar os julgamentos negativos com relação à oralitura. Outro desdobramento é avaliar como os aspectos aqui estudados podem ser revertidos em prol de uma perspectiva prática de ensino e que contemple a dinâmica de aprendizagem no âmbito escolar, através do folheto.

Proceder-se-á a um mapeamento das características orais recorrentes na poesia de folheto, que estarão associados aos traços das tradições orais. Ou seja, resquícios da oralidade das antigas e recentes tradições orais serão investigados em uma forma poética ainda viva no Terceiro Milênio, o romance de folheto. A hipótese mais importante do trabalho é que existe uma permanência de traços da oralidade primária em tais manifestações poéticas, mesmo daquelas gestadas em ambientes de vocação para as práticas sociais do letramento. Mas tais traços — fórmulas, epítetos, debordamentos — apenas fazem sentido quando vinculados à noção da reiteração. Ou seja, eles devem incidir de forma verificavelmente densa para que sejam considerados caracterizadores da oralidade. Na realidade, além de uma simples qualidade distintiva do oral em si, a reiterabilidade é também um aspecto intrínseco naquilo que dá feição ao oral. É como se fosse uma componente de todo fenômeno da oralitura.

Não haverá neste trabalho o exame de hipóteses genéticas, senão referências, se necessárias, às tentativas já esboçadas por outros estudos acadêmicos. Antes, estarão voltados os esforços para as comparações que se julgaram, de alguma forma, proveitosas entre as tradições orais e a poesia de folheto. Os traços específicos da poesia de folheto só serão analisados na medida em que apresentarem semelhanças com as de outras tradições orais ou

---

[15] GUERREIRO, Manuel V. Litterature orale traditionelle populaire. *Actes du Colloque*, Paris, 1986.

se confrontarem àquelas da tradição escrita. Estudar a poesia de folheto por si mesma, apesar de ser um trabalho interessante, não traria os subsídios necessários para a resolução do problema que se coloca: por que a poética de folheto sofre o preconceito que já vem demonstrado pela sua própria classificação como literatura popular.

Dessa forma, um mapeamento específico da poesia de folheto não seria útil se não fosse comparado a outras produções orais, porque regras depreendidas do folheto obviamente seriam aplicáveis ao próprio folheto com exatidão, mas não comprovariam tais intentos. Dessa forma, poder-se-ia comprovar a oralidade da poesia de folheto sem recorrer a outras tradições, mas isso não quereria dizer nada além de o folheto parecer-se tão somente a si mesmo, o que não seria em nada admirável. Assim, procedeu-se à escolha da metodologia de comparar o romance de folheto a uma "teoria" previamente estudada por oralistas de várias épocas, alguns dos quais são apresentados no primeiro capítulo desta tese.

O método consiste em apontar características da oralitura, aquelas que se pretendem universais, e verificar se elas se repetem no romance. A dificuldade desse método é que várias das características da oralitura são também características da literatura, não servindo para identificar a composição como pertencente à oralidade. Por exemplo, o verso metrificado, embora seja uma invenção óbvia da oralitura, sobreviveu aos tempos atuais, estando presente ainda na literatura escrita, embora não falte quem diga que seu uso está em franca decadência. Entretanto, embora se saiba que o verso é um traço originalmente oral, não se poderá afirmar que o fato de o folheto ser composto sempre em verso metrificado coloca-o como potencial filiado da literatura oral, porque tal característica ocorre igualmente na escrita. Esse tipo de característica, então, deveria ser abandonado em proveito de outras mais específicas, a não ser que um conjunto de outras marcas deixasse claro que o verso metrificado, no caso do folheto, é um recurso próprio da dinâmica da oralidade, não uma cópia inspirada na tradição escrita.

Em síntese, esta tese está dividida em cinco capítulos. O primeiro, como se disse, consiste em um breve histórico da oralística chamada fenomenológica, feito através de seus principais representantes. O termo "fenomenológica" indica que os estudos implicam uma abordagem da realidade empírica da oralidade, não constituindo exatamente um corpo de teoria, principalmente no que se refere a Milman Parry e Albert Lord, cujas investigações centraram-se em trabalhos de campo. A primeira parte deste capítulo tratará desses dois estudiosos, que abordaram a épica grega e a poesia eslava meridional em um momento histórico de retomada das questões homéricas nos estudos clássicos, cuja preocupação principal era a poética; já a sua segunda parte tratará de autores cujos interesses já se voltavam para outros gêneros, como a prosa, as listagens, as genealogias e até mesmo a

linguagem dos tambores africanos, como é o caso de Eric Havelock, Walter Ong, Jack Goody e Paul Zumthor. Esta síntese através de autores, entretanto, nem implica o emprego direto de seus pensamentos nem restringe as bases teóricas para este trabalho. Ela tem por intento apenas situar o leitor no ambiente das discussões acerca do assunto.

O segundo capítulo consiste de um levantamento de alguns traços da oralitura e seu funcionamento, conforme os estudos de alguns desses autores, bem como de outros que os criticaram. Os dois primeiros subitens do capítulo fornecem uma visão geral das discussões acerca da oralidade enquanto tecnologia, isto é, enquanto linguagem que apresenta dispositivos capazes de armazenar e resgatar a informação cultural dos grupos sociais orais abordados — a chamada mnemotécnica oral. Além disso, descrevem-se ali também os modos de composição, transmissão e *performance* da oralitura. Os dois últimos subitens reúnem dois conceitos fundamentais — a repetição e a parataxe — que serão usados na análise do repertório de folhetos selecionados.

No terceiro capítulo, explicam-se o processo de constituição do *corpus* para a análise das características estudadas no capítulo anterior, os critérios de seleção de versões e a descrição algo detalhada do material, como suas fontes-arquivo, atribuição de autoria, número de estrofes, entres outros dados. As histórias dão o título para cada subitem, e as duas ou três versões alistadas abaixo de cada rubrica são comentadas e recebem uma sigla para facilitação das referências no texto.

No quarto capítulo, identificar-se-á a permanência de certos traços mnemotécnicos orais primários em romances de folheto, e suas versões, concebidos nas primeiras décadas do século XX. Esta parte do trabalho subdivide-se em quatro subitens, um para cada história e suas versões. Os fenômenos que se pesquisarão aqui serão a) a reiteração intracomposicional verbal — composta da repetição de versos, fórmulas e epítetos; b) a reiteração intracomposicional incidental — composta da repetição de incidentes semelhantes com as mesmas pessoas e incidentes semelhantes com pessoas diferentes; e c) reiteração sintática, que, na realidade, se centra sobre a questão dos tipos de debordamento que ocorrem entre pares de versos e entre linhas das estrofes nos folhetos. Para este último aspecto, faz-se um levantamento estatístico da ocorrência dos fenômenos, cujos resultados são comparados a dados obtidos por estudos prévios de poemas orais e escritos de outras tradições. Antes do início de cada análise, procede-se a um resumo da história. A manutenção dos resumos das histórias antes de cada análise visa a facilitar a leitura do capítulo, que é bastante extenso.

No quinto capítulo, apontar-se-ão alguns caminhos para uma possível abordagem da literatura de folheto em sala de aula. A literatura de folheto como proposta pedagógica traz

atividades em forma de exercício para alunos do Segundo Segmento do Ensino Fundamental e do Ensino Médio, com sugestões de respostas e alguns comentários teóricos para orientação do professor. As propostas têm caráter apenas experimental e não pretendem esgotar todas as possibilidades. Ao contrário, das várias direções indicadas, apenas algumas são desenvolvidas aqui de forma prática. As tarefas focar-se-ão, naturalmente, em conteúdos explorados na análise dos romances, principalmente nas diversas ocasiões em que aspectos sintáticos darão ensejo a leituras diversas.

1 BREVE HISTÓRICO DA ORALÍSTICA FENOMENOLÓGICA

Nas primeiras décadas do século XX, as ciências humanas presenciaram novas especulações quanto ao modo de se tratarem o conhecimento e a informação em culturas ágrafas. As conjecturas, inicialmente desenvolvidas a partir de observações dos textos homéricos, buscavam explicar como as civilizações orais lidavam com a organização, o armazenamento e a transmissão dos dados presentes em sua dinâmica histórica. Não tardou que as reflexões logo se voltassem para os métodos contrastivos entre oralidade e escritura, e o binômio adquirisse certa hegemonia na literatura comparada, especialmente em suas linhas de estudos culturais e história das mentalidades.

No terreno da lingüística, reabilitando parte da história das investigações acerca da oralidade e da escrita, Ong comenta que, desde Sausurre, se desenvolveram estudos extraordinariamente complexos a respeito da fonêmica: "Um contemporâneo de Saussure, o inglês Henry Sweet (1845-1912), enfatizara anteriormente que as palavras são feitas não de letras, mas de unidades sonoras funcionais ou fonemas".[16] Porém, apesar de toda a atenção dispensada aos fonemas, não terá sido senão superficialmente que as escolas lingüísticas vieram a versar sobre como a oralidade de sociedades ágrafas — que se designa "oralidade primária" — diferenciava-se da escrita de sociedades letradas. Isto significa que os estruturalistas apenas muito raramente contrastavam, de forma explícita, textos escritos com a tradição oral, apesar de a terem estudado com certa minúcia.[17]

Na esteira desses estudos, a lingüística aplicada e a sociolingüística têm se empenhado, em tempos mais recentes, na comparação entre a dinâmica da verbalização oral primária e a da verbalização escrita. Ong relaciona alguns dos importantes teóricos que escreveram sobre o assunto e suas obras:

> O livro de Jack Goody, *The domestication of the savage mind* [A domesticação da mente selvagem][18] (1977) — assim como a coletânea organizada anteriormente por ele de estudos seus e de outros autores, *Literacy in traditional societies* [Cultura escrita em sociedades tradicionais] (1968) —, fornece preciosas descrições e análises de mudanças em estruturas mentais e sociais características do uso da escrita. Chaytor, já muito antes (1945), Ong (1958b, 1967b), McLuhan (1962),

[16] ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998, p. 13.

[17] Ibid., p. 14.

[18] Cf. GOODY, Jack. *Domesticação do pensamento selvagem*. Trad. Nuno Luís Madureira. Lisboa: Editorial Presença, 1988. Este é o título adotado na versão portuguesa. As informações entre colchetes fazem parte do texto no livro de Ong e são acrescentamentos do tradutor.

> Haugen (1966), Chafe (1982), Tannen (1980a) e outros fornecem ainda outros dados e outras análises lingüísticas e culturais.[19]

Entretanto, ainda segundo Ong, não é na lingüística, descritiva ou cultural, que ocorre o maior alerta para o contraste entre os modos orais e escritos de pensamento e expressão, mas nos estudos literários iniciados com a investigação de Milman Parry (1902-1935) sobre os textos da *Ilíada* e da *Odisséia*. O discípulo Albert B. Lord, após a morte prematura do mestre Parry, teria se encarregado de concluir tal pesquisa. Posteriormente, vieram a complementá-la os estudos de Eric A. Havelock e outros.

Trouxe contribuições substanciais para o juízo crítico da oralística dos séculos anteriores o repertório de conceitos que se tem constituído a partir das reflexões sobre a oralidade épica ao longo das primeiras décadas do século XX e, posteriormente, sobre os contrastes entre culturas escritas e culturas orais. Entretanto, a heterogeneidade das vertentes de pensamento por vezes antagônicas e alguma rivalidade entre áreas ocasionaram julgamentos nem sempre criticamente construtivos e certos enganos por eles motivados, em especial com relação aos primeiros estudos empreendidos pela tradição literária.

Supérfluo seria lembrar que as características da oralidade analisadas nas primeiras observações de tais estudos literários não coincidiam necessariamente com as propriedades da oralidade dos vernáculos normalmente usados pelos habitantes da Hélade. A anotação, porém, é útil porque parte das atuais críticas às investigações iniciais sobre a oralidade na *Ilíada* e na *Odisséia* parece desconsiderar que o que se cuidava com a análise dos textos homéricos era a língua épica *per se*,[20] sem implicações necessárias para a língua de interação cotidiana. Naturalmente, o mesmo critério foi empregado nos desdobramentos desses estudos, que originaram as investigações de campo em comunidades orais nos cinco continentes, como tribos indígenas e outros grupos ágrafos, já na década de 1930.

No Brasil, há recenseamentos, ainda que breves e de juízo parcial, das principais vertentes que tratam das relações entre letramento e oralidade — *dicotômica*; *fenomenológica de caráter culturalista*; *variacionista*; *sociointeracionista* — como o de Marcuschi,[21] que, após proceder a um exame superficial de cada uma, afilia-se intelectualmente à última. A tendência valorativamente rotulada *fenomenológica* se apresentará aqui sob as expressões

---

[19] ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998, p. 14.

[20] Cf. MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita*: atividades de retextualização. São Paulo: Cortez, 2001, passim.

[21] Ibid., p. 27-35.

oralística das sociedades ágrafas, *oralística primária*, *oralística secundária* ou qualquer outra perífrase que traduza de forma mais imparcial e descritiva a sua natureza.

Parece uma conclusão óbvia e universalmente aceita que as civilizações tenham se formado, primitivamente, a partir dos subsídios do discurso oral e sobre eles tenham construído paradigmas intelectuais próprios. De caráter mais especulativo, porém, são as teorias que divulgam que tais paradigmas teriam engendrado, nessas sociedades, os meios de relações socioeconômicas imprescindíveis à sobrevivência e suas manifestações artísticas em diversas formas. Antes, é necessário flexibilizar, como faz Couch,[22] as inter-relações existentes entre as estruturas sociais e suas tecnologias de informação e compreender suas dinâmicas como algo recíproco. Isso quer dizer que a atribuição do comportamento social a uma modalidade de tecnologia oral é apenas uma das vias na complexa rede de vínculos que se estabelecem entre estruturas sociais e tecnologias. Por exemplo, parece plausível dizer que é a partir de uma necessidade que se desenvolve a tecnologia da navegação. Mas, ao mesmo tempo, para que tenha existido tal tecnologia e para que se tenha conservado o seu conhecimento, foi igualmente indispensável uma forma confiável de armazená-la. Ou seja, não seria necessariamente a tradição oral que originou a tecnologia da navegação, tampouco foi a forma de pensar oral, se é que houve tal coisa, que determinou tal necessidade.

A representação da realidade em suporte durável surge para o homem como um mecanismo que evidencia um forte componente da necessidade de registrar e perpetuar sua história. Desde o período paleolítico, o homem ensaia o registro de suas experiências através da representação figurativa — imagens visuais icônicas gravadas nas paredes das cavernas. No *continuum* histórico, os pictogramas evoluíram para sistemas de representação mais complexos, como a escrita hieroglífica na África, a escrita ideogramática no Oriente e o silabário fenício.

No Ocidente, os gregos, tomando de empréstimo o silabário fenício, adaptando-o à sua necessidade de comércio e comunicação, inventam o alfabeto, tornando discretos os elementos fônicos que compunham a sílaba. A partir da façanha grega, o homem não apenas desenvolve uma "tecnologia" com a qual poderia fazer conversões grafofonológicas. A invenção da escrita alfabética, segundo pensam alguns, também teria trazido transformações importantes para a conformação noética humana. Quanto ao funcionamento da linguagem e ao comportamento social, Câmara Jr. lembra que "São tão grandes as conseqüências da existência de uma língua escrita [...] que muitos antropólogos equipararam o conceito de

---

[22] COUCH, Carl J. Oral technologies: a cornerstone of ancient civilizations? *The Sociological Quarterly*, Columbia, vol. 30, no. 4, 1989.

cultura primitiva a cultura sem língua escrita, distinguindo os povos em povos sem escrita, ou ágrafos, e povos com escrita ou civilizados".[23]

Entretanto, uma fração consideravelmente expressiva das culturas humanas desenvolveu-se sem outro meio de transmissão de informação que a fala e sem outra forma de registro que a memória individual e coletiva. Essa simples constatação comporta uma idéia, ainda que vaga, da magnitude do domínio que se compreende sob a expressão "tradição oral" e dos problemas que tal estudo coloca em pauta. A tradição oral refere-se a sistemas socioculturais extraordinariamente diferentes dos da realidade atual, colocando em jogo fenômenos essenciais do funcionamento mental humano relativamente aos modos de comunicação e de memorização sobre os quais os conhecimentos atuais apenas gradualmente deixam de ser conjecturais. O fenômeno da oralidade distingue-se por um vastíssimo conjunto de fatos culturais heterogêneos — como a "literatura oral", as genealogias, os ritos, os costumes, as fórmulas, as técnicas — o que redundou em estudos dispersos entre diversas disciplinas, como a etnologia, a lingüística e a história, cujas hipóteses, dentro desses contextos, serão por vezes incompatíveis, como já anotado.

As propriedades da oralidade, dessa forma, são freqüentemente definidas de maneira particular: para o historiador, a tradição oral constitui uma fonte, certamente preciosa, mas pouco confiável; para o etnólogo, ela fornece uma via de acesso para as crenças, mas sem as exprimir de forma simples. Ela integra a transmissão de sistemas de representação, mas não pode lhes garantir a reprodução perfeita; enfim, ela constitui as literaturas sem obras delimitadas nem autores identificáveis na maioria dos casos. Para progredir-se dentro desse domínio, seria conveniente abordar o próprio processo da transmissão oral e sua influência sobre os fenômenos culturais. A utilização da transmissão oral impõe dois tipos de dificuldade, que levam às formas como as mensagens são comunicadas e memorizadas. Vários estudiosos tentaram descrever precisamente tais dificuldades, partindo da oposição entre a comunicação oral e a comunicação escrita. As diferenças referem-se, ao mesmo tempo, à organização interna das mensagens e às relações entre interlocutores.

Talvez uma forma interessante de periodizar uma parte da história da oralística seja elencar seus principais representantes, agrupando seus estudos em dois momentos: o primeiro, que se inicia com a tese de doutorado de Milman Parry em 1928 e estende-se aos desdobramentos de seu aluno Albert B. Lord; o segundo, no início dos anos 60, quando a

---

[23] CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. *Princípios de lingüística geral*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1969. p. 168.

idéia de oralidade deixa de estar associada exclusivamente à poesia. Seus principais representantes são Walter Ong, Eric Havelock, Jack Goody e Paul Zumthor.

1.1 **Primeiro momento: descoberta moderna das culturas orais tradicionais**

Em busca de uma explicação para o interesse pela oralidade da linguagem nos últimos tempos, Ong cita autores tão antigos quanto o orador do Eclesiastes bíblico, que parece afiliar sua escrita à tradição oral, ou Erasmo de Roterdã (1466-1536), humanista e teólogo neerlandês que dispensa apresentações, e Vicesimus Knox (1752-1821), ensaísta e sacerdote inglês. Todos esses escritores teriam registrado por escrito certos ditos, revelando assim determinada disposição ou preocupação em relação à tradição oral.[24]

Dentro do esboço histórico que traça, Ong insinua o movimento romântico, que, segundo ele, preocupava-se com o passado distante e com a cultura popular:

> [...] centenas de colecionadores, a começar por James McPherson (1736-1796) na Escócia, Thomas Percy (1729-1811) na Inglaterra, os irmãos Grimm, Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) na Alemanha, ou Francis James Child (1825-1896) nos Estados Unidos, trabalharam com partes da tradição oral, ou quase oral, ou semelhante à oral, de forma mais ou menos direta, dando-lhe nova dignidade. No início do nosso século agora já perto do fim, o erudito escocês Andrew Lang (1844-1912) e outros já haviam desacreditado consideravelmente a visão de que o folclore oral seria simplesmente escombros remanescentes de uma mitologia literária "mais elevada" [...].[25]

De fato, Jacob Grimm empreendera um sério estudo da língua sérvia com o intuito de ler os originais dos poemas, contos, provérbios e cantigas que eram sistematicamente coletados em publicações desde as primeiras décadas do século XIX. Ele escreveu análises detalhadas de cada novo volume das canções folclóricas sérvias, tendo tal gênero de literatura ampla aceitação nos sofisticados círculos europeus.

Entretanto, outros eram os caminhos a partir dos quais o novo entendimento acadêmico sobre a tradição oral começou a se formar. Foi no rastro das discussões acerca da bimilenar "questão homérica" — com suas ecléticas e fecundas visões desde a Antiguidade Clássica ocidental até as discussões da crítica erudita do século XIX — que apareceu, nas

---

[24] ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998. p. 25.

[25] Ibid., p. 26.

primeiras décadas do século XX, uma nova geração de classicistas com visões inéditas até então.

Ong[26] esclarece que os homens de letras na Antigüidade desconfiavam de que a *Ilíada* e a *Odisséia* fossem diferentes de outros poemas gregos subseqüentes e consideravam obscuras as suas origens. Cícero, por exemplo, sugerira que os textos das duas épicas representavam uma edição ou revisão da obra de Homero realizada pelo tirano ateniense Pisístrato no século VI a.C., enquanto Flávio Josefo, historiador judeu do século I, dera a entender que Homero sequer saberia escrever, tendo tal comentário o intento de argumentar que a cultura hebraica era superior à própria cultura grega e não de fazer considerações acerca de aspectos da obra homérica.[27]

No século XIX, o panorama era o seguinte:

> Os analistas viam o texto da *Ilíada* e o da *Odisséia* como combinações de poemas ou fragmentos mais antigos e puseram-se a determinar mediante análise o que os segmentos eram e como haviam sido reunidos. [...] pressupunham que os segmentos reunidos fossem simplesmente textos, sem que nenhuma outra alternativa lhes ocorresse. Eles foram seguidos, inevitavelmente, pelos unitaristas, muitas vezes literatos bem-intencionados, devotos inseguros que lutavam com dificuldades, que sustentavam serem a *Ilíada* e a *Odisséia* tão bem estruturadas, tão coerentes em sua caracterização e em geral tão bem-sucedidas como arte que não poderiam ser a obra de uma sucessão desorganizada de redatores, mas necessariamente a criação de um só homem.[28]

Seria bastante justo resumir então que a questão homérica centra-se sobre a identidade de Homero e o problema da autoria na *Ilíada* e na *Odisséia*. Tal era o contexto que predominava na época em que Milman Parry, estudante de graduação e mestrado na Universidade da Califórnia em Berkeley, começou a desenvolver suas próprias opiniões.

O helenista norte-americano Milman Parry (1902-1935) foi o responsável por uma das mais originais e significativas contribuições para a compreensão da expressão literária da

---

[26] ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998. p. 27.

[27] Ong não cita a fonte de tal informação, que parece bastante antagônica diante do que Flávio Josefo argumenta em *Against Apium*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext01/ agaap10.txt>, acesso em: 14 jun. 2007): "The preservation of Homer's Poems by memory, and not by his own writing them down, and that thence they were styled Rhapsodies, as sung by him, like ballads, by parts, and not composed and connected together in complete works, are opinions well known from the ancient commentators; though such supposal seems to myself, as well as to Fabricius Biblioth. Grace. I. p. 269 and to others, highly improbable".
A preservação dos poemas de Homero pela memória, e não por ele os ter escrito, e que, daí, eles fossem rapsódias estilizadas, ao passo que eram cantadas por ele, como baladas, em partes, e não compostos e juntados em obra completa, são opiniões bem conhecidas nos comentaristas antigos; embora pareça altamente improvável tal suposição tanto para mim quanto para a Biblioth. Grace. I p. 269 de Fabrício e outros. (Tradução nossa)

[28] ONG, op. cit., p. 29.

Antigüidade Grega e o iniciador de uma rica escola analítica da tradição oral de sociedades ágrafas. As novas idéias e abordagens do problema formuladas por Parry surgem em suas cogitações no início da década de 1920 e são finalmente apresentadas em sua tese de doutorado, defendida na Sorbonne e publicada em francês, em 1928.[29] Supervisionado por Antoine Meillet, Parry procurou demonstrar que o estilo homérico caracteriza-se por um ostensivo uso de fórmulas, "expressões fixas adaptadas para expressar uma dada idéia sob as mesmas condições métricas".[30] Surge assim a hipótese formular-oral, cujo desenvolvimento preconiza que a estrutura da épica homérica deve ser compreendida como uma característica da composição oral.

Parry acreditava que Homero pertencia a uma tradição de poetas que compunham de forma exclusivamente oral, sem o auxílio da escrita. Conseqüentemente, apresentavam um estilo bastante diverso das posteriores composições surgidas na fase letrada da história da Grécia e de outras civilizações.[31] Ong, resumindo a descoberta de Parry, argumenta que virtualmente todo traço distintivo da poesia homérica deve-se à dinâmica imposta pelos métodos orais de composição, que podem ser resgatados através da análise do próprio verso.[32]

As construções formulares repetidas nos poemas épicos, dessa forma, constituem um desses traços distintivos, primeiramente abordados por Parry através dos epítetos — palavras geralmente associadas a um nome para qualificá-lo —, cujo uso estereotipado reflete sempre uma qualidade estável do "personagem", enraizada na tradição. Seria assim que o *prudente* Telêmaco, na ausência do *divino* Ulisses, é quem governa a casa e manda recolher-se aos aposentos sua mãe, a *nobre* mulher, a *sensata* Penélope. Com isso, Parry pretende mostrar como a linguagem homérica carrega estruturas construídas de frases ou expressões-reserva, cuja função consiste em conjugar uma necessidade de expressar-se uma idéia à métrica do verso.

Adivinha-se, logo, a necessidade das construções formulares pelo caráter improviso da composição oral, que não deixa tempo ao poeta para fazer edições durante sua *performance*. A expressão que satisfaz a condição semântica e calha na conformação do verso hexâmetro provém da dicção poética, um vasto repositório de palavras e expressões pré-fabricadas, assimiladas por longos anos, nas apresentações de vários outros poetas. Essas construções,

---

[29] PARRY, Milman. *L'Epithète traditionelle dans Homère*. Paris: Societé Éditrice Les Belles Lettres, 1928.

[30] Id. *The making of Homeric verse*. The collected papers of Milman Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971. p. 272.

[31] Ibid., passim.

[32] ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998. p. 30.

articulando-se a fórmulas anteriores e posteriores, vão rematando a feição do verso e das estrofes. Parry assim explica o processo: "Cada fórmula é feita com vistas a outras fórmulas com as quais ele se junta; e as fórmulas tomadas todas em conjunto perfazem a dicção, que é o material para uma técnica totalmente unificada da composição do verso".[33] A idéia de costurar ou juntar pedaços, a propósito, encontra-se na etimologia da própria palavra rapsodo,[34] que significa "o que cose os cantos". Na grande tensão presente na *performance*, o rapsodo não se lembrará precisa ou literalmente os seis pés datílicos que compõem o verso. Ele improvisará, estabelecendo vínculos entre as expressões tradicionais solicitadas de sua memória e preenchendo o que Parry chama de "a forma do verso segundo um padrão fixo".[35]

Parry complementa lembrando que a dicção poética é o resultado de séculos de criação acumulativa de gerações de poetas orais.[36] Assim, divisa-se uma verdadeira economia da poética oral da qual participaram muitos bardos e na qual as alternativas métricas e variações não-funcionais acabaram por ser eliminadas em prol de outras mais utilitárias e que proveram resultados mais satisfatórios. Não é senão gradativamente que versões improfícuas desaparecem e cedem lugar a outras que, ao longo do tempo, se comprovaram mais eficazes em atender às condições métricas dos poemas.

As intervenções individuais na dicção poética aconteciam de forma lenta e branda. Para criar um padrão que expressasse uma nova idéia, o poeta empregava como modelo uma expressão semelhante que veiculasse a idéia desejada. Dessa forma, é por imitação de fórmulas originais que se criavam novos padrões. Com efeito, Parry lembra que o papel da imitação e da analogia foi essencial na criação, no uso e na sobrevivência de fórmulas épicas. A semelhança entre expressões não é uma coincidência; antes, é o resultado do trabalho de gerações de cantores que se aperfeiçoavam continuamente no sistema tradicional.[37]

Se determinado poema, para ser transmitido de geração a geração, deve se submeter a regras de um sistema por natureza conservador — mas que ainda permite mudanças, a ponto de existirem versões diferentes de uma mesma obra —, torna-se razoável imaginar que um

---

[33] PARRY, Milman. *L'Epithète traditionelle dans Homère*. Paris: Societé Éditrice Les Belles Lettres, 1928. p. 329.

[34] Cf. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 1. Rio de Janeiro: Objetiva Ltda, 2001: *rhapsōidós,oû* 'rapsodo' (do v. gr. *ráptō* 'coser, costurar' + *ōidê* 'canto', donde 'o que cose os cantos').

[35] PARRY, Milman. *The making of Homeric verse*. The collected papers of Milman Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971. p. 268.

[36] Ibid., p. 330.

[37] Ibid., p. 197.

texto épico como a *Ilíada* ou a *Odisséia* poderá ter sido originalmente idealizado por um único indivíduo, neste caso, Homero. Assim, a épica teria sofrido sucessivas transformações até fixar-se finalmente na forma escrita. Ou, contrariamente, poderá ter sido composta primitivamente por mais de um poeta, vindo a atingir sua forma mais aperfeiçoada com Homero, sendo fruto das *performances* desse poeta. Essa parece ser a possibilidade mais aceita por Parry, que defende que a *Odisséia* e a *Ilíada*, pelo vocabulário e estilo empregados, são exatamente, cada uma delas, o resultado acabado do trabalho de um só cantor que, em certo momento, teria "sentado e ditado suas canções, enquanto outros as escreviam verso a verso".[38]

Foi Meillet quem sugeriu a Parry o que haveria de ser sua última contribuição para os estudos da épica oral: que explorasse um possível padrão de características das épicas oralmente transmitidas através da observação da dinâmica de uma tradição oral ainda viva. Meillet, já em 1923, um ano antes de tornar-se mentor de Parry, apontara a hipótese de que

> A épica homérica é totalmente composta de fórmulas que se transmitiram de um poeta a outro. Um exame de uma passagem qualquer logo revelará que se compõe de versos ou fragmentos de versos que se reproduzem, palavra por palavra, em uma ou mais passagens. E mesmo os versos cujas partes não se encontram em outras passagens apresentam também a mesma característica formular, e não é senão por puro acaso que não se encontrem em outro lugar.[39]

Entre 1933 e 1935, ano de sua prematura morte, Parry, como professor da Universidade de Harvard, em companhia de seu aluno assistente Albert Lord, faz duas viagens à Iugoslávia, onde, através da investigação da épica oral servo-croata dos guslari, reavalia as "teorias" anteriormente desenvolvidas através de seu trabalho com a antiga tradição homérica. Após a morte de seu mestre, Lord dá seguimento a tais estudos e demonstra que técnicas semelhantes às utilizadas por Homero, embora não tão sofisticadas, eram vigentes na poesia oral de outras sociedades.[40]

Posteriormente à sua tese, Parry estendeu a definição inicial de fórmula a agrupamentos maiores de palavras e frases. Quando determinadas ações contendo os mesmos detalhes e as mesmas palavras tornam-se recorrentes, pode-se considerá-las como pertencentes a um "tipo" comum. Tipos são padrões de fórmulas que ocorrem do início ao

---

[38] PARRY, Milman. *The making of Homeric verse*. The collected papers of Milman Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971. p. 451.

[39] MEILLET, Antoine. *Les origines indo-européennes des mètres grecs*. Paris: Presses Universitaires de France, 1923. p. 61.

[40] Cf. LORD, Albert. *The singer of tales*. 2nd ed. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

fim, tratando cada estágio principal em uma ordem quase idêntica. Casos particulares do tipo apenas reduzem ou embelezam o padrão básico. O essencial no tipo é aquilo que permanece constante em todas as repetições.[41] Parry considera que, se certos tipos formulares ocorrem sob circunstâncias semelhantes, pode-se considerá-los parte do sistema tradicional.[42]

Parry enfatiza que o estilo oral exige uma espécie de compreensão totalmente diferente daquela do estilo escrito. Enquanto muitas das críticas à oralística são contestadas alegando-se não ser fácil colocar de lado os preconceitos literários de nosso tempo, torna-se difícil por vezes compreender como o poeta "marcava seu trabalho com o gênio, não porque fosse capaz de modelar as palavras nos pensamentos, mas porque conseguia fazer uso de palavras e expressões do repositório da tradição".[43] Até os antigos incorreram nesse mesmo dilema: no tempo de Aristóteles, a poesia oral já chegava a termo e Homero era condenado como mero imitador. Não enxergar a diferença entre o verso escrito e o verso oral foi, segundo Parry, "o maior obstáculo à nossa compreensão de Homero [...] e acima de tudo descobriremos que muitas, senão a maior parte, de nossas perguntas não eram os questionamentos certos a ser colocados".[44]

Deu continuidade às pesquisas de Milman Parry no campo da literatura épica Albert Bates Lord (1912-1991), Professor de literatura eslava e literatura comparada na Universidade de Harvard. Com mais de oitenta itens publicados desde 1938 até 1995,[45] quatro anos após seu falecimento, Lord deixou uma profusa obra dedicada a demonstrar como as diversas grandes épicas antigas da Europa e da Ásia são herdeiras de uma tradição não apenas da *performance* oral, mas também da composição oral.

Em 1949, Lord defendeu uma tese intitulada "The singer of tales" no Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Harvard. O título veio das poucas páginas de um estudo planejado por Milman Parry antes de sua morte em 1935. O resultado foi uma significativa ampliação daquele projeto, que saiu como livro onze anos após a defesa, em

---

41 PARRY, Milman. *The making of Homeric verse*. The collected papers of Milman Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971. p. 357.

42 Ibid., p. 64.

43 Ibid., p. 144.

44 Ibid., p. 269.

45 Cf. FOLEY, John Miles. Obituary: Albert Bates Lord (1912-1991). *The Journal of American Folklore*, Columbus, vol. 105, no. 415, Winter 1992, p. 57-65.

1960.[46] O livro, dessa forma, reúne vinte e cinco anos de trabalho, iniciado quando Lord acompanhara Parry nas expedições à Iugoslávia com o intuito de encontrar, em sua tradição épica ainda existente, explicações para o processo criativo envolvido na produção da poesia oral em contraste com a criação do poema escrito. Lord continuava à procura de respostas para as antigas questões pesquisadas por Parry: como foram compostos os poemas homéricos? Homero havia sido o criador de uma obra embasada em lendas ancestrais ou foi o maior dos bardos da Hélade? Se foi um aedo, quem teria então transcrito os 27.000 versos hexâmetros da *Ilíada* e da *Odisséia*?

Tais eram os questionamentos que afligiam os espíritos de Parry e de Lord quando decidiram seguir para regiões onde ainda se cantavam versos sobre heróis nacionais ao som de instrumentos, que eram ouvidos por pessoas que viviam um estilo patriarcal e semipastoril de vida. Por várias vezes, Lord retornou ao sudeste da Europa, após a morte de Parry, para gravar em áudio poemas e conversas sobre as canções com os nativos. Também usava o antigo método de escrever as letras das canções durante as *performances* ou em sessões de ditados mais lentos.

No livro, Lord descreve as *performances*, analisa o processo de formação de novos poetas através da audição e absorção da tradição, apresenta as diferentes amostragens de canções em várias versões gravadas, em que atuam diversos cantores ou um cantor apenas atuando em diferentes ocasiões. Também descreve a psicologia do poeta, que difere grandemente da do ator, para quem as possibilidades criativas são limitadas à apresentação do texto, enquanto o "cantador de histórias", muitas vezes inconscientemente, altera o texto que ouviu, tendo completa liberdade para assim proceder. Os experimentos e as análises de Lord levaram-no a concluir que os poemas épicos são objetos passíveis de constantes mudanças durante o processo criativo do poeta, tornando-se quase impossível decidir qual seria a versão ideal do texto.

O título tomado de empréstimo dos alfarrábios do mestre, "The singer of tales" — "o cantador de histórias" — homenageia o próprio Homero e dá-lhe voz, ao mesmo tempo em que faz menção também a Avdo Mededovic de Bijelo Polje, poeta da Iugoslávia, de cuja companhia Parry e Lord privaram em muitas e longas *performances*, ou quaisquer outros cantores de histórias de tempos imemoráveis, vozes cujos nomes o presente desconhece. Na

---

[46] O resumo apresentado aqui se embasa nas informações do livro: LORD, Albert. *The singer of tales*. 2nd ed. Cambridge: Harvard University Press, 2000. 352p.; STENBOCK-FERMOR. [Review of] The singer of tales. *The Slavic and East European Journal*, Bloomington, IN, vol. 5, no. 2, Summer 1961, p. 159-161; EMENEAU, M. B. [Review of] The singer of tales. *The Journal of American Folklore*, Washington ,vol. 75, no. 295, Jan.-Mar. 1962, p. 67-68.

realidade, pouco importa o lugar que o cantor ocupa no espaço e no tempo: seja iugoslavo, russo, asiático, francês medieval, anglo-saxão ou grego antigo, o poeta comporia, aprenderia e transmitiria sua épica — presume-se — de forma semelhante o suficiente para que o estudo de qualquer uma dessas práticas esclarecesse as outras. Assim, através do estudo da prática épica iugoslava, lograr-se-iam novos subsídios para o estudo da épica grega.

Um dos mais importantes livros de Lord, *The singer of tales* apresenta duas partes: a teoria e a aplicação. A primeira encontra-se do capítulo 1 ao capítulo 6: "Introdução", "Cantores: performance e treinamento", "A fórmula", "O tema", "Canções e a canção", "Escrita e tradição oral", e relaciona-se principalmente com a apresentação detalhada de tudo que se sabe a respeito da prática épica iugoslava, com uma exemplificação extremamente ostensiva de todos os tópicos. A segunda parte compreende os capítulos de 7 a 10: "Homero", "A Odisséia", "A Ilíada", "Algumas notas sobre a épica medieval". O que se discute na primeira parte é aplicado a outras épicas orais, principalmente a Homero, mas também, no capítulo final, ao *Beowulf*, à *Chanson de Roland*, e às cinco versões gregas medievais da épica sobre Digenis Akritas.

Entretanto, a teoria da fórmula parece ser a fundação do livro. A definição de Parry foi ampliada para incluir um elemento de armazenamento que Lord chamou "tema". Os temas envolvem ações ou eventos como viagens ou guerras e geram subtemas como, por exemplo, a preparação para uma viagem ou para a guerra. Temas e subtemas são grupos de idéias usados para se contar histórias em estilo formular. Embora as palavras e frases possam variar em diferentes partes da composição, os tipos, temas e subtemas compreendem uma repetição de uma ordem idêntica de eventos, atos e objetos. Toda viagem, por exemplo, repete uma ordem consistente na seqüência formal e conceptual de carregamento, embarque, desembarque e descarregamento de navios.

Tendo examinado a estrutura formal de uma canção, um tema e uma fórmula, o autor explica quais são as mudanças permitidas (sempre na estrutura da tradição) que se tornam a marca distintiva do cantor individualmente, julgando-o bom ou mau *performer*. Na realidade, ele não é apenas um *performer*, mas também um criador, limitado apenas pela tradição em seu uso de fórmulas em dado enredo e diversos temas.

Pela analogia estabelecida através dos estudos com os cantores iugoslavos, Lord pôde responder satisfatoriamente ao questionamento de como os poemas homéricos foram compostos. A fidelidade do poeta à tradição ao lidar com os temas e as fórmulas tanto na épica grega e quanto na épica iugoslava revela o mesmo tipo de inconsistência nos detalhes que ocorrem em ambas. Muitas passagens dos poemas homéricos são examinadas segundo o

método definido pelas pesquisas das épicas iugoslavas, sugerindo que o modo de composição em ambas as tradições era no mínimo comparável, senão até bastante semelhante.

1.2 **Segundo momento: além da poesia**

A partir da década de 1960, pode-se falar de uma nova fase nos estudos da oralística em questão, quando a idéia de oralidade deixa de estar ligada exclusivamente à poesia. Novos traços de uma mentalidade e civilização orais começam a se desenhar com os trabalhos de Eric Havelock, Walter Ong, Jack Goody e Paul Zumthor, cujas linhas gerais de pensamento são: ausência de distanciamento crítico e relação irracional com o conhecimento, conseqüência de uma mnemotécnica reiterativa, embasada na fala e no corpo; tendência a adaptar a tradição às necessidades pragmáticas, uma homeostase, visto que, para se manter o equilíbrio, se incorporam os feitos consumados; temporalidade e espacialidade diferenciais na atualização da tradição (uso de mitos e ritos que limitam consideravelmente seu valor como fonte histórica).

Eric Havelock (1903-1988), classicista inglês, lecionando em instituições como as universidades de Toronto, Harvard e Yale, passou a maior parte de sua vida no Canadá e nos Estados Unidos e consagrou quase toda sua vida acadêmica à discussão de uma única tese: a de que todo o pensamento ocidental foi amoldado por uma profunda alteração no tipo de idéias que a mente humana tinha à disposição no momento em que a filosofia grega converteu-se da forma oral à letrada. Tal visão tem despertado polêmica nas comunidades de estudos clássicos e, não raramente, rejeição por parte dos estudiosos. Entretanto, Havelock tem exercido uma extraordinária influência fora de seu próprio domínio. Juntamente com Walter Ong, fundou um campo que investiga as transições da oralidade para a cultura escrita, sendo um dos mais citados teóricos da área.

Reunindo as evidências da introdução tardia do alfabeto na Grécia encontradas por Rhys Carpenter,[47] as descobertas de Parry sobre os padrões orais formulares e as asserções de Platão sobre a natureza da poesia épica, Havelock tentou levantar subsídios para sua teoria

[47] Em 1933, Carpenter, classicista e arqueólogo, afirmou que o alfabeto adotado a partir dos fenícios não havia sido adaptado ao grego antes do último quarto do século VIII a.C. Até hoje não há evidências da presença do alfabeto fonético na Hélade anteriormente à época fixada por Carpenter. Cf. CARPENTER, Rhys. The antiquity of the Greek alphabet. *American Journal of Archaeology*, Athens, GA, vol. 37, no. 1, Jan.-Mar. 1933, p. 8-29; Id. The Greek alphabet again. *American Journal of Archaeology*, Athens, GA, vol. 42, no. 1, Jan.-Mar. 1938. p. 58-69.

sobre o impacto provocado pelo alfabeto fonético sobre a cultura e a educação gregas. Valendo-se das pistas de Carpenter, Havelock ressaltava que a cultura grega antiga era totalmente oral e que, após a invenção do alfabeto, houve "um longo período de resistência a que se usassem as letras", de forma que o letramento em Atenas somente se tornou uma realidade trezentos anos mais tarde.[48] A sociedade grega teria se letrado apenas muito gradualmente. Os hábitos orais de comunicação e educação teriam persistido por muito tempo após o alfabeto ter tornado teoricamente viável uma cultura de leitura. Entre Homero e Platão, argumenta Havelock, o método de preservar-se a cultura começou a mudar conforme a educação grega assimilava o alfabeto. Até a época de Platão, a introdução do alfabeto, na prática, teria feito pouca diferença no sistema educacional ou para a vida intelectual dos adultos.

Como os escritos platônicos apresentam-se sob a forma de diálogos em prosa, em vez de poesia épica, Havelock situou Platão na iminência do fim da grande transição dos hábitos de comunicação orais para os letrados. O ex-discípulo de Sócrates descreve um panorama cultural no qual a comunicação oral ainda domina todas as relações importantes e transações válidas da vida, donde Havelock conclui que era muito provável que Platão estivesse falando sobre uma situação em vias de transformação ao passo em que escrevia.

Havelock aplicou as idéias de Parry com respeito aos versos homéricos à concepção corrente da história da antiga educação grega. Procurou demonstrar que a técnica formular foi empregada como instrumento de educação pelos gregos pré-letrados. Questionava como a civilização grega havia preservado suas leis, tradições, sentido histórico e habilidades técnicas e assegurava que a conservação e a transmissão da tradição nunca poderiam fiar-se por completo no intercâmbio entre as gerações. Para funcionar, um grupo social precisa de um tipo de relato lingüístico padronizado que descreva e reforce a consciência comum, os padrões de hábitos compartilhados e os valores coletivos. Na sociedade oral, esse relato é preservado nas memórias das pessoas, sendo passado através das gerações. A memória coletiva fornece o conteúdo do aparato educacional do grupo. Para tornar-se disponível para transmissão através do aparato educacional, a tradição tem de ser verbalmente preservada de forma permanente e inalterada. Usava-se como recurso de memorização da palavra viva todo tipo de dispositivo

---

[48] HAVELOCK, Eric A. *The muse learns to write*. New Haven: Yale University Press, 1986, p. 90. Havelock elabora suas visões em uma série de trabalhos. Cf. também HAVELOCK, Eric A. *Preface to Plato*. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1963; Id. Preliteracy and the Presocratics. *Institute of Classical Studies Bulletin*, [s.l.] no. 13, 1966, p. 44-67; Id. The alphabetization of Homer. *Communication Arts in the Ancient World*. In: E. Havelock and P. Hershbell, editors. New York: Hastings House, 1978; Id. *The literate revolution in Greece and its cultural consequences*. Princeton: Princeton University Press, 1982; e Id. The linguistic task of the Presocratics. In: Kevin Robb, editor. *Language and Thought in Early Greek Philosophy*. La Salle, IL: Monist Library of Philosophy, 1983.

mnemônico, que imprimiria tal palavra de forma indelével nas consciências humanas. A única tecnologia verbal disponível para reter na memória o relato lingüístico de uma geração a outra era a palavra rítmica organizada em padrões verbais métricos. A poesia funcionava como uma tecnologia para preservar a identidade cultural. Na ausência do registro escrito, ela foi utilizada pelos gregos como forma de educação, um meio de preservar e transmitir um acúmulo de conhecimento, funcionando como um depósito para toda a filosofia, a história e a ciência. O verso homérico, portanto, teria sido crucial para a educação grega anteriormente a Platão.

Seriam três os dispositivos usados: primeiro, o emprego de ritmos e fórmulas para ajudar na recordação e re-utilização do registro cultural; segundo, o uso do que Havelock chamou de "fórmulas verbais"; e terceiro, a redução de toda experiência a uma grande história ou a uma série de histórias interligadas. Assim, apenas para exemplificar o terceiro dispositivo, a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero seriam tipos de catálogos da história e da geografia dos gregos; A *Teogonia* de Hesíodo classifica os deuses, suas funções e famílias, enquanto *Trabalhos e dias* seria um catálogo de exortações, parábolas, provérbios, aforismos e ditados misturados a histórias.

Em *Preface to Plato* (1963), Havelock centrou-se na filosofia do século IV. Estava interessado principalmente no repúdio de Platão com relação à poesia na *República*, na qual um Sócrates ficcionalizado afirma que a mimese poética exerce uma influência prejudicial para a alma. A alegação de Havelock é que a *República* pode ser usada para se compreender a posição da poesia na história da mentalidade grega. O livro se divide em duas partes: a primeira explora a cultura oral e aquilo que Havelock julga ser o pensamento oral; a segunda parte é um argumento sobre o que Havelock denomina "A necessidade do platonismo", a relação íntima entre o pensamento platônico e o desenvolvimento do letramento. Havelock volta-se para a própria língua grega na tentativa de explicar que o significado das palavras mudara após o pleno desenvolvimento da literatura escrita de forma a comportar um sujeito introspectivo. Segundo ele, até mesmo os pronomes teriam passado a apresentar funções diferentes. O resultado foi uma mudança universal no que a mentalidade era capaz de pensar.

O ataque de Platão a certos poetas[49] teria sido, segundo Havelock, uma rejeição da tradição oral na qual os bardos meramente imitavam e copiavam as palavras e frases sem

[49] Os poetas são criticados por produzirem imagens enganosas e por não contarem suas histórias nos padrões prescritos (cf. PLATO. Republic 379a; 398b. In: John M. Cooper, editor. *Complete works / Plato*. Indianapolis: Hackett, 1997). No Livro X, os poetas são acusados de imitadores que produzem sem o conhecimento da verdade (598a). Enganados por suas próprias imagens, eles são incapazes de as perceber como três graus distantes da realidade (598e), "porque são fantasmas, não realidades, que eles produzem"

qualquer conhecimento genuíno do que faziam. A investida de Platão era uma recusa do estilo formular produzido pela mentalidade oral grega, um estado de espírito que estava em tensão com os novos modos de pensamento ocasionados pelos efeitos do alfabeto.

Segundo Havelock, a transição dos padrões orais para os padrões escritos desencadeou mudanças no vocabulário, na sintaxe e nas categorias básicas do pensamento humano. Passagens da *República* são apresentadas como prova de que Platão estava criando uma nova estrutura de discurso e um novo tipo de vocabulário. Platão defenderia uma abordagem que focava não a modelagem e a reprodução, mas um discurso que reacomodasse os fenômenos sob rubricas e categorias gerais. A linguagem das categorias e universais se referiria ao que seria chamado de "conceito" na terminologia moderna. Platão evitava a noção de conceito ou construção mental que transformasse coisas como a justiça ou a bondade em concepções abstratas, arbitrárias e relativas no intelecto humano. Em vez disso, considerava-as como representantes da estrutura cósmica, independentes da cognição humana, e rotulava-as com formatos visuais. Dessa forma, no desenvolvimento do pensamento humano, a teoria das formas foi uma transição entre o "pensamento-imagem" da poesia oral e os conceitos abstratos da filosofia possibilitados pela escrita.

Como primeiro filósofo a adaptar o ensinamento oral dentro do discurso escrito, é mesmo provável que Platão tenha escrito no momento crucial de transição da oralidade para o letramento. Quando a comunicação oralmente concebida foi escrita pela primeira vez, o dispositivo da letra foi simplesmente colocado a serviço da preservação visual do que já havia sido moldado para a preservação oral. A prosa teria se conformado, a princípio, às regras prévias da poética. Apesar de o alfabeto ter se destinado a substituir a oralidade pela escritura, a primeira tarefa histórica que lhe foi assinalada era fornecer um relato da própria oralidade, antes de esta ser substituída. Como a substituição foi lenta, a invenção continuou a ser usada para registrar uma oralidade que estava se transformando paulatinamente até se tornar uma língua da escrita. Depois de Platão, conclui Havelock, o equilíbrio da tensão entre a mente oral e a mente letrada pendeu para o lado da escrita. O fim da civilização oral marcou o princípio de nossa própria civilização. Platão, tendo vivido no seio dessa revolução, anunciou-a e tornou-se seu profeta.

Walter Jackson Ong (1912-2003) foi um padre jesuíta norte-americano, professor de literatura inglesa, historiador e filósofo. Ao completar sua tese sobre Peter Ramus e o

---

(599a). Suas imitações lançam um feitiço sobre o público (601b) que o entretém, mas não oferece nenhum benefício educativo (608). Próximo ao fim do diálogo, Sócrates decide banir os poetas da república ideal. Não se permitirá que retornem do exílio até que a defesa seja feita em prosa, o que mostraria que a poesia não é apenas aprazível, mas também benéfica para a ordem do estado (607d).

ramismo na Universidade de Harvard, em 1954, Ong retornou à sua instituição de origem, a Universidade de Saint Louis, onde lecionou por 30 anos. A tese deu origem ao livro geralmente considerado o mais importante de sua carreira, *Ramus*, *method, and the decay of dialogue: from the art of discourse to the art of reason*, publicado em 1958 e relançado em 2004 pela Editora da Universidade de Chicago. Desde essa época, Ong iniciou seus trabalhos com uma hipótese a respeito do desenvolvimento cultural que poderia intitular-se de "tese tecnológica", porque lida com as transformações tecnológicas da palavra e seu impacto, por meio do condicionamento cultural, sobre a consciência humana.

A partir da década de 1950, Ong começou a construir um modelo multidimensional da cultura ocidental que vai de sua matriz oral pré-letrada, passando pelo desenvolvimento da escrita alfabética na tradição grega, até o aparecimento da prensa de Gutemberg e a mais recente mídia de comunicação que põe ênfase no som. Essa seqüência de evolução histórica é a parte mais conhecida do pensamento de Ong, embora sua obra apresente outros temas, que podem ser caracterizados como extensões do modelo multidimensional da cultura ocidental.

O trabalho mais conhecido de Ong, no entanto, é o livro *Oralidade e cultura Escrita: a tecnologização da palavra* — cuja publicação em inglês de 1982 foi traduzida para onze línguas. Nele Ong passa em revista a transição da cultura oral para a cultura escrita, ou seja, para o uso da tecnologia das palavras escritas na comunicação. Ong foi profundamente influenciado pelo trabalho de Havelock, que sugeria uma transformação fundamental na forma do pensamento humano com a transição da oralidade para o letramento na Grécia antiga. Descreve a escrita como uma tecnologia que deve ser laboriosamente aprendida e que realiza a primeira transformação do pensamento humano do mundo do som para o mundo da visão. É Ong quem introduz no cenário dos estudos da oralitura os conceitos de oralidade primária, de indivíduos "de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão", e oralidade secundária, "da atual cultura de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão".[50]

O título do quarto capítulo do livro — "A escrita reestrutura a consciência" — deixa ver o tema geral dessa concisa revisão das recentes pesquisas sobre culturas orais e escritas, suas respectivas formas artísticas verbais, suas diferenças e interações e a significativa transição histórica de uma para outra. Ong examina o trabalho de Parry, Lord, Havelock,

---

[50] ONG, Walter. *Oralidade e Cultura Escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998. p. 19.

Luria, Clanchy, Bernstein, McLuhan, Derrida e, naturalmente, sua própria bibliografia, bem como, de forma mais sucinta, dezenas de outros antropólogos, etnógrafos, historiadores, psicólogos, críticos e teóricos da literatura.

Tendo descrito a moderna "descoberta" (de Milman Parry e seus seguidores) do que denominou "culturas orais primárias", Ong dá um relato das características do pensamento e da expressão de base oral, incluindo seu caráter aditivo (em contraste a subordinativo), agregativo (em oposição a analítico), e situacional ou operacional (ao invés de abstrato), sua redundância, seu conservadorismo e seu tom dialógico e agonístico. Nos capítulos seguintes, ele descreve os amplos efeitos que alteram a consciência quando da introdução da escrita em uma cultura, inclusive seus efeitos sobre a narrativa, na qual o enredo em clímax ("pirâmide de Freytag" de ação ascendente e descendente) e os personagens redondos são o resultado em grande medida da introdução da escrita e especialmente da imprensa.

> As pessoas das culturas escritas e tipográficas atuais geralmente julgam a narrativa conscientemente inventada algo tipicamente planejado em um enredo linear progressivo, muitas vezes diagramado como a "pirâmide de Freytag" (isto é, um aclive seguido por um declive): uma ação ascendente constrói a tensão, eleva-a a um clímax, que consiste muitas vezes em um reconhecimento ou outro incidente que cria uma *peripeteia* ou reverso da ação, e é seguida por um final ou desenlace — pois esse padrão de enredo linear progressivo tem sido comparado ao atar e desatar de um nó.[51]

Ong também discute a persistência da oralidade, especialmente na tradição ocidental da retórica, e, de forma mais secundária, a transição na imprensa tardia ou na era eletrônica para uma cultura oral secundária (por exemplo, a ficção sem enredo e os personagens vazios da era da impressão). Finalmente, conclui o livro com um esboço das implicações de suas pesquisas sobre a oralidade e a escrita para disciplinas e escolas como a história literária, a poética estruturalista, o desconstrucionismo e as teorias dos atos de fala e da recepção.

Embora *Oralidade e cultura escrita* marque uma etapa significativa nos estudos conceituais da tradição oral e principalmente de sua relação com outras tradições de comunicação, o livro não traz muita novidade quando comparado a duas de suas obras anteriores: *Interfaces of the word* (1977) e *The presence of the word* (1967). Em um artigo de 1999, Biakolo[52] ironicamente atribui a Ong a popularidade dos termos *oralidade* e *cultura escrita* em vários ramos dos estudos humanísticos, enquanto lembra que Ong admite sua dívida com Eric Havelock, Milman Parry e Albert Lord no que diz respeito aos seus

---

[51] ONG, Walter. *Oralidade e Cultura Escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998. p. 160.

[52] BIAKOLO, Emevwo. On the theoretical foundations of orality and literacy. *Research in African Literatures*, Bloomington, vol. 30, no. 2, Summer 1999. p. 42.

argumentos, que se embasam principalmente nas diferenças culturais derivadas e simbolizadas pelas duas ordens comunicativas.

Doutor em antropologia pela Universidade de Cambridge (1954), Jack Goody (1919-) é professor emérito no Saint James College, na Inglaterra. Dotado de um interesse acadêmico variado, cedo começou seus estudos da escrita, realizando trabalho de campo antropológico nas décadas de 1950 e 1960 na África Ocidental. Goody, junto com Ian Watt, publicou, em 1963, um trabalho de fundamental importância na história da pesquisa da escrita: *The consequences of literacy*.[53] Desde então, tem lançado vários livros e artigos que, de uma forma ou de outra, tentam enquadrar a evolução da cultura escrita dentro de um contexto evolutivo, sociocultural e histórico mais amplo.

Em sua obra sobre a escrita, Goody sempre priorizou compreender o papel específico que a comunicação escrita desempenhou no aparecimento, evolução e organização das instituições sociais e culturais nas sociedades contemporâneas, como a religião, a lei, o comércio, a burocracia e o estado. Suas principais obras, nesse sentido, são *Literacy in traditional societies* (1968), *The domestication of the savage mind* (1977), *The logic of writing and the organization of society* (1986) e *The interface between the written and the oral* (1987).

Goody refere-se à escrita sintomaticamente como tecnologia do intelecto, interpretando a transição da cultura oral nas sociedades pré-letradas para a cultura letrada em termos de como essa trajetória evolucional alterou não apenas nossa compreensão do outro e, como conseqüência, nossa compreensão de nossas comunidades e dos ambientes físicos e psicossociais compartilhados que elas constituem.

Em seu artigo *The consequences of literacy*, revisita o interessante debate entre o sistema de escrita logográfico, como o chinês e o japonês, no qual o significante é um único caractere ou um complexo sígnico, e o sistema de escrita alfabético, como o português, no qual o significante é uma palavra ou um grupo de signos. Em ambos os sistemas, o significado imediato é uma palavra na fala, que por sua vez é associada através de convenção lingüística a uma ação, um objeto, um elemento gramatical ou uma idéia. A partir daí, Goody investiga como a escrita veio a funcionar com uma tecnologia do intelecto, através, entre outras coisas, do desenvolvimento de tabelas aritméticas, procedimentos lógicos e listagens. Essas coisas teriam influenciado profundamente a forma como se categoriza cotidianamente a experiência e, dessa forma, como interagimos com nosso ambiente. As listagens, por

---

[53] GOODY, Jack; WATT, Ian. The consequences of literacy. *Comparative Studies in Society and History*, Cambridge, vol. 5, no. 3, Apr. 1963. p. 304-345.

exemplo, servem tanto como auxílio à memória quanto como meio de organizar atividades. Fazer listas de compras ou agendas para encontros executivos são exemplos que ilustram a natureza pragmática e funcional desse gênero escrito.

Goody retoma alguns desses pontos em *The domestication of the savage mind*. O volume reúne três ensaios publicados anteriormente e cinco novos sobre o tema geral dos efeitos da escrita e formas relacionadas de expressão gráfica sobre os modos de pensamento (ou processos cognitivos), o desenvolvimento do conhecimento e as instituições mais importantes da sociedade. Os três primeiros capítulos e o último trazem algumas observações sobre essas questões. O quarto capítulo lida com tabelas; o quinto com listas; o sexto com fórmulas e o sétimo com receitas. Todas essas seriam formas de organização do conhecimento que são dependentes da escrita.

A domesticação do pensamento se deveria, pelo menos em parte, ao estabelecimento através da escrita de uma distância entre alguém e seus próprios pensamentos. Estes se tornariam objetivados, libertados de sua fonte, passíveis de escrutínio e, desse modo, aperfeiçoáveis. Retrabalhar os próprios pensamentos pode resultar em um aumento dos poderes de abstração, o que, por sua vez, geraria novos graus e até mesmo novos modos de cognição. Listas, enciclopédias, dicionários e outras formas escritas de armazenagem de informação e manipulação culminariam em operações cada vez mais abstratas e conduziriam à matemática.

The interface of the written and the oral é novamente uma coleção de onze trabalhos anteriores de Goody, especialmente resenhas e artigos, que foram revisados e integrados para formar um todo que se pretende coerente com quatro temas principais: a escrita e o alfabeto; a influência das formas antigas de escrita; culturas orais e escritas na África Ocidental; e o impacto da escrita sobre os indivíduos da sociedade. A segunda e a terceira partes, em especial, lidam com o problema fundamental da recordação *verbatim*. Goody demonstra, através de evidência antropologia e psicológica, ser enganosa a suposição de que os iletrados têm melhor memória do que os letrados, o que possibilitaria a seus contadores de histórias e menestréis (Homero, por exemplo) recitarem centenas de versos. É antes nas sociedades letradas do que naquelas sem a escrita que floresce a prolixa memória *verbatim*. Tal recordação exata requer um texto escrito com o qual se pode aprender, como o Veda para os brâmanes e a Bíblia para os escolásticos medievais. A memória não letrada, por outro lado, enfatiza grupo de palavras ou fórmulas, não palavras individualmente tomadas.

Medievalista, historiador da literatura e lingüista suíço, Paul Zumthor (1915-1995) teve dois cargos principais como professor na Universidade de Amsterdã a partir de 1952 e na

Universidade de Montreal de 1971 a 1980, quando se tornou emérito. Entretanto, tendo lecionado como convidado ou conferencista em mais de cinqüenta universidades nos cinco continentes e publicado mais de trinta livros, traduzidos para várias línguas, sua influência tornou-se internacional.

Medievalista antes de qualquer outra coisa, Zumthor descobriu a cultura medieval por ocasião de um curso de história do direito, mas foi através da literatura que se dedicou ao seu estudo. Caracterizava a Idade Média como uma civilização de que somos os herdeiros imediatos, mas da qual estaríamos irremediavelmente afastados. Este período se lhe apresenta como uma alteridade a se reconstituir indefinidamente, pois nunca foi definitivamente apreendida. O desafio seria ainda mais estimulante porque a Idade Média constitui talvez o último momento da civilização ocidental que se pode apreender na sua globalidade.

Após o seu *Histoire littéraire de la France médiévale* (1954), que nunca foi superado, e uma primeira reflexão sobre *Langue et technique poétiques à l'époque romane* (1963), Paul Zumthor publicou seu monumental *Essai de poétique médiévale* (1972), cuja abordagem continua em *Langue, texte, énigme* (1975), que revoluciona a abordagem da literatura medieval, promovendo uma nova leitura dos textos à luz das teorias críticas modernas. Esta via atualiza o diálogo sempre a retomar entre as culturas. Em *Le masque et la lumière* (1978), aplicou os seus métodos ao *corpus* dos grandes retóricos, poetas de corte do fim da Idade Média. Gostava de dizer que um livro tem uma expectativa de vida de vinte anos, que desmente no seu caso a reedição de seu *Essai de poétique médiévale*, em 2000, na coleção Points du Seuil.

Em seguida, Paul Zumthor dedica-se à especificidade que textos medievais apresentam de emergirem de uma cultura dominada pela oralidade. Não era necessário reexaminar os nossos instrumentos críticos elaborados para a compreensão de uma estética literária do texto? Para isso, entregou-se a extensas pesquisas sobre o assunto, à maneira de um etnólogo, junto a contistas de aldeias, que foi encontrar na África, no Brasil ou mesmo no Japão. Elaborou uma poética geral da literatura oral em seu livro *Introduction à la poésie orale* (1983), que aplicou em seguida a um vasto *corpus* de textos medievais em *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale* (1984) e em *La lettre et la voix ou De la "littérature" médiévale* (1987). Com a noção central de "vocalidade", rompe com o ponto de vista europeu sobre o fato literário, ao mesmo tempo expandindo sua esfera de ação a toda a Idade Média no Ocidente.

A publicação de *Introduction à la poésie orale*, (traduzido para o inglês e publicado em 1990 sob o título *Oral poetry: an introduction*) traz um pungente estudo analítico dos

modos contemporâneos da prática poética. Nesse livro Zumthor discute a evolução da poesia oral desde a antiguidade até o presente, da maneira em que foi produzida na Idade Média aos griots da África atual. Nessa abrangente abordagem, examina a evolução da poesia oral, da oralidade primária à oralidade mecanizada, em suas várias formas; a épica no Ocidente, na África, e em outras partes do mundo; o texto do poeta oral; a *performance* em seus múltiplos estilos; os papéis desempenhados da poesia oral (o poeta como intérprete, os ouvintes etc.); e os atos rituais desde os tempos arcaicos até o presente.

2 FEIÇÕES DA ORALITURA

Invenção recente na história da humanidade, o alfabeto começa a difundir-se aproximadamente a partir do século IX a.C., vindo a alcançar certa popularidade apenas no século V a.C., quando a produção literária na Hélade atinge seu período clássico. É por volta do quarto século da era pré-cristã que se firmam as bases da filosofia do Ocidente com Platão e Aristóteles, cujas obras têm sido consideradas um dos mais importantes legados da cultura grega para o mundo ocidental. Perto desse período, também chegam à sua plenitude o gênero dramático com as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides e as comédias de Aristófanes; o gênero lírico coral de Píndaro com seus *Epinícios* ou *Odes triunfais*; e a prosa histórica grega de Heródoto — com os nove livros das *Histórias* — e de Tucídides, que relata, nos oito volumes de *História da guerra do Peloponeso*, o conflito de quase trinta anos entre Atenas e Esparta, no século V a.C.

Antes do aparecimento da escrita como vem sendo compreendida desde os helenos do século IX a.C., portanto, terá havido um tempo em que os produtos da arte verbal eram concebidos e transmitidos por meio de uma tradição oral.[54] Tais composições orais da arte têm sido denominadas "literatura oral" pela ensaística até hoje. Segundo Zumthor,[55] o paradoxismo foi primeiramente empregado, em 1881, pelo folclorista francês Paul Sébillot, e passou a constituir, para estudiosos como Ong, uma incômoda lembrança de que a mente letrada plasma a expressão a partir de sua relação com uma cultura totalmente voltada para o escrito.[56] De qualquer forma, além da expressão artística, a tradição oral veicula crenças, fatos, lendas, ritos, usos e costumes, bem como, conforme a formulação de Couch, o conhecimento técnico, tal quais informações sobre calendários, agricultura, navegação e genealogia.[57]

Para o desenvolvimento, conservação e transmissão das manifestações orais da arte e de todas as informações vitais ao seu sistema cultural, portanto, a tradição necessitava

---

[54] Tal tradição compreende um legado cultural passado de geração em geração por meio oral, ou seja, sem o auxílio da escrita.

[55] ZUMTHOR, Paul. *Oral poetry*: an introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990. p. 32.

[56] ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998. Apesar da crítica, Ong não sugere um termo que amenize a teratológica incompatibilidade entre os étimos "literatura" e "oral".

[57] COUCH, Carl J. Oral technologies: a cornerstone of ancient civilizations? *The Sociological Quarterly*. Columbia, vol. 30, no. 4, 1989.

elaborar certos recursos ou *tecnologias*, já que não contava com o registro permanente através da escrita. É justamente essa tecnologia mnemônica de qualidades extraordinárias, base de toda a economia da oralidade, que tem merecido constante atenção dos pesquisadores — especialmente os classicistas do início do século passado, que concentraram seus esforços sobre os poemas épicos e tentaram explicar por meio de que dinâmica esses monumentos da oralidade teriam sobrevivido ao longo dos séculos até ganharem suas formas definitivas.

O pensamento da oralística classicista terá se desdobrado, nas décadas subseqüentes, em inumeráveis reflexões de toda sorte, publicadas em artigos e livros e comunicadas em conferências. Passaram a contribuir para o desenvolvimento das antigas idéias estudiosos de domínios tão variados quanto a tecnologia da informação e a sociologia. Couch, por exemplo, inspirado em Havelock, busca compreender a economia oral através de um enfoque que reúne pressupostos de ambas as áreas. Procurando aprimorar o conceito de linguagem elaborada como o resultado de uma série de procedimentos que vertem discurso em poesia rememorável, ele incorrerá em generalizações simples como: "todas as tecnologias orais embasaram-se no arranjo de vocalizações em padrões rítmicos",[58] mas que encerram também a sugestão de que as manifestações artísticas do gênero poético, mais do que as da prosa, tiveram maiores chances de sobrevivência ao longo do tempo, devido ao caráter de sua estrutura ou ao modo como sua estética constrói-se:

> As elocuções [...] recebiam uma cadência ou ritmo. Em algumas, a duração do som era sistematicamente padronizada; em outras, os padrões de sílabas acentuadas e não acentuadas eram concebidos para dar ao discurso um metro distintivo. Por exemplo, o padrão iâmbico apresenta uma sílaba curta seguida de uma longa. Cada enunciação padronizada tem uma duração estabelecida. O resultado é que as enunciações são cantadas, ao invés de faladas. As emoções rítmicas suscitadas pelas tecnologias orais auxiliam na memorização.[59] (Tradução nossa)

Ao passo que Couch acredita que quase todas as sociedades ágrafas tenham desenvolvido tecnologias orais, Spina presume que os fenômenos formais da poesia primitiva, na maior parte, apresentam uma analogia admirável no conjunto das manifestações literárias de todos os grupos, povos ou comunidades "independentemente de sua idade ou de sua

---

[58] COUCH, Carl J. Oral technologies: a cornerstone of ancient civilizations? *The Sociological Quarterly*. Columbia, vol. 30, no. 4, 1989, p. 589.

[59] Ibid., p. 589. O texto em inglês é: "The utterances thereby were given a cadence or beat. In some, the length of the sounds was systematically patterned; in others, patterns of stressed and unstressed syllables were devised that gave speech a distinctive meter. For example, the iambic pattern offers a short syllable followed by a long one. Each patterned utterance has a set length. One result is that the utterances are chanted or sung instead of spoken. The rhythmic emotions aroused by oral technologies assist memorization".

experiência histórica [...]".[60] A lista dos fenômenos formais presentes na gênese e no desenvolvimento da poesia, para Spina, inclui a repetição, o paralelismo, a aliteração, a rima (assonância) e a anacruse.[61] Couch e Spina, apesar das formas diferentes com que abordam o assunto, versarão sobre os mesmos problemas: no corpo da poesia oral, existem marcas ali colocadas através de procedimentos de manufatura poética. Isto constitui uma tecnologia, porque, através da reelaboração da linguagem, é capaz de reter informação, tornando um tipo discursivo, a poesia, relembrável, e este fenômeno acontece à maioria das culturas ágrafas.

Embora grande parcela das reflexões de Spina pareça razoável, não se pode negar que cada sistema tenha as suas especificidades. Tais restrições devem ser sempre lembradas. No mais, "primitivo" para Spina não se liga necessariamente à poesia de povos pré-letrados, mas à "poesia indiferenciada, anônima e coletiva, [...] em seu estado ancilar, isto é, subordinada à musica e às vezes à coreografia".[62] Todavia, como a poesia oral naturalmente precedeu à escrita, esta apresentará algumas de suas características, validando para a poética oral muitas das afirmações de Spina.

Fato sem condicionantes, entretanto, é que, sem a escrita, o único lugar possível para se armazenar o conhecimento teria sido a mente humana. Os dispositivos mnemônicos — ou, como diz Ong,[63] os *aides-mémoire*, amplamente utilizados em sociedades ágrafas — apenas auxiliam na recuperação de dados, mas não podem estocar informação por si mesmos. A analogia observada por Spina, no caso das sociedades orais, está associada à sobrevivência e perpetuação da própria informação. Ong denominou "processos noéticos orais" aos métodos de estruturação e armazenagem de conhecimento adquirido no curso de experiência nas culturas orais, cujos principais elementos característicos se descreverão adiante.

Culley, que escreveu um artigo sobre o problema da tradição oral em 1963, dirá que o método de composição oral produz uma literatura com traços que são diferentes das características da literatura composta por escrito:

> Em teoria, deveríamos conseguir isolar tais características e, pela análise, dizer se certo texto proveio de uma tradição oral na qual se praticava a composição oral ou se resultou de uma tradição literária. Quando comparados a poemas oriundos de tradições épicas vivas, os textos de poemas narrativos que nos chegaram apenas na forma escrita revelam um uso semelhante da linguagem e dos mecanismos tradicionais. Por exemplo, a presença de um estilo oral característico no poema

---

60 SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 14.

61 Ibid., p. 43.

62 Ibid., p. 15.

63 ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998. p. 44.

> Beowulf, em inglês antigo, levou certos estudiosos a acreditarem que ele se situa muito próximo a um período de composição oral.[64] (Tradução nossa)

Mas as propriedades que vieram a ser identificadas, ou "isoladas", pelos estudos da tradição oral e sua crítica, desde o início do século XX, parecem compor um conjunto em que se misturam traços e funções da oralitura que, não raro, se confundem com as características da própria literatura escrita. Dessa forma, interessará, a princípio, proceder a uma separação entre os elementos característicos específicos — exclusivamente referentes à oralitura — e os característicos não-específicos — que, no mais das vezes, poderão aplicar-se também à literatura.

Para muitos teóricos, tem sido irresistível imaginar que a configuração específica da poética oral constitui um efeito das necessidades de sobrevivência da matéria por ela difundida. A conformação poética então estaria diretamente relacionada com a urgência ou importância de tal matéria, sugerindo que informações realmente relevantes, cruciais, teriam sido concebidas sob a forma de poemas — ou, em algum momento depois de concebidas, eram submetidas à tecnologia da versificação —, enquanto outras, não tão indispensáveis, podendo prescindir da configuração em versos, teriam assumido a forma da prosa.

Talvez seja este um princípio arriscado e demasiado frágil, porque sua premissa exclui da lista das necessidades humanas a subjetiva demanda pela beleza em si. Ou seja, se é uma necessidade premente que faz o homem conceber um discurso sob a elaborada forma da linguagem poética, essa necessidade bem poderia ser sua busca pela perfeição da própria forma ou do prazer estético. Naturalmente que os mais deterministas diriam que a "perfeição da forma" ou o "prazer estético" são desdobramentos da necessidade imperiosa de subsistência da cultura, um modo de mascaramento de uma necessidade em outra. Mas tais dúvidas, de qualquer forma, terão perpassado o espírito dos pensadores, que se deslumbraram diante da grandiosidade das épicas homéricas e se questionaram o que nelas haveria para que se conservassem até se fossilizarem no século V e o que teria acontecido a prováveis obras de outros gêneros para que se perdessem no passado.

---

[64] CULLEY, R. C. An approach to the problem of oral tradition. *Vetus Testamentum*, [Boston], vol. 13, fasc. 2, Apr. 1963. p. 122. O texto em inglês é: "In theory, we should be able to isolate these characteristics and upon analysis tell whether a text has come out of oral tradition where oral composition was practiced or has come from a literary tradition. […]. When compared with poems taken from living epic traditions, texts of oral narrative poems which have come down to us only in a written form have shown a similar use of traditional language and devices. For instance, the presence of a characteristic oral style in the Old English poem Beowulf has led some scholars to believe that it stands very close to a period of oral composition".

A prosa, não necessariamente, se revelaria incompatível com os "procedimentos padronizáveis"[65] presentes na poesia, que tornam o discurso relembrável, resgatável. Nessa linha de pensamento, não seria senão por qualidades típicas da poesia oral que a prosa se sustentaria, pois, como lembra Couch,[66] usando as palavras de Havelock, cada tecnologia oral era um enclave que subsistia dentro do uso do vernáculo. É claro que a recepção das manifestações orais de outras espécies encontrava um público ouvinte culturalmente treinado e proficiente em discursos poeticamente "aparelhados".

Falando a respeito da prosa primitiva e da prosa moderna, Boas dirá que "[...] a prosa primitiva embasa-se na arte da recitação oral e, por isso, está mais relacionada à oratória moderna do que ao estilo literário impresso. A diferença estilística entre as duas formas [prosa moderna e prosa primitiva] é considerável".[67]

A palavra-chave que define a investigação da "narrativa primitiva" e da poesia é "repetição". Uma característica fundamental para Boas é, em particular, a repetição rítmica. Consistindo parcialmente a narrativa em prosa de elementos livres cuja forma depende do discernimento e da habilidade do narrador, encontram-se nela passagens de forma fixa que lhe dão seus atrativos formais. Tais passagens, com freqüência, consistem de conversações entre os atores nas quais não se permitem desvios da fórmula fixa. Em outros casos, elas apresentam um formato rítmico e, por isso, devem ser consideradas poesia ou canto, não prosa.[68]

Em seu artigo de 1992, Halverson[69] expõe, de forma sumária, os argumentos gerais da teoria de Havelock. O primeiro deles discorre sobre uma série de funções da oralitura, entre elas a de preservar o conhecimento coletivo do grupo e passá-lo intacto, de geração a geração, em sociedades não letradas; o segundo, que diz respeito às características mais específicas, mostra que, para que os ensinamentos da tradição oral tenham sido bem sucedidos, eles tiveram de ser memorizáveis, o que significava que apresentavam a forma de poema; o

---

65 COUCH, Carl J. Oral technologies: a cornerstone of ancient civilizations? *The Sociological Quarterly*. Columbia, vol. 30, no. 4, 1989. p. 589.

66 Ibid., p. 589-590.

67 BOAS, Franz. Stylistic aspects of primitive language. *The Journal of American Folklore*. Washington, vol. 38, no. 149, July-Sep. 1925, p. 329. O texto em inglês é: "[…] primitive prose is based on the art of oral delivery and is, therefore, more closely related to modern oratory than to the printed literary style. The stylistic difference between the two forms is considerable."

68 Ibid., p. 329.

69 HALVERSON, John. Havelock on Greek orality and literacy. *Journal of the History of Ideas*. Philadelphia, vol. 53, no. 1, Jan.-Mar. 1992. Esta parte e o próximo subitem embasam-se no artigo.

terceiro afirma que o advento da escrita mudou esse estado de coisas radicalmente; e o quarto lida com os resultados disso, ou seja, um novo estágio no pensamento humano como conseqüência das mudanças introduzidas pela escrita.

É a partir de uma reflexão inicial sobre alguns dos postulados de Havelock a respeito da épica na Hélade e das críticas elaboradas por Halverson que se apresentarão os elementos específicos da oralitura, aqueles imanentes à própria economia da oralidade e que não aparecem normalmente na literatura.

2.1 **Registro da oralidade**

Em seu artigo, Halverson atribuirá à leitura que Havelock realiza de Homero pretensas impropriedades, que supõe identificar. Entre elas, estariam conjecturas inaveriguáveis, inferências duvidosas, juízos vagos. Parece desagradar ao crítico o fato de que os poemas homéricos que chegaram à atualidade sejam considerados textos literários — em sua opinião, um paradoxo. O incômodo de Halverson é natural: origina-se da célebre convicção de Havelock de que a cultura grega antiga seria totalmente oral. A contradição, no entanto, é apenas aparente e admitida pelo próprio Havelock, que diz representar a composição homérica um "entrelace" entre a oralidade e a escritura. A simplificação é consciente e figura apenas como um ponto de partida para reflexões mais profundas de Havelock.[70] Pouco importa para a poética homérica como registro da oralidade que Homero tenha sido um leitor que teria se inspirado em episódios previamente escritos para compor suas épicas, como reconhece Havelock, ou que os poemas tenham sido coligidos a partir de recitações puramente orais de bardos, tese considerada pouco provável.

Há muita precipitação e certa inconseqüência nas críticas de Halverson, principalmente porque desconsidera vários pontos no complexo problema da transição entre a oralidade e o letramento na cultura grega antiga, fazendo parecer que Havelock entra na antiga e controversa questão homérica sem nada lhe acrescentar além de vagas especulações. Não se pode negar que as investidas críticas de Halverson contra Havelock são indiscutivelmente eloqüentes, porém, igualmente manipulativas, o que se torna evidente pelos recortes tendenciosos que embasam suas argumentações, pelos dados extraídos de citações

---

[70] Cf. HAVELOCK, Erick. *The muse learns to write*. New Haven: Yale University Press, 1986. p. 82.

parciais, pelas distorções causadas por omissões e ambigüidades. Ao passo que, no âmbito dos estudos clássicos da oralidade, a crítica de Halverson revelar-se-ia de baixa produtividade, pelo menos aqui ela terá promovido certo aprofundamento, ainda que discreto, da questão, pelas reflexões que o caso exige.

Halverson apresentará a seguinte afirmação de Havelock: Homero embasou-se em episódios escritos para compor seus poemas, e o contato visual com tais escritos influenciou suas composições. O destaque dado à declaração faz parecer que Havelock pretende resolver, com um passe de mágica, todo o problema da cronologia da escrita na Hélade, como o seu aparecimento e sua assimilação pelo suposto poeta Homero. Descontextualizada, a asserção situa-o no *continuum* histórico como alguém que simplesmente teria vivido após a introdução do alfabeto na Grécia e que, portanto, seria letrado. Tanto a identidade de Homero quanto o tempo e o lugar em que teria vivido, a autoria dos poemas a ele atribuídos e sua datação constituem o que se chama de "questão homérica", que coloca em pauta séculos de estudos e dúvidas. O destaque dado por Halverson a tal afirmação tem por objetivo questionar a validade da suposição de que os poemas homéricos são um registro da oralidade e de todo material cultural por ela veiculado na Hélade. A afirmação de Havelock, pela perspectiva de que dela Halverson se aproxima, adquire ares dogmáticos, e, conseqüentemente, não deixa espaço para a expressão do verdadeiro pensamento do teórico. Tampouco traz quaisquer novidades construtivas à crítica do próprio Halverson, no sentido de como os textos homéricos podem ou não ser um "registro" da oralidade — o que, ao fim, é a grande questão colocada em pauta pelo crítico.

As concepções elaboradas por Havelock deixam claro o intento de fugir da conhecida hipótese de que os textos homéricos foram coligidos *verbatim* a partir de recitações orais por um ou mais bardos. Esta, a propósito, foi uma das versões mais correntes desde a história insinuada por Cícero, em *De oratore*, de que Pisístrato, estadista grego do século VI a.C., teria mandado registrar os poemas homéricos oralmente transmitidos: "A quem, naqueles mesmos tempos, se tem por mais erudito e cuja eloqüência nas letras se tem por mais cultivada do que Pisístrato? Quem dizem ter sido o primeiro a colocar, na ordem como se a conhece hoje, os dispersos livros de Homero?" (tradução nossa).[71]

---

[71] CICERO. *De oratore* 3.XXXIV.137. Disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore3.shtml#137>. Acesso em 25 out. 2006. O texto em latim é: "Quis doctior eisdem temporibus illis aut cuius eloquentia litteris instructior fuisse traditur quam Pisistrati? Qui primus Homeri libros confusos antea sic disposuisse dicitur, ut nunc habemus [...]".

Cohen[72] trará à discussão os dois aspectos do problema: por um lado, há quem pense que uma comissão de copistas teria efetuado o que hoje se chamaria de uma edição correta e bem acabada; por outro, existe a discussão de que teriam coletado canções ao acaso, ambiguamente atribuídas a Homero, fazendo acrescentamentos e subtrações que consideravam necessários para a construção de uma obra de arte harmônica. Sobre o que parece não pairar dúvida é que os poemas eram recitados nos festivais em homenagem a Pala Atena, no século VI — as chamadas panatenéias. Em tais festas, rapsodos costumavam apresentar apenas episódios isolados dos poemas, alternando-se. Entretanto, se era exigido que os declamadores recitassem Homero em seqüência completa — como parece ter sido o caso pelo testemunho de Hiparco, filho de Pisístrato, nos diálogos de Platão, de que os rapsodos assumiam turnos em ordem —, provavelmente terá havido um texto pré-aprovado para seguirem e por meio do qual alguém lhes suscitava as primeiras palavras através de dicas. Se Havelock parece ter motivos para desconfiar das histórias de Cícero, como poderia ter acreditado que Homero tenha sido leitor e escritor, ou melhor, redator? Teria Homero vivido após a introdução do alfabeto na Grécia ou seria versado em linear b,[73] o antigo silabário de 1400 a.C., descoberto no Peloponeso e finalmente decifrado na década de 1950? Se Homero era letrado, teria registrado 27 mil versos em rolos de papiro, peles de animais ou em tábuas de barro? Homero teria concebido a *Ilíada* e a *Odisséia* em sua totalidade ou teria apenas organizado episódios já existentes na tradição? Se houve um Homero responsável pelo surgimento de uma escola, seus continuadores teriam armazenado sua obra (ou o resultado do que coletara da tradição) intacta ou teriam contribuído com modificações substanciais? Muitas questões, poucas respostas definitivas e muitos campos minados. Algumas dessas perguntas sequer seriam consideradas com seriedade. Talvez tenha razão Tedlock, quando se queixa, desiludido, que nunca se desenvolverá uma poética oral eficaz através da leitura de Homero.[74]

Talvez seja inútil a maior parte dessas questões: é provável que o benefício de respostas peremptórias, sob os pontos de vista da oralística, fosse de pouca importância para a noção da oralitura como paradigma da oralidade. Ainda que Homero tenha contado com um

---

[72] COHEN, Nina. Homer and his poems. Oldham, M. Kavanaugh, editor. *The Congress of Women*: Held in the Woman's Building, World's Columbian Exposition, Chicago, U. S. A., 1893. Chicago: Monarch Book Company, 1894. p. 113-122. Disponível em: <http://digital.library.upenn.edu/women/eagle/congress/cohen-nina.html>. Acesso em: 25 out. 2006.

[73] Desde 1953, quando se decifrou o sistema linear b, até os dias atuais, no entanto, não se encontrou nenhuma inscrição fora do ambiente palaciano, ou seja, parece ter sido a escrita usada apenas para registros contábil de animais, pessoas, produtos agrícolas, inventários etc. Não se encontrou tampouco nenhum registro pessoal ou registro de obras literárias.

[74] TEDLOCK, Dennis. Toward an oral poetics. *New Literary History*, Baltimore, vol. 8, no. 3, 1977.

sistema de escrita qualquer como leitor ou redator; ainda que ele próprio tenha coligido canções presentes na tradição; ainda que essas canções não fossem orais ou não exclusivamente orais; ainda que ele próprio tenha composto de próprio punho ou própria mente os poemas ou partes deles; ainda que esses poemas tenham sofrido modificações ao longo dos séculos até encarnar sua forma definitiva na escrita; nada disso deprecia ou destrói a qualidade dos poemas homéricos como registro da oralidade, porque eles são resultado de uma dinâmica cultural profunda e lentamente fomentada no cotidiano de uma sociedade essencialmente oral.

Que o sistema linear b ou qualquer outra espécie de escrita anterior ao alfabeto não se prestava ao registro dos dialetos e da oralitura na Hélade parece consenso entre os estudiosos.[75] Dessa forma, se Homero escreveu seus poemas, ou ditou-os para escribas, o sistema empregado provavelmente terá sido o alfabético. Wade-Gery,[76] em 1952, vai mais longe e sugere que o alfabeto foi inventado *para* registrar a poesia de Homero. Powell,[77] partindo de Wade-Gery, fixa sua data de invenção em 800 a.C., identificando um tal Palamedes da Eubéia como o seu inventor, que teria feito as adaptações necessárias ao seu dialeto helênico, divisando as vogais, por exemplo, apesar de seus rudimentares conhecimentos da língua fenícia. Também situa Homero no período entre 800 e 750 a.C., com a intenção de associar os poemas homéricos à entrada do alfabeto na Hélade. Finalmente, afirma que Homero teria ditado os poemas para o tal adaptador.

Já em um artigo de Lord, de 1953, aparece o velho conhecido Wade-Gery, sendo comparado a Cecil Bowra:

> Superficialmente, a posição de Bowra pode parecer a mesma que a de Wade-Gery. Ambos acreditam que Homero é um poeta oral que escreve. Para Bowra, porém, os poemas homéricos tornam-se o que são artisticamente com o auxílio da escrita; ao passo que, para Wade-Gery, o conceito dos poemas precede sua real criação e demanda o alfabeto para sua expressão.[78]

---

[75] Cf. WOODARD, Roger D. *Greek Writing from Knossos to Homer*: a linguistic interpretation of the Origin of the Greek alphabet and the continuity of ancient Greek literacy. Oxford: Oxford University Press, 1997; MILLARD, A. R. The infancy of the alphabet. *World Archaeology*, London, vol. 17, no. 3, Feb. 1986; POWELL, Barry B. *Homer and the origin of the Greek alphabet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

[76] WADE-GERY, H. T. *The poet of the Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press, 1952.

[77] POWELL, loc. cit.

[78] Cf. LORD, Albert B. Homer's originality: oral-dictated texts. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Cleveland, vol. 84, 1953, p. 125. O texto em inglês é: "On the surface Bowra's and Wade-Gery's positions may appear to be the same. To both Homer is an oral poet who writes. Yet in Bowra the Homeric poems become what they are artistically with the help of writing; whereas in Wade-Gery the grand concept of the poems precedes their actual creation and demands the alphabet for their expression".

Lord acredita ser plausível a idéia de que Homero tenha vivido em uma época em que a escrita já existia e estava desenvolvida a ponto tal que a *Ilíada* pudesse ser transcrita. Teria sido um período literário de transição da técnica oral para a técnica escrita. Tal transição teria levado muitas gerações para se completar e tomar forma como uma nova tradição. Deste modo, para Lord, Homero continua sendo um poeta oral, que vivia em um mundo em plena transformação, cuja técnica escrita de composição ainda era incipiente demais para insinuar uma feição semiletrada às épicas, que apresentam ostensiva presença formular. Por outro lado, pela ausência do traço de improvisação comum nas *performances* orais, bem como por vários outros aspectos, os poemas entrariam na especial categoria dos "textos orais ditados", na qual Lord tem uma vasta experiência pelo trabalho de campo que desenvolveu com Parry na Iugoslávia, ele próprio tendo atuado como escriba para os poemas ditados pelos bardos eslavos.[79]

Resultam do ditado de canções várias características, todas ou quase todas associadas às diferenças possibilitadas pelo fator tempo: o cantor da história tem a seu favor o passo mais lento, necessário para o escriba copiar os versos, que podem ser trabalhados com mais vagar. A composição, conseqüentemente, adquire uma forma mais desenvolvida, mais integral, com os ornamentos em detalhe e riqueza que podem sugerir à lembrança o estilo escrito. Todavia, o que parece uma interferência do estilo escrito, na opinião de Lord, na realidade não passa da própria técnica oral empregada em sua plenitude.[80]

A crítica de Halverson, portanto, poderia ser reformulada levando em consideração a ultracorreção nos poemas homéricos, porque também a suposição de terem sido ditados não destrói o seu *status* de representação/registro da oralidade. Sua crítica, assim, poderia ter sido adequada se condenasse a *Ilíada* e a *Odisséia* como registros exagerados — e, em certa medida, artificializados — da oralidade, mas passa longe do razoável ao negar terminantemente que sejam registros da oralidade.

Nesse reino de suposições e de críticas sobre suposições, é necessário lembrar todas as modalizações feitas por Havelock e compará-las à natureza tendenciosa dos recortes de Halverson. Em um artigo de 1977 — logo, contemporâneo ao livro *Preface to Plato*, de 1963, e posterior a *The Greek concept of justice*, de 1978 — de onde o crítico extrai pequenos fragmentos descontextualizados, Havelock já explicava:

---

[79] Cf. HARVARD UNIVERSITY. *Milman Parry Collection of Oral Literature*. Disponível em: <http://www.chs.harvard.edu/mpc/index.html>. Acesso em: 27 set. 2006.

[80] Cf. TEDLOCK, Dennis. Toward an oral poetics. *New Literary History*, Baltimore, vol. 8, no. 3, 1977, para uma visão diferenciada dos efeitos de ditados nas tradições orais vivas.

> Ao *estimarmos* o caráter e os primórdios da história do letramento grego, ficamos tentados a negligenciar a possibilidade de que *podem* ter existido métodos anteriores de preservação de informação que eram orais e arcaicos e que, no caso da Hélade, *podem* ter alcançado um alto nível de eficácia.[81] (Tradução nossa)

Se as razões alegadas para se desconfiar da legitimidade dos textos homéricos como testemunhos da oralidade na Hélade passam pela afirmação incompleta de que Homero teria sido influenciado pelo exame de textos escritos, então se torna urgente uma reavaliação de toda bibliografia de Havelock, pois ele mesmo coloca várias possibilidades de interpretação de uma suposta fase de letramento na Grécia antiga:

> Somos obrigados a fazer a cética pergunta: como uma cultura tão dinâmica quanto a grega poderia ter começado pelo não-letramento? Ao que se responde forçosamente que pode não ter começado assim. Os gregos devem ter tido uma ascendência protoletrada, o que põe mais fogo na prolongada controvérsia a respeito da data de introdução da escrita na Grécia: ou o alfabeto deve ter estado em uso pelo menos desde o século X a.C.; ou os gregos nunca deixaram de usar o sistema linear b dos micênios; ou, caso se admita uma data em torno de 700 a.C. para a introdução da escrita, então a chamada Idade das Trevas na Grécia terá sido realmente uma era de trevas. Só se poderia dizer que a civilização grega começou depois do ano 700. Nenhuma dessas três proposições é sustentável.[82] (Tradução nossa)

O que parece bem claro da leitura do restante do artigo é que Havelock reivindica para o período compreendido entre 700 e 400 a.C., aproximadamente, um *status* de letramento de ofício, com o alfabeto a entrar na vida dos habitantes da Hélade apenas paulatinamente e, surpreendentemente, não pelos estratos sociais mais altos. Percebe-se também que, no pensamento de Havelock, o letramento nos tempos de Homero restringia-se a poucas instâncias, como comerciantes, homens de ofício (oleiros, carpinteiros e pedreiros) e, mais tarde, escribas. A escrita teria ocupado, por muito tempo, um papel secundário, ancilar, na função principal da cultura, que seria "memorizar e recitar os poetas".[83] Apenas no último terço do século V a.C., teria o cidadão mediano condições de ler textos com alguma fluência.

---

[81] Cf. HAVELOCK, Eric. A. The preliteracy of the Greeks. *New Literary History*, Baltimore, vol. 8, no. 3, Spring 1977, p. 372. O texto em inglês é: "Hence, in estimating the character and history of Greek literacy, which began from scratch, one is tempted to ignore the possibility that there may have existed prior methods of preserving information which were oral and antique, and in the Greek instance may have reached a high level of proficiency".

[82] Ibid., p. 372. O texto em inglês é: "One is forced to ask the unbelieving question: how could a culture as high-powered as the Greek have got its start in nonliteracy? To which one is forced to reply that it could not have. It must have had a proto-literate ancestry, thus kindling a continuing dispute about the date of the introduction of writing in Greece: either the alphabet must have been in use as early as the tenth century at the latest; or the Greeks never ceased to use the Linear B system of the Mycenaeans; or if a date of around 700 B.C. be admitted for the introduction of writing, then the Dark Age, so-called, was truly a dark age. Greek civilization can only be said to begin after 700. None of these three propositions is tenable".

[83] Ibid., p. 372.

Resulta disso a óbvia conclusão de que a literatura do sexto e do quinto séculos pré-cristãos ainda se dirige a ouvintes, ao invés de a leitores, e naturalmente "ajusta-se a essa situação".[84]

O que Havelock quer dizer com "ajusta-se a essa situação" é que a literatura desse período leva em consideração o baixo nível de letramento do seu público, sendo feita, portanto, nos moldes da composição que deve ser lida, recitada. Logo, não seria inaceitável supor que, nos tempos homéricos, seguramente anteriores, o cenário fosse muito diferente, senão ainda menos letrado. A oralitura de Homero, não importando como nem quando tenha sido registrada, terá sobrevivido até o dourado século das letras helênicas como espécime, se não fidedigno, pelo menos ostensivamente indicial e testemunhal de sua era.

Os textos homéricos podem, portanto, representar um registro da dinâmica oral helênica na medida em que é possível uma composição artística oral exercer tal função em uma sociedade de vocação híbrida (oral / escrita). Segundo Finnegan, "a relação entre as formas oral e escrita não precisa ser apenas de coexistência paralela e independente, muito menos de exclusão mútua, mas podem facilmente mostrar uma inter-relação constante e positiva".[85] Dessa forma, na pior das hipóteses e mal comparando, pode-se dizer que a *Ilíada* e a *Odisséia* representam um registro da oralidade da Hélade, ainda que já apresentem vestígios da escritura, assim como *Grande sertão: veredas* pode representar um registro da cultura escrita do Brasil, mesmo apresentando patente substrato da oralidade. Obviamente, deve-se anotar a opção consciente pela oralidade na narrativa rosiana, ao passo que os possíveis sinais da escrita na poética oral são resultado de uma dinâmica histórica inexorável. Os textos homéricos, porém, apenas são um registro da oralidade na Hélade na medida em que trazem em seu corpo as marcas dessa oralidade, suas características, já que "registro da oralidade", para Havelock, significa memorizar e recitar os poetas. Analogamente, *Grande sertão: veredas* só representa o sistema literário escrito na medida em que o romance carrega as suas características, ainda que mimeticamente o autor represente a oralidade.

Parece que Halverson, como outros críticos, não compreende que, para Havelock, "ser um registro fiel da oralidade" significa apresentar características específicas da oralidade — o que torna possível a condição de memorizar e recitar os poetas — e não exercer funções na oralidade. Tal confusão observa-se pelos itens que alista, dentre eles, a preservação do

---

[84] HAVELOCK, Eric. A. The preliteracy of the Greeks. *New Literary History*, Baltimore, vol. 8, no. 3, Spring 1977, p. 373.

[85] FINNEGAN, Ruth. How oral is oral literature? *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, London, vol. 37, no. 1, 1974, p. 57.

conhecimento coletivo e uma feição didática dos poemas, que são outras funções da oralitura, pouco tendo a ver com o fato de a oralitura registrar a oralidade.

Ou seja, a oralitura registra a oralidade porque possui características da oralidade, como as fórmulas e as repetições, exclusivas e bem-vindas ao sistema oral; a literatura, por sua vez, representa a escrita, porque possui as características da escrita. Assim, a preservação do conhecimento coletivo não seria uma característica específica da oralidade — embora ela o preserve, de fato —, porque a escrita também conserva o conhecimento coletivo, talvez de forma ainda mais eficaz. Entretanto, em ambos os casos, preservar o conhecimento é uma função ou característica não-específica, e assim é porque desempenham tal papel ambos os sistemas segundo suas próprias características e capacidades.

2.2 **Composição, transmissão e *performance***

Tentando estabelecer um modo de diferenciação entre oralitura e literatura, Finnegan propõe inicialmente uma análise a partir do contexto cultural em que acorrem. A "literatura" seria inevitavelmente oral onde toda a produção, *performance* e consumo literário fossem completamente orais e houvesse uma total ausência de letramento.[86] A tal sociedade —

> [...] de pequena escala, homogênea, oral, dominada ao menos pela tradição e talvez também pela religião e pelos laços de parentesco, não autoconsciente, talvez mais orgânica e próxima da natureza do que nós e certamente intocada pela mecanização, pela tecnologia avançada e pelos meios de comunicação de massa [...][87] (Tradução nossa)

— Finnegan chamou "tipo A", em contraposição à sociedade moderna, letrada, secular e racionalista, de tecnologia bem desenvolvida, a que chamou "tipo B". Na primeira, floresceria a oralitura, enquanto, na segunda, a literatura. Para fugir da dicotomia que excluiria várias sociedades, a autora sugere que se considere um *continuum* entre esses dois pólos.

Surpreendentemente, Finnegan diz que não se comprovou ser o tipo A de cultura o cenário mais comum para a prática da oralitura. Ou seja, não se provou que é mais normal que

---

[86] FINNEGAN, Ruth. How oral is oral literature? *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, London, vol. 37, no. 1, 1974.

[87] Ibid., p. 52. O texto em inglês é: "[…] small-scale and homogeneous, 'oral', dominated by tradition at least and probably also by religion and ascribed kinship, unself-conscious, perhaps more organic and close to nature than ourselves, and certainly untouched by mechanization, advanced technology, and mass culture […]".

a “literatura oral” tenha sido praticada em tal tipo de sociedade, porque, em primeiro lugar, a maioria do material coletado e analisado realmente não se origina de culturas puramente orais. Depois, há o fato de o próprio método de investigação “contaminar” a comunidade em estudo através de uma longa convivência, em que as práticas de letramento estão sempre presentes. Muitos dos povos supostamente orais, afinal, viveram ou vivem às margens de sociedades letradas, com as quais mantiveram contato por várias gerações.

Na realidade, o que Finnegan faz é desconstruir aos poucos o critério de se classificarem as culturas em tipo A e tipo B. Um dos argumentos apresentados é que, além das diferenças de grau de contato com o letramento, as sociedades também podem ser diferenciadas segundo o grau de especialização em sua atividade literária. Enquanto em algumas haveria pouca laboração, aproximando-se do tipo polar A, em outras, há uma tradição conscientemente aprendida e bem estabelecida, com especialistas que treinam novos recrutas nas habilidades que estes precisam adquirir. Finnegan cita a esse respeito o treinamento poético em Ruanda, as escolas maori de aprendizado, os professores cantores usbeques com seus vários alunos, que exercem um controle cuidadoso no recrutamento e às vezes monopólio de certos tipos de produção literária, fazendo-os parecer distantes do tipo inconsciente e indistinto com que se rotula o contexto da oralitura. Dessa forma, Finnegan chega à conclusão de que o critério do contexto social é insatisfatório para se diferenciar a oralitura e propõe três modos segundo os quais uma composição pode ser classificada como oral: composição, transmissão e *performance*.

Um poema deve ser composto oralmente, sem o uso da escrita, e preferencialmente na presença de uma platéia, para que seu modo de composição seja oral. Finnegan reconhece que sua separação entre o modo de composição e a *performance* cria certos conflitos com a opinião de outros oralistas, em especial Lord e os seguidores da escola oral-formular, para quem o mais importante não é a *performance* oral, mas a composição oral durante a *performance*. A simultaneidade de que falam esses estudiosos observou-se especialmente nas pesquisas de poesias narrativas orais realizadas por Parry e Lord na Iugoslávia, na década de 1930. Nesse contexto, os poetas realmente produziam longas narrativas sem o uso da escrita e sem interromper o fluxo da narração. Dessa forma, para Lord, é natural que composição e *performance* sejam não apenas atos simultâneos, mas dois aspectos diferentes do mesmo ato, no qual o poeta produz sua própria e única composição-*performance*.

Entretanto, Finnegan, tentando encontrar uma classificação mais ampla, que envolva outros tipos de oralitura, contesta a definição oferecida por Lord, porque ela exclui a composição oral concebida anteriormente à *performance*, como no caso dos poetas esquimós

netsilik, por exemplo, em que "um homem que queira compor uma canção caminha de um lado para outro em um lugar ermo, arrumando as palavras enquanto entoa uma melodia que ele também tem de compor";[88] ou no processo poético nas ilhas Gilbert no Pacífico, no qual o poeta passa diversos dias sozinho, refinando e rematando seu poema; ou ainda os prolongados processos de composição dos versos no Tonga ou em Ila ou as composições corais chopi na África Central. Incluem-se também nesse caso as composições feitas "de cabeça" e apenas posteriormente anotadas ou ditadas para um escriba.

Na realidade, percebe-se facilmente que o método proposto contempla, em grande medida, composições concebidas em comunidades que se situam muito próximas do pólo A do *continuum* sugerido por Finnegan, principalmente porque impõe como condição o método de uma composição feita oralmente. Se não pairam suspeitas quanto ao modo de composição em uma cultura do tipo A, à medida que a sociedade em questão se afasta em direção ao pólo B, as dificuldades para o método intensificam-se. Muitos questionarão se o poeta é alfabetizado, se o seu grau de letramento é alto ou baixo, se a escrita foi usada apenas para anotar um poema feito mentalmente ou se foi empregada desde o início da criação.

Por isso, talvez fosse mais proveitoso falar-se em um *modo de concepção*, ao invés de um modo de composição. Apesar de parecer uma obviedade, talvez seja necessário lembrar que uma composição — seja oral ou escrita —, na verdade, surge primeiramente na mente de quem a engendra. A mente do bardo, do rapsodo, do menestrel, do trovador, do poeta, enfim, é o lugar onde se origina o pensamento discursivo que ganhará posteriormente seu registro, seu modo de fixação, segundo a capacidade do seu criador — oral ou escrito. Naturalmente, a voz e a letra podem ser apenas veículos para algo criado segundo um modo de concepção. Ou seja, algo criado oralmente pode perfeitamente estar associado a um modo de concepção escrito e, reversamente, algo criado utilizando-se a escrita pode estar associado a um modo de concepção oral.

O modo de concepção oral abrange toda obra oralmente *concebida*, ainda que seu registro seja por escrito, com uma ressalva de exclusão para toda composição intencionalmente imitativa do estilo oral, sem que o compositor seja genuinamente proficiente na tecnologia oral. O que se entende por concepção oral, afinal, é a produção da obra segundo os padrões da oralitura, como o emprego de fórmulas e repetições, por exemplo, de modo que, quando se a fixa em suporte escrito, suas características continuam a existir, a despeito da letra. Na concepção escrita, ao contrário, a obra não apresentará tais características, não

[88] FINNEGAN, Ruth. How oral is oral literature? *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, London, vol. 37, no. 1, 1974. p. 61.

importando se ganha representação em suporte escrito ou oral. Desta forma, a concepção transcende o modo de registro material, que pode ser escrito, vocal ou gravado em meio eletrônico. Não há nada de ilícito, portanto, com o fato de um indivíduo que vive uma experiência intensiva da oralidade registrar suas composições em meio material permanente.

Tais limites, todavia, são tênues e precisam ser flexibilizados, na medida em que existirão obras registradas por escrito que terão uma presença ostensiva de elementos orais, enquanto outras apresentarão apenas resquícios, traços da oralidade. A vulnerabilidade de tal método, como se percebe, está em sua dificuldade em lidar com a falsificação do estilo oral, porque um indivíduo letrado poderá imitar as características da oralitura, fazendo com que seu trabalho, em alguma medida, se aproxime de uma concepção oral, sem que tenha tido qualquer relação ou vivência com alguma tradição oral. É a chamada imitação do estilo oral.

Ao relatar a experiência dos poetas da Iugoslávia com o letramento, Lord lembra que suas primeiras tentativas com a escrita são meros registros das canções que já conhecem, e acrescenta:

> Quando eles [os poetas] vão além disso e começam a romper com os padrões formulares com os quais pensaram poeticamente durante toda sua vida, os resultados não são felizes. Abandonam introduções criativas como "uma vez, nos dias dos antigos, quando Sulejman presidia o império" para adotarem prefácios prosaicos como "no sangrento ano de 1914, no sexto dia do mês de agosto, a Áustria e a Alemanha estavam muito preocupadas". Eles se tornam verborrágicos e afetados a ponto de, inconscientemente, tornarem falso o heróico. A natural dignidade das expressões tradicionais perde-se e o que resta é caricaturesco. A técnica literária leva gerações para amadurecer.[89] (Tradução nossa)

Pelo texto de Lord, pode-se concluir que o domínio das técnicas da oralitura não garante ao poeta que tem baixo grau de letramento o mesmo desempenho na tradição literária escrita. Pode-se dizer ainda mais: mesmo que tal poeta venha a adquirir altíssimo grau de letramento, nada lhe assegurará que produza uma literatura escrita de boa qualidade. O exemplo é instrutivo, porque também o reverso pode ser pensado como válido: ainda que o poeta letrado conheça as técnicas da oralitura detalhadamente, nada assegurará que uma eventual composição oral sua seja de algum valor. Nada impede que, casualmente, alguns indivíduos possam apresentar proficiência em ambos as "modalidades".

---

[89] Cf. LORD, Albert B. Homer's originality: oral-dictated texts. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Cleveland, vol. 84, 1953, p. 129. O texto em inglês é: "When they go beyond this and begin to break the formula patterns in which they have thought poetically all their lives, the results are not felicitous. They abandon such imaginative introductions as 'Once in the days of old, when Sulejman held empire,' for prosaic beginnings like, 'In the bloody year of 1914, on the sixth day of the month of August, Austria and all Germany were greatly worried.' They become wordy and stilted to the point of being unconsciously mock heroic. The natural dignity of the traditional expressions is lost and what remains is a caricature. The literary technique takes several generations to mature".

O critério da transmissão por meio oral, segundo Finnegan,[90] seria outra base comum para diferenciar a oralitura. No mais, isso significa que certo item circula e atualiza-se por meio oral. Pode-se questionar em que grau tal circulação ocorre por meio oral em comparação à circulação de um mesmo item oral por meio escrito e chegar-se a uma distinção relativa, ao invés de absoluta. Nesse sentido, a transmissão oral calha com o critério da *performance*. Mas toma-se a transmissão oral também no sentido da difusão de algum item através de longos períodos de tempo de forma relativamente inalterada. Finnegan sugere com isso que a qualidade oral de uma composição poderia ser definida com base na quantidade de tempo em que certa composição vem sendo transmitida por meio oral. Diante do contato das culturas orais com sociedades letradas, entretanto, torna-se difícil saber com precisão se determinada canção vem sendo veiculada oralmente há tempos ou se, em certo momento, ela foi tirada de um "livro didático recente".[91]

Obviamente que a oralitura, inserida em um contexto tradicional, apresentará reelaborações de histórias previamente existentes na cultura oral. Assim, um modo de certificar a longevidade de uma composição e/ou sua isenção de influências exteriores seria proceder a uma pesquisa do acervo oral sobrevivente em busca de compatibilidades temáticas e reedições de tópicos disponíveis. Talvez essa fosse uma consideração a ser levada em conta pelo hipotético antropólogo de Finnegan diante da indecisão de gravar ou não uma história, sem saber se foi oralmente transmitida por algum tempo.[92]

O critério da transmissão baseado na "antiguidade" da composição deixa de fora também os itens recentemente formados dentro da tradição e aqueles que incorporam as novidades exógenas. Afinal, o próprio Milman Parry recebeu de presente de dois de seus cantores iugoslavos canções feitas em sua homenagem[93] e estes eram poemas inteiramente novos. Ademais, parece não existir nada de mal no fato de um poema oral ser inspirado em material escrito, desde que o poeta conserve as características técnicas da concepção oral, como já exposto.

Culley traz uma visão diferenciada com relação ao período de transmissão da oralitura, identificando três fases distintas: um período de composição sem texto fixo, um período de

---

[90] FINNEGAN, Ruth. How oral is oral literature? *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, London, vol. 37, no. 1, 1974.

[91] Ibid., p. 62.

[92] Ibid., p. 62.

[93] Cf. LORD, Albert B. Homer as oral poet. *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge, vol. 72, 1968, p. 13.

composição oral fixa no qual o texto é estável, mas não ainda escrito, e um período de transmissão fixa com um texto escrito fixo.[94] A primeira fase, em que ocorre a improvisação, seria apropriada para a unidade menor, a história em prosa, o poema individual ou possivelmente até mesmo um ciclo de histórias, mas não coleções contendo diferentes tipos de material de estilos diversos. Ainda segundo Culley, coleções maiores de material misto pressuporiam que as unidades individuais teriam se tornado fixas antes de serem reunidas. Haveria um período entre a fase oral e a de um corpo completo de tradição fixa passado adiante por memorização, em que unidades menores se tornariam fixas e seriam reunidas em complexos, que se reuniriam em complexos maiores, até que se chegasse a um grande corpo de tradição fixa. Tal período em que figura a construção de complexos de tradições deixaria marcas características na oralitura como agrupamentos de acordo com lemas ou assuntos que ajudariam na memorização e recordação. Gradualmente, então, tal corpo amplo de material se multiplicaria e adquiriria uma forma oral fixa, que, após certo tempo de existência, ganharia registro escrito, mas com continuidade da tradição oral concomitantemente.[95]

Na realidade, parecem existir cinco fases possíveis, embora não obrigatórias, que podem ser assim resumidas: a) fase oral instável e não fixa, de improvisação e unidades menores; b) fase oral ainda instável em que unidades menores se juntam para formar unidades maiores; c) fase oral em que unidades maiores formam corpos extensos, que começam a ganhar estabilidade; d) fase oral estável; e) fase escrita que coexiste com a transmissão oral fixa.

O terceiro modo de diferenciação é o da atualização na *performance*. Segundo Finnegan, esse critério tem a vantagem de ser menos especulativo e mais aplicável empiricamente do que o da transmissão, pois se pode observar o seu desenrolar e relatá-lo, o que constituiria um método mais direto.[96] É bastante claro, entretanto, inclusive para Finnegan, que esse critério por si só não é suficiente para identificar a oralitura. Eis os seus questionamentos:

> Mesmo aqui, entretanto, pode haver alguns problemas. O que dizer, por exemplo, da conhecida situação em que um poeta compõe um poema para outro recitar — como o que ocorre, às vezes pelo menos, entre o trovador medieval, compositor, e o jogral, *performer* na Europa, ou entre os poetas fihid da Irlanda e os bardos? Quando

---

[94] CULLEY, R. C. An approach to the problem of oral tradition. *Vetus Testamentum*, [Boston], vol. 13, fasc. 2, Apr. 1963, p. 122.

[95] Ibid., p. 123.

[96] FINNEGAN, Ruth. How oral is oral literature? *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, London, vol. 37, no. 1, 1974.

> ambos, compositor e *performer*, procedem oralmente, não há problema. Mas e quando a composição é feita por meios escritos e apenas a recitação ou a *performance* é oral?[97]

Neste ponto, volta-se ao modo de concepção apontado inicialmente. Se a composição é concebida oralmente, pouco importará o método de fixação, porque a *performance* verdadeiramente oral não se fiará pura e simplesmente na memorização como recurso mnemotécnico. Isso significa que a psicodinâmica da oralitura prevê o momento da *performance* e, portanto, provê à obra, no momento da concepção, de características úteis à recuperação dos dados durante a *performance*. Tal é a economia da oralidade: há qualidades na oralitura que a fazem relembrável em alto grau, como o ritmo, as frases prontas, os epítetos (em Homero especialmente), a repetição, o fato de os fragmentos terem feito parte de uma tradição anterior etc. Assim, é fácil concluir que o critério da *performance* está profundamente entrelaçado ao critério da concepção e até mesmo ao da transmissão, não constituindo por si só um meio seguro para qualquer classificação absoluta.

É patente que um poema, por exemplo, concebido segundo os moldes escritos não passará a ser um poema oral apenas pelo fato de ser recitado em uma *performance* — e isso ocorre porque ele não conterá as características da oralitura. De igual maneira, como já se explanou, um poema oral não se transformará em poema "letrado" apenas porque foi transposto para o papel através da escrita. Os desdobramentos de Finnegan, ao mesmo tempo em que proporcionam uma flexibilização produtiva na aplicação de métodos, também permitem dizer que tudo que seja oralmente disseminado é texto oral, o que pode ser evidentemente verdade, mas, segundo Janko, apenas em um sentido totalmente trivial.[98]

2.3. **Repetição**

É consenso entre os estudiosos, desde as primeiras décadas do século XX, que a repetição consiste em um dos princípios básicos na oralitura. É de 1909 o ensaio em que Axel

---

[97] FINNEGAN, Ruth. How oral is oral literature? *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, London, vol. 37, no. 1, 1974, p. 62.

[98] JANKO, Richard. The Homeric poems as oral dictated texts. *The Classical Quarterly*, Columbus, vol. 48, no. 1, 1998.

Olrik, citado por Gray,[99] apresenta as "leis" narrativas da literatura *folk* e descreve a repetição em detalhes; é de 1925 o já citado artigo em que Boas aponta os aspectos estilísticos da "língua primitiva"; a tese de Parry,[100] em que procurou demonstrar que o estilo homérico caracteriza-se por um ostensivo uso de fórmulas, é publicada em 1928, e seus artigos,[101] em que fala sobre a linguagem e a dicção homérica, são do início da década de 1930.

Enquanto Gray, citando a afirmação de Abrahams e Foss, diz que a existência da repetição na composição oral serve para fazer com que o trabalho oralmente apresentado seja compreendido e retido com maior prontidão,[102] Boas atribui ao prazer proporcionado pela repetição rítmica o gosto pela freqüência de motivos em certas culturas:

> Os contos dos índios chinook são sempre construídos de forma tal que cinco irmãos, um após o outro, vivem as mesmas aventuras. Os quatro mais velhos perecem, enquanto o mais jovem acaba sendo bem-sucedido. O conto repete-se *verbatim* para todos os irmãos, e sua extensão, que para nossos ouvidos e nosso gosto seria intolerável, provavelmente se torna prazerosa pela sua forma repetida.[103] (Tradução nossa)

Mais surpreendentes, segundo Boas, são as repetições rítmicas nas poesias, que ele prefere chamar de *canções*, das quais provê vários exemplos, como a genealogia polinésia —

> Lii-ku-honua, o homem,
> Ola-ku-honua, a mulher,
> Kumo-honua, o homem,
> Lalo-honua, a mulher, [...].[104] (Tradução nossa)

— a cantiga de ninar dos índios quaquiutles:

---

[99] GRAY, Bennison. Repetition in oral literature. *The Journal of American Folklore*, Washington, vol. 84, no. 333, July-Sep. 197, p. 289.

[100] PARRY, Milman. *L'Epithète traditionelle dans Homère*. Paris: Societé Éditrice Les Belles Lettres, 1928.

[101] Id. Studies in the epic technique of oral verse-making: I. Homer and Homeric style. *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge, vol. 41, 1930; Id. Studies in the epic technique of oral verse-making: II. The Homeric language as the language of an oral poetry. *Harvard Studies in Classical Philology*. Cambridge, vol. 43, 1932.

[102] GRAY, op. cit., p. 290.

[103] BOAS, Franz. Stylistic aspects of primitive language. *The Journal of American Folklore*. Washington, vol. 38, no. 149, July-Sep. 1925, p. 330. O texto em inglês é: "the tales of the Chinook Indians are always so constructed that five brothers, one after another, have the same adventure. The four eldest ones perish while the youngest one comes out successful. The tale is repeated verbatim for all the brothers, and its length, which to our ear and to our taste is intolerable, probably gives pleasure by the repeated form".

[104] Ibid., p. 331. O texto em inglês é: "Lii-ku-honua, the man, / Ola-ku-honua, the woman, / Kumo-honua, the man, / Lalo-honua, the woman, [...]".

Quando eu for um homem, serei caçador, ó pai!
Ya ha ha ha.
Quando eu for um homem, serei arpoador, ó pai!
Ya ha ha ha.
Quando eu for um homem, serei construtor de canoas, ó pai!
Ya ha ha ha.
Quando eu for um homem, serei carpinteiro, ó pai!
Ya ha ha ha.
Quando eu for um homem, serei artesão, ó pai!
Ya ha ha ha.
Que não passemos privações, ó pai!
Ya ha ha ha.[105] (Tradução nossa)

— ou ainda a canção esquimó do corvo e dos gansos, em que o corvo diz:

Oh, estou me afogando, ajudem-me!
Oh, agora a água chega aos meus tornozelos,
Oh, estou me afogando, ajudem-me!
Oh, agora a água chega aos meus joelhos.[106] (Tradução nossa)

— e assim por diante, para todas as partes do corpo, até os olhos.

Spina considera a repetição como "o elemento embrionário, fundamental, do canto primitivo".[107] Trazendo exemplificações de obras de Franz Boas e Robert Lowie, ele fará uma descrição algo detalhada da repetição em poesia "primitiva", como o hábito de exprimir a mesma idéia através de palavras sinônimas neste exemplo dos quaquiutles: "Temo muito o nosso chefe, ó tribos! Eu tremo por causa deste grande meio de produzir terror, deste grande meio de tratar de produzir terror, esta grandíssima causa de terror";[108] ou na seguinte construção paralelística de um fragmento de canção esquimó, em quiasmo: "Lá no sul contemplo o grande monte Kunak; / O grande monte Kunak vejo lá no sul".[109]

Spina identifica também a repetição enfática, que, como o leixa-pren dos trovadores medievais e o despique dos cantadores sertanejos, faz iniciar uma estrofe retomando o último

---

[105] BOAS, Franz. Stylistic aspects of primitive language. *The Journal of American Folklore*. Washington, vol. 38, no. 149, July-Sep. 1925, p. 331. O texto em inglês é: "When I am a man, then I shall be a hunter, O father! / Ya ha ha ha. / When I am a man, then I shall be a harpooneer, O father! / Ya ha ha ha. / When I am a man, then I shall be a canoebuilder, O father! / Ya ha ha ha. / When I am a man, then I shall be a carpenter, O father! / Ya ha ha ha. / When I am a man, then I shall be an artisan, O father! / Ya ha ha ha. / That we may not be in want, O father! / Ya ha ha ha".

[106] Ibid., p. 332. O texto em inglês é: "Oh, I am drowning, help me! / Oh, now the waters reach my great ankles. / Oh, I am drowning, help me! / Oh, now the waters reach my great knees".

[107] SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 44.

[108] Boas *apud* SPINA, op. cit., p. 45.

[109] Lowie *apud* SPINA, op. cit., p. 45.

verso.[110] Em desafios poéticos, chama-se *canson redonda* quando o menestrel repete o verso final do adversário, recurso ricamente ilustrado por Câmara Cascudo:

> Nas horas de Deus, amém,
> Não é zombaria, não!
> Desafio o mundo inteiro
> Pra cantar nesta função!
>
> Pra cantar nesta função,
> Amigo meu camarada,
> Aceita teu desafio
> O fama deste sertão![111]

Ainda citando Boas, Spina traz um exemplo de canção lírica dos quaquiutles, em que as partículas interjetivas, colocadas entre as unidades rítmicas, servem para acrescentar mais força à expressão:

> Ie ia aie ia!
> Tu tens meu coração, tu, que dizes que me amas,
> tens meu coração,
> querido meu!
> És cruel, tu, que dizes que estás louco de amor por mim,
> querido meu!
> Ie ia aie ia!
> Quando vais tu falar de meu amor,
> querido meu?[112]

E outro excerto do cancioneiro quaquiutle, pelo qual ilustra a repetição como condicionamento emotivo do cantor, como as canções das carpideiras, cujos segmentos rítmicos imitam o soluço durante a lamentação:

> Hana, hana, hana. Rompeu-se a coluna do mundo.
> Hana, hana, hana. Rodou por terra a coluna do mundo.
> Hana, hana, hana. Nosso grande chefe foi descansar.
> Hana, hana, hana. Agora caiu o nosso último chefe.[113]

Finalmente, a repetição aparece como elemento indispensável nas fórmulas da magia imitativa, o que, segundo Spina, tem mais razão de ser, "pois a força mágico-mimética reside

---

[110] SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 46.

[111] Euclides da Cunha *apud* CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005. p. 180.

[112] Boas *apud* SPINA, op. cit., p. 46.

[113] Boas *apud* SPINA, op. cit., p. 47.

na insistência das solicitações".[114] O exemplo apresentado, uma fórmula para fazer cessar a chuva, provém de uma ilha a noroeste da Austrália:

> O caranguejo vai se recolher,
> Chuva, afaste-se...
> O pepino-do-mar desaparece,
> Chuva, afaste-se...
> O ouriço desaparece,
> Chuva, afaste-se...[115] (Tradução nossa)

O estudo de Gray[116] organiza as diversas manifestações de repetição na oralitura, classificando-as em dois grupos distintos — repetição na tradição oral e repetição em composições literárias orais. Cada um destes subdivide-se em repetição verbal e repetição de incidentes. Um esboço do quadro completo seria o seguinte:

I. Repetição na tradição oral (de composição para composição)
   A. Repetição verbal: convenções
   B. Repetição de incidentes: motivos, tipos de contos etc.
II. Repetição em composições literárias orais (dentro de uma mesma composição)
   A. Repetição verbal
      i. Verso
      ii. Fórmulas
   B. Repetição de incidentes
      i. Incidentes semelhantes acontecem com as mesmas pessoas
      ii. Incidentes semelhantes acontecem com pessoas diferentes
      iii. A narração repete o incidente
      iv. O incidente repete a narração

Gray desprezará todas as repetições do grupo I, alegando que a recorrência de elementos verbais (IA) e de elementos incidentais (IB) de composição para composição caracteriza qualquer tradição literária, oral ou escrita. Portanto, o tipo de repetição

---

[114] SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 48.

[115] Levy-Bruhl *apud* SPINA, op. cit., p. 49. Minha tradução de: "Le crabe, Il va à reculons, / Pluie, retire-toi... / Le trépang se retire, / Pluie, retire-toi. / Le hérisson se retire, / Pluie, retire-toi...".

[116] GRAY, Bennison. Repetition in oral literature. *The Journal of American Folklore*, Washington, vol. 84, no. 333, July-Sep. 1971, p. 296.

transcomposicional não seria exclusivo do sistema literário oral, a oralitura. A chamada repetição verbal transcomposicional, ou convenção, seria simplesmente a recorrência de uma construção verbal de composição para composição, enquanto que a repetição incidental seria a recorrência de temas, motivos ou ciclos. [117]

É preciso anotar, entretanto, uma diferença básica entre as convenções da oralitura e as da literatura. Enquanto, na tradição escrita, a convenção é considerada pastiche, paródia, simulacro, *remake* — para não mencionar o plágio — constituindo gêneros literários circunscritos, ou mero acidente imposto pela intertextualidade; na tradição oral, a convenção está associada ao resgate de micro-histórias, o que não constitui um caráter excepcional dentro da economia oral. Ao contrário, a repetição transcomposicional garante a sobrevivência da tradição enquanto informação que não tem outro meio de perpetuar-se, mecanismo de que prescinde a tradição escrita devido à sua natureza de registro em suporte permanente. Portanto, a tradição oral depende da repetição transcomposicional como meio de subsistência, e não como mero recurso literário ou acidente discursivo.

Para Gray, o tipo de repetição que ocorre regularmente na oralitura e está ausente da literatura é a repetição intracomposicional, com exceção do verso, que, apesar de ser uma estrutura de repetição proveniente da tradição oral, tem perdurado na tradição escrita, não constituindo, assim, um elemento distintivo da oralitura. Dessa forma, restam as fórmulas e a repetição de incidentes intracomposicional.[118] Para exemplificar, ele compara duas versões de uma mesma história classificada, ao que parece, pelo sistema de Aarne-Thompson, sob o número 407B — A Amante do Diabo. A primeira é uma versão cigana da Romênia, publicada em 1878, e chama-se "O Vampiro"; a segunda é uma versão húngara, coletada em 1938, chamada "A Linda Donzela Ibronka".

A trama das duas histórias é praticamente idêntica. Suas linhas gerais são as seguintes: a moça mais bela de uma vila não tem, como as outras, um pretendente que a acompanhe e se sente ao seu lado nas reuniões em que todas fiam e tecem enquanto conversam e divertem-se. Cansada de ser a única donzela sem companhia, Ibronka reclama a Deus que lhe dê um namorado, ainda que este seja um dos demônios. Finalmente, aparece um rapaz a fazer-lhe a corte. Certa vez, quando Ibronka deixa cair a agulha com que fiava, ao abaixar-se para pegá-la, descobre que, em vez de pés, o rapaz tinha cascos fendidos. Ela, então, movida pela suspeita, prende ao manto do rapaz um fio de lã no momento em que se despedem e segue-o

---

[117] GRAY, Bennison. Repetition in oral literature. *The Journal of American Folklore*, Washington, vol. 84, no. 333, July-Sep. 1971, passim.

[118] Ibid.

até o cemitério de uma igreja. Lá Ibronka encontra-o banqueteando-se das vísceras de um cadáver. Ela foge da cena rapidamente, mas, momentos após chegar a casa, ele aparece à janela e pergunta-lhe o que havia visto. Ela repetidas vezes recusa-se a lhe contar o que presenciara e, em resposta, ele ameaça matar — e de fato mata — toda a sua família, sendo ela própria eliminada ao final. Seus amigos então fazem um buraco na parede e enterram-na fora do cemitério.[119] Sobre seu túmulo cresce uma flor, que um dia é colhida e levada para casa por um príncipe. A flor toda noite transforma-se em uma donzela, até ser descoberta. O príncipe propõe-lhe casamento. Anos depois, casada e mãe de dois filhos, Ibronka é descoberta pelo antigo amante, que lhe faz a mesma pergunta de sempre. Ela novamente se recusa a dizer-lhe, mas, desta vez, o faz de forma tão enfática que o destrói, com o que todos os seus familiares mortos são trazidos de volta à vida.[120]

Há pequenas diferenças entre as duas versões, como o fato de, no conto cigano, o namorado ser um vampiro, ao passo que, na versão húngara, ele é um demônio. Entretanto, tais variações nada acrescentam em termos de material verbal ou acidental. A versão húngara, todavia, é duas vezes e meia maior do que a versão cigana, contribuindo para tal ônus a repetição. Tanto a repetição verbal quanto a incidental cooperam, individualmente ou em conjunto, para a ampliação. Constitui o cerne da história, em ambas as versões, o incidente formular repetido várias vezes através do questionamento posto pelo demônio à donzela,[121] que ocorre quatro vezes em cada. Já a transformação da flor na donzela ocorre três vezes na versão cigana e apenas duas vezes na húngara. Segundo Gray, os principais dispositivos de repetição responsáveis pela amplificação da versão húngara são o uso da narração para repetir os incidentes e os incidentes para repetir o que já foi narrado. Em suas próprias palavras:

> Isso se percebe desde o início. Logo após o incidente do pé do Demônio, a garota procura por uma anciã sábia na vila, a quem ela reconta toda a história até aquele ponto. Dessa forma, a narração repete o incidente. A anciã resumidamente diz a ela o que fazer, e sucintamente aparece uma descrição de Ibronka fazendo o que a anciã

---

[119] Ibronka, antes de ser assassinada, pede que seus amigos assim o façam, a conselho de uma anciã sábia. Quando o namorado volta a casa e indaga das janelas e portas para onde tinham levado o corpo de Ibronka, estes não sabem informar, já que o esquife não passara por nenhuma dessas entradas da casa. A mesma pergunta é feita ao cemitério da vila, que, por não guardar o corpo de Ibronka, também não sabe de seu paradeiro. Ele questiona também as estradas, que nada lhe respondem, porque o cortejo de Ibronka havia evitado os caminhos mais conhecido, tomando atalhos para o local secreto do sepultamento.

[120] O enredo é retirado de GRAY, Bennison. Repetition in oral literature. *The Journal of American Folklore*. Washington, vol. 84, no. 333, July-Sep. 1971, p. 298, e de DÉGH, Linda (ed.). *Folktales of Hungary*. Trans. Judit Halász. [Chicago]: Chicago University Press, 1965. p. 46-57.

[121] Algo que se poderia traduzir como: "Linda donzela Ibronka, o que viste quando puseste teu lindo olho no buraco da fechadura?". Ibronka não chega a entrar no cemitério, mas espia o demônio a comer o cadáver através da fechadura na porta que separa a igreja do adro.

> aconselha. Em seguida, ela novamente consulta a anciã. De novo — mas desta vez em detalhes bem mais ricos — a velha lhe dá instruções e, no mesmo nível de detalhamento, aparece a menina fazendo o que a mulher lhe manda. Assim, o incidente repete a narração. Segue até a morte de Ibronka, em maior ou menor detalhe, essa alternância do incidente com a narração do que ocorreu da garota para a velha e da narração do que ela deveria fazer da velha para a garota.[122] (Tradução nossa)

Na versão cigana, o episódio final — em que Ibronka extermina verbalmente o demônio após ele ter ameaçado matar seu marido — apresenta-se em apenas duas linhas. Na versão húngara, o mesmo episódio estende-se por mais de seiscentas palavras. Ao longo de toda a história, o demônio insiste na mesma pergunta formular a Ibronka: "Linda donzela Ibronka, o que viste quando puseste teu lindo olho no buraco da fechadura?", ao que ela sempre respondia: "Nada vi". O demônio então replicava: "Tu deves contar-me o que viste, senão [sua irmã / sua mãe / seu pai] morrerá", ao que ela respondia: "Se [ela / ele] morrer, nós [o / a] enterraremos, mas nada vi pelo buraco da fechadura". Todavia, no último episódio, ela retruca ao questionamento repetindo toda a história desde o início até chegar ao relato de seu próprio funeral, quando o demônio entra em colapso e morre. A essa repetição de tudo quanto aconteceu na história acrescentam-se dois refrões: "Porém a uma alma morta, não viva, estou falando", que Ibronka repete doze vezes; e a mesma pergunta que o demônio continua a gritar, feita quatro vezes entre as falas da menina.[123]

Nesse caso extremo de uso ostensivo da reiteração de incidentes e construções formulares, evidencia-se que a repetição na oralitura, em contraste com a literatura escrita, é empregada com a finalidade de desenvolver a própria composição, e não apenas como um recurso enfático. Quase todos os episódios são reproduzidos em maior ou menor grau, com exceção daquele em que a donzela sonega a resposta ao demônio. Ocorre apenas uma vez na história a cena em que ela presencia o amante diabólico banqueteando-se das vísceras de um cadáver através do buraco da fechadura da porta que separa a igreja do cemitério. A omissão desse detalhe provê a ocasião para a repetição da pergunta do demônio, das meias respostas de Ibronka e da dinâmica de recorrência incidental. Sem o artifício criado por Ibronka, não

---

[122] GRAY, Bennison. Repetition in Oral Literature. *The Journal of American Folklore*, Washington, vol. 84, no. 333, July-Sep. 1971, p. 298-299. O texto em inglês é: "This is apparent from the very beginning. Just after the incident of the devil's foot has occurred, the girl seeks out an old wise woman in the village to whom she recounts the entire story up to that point. Thus narration repeats incident. The old woman briefly tells her what to do, and briefly she is described as doing it. Then she consults the old woman again. Again, but now in much greater detail the old woman gives her instructions, and in the same detail the girl carries them out. Thus incident repeats narration. This alternation of incident with the girl's narration to the old woman of what has happened and with the old woman's narration to the girl of what she should do continues in more or less detail until the girl dies".

[123] Ibid., p. 299.

haveria razão de ser para vários episódios, como a morte de seus familiares. Conseqüentemente, a narrativa perderia assim sua dinâmica característica.

Gray assegura que "o princípio fundamental da oralitura é a duplicação de incidentes, enquanto que o da literatura escrita é a descrição de incidentes".[124] Lançando mão de duas frases — "Ele tentou e tentou" e "Ele tentou com muito afinco" —, Gray resume na primeira o método oral, repetitivo da ação, e, na segunda, o método escrito, descritivo.[125] Embora não faça especificamente nenhuma ressalva, não é difícil imaginar que poderá haver descrições na oralitura, assim como repetições na literatura, mas seus usos não exorbitarão a esfera do recurso e do bom andamento da narrativa.

Com relação à repetição de incidentes transcomposicional, Lord argumenta que "as fórmulas padronizadas eram agrupadas em torno de temas igualmente padronizados, tais como a assembléia, a reunião do exército, o desafio, a espoliação dos vencidos, o escudo do herói e assim por diante".[126] Dessa forma, a sobrevivência de temas e o agrupamento de composições em torno deles adquirem propriedades muito particulares que diferenciam a repetição transcomposicional na oralitura da repetição na tradição literária. Comentando sobre a afirmação de Lord, Ong lembra que a narrativa oral em todo o mundo apresenta um repertório de temas semelhantes. O mesmo fenômeno, na narrativa escrita, entretanto, seria infinitamente mais variado.[127] É compreensível, todavia, que o repertório de temas da tradição literária seja muito mais rico do que o da tradição oral. A restrição de temas na oralitura observada por Ong pode ser apenas ilusória, porque o volume de composições escritas, devido à natureza permanente de seus meios de preservação, acumula sua história de forma mais eficaz, em contraste às muitas perdas que terão ocorrido dentro das próprias tradições orais. Outra simples constatação é a de que a tradição literária conta com estudos regulares que superam quantitativamente as reflexões sobre a oralitura; portanto, nada mais natural que os levantamentos temáticos no âmbito da literatura sejam mais completos.

Trata-se, dessa forma, menos da quantificação dos temas e mais da própria forma de funcionamento da dinâmica da oralitura. Como a composição oral atualiza-se na *performance*, é imprescindível que a canção se compatibilize aos estereótipos existentes na tradição, ao

---

[124] GRAY, Bennison. Repetition in oral literature. *The Journal of American Folklore*, Washington, vol. 84, no. 333, July-Sep. 1971, p. 300.

[125] Ibid., p. 300.

[126] Lord *apud* ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998. p. 32.

[127] ONG, loc. cit.

mesmo tempo em que se renova, realizando o jogo da conservação e da mudança, forças antagônicas tão típicas da economia da oralidade. O agrupamento em torno de temas tem a ver com o caráter de composição-em-*performance* e, conseqüentemente, de improvisação da oralitura. A expressão composição-em-*performance*, como lembra Nagy, significa que composição e *performance* são dois aspectos de um mesmo processo,[128] que se esteia na utilização de blocos pré-fabricados de material, habilmente agregados, arranjados ou editados em novas formas. Com relação a isso, Janko diz que

> O melhor poeta é capaz de improvisar de forma mais eficaz, por exemplo, nas falas, onde a tradição não lhe oferece blocos de material em formato satisfatoriamente estável, como as cenas de preparação para a guerra. Entretanto, a base da composição oral não é a improvisação *ex nihilo* — muito pelo contrário. Para improvisar, o poeta deve primeiro dominar a linguagem poética oral, com o máximo de cenas e padrões tradicionais para sustentar sua história.[129] (Tradução nossa)

Fica claro, na leitura da passagem, que Janko acredita que o tema, enquanto unidade básica de conteúdo, ordena e disponibiliza padrões que servem como fontes de unidade e organização dentro da dinâmica da composição-em-*performance*. A repetição incidental transcomposicional, portanto, figura como algo muito maior que uma simples rubrica que compreende composições de temáticas comuns. Ela é parte de um sistema, de um ciclo de produção, existência e sobrevivência da oralitura, constituindo-se assim em uma característica intrínseca sua.

2.4 **Parataxe**

Uma das principais marcas sintáticas do estilo oral investigado por Parry e Lord é sua estrutura paratática. Krishna, estudando as relações entre parataxe e encadeamento em *Alliterative Morte Arthure*, poema inglês medieval, diz que suas estruturas figuram de maneira direta, linear, com um mínimo de subordinação ou conectivos complexos, e suas

---

[128] NAGY, Gregory. Homeric questions. *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, Chicago, vol. 122, 1992.

[129] JANKO, Richard. The Homeric poems as oral dictated texts. *The Classical Quarterly*, Columbus, vol. 48, no. 1, 1998, p. 4. O texto em inglês é: "The best poet is best able to improvise, e.g. in speeches, where the tradition does not offer him blocks of material in fairly stable form, like arming-scenes. However, the basis of oral composition is not improvisation ex nihilo—quite the contrary. To be able to improvise, the poet must first master the oral-traditional poetic language, with enough of the traditional scenes and story-patterns to enable him to hold his tale together".

frases com freqüência coincidem com os versos, às vezes produzindo uma pausa retórica intensa.[130] Nas canções heróicas servo-croatas mais simples registradas por Parry e seu discípulo, quase todo final de verso é também final da frase; em Homero, um verso está muitas vezes ligado a outro, mas a conexão é geralmente frouxa, no famoso estilo aditivo ou em série recorrente no texto homérico. Foi essa peculiaridade que levou Parry a investigar a sintaxe dos poemas.[131]

As definições para parataxe, todavia, não encontram um consenso entre os teóricos. Quando não são incompletas e mesmo contraditórias, simplesmente estão ausentes das reflexões sobre o assunto. No geral, entretanto, o conceito associa-se à idéia de igualdade hierárquica, presente na coordenação, entre os termos de uma oração ou entre orações. Para uns, importa que não haja um nexo explícito entre as unidades paratáticas; para outros, a questão não é relevante, desde que o nexo não indique explicitamente uma relação de subordinação, o que seria justamente o contrário da parataxe — a hipotaxe.

Bechara apresenta uma formulação interessante:

> Consiste a parataxe na propriedade mediante a qual duas ou mais unidades de um mesmo estrato funcional podem combinar-se nesse mesmo nível para constituir, no mesmo estrato, uma nova unidade suscetível de contrair relações sintagmáticas próprias das unidades simples deste estrato. Portanto, o que caracteriza a parataxe é a circunstância de que unidades combinadas são equivalentes do ponto de vista gramatical, isto é, uma não determina a outra, de modo que a unidade resultante da combinação é também gramaticalmente equivalente às unidades combinadas.[132]

Quando se mantém o nível da estruturação gramatical para a análise, não há problemas em definir as relações de parataxe. Naturalmente que as várias leituras semânticas que se podem efetuar de uma relação em princípio hipotática constituem um fator complicador do conceito. Garcia[133] explicará vários casos de falsa coordenação, ou seja, casos em que a coordenação ocorre no nível sintático, mas, no nível psicológico, acontece a subordinação. No exemplo apresentado por Garcia[134] — "Irei, quer queiras, quer não queiras" (1) —, a possível

---

[130] O termo em inglês é "end-stopped", o que significa que o sentido de um verso coincide com o fim da linha, não havendo debordamento.

[131] KRISHNA, Valerie. Parataxis, formulaic density, and thrift in the alliterative Morte Arthure. *Speculum*, [s.l.], vol. 57, no. 1, 1982.

[132] BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999. p. 48.

[133] GARCIA, Otto M. *Comunicação em prosa moderna*: aprenda a escrever, aprendendo a pensar. 19. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

[134] Ibid., p. 47.

leitura do par alternativo "quer... quer" como de valor subordinativo concessivo-condicional, equivalente a "Irei, *se* quiseres ou (e) *mesmo que* não queiras" (2) (grifos do autor), é muito plausível, embora a construção coordenada alternativa (1) possa também ser transformada em "queira ou não queira, irei" (3), o que a torna novamente em uma alternativa. A capacidade de interpretação que tenderá a (2) ou a (3) será conforme as condições lingüísticas do ouvinte de (1), assim como será ele quem preencherá o espaço da conjunção deixado ausente pelas orações justapostas, provendo a relação de um nexo segundo também a sua capacidade e disposição psíquica.

Deve-se manter sempre em mente a situação da composição-*performance* na oralitura quando se preconiza a parataxe como elemento característico da poesia oral. Juntamente com a *performance*, não se poderá descartar um público, composto em sua maioria de indivíduos pertencentes a uma tradição oral ou de vocação mista. Notopoulos chegará a falar de uma "mentalidade paratática inerente tanto do poeta quanto do público",[135] enquanto outros, como Ong,[136] apontarão os contextos normais — "inteiramente existenciais que circundam o discurso oral e ajudam o significado, de certa forma independente da gramática" — como uma possibilidade para a abundância de estruturas aditivas na oralidade.

O famoso poema de Carlos Drummond de Andrade, "Quadrilha", pode servir para demonstrar a relatividade da leitura ainda para o leitor — sujeito letrado — de hoje:

> João amava Teresa que amava Raimundo
> que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
> que não amava ninguém.
> João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
> Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
> Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
> que não tinha entrado na história.[137]

Os três primeiros versos apresentam construções em hipotaxe, ou seja, ocorre um desnível sintático entre as orações, sendo a primeira "João amava Teresa" a introdutora de uma série de outras formadas em "cascata", mostrando a complicação das relações e a evolução da ação para um desenlace em "ninguém". É como se o poeta dissesse que o amor é uma subordinação e que, no fim, acaba dando em nada. A parataxe ocorre nos três versos seguintes, com orações apenas justapostas, com exceção de "Lili casou com J. Pinto

---

[135] NOTOPOULOS, James A. Continuity and interconnexion in Homeric oral composition. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Cleveland, vol. 82, 1951, p. 81.

[136] ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998. p. 48-49.

[137] ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia e prosa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. p. 27.

Fernandes", que é introduzida pela conjunção "e". O mecanismo mostra o destino de todos os "personagens" da história e sua inexorabilidade, mas os nexos lógicos entre as sentenças podem ser preenchidos pelo leitor, que, minimamente, inserirá a idéia de adição entre elas.

Mas essa é apenas a primeira possibilidade que ocorre, antes de se perceber que outras relações podem ser estabelecidas. Por exemplo, pode-se dizer que João foi para os Estados Unidos *porque* Teresa entrou para o convento; Teresa entrou para o convento, *depois que* Raimundo morreu de desastre; *Como* Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia; e assim por diante. Em cada uma das possibilidades de leitura apontadas, há uma relação hipotática possível, o que quer dizer que diferenças interpretativas são virtuais, latentes, à espera de um momento de ganhar a realidade, concretizar-se no momento do contato com o intelecto do interlocutor.

O relacionamento sintático mais solto na parataxe favorece também a possibilidade de restauração da composição original de forma mais fácil, pois a presença de um nexo frouxo, ou mesmo a sua ausência, poderá ser preenchida por aproximação à improvisação, que, na realidade, não passa de uma manipulação de material pré-existente, com o mínimo possível de edições. Talvez uma mesma composição, mas contendo uma densidade hipotática maior, não fosse tão rapidamente resgatável, o que seria contra a economia da oralidade.

O sistema da economia oral no qual vive o poeta privilegia as orações simples, paratáticas, vinculadas em paralelo, evitando as complicações sintáticas que pudessem desestimular o ouvinte ao longo de poemas que, como o apresentado abaixo, contam com mais de mil versos, alguns chegando mesmo a atingir doze mil. A canção a seguir — chamada "O casamento do filho de Mustajbey, Bećirbey" — é parte de uma épica da Bósnia e foi oralmente composta durante uma *performance* do bardo Halil Bajgorić, que, apesar de iletrado, era capaz de cantar extensíssimos poemas sobre heróis dos gloriosos dias do Império Otomano do século XIV. A canção foi registrada por Parry, Lord e Nikola Vujnović como parte de seu trabalho de campo inicial entre 1933 e 1935.

A ação imediata inicia com Djerdelez Alija acordando em seu castelo perto de Visoko, bem convencionalmente antes do alvorecer, preparando-se para enfrentar o dia e, como poderia imaginar uma audiência experimentada, algum tipo de aventura. Como um solitário que vive separado do restante da sociedade, ele passa seu próprio café e toma nada menos que oito xícaras antes de sentir uma "centelha". Desce de seu castelo e vai ao estábulo selar e pentear seu cavalo:

Sim! Djerdelez Alija levantou-se cedo,
Ei! Alija, o herói do tzar,
Perto de Visoko acima de Sarajevo,
Antes da alvorada e do alvo dia —
Até mesmo duas horas inteiras antes do amanhecer,
Quando raia o dia e o sol se ergue
E a estrela da manhã revela sua face.
Quando o jovem homem se levantou,
Ele acendeu um fogo na lareira
E sobre o fogo colocou seu bule de café,
Após Alija passar o café,
De uma, e duas xícaras ele se serviu —
Uma, e duas, ele não sentiu a centelha,
Três, e quatro, a centelha apoderou-se dele,
Sete, e oito, até que se fartou.
Um solteiro não tem criada,
E de fato Alija não tinha ninguém em lugar algum,
Só a si mesmo e seu cavalo baio.
O jovem homem pôs-se de pé agilmente,
E desceu apressado a torre branca
E para o cálido estábulo correu,
Para o seu cavalo baio de longa crina.
Tirou seu cavalo da manjedoura,
Levou-o para fora, e amarrou-o ao beiral
Retirou dele a manta, e passou-lhe a almofaça
Ele começou a pentear o dourado.[138] (Tradução nossa)

Do verso "Após Alija passar o café" em diante, todas as relações entre as orações constituem-se por parataxe, expressando uma enumeração de ações contínuas, que vão se encadeando de forma livre o suficiente para permitir que o ouvinte — ou leitor — estabeleça os nexos necessários.

Para Parry e Lord, entretanto, não é apenas a relativa liberdade com que o poeta pode evocar seus versos ou o ouvinte pode estabelecer nexos lógicos o traço mais importante da parataxe nos poemas homéricos e servo-croatas. Nos hexâmetros da *Ilíada* e da *Odisséia* e nos decassílabos servo-croatas, os sentidos dos sintagmas da oração realizam-se integralmente nas delimitações de uma única linha de verso, sem debordamento. Assim, parecerá haver, nas composições de tais tradições, uma óbvia relação de coincidência entre a parataxe e a baixa incidência de *enjambements* (debordamentos), que Parry e seu discípulo notaram e

[138] BAJGORIC, Halil. *The wedding of Mustajbey's son Bercibey*. Disponível em: <http:// www.oraltradition.org/static/zbm/zbm.pdf>. Acesso em 6 dez. 2006. O texto em inglês é: "Oj! Djerdelez Alija arose early, / Ej! Alija, the tsar's hero, / Near Visoko above Sarajevo, / Before dawn and the white day -- / Even two full hours before dawn, / When day breaks and the sun rises / And the morning star shows its face. / When the young man got himself up, / He kindled a fire in the hearth / And on the fire he put his coffeepot; / After Alija brewed the coffee, / One, then two cups he poured himself -- / One, then two, he felt no spark, / Three, then four, the spark seized him, / Seven, then eight, until he had enough. / A bachelor has no maidservant, / And indeed Alija had no one at all, / Just himself and his bay horse. / The young man jumped to his light feet, / Then hurried down the white tower / And into the warm stables he ran, / To his long-maned bay horse. / He brought the horse out of the manger, / Led it out and tied it below the eave. / He threw off the blanket, pressed the curry-comb on top / And began to comb the golden one".

confrontaram. Examinando os versos homéricos e servo-croatas e comparando-os aos poemas de Virgílio e de Apolônio, verificaram que aparecem três tipos de finais de verso: 1) aqueles em que não ocorre o debordamento — o final do verso coincide com o final da frase; 2) os que apresentam um semidebordamento, ou seja, o final do verso marca a conclusão do pensamento, mas a frase continua na linha seguinte, fornecendo informações extras; e 3) aqueles em que acontece o debordamento necessário, no qual uma unidade sintática é interrompida ao final do verso, cujo sentido não está completo.[139]

Somando os dois primeiros tipos de finais de verso, 1 e 2, Parry chega aos seguintes resultados: a *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero, alcançam 72%; a *Argonautica*, de Apolônio, e a *Eneida*, de Virgílio, apresentam um índice de aproximadamente 51%; e os poemas servo-croatas, 85%. Esses dados significam que os poemas homéricos têm uma incidência de debordamentos na ordem de 28%; os textos de Apolônio e de Virgílio apresentam uma porcentagem de 49%; e os poemas servo-croatas, 15%. Ao comentar sobre estes números, Lord sugere que a baixa incidência de debordamentos necessários constitui uma característica das composições orais e é um dos critérios que devem ser levados em consideração ao se testar a oralidade de um poema.[140] De fato, poemas de uma tradição já escrita, a épica grega *Argonautica* e a latina *Eneida* contêm cifras bem mais altas para a incidência de debordamentos necessários.

A alta incidência de construções paratáticas e sem debordamentos necessários nos poemas da tradição oral foi injustamente compreendida como sinônimo de simplicidade ou falta de sofisticação. Do ponto de vista tanto da audiência quanto da concepção de tais versos, porém, parece ser o caso justamente o oposto. Sem a pronta coesão que se efetua pela simples entonação ascendente ao fim das linhas nas construções hipotáticas e debordadas, os ouvintes das composições orais tradicionais são forçados a um maior envolvimento na restauração de sentidos pela construção dos relacionamentos sintáticos. Como se viu, eles desempenham o papel de participantes ativos no preenchimento de nexos lógicos entre as linhas de tais composições, cujos vínculos explícitos, no mais das vezes, encontram-se ou completamente ausentes ou apenas indicados de forma muito solta, no famoso estilo aditivo. Da perspectiva da produção ou da concepção, o poeta terá de lidar com a fluidez paratática, elaborando linhas sintaticamente completas e coerentes entre si. Ele ainda enfrentará as restrições da rígida

---

[139] PARRY, Milman. The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse, *Transactions of the American Philological Association*, Chicago, vol. 60, 1929, p. 200-220.

[140] KRISHNA, Valerie. Parataxis, formulaic density, and thrift in the alliterative Morte Arthure. *Speculum*, [s.l.], vol. 57, no. 1, 1982, p. 66.

metrificação, com seus números exatos de pés e quantidades e, em algumas tradições, com os complexos esquemas de rima.

Assim, embora tal configuração poética — um conjunto de frases justapostas sob a forma de versos de sintaxe plena — pareça destituída do mesmo refinamento das construções hipotáticas debordadas, é ela que deflagrará operações mentais tão requintadas quanto as descritas acima. Portanto, a composição da tradição oral parece concebida de forma a incluir a interação possibilitada pela *performance* também no que diz respeito à sua estrutura sintática.

3 SELEÇÃO E PREPARAÇÃO DO *CORPUS*

O processo de constituição do *corpus* de análise nesta tese segue uma lógica bastante simples, mas que exige algumas considerações. A primeira observação importante para a seleção do material relaciona-se aos critérios adotados para os recortes cronológicos. Uma das intenções iniciais era analisar, dentro de um *continuum* temporal de aproximadamente cem anos, um conjunto de poemas produzidos por diversos autores com o intuito de observar a evolução da literatura de folheto na quase totalidade de sua história. O objetivo seria mostrar que, apesar da passagem das décadas, o folheto teria mantido certa fidelidade aos traços orais identificados na épica clássica, conforme se observara nos estudos da literatura comparada no início do século XX.

A inexeqüibilidade do projeto inicial relacionava-se tanto à quantidade astronômica de material a ser analisado quanto ao número de variáveis a lidar durante o processo e sua natureza controversa, intrincada. Dentre essas variáveis estavam a complexa questão dos subgêneros de folheto e o ainda mais complicado debate a respeito de autorias. Além disso, havia também a natural dificuldade de acesso aos acervos, que se encontram dispersos por várias partes do país e do mundo. Se um gênero deixasse de ser analisado, de lá talvez estivessem ausentes os alegados traços orais; se certo autor fosse examinado, em vez de outros, em determinado período, a pesquisa resvalaria em problemas metodológicos, como favorecimento e manipulação de dados. Seria inevitável enfrentar o caótico problema do estabelecimento de propriedades autorais e de direitos, assunto constantemente abordado em pesquisas, mas ainda distante de uma sistematização satisfatória.

Havia também um problema concomitante, diretamente relacionado ao recorte cronológico do *corpus*: a tentadora, mas arriscada, suposição de que o crescente franqueamento do letramento, desde o surgimento da imprensa e sua democratização ao longo do século XX, tenha interferido substancialmente na qualidade da literatura de folheto, em especial dos poetas migrados para as regiões meridionais do Brasil, cuja vocação para a escrita já era ostensiva na década de 1950.[141] Como se pode adivinhar, pendia também, intensificando os problemas existentes, uma decisão com relação ao claro vínculo entre o recorte temporal e o recorte espacial. Era imperativo reformular o objetivo principal da tese,

[141] Esse assunto será abordado no próximo capítulo.

que enfraquecia inutilmente o espírito verdadeiro da pesquisa pelos esforços a se despenderem em trabalhos tão árduos.

Na realidade, seria suficiente apenas uma pequena mudança de perspectiva para que o projeto se tornasse viável. Ao invés da abordagem diacrônica, seria possível, e talvez ainda mais proveitoso, um modo de aproximação sincrônico: uma descrição não do processo de evolução do folheto, mas de uma ou mais de suas etapas. Ainda continuaria a ser produtivo *identificar* os traços orais em certo(s) momento(s) da literatura de folheto, sem o comprometimento direto com alguns problemas de sua evolução na história. Reelaborou-se, então, o objetivo da tese: mostrar que aspectos da oralidade primária *permanecem* na literatura de folheto. Para tal, o grau de letramento do poeta ou da comunidade a que pertence, o período ou o local em que seus livros foram concebidos ou publicados — e até mesmo o intrincado problema da propriedade autoral — passaram a não mais constituir um fator de extrema importância para esta pesquisa, apesar de, em alguns lugares, tais assuntos serem abordados.

Para mostrar que aspectos da oralidade primária permanecem na literatura de folheto, assim, não haveria necessidade de um recorte rígido de tempo e espaço. A opção, entretanto, não se fez aleatoriamente aqui. O próprio gênero terá determinado o enfoque cronológico. O *romance* — forma aqui preferida para análise por apresentar narrativas mais extensas — teve seu "período áureo", segundo Curran,[142] no período compreendido aproximadamente entres as décadas de 1920 e 1960, a partir do qual predominou a comercialização de folhetos de oito páginas. Pelas datas de edição dos exemplares aqui alistados, poderá parecer que o enfoque da pesquisa se centra por volta deste intervalo da história da literatura de folheto. Na realidade, o tempo será uma coincidência gerada pela eleição de certas histórias tradicionais nesta pesquisa. A narrativa oral "A Princesa do Sonho Sem Fim", por exemplo, poderá ter inspirado Leandro Gomes de Barros a escrever *A História da Princeza da Pedra Fina*. Depois de Leandro, terá havido outros poetas que fizeram versões de seu poema ou terão se tornado proprietários de sua obra e publicado narrativas semelhantes ou adaptadas a partir do mesmo tema. A imitação e a reprodução desses precursores deram início a uma tradição de repetidores ou veiculadores de sua arte. Como este trabalho centra-se na análise de algumas dessas histórias tradicionais, copiadas e replicadas nas primeiras décadas do século XX, antes de o conceito de plágio perder toda a plasticidade, fatalmente estará restrito o enfoque aqui a este período.

---

[142] CURRAN, Mark J. A literatura de cordel: antes e agora. *Hispania*, Lubbock, TX, vol. 74, no. 3, Sep. 1991. p. 573.

Nos primórdios da história da literatura de folheto, encontram-se poetas como Leandro Gomes de Barros (1868-1918), João Martins de Athayde (1880-1959) e Francisco das Chagas Batista (1882-1930), que escreveram, entre outros subgêneros de folheto, os *romances* e as *histórias*. Muitos dos poetas pioneiros da literatura de folheto eram também escritores, ou seja, apresentavam certo grau de letramento que os habilitava a redigirem suas próprias histórias sem que precisassem recorrer ao auxílio de outras pessoas. Assim, o recorte aqui privilegiado esforça-se por destacar uma tradição de iniciadores da literatura de folheto que registravam suas obras através da tecnologia do alfabeto. Os traços de oralidade, portanto, não se poderiam justificar exclusivamente por uma suposta falta de domínio da escrita, já que alguns deles eram não somente iniciados nas letras, dominando apenas seus rudimentos, mas manejavam a escrita de forma às vezes proficiente.

A tradição de repetidores e o conceito de plágio importarão para a definição do *corpus* na medida em que, como se disse, serão mostradas aqui versões de uma mesma história com o objetivo de apontar nelas algumas diferenças pertinentes aos traços orais estudados. O que se considerou como *versão* são as muitas manifestações materiais — livretos — de uma mesma *história*. Implícito no termo está o sentimento de incerteza com relação ao material que o pesquisador tem diante de si. Na melhor das hipóteses, ele se deparará com um folheto sobre cuja autoria não paira a menor dúvida: tal poeta foi realmente o primeiro a escrever a respeito de tal história, que em geral foi inspirada em uma amplíssima tradição oral, como suas incontáveis versões das histórias de Trancoso, ou ainda em uma tradição já escrita, como os lunários perpétuos, as hagiografias, os manuais de astrologia, as histórias bíblicas, os romances da literatura, as notícias de jornal, entre outros. No pior dos casos, haverá a perplexidade diante de um exemplar sem a mínima indicação de propriedade literária, com uma história que se *atribui* a certo poeta. Em alguns dos casos, porém, não fica claro se a autoria que se atribui foi à história ou ao folheto; se as modificações introduzidas pelo editor configurariam de fato um texto que justificasse a "usurpação" de propriedade; se o conceito de plágio empregado é suficientemente flexível ou leva em consideração a dinâmica histórica da própria tradição oral, na qual a plasticidade e a relatividade do conceito andavam de mãos dadas com o próprio anonimato.

Entende-se que, em tais pesquisas, foram considerados os apagamentos de nomes dos frontispícios de exemplares efetuados por editores que compraram direitos autorais após a morte de certos poetas; que houve adulterações de acrósticos com o propósito claro de ocultar autorias anteriores; que em muitos poemas houve intervenções sob a forma de correções, acrescentamentos e subtrações com o intuito talvez de justificar o novo nome na capa; que

muitas vezes usaram o expediente de imprimir-se na capa certo nome, sem especificar seu status — editor, proprietário de direitos ou autor —, como se quisessem aproveitar-se de uma ambigüidade, que competiria à posteridade resolver. Entende-se, entretanto, que aquilo que apontaram como plágio também contribuiu para o que importava acima de todas as coisas, para além das intermináveis discussões a respeito de autorias e propriedades: as ações de editores acabaram por proporcionar os meios de difusão das obras e, conseqüentemente, garantiram sua sobrevivência em um mundo que já havia sido invadido por outros tipos de narrativas.

Assim, não se faz distinção aqui entre originais e versões. Em certa medida, tudo será versão, ainda que se tenha certeza sobre as condições de produção dos poemas, porque, na arte do folheto, conjunção de expressões orais e escritas, não se poderia prescindir de uma das perspectivas sem prejuízo para a própria arte. Como se disse, os próprios precursores alimentaram-se da tradição oral e da tradição escrita igualmente. Na dinâmica de sobrevivência da literatura de folheto, não se pode ignorar o papel fundamental que o "plágio" exerceu como veículo de uma tradição nova e que enfrentaria, em muitas fases de seu desenvolvimento, as ameaças da extinção. A atitude de partir do folheto como versão, elegendo, em primeiro lugar, a história — que toma a forma material de panfletos de certo versista, que recebe interferências de determinado editor ou proprietário, ou que é completamente anônimo — considera a todos igualmente como indivíduos que simplesmente efetuaram intervenções sobre histórias.

O fato de selecionarem-se versões para análise tem por objetivo verificar o comportamento do interventor de algumas dessas histórias diante das marcas de oralidade investigadas. Enquanto algumas destas comparações, entre certas edições de um romance, revelam-se extremamente fecundas, mostrando atos de interferência claros e significativos, outros paralelos indicarão apenas diferenças mínimas, divergências de pouco interesse direto para esta pesquisa. Ademais, a presença de mais do que uma única versão importa para algumas seções da análise, enquanto não serão relevantes para outras. Apesar de alguma instabilidade em suas ocorrências, os fenômenos estarão presentes em toda a seleção em certa medida. Não haverá, todavia, a necessidade de comprometimento com todo o *corpus* a cada item, porque apenas em parte do repertório é que se poderá verificar, com maior aproveitamento, os vestígios que se buscam. Mais importante do que simplesmente apontar as feições da oralidade no *corpus* será estudar como elas desempenham um papel fundamental no andamento da narrativa, um papel que extrapola o meramente estético e que está relacionado à preservação de dados como uma necessidade imperiosa.

Comparar versões já faz parte do tratamento do *corpus*. O primeiro critério a adotar-se será o de agrupar as versões de uma mesma história sob uma rubrica que figurará como subitem deste capítulo. Isso se fará para todas as histórias, de forma que haverá tantos subitens quanto forem as histórias apresentadas. O nome do subitem será uma média dos nomes que constam nos folhetos, já que existe certa variação nos títulos. As versões organizar-se-ão segundo a ordem alfabética do nome que aparece na capa do folheto, seja o do autor, do editor ou do proprietário. Quando não houver nenhuma identificação, o folheto será tratado como anônimo, ainda que a autoria seja comprovada por alguma pesquisa, e virá antes das outras versões. O nome que aparecer no folheto sem especificação de editor ou proprietário será tratado como de autor, ainda que pesquisas refutem o fato, e aqui não se fará acompanhado de informação suplementar.

Cada história receberá uma sigla de quatro letras que será usada, juntamente com um sistema simples de números para identificação da versão. Por exemplo, o subitem chamado "História de Juvenal e o Dragão" apresentará duas versões diferentes, que aqui serão referidas como HJDR-1 e HJDR-2. Apesar de, às vezes, haver pequenas variações nos títulos das versões, elas serão mencionadas sempre pelas suas siglas. Todas as diferenças de títulos na capa entre versões, bem como as discrepâncias entre o título na capa e o título na primeira página de uma mesma versão, ficarão claras e serão comentadas. A vantagem deste método é deixar claro qual versão está sendo descrita, já que os títulos podem ser muito próximos e às vezes idênticos, o que deixaria a exposição obscura e de difícil referência.

O sistema de referência bibliográfica para os folhetos segue um padrão diverso do adotado para as outras obras. Na Bibliografia, os dados do folheto aparecerão segundo os padrões definidos pela ABNT: o nome do autor/editor/proprietário, o nome da obra e as demais informações relevantes. A entrada bibliográfica será precedida da sigla e do número da versão entre parênteses. Ademais, os folhetos serão ordenados segundo suas siglas, não pelo nome do autor. Dessa forma, mantêm-se juntas as versões de uma mesma história. No texto da tese, as chamadas em rodapé para os folhetos são simplificadas: serão usadas apenas as siglas das versões, seguidas do número da estrofe e da página. A menção das estrofes servirá para dar uma medida do espaço que separa os fenômenos apontados. Como o sistema de referenciação no texto já é simples, não se empregarão expressões latinas para os folhetos mencionados em nota de rodapé.

Respeita-se rigorosamente a ortografia nos títulos e nos textos dos panfletos. Isto significa que os fragmentos serão reproduzidos *ipsis litteris*, inclusive no que diz respeito à pontuação e ao emprego de maiúsculas e minúsculas. Este critério prevalece ainda que haja

problemas de consistência causados por visíveis inversões na ordenação mecânica das páginas dos romances, por exemplo. Dessa forma, não se empregará a expressão "sic" para reforçar que há exatidão da citação com o texto original, por estranha ou errada que ela possa parecer. Seria contraproducente registrar todas as diferenças ortográficas e as inúmeras singularidades dos textos.

A descrição do material será feita segundo os critérios a seguir: a) estabelecimento da sigla e resumo de dados bibliográficos da versão do folheto, conforme explicado anteriormente, seguido do arquivo-fonte de onde foi retirado e comentários; b) brevíssima discussão, quando se julgou relevante, acerca das questões autorais para a versão que aparece primeiro; e c) descrição material do folheto, como estado de conservação, número de páginas, número de estrofes, diferenças no registro de título entre a capa e outras partes do romance etc.

3.1 **Casamento e mortalha no céu se talha [CMCT]**

[CMCT-1]

[Anônimo]. *Historia completa do casamento e mortalha no c'eo se talha*. [s.l.]: Antunes & Cia Ltda, [s.d.].

Neste livreto da coleção de folhetos da Casa de Rui Barbosa, não se encontra nenhum registro de autoria ou ano de publicação. Está registrado sob o número de chamada LC2227, anotado à caneta azul na parte externa da contracapa do livreto. Na ficha que contém os dados catalográficos do folheto, o nome de Leandro Gomes de Barros figura como o do autor, e a versão é apontada como "variante", sem maiores informações. A Fundação da Casa de Rui Barbosa mantém também um acervo na Internet chamado Coleção Digital de LGB, que é um banco de dados composto por vários folhetos digitalizados de muitas obras de Leandro Gomes de Barros.[143] Os folhetos estão distribuídos em pastas digitais e mantêm os mesmos números de localização que os livretos que se podem consultar na sala de leitura da biblioteca da Fundação. A versão CMTC-1 digital está localizada na pasta chamada "Poemas de LGB – variantes feitas por outros autores". Não há especificação, entretanto, de qual seria o autor

[143] Cf. FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA. *Folhetos digitalizados de Leandro Gomes de Barros*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/SubsiteCordel/leandro_colecao.html#>. Acesso em 12.maio.2006.

desta versão. Quando se abre a versão eletrônica do folheto, na página 1, ao se passar a capa, aparece uma janela com texto digitado que, entre outras informações, atribui a autoria do folheto a Leandro Gomes de Barros.

O autor (anônimo) da mensagem alega que a propriedade literária é confirmada por Sebastião Nunes Batista no livro *Bibliografia Prévia de Leandro Gomes de Barros*,[144] o que não se pôde confirmar, apesar de um cuidadoso exame que se empreendeu no mencionado levantamento. Nenhum título semelhante ao de *Historia completa do casamento e mortalha no c'eo se talha* encontrou-se em tal manual. A única abonação de autoria desta história feita por Sebastião Batista está em um artigo, no livro *Literatura popular em versos*,[145] em que o autor atribui a história ao seu próprio pai, Francisco das Chagas Batista, por causa de uma indicação deixada pelo poeta em um de seus livros, chamado *Poesias escolhidas*. Sebastião Batista faz também uma breve referência a Cordeiro Manso como autor da história em um folheto da coleção do Centro de Pesquisas da Casa de Rui Barbosa.[146]

Ainda nos "Anexos" do mesmo artigo, Sebastião Batista inclui o romance em um índice de histórias com diversificação de autoria e aponta que o folheto não constava da coleção de Leandro de Barros, que foi incorporada posteriormente à coleção do Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa. Segundo o levantamento que efetua em treze diferentes catálogos, além do nome de Leandro de Barros, ocorrem também os nomes João Martins de Athayde e José Bernardo da Silva como autores desta história.[147]

No *Catálogo*,[148] entretanto, a única versão apresentada — a de número 643, não apresenta indicações de autoria. Na capa frontal, aparece o título "Historia completa do casamento e mortalha no c'eo se talha", que diverge do título adotado na primeira página, antes da primeira estrofe do romance, que é "O casamente e a mortalha no c'eo se talha". O preço, 1$500, figura na capa. No verso da capa, há carimbos de livreiros e editores e a assinatura "Proença", que se repete na primeira página. O texto apresenta 149 estrofes distribuídas em 28 páginas, que recebem numeração a partir da segunda. Não há no texto outras marcas dignas de menção. Na parte externa da contracapa, há uma inscrição a tinta

---

[144] BATISTA, Sebastião Nunes. *Bibliografia prévia de Leandro Gomes de Barros*. Colab. Hugolino de Sena Batista. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1971.

[145] Ibid., p. 426.

[146] Ibid., p. 427.

[147] Ibid., p. 442-444.

[148] FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Literatura popular em verso*: Catálogo. Rio de Janeiro, 1962. p. 214-215.

azul, tentativa de classificação temática: “H. casal” e “Sobrenatural”. Este poema, reunindo assuntos clássicos na literatura de folheto, tratará do tema da mística inexorabilidade do destino e dos típicos sentimentos e condições humanos: o poder, a vilania, o crime, o arrependimento, a caridade, o amor.

[CMCT-2]

DURVAL, Afonso. *Casamento e mortalha do Ceu se talha*. [s.l.: s.n., s.d].

Também parte da coleção de folhetos da Casa de Rui Barbosa, este panfleto recebe o número de chamada LC0926, que se encontra anotado a lápis na parte externa da contracapa. A capa apresenta o título “Casamento e mortalha do Ceu se talha”, que não se diferencia do título na primeira página do poema, a não ser pelo emprego de maiúsculas: “Casamento e Mortalha do Ceu se talha”. A novidade fica por conta da preposição “de”, em “do Ceu”, enquanto, nas outras versões, aparece a preposição “em” — “no c’eo” [CMTC-1] ou “no céo” [CMTC-3].

Ainda na capa do livreto, acima do preço (2$000), registra-se o nome Afonso Durval como se fosse o do autor. O artifício repete-se na primeira página, logo abaixo do título. A curiosidade é que Afonso Durval é o nome de um dos personagens do romance, não sendo o autor verdadeiro do livreto, tampouco o narrador da história. Não fosse pela xilogravura que separa o título do nome, talvez se devesse entender “Afonso Durval” como um subtítulo da história. De fato, toda a ação no romance desencadeia-se basicamente a partir do erro cometido pelo abastado fazendeiro chamado Afonso Durval. O tipo da letra diferente empregado para compor o nome, porém, indica que desejaram dar-lhe destaque, como se fosse de fato o nome do autor. Seguindo-se os critérios definidos anteriormente, Afonso Durval será considerado “autor” desta versão, embora pareça nítido tratar-se de um expediente. A ficha catalográfica da sala de leitura da Casa também registra Afonso Durval como autor do exemplar.

O folheto apresenta 129 estrofes distribuídas em 28 páginas. É mais curta, portanto, que a versão anterior. As páginas, como é usual, recebem numeração a partir da segunda página. Existem várias marcas de sublinhado ao longo de todo o texto do romance. Na página 1, figura a já conhecida assinatura de Manoel Cavalcanti Proença. Ao fim da página 19, aparece a anotação “continua p. 21/24”; no início da página 20, a inscrição a lápis “continuação da p. 23”; ao fim da página 20, a inscrição a lápis “continua p. 25”; e ao final da

p. 23, a anotação a lápis “continuação na página 20”. Essas anotações, que têm a ver com as supostas inversões na ordem da narrativa, serão oportunamente comentadas. Não há outras marcas que sejam dignas de nota.

[CMCT-3]

MANSO, Cordeiro. *Casamento e mortalha no céo se talha*. Juazeiro: Tip. São Francisco, 1950.

Este panfleto faz parte da coleção de folhetos da Casa de Rui Barbosa. Seu número de chamada — LC0927 — está anotado na parte externa da contracapa do livreto. A capa, além do título e do nome do autor, contém o preço do exemplar: Cr.$3,00. Há ainda uma anotação que diz: “variante. Catálogo 643”. A referência remete a um folheto chamado “O drama de Jorge e Anita ou o preço de uma traição” de Manoel Felix dos Santos, que, de comum com CMTC-2 tem apenas o fato de serem ambas histórias de casais em que o tema é moralizante.

A ficha catalográfica da sala de leitura da biblioteca da Casa de Rui Barbosa parece bastante apurada com relação aos dados do folheto, descrevendo até a variação ortográfica do título, que aparece na primeira página do poema: “Casamento e mortalha no **c’eu** se talha”. A ficha remete a outras duas versões cujos números de chamada são LC0926 e LC0928. A primeira refere-se a um folheto homônimo, sem data, sem local e sem editor, cuja autoria atribui-se a Afonso Durval, um dos personagens do poema; a segunda refere-se a um folheto homônimo de 1958, cuja autoria atribui-se a José Bernardo da Silva.

CMCT-3 apresenta a assinatura de “Proença” tanto na capa quanto na primeira página. São 139 estrofes distribuídas ao longo de 32 páginas que são numeradas a partir da segunda. A data, o local e o preço aparecem na página 32, após a última estrofe do poema. Há ainda uma propaganda que diz: “Não deixe de ler: Ariovaldo e Rosimar”. Tal história é de Damásio Paulo da Silva e foi publicada em 1950 por José Bernardo da Silva. A propaganda na contracapa de CMTC-3 deixa claro que José Bernardo da Silva é proprietário da Tipografia São Francisco.[149] Não há outras marcas dignas de nota.

[149] Cf. GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/Ouvir Folhetos de Cordel em Pernambuco (1930-1950)*. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000. p. 77.

3.2 História de Juvenal e o dragão [HJDR]

[HJDR-1]

BARROS, Leandro Gomes de. *Historia de Juvenal e o Dragão*. Recife: [s.n., s.d.].

Este exemplar está registrado sob o número de chamada LC6043 na coleção de folhetos da Casa de Rui Barbosa. Por tratar-se já de uma cópia reprográfica, marcas e anotações não são muito visíveis. A cópia da Fundação Casa de Rui Barbosa é uma reprodução de um folheto que pertenceu a Manuel Diegues Júnior. O folheto apresenta uma capa sem xilogravura, em que constam apenas o nome do autor, o título, o preço (1$000) e o local de publicação. Ao título, que se repete na abertura do poema, na primeira página, acrescenta-se a informação "completa" entre parênteses, o que parece indicar que teria havido edições anteriores resumidas, não integrais ou publicadas de forma dispersa, em mais de um folheto.

O livreto encontra-se disponível também na coleção Digital de LGB — pasta Folhetos Raros de Leandro Gomes de Barros, na Internet.[150] A versão em papel e a eletrônica são idênticas. Como a primeira versão de CMCT, esta versão eletrônica apresenta uma nota anônima que aparece em uma janela contígua à primeira página do romance. Nesta nota, define-se a data de edição ou publicação do folheto em 19-[??], o que chama a atenção para o fato de que HJDR-2 é provavelmente um exemplar do início do século XX, não do fim do século XIX. Tudo indica que este tenha sido o livreto usado por Batista para abonar a história em seu *Bibliografia Prévia*,[151] pois há coincidência de todos os dados bibliográficos.

O enredo é considerado tradicional, com o herói a lidar com o sobrenatural. Há a presença de elementos da literatura medieval e de contos maravilhosos, a reincidência do mágico, do encantamento e de valores de cavalaria. Nesta versão, há 99 estrofes distribuídas em 20 páginas, numeradas a partir da segunda. As estrofes são compostas por seis versos heptassílabos com esquema de rima ABCBDB.

---

[150] Cf. FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA. *Folhetos digitalizados de Leandro Gomes de Barros*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/SubsiteCordel/leandro_colecao. html#>. Acesso em 12.maio.2006.

[151] Trata-se do exemplar que Batista cita em primeiro lugar sob o número 98, em seu livro. Cf. BATISTA, Sebastião Nunes. *Bibliografia Prévia de Leandro Gomes de Barros*. Colaboração de Hugolino de Sena Batista. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de Publicações e Divulgação, 1971. p. 53.

[HJDR-2]

ATHAYDE, João Martins de. *História de Juvenal e o Dragão*. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, 1974.

Na coleção de folhetos da Casa de Rui Barbosa, este livreto tem o número de chamada LC3068. A ficha catalográfica da instituição atribui a João Martins de Athayde a autoria do exemplar, não havendo ali maiores esclarecimentos. Sua sigla QDVNQS, que corresponde às primeiras letras dos seis versos iniciais do poema, mostra tratar-se obviamente de uma versão diversa da utilizada aqui. HJDR-2 tem por sigla QDVNAS e consiste em uma versão mais recente. Tal sigla está anotada em tinta azul na capa do exemplar, no canto superior esquerdo da capa. Também em seu artigo,[152] Batista restituirá a Leandro a propriedade autoral do folheto. O exemplar alistado no *Catálogo*,[153] de numeração 841, é de autoria de João Martins de Athayde.

Além do nome do "autor", do título e de uma xilogravura assinada por Stênio, a capa traz, abaixo do nome de João Martins de Athayde, a inscrição "Proprietários: Filhos de José Bernardo Silva". Em tinta azul, figura também uma anotação na lateral esquerda da capa que diz "[...] Leandro Gomes de Barros [...]", seguida, na linha de baixo, de "João Martins de Athaide". Parte da anotação está ilegível ou coberta por um selo que contém o código Fe-1041. Abaixo da xilogravura, entre colchetes, ao pé da página, aparecem novamente os nomes "Leandro / João Martins de Athayde". Há ainda outras anotações que não são dignas de menção.

A primeira página do poema contém uma inscrição com o nome de Leandro Gomes de Barros, em tinta, rasurado e quase ilegível. Ainda aqui, aparece o nome de João Martins de Athayde, encabeçando a página, como se fosse o autor. Repete-se a inscrição mostrando a propriedade do folheto. O título da primeira página difere do que figura na capa: "Juvenal e o Dragão", simplesmente. A página final contém informações sobre o local e a data. Não há acróstico. Na contracapa, aparece o nome do editor José Bernardo da Silva e da Tipografia São Francisco, além de dados sobre endereços de agentes e revendedores. À margem esquerda, há várias anotações à tinta azul, como a classificação temática do folheto: "variante história tradicional". Há ainda uma referência a um catálogo que diz: "Cat. I-841 data 25-06-

[152] Id. Restituição da autoria de folhetos do catálogo. In: DIÉGUES Jr., Manuel *et al*. *Literatura popular em verso*: estudos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 435.

[153] FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Literatura popular em verso*: Catálogo. Rio de Janeiro, 1962. p. 280.

48[?] tem isto: ‘Este livro foi incompleto até o dia 12/10/946. Daquela data em dia passou a ser um romance completo no rol dos grandes livros’”.

Neste exemplar, há 157 estrofes distribuídas em 32 páginas numeradas a partir da segunda. Todas as estrofes apresentam seis versos. Os versos são em geral heptassílabos e seu esquema de rima é ABCBDB.

3.3 **História da princesa da Pedra Fina [HPPF]**

[HPPF-1]

ATHAYDE, João Martins. *Historia da Princeza da Pedra Fina*. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, 1951.

Este livreto está registrado sob o número de chamada LC1028, que vem anotado em sua contracapa. O exemplar pertence à coleção de folhetos da Casa de Rui Barbosa. Sua capa apresenta os nomes do autor e do editor, o título do romance e uma foto de mulher no lugar da xilogravura. O verso da capa traz a inscrição manuscrita “Col. Antonio Houaiss”. Batista,[154] atribui a autoria da história a Leandro Gomes de Barros, citando vários exemplares de diferentes coleções, o mais antigo datado de 1909, em que constava o acróstico “Leandro”, como se verá em HPPF-2. No *Catálogo*,[155] há o registro de um exemplar da história, sob o número 627, que traz João Martins de Athayde como autor.

A primeira página, em que se inicia o texto, traz o nome do autor, o nome do editor e o título da história. Na página final, encontram-se o local, a data, o preço (4 Cruzeiros) e um aviso que, na realidade, nada mais é do que uma propaganda de horóscopo por encomenda. Na contracapa, figuram o nome da Tipografia São Francisco, o editor, endereços de distribuidores e a mesma propaganda. Não há outras marcas dignas de menção. O livreto tem 155 estrofes distribuídas em 32 páginas numeradas a partir da segunda. As estrofes apresentam seis versos heptassílabos com esquema de rima ABCBDB.

---

[154] BATISTA, Sebastião Nunes. *Bibliografia prévia de Leandro Gomes de Barros*. Colab. Hugolino de Sena Batista. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1971. p. 52; 68; 74.

[155] FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Literatura popular em verso*: Catálogo. Rio de Janeiro, 1962. p. 209.

[HPPF-2]

BARROS, Leandro Gomes de. *O Verdadeiro Romance O reino da Pedra Fina, completo com o Rei Miseria e seus filhos*. Guarabira: Pedro Baptista, 1919.

Este exemplar está registrado sob o número LC7059, anotado no canto superior esquerdo de sua contracapa. Pertence à coleção de folhetos da Casa de Rui Barbosa. O estado de conservação geral do folheto é ruim, mas sua capa apresenta um grau de deterioração ainda maior, o que compromete a legibilidade de certos dados. Ali aparecem o nome do autor, o título, o preço (1$000 reis), o nome do editor, o local (endereço completo), o ano e várias outras marcas irrelevantes à tinta. A data que surge ao final do poema, na página 37, é anotação do próprio autor, que indica 1909 como o ano em que foi escrita a história. Este folheto não apresenta figura nem xilogravura na capa. No verso da capa, há uma anotação do editor e proprietário com relação aos seus direitos de reprodução da obra. A primeira página, sem numeração, traz um retrato de Leandro Gomes de Barros, abaixo do qual lê-se uma breve biografia do autor. Na segunda página, figura uma nota que Pedro Batista, o editor, dirige ao leitor, alertando-o sobre a verdadeira autoria do folheto e reiterando seus direitos exclusivos de publicação, conforme já se viu em CAMO-2. Na contracapa, há uma lista de livretos de autoria de Leandro que são comercializados pela livraria Pedro Batista. No verso da contracapa, figura uma propaganda de variados artigos de papelaria postos à venda pelo mesmo estabelecimento.

A numeração aparece a partir da quarta página, a segunda do poema. A narrativa desenvolve-se em 149 estrofes, que vão da página 3 à página 37. A configuração das estrofes segue o mesmo padrão de outros folhetos: seis versos de sete sílabas com esquema de rima ABCBDB. A estrofe final, entretanto, constitui uma exceção, porque é acróstica e apresenta sete versos. O título que aparece na página 3 — “Historia do Reino da Pedra Fina” — difere do da capa. O livreto contém ainda mais duas histórias mais curtas: “O Rei Miseria” (p. 38-43) e “Os Filhos do Rei Miseria” (p. 44-48).

3.4 **Romance do pavão misterioso [RPVM]**

[RPVM-1]

[ANÔNIMO]. *Romance do Pavão Mysterioso: historia completa*. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, [s.d.].

Este exemplar está registrado sob o número LC7608, anotado na parte superior central de sua contracapa. Pertence à coleção de folhetos da Casa de Rui Barbosa. O mau estado de conservação do exemplar ainda não compromete a leitura nem o acesso aos dados catalográficos. A capa apresenta apenas o título, o preço (ilegível) e uma xilogravura. Em nenhuma parte do folheto encontra-se referência ao autor, embora a ficha catalográfica da Sala de Leitura da Casa atribua propriedade autoral a João Melquíades Ferreira da Silva. A primeira página, em que se inicia a narrativa, sem numeração, traz o nome do proprietário José Bernardo da Silva e a variação do título — "História do Pavão Misterioso". Há ainda uma inscrição em carimbo que diz: "Oferta de Edison Carneiro". Na página de número 32, ao fim do texto, há uma propaganda que oferece horóscopo por correio. Na contracapa, figuram o nome da Tipografia São Francisco e do editor, bem como os endereços de vários revendedores e o mesmo anúncio de previsão astrológica.

Uma das narrativas mais conhecidas da chamada literatura popular nordestina, esta história teria sido composta oralmente, segundo apura Galvão, e apenas posteriormente transformada em texto escrito. João Melchíades Ferreira, que cantava junto com José Camelo Rezende, no final da década de 1920, publicou o romance em seu nome, enquanto Rezende estivera foragido por haver se envolvido em problemas. Mais tarde, o verdadeiro autor teria acrescentado ao romance algumas estrofes, recuperando sua autoria.[156] O *Catálogo*[157] registra um exemplar da história sob o número 278, também anônimo. O folheto apresenta 147 estrofes distribuídas em 32 páginas. Cada estrofe é composta de seis versos de sete sílabas com esquema de rima ABCBDB.

---

[156] GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel*: leitores e ouvintes. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 65.

[157] FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Literatura popular em verso*: Catálogo. Rio de Janeiro, 1962. p. 93-94.

[RPVM-2]

SANTOS, Manoel Camilo dos [propr. e ed.]. *O Pavão Misterioso*. Campina Grande, 1960.

Este exemplar pertence à coleção de folhetos da Casa de Rui Barbosa e está registrado sob o número LC7426, anotado no canto superior esquerdo de sua contracapa. A capa contém o nome do editor-proprietário Manoel Camilo dos Santos, o título do romance e o seu preço (Cr$ 28,00). Uma anotação em tinta púrpura diz "64" e está localizado no canto superior direito. Ao canto inferior esquerdo, há um selo com bordas vermelhas que contém a inscrição "14" em tinta azul e "C. 278" logo abaixo. A primeira página da narrativa revela uma variante do título: "O Romance do Pavâo Misterio-/oso". O título apresenta-se exatamente como grafado aqui: acento circunflexo em lugar de til na palavra "Pavâo" e a separação silábica de "Misterioso" com a repetição da vogal "o" na linha seguinte (que aqui se representa pela barra inclinada). Ainda na primeira página, repete-se a anotação "Cat. 278". A página final, de número 32, apresenta local, data e propaganda de várias histórias. Na contracapa encontra-se uma foto de Manoel Camilo dos Santos e um texto no qual o editor discorre brevemente sobre "Religião, Moral e Pobreza". O folheto apresenta 147 estrofes distribuídas em 32 páginas. Cada estrofe é composta de seis versos de sete sílabas com esquema de rima ABCBDB.

4 ROMANCE DE FOLHETO E ASPECTOS DA ORALIDADE

Uma análise das relações entre a literatura de folheto brasileira, que vem sendo publicada desde o final do século XIX, e os poemas homéricos — ou a épica oral servo-croata de Milman Parry — pode conciliar tais tradições, tão distantes no tempo e no espaço, através de elementos comuns. Sendo a primeira um legado já de uma era tipográfica, fenômeno de uma cultura de vocação escrita, e a segunda um produto de sociedades ágrafas ou em vias de letramento, conviria pensar-se sobre que relações elas poderiam manter entre si. Em outras palavras, questiona-se o que uma tradição escrita, como a dos folhetos, teria a ver com as tradições orais de sociedades ágrafas investigadas pelos estudos comparativos do início do século XX.

Entre os avanços e retrocessos das investigações sobre a épica da antiga Hélade, ainda continuam a pesar as velhas dúvidas de séculos. Não há respostas definitivas quanto ao nível de letramento de Homero: ignora-se, por exemplo, se ele compôs a *Ilíada* e a *Odisséia* oralmente ou por escrito ou se apenas coletou histórias já existentes na tradição. Com relação às canções servo-croatas, críticos questionam até que ponto elas teriam sido influenciadas pelo processo de letramento em andamento na região. Quanto à literatura de folheto no Brasil, apesar de grandes esforços empreendidos por pesquisadores, permanecem muitas questões a responder, em especial as que põem em pauta suas relações com outras tradições. A princípio, aparentemente quase nada teria a literatura de folheto a ver com as épicas gregas e servo-croatas. Talvez sejam pouco evidentes os vínculos entre as três tradições, além do fato de que todas existiram e subsistiram — ou existem e subsistem — em culturas de vocação oral, ao mesmo tempo em que se inseriam em sociedades letradas ou em vias de letramento.

Fosse apenas isso, já haveria suficiente espaço para especulações. A Hélade do século IX a.C. guardaria semelhanças com a Sérvia dos anos 30 e com o Brasil do século XIX. Mas, para um atento leitor da literatura de folheto e das épicas gregas e sérvias, talvez não houvesse surpresa em descobrir nelas aspectos bastante semelhantes, certas características que parecem reproduzir-se em uma e nas outras. Um indicador, embora tênue, de que poderia haver um vínculo entre o folheto e as tradições orais é o próprio preconceito de que parece ter sido alvo a literatura chamada “popular”, referida na Introdução. Ao considerá-la pelos critérios da literatura escrita canônica, o crítico poderá desenvolver juízos impiedosos a respeito da poesia de folheto. Sua conseqüente reação estaria freqüentemente associada a algumas das qualidades distintivas de uma oralidade secundária, tais como a grafia, que comumente se

aproxima da língua falada, o dialetismo e a suposta banalidade das imagens empregadas no cotidiano do poeta e do público. Quanto aos aspectos de uma oralidade primária permanente, o desconhecimento da verdadeira natureza do folheto leva a algumas convicções não raramente equivocadas, como as que tomam o artista por negligente com a linguagem, impreciso, inepto e ingênuo.

Quem primeiro parece ter notado um nexo entre a tradição grega e a sérvia, como se disse, foi Antoine Meillet, ao sugerir a Parry que esclarecesse certas conjecturas a respeito dos poemas homéricos, através do estudo de uma tradição oral ainda viva. Foi assim que os vínculos entre a épica grega e a poesia servo-croata começaram a ser investigados na década de 1930, tornando-se mais nítidos. Nos anos subseqüentes, tais pesquisas foram retomadas por Lord, o discípulo de Parry. Os resultados obtidos pelo estudo de outras tradições balcânicas não apenas teriam contribuído para se compreender melhor a tradição homérica: também se estendiam os preceitos de tais pesquisas à maioria dos poemas, poetas e sociedades orais, que, segundo se especulava, compartilhariam certo número de traços.[158]

Logo que despontou, na transição do século XIX para o século XX, não tardou que a literatura de folheto brasileira encontrasse registro em suporte escrito. Cascudo apontará Silvino Pirauá Lima (1848-1913), do estado da Paraíba, como o primeiro que teve a idéia de escrever romances em versos rimados a partir de histórias tradicionais.[159] Porém, terá sido Leandro Gomes de Barros (1868-1918), também paraibano, o primeiro a imprimir, de forma regular, os folhetos contendo histórias rimadas.[160] Essa simples constatação, que se relaciona ao modo de difusão dos poemas, por si só já alargaria o fosso entre a modalidade oral das épicas gregas e servo-croatas e a modalidade escrita da literatura de folheto brasileira.

A imagem do fosso possivelmente não é a mais apropriada. Recriando-se a metáfora da dicotomia, em que a oralidade opõe-se ontologicamente à escrita, talvez seja mais conveniente imaginar dois continentes separados por um estreito, com diversos pontos de aproximação e afastamento ao longo de suas costas irregulares. O meio de difusão no

---

[158] Essa é uma generalização e, como tal, apresentará suas exceções, não faltando quem as aponte. Para uma interessante argumentação, cf. FOLEY, John Miles. Guslar and aoidos: traditional register in South Slavic and Homeric epic. *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, Chicago, vol. 126, 1996, p. 11-41.

[159] CASCUDO, Luís da Câmara. *Os cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953. p. 12. Também não faltarão discordâncias com relação às primeiras publicações avulsas de folhetos. Na introdução da antologia FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Leandro Gomes de Barros* – 2. Antologia. Tomo III. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba,1977, Ariano Suassuna diz que são "temerárias" as afirmações sobre o assunto.

[160] GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel*: leitores e ouvintes. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 33.

"continente" da literatura de folheto representaria apenas um dos pontos de afastamento do "continente" da épica grega e das canções *guslari*.[161] Entretanto, pode-se considerar tal distância contingente, porquanto a literatura de folheto tem se divulgado também oralmente. Seria mais adequado sugerir que a oralidade sobrevive na literatura de folheto em vestígios, resquícios de uma tecnologia cuja forma mais plena observou-se nos poemas orais ancestrais.

Quase todas as discussões acerca das sociedades orais, letradas e mistas e suas manifestações poéticas presumiram como certas ou solucionadas as questões ontológicas dos gêneros literários. A formulação que dispõe a linguagem das épicas como "elaborada", por exemplo, repleta de características particulares e próprias, hoje suscitaria a velha discussão sobre se a poesia diferiria, sob critérios puramente lingüísticos, de outros usos da linguagem. Não é desprezível a polêmica que se estabeleceu a respeito do problema desde, pelo menos, a *Poética* de Aristóteles, a quem se contrapuseram as idéias de Wordsworth, em 1798, pelo que declarará o escritor no prefácio a suas *Lyrical Ballads*.[162] Desde então, tal questionamento — se haveria uma linguagem poética demonstravelmente distinta da linguagem da prosa — ressurge, de tempos em tempos, nas discussões acadêmicas.

Nas décadas de 1960 e 1970, quando parece ter havido um consenso de que a linguagem seria o melhor meio para se abordar o problema da natureza da poesia, assumiu-se, aparentemente em definitivo, que a literatura se definiria por um uso particular da linguagem. A ambição era definir um conjunto preciso de critérios científicos que mostraria se um trecho de texto seria de fato poesia, se um texto era mais poético do que outro e até mesmo quanto. Atualmente, entretanto, tais declarações já não são tão abertamente pronunciadas.[163] Percebe-se assim que a questão da linguagem tem sido uma necessidade em determinados momentos históricos de certas "ciências". Outros momentos históricos vieram, cheios de outras urgências, e as indagações das décadas de 1960 e 1970 sobre a linguagem ficaram apenas parcialmente respondidas:

---

[161] *Guslari*, ou tocadores de *gusle*, antigo instrumento de corda da região dos Bálcãs. Os *guslari* são bardos continuadores da tradição oral da poesia épica, cujas canções apresentam temas em geral relacionados ao regime turco na região. FOLEY, John Miles. *How to read an oral poem*. Urbana: University of Illinois Press, 2002. Passim.

[162] Enquanto Aristóteles acreditava na existência de certos fenômenos lingüísticos que ocorreriam apenas na poesia e que serviam como critérios indiscutíveis para distingui-la de outros tipos de discurso, Wordsworth declarava que não haveria qualquer diferença entre a linguagem da verdadeira poesia e a da prosa. Cf. MOST, Glenn W. The languages of poetry. *New Literary History*, Charlottesville, vol. 24, no. 3, Summer 1993, p.549.

[163] Ibid., p. 545-546 e ss.

> Talvez o fator de maior importância dessa mudança tenha sido um deslocamento geral de interesse na teorização literária na década passada de questões de estrutura lingüística e de certos tipos de forma imanente para questões sobre contexto social e história cultural: em um clássico caso kuhniano de mudança de paradigma, foram deixadas de lado as questões sobre linguagem poética que tanto preocuparam os críticos, não porque tenham sido finalmente respondidas, mas porque outros problemas começaram a parecer mais estimulantes, proveitosos e de soluções mais prováveis de se encontrarem.[164] (Tradução nossa)

Deve-se anotar a natureza diversa do problema da poética oral. Se, em meados do século passado, acreditava-se ser a linguagem o fator que determinava que a poesia fosse poesia e a prosa fosse prosa, nos estudos críticos da poética oral, foi corrente a convicção de que era a linguagem "elaborada"[165] — produzida de forma a servir a seus propósitos mnemônicos — a responsável por que a poesia fosse oral. Assim, se a poesia escrita é diferente da poesia oral, é natural concluir que as linguagens empregadas em ambas sejam "trabalhadas" de formas distintas.

Para as civilizações que sempre foram ágrafas, a oralidade terá sido a única modalidade que existiu. Também para eles, no entanto, dentro de um universo exclusiva e supostamente oral, terá havido mais do que uma linguagem, pois seria insensato pensar que usassem, no cotidiano, os mecanismos poéticos empregados nas épicas e nas canções.[166] Assim, não teria sido impossível aos oralistas do início do século XX imaginar que a linguagem da poesia oral fosse "elaborada" primeiramente em relação ao *sermo*, aquele das interações face a face, e, em segunda mão, distinta do que os autores dos séculos posteriores vieram a compor em alfabeto. Esta é uma constatação evidente, mas sua reafirmação lembra que é possível desviar metodologicamente a tão controversa discussão sobre a oralidade primária da problemática questão ontológica dos gêneros.

Um argumento talvez insuspeitado para os oralistas com relação ao pretenso letramento na Hélade homérica é que, apesar de o alfabeto ter possibilitado o que hoje se chama literatura, no sentido etimológico, ele não necessariamente terá desfigurado a

---

[164] MOST, Glenn W. The languages of poetry. *New Literary History*, Charlottesville, vol. 24, no. 3, Summer 1993, p. 546-547. O texto em inglês é: "Perhaps the most significant factor in this change has been a general shift in interest in literary theorization in the last decade or so, away from questions of linguistic structure and of certain kinds of immanent form toward issues of social context and cultural history: in a classic case of Kuhnian paradigm shift, the questions of poetic language that so exercised earlier critics were left behind not because they were finally answered but because other problems came to seem more exciting and more productive-and likelier to be solved".

[165] A expressão normalmente usada em inglês é "contrived language". "Contrived" é a forma participial de "to contrive", que significa planejar com engenhosidade ou inventar, especialmente por improvisação.

[166] Isso seria de fácil compreensão, pois, analogamente, também nas culturas letradas não se emprega a linguagem literária todo o tempo: quem deixa uma mensagem na forma de bilhete para um membro da família, por exemplo, não usará a mesma linguagem dos romances, dos contos, dos poemas escritos.

conformação noética oral de certos homens — bardos, rapsodos, vates, poetas — cuja arte ou ofício era lidar com a tecnologia de transmudar dados culturalmente valiosos em linguagem tal que pudessem ser recobrados de forma relativamente fácil, suscitados mediante a necessidade objetiva ou a demanda da sobrevivência. De forma semelhante, tampouco terá a escrita corrompido a capacidade dos poetas balcânicos da década de 1930 ou dos cantadores nordestinos dos tempos atuais. O esboço do argumento é que certos indivíduos, pelo mesmo senso de necessidade imperiosa em conservar as informações de suas culturas, terão sido impulsionados a resguardar a própria tecnologia como discurso. Ou seja, certos homens terão desviado o uso da tecnologia oral, depois que ela gradualmente veio se tornando desnecessária, para outros propósitos, em uma atitude — provavelmente inconsciente — de preservar a tecnologia em si, como um ofício fora de moda, mas parte integrante e representativa de sua história.

Para os oralistas, o problema era uma questão de escala: consideravam-se sociedades e culturas. Se a linguagem intencionalmente elaborada da oralidade primária, porém, era uma tecnologia que armazenava dados, como toda tecnologia ela podia ser aprendida, e repassada, de geração a geração, algo independente de ter sido um mecanismo utilizado de forma ostensiva nos tempos antigos. Na ausência da alegada necessidade, atendida pela nova tecnologia da letra, terá acontecido um gradual desinteresse pelos velhos expedientes, que naturalmente pareceram obsoletos com o passar do tempo. A velha tecnologia oral perdeu importância como, mal comparando, as carroças e as máquinas de escrever diante dos automóveis e dos computadores pessoais,[167] mas terá encontrado prática suficiente para sobreviver até ao presente.

Assim a introdução da escrita nas sociedades não terá exterminado definitivamente a oralidade enquanto tecnologia. Muitos pensaram ter ouvidos seus últimos estertores em vários momentos da história e alarmaram seu fim iminente. Mas ela gradativamente recobraria o vigor, ainda que parcialmente a cada vez. Prova disso é a própria pesquisa de Parry e Lord nas tão mencionadas comunidades servo-croatas, em pleno século XX, e as cantigas de repente por vezes transmudadas em folhetos, ainda vivas hoje. Com relação ao cancioneiro sertanejo nordestino, especificamente, Luyten diz que as previsões pessimistas começam já com Sílvio Romero, na virada entre os séculos XIX e XX. O folclorista pressentia a morte dos folhetos por causa do surgimento e distribuição do jornal no interior do país. A popularização do rádio

[167] Carroças e máquinas de escrever, entretanto, continuam a existir, embora em quantidade muito menor do que há quinze anos. A analogia talvez empobreça os conceitos, mas a tentação da comparação é inevitável.

na década de 1930 e a da televisão nos anos 60 fizeram com que alguns pesquisadores vaticinassem o desaparecimento deste tipo de literatura.[168]

Em meados do século XX, entretanto, o que acontece é a migração da poesia sertaneja para os grandes centros urbanos, em especial os do Sudeste, onde as mídias de massa serviram como fontes de material para suas composições. Tampouco a multiplicação das mídias na década de 1990 e sua banalização nos tempos atuais foram capazes de destruí-la. Pelo contrário: a internet, por exemplo, contribui para a sua disseminação através de vários sítios, que franqueiam aos usuários conteúdos de folhetos antigos e modernos. Em alguns deles, o internauta pode até mesmo compor suas próprias estrofes segundo um dado mote, participando de concursos.

Seria ingênuo acreditar, contudo, que toda poesia produzida hoje se assemelha em essência e forma à de outros tempos. Para alguns autores, parece claro o vínculo entre o poeta antigo e o domínio de apenas rudimentos do alfabeto, quando muito. Em uma definição algo lírica da figura do cantador, Cascudo indagará:

> Que é o cantador? É o descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do Glee-man anglo-saxão, dos Moganis e metris árabes, do velálica da Índia, das runoias da Finlândia, dos bardos armoricanos, dos escaldos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores. Mestres-cantadores da Idade Média. Canta ele, como há séculos, a história da região e a gesta rude do homem. [...]. É o testemunho, o depoimento. Ele, analfabeto e bronco, arranhando a viola primitiva [...].[169]

E, mais adiante, acrescentará que "os grandes cantores nordestinos de outrora eram analfabetos. A porcentagem hoje é inferior a 20%. Também a cantoria não se pode comparar em força, agressividade e arrojo com a dos outros tempos".[170] Pode-se questionar até que ponto, para se cantar, o analfabetismo seria realmente pré-condição. As afirmações de Cascudo levam a crer que o "iletramento" constituía, pelo menos, um fator influente na *qualidade* da cantoria. Isso era em 1939, quando *Vaqueiros e cantadores* apareceu, pelo menos com este título, pela primeira vez. O livro, segundo afirma Cascudo na Introdução, representa os frutos de quinze anos de pesquisa. Aproximadamente dez anos mais tarde, quando *Literatura oral no Brasil* é publicado, o autor ainda acena com o que parece a mesma opinião, quando reitera: "Apesar da boa memória e desenvoltura, o cantador ainda é vivaz e impressionador. A 'ciência' por si só não daria a rapidez da resposta, o brilho da imagem

---

[168] LUYTEN, Joseph M. *O que é literatura de cordel*. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 7.

[169] CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005. p. 128.

[170] Ibid., p. 129.

imediata, as alegrias fisionômicas do auditório que compreende e consagra seus *félibres*, analfabetos e gloriosos".[171]

Relembrando Finnegan[172] a respeito do treinamento que os aprendizes recebem nas escolas poéticas em Ruanda e na Nova Zelândia, a tradição oral requeria de seus cant(ad)ores uma prática intensa. De outra forma, qualquer pessoa poderia habilitar-se como poeta ou rapsodo, o que naturalmente não acontece, nem quando tais indivíduos são nascidos e criados em culturas exclusivamente orais, onde o número de poetas e de *performances* terá sido relativamente muito maior do que nos minguados nichos em que sobrevivem os menestréis das sociedades letradas. A técnica da poesia oral, altamente complexa, demandará de seus profissionais alto grau de capacitação e aplicação intelectual.

Lopes, na Introdução de sua dissertação, apresenta ao leitor uma proposta que ilustra, de forma muito apropriada, a dimensão da sofisticação de uma das mais de quarenta modalidades do repente de viola:

> Proponho um jogo a você que está começando a ler esta pesquisa. Escolha um assunto e componha, por escrito, algumas estrofes de 6 versos, com 7 sílabas poéticas e rimas ABCBDB. Você perceberá que não é uma tarefa impossível, já que é possível pensar bem na seleção de palavras que caibam na métrica e daquelas que formarão o esquema de rimas. [...].
> Vamos dificultar as regras desta brincadeira. Imagine que você deve declamar versos seus sobre um determinado assunto, alternadamente com um parceiro, para uma platéia atenta à dupla. Seu objetivo é convencê-la de sua competência poética. Agora, tente compor algumas estrofes na mesma forma poética, apenas *oralmente*. Sem dúvida, você perceberá que sem o suporte da escrita esta tarefa fica muito mais complexa, pois a composição oral dificulta, para as pessoas habituadas com a escrita, uma melhor reflexão sobre a seleção das idéias e das palavras que se encaixem nas sextilhas setissilábicas. Fica evidente que se trata de mecanismos de raciocínio que contam apenas com a mente. E, caso você interrompa e volte atrás para ajeitar alguma falha, a platéia imediatamente constatará sua inabilidade no improviso dos versos. Sem dúvida, não estamos lidando com magia, e sim com técnicas mnemônicas próprias da poética oral.[173]

Parece não restar dúvida de que o alfabeto significou para a humanidade uma nova possibilidade de representação de poderes quase ilimitados. A letra materializou o som, fazendo-o assumir forma encarnada, visual e até silente. O alfabeto grego, como se disse, tornando discretos os sons da língua, provê individualidade aos fonemas e torna virtualmente

---

[171] CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006. p. 378. O grifo do termo "félibres" é do autor.

[172] FINNEGAN, Ruth. How oral is oral literature? *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, London, vol. 37, no. 1, 1974.

[173] LOPES, Gustavo Magalhães. *De pés-de-parede a festivais*: um estudo de caso sobre repente nordestino na Grande São Paulo. Dissertação (Mestrado), Unicamp, Campinas, 2001. p. 15.

possível representar quaisquer palavras ou segmentos menores. Tudo que antes era apenas oralizado pôde ser transposto para a nova representação, que tinha, ademais, o poder de cristalizar, imobilizar a informação, tornando-a imutável. Se a poesia oral era uma maneira de processar a informação nas culturas ágrafas, tornando-a relembrável, a tendência na evolução da língua é que a tecnologia antiga desapareça pela falta de uso, sendo substituída por uma tecnologia da escrita cada vez mais dominada em todas as culturas do mundo. Daí a razoável idéia de condicionar a qualidade das manifestações artísticas orais à ausência de letramento. Pois apenas pela falta do domínio de uma tecnologia mais "avançada" é que o homem lançaria mão de uma tecnologia "ultrapassada" e nela adquiriria proficiência. Quanto mais um indivíduo dependa da modalidade oral para conceber seu produto artístico e comunicá-lo, mais ele se empenharia em dominar suas técnicas e, conseqüentemente, produziria, com o tempo, a qualidade superior.

À primeira vista, o pensamento é simples e plausível. Ele reproduz, de certa maneira, o que os oralistas da década de 1950 em diante pensavam a respeito da oralidade e da escrita. Estudiosos como Ong acreditam que

> Sem a escrita, a mente letrada não pensaria e não poderia pensar como pensa, não apenas quando se ocupa da escrita, mas normalmente, até mesmo quando está compondo seus pensamentos de forma oral. Mais do que qualquer outra invenção individual, a escrita transformou a consciência humana.[174]

Ou seja, a escrita reestruturaria a mente de forma tal que novos padrões noéticos teriam surgido após a introdução do alfabeto e sua difusão pelo mundo, modificando irremediavelmente a forma de o homem conceber seus próprios pensamentos. Seguindo essa linha de raciocínio, o homem letrado, "contaminado" pelo alfabeto e com a própria forma de pensar alterada, teria pouco sucesso ao tentar usar a tecnologia oral.

Naturalmente que a escrita logo superou seu papel inicial de conversão grafofonológica, passando a incorporar características diversas daquelas que se viam nas manifestações artísticas orais. Ela passou a ter uma identidade, que se constituiu pelo abandono de necessidades antigas e pela própria dinâmica cultural das sociedades. Entretanto, ao passo que a teoria explica satisfatoriamente um comportamento artístico pautado sobre uma tecnologia lingüística, seus argumentos revelam-se frágeis. É certo que a mente humana tenha se livrado do ônus de determinadas atividades com a invenção da escrita, como as mnemotécnicas orais, mas a questão da mudança de caracteres noéticos humanos em função do desuso é uma hipótese excessivamente lamarckista. Equivale a dizer que a mente recebe de

[174] ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998. p. 93.

herança dos antepassados ou do ambiente os caracteres adquiridos. Neste caso, seria lícito perguntar quantas gerações são necessárias para que tais caracteres passem a integrar definitivamente o patrimônio a ser herdado.

Ou seja, parece correto afirmar que a escrita desempenhou papel fundamental na mudança das relações entre o homem e o conhecimento, oferecendo-lhe novas ferramentas, possibilitando que ele criasse até mesmo novos paradigmas científicos. Parece ainda mais exato que a nova tecnologia tenha substituído gradualmente a antiga na tarefa de produção, conservação e disseminação da informação por todo o mundo. Mas parece totalmente precipitado afirmar uma mudança na natureza do pensamento, principalmente após os módicos 2700 anos da criação do alfabeto, quando o homem já falava articuladamente há pelo menos 30 séculos. Sem a ressalva, seria difícil justificar a sobrevivência da tecnologia oral ainda atualmente, em sociedades ostensivamente letradas, como os centros urbanos brasileiros.

Lopes, falando dos poetas repentistas e de sua origem rural e de pequenas cidades nordestinas com baixos índices de escolarização, acrescentará que

> [...] é tentadora a tendência de uma caracterização folclorizante, que justificaria este dom do improviso pelo analfabetismo dos repentistas, habituados a criarem versos longe do contato com a escrita. Contudo, atualmente, este não é o caso. A grande maioria dos poetas passou, ao menos, pela escolarização básica, e, ainda que seja imprescindível a competência nos processos mentais de composição oral, eles fazem uso, com menor ou maior intensidade, de leituras como fonte para seu trabalho poético. Almanaques, revistas, jornais, livros didáticos fornecem informações que são aproveitadas pelos cantadores, para o desenvolvimento de temas durante o diálogo poético. Muitos deles também se ancoram na escrita para compor alguns versos, em que buscam aproximar-se da norma culta da língua, podendo incorporar de modo mais elaborado as informações provenientes de suas pesquisas. Alguns repentistas costumam carregar em sua bagagem de conhecimentos assuntos variados, como Filosofia, Matemática, História brasileira e mundial e Gramática.[175]

Percebe-se que, na cantoria, que começou a urbanizar-se desde o princípio do século XX, apenas uma pequena parte dos poetas é analfabeta ou, antes, declara-se iletrada, talvez seguindo a caracterização "folclorizante" indicada por Lopes. Obviamente, existe no poeta que desconhece o alfabeto uma aura que o cinge — ampliando seus dons — e que impressiona o público. Este se questionará como um indivíduo, sem saber ler nem escrever, pôde dotar-se das capacidades necessárias para compor, apenas de memória, poemas tão rematados estruturalmente.

---

[175] LOPES, Gustavo Magalhães. *De pés-de-parede a festivais*: um estudo de caso sobre repente nordestino na Grande São Paulo. Dissertação (Mestrado), Unicamp, Campinas, 2001. p. 15-16.

A possível evolução da literatura de folheto, enfim, de uma natureza mais oral para uma natureza mais escrita nada tem de depreciativo, constituindo uma condição da dinâmica histórica. Não serão apenas o nível de letramento e o modo de composição, de armazenamento e disseminação que determinarão a qualidade do poema, mas também, e talvez principalmente, o domínio da técnica. "Qualidade" aqui é um termo empregado em um sentido bastante isento de julgamentos: significa apenas "conjunto de traços", coisa que a literatura de qualquer espécie apresentará. É claro que a falta de domínio nas técnicas orais não implicará automaticamente a proficiência nas técnicas da escrita, e, com isso, alguns poemas, fatalmente, não serão poemas orais, porque não apresentam o emprego da tecnologia oral, tampouco serão poemas escritos, porque não seriam considerados "poemas".[176]

Em suas origens, a história da literatura de folheto no Brasil confunde-se com a história da própria cantoria. Conseqüentemente, alguns folhetos apresentarão características orais mais densas que outros. Como muitos teóricos, Travassos apontará que, desde o final do século XIX, quando historiadores e folcloristas começaram a produzir os primeiros relatos sistemáticos dessas formas poéticas, essas duas tradições estiveram sempre intimamente associadas:

> Os poetas que escreviam e disseminavam seus trabalhos através de panfletos impressos eram, em alguns casos, também cantadores de versos improvisados. Os panfletos eram comercializados em feiras por vendedores ambulantes, que cantavam os versos iniciais dos poemas com o intuito de atraírem compradores. Por sua vez, os compradores cantavam os versos até memorizá-los.[177] (Minha tradução)

Também Cascudo (1898-1986), ao definir as duas fontes que mantêm viva a oralitura no Brasil de sua época — a oral e a da "reimpressão de antigos livrinhos" — confirmará a estreita ligação entre elas. À matéria fixada tipograficamente chamará, como os estudiosos de seu tempo, "folhetos" ou "livrinhos", que reúnem

> [...] motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI, *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Princesa Magalona*, *João de Calais*, *Carlos Magno* e *Os Doze Pares de França*, além da produção contemporânea pelos antigos processos de versificação popularizada, fixando assuntos da época, guerras, política, sátiras, estórias de animais, fábulas, ciclo do gado, caça, amores, incluindo a poetização de

[176] Cf. CURRAN, Mark J. A literatura de cordel: antes e agora. *Hispania*, Lubbock, TX, vol. 74, no. 3, Sep. 1991, p. 575-576, para uma opinião sobre o que o público considera um bom poeta.

[177] TRAVASSOS, Elizabeth. Ethics in the sung duels of North-Eastern Brazil: collective memory and contemporary practice. *British Journal of Ethnomusicology*, Sheffield, vol. 9, no. 1, 2000, p. 63-64. O texto em inglês é: "Poets who wrote and disseminated their work through printed pamphlets were, in some cases, also singers of improvised verse. The pamphlets were sold at fairs by peripatetic vendors, who sang the initial verses of the poems to attract buyers. In turn, the buyers sang the verses until they memorized them".

> trechos de romances famosos tornados conhecidos, *Escrava Isaura*, *Romeu e Julieta*, ou mesmo criações de gênero sentimental [...].[178]

Em um prefácio de outro livro,[179] ele relatará saudosamente a infância passada em fazendas dos sertões nordestinos, onde presenciara disputas entre cantadores, as louvações, os desafios sérios e os encontros mais raros entre poetas afamados, promovidos pelos moradores que se cotizavam para pagar-lhes o salário. Lembrará das fontes literárias da poesia de improvisação, que homenageava o renomado Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista. Artistas letrados, ambos publicaram sextilhas quase incontáveis que representavam batalhas entre cantadores tradicionais e fictícios. Assim, os gêneros integram-se, fundem-se, intercalam-se: cantadores repentistas declamam versos previamente publicados em folhetos; escritores de folhetos publicam pelejas improvisadas, reais e imaginárias. As fronteiras entre o oral e o escrito flutuam, algo indemarcáveis.

Curran dirá que muitos poetas que escrevem folhetos já foram ou são também poetas orais, cantadores, e continuavam na arte do verso improvisado.[180] No entanto, acontece também "que o cantador, uma vez ou outra, lê um desafio composto por poeta popular e, depois de decorá-lo, o canta na praça".[181] Afirma existir uma dívida do folheto para com a poesia oral, em especial a do cantador,[182] mas enfatiza a tradição literária do folheto, sua relação com a poesia escrita trazida da Península Ibérica.

> Por tradição literária entende-se aqui a dívida da Literatura de Cordel para com folhetos escritos, às vezes em poesia, mas quase sempre em prosa, que vieram do continente no século passado. Um mundo de temas comuns adaptados à Literatura de Cordel. [...] Assim é que se vêem, em versos brasileiros dos folhetos, a "Batalha de Oliveiros com Ferrabras, a História da Donzela Teodora, A Prisão de Oliveiros, Pedro Malazartes" e outros temas europeus. A origem dessas histórias na Europa, muitas vezes baseadas em temas orientais, faz deles parte de uma tradição agora literária, antes oral.[183]

Slater, examinando os "antepassados literários" do cordel, alista e discute diversas tradições que contribuíram como fontes para o folheto ou para sua gênese e sobrevivência. Dentre elas, cita as baladas orais, o livreto europeu — que inclui baladas escritas e

---

[178] CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006. p. 21-22.

[179] Id. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005. p. 13-14.

[180] CURRAN, Mark J. *A literatura de cordel*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973. p. 16.

[181] Ibid., p. 24.

[182] Ibid., p. 23.

[183] Ibid., p. 25.

almanaques astrológicos —, as competições de versos improvisados brasileiros, histórias bíblicas, exemplários, contos de Trancoso e elementos africanos e indígenas.[184] Observa-se também aqui uma mescla de influências heterogêneas e, por vezes, mútuas, cujas origens serão tão controvertidas e incertas quanto a do próprio folheto.

Galvão, ao fazer uma breve recensão dos principais estudos quanto à gênese do folheto, afirma não haver "um consenso quanto às origens desse tipo de literatura no país e, particularmente, seu desenvolvimento no Nordeste brasileiro".[185] Tampouco parece haver acordo entre os autores quanto à suposta ascendência ibérica da literatura de folheto do Brasil, embora, na opinião de Galvão, pareça "inegável a influência do cordel português na constituição da literatura de folhetos brasileira".[186] No mais, como fazem vários teóricos, ela conciliará os influxos orais e escritos:

> Essa fonte [o cordel português] foi, evidentemente, associada a outras influências, como a formas de poesia oral, ao hábito de se transmitir o patrimônio cultural através de histórias, aos pregões e a outros modos de oralidade comuns em uma sociedade, como a do Brasil colonial e imperial, com baixos índices de letramento.[187]

Em um de seus artigos, Slater afirmará que a canção e o cordel são não apenas escritos pelo mesmo tipo de pessoa, mas também são impressos no mesmo prelo e vendidos pelos mesmos agentes ao mesmo público. Mas as semelhanças não param aí: habitualmente, têm as mesmas formas de versos, abordam os mesmos assuntos e personagens e valem-se ambos de uma linguagem coloquial comum.[188]

Tendo recebido interferências de fontes tão diversas desde sua origem e aparentando-se tão intimamente às cantorias sertanejas, não admira que a literatura de folheto apresente características híbridas. Dentro desta perspectiva, serão procurados nos livretos selecionados como *corpus* nesta tese índices de uma oralidade primária, o que significa que não há aqui um interesse direto por características não distintivas da tecnologia oral, que geralmente constituíam funções, e não traços, da oralidade. Um exemplo disso seria a função que o

---

[184] SLATER, Candace. *A vida no barbante*: a literatura de cordel no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. p. 2-20.

[185] GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel*: leitores e ouvintes. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 28.

[186] Ibid., p. 30.

[187] Ibid., p. 30.

[188] SLATER, Candace. Cordel and canção in today's Brazil. *Latin American Research Review*, Austin, vol. 17, no. 3. 1982, p. 31.

folheto desempenha ao preservar o conhecimento coletivo que, no mais, ocorre de igual forma nas culturas ágrafas e nas letradas.

Naturalmente que se compreende a importância de tais funções, ainda que não sejam exclusivas da oralidade primária, pelo papel que exercem em sua constituição. Apesar de sua natureza secundária, a presença de todos ou grande parte dos elementos não-específicos em certo texto já constitui um indício de que tal composição mantém ou manteve uma relação com a oralidade, provavelmente vinculando-se a ela através de marcas, resquícios de outros elementos mais específicos. "Secundário" quer apenas dizer que tais elementos, por si mesmos, não podem determinar se um texto pertenceria ou não a uma tradição oral. Assim, embora a oralitura preserve o conhecimento coletivo, esse fato isoladamente não pode definir a gênese de uma composição, porque se passou a necessidade de conservação de dados de lá aos textos da literatura.

Serão identificadas, dessa forma, apenas as características não presentes ostensivamente na literatura escrita, ou seja, aquelas que, de alguma forma, contribuíam para a perpetuação de uma tradição oral como elementos mnemotécnicos, mas que, por algum motivo, foram desprezadas pela nova literatura que se desenvolveu nos séculos letrados posteriores. Não significa isso que os traços elencados em outra parte não tivessem um papel também mnemotécnico para as tradições orais, mas, como eles permanecem nas culturas letradas, não serão tratados aqui.

Apesar de um esforço no sentido de mostrar a presença dos fenômenos em um número razoável de folhetos, a análise do material não pretende esgotar cada traço dentro de cada exemplar; antes, serão as características apontadas conforme sua incidência nos romances seja representativa e significativa para a manutenção de suas narrativas. O *corpus* constitui uma instância para reflexão mais aprofundada sobre os fenômenos, mas a análise aqui poderá extrapolá-lo quando forem necessárias maiores explicações.

A reiteração constitui um fenômeno recorrente nos exemplares analisados. Para a sua análise, adota-se parte dos itens alistados no quadro idealizado por Gray,[189] que já foi comentado no Capítulo 2 deste trabalho. Gray chamará a reiteração de repetição e estudará primeiramente seu papel dentro da tradição oral — repetição de composição para composição — e, depois, em composições literárias orais — dentro de uma mesma composição. Aqui apenas a segunda, doravante denominada *intracomposicional*, será abordada. A exclusão da

[189] GRAY, Bennison. Repetition in oral literature. *The Journal of American Folklore*, Washington, vol. 84, no. 333, July-Sep. 1971, p. 296.

reiteração *intercomposicional* deve-se ao fato de que as repetições dentro da tradição não constituem, para Gray, uma característica exclusiva da oralidade.

A reiteração intracomposicional é aquela em que as repetições ocorrem dentro de uma mesma composição literária oral. Nos romances alistados como *corpus*, as versões organizadas sob um título comum serão geralmente consideradas uma única e mesma composição, ainda que nomes de autores diferentes figurem nas capas dos livretos. A organização deste subitem tenta trazer exposições separadas pelo menos para as duas grandes categorias de reiteração intracomposicional — a verbal e a de incidentes—, mas, em alguns casos, será inevitável que haja interseção entre elas.

A reiteração verbal subdivide-se em "verso" e "fórmulas", e a reiteração de incidentes, em "incidentes semelhantes com as mesmas pessoas"; "incidentes semelhantes com pessoas diferentes"; "narração que repete incidente"; e "incidentes que repete narração". O estudo da reiteração nesta tese se centrará em versos, fórmulas, incidentes semelhantes com as mesmas pessoas e incidentes semelhantes com pessoas diferentes. Os outros tipos de reiteração poderão ser comentados circunstancialmente, mas não serão aprofundados pela análise do *corpus*. Haverá ainda, dentro do estudo da reiteração de versos e fórmulas, uma breve abordagem dos epítetos.

O estudo da sintaxe centra-se sobre a questão dos tipos de debordamento que ocorrem nos folhetos. O levantamento de sua incidência nos romances considera o par de versos como a unidade de sentido. Ainda se verificará também a densidade do fenômeno nas transições entre as linhas. A recorrência dos fenômenos será convertida em cifras que serão comparadas com porcentagens obtidas por outros estudiosos, em levantamentos similares nas composições homéricas, canções servo-croatas e em textos escritos antigos. O primeiro par de versões será comentado em maior detalhe, mas, para evitar repetições desnecessárias dos desdobramentos, as histórias seguintes serão analisadas com maior brevidade. Cada subitem principiará com um resumo do enredo da história analisada.

4.1 **Casamento e mortalha no céu se talha (CMCT)**

As primeiras estrofes desta história descrevem as posses de um homem rico e poderoso chamado Afonso Durval e seu solitário núcleo familiar, composto apenas por ele mesmo e sua mulher Maria Rosa. A história acontece no estado de Goiás, na cidade de Pontal. Casados há quatorze anos e sem herdeiros, Afonso e Maria Rosa fazem promessas e choram

de desgosto por dias inteiros. Sem descendentes, o infeliz casal ajuda a "filhos alheios". É assim que os prósperos fazendeiros tornam-se padrinhos do filho mais novo de um pobre alfaiate que vive em um rancho nos arredores da abastada propriedade. O menino Guilhermino, apesar de ser uma bela criança, perdera um olho durante o parto e, mais tarde, ao cair de uma rede, tem de amputar uma das pernas. Ao completar um ano de idade, Guilhé, como era chamado, recebe da madrinha uma camisa que contém uma carta com seu nome, os nomes dos pais e dos padrinhos, bem como a cidade e o estado em que vivem.

Afonso recebe em sonho a visita de um mensageiro celestial, que anuncia a almejada gravidez de sua esposa. O anjo anuncia que Maria Rosa conceberá uma menina, Salvelina. Ao completar 20 anos, Salvelina deverá casar-se com Guilhermino. Afonso então vai ao rancho do alfaiate e confirma o que o anjo lhe dissera sobre o letreiro na testa de Guilhé. Uma inscrição dizia que o afilhado viria a ser marido de Salvelina e, conseqüentemente, seu genro. Depois de lido, o letreiro desaparece por completo. Indignado, Afonso começa a engendrar a morte do afilhado. Ordena ao escravo Manoel Gibão que seqüestre e enterre Guilhé em um bosque, o que parece cumprir-se.

Nasce a menina Salvelina, que cresce cercada de cuidados e admiração. Antes de se cumprirem 20 anos de seu nascimento, chega à cidade um influente moço inglês, milionário, vindo da Inglaterra para explorar um suposto tesouro na cidade. É acolhido com grande festa promovida por Afonso Durval, que o hospeda em um de seus chalés, na fazenda. O estrangeiro, que mais tarde se revela também brasileiro, apaixona-se por Salvelina. Afonso oferece a mão da moça em casamento ao rapaz. Um ano depois, concretiza-se o matrimônio. Durante a festa, Afonso indaga ao genro seu nome completo, pedindo-lhe que conte a história de sua vida. Em sua narração, Guilhermino explica que fora encontrado em um pequeno caixão nas águas de um rio por um inglês muito rico, que o criara como se fosse seu próprio filho. Voltara à cidade de Pontal por causa da carta que levava em seu bolso com os nomes dos pais e dos padrinhos. Pela grande revelação, torna-se patente não se tratar apenas de uma grande coincidência. Dão-se as explicações necessárias.

Afonso Durval confessa o crime e relata a história da visão em sonho e as revelações do anjo. O escravo Manoel Gibão pede licença para explicar como não teve coragem de enterrar vivo o menino e despachou seu caixão pelo rio. Guilhermino perdoa a todos e declara-se protetor de Manoel, concedendo-lhe liberdade. Reencontra o pai alfaiate e toda a família. Afinal, encontra-se o tesouro enterrado debaixo de um coqueiro. O poeta encerra a narração dedicando o romance à mulher alagoana e pedindo proteção por não ter dito

inverdades. Alerta tratar-se de uma ficção e declara estar em uma condição franciscana (de pobreza).

Quanto ao enredo das histórias, as versões CMCT-1, CMCT-2 e CMCT-3 são idênticas, apresentando inclusive o mesmo número de estrofes. Entretanto, haverá, na metrificação e na ordem das ações, diferenças significativas, em especial para o estudo da reiteração incidental. A versão CMCT-2, ao que tudo indica, é uma reedição em que ocorrem apenas interferências mínimas a partir de CMCT-1, como algumas atualizações e correções ortográficas. As disparidades dignas de consideração encontram-se entre estas duas versões e CMCT-3. Quando CMCT-2 e CMCT-3 não forem mencionadas, isto significa ou que não ocorrem diferenças entre elas e CMCT-1 ou que tais dessemelhanças — geralmente de ortografia e pontuação — não são relevantes para os problemas aqui analisados.

4.1.1 Reiteração intracomposicional verbal: versos, fórmulas e epítetos

Primeiramente, serão evidenciadas as repetições verbais parciais e *verbatim* das linhas que ocorrem com maior freqüência no texto. Observem-se os dois primeiros versos da primeira estrofe —

> No Estado de Goyaz
> na cidade de Pontal
> Havia um homem rico
> Chamado Afonso Durval
> Ainda sendo parente
> Da familia Imperial.[190]

— que se repetem na carta escrita pela madrinha, deixada no bolso do "camisolo" presenteado ao afilhado Guilhermino, no final da estrofe 23:

> O nome de dona Joana
> E Chico do Amaral
> Maria Rosa, a madrina
> Padrinho, Afonso Durval
> O Estado de Goyaz
> A Cidade de Pontal.[191]

[190] CMCT-1, estr. 1, p. 1.

[191] CMCT-1, estr. 23, p. 5.

— e no episódio em que ocorre a revelação da identidade do estrangeiro à comunidade de Pontal, em que Guilhermino, sacando da cartinha deixada na camisa, lê seu conteúdo para todos os presentes. Note-se que a estrofe 94, em sua íntegra, é quase idêntica à anteriormente citada:

> O nome de dona Joana
> E de Chico do Amaral
> Maria Rosa a Madrinha
> Padrinho, Afonso Durval
> O Estado de Goyaz
> A cidade de Pontal.[192]

O par de versos "O estado de Goyaz / A cidade de Pontal" ocorre de forma idêntica nas estrofes 23 e 94, inclusive quanto à posição que ocupam dentro da estrofe. A diferença, que seria nula na oralização, está apenas na grafia da palavra "cidade", cuja inicial é maiúscula em 23 e minúscula em 94. Em relação ao primeiro par de versos na estrofe 1, a semelhança é parcial, porque as linhas iniciam-se com as contrações entre a preposição "em" e artigos "o" e "a". Os efeitos dessa diferença, entretanto, são nulos para a metrificação, já que a presença da contração não interfere no número de sílabas dos versos. Além disso, há a diferença de posicionamento dos versos entre a estrofe 1 — no início — e nas estrofes 23 e 94 — ao final. Em ambas as posições, entretanto, o verso "[N]O Estado de Goyaz" será uma linha do tipo X na configuração XBXBXB (ABCBDB), em uma anotação que indica ausência de rima. Seu encaixe terá o mesmo efeito, porquanto ocupa posição ímpar em ambos os casos, deixando a posição par para o verso seguinte: "[n]A cidade de Pontal" (linha 2 ou 6).

Nas seis vezes em que ocorre no poema, o verso "A Cidade de Pontal" — ou sua variante "Na Cidade de Pontal" — comporta-se como um balaio, grupo de palavras pronto de antemão, ou pré-fabricado, que satisfaz as exigências quanto ao número de sílabas e rima para casar com outros, neste caso, os versos setissílabos terminados sempre pela palavra "Durval" e "Amaral". Portanto, atendendo às restrições impostas pelo sistema do metro e da rima, versos como este funcionam como fórmulas, técnica comum na tradição oral que consistia, nos textos analisados por Parry, em "expressões fixas adaptadas para expressar uma dada idéia sob as mesmas condições métricas".[193]

Naturalmente, a noção de fórmula parece mais apropriada aos 27 mil hexâmetros datílicos dos poemas homéricos, com seus pés de quantidades — ou durações —

---

[192] CMCT-1, estr. 94, p. 19.

[193] PARRY, Milman. *The making of Homeric verse*. The collected papers of Milman Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971. p. 272.

precisamente definidas, com suas cesuras obrigatórias, suas construções sintáticas e sentidos que se resolvem ao final de cada linha. As "condições métricas" fazem sentido nas épicas gregas porque dizem respeito não apenas ao número de pés, mas ao modo como as quantidades estão neles distribuídas. No sistema relativamente simplificado de metrificação das línguas neolatinas, em que a quantidade não é usada senão estilisticamente, o conceito de fórmula coincide com a da própria reiteração: a fórmula seria apenas uma construção verbal que se repete dentro de uma composição, segundo a definição preferida por Gray.[194] Nesse sentido, o próprio verso consiste em uma estrutura de reiteração, já que apresenta o mesmo número de sílabas e os padrões de rimas e ritmos semelhantes, formando estrofes com o mesmo número de linhas.

Para Gray, porém, a "construção verbal que se repete" não é um conjunto qualquer de palavras. Além de repetirem-se em outras partes do texto, elas devem exercer uma função claramente mnemotécnica na composição e conformar-se às regras da sua economia. Um exemplo disso, em CMCT-1, é a expressão "O nome de", que ocorrerá nas estrofes 22, 23, 28, 93, 94 e 107, e sua variante "No nome de", que ocorre apenas uma vez, em 44. Este grupo fixo de quatro sílabas métricas será empregado quando o nome da personagem de que se precisa falar apresentar três sílabas, pois os versos devem ser heptassílabos na configuração do romance. Assim, após a expressão, aparecerão os nomes "Guilhermino", "Salvelina" e "dona Joana", este último segmento com três sílabas, apenas quando se considera um ditongo em "Joana". Como o verso em que "Joana" aparece é o primeiro da estrofe nas duas ocorrências, linha que não faz rima no esquema ABCBDB, a mãe poderia chamar-se qualquer nome de uma sílaba, iniciado por consoante, como Marta, por exemplo, para complementar as duas sílabas de "dona". A escolha de "Joana", portanto, força a pronúncia em ditongo, além de oferecer uma óbvia rima interna, ainda que não perfeita, com "dona". Veja-se um resumo a seguir:

1	2	3	4	5	6	7		
				Gui	lher	mi	no	(estr. 22, 44, 93)
(N)o	no	me	de	Sal	ve	li	na	(estr. 28, 107)
				do	na	Joa	na	(estr. 23, 94)

[194] GRAY, Bennison. Repetition in oral literature. *The Journal of American Folklore*, Washington, vol. 84, no. 333, July-Sep. 1971, p. 292.

Apesar de dona Joana ser uma personagem sem voz, que só aparece no bilhete que a madrinha esconde no bolso do camisolão presenteado ao menino, é o nome dela que precede o de Chico do Amaral, o pai de Guilhermino, personagem já conhecido desde o início do poema.[195] Nas estrofes 23 e 94, "Chico do Amaral" ocorre em coordenação com a primeira linha — "O nome de dona Joana" // "E (de) Chico do Amaral". A opção por apresentar dona Joana na abertura da estrofe, antes do nome do pai, é uma restrição imposta tanto pela expressão "O nome de" — já que "Chico do Amaral" apresentaria o número inadequado de sílabas para o verso — quanto pela métrica da linha e a rima com as linhas alternadas. Dessa forma, a expressão "O nome de" funciona em colaboração com a economia da composição, satisfazendo as condições do conceito de fórmula preconizado por Gray.

Em CMCT-1, outra circunstância em que aparece a reiteração de versos é a última fala do escravo que se encarrega de matar e enterrar Guilhermino por ordem do patrão:

Eu sendo um negro malvado	1	Estrofe 122
Que remo contra a maré	2	
Que para fazer bravura	3	
Não pergunto ela quem é	4	
Fiz tudo porem não pude	5	
Assassinar o Guilé.	6	
Eu sendo negro malvado	1	Estrofe 123
Do coração de leão	2	
O mesmo que tantas vezes	3	
De sangue molhei a mão	4	
Fiz tudo porem não pude	5	
Matar aquele cristão.	6	
Eu sendo um negro malvado	1	Estrofe 124
Do coração de serpente	2	
O mesmo que vezes tanta	3	
Derramei sangue de gente	4	
Fiz tudo, porem não pude	5	
Matar aquele inocente.[196]	6	

A reiteração total ocorre entre os versos 1 da estrofe 122 e 1 da estrofe 124; e o verso 5 nas três estrofes. No verso 1 de 123, a reiteração é parcial em relação à mesma posição nas outras duas estrofes, embora a ausência de "um" não interfira na metrificação. O verso 3 de 123 e o 3 de 124 são semelhantes, havendo apenas uma inversão de "tantas vezes" (em 123) para "vezes tanta" (em 124), o que constitui uma reiteração parcial.

A inversão pode ser interpretada como intencional, já que a distância entre uma ocorrência e outra é curta demais para que o poeta tenha se esquecido da ordem. Além disso,

[195] É apenas por este fato que se subentende que dona Joana é a mãe de Guilhermino.

[196] CMCT-1, estr. 122-24, p. 25.

constata-se que a ordem não exerce influência no esquema de rimas, porque o verso é do tipo X, sem rima. O fato de "tanta" estar no singular, apesar da necessária concordância com "vezes", pode não significar descuido gramatical,[197] já que a palavra — tanta — fica justamente acima de "gente", que fecha o verso seguinte. Extrapolando a leitura plana do verso em si e admitindo a transposição do pronome, pode-se forçar a antecipação de parte do sintagma — "tanta" — com o intuito de referir-se à "gente" do verso seguinte. A espécie de inversão radical, pelo requinte da construção e pelo acúmulo de papéis do pronome no microssistema poético (métrico em um verso e semântico no outro), constituiria uma característica mais facilmente observável na escrita. Mas a negação de uma repetição meramente *verbatim*, como se verá, está em total harmonia com a economia oral.

O segundo verso das estrofes 123 e 124 — "Do coração de" — também funciona como uma fórmula que ocupa cinco sílabas, deixando duas posições vazias, que são completadas pelas dissílabas "leão" e "serpente", respectivamente, já que as duas estrofes têm rimas diferentes entre si nos versos tipo B. As reiterações *verbatim* de versos, dentro do conjunto de repetições intracomposicionais, seria a mais improvável de ocorrer dentro das tradições orais. Sem o suporte permanente de registro, a mnemotécnica oral tenderia a introduzir pequenas variações, às vezes quase imperceptíveis, que transformariam as reiterações *ipsis litteris* em reiterações parciais, como no caso de "Eu sendo *um* negro malvado" em oposição a "Eu sendo negro malvado", anteriormente apontado. Basta lembrar-se que os textos de culturas orais não eram memorizados palavra por palavra, mas reevocados em *performance*, em uma espécie de recomposição que resgatava através da técnica o conteúdo a ser comunicado. Se um dado qualquer, como uma palavra ou sílaba, não faz diferença na economia do verso, podendo ser desprezado, ou se um sinônimo que atende às características métricas ocorre ao poeta, a tendência é desfazer-se a simetria, que pode ser retomada adiante, o que provê uma feição instável ao fenômeno. Assim, a reiteração *verbatim* estável constitui uma característica que filia uma composição mais a uma tradição escrita do que a uma tradição oral. Naturalmente que, como o modo de registro do romance aqui estudado é o escrito, os desvios da reiteração *ipsis litteris* nas composições são atribuídos ao seu modo oral de concepção.

Em CMCT-3, as reiterações parciais sofrerão uma uniformização. Ou seja, as pequenas diferenças aparentes em CMCT-1 serão editadas, em um esforço para se eliminarem as irregularidades, tornando literal a reiterabilidade antes parcial. A fidelidade à exatidão do

[197] Falha de impressão, no entanto, é admissível.

verso manifesta-se em suas repetições como resultado menos de uma técnica da memória do que da possibilidade de recorrer-se à materialidade do texto, verificando suas ocorrências e recorrências, nivelando-as. Percebe-se, dessa forma, que a variante de verso não coincidente em CMCT-1 — "Eu sendo negro malvado", sem o artigo — desaparece da versão "corrigida" CMCT-3, que retifica a linha para "Eu sendo *um* negro malvado", fazendo com que suas três ocorrências se equalizem.[198]

O apuro editorial, através de sua intervenção que retoca o texto mais antigo, "aperfeiçoando-o", denota mais do que uma simples atitude de quem considera achar-se diante de um erro tipográfico comum, uma distração do poeta que qualquer um, com mais atenção, poderia ter remediado, como faz agora o interventor em CMCT-3. A intervenção reflete um olhar retroverso, um olhar que contempla o próprio texto imobilizado pela meio material da letra e, por isso, resgatável e reproduzível em seus mais diminutos detalhes sem a menor necessidade de valer-se, para este fim, da mnemotécnica. Eis a aparente contradição gerada pelo grafismo: apenas com seu advento pôde-se banir para o domínio do estilo a exatidão que somente ele foi capaz de reproduzir e manter inalterada através dos tempos. Não seria demais afirmar, então, que é com a escrita que a reiteração *verbatim* ganha longevidade e estabilidade.

A estabilidade pelo registro permanente agregará valores novos à forma, que deixará para trás antigas atribuições. Em algumas versões, por exemplo, uma análise da excessiva preocupação com a estruturação do texto e das convenções poéticas — preferindo-se às vezes uma alternativa ao que se considerou uma quebra da métrica em CMCT-1 — revela que a obstinação pela perfeição formal não prima por preservar o dado, nisto se distanciando do modo como a mnemotécnica lidou e lida com a forma. Em edições ainda mais "cuidadas", serão aplainados vários versos que apresentam itens cuja métrica vacilará entre ditongo e hiato. Nota-se a natureza "conservadora" das intervenções dos editores quando, por exemplo, versos como "Havia um homem ricaço"[199] são postos em contraste com "Havia um homem rico" — CMCT-1. Constata-se que, no verso da versão da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, houve acréscimo de uma sílaba da última palavra em relação à mesma posição em CMCT-1: "rico", monossílabo em final de linha, transforma-se em "ricaço", dissílabo quando em tal posição.

---

[198] CMCT-3, estr. 123, p. 28.

[199] MANSO, Cordeiro. Casamento e Mortalha No Céu Se Talha. Col. Cordéis Raríssimos da ABLC. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, 1978. Este panfleto não consta do corpus, mas é usado porque constitui um bom exemplo do tipo de interferência efetuada por um "editor", que "corrige" os poemas.

Dessa forma, a escansão da linha da versão em questão será: ha / via / um / ho / mem / ri / ca / ço, sendo necessária uma dissílaba ao final por considerar-se o ditongo em "havia". Isto significará que o verso em CMCT-1 e em CMCT-3, para o editor, apresentava apenas seis sílabas, já que foi preciso efetuar a transformação de "rico" para "ricaço", a fim de ganhar uma sílaba extra para o verso. Fica claro, porém, de outras ocorrências em CMCT-1, que tais casos resolvem-se pela dicção em hiato de tais palavras no verso — ha / vi / a / um / ho / mem / ri / co —, o que confere ao verso a condição heptassilábica.

A comparação deixa patente como o editor da versão impressa pela ABLC se deixará prender pela aparência da letra. Ele incorrerá no preciosismo das condições de metrificação da escrita, eventualmente inócuas dentro da dinâmica da oralidade, que segue sua própria prosódia. A exatidão milimétrica não será, assim, condição imprescindível dentro da tradição dos folhetos, porque esta constitui um espaço em que se valorizará a dicção da oralidade do homem sertanejo. A recorrência servirá para auxiliar o poeta tanto na organização da informação quanto na superação das limitações da memória. Ela também proporcionará ao público a oportunidade de assimilar os dados de forma mais sólida. Se a própria recorrência — seja sob a forma da reiteração de versos, incidental ou fórmulas — constituísse trabalho extra para o trovador e seu público pela precisão e pelo rigor impostos, ela estaria contra as próprias leis da conservação, pela qual o que mais importa é a sobrevivência da informação. As minudências, dentro dessa dinâmica, ficam em segundo plano.

Voltando a CMCT-1, certos segmentos demonstram que é no início ou no fim do verso que as fórmulas ocorrerão com maior freqüência. A curta extensão da linha heptassilábica facilita a contagem de sílabas a partir de suas extremidades. Dessa forma, surgem as reiterações formulares como "chamado" e "Salvelina", que se registram no quadro a seguir:

Fórmula			4	5	6	7	
Cha	**ma**	**do** A	fon	so	Dur	val	(estr. 1, p. 1)
Cha	**ma**	**do**	Pe	dro	Si	mões	(estr. 11, p. 3)
Cha	**ma**	**do**	Ma	noel	Gi	bão	(estr. 41, p. 9)
Cha	**ma**	**do**	João	A	la	dim	(estr. 82, p. 17)

1	2	3	4	**Fórmula**				
O	no	me	de	**Sal**	**ve**	**li**	**na**	(estr. 28, p. 6)
Es	po	so	de	**Sal**	**ve**	**li**	**na**	(estr. 35, p. 8)
Da	mi	mo	sa	**Sal**	**ve**	**li**	**na**	(estr.36, p. 8)
Quan	do	nas	ceu	**Sal**	**ve**	**li**	**na**	(estr.46, p. 10)
Quan	do	nas	ceu	**Sal**	**ve**	**li**	**na**	(estr.49, p. 10)
Ti	nha a	jo	vem	**Sal**	**ve**	**li**	**na**	(estr.52, p. 11)
Gui	a	das	por	**Sal**	**ve**	**li**	**na**	(estr.58, p. 12)
Nos	de	dos	de	**Sal**	**ve**	**li**	**na**	(estr.61, p. 13)
Pen	san	do	que	**Sal**	**ve**	**li**	**na**	(estr.62, p. 13)
De a	vi	sar	a	**Sal**	**ve**	**li**	**na**	(estr.69, p. 14)
Nis	to a	noi	va	**Sal**	**ve**	**li**	**na**	(estr.100, p. 21)
O	no	me	de	**Sal**	**ve**	**li**	**na**	(estr.107, p. 22)

Estas duas fórmulas aparecem também em CMCT-2 e CMCT-3, sem modificações relevantes dos versos, apesar de dois deles — "Chamado Manoel Gibão" e "Chamado João Aladim" — apresentarem possibilidades de escansão diferentes, que elevariam para oito seu número de sílabas. O editor de CMCT-3 parece reconhecer a monotongação em "Manoel" e o tritongo em "João", já que não efetua nenhuma retificação nas linhas.

Os versos iniciados por "Chamado" são todos do tipo B, cuja última sílaba faz rima aguda com outros versos. Dos versos finalizados por "Salvelina", três quartos são do tipo B, que fazem rimas graves em suas estrofes. A incidência maior de fórmulas em versos do tipo B contribui para a fixação da rima ao mesmo tempo em que auxilia na contagem das sílabas. Das onze vezes que "Afonso Durval" aparece em posição final na linha, oito serão as ocorrências em versos tipo B,[200] assim como a metade das seis ocorrências de "de Durval".[201] Em CMCT-3, na estrofe 109 — que corresponde à estrofe 116 de CMCT-1 — aparece a edição de "Eu Afonso Durval" para "Eu sou Afonso Durval", com o objetivo claro de acrescentar uma sílaba ao verso de CMCT-1.

[200] CMCT-1, estr. 1, 2, 14, 23, 32, 35, 57, 72, 94, 115 e 116.

[201] CMCT-1, estr. 6, 7, 12, 46, 51 e 60.

Das quatorze ocorrências da palavra "Guilé"[202] em final de linha, em CMCT-1, apenas uma verifica-se em verso tipo B. Torna-se óbvio o expediente de usar-se a dissílaba "Guilé" para preencher duas posições finais restantes, ao passo que, quando são necessárias três sílabas, o poeta usará "o Guilé", em vez de "Guilhermino", que ocorre, em posição final, no verso tipo X "O nome de Guilhermino" — como se viu, reiterado três vezes.[203] Ademais, "Guilhermino" ocorrerá apenas uma vez como verso B em "Na testa de Guilhermino",[204] pela rima necessária com outros versos e pela impossibilidade de conseguir a metrificação com "o Guilé". Em início de linha, "Guilé" ocupará as sílabas dois e três de seis versos, precedido pelo artigo "o" ou pela preposição "de", como se pode ver a seguir:

Fórmula			4	5	6	7	8	
O	Gui	lé	cau	sa	va	dó		(estr. 16, p. 4)
O	Gui	lé	nun	ca	dei	xou		(estr. 20, p. 5)
O	Gui	lé	de	sa	pa	re	**ceu**	(estr. 40, p. 9)
O	Gui	lé	sem	pre	can	tan	do	(estr. 96, p. 20)
De	Gui	lé	a	lém	de	so	gra	(estr. 119, p. 24)
O	Gui	lé	por	su	a	vez		(estr. 121, p. 25)

Deste conjunto de versos, apenas o último — "O Guilé por sua vez" — sofre mudança em CMCT-3, onde se verifica a inserção de uma sílaba extra pela introdução da palavra "Guilherme". O novo verso — "O Guilherme por sua vez" —[205] parece ignorar a possibilidade do hiato em "sua", o que manteria a linha em conformidade com a métrica setissilábica do poema. Parece desconsiderado em todas as versões, no entanto, o afastamento do padrão em redondilha maior que se poderia verificar no terceiro verso — "O Guilé desapareceu" —, de oito sílabas pela pronúncia padrão das palavras. Não ocorre, sequer em CMCT-3, a tão previsível redução do número de sílabas pela simples omissão do artigo definido, de que a semântica poderia prescindir totalmente. Neste caso, todas as versões de CMCT são coerentes com a necessidade de a palavra "Guilé" ocupar a segunda e a terceira posições formulares no verso. A ausência de intervenções aponta uma possível solução

[202] CMCT-1, estr. 17, 22, 24, 31, 36, 44, 98, 99, 102, 114, 122, 129, 133 e 134.

[203] CMCT-1, estr. 22, 44 e 93.

[204] CMCT-1, estr. 19.

[205] CMCT-3, estr. 21, p. 28.

prosódica para a metrificação, em que "desapareceu" seria contraída para quatro sílabas, resultando em algo como "despareceu" na pronúncia.

Outro tipo de fórmula é o epíteto, que, segundo Schüler,[206] nos poemas heróicos servia para "abriga[r] o que é fixo, qualidades de sempre", ou seja, o valor épico definitivamente estereotipado pela repetição e arraigado na tradição. Naturalmente que as qualidades dos heróis contribuíam na promoção da estabilidade de caráter necessária na épica. Parte de uma linhagem nobre e divina, ele é idealizado através de seus feitos, de suas ações sobrenaturais, de sua *areté* enaltecida, glorificada. O herói detém uma imagem imutável, seus predicados não sofrem mudanças radicais no decorrer da narrativa, como lembra Oliveira quando cita a famosa passagem no Canto III da *Ilíada* em que Helena apresenta os guerreiros aqueus a Príamo: Odisseu, filho de Laerte, será o astucioso guerreiro; Aquiles é o de pés rápidos; Agamenon, o poderoso; Menelau, o discípulo de Ares; Nestor, o domador de cavalos; Páris será o belo.[207]

O epíteto nos poemas homéricos, entretanto, não será simplesmente um conjunto de predicados que podem ser aplicados ao herói a qualquer tempo e hora, segundo a vontade do narrador épico ou a necessidade da descrição. Ele estará submetido à economia da narrativa. Krishna lembrará a descoberta de Parry, segundo a qual o poeta está estritamente limitado pela posição métrica específica quanto à linguagem que emprega:

> A expressão epitética "Aquiles, o de pés rápidos", ocupa uma posição métrica específica no hexâmetro e é usado pelo poeta de forma exclusiva sempre que se deseja dizer "Aquiles" naquela posição. Há outras maneiras de se dizer "Aquiles", mas cada uma corresponde a uma situação métrica diferente. Assim, a linguagem, com poucas sobreposições ou duplicações de função, apresenta uma e apenas uma única forma de se dizer "Aquiles" em cada nicho métrico [...].[208] (tradução nossa)

Apesar de o processo de adjetivação nas três versões de CMCT ser intenso e apresentar todas as características apontadas por Galvão em outros folhetos — como os personagens fortes, a explicitação dos antagonismos, a tendência à polarização entre o bem e

---

[206] SCHÜLER, Donald. *Aspectos estruturais na Ilíada*. Porto Alegre: UFRGS, 1972. p. 23.

[207] OLIVEIRA, R. T. A inversão do relato tradicional de guerra no romance português contemporâneo. *Revista Letras*, Curitiba, n. 67, set.-dez. 2005. p. 112.

[208] KRISHNA, Valerie. Parataxis, formulaic density, and thrift in the alliterative Morte Arthure. *Speculum*, [s.l.], vol. 57, no. 1, 1982. p. 76. O texto em inglês é: "The epithetic expression "swift-footed Achilles" fills a particular metrical slot in the hexameter line and is used by the poet exclusively whenever he wishes to say "Achilles" in this position. There are other ways of saying "Achilles," but each corresponds to a different metrical situation. Thus the language, with very little overlapping or duplication of function, has one and only one way of saying "Achilles" in each metrical niche".

o mal e, no mais, o estilo hiperbólico —,[209] aqui interessarão apenas as raras incidências de atributos em casas métricas fixas. O mais importante é que o epíteto contribua com a memorabilidade do romance, concorrendo favoravelmente para sua economia nos encaixes perfeitos com suas outras fórmulas. O epíteto ocorre basicamente nas casas 2 e 3 da linha, como a seguir:

	epíteto		4	5	6	7	8	
O	gran	de A	fon	so	Dur	val		(estr. 2, p. 1)
A	gran	de	Ma	ri	a	Ro	sa	(estr. 7, p. 2)
A	no	bre	Ma	ria	a	Ro	sa	(estr. 8, p. 2)
O	gran	de A	fon	so	Dur	val		(estr. 32, p. 7)
O	po	bre	Pe	dro	Si	mões		(estr. 51, p. 11)
Do	gran	de A	fon	so	Dur	val		(estr. 57, p. 12)
Do	gran	de A	fon	so	Dur	val		(estr. 72, p. 15)

A estabilidade dos epítetos nas casas 2 e 3 do verso dura até aproximadamente a metade do romance, quando, na festa do casamento, Guilhermino inicia sua narrativa, relatando os episódios desde quando foi abandonado nas águas do rio, até sua vida adulta. Ocorre o deslocamento do enfoque da narrativa com o aparecimento do pai adotivo de Guilé. O adjetivo "nobre" ocorre duas vezes em casas fixas, a quarta e a quinta: primeiro, qualificando Aladim, que criou Guilhermino na Inglaterra —

> Meu pae o nobre Aladim
> Viajou ao extrangeiro
> Afim de comprar brilhante
> No territorio brasileiro
> Graças a ele e a Deus
> Tenho sciencia e dinheiro.[210]

— e, em seguida, em referência ao público que ouvia seu discurso —

[209] GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/Ouvir Folhetos de Cordel em Pernambuco* (1930-1950). Tese de doutorado. UFMG, 2000. p. 227-234.

[210] CMCT-1, estr. 84, p. 17.

Eis aí, nobre senhores
O que nos diz a cartinha
O nome de Guilhermino
Escrito a primeira linha
Padrinho Afonso Durval
Maria Rosa a madrinha.[211]

Ainda se observa uma regularidade na ocorrência de dois epítetos referentes ao pai adotivo: "sol de ouro" e "importante", que ocupam as casas 5, 6 e 7.[212] A partir de então, com o desmascaramento do casal, o fenômeno torna-se instável, e a imagem de Afonso Durval transforma-se pelo emprego de palavras negativas, como "criminoso", "mesquinho", "crime" e "louco", mas que não tomam a forma de epítetos.

4.1.2 Reiteração intracomposicional incidental

Pode-se verificar, com maior nitidez, a reiteração de incidentes em CMCT em três estrofes da fala do escravo Manoel Gibão, em CMCT-1:

Eu sendo um negro malvado
Que remo contra a maré
Que para fazer bravura
Não pergunto ela quem é
Fiz tudo porem não pude
Assassinar o Guilé.

} Estrofe 122

Eu sendo negro malvado
Do coração de leão
O mesmo que tantas vezes
De sangue molhei a mão
Fiz tudo porem não pude
Matar aquele cristão.

} Estrofe 123

Eu sendo um negro malvado
Do coração de serpente
O mesmo que vezes tanta
Derramei sangue de gente
Fiz tudo, porem não pude
Matar aquele inocente.[213]

} Estrofe 124

[211] CMCT-1, estr. 93, p. 19.

[212] CMCT-1, estr. 87 e 88, respectivamente, p. 18.

[213] CMCT-1, estr. 122-24, p. 25. Aqui, o adjetivo está grafado "nobre", e não "nobres".

As três estrofes apresentam a mesma estruturação, repetindo três vezes a mesma mensagem através de três movimentos: primeiro, há a sinalização da culpa com "Eu sendo (um) negro malvado"; em seguida, o escravo descreve brevemente, através de comparações, a sua índole destemida e sanguinária e confessa crimes; por último, admite não ter sido capaz de levar a cabo a tarefa de matar Guilhermino a ele confiada. O incidente da tarefa não cumprida é efetuado três vezes pela narrativa.

Olrik sugerirá que toda vez que uma cena notável acontece na narrativa, e a continuidade permite, a cena se repetirá:

> Um jovem vai ao local onde há gigantes por três dias em seguida e a cada dia ele mata um gigante. Um herói tenta por três vezes subir uma montanha de vidro. Três pretensos amantes são magicamente imobilizados em uma noite por uma donzela. [A repetição] é necessária não apenas para se aumentar a tensão, mas para se preencher o corpo da narrativa.[214] (Tradução nossa)

A lei de três preconizada por Olrik aparece novamente concretizada na fala sobremodo mística de Manoel Gibão ainda mais uma vez. Esperando apenas que o menino chorasse para que, com isto, tivesse um motivo para matá-lo. Guilhermino, entretanto, frustra suas expectativas, cantando:

> Adiante, já muito longe
> O Guilé por sua vez
> Cantava, e de outros meninos
> Ouvi o canto de trez
> Eu quasi que me assombrava
> Do medo que isto me fez.[215]

O incidente do menino que canta é reiterado no discurso do escravo em duas séries de três repetições, sendo a primeira linear e contínua —

> Ao penetrar na campina
> Por um Misterio Divino
> O menino no caixão
> Cantou um saudoso hino
> Causou-me admiração
> Pela idade do menino

---

[214] OLRIK, Axel. Epic laws of epic narrative. In: Alan Dundes, editor. *The study of folklore*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, c1965, p. 133: O texto em inglês é: "A youth goes into the giant's field three days in succession and each day he kills a giant. A hero tries three times to ride up the glass mountain. Three would-be lovers are magically rendered immobile in one night by a maiden. It is necessary not only to build tension, but to fill out the body of the narrative".

[215] CMCT-1, estr. 121, p. 25.

Lá nas fronteiras do bosque
Desci do hombro o caixão
Com o ferro que levava
Cavei na terra um purão
O Guilé sempre cantando
Comoveu-me o coração.

Desprezei o meu trabalho
O caixão eu carregando
O menino dentro dele
Cantando, sempre cantando
Calculei em sepultá-lo
Na vez que eu ouvisse chorando.[216]

— e a segunda descontínua por causa da curiosa característica na estruturação da fala de Manoel Gibão, que é entrecortada pelos discursos de outros personagens. A segunda série de três inicia-se na estrofe 99, passa pela estrofe 121, e termina na estrofe 127:

Ouvindo o Guilé cantando
Comoveu-me o coração
Desejei ver o Guilè
Vi-o apontar com a mão
Para a perna e para o olho
Pedindo-me compaixão
[...]
Adiante, já muito longe
O Guilé por sua vez
Cantava, e de outros meninos
Ouvi o canto de trez
Eu quasi que me assombrava
Do medo que isto me fez
[...]
As lagrimas de meus olhos
Via-se cairem no chão
O caixão na tona d'agua
Descia com promtidão
Dentro dele Guilhermino
Cantando linda canção[217]

A imagem do caixão que flutua velozmente rio abaixo é também evocada três vezes pelo escravo nas estrofes 125, 127 e 128, esta última acrescentando o teor religioso da canção: "Dizendo que foi na cruz / Que Cristo morreu por nós".

Nas estrofes 75, 76 e 77, quando Guilhermino é instado por Afonso Durval a falar sobre suas origens na festa de casamento, a imagem do caixãozinho e seu resgate da tona d'água — ora pelo inglês ora pela Providência ou por "alguem" que o ouvia cantarolar — também são suscitados três vezes:

---

[216] CMCT-1, estr. 96-98, p. 20.

[217] CMCT-1, estr. 99, 121 e 127, p. 20, 25 e 26.

Confesso que nunca vi
Nem meu pae, nem meu padrinho
Fui encontrado nas águas
Metido num caixãozinho
Fui salvo por um inglez
Que dispensou-me carinho.

Dizem que na tona d'agua
Nadava meu caixãozinho
O dedo da Providencia
Deu-me seguro caminho
Não sei quem foi que levou-me
A tão cruel desalinho.

No caixão na tona d'agua
Alguem ouviu-me falando
Pois contra a minha vontade
A Patria ia deixando
Por um toque divinal
Eu ia cantarolando.[218]

Esta série de episódios, somada às de Manoel Gibão, perfazem três séries de três reiterações do mesmo incidente dentro da narrativa do poema. É ainda nesta fala de Guilhermino, na estrofe 78, que aparece mais uma vez o número três na idade do menino quando fora despachado pelo rio: "1 ano 1 mez e 1 dia".[219] Há também três instâncias em que Guilhermino Amaral é identificado: na pia de batismo, na carta da madrinha e no letreiro na testa. Os episódios em que figura o letreiro na testa, por sua vez, são reiterados três vezes na narrativa: nas estrofes 31, 35 e 133.

Outro incidente reiterado pela narrativa em CMCT-1 é o episódio em que um anjo aparece a Afonso Durval para dizer-lhe que, finalmente, o casal geraria uma filha. A primeira aparição do celeste mensageiro ocorre logo após o início do poema:

E logo quando dormindo
Em sonho viu uma visão
Descendo um anjo do céo
Trazendo um livro na mão
Dizendo: mandou-me Deus
Dar-te uma revalação

De ordem do grande Deus
Venho da côrte divina
Dizer-te que tua esposa
Dará luz de uma menina
Que na pia lhe darás
O nome de Salvelina

[218] CMCT-1, estr. 75-77, p. 16.

[219] CMCT-1, estr. 78, p. 16.

Será esta tua filha
Moça muita virtuosa
Será o puro retrato
De dona Maria Rosa
Talvez em todo Brasil
Não exista mais formosa.

Na idade de 20 anos
Terá de casar-se ela
Com Guilhermino Amaral
Que será o esposo dela
Teu afilhado teu genro
Juro pela luz da vela

Teu afilhado Guilé
Na testa tem um letreiro
Que diz que será teu genro
E portanto o teu herdeiro
Não posso mais demorar-me
Sou celeste mensageiro[220]

Ao confessar que fora mandante do crime contra Guilhermino, já próximo ao desfecho do romance, Afonso Durval retomará o episódio da aparição do mensageiro celestial e do destino de Salvelina e Guilhermino, relatando-o resumidamente:

Em sonho eu vi um anjo
Vindo da côrte Divina
Que prefetisou, dizendo
Nascerá uma menina
Que na pia lhe darás
O nome de Salvelina.

Com idade de 20 anos
Se casará a menina
Com Guilhermino Amaral
Conforme o livro da sina
Este tendo sobre a testa
As letras da mão Divina.[221]

Todas as reiterações de incidentes estão presentes nas três versões analisadas. A diferença digna de menção, como já se apontou, é que em CMCT-3 a fala do escravo Manoel Gibão perde seu caráter fragmentado. Tanto em CMCT-1 quanto em CMCT-2, por coincidência ou não, a narração do escravo divide-se em três partes, alternando turnos com as vozes de outros personagens. A primeira parte — da estrofe 95 à 99 — situa-se entre a revelação de Guilhermino na festa do casamento e a fala em que Salvelina pede maiores detalhes; a segunda — nos dois últimos versos da estrofe 113 e a estrofe 114 — está

[220] CMCT-1, estr. 27-31, p. 6-7.

[221] CMCT-1, estr. 107-108, p. 22.

compreendida entre a confissão do crime por Afonso Durval e a voz do "narrador" que introduz uma fala em que o fazendeiro propõe que o genro o mate com um punhal; e a terceira — da estrofe 120 à 128 — precedida pela fala de Maria Rosa, que confessa ser sua a letra da carta escondida na roupa do afilhado, e seguida do episódio em que Guilhermino reconhece como benevolente o ato praticado pelo escravo quando o despachou pelo rio, sem cumprir a missão a ele confiada.

Em CMCT-3, a história é narrada ininterruptamente, da estrofe 113 à 128, e está compreendida entre a fala de Maria Rosa e a fala de Guilhermino. A nova ordem proposta em CMCT-3 reorganiza os episódios da seguinte forma: primeiramente, aparece o segundo segmento de CMCT-1; depois, o primeiro segmento de CMCT-1; e em seguida, o terceiro segmento de CMCT-1. Enquanto, por um lado, a disposição linear e contínua da fala do escravo em CMCT-3 de fato melhora a compreensão do episódio em si, por outro, ela anula o espaço entre as ocorrências dos conjuntos de reiterações. O efeito mais imediato disto é perceber-se, com maior facilidade, que três também foram as ocasiões em que Manoel Gibão procurou desvencilhar-se de Guilhermino. Da primeira vez, abre uma sepultura na fronteira do bosque;[222] em seguida, incomodado pela cantiga do menino, leva-o ao pé da serra, onde prepara uma enorme cova;[223] e, finalmente, sem conseguir enterrá-lo vivo, atira-o ao rio dentro do caixão.[224]

As ações no episódio assemelham-se pelos procedimentos adotados ao preparar-se o sepultamento de Guilhermino; pelo fato insólito de o menino cantarolar; pelo estranhamento que o canto faz o escravo experimentar; e o seu conseqüente abandono do trabalho e a mudança de lugar. Estas instâncias reiteram-se até a resolução final do episódio e contribuem para o andamento da narrativa do escravo. Este é um exemplo de mais um dos princípios preconizados por Gray, segundo o qual, nas narrativas orais, incidentes semelhantes acontecem às mesmas pessoas ou personagens.

A confissão dos crimes dos três personagens implicados no desaparecimento de Guilhermino configura o que Gray classificará como incidentes semelhantes que acontecem a pessoas diferentes.[225] A ação de engendrar o rapto e ordenar que se cumprisse o crime de morte apresenta Afonso Durval como um homem poderoso e arrogante, que desafia as leis

---

[222] CMCT-3, estr. 116, p. 26.

[223] CMCT-3, estr. 128, p. 27.

[224] CMCT-3, estr. 125-126, p. 28-29.

[225] GRAY, Bennison. Repetition in oral literature. *The Journal of American Folklore*, Washington, vol. 84, no. 333, July-Sep. 1971, p. 296.

humanas e divinas; a de sua esposa, Maria Rosa, revela a aquiescência de uma mulher que, apesar da tímida advertência ao marido, omite-se completamente diante de suas horrendas ações e converte-se à condição de sua cúmplice no grave mal praticado contra o afilhado; e a do escravo, Manoel Gibão, que — sem poder desobedecer completamente às ordens de seu senhor nem as cumprir cabalmente — encontra na burla uma maneira de lidar com o poder e com o seu drama de consciência.

Como se percebe, as atitudes que os personagens adotam diante do crime afastam-nos uns dos outros e tornam os incidentes narrados muito diferentes entre si. Ao mesmo tempo, aproximam-nos a transgressão da ética e da lei e, em especial, a conseqüente culpa advinda de suas ações criminosas. No momento da revelação dos malfeitos, os três reencontram-se na condescendência presente em seus discursos, através dos quais eles iniciam a reconciliação com a vítima de suas vilezas e o resgate da verdade que os redimirá. O trio, comportando-se de forma homogênea, prontamente admitirá sua parcela de responsabilidade pelos erros cometidos, embora, nos arremates de suas falas, cada um pareça esperar diferentes indulgências da parte de Guilhermino. Afonso Durval sugere o já conhecido final dramático como punição; Maria Rosa, intervindo, apela à remissão divina; e Manoel Gibão, alegando o "inferno de ser escravo", insinua-se tão desventurado quanto o menino Guilé.

Naturalmente que o fato de CMCT-1 apresentar a fala do escravo Manoel Gibão entrecortada, entremeada pelos discursos de outros personagens, remeterá para um sentido narrativo que extrapola a dinâmica da escrita. As aparentes inversões na seqüência narrativa em CMCT-1, que são idênticas em CMCT-2 — antes de serem tomadas como descuido do autor ou do editor — devem ser interpretadas como sinalizações do modo híbrido de realização da *performance* do poema. Ao passo que a escrita permitiria identificar facilmente o "erro", tornando as edições ou correções extremamente possíveis, a oralidade o publicaria irremediavelmente, sem possibilidade de ajustes, senão através de outra *performance*. É por isso que a *performance* oral constitui a instância de atualizações do poema. Nesse sentido, a partir da perspectiva da transmissão, a atitude de se repetir *ipsis litteris* a seqüência supostamente truncada da fala do escravo de CMCT-1 em CMCT-2 pode ser opcionalmente compreendida como resultante de uma consciência letrada. De igual maneira, isto faria do editor de CMCT-3 um interventor ciente de que a transmissão constitui uma oportunidade de atualização, que ele não desperdiçará, já que realiza diferentemente a seqüência, conforme lhe pareceu mais correto. Paradoxalmente, pode-se interpretar a atitude da intervenção em CMCT-3 como mais próxima de uma recomposição em *performance* oral do que a manutenção da disposição fragmentada de CMCT-2.

A "técnica" de retomar episódios, fora de sua seqüência normal, repete-se em outros romances de Leandro Gomes de Barros, como no conhecido exemplo em *Batalha de Ferrabraz com Oliveiros*,[226] em que o poeta, alegando haver se esquecido de narrar parte de um episódio, retoma-o "Para o leitor se agradar". Abreu, comentando a respeito da estrofe em que figura este verso, diz que "O fato de o episódio aparecer fora da seqüência narrativa revela que o autor comporta-se como se estivesse contando uma história oralmente".[227] Tal comportamento pode verificar-se também em *O Cachorro dos Mortos*,[228] embora sem a referência tão clara ao deslocamento, quando o poeta descreve o cachorro Calar no fim do romance, após sua morte. Apenas a partir de então é que se tornam claras as referências anteriores a certos personagens, como o Velho Pedro, cujo relacionamento com o cão, pelas duas menções anteriores no poema, é totalmente enigmática. Na realidade, Pedro é Pedro dos Anjos, vizinho que se encarrega de cuidar de Calar após a morte de seus donos no início do folheto. Naturalmente que as primeiras menções a Pedro não fazem muito sentido sem a explicação que só aparece ao final, donde se conclui que há algo deslocado no poema.

O comportamento do poeta em CMCT-1 é análogo a sua atitude nestes dois casos. Ele parece estar consciente de um público que não apenas lê suas histórias, mas que as ouve, como se estivesse presente em uma recomposição em *performance* em que vários fatores fogem ao seu controle, como o que foi dito, proferido — que não pode ser retomado, apagado nem reescrito — e as interferências típicas de uma interação face a face. Seria como deixar estar do modo que ficou, da maneira que saiu, um texto escrito, como a reconhecer sua função de também atender "as exigências pertinentes às composições orais", como diz Abreu.[229] Em suma, o valor que se atribui à recomposição em *performance* é aquela típica das *performances* orais, mas o registro do romance é por escrito, o que faz do folheto um produto híbrido das duas modalidades.

---

[226] BARROS, Leandro Gomes de. *Batalha de Ferrabraz com Oliveiros* [Título na 1ª pág.: Batalhas de Oliveiros com Ferrabraz]. Recife: [s.n], 1909. p. 30.

[227] ABREU, Márcia Azevedo de. *Pobres leitores*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/marcia.html>. Acesso em 19 ago. 2006.

[228] BARROS, Leandro Gomes de. *O Cachorro dos Mortos*. 3. ed. completa. Pedro Batista & Cia. Ed.: Guarabira, 1919.

[229] ABREU, op. cit.

4.1.3 Reiteração sintática[230]

Tanto o hexâmetro datílico nos poemas homéricos quanto o decassílabo nas canções servo-croatas, estudados por Adam Parry, pareciam apresentar a extensão suficiente para o completamento sintático e semântico da frase nos limites do próprio verso. É tão tentadora quanto arriscada a suposição de que daí provenham a baixa incidência de debordamentos necessários e a alta densidade das construções paratáticas. Talvez seja mais útil supor que a configuração sintática dos poemas homéricos e servo-croatas prenda-se mais à capacidade de adaptação e à competência poética de seus vates do que às condições que se possam acreditar impostas pela forma em si. Ou seja, diante das imposições da forma é que o rapsodo exerceria seu dom de criar tais estruturas, fazendo com que elas se acomodassem ao espaço disponível. Se outros fossem os paradigmas da métrica de seu tempo, talvez sua habilidade ainda continuasse a conceber poemas com as mesmas características. A dinâmica que ditava a feição de sua composição regia-se por necessidades irresistíveis que deveriam ser satisfeitas para a sobrevivência de sua arte. E a presença ostensiva da parataxe, juntamente com a baixa incidência do debordamento, como se viu, é parte dessa dinâmica.

A literatura de folheto assume muitas configurações com relação à sua metrificação. No caso específico do romance, a forma que predomina é a de versos de sete sílabas. A estrofe apresenta seis versos e esquema de rima XBXBXB, em que X é o tipo de linha que termina por sílaba sem rima. Todas as versões de CMCT obedecem a esta configuração, que, como se pode imaginar, é bem diversa dos padrões dos poemas homéricos e servo-croatas. Não é difícil adivinhar que o espaço de sete sílabas será exíguo para os predicados de um gênero basicamente narrativo. Como se verá, o rapsodo de folheto lidará com este problema de forma engenhosa, reinventando o conceito de espaço a partir das limitações de suas sextilhas setissilábicas. Ele abrirá mão da rima nos versos ímpares, "simplificando" o esquema da construção da estrofe, mas alargará o comprimento da "linha sintática" para dois versos. Constata-se assim que a finalização do sentido da frase ocorre, em geral, com o item lexical, no verso tipo B, que faz a rima na estrofe. Observe-se o exemplo a seguir:

---

[230] Para este item, as diferenças entre CMCT-1/CMCT-2 e CMCT-3 anulam-se. CMCT-2 e CMCT-2 estarão inclusos nas comparações ao se falar em CMCT-1 aqui.

O grande Afonso Durval	X
Era rico em desmazia	B
Dinheiro em seu palacete	X
Em todo canto havia	B
De moedas esterlinas	X
Ele se aborrecia.[231]	B

Em CMCT-1, é uma realidade ostensivamente presente a completude sintática a cada dois versos, como se eles formassem uma única linha. Está em torno de 63% a incidência de uma frase completa que se estende através de um par de versos. Esta cifra representa a porcentagem de pares cujos sentidos não extravasam para os pares seguintes — sem debordamento (ØD)[232] — e que, por conseguinte, apresentam os sintagmas básicos para que a frase pareça semanticamente completa.[233] Por este motivo e pelos índices que se apresentarão adiante, considerar-se-á aqui o par, e não o verso, como a unidade de sentido.

A estrofe anteriormente citada constitui um exemplo claro de como se procedeu na classificação das transições entre os pares. Apesar da falta de pontuação, é completamente verificável a unidade sintática e semântica dos pares na estrofe. No levantamento do índice de ØD, não se incluíram os casos de difícil solução. Quando a falta de pontuação ou qualquer outro empecilho dificultou a classificação, os pares em questão foram considerados como necessariamente debordados ou semidebordados. Quanto ao posicionamento dos sintagmas na frase, o primeiro par da estrofe acima parece não constituir uma situação típica — "O grande Afonso Durval / Era rico em demazia" — que apresenta a formação sujeito + predicado (verbo + predicativo do sujeito + adjunto adnominal).

O tipo de construção mais recorrente será aquele do segundo e do terceiro pares, que apresentam um dos sintagmas do predicado topicalizado. No segundo par, por exemplo, o objeto "dinheiro" aparecerá na abertura do verso, enquanto o verbo da oração, "havia", aparecerá ao final, com o intuito óbvio de proporcionar a rima. No terceiro par, "De moedas esterlinas", que é também parte do predicado, toma a dianteira do verso, enquanto o verbo, mais uma vez, ocupará a posição final. Entende-se que, naturalmente, é a economia do poema, com suas necessidades métricas e de rima, que desloca os sintagmas, processo mediado pela vontade e pela competência poética. Eis outro exemplo:

---

[231] CMCT-1, estr. 2, p. 1.

[232] Aqui se empregará ØD para significar "falta ou ausência de debordamento" ou "não-debordamento".

[233] Os ØD entre as estrofes de CMCT-1, cuja incidência é de 100%, não foram incluídos neste índice de 63%.

No caixão na tona d'agua
Alguem ouviu-me falando
Pois contra a minha vontade
A Patria ia deixando
Por um toque Divinal
Eu ia cantarolando.[234]

Algumas vezes, entretanto, o sentido de uma frase não caberá em apenas um par de versos e haverá a necessidade de extravasá-lo para o par seguinte. Nesse caso, ocorrerá o debordamento necessário (DN) entre os pares de versos, que, em CMCT-1, é um fenômeno que incide em 21% das transições. Observe-se a estrofe a seguir:

Se a mãe de minha mulher
Afirma ser a cartinha
Letra de seu proprio punho
E diz ser minha madrinha
Bem vê que aqui há um drama
Conte-me linha por linha.[235]

Percebe-se que a primeira oração, hipotática adverbial, que está coordenada a outra no segundo verso do segundo par, apenas se resolverá com a principal, que se encontra no primeiro verso do terceiro par. A substantiva de infinitivo, por sua vez, encaixada na primeira adverbial, terá o predicativo de seu sujeito separado deste pela transição entre o primeiro e o segundo par. Veja-se outro exemplo:

O mais pequenos dos filhos
De Chico do Amaral
Foi levado a santa pia
Por mãos de Afonso Durval
E dona Maria Rosa
N'uma noite de Natal.[236]

Nota-se que, nessa estrofe, o sujeito "O mais pequenos dos filhos / De Chico do Amaral" ocupará todo o par. Haverá, conseqüentemente, a necessidade do debordamento através dos outros dois pares de versos para que se complete todo o sentido da frase com a unidade sintática. Pelos exemplos que Parry utiliza em seu artigo, percebe-se que o termo debordamento,[237] em sua concepção, refere-se à continuação de uma frase de um verso no

[234] CMCT-1, estr. 77, p. 16.

[235] CMCT-1, estr. 103, p. 21.

[236] CMCT-1, estr. 14, p. 3.

[237] PARRY, Milman. The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse, *Transactions of the American Philological Association*, Chicago, vol. 60, 1929.

verso seguinte, e não para indicar que houve uma quebra de sintagma na transição de um verso para outro. Se se considerasse o desmembramento de um sintagma como uma pré-condição, CMCT seria completamente destituído de qualquer tipo de debordamento. Na realidade, considerando a completude de sentido da *frase*, e não do *sintagma*, a definição de debordamento de Parry parece mais rígida do que outras. Ele considerará de sentido completo o verso coerente que apresenta todos os termos para a sua boa compreensão.

Ainda se observará o caso em que o final do par de versos marcará a conclusão de um pensamento, mas a frase continuará no par seguinte, acrescentando informação extra, geralmente de cunho explicativo. Tais casos, aqui chamados semidebordamentos (SD), somam 16% das incidências. Esta talvez seja a mais complicada circunstância para identificação das transições entre pares. Tal dificuldade muitas vezes se impõe, novamente, pelo escasso emprego de pontuação no gênero estudado. Em geral, consideraram-se SDs as construções iniciadas em gerúndio que podem ser convertidas em hipotáticas adjetivas explicativas, conforme a estrofe a seguir:

> Achava-se no festim
> Numeroso pessoal
> Obedecendo o convite
> Do grande Afonso Durval
> Ficou repleto de povo
> A cidade de Pontal.[238]

O segundo par, que poderá ser transformado em hipotática adjetiva — "que obedecia ao convite do grande Afonso Durval" — acrescenta qualidade acessória ao sintagma "numeroso pessoal", caso seja interpretado como um mero explicativo. A classificação de tais casos como SD não quer dizer absolutamente que a frase contida no par possa ser suprimida sem prejuízo semântico. Acessória ou não, a frase acrescentará dados à estrofe. É possível converter este SD em ØD substituindo-se o relativo pelo seu antecedente, que poderia ser retomado até mesmo parcialmente: "Achava-se no festim / numeroso pessoal. / Este pessoal obedecia ao convite / Do grande Afonso Durval". O problema é que, após a transformação, a relação de hierarquia entre os pares passa a poder ser interpretada como uma parataxe, quando antes o que havia era uma hipotaxe.

Nos casos alistados por Parry, entretanto, figura aquele em que "o semidebordamento é o acréscimo de uma idéia adjetiva, ou seja, aquela que descreve um substantivo que se

[238] CMCT-1, estr. 72, p. 15.

encontra no verso precedente".[239] O exemplo utilizado por ele é a famosa abertura da *Ilíada*, que cita, como de costume, em grego: "Canta, ó deusa, do filho de Peleu, Aquiles, a ira / que incontáveis dores sobre os aqueus trouxe, [...]" (tradução nossa).[240] Trata-se exatamente de uma hipotática adjetiva, que Parry classificará como SD.

Outra instância em que Parry apontará o semidebordamento é quando "[...] se acrescenta, por meio de uma conjunção coordenada, uma palavra, frase ou oração que tem a mesma estrutura gramatical que a do verso anterior".[241] Veja-se o exemplo retirado dos versos 4 e 5 da *Ilíada*: "[...] mas se fizeram de despojos para os cães, / e todas as aves de rapina [...] (tradução nossa).[242] No grego, tanto "para os cães" — — quanto "todas as aves de rapina" — — estão no dativo plural, coordenados pela conjunção "e" — . Procedimento idêntico foi adotado para identificar SD em CMCT-1 também:

De gado e animaes
De fazendas tinha mil
Possuia de terrenos
Terça parte do Brasil ←
E desmedida fortuna ← Transição do par 2 para o par 3
Pelo lado mercantil.[243]

Aqui, o sintagma "terça parte do Brasil" está coordenado a "desmedida fortuna", ambos no acusativo. Dessa forma, a transição do par 2 para o par 3, usando-se o método de Parry, seria um semidebordamento. E um semidebordamento perfeito, porque se poderia facilmente converter o par 3 desta estrofe em uma oração "independente", anulando-se a elipse do verbo, com o que se teria: "Possuia de terrenos / Terça parte do Brasil. / E *possuia* desmedida fortuna / Pelo lado mercantil". A conversão não alteraria o tipo de hierarquia, apenas transporia a parataxe do nível dos sintagmas para o nível das orações.

---

[239] PARRY, Milman. The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse, *Transactions of the American Philological Association*, Chicago, vol. 60, 1929, p. 206.

[240] Ibid., p. 206. O texto em grego é: "

". Uma tradução mais literal seria: "A ira canta, ó deusa, de Aquiles Pelíade / A destrutiva [ira], que incontáveis dores sobre os aqueus trouxe".

[241] Ibid., p. 207.

[242] Ibid., p. 207. O texto em grego é: "[...] [...]". Fala-se aqui dos guerreiros, vítimas da ira de Aquiles, cujos corpos insepultos serviam de banquete para cães e aves.

[243] CMCT-1, estr. 3, p. 1.

A terceira circunstância que Parry tratará como SD é quando o acréscimo denota a idéia de um advérbio, que pode ser uma palavra, uma frase ou uma locução: "E nas mãos segurava as guirlandas do dardejante Apolo, / sobre o cetro de ouro [...]".[244] Em CMCT-1, é o caso da transição do par 2 para o par 3, em que a circunstância de finalidade é marcada pela oração hipotática adverbial:

Fora nascida a creança
Dia de S. Guilhermino
Acharam que fosse justo
Deram esse nome ao menino ← Transição do par 2 para o par 3
Para que nada fugisse ←
Do livro de seu destino.[245]

Quando a construção adverbial toma a dianteira, entretanto, é preciso considerar um DN, como na transição entre o primeiro e o segundo par da estrofe a seguir:

No dia que fez um ano
Que Guilé tinha nascido
Mandou-lhe sua madrinha
Um camisolo comprido
Sendo aquela a vez primeira
Que viu-se Guilé vestido.[246]

De qualquer forma, entretanto, para se compararem os resultados aqui com aqueles obtidos por Parry, já que se empregaram os mesmos métodos, todos os tipos de SD serão considerados. Somando-se os ØD com os SD, como procedeu Parry para vários poemas, obtém-se para CMCT-1 uma média de incidência de 79%, o que deixa 21% para DN. Quanto mais baixo for o índice de DN, mais se caracteriza o material analisado como pertencente a uma tradição oral.[247] Observe-se o quadro comparativo a seguir:[248]

---

[244] PARRY, Milman. The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse, *Transactions of the American Philological Association*, Chicago, vol. 60, 1929, p. 206. O texto em grego é: " Ĭ D′ T̄ O′ ỳ ỳ "ĕ

[245] CMCT-1, estr. 15, p. 4.

[246] CMCT-1, estr. 21, p. 5.

[247] Parry apud KRISHNA, Valerie. Parataxis, formulaic density, and thrift in the alliterative Morte Arthure. *Speculum*, [s.l.], vol. 57, no. 1, 1982, p. 66.

[248] KRISHNA, op. cit., p. 69.

	ØD	SD	ØD + SD	DN
Ilíada	48.5%	24.8%	73.3%	26.6%
Odisséia	44.8%	26.6%	71.4%	28.5%
Argonáutica	34.8%	16.0%	50.8%	49.1%
Eneida	38.3%	12.5%	50.8%	49.2%
Servo-croatas	44.5%	40.6%	85.1%	14.9%
CMCT-1	63.5%	16.0%	79.0%	21.0%

Deve-se apontar aqui que, apesar das diferenças de várias ordens — como gênero, extensão, tempo, língua, concepção, transmissão etc. — entre os poemas alistados e CMCT-1, os dados obtidos com o folheto aproximam-se mais dos índices das composições orais (poemas homéricos e servo-croatas) do que das composições escritas (*Argonáutica* e *Eneida*). Seria mais do que interessante comparar as mesmas características entre a literatura de folheto e poemas escritos de várias outras épocas — mas principalmente os mais recentes e de proporções e formatos semelhantes — para verificarem-se as possíveis variações entre as cifras. Com os dados deste quadro, é apenas possível afirmar que CMCT-1, com relação à incidência de debordamentos, assemelha-se aos poemas heróicos recenseados e estudados, que são composições orais.

Quando se analisam as transições entre os versos, ao invés de entre os pares, obtêm-se os resultados a seguir. A ausência total de debordamento (ØD) cai para aproximadamente 31%, praticamente metade do valor de ØD entre pares. O resultado é natural, já que, como se disse, a unidade de sentido e o fechamento sintático fazem-se no espaço do par. Conseqüentemente, o índice de DN entre versos quase que duplicará, atingindo 39%, o que também acontecerá a SD, cuja porcentagem sobe para 30%. Dessa forma, o sistema mostra-se coerente, com os mecanismos funcionando de maneira compensada. Usando-se DN como o índice revelador da "oralidade" de uma composição, como quis Parry, descobre-se que os 39% de debordamento necessário em CMCT-1 são justamente a metade do caminho da média dos DN dos poemas homéricos (28%) e dos DN da *Argonáutica* e da *Eneida* (49%). O equilíbrio entre os índices de composições escritas e orais parece caracterizar a feição híbrida de CMCT-1 com relação à distribuição do debordamento no texto.

4.2 **História de Juvenal e o dragão (HJDR)**

As primeiras estrofes deste romance apresentam Juvenal e Sofia, irmãos que vivem com o velho pai, viúvo há sete anos. Tornam-se órfãos repentinamente. A herança — apenas um casebre e três carneiros — é dividida entre os jovens. O rapaz, tendo preparado acomodações para a irmã na casa de um padrinho, inicia uma perambulação pelo ducado com seus três cordeiros. No primeiro dia de sua aventura, depara-se com um estranho que lhe oferece três cachorros em troca de seus carneiros. O desconhecido, percebendo-o meio relutante, sem saber para que serviriam três cães, diz-lhe que Rompe-Ferro, Ventania e Provedor são grandes defensores. Na hora das refeições, bastaria dizer-lhes uma frase para que providenciassem alimento para o dono e para si mesmos.

Efetua-se a permuta, e Juvenal constata ser verdadeiro tudo que o indivíduo dissera sobre os cães. Passado um mês desde o início de sua viagem, o herói chega a terras estrangeiras e encontra uma princesa muito aflita dentro de uma carruagem. O cocheiro explica-lhe que, todo ano, um monstro terrível exige que se traga àquele local uma moça para ser devorada. O acordo havia sido selado entre o monarca de um reinado e o cruel dragão que, por muito tempo, oprimira toda a cidade, espalhando terror e matando pessoas a esmo. Sem saber o que mais pudesse fazer pela paz em seu país, o rei sujeitara-se ao horrendo pacto. Juvenal e seus cães acompanham a princesa até a furna onde vive a besta, enquanto o cocheiro, acovardado, fica à espera na estrada.

No caminho para o covil, percebendo a aproximação da moça, o dragão investe furiosamente contra ela. Juvenal e os cachorros intervêm. Segue-se uma grande batalha, da qual Juvenal e seus cães saem vitoriosos. O jovem guarda dois dentes da fera como prova do grande feito. A princesa, agradecida, insiste em que o jovem a acompanhe ao seu reino, onde seu pai, o rei, poderia recompensá-lo. Juvenal declina do oferecimento, mas promete visitá-la ao fim de três anos. No retorno para casa, a princesa é chantageada pelo cocheiro, que, não tendo nenhuma participação na luta, exige que a moça diga a todos que ele havia derrotado o monstro. Ao recusar o trato, a princesa é ameaçada de morte e acaba cedendo. Aclamado por toda a corte como herói e salvador da donzela, o cocheiro recebe do rei a promessa de que a filha se casaria com ele. Por três anos, a princesa consegue adiar o casamento, fingindo-se doente e inventando vários pretextos.

Na véspera do casamento — ao cabo de três anos, conforme prometera — Juvenal e os cães chegam à cidade. O verdadeiro herói descobre que a filha do rei está prometida ao cocheiro, que supostamente livrara o país da maldição. Indignado, Juvenal enfrenta os soldados da guarda. Há a intervenção do rei, que insta o rapaz a contar sua história. Ele se revela como o legítimo exterminador da fera, o que é confirmado pela princesa e pelos dentes extraídos do dragão. Como punição, o cocheiro recebe uma terrível sentença de morte. Juvenal e a princesa casam-se. Depois da festa, que dura quinze dias, Juvenal envia uma comitiva em busca de sua irmã. Reunida novamente a família, os cachorros declaram finda sua missão, despedem-se de Juvenal, viram aves e partem voando do reino.

Quanto ao enredo das histórias, as versões HJDR-1 e HJDR-2 são bastante semelhantes, apesar da diferença do número de estrofes entre elas. HJDR-1 apresenta 99 estrofes distribuídas em 20 páginas, enquanto HJDR-2 contém 157 estrofes em 32 páginas. As 58 estrofes suplementares em HJDR-2, na realidade, não acrescentam informações relevantes ao seu enredo. Como se verá, tais acrescentamentos intensificarão as reiterações, através de retomadas episódicas em maior detalhe de repetição de incidentes. Além disso, são comuns pequenas intervenções que primam pela linguagem e pela metrificação e reelaborações que se usaram com o intuito talvez de descaracterizar uma reprodução *ipsis litteris* de HJDR-1.

4.2.1 Repetição intracomposicional verbal: versos, fórmulas e epítetos

Quando se consideram apenas as linhas que se repetem fora dos incidentes reiterados, a reiteração de versos — tanto a *verbatim* quanto a parcial — é de incidência muito baixa nesta história. Ou seja, excetuando-se a reincidência de versos causada pela reiteração incidental intracomposicional, os versos em HJDR-1 e HJDR-2 não recorrem com freqüência. Observem-se os raros exemplos de repetição *verbatim*, a começar pela penúltima linha das duas estrofes a seguir, em que um desconhecido argumenta tentando convencer Juvenal a trocar seus cordeiros pelos três cachorros:

> Lhe disse o desconhecido:
> nenhum dos tres é ruim
> na hora que estou com fome
> basta só dizer assim:
> *Rompe-ferro mãos a obra*

traz para elle e para mim.[249] (Grifos nossos)

Mais tarde chegou-lhe a fome
não tinha a onde comprar
fez como o sujeito disse
no momento de trocar
rompe ferro, mãos a obra
e o cachorro foi buscar.[250] (Grifos nossos)

Salvo as pequenas diferenças ortográficas e de pontuação, os versos são idênticos. Em HJDR-2, a linha também é reiterada nas duas estrofes. A única divergência com relação à HJDR-1 é que a palavra "mão" está no singular, nas duas instâncias. Mesmo neste caso, pode-se considerar a segunda ocorrência como uma repetição incidental da primeira. Na estrofe 12, ouve-se a voz do estranho, que ensina o comando que Juvenal deve dar ao cachorro; na estrofe 16, o narrador, evocando a fala do estranho, coloca-a sob a forma de um discurso indireto livre, que ele quer que se acredite ser a voz de Juvenal.

Na primeira estrofe destacada a seguir, pode-se observar o cocheiro reproduzindo para Juvenal parte da conversação que o Dragão manteve com o Rei em sonho, quando lhe propôs a terrível solução para acabar com a matança da população do reinado. Na segunda estrofe, o cocheiro dá a conhecer a decisão do Rei, que segue as ordens do Dragão:

Se accaso acceita o negocio
desde já fique avisado
p'ra me mandar todo anno
num lugar determinado
uma das moças bonita
que tiver no seu reinado.[251] (Grifos meus)

Então o rei sugeitou-se
a todo anno mandar
uma das moças bonitas
aqui p'ra este logar
daqui vae ella p'ra furna
para a fera devorar.[252]

O que estes quatro versos têm em comum é o fato de não estarem sendo constrangidos pela necessidade da rima, já que todos eles ocorrem em linhas do tipo X. Ou seja, os versos — podendo ter sido compostos de maneira diferenciada, para evitar-se a repetição — são reiterados *ipsis litteris*, como se o poeta não tivesse tido a oportunidade de voltar a eles para

[249] HJDR-1, estr. 12, p. 3.
[250] HJDR-1, estr. 16, p. 4.

[251] HJDR-1, estr. 29, p. 6.

[252] HJDR-1, estr. 31, p. 7.

editá-los, conforme acontece nas *performances* orais. A única intervenção feita pelo editor em HJDR-2 é o acréscimo do "s" à "bonita" para a concordância de número com "moças".

Observe-se outro exemplo, em que Juvenal, ao chegar ao reino depois de três anos, como havia prometido à princesa, descobre o embuste do cocheiro:

> Dali mesmo o Rei levou
> Juvenal para o salão,
> p'ra contar de que maneira
> *principiou a questão*
> quando o moço entrou na sala
> tudo mudou de feição.[253] (grifos nossos)
>
> Ahi os soldados todos
> me deram voz de prisão
> eu gritei por meus cachorros
> e fiquei de promtidão
> por este grande motivo
> *principiou a questão*.[254] (grifos nossos)

A "questão" mencionada pelo narrador na primeira estrofe é o episódio do desentendimento e subseqüente luta entre Juvenal e seus cachorros e os soldados do reino, que é retomado na própria fala do herói na segunda estrofe. A diferença entre esta reiteração e as anteriores é que a linha "principiou a questão" é verso tipo B, o que faz com que, além de ter que atender a necessidade do metro, tenha de satisfazer à condição da rima. Enquanto a rima poderá ditar, por vezes, a repetição de itens lexicais nos finais dos versos, ela não interfere nas outras posições da linha. Por exemplo, a palavra "principiou" poderia ser facilmente substituída por "iniciou-se", sem prejuízo para o heptassílabo. Assim, a reiteração extrapola a exigência métrica e do esquema rimático.

Uma variante deste verso já se encontra, entretanto, no espírito do poeta desde a estrofe 75. Em relação à linha destacada a seguir, os versos das estrofes 72 e 82 poderiam ser considerados reiterações parciais:

> O Rei chegou foi entrando
> no meio da multidão
> e gritou: está garantido
> quem fez a revolução,
> quero saber como foi
> *o principio da questão*.[255] (grifos meus)

---

[253] HJDR-1, estr. 78, p. 16.

[254] HJDR-1, estr. 82, p. 17.

[255] HJDR-1, estr. 75, p. 16.

Fica claro o reuso da rima em "ão", que não é tão recorrente quanto se poderia pensar, já que aparece apenas em três vezes anteriormente à estrofe 75. Anteriormente a esta estrofe, a rima em "ão" aparece nas estr. 26, 33 e 71, mas no fim de outras palavras, não de "questão". Outras reiterações parciais são devidas à mudança de foco na narração, como os versos destacados nas estrofes 6 e 53 a seguir:

> Juvenal disse a irmã
> *não posso ter mais demora*
> vá viver com seu padrinho
> eu amanhã vou embora
> junto com meus tres carneiros
> por este mundo afora.[256] (Grifos meus)

> Juvenal muito veixado
> *não podia ter demora*
> disse a princesa desculpe
> eu não ir com a senhora
> botou-a na carruagem
> despediu-se e foi embora.[257] (Grifos meus)

Embora a reiteração de versos não seja tão significativa em HJDR quanto em CMCT, HJDR apresentará um índice razoável de repetição de fórmulas. Observe-se a recorrência da palavra "princesa" em casas métricas fixas:

1	2	3	4	5	6	7	8	Tipo de verso	Estrofes
					prin	ce	sa (za)	B	32, 35 e 39
								X	22 (2 vezes), 25, 34, 61, 63, 84, 92, 96
A	prin	ce	sa					B	62
								X	23 e 65

Em final de linha, o item incide por doze vezes, em sua maioria em versos do tipo X. Em média simples, isso significa que a palavra aparecerá nesta posição (6, 7) a cada 8.25 estrofes ou, aproximadamente, de duas em duas páginas. O fato de a maioria das ocorrências serem do tipo X quer dizer que a palavra poderia ocupar outra posição na linha sem prejuízo algum, já que esses versos não apresentam rima. Nas casas 2, 3, 4, a densidade da fórmula não chega a ser expressiva. Em HJDR-2, pelos acrescentamentos de estrofes, há um adensamento

[256] HJDR-1, estr. 6, p. 2.

[257] HJDR-1, estr. 53, p. 11.

de ocorrências da palavra “princesa” nas casas 6, 7. São quatorze reincidências, das quais apenas duas são em versos tipo B. As ocorrências estão nas seguintes estrofes: verso tipo X: 63, 78, 79, 83, 87, 94, 98, 99, 105, 106, 108 e 111; versos tipo B: 84 e 103. Nas posições 2, 3, 4, são três ocorrências, todas em versos tipo X, nas estrofes 80, 90 e 104. Vejam-se outros exemplos em HJDR-1:

1	2	3	4	5	6	7	8	Tipo de verso	Estrofes
				Ju	ve	nal[258]		B	5, 42, 49, 96
								X	36, 98, 99
Ju	ve	nal[259]						B	38 e 78
								X	6, 11, 14, 18, 19, 22, 33, 35, 37, 39, 41, 53, 54, 68, 69, 71, 76, 97
				(a)o	co	chei	ro[260]	B	56
								X	22, 33, 58, 61, 94, 95
O	co	chei	ro[261]					B	Não há
								X	21, 36, 52, 55, 62, 89

Observa-se que, em fim de verso, “Juvenal” é um pouco mais usado como rima do que como apenas fechamento de metrificação em versos tipo X. Em início de linha, ocorrerá em maior densidade como fechamento métrico, servindo como rima apenas duas vezes. Neste caso, a escolha do poeta em usar o nome, em vez de uma forma alternativa — como “o rapaz”, “este herói” ou qualquer outra expressão — aponta para um valor expressivo da reiterabilidade no romance. O mesmo acontece com “cocheiro”, cuja incidência maior em final de versos tipo X contribui para a tendência à conservação do item na posição (5), 6, 7, apesar da possibilidade do emprego de sinônimos ou de deslocamento para outras posições, através de inversões, por exemplo. Tal seria também o caso para o mesmo item em início de linha, que ocorre exclusivamente em versos tipo X.

[258] Nas posições 5, 6, 7, a palavra aparece duas vezes nas estrofes extras 94 e 117 de HJDR-2, em um verso de cada tipo.

[259] Nas posições 1, 2, 3, a palavra aparece quatro vezes nas estrofes extras 36, 101, 104 e 107 de HJDR-2, em versos do tipo X.

[260] Nas posições 6, 7, 8, a palavra “cocheiro” aparece quatro vezes nas estrofes 36, 92, 93 e 113 de HJDR-2. Três das ocorrências são em versos tipo X e um em verso tipo B.

[261] Nas posições 1, 2, 3, 4, “o cocheiro” aparece duas vezes apenas, nas estrofes 75 e 112 de HJDR-2, em versos tipo X.

Outros exemplos de fórmulas usadas, com certa densidade, como fechamento métrico são os nomes de animais, que apresentarão duas sílabas, com exceção das palavras "cão" e "pássaro", que são monossilábicas em posição final:

1	2	3	4	5	6	7	8	Tipo de verso	Estrofes
					car	nei	ro	B	14
								X	3, 4, 6, 7, 9, 10
					ca	cho	rros	B	não há
								X	9, 10, 11, 13, 35, 67, 79, 82
					dra	gão		B	33, 68, 90
								X	80, 86, 87

Nos acrescentamentos de HJDR-2, o item "dragão" aparece 3 vezes em posição final de versos tipo B, nas casas métricas 6 e 7.[262] Portanto, em HJDR-2, são seis incidências da palavra com função dupla — fechamento e rima —, confirmando a tendência natural de aproveitamento e produtividade de rimas em "ão". Já "cachorros" repete-se duas vezes em versos tipo X, somando 10 incidências em HJDR-2.

Contraditoriamente, talvez os seus próprios acrescentamentos na edição HJDR-2 sejam a evidência mais nítida da sua condição mais "letrada". A contradição está no fato de que são justamente os acréscimos que contribuem para tornar mais densas as reiterações no romance. Ao mesmo tempo, entretanto, a alteração do número de páginas de 20, em HJDR-1, para 32, em HJDR-2, confirma uma atitude que, se era motivada por fatores econômicos, como lembra Galvão,[263] não deixa de ser regida pelo formato do impresso e, portanto, do escrito, no sentido restrito. As transformações no número de páginas do folheto, que deveria ser múltiplo de 8, são atribuídas especialmente a João Martins de Athayde, cujo nome figura na capa de HJDR-2.[264]

[262] Estrofes 32, 59 e 114.

[263] Cf. GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/Ouvir Folhetos de Cordel em Pernambuco (1930-1950)*. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000. p. 93.

[264] Cf. Id. *Cordel*: leitores e ouvintes. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 33.

É praticamente inexistente a reincidência de epítetos tanto em HJDR-1 quanto em HJDR-2. Apenas dois personagens — Juvenal e sua irmã Sophia — recebem nomes próprios neste romance. Desses, apenas Juvenal ganha um qualificativo ao final do romance — "Casou-se a linda princesa / com o *valente* Juvenal"[265] —, que não ocorrerá novamente em nenhuma outra parte. Existe a reincidência do adjetivo "infeliz" anteposto ao título "princesa", com uma pequena variação ortográfica, nas estrofes 32 e 61. Este atributo ocupa as casas métricas 3, 4, 5, como se percebe a seguir:

1	2	3	4	5	6	7	8	Tipo de verso	Estrofe
a	es	ta **in**	**fe**	**liz**	prin	ce	sa	B	32
A	que	lla **en**	**fe**	**liz**	prin	ce	za	X	61

Nos acrescentamentos de HJDR-2, o adjetivo "linda", que qualifica "princesa", ocorre duas vezes. Somando-se esta ocorrência à do mesmo qualificativo em HJDR-1 — também presente em HJDR-2 — serão três incidências com a mesma configuração, como se pode observar a seguir:

1	2	3	4	5	6	7	8	Tipo de verso	Estrofe
Ca	sou-	se a	**lin**	**da**	prin	ce	sa	X	96 (HJDR-1)
bo	tei	a	**lin**	**da**	prin	ce	sa	X	87 (HJDR-2)
se	via	a	**lin**	**da**	prin	ce	sa	B	98 (HJDR-2)

Apesar de a densidade de recorrências ser inexpressiva nestas versões, percebe-se que o poeta poderia ter empregado expressões sinônimas como qualificativos para evitar a repetição do mesmo item. Em pelo menos três dos casos (versos tipo X), poderia ter movido o adjetivo para outras casas métricas, mediante pequenos reajustes prosódicos. Com relação ao raro reuso de epítetos, o interventor de HJDR-2 parece estender à sua edição a tendência oral presente, ainda que apenas muito residualmente, em HJDR-1.

[265] HJDR-1, estr. 96, p. 20.

4.2.2 Reiteração intracomposicional incidental

Em HJDR-1, narra-se, por mais de dezoito estrofes, o episódio que compreende a entrada da princesa e de Juvenal com seus três cães na furna do dragão até o momento em que o herói despede-se, prometendo a viagem ao reino no prazo de três anos. Tal é a primeira ocorrência.[266] Na reconstituição da cena a pedido do rei, a história é resumida em três estrofes:

> Quando eu fiquei no bosque
> onde o cocheiro deixou
> que ia subindo a serra
> este homem me acompanhou
> foi lutar com o dragão
> eu vi quando elle o matou.
>
> Quando ele matou o monstro
> na mesma ocasião
> arrancou dois grandes dentes
> julgando ter precisão
> se não perdeu ainda tem
> os dois dentes do Dragão.
>
> Depois o homem levou-me
> botou-me na carruagem
> muito decente e modesto
> como quem não fez vantagem
> ali me apertou a mão
> e seguiu sua viagem.[267]

Quando a filha do rei chega à parte da história em que denuncia o cocheiro, a narrativa torna-se mais detalhada e pontual, mas, ainda assim, a reiteração não consiste em uma repetição integral. Vejam-se a seguir a estrofe que precede o início das ameaças feitas pelo cocheiro à princesa, na primeira ocorrência —

> O cocheiro saiu com ella
> adiante lhe perguntou
> sua altesa pagou bem
> aquelle que lhe salvou?
> disse ella, eu quiz pagar-lhe
> porém elle não aceitou.[268]

---

[266] HJDR-1, estr. 35-53, p. 8-11.

[267] HJDR-1, estr. 86-88, p. 18.

[268] HJDR-1, estr. 55, p. 12.

— e a recorrência na voz da princesa

> O cocheiro saiu commigo
> adiante me perguntou
> sua alteza pagou bem
> aquele que lhe salvou?
> eu lhe disse: eu fui pagar,
> mas ele não aceitou.[269]

A diferença mais imediata entre as estrofes 55 e 89 é mudança do enfoque da narração: na primeira, existe uma "voz narrativa" que relata sobre a princesa; na segunda, a princesa ganha voz e conta ela própria o incidente. Naturalmente que essa mudança acarreta a transformação de alguns pronomes da terceira para a primeira pessoa. Além dessas alterações banais, "eu quiz pagar-lhe", na penúltima linha, converte-se em "eu fui pagar", enquanto "porém" transforma-se em "mas", no último verso.

Às vezes, a ocorrência afasta-se mais da recorrência. Observem-se a estrofe seguinte, em que já acontece uma interferência entre a voz do narrador e a da princesa —

> Disse a princesa ao cocheiro
> que não foi desconhecida
> nem vou contar uma historia
> que não foi acontecida
> tornarme facineirosa
> A quem salvou minha vida.[270]

— e a sua reiteração:

> Entao eu disse p'ra ele:
> Nunca fui desconhecida
> Não vou contar uma historia
> Que não foi acontecida
> Usando de falsidade
> Pra quem salvou minha vida.[271]

Às vezes, a reiteração aproxima-se da ocorrência, como mostram os trechos a seguir:

---

[269] HJDR-1, estr. 89, p. 18.

[270] HJDR-1, estr. 58, p. 12.

[271] HJDR-1, estr. 91, p. 19.

> Lhe atiro da ponte em baixo
> o diabo tem de a levar
> quando eu chegar na corte
> se alguem me perguntar
> eu digo a féra a comeu
> ninguem vai mais procurar.[272]
>
> Lhe atiro da ponte em baixo
> o diabo tem de a levar
> quando eu chegar na corte
> que alguém me perguntar
> eu digo: a féra a comeu
> ninguem lhe vae procurar.[273]

Em HJDR-2, a repetição está mais próxima de uma reiteração *verbatim* do que a de HJDR-1, descontando-se, naturalmente as adaptações decorrentes da troca de narradores, em especial nos acrescentamentos. Ainda assim, porém, podem-se notar pequenas diferenças. Um exemplo disto é a narração que o cocheiro faz de suas pretensas façanhas quando ele e a princesa retornam à capital do reino e são recebidos pelo rei e pela corte. Esse trecho, de 11 estrofes, está ausente da versão mais antiga, e é nele que o infame condutor da carruagem reitera o que, na realidade, foram as aventuras de Juvenal e seus três cães: a batalha contra o dragão e a morte da fera que haviam sido contadas pelo narrador.

Esse mecanismo de narrar as aventuras de outro como sendo as de si mesmo pode ser comparada à repetição de incidentes semelhantes que ocorrem com pessoas diferentes da narrativa, traço da oralitura estudado por Gray.[274] É interessante notar que, no caso do cocheiro, a usurpação das peripécias implica em simplesmente tomar posse do relato que descreve as ações do verdadeiro herói. Nos excertos a seguir, o facínora conta o momento em que teria acompanhado a princesa na caminhada até a furna do dragão:

> — Ela aí desceu do carro
> transpassada de tristeza
> eu fiquei com muita pena
> dessa morte sem defesa
> saquei pelo meu punhal
> e acompanhei a princesa.
>
> — A princesa como estava
> quase morta de pavor
> me disse: deixe-me só
> volte à côrte por favor

[272] HJDR-1, estr. 60, p. 13.

[273] HJDR-1, estr. 93, p. 19.

[274] Cf. GRAY, Bennison. Repetition in oral literature. *The Journal of American Folklore*, Washington, vol. 84, no. 333, July-Sep. 1971, p. 296.

volte daqui não prossiga
o monstro é devorador.

— Eu aí não dei ouvidos
ao que ela estava dizendo
porém de repente vi
a montanha estremecendo
conheci no mesmo instante
que a fera vinha descendo.

— Ia a princesa na frente
eu ia mais atrasado
quando a fera viu a moça
deu um urro agigantado
confesso que até fiquei
de cabelo arrepiado.[275]

O relato em que o narrador conta a façanha de Juvenal é o seguinte:

Ela aí desceu do carro
traspassada de tristeza
Juvenal com muita pena
desta morte sem defesa
chamou os seus 3 cachorros
acompanhou a princesa.

O cocheiro que estava
quase morto de pavor
gritou para Juvenal:
aonde vai, meu senhor?
volte daí, não prossiga
o monstro é devorador

Juvenal nem deu ouvidos
ao que ele estava dizendo
porém de repente viu
a montanha estremecendo
conheceu no mesmo instante
que a fera vinha descendo.

Ia a princesa na frente
Juvenal mais atrasado
quando a fera viu a moça
deu um urro agigantado
até os três cães ficaram
com o cabelo arrepiado.[276]

Algumas partes repetem-se quase literalmente, como a descrição do dragão pelo narrador, nas duas versões —

[275] HJDR-2, estr. 79-82, p. 16-17.

[276] HJDR-2, estr. 39-42, p. 8-9.

> Era um monstro sem feitio
> de um corpo descomunal
> todo coberto de escamas
> mais duras do que metal
> tudo era mole na ponta
> do punhal de Juvenal.[277]

—, que se aproxima do episódio narrado, em um dos acrescentamentos, pelo cocheiro ao rei:

> — Era um mostro sem feitio
> de corpo descomunal
> todo coberto de escamas
> mais duras do que metal
> porém tudo ficou mole
> na ponta do meu punhal.[278]

Com exceção das duas últimas linhas, em que ocorrem alterações geradas pelas diferentes vozes que narram os episódios, as duas estrofes são idênticas. Outro exemplo em que figuram tais semelhanças é a cena em que o cocheiro pergunta se a princesa compensara o estranho após o salvamento. Veja-se, a seguir, parte da estrofe —

> [...]
> vossa alteza pagou bem
> àquêle que lhe salvou?
> Disse ela: fui pagar-lhe
> mas êle não aceitou.[279]

— cuja reiteração é a seguinte:

> [...]
> vossa alteza pagou bem
> àquêle que lhe salvou?
> eu lhe disse: fui pagar-lhe
> mas ele não aceitou.[280]

As diferenças nos trechos citados estão apenas nos pronomes empregados: na ocorrência, "fui pagar-lhe" é precedido por "disse ela", já que o relato é do narrador; na recorrência, é precedido por "eu lhe disse", por ser uma evocação da princesa.

---

[277] HJDR-2, estr. 46, p. 10. A passagem equivalente em HJDR-1, estr. 42, p. 9, o quarto verso é: "mais duro do que metal", referindo-se o adjetivo ao "corpo descomunal", não a "escamas", como em HJDR-2. Outra diferença é a substituição da palavra "punhal", na última linha, por "ferro", em HJDR-1.

[278] HJDR-2, estr. 85, p. 18.

[279] HJDR-2, estr. 66, p. 14.

[280] HJDR-2, estr. 145, p. 30.

Por fim, nos trechos apresentados a seguir, ocorre a reiteração de estrofe mais próxima de uma repetição *ipsis litteris*. Com exceção de "homem/moço", as aparentes diferenças não passam de falhas tipográficas e de pontuação em HJDR-2, que estão marcadas em negrito:

> — Nem permito que um **Judas**
> covarde, vil**,** descambido
> insulte desta maneira
> um **moço** tão destemido
> que não sendo êle **a** Deus
> agora eu tinha morrido.[281]

> — Nem permito que um Judes
> covarde, vil descambido
> insulte desta maneira
> um homem tão destemido
> que não sendo êle e Deus
> agora eu tinha morrido.[282]

Essas duas estrofes, que estão presentes apenas em HJDR-2, contribuem para a conjectura de que os acrescentamentos nesta edição parecem seguir e ratificar, pelo aumento de reiterações incidentais, um padrão oral já evidente em HJDR-1.

4.2.3 Reiteração sintática[283]

Considerando-se os pares de linhas, como se procedeu para as versões de CMCT, HJDR-1 apresentará os seguintes índices para as suas transições: 68% de ausência de debordamento (ØD); 15% de semidebordamento (SD); e 17% de debordamento necessário (DN). Estas cifras, que são aproximadas, assemelham-se às porcentagens obtidas com a análise de CMCT, como se verá no quadro mais adiante. Seguiu-se aqui o mesmo método utilizado para o estabelecimento da classificação entre os pares de versos em CMCT.

Observe-se a seguinte estrofe, em que, após a morte do pai, os irmãos decidem sobre a "herança". O fragmento ilustra transições tipicamente sem debordamento — ØDs:

---

[281] HJDR-2, estr. 70, p. 15.

[282] HJDR-2, estr. 148, p. 30.

[283] Serão consideradas aqui, primeiramente, as ocorrências em HJDR-1. Em seguida, será feito o levantamento para os acrescentamentos em HJDR-2, que serão somados aos resultados da primeira versão.

Ficaram ambos sosinhos
uma moça e um rapaz
disse ella ao irmão — Transição do par 1 para o par 2
a partia você faz
fique la com os carneiros — Transição do par 2 para o par 3
que no valor são iguaes.

Perceba-se que, apesar da ausência de pontuação entre os pares, é possível imaginá-los separados por pontos. Cada um deles apresenta sentido completo em si mesmo e está perfeitamente encaixado no contexto da estrofe e do poema. A relação entre eles é explicitamente paratática e, havendo necessidade de estabelecer-se nexo lógico material, o leitor o proverá mentalmente. Isso se poderá fazer usando-se uma conjunção, um marcador ou uma expressão, como, por exemplo: "Ficaram ambos sosinhos / uma moça e um rapaz / [assim / então / quando / foi quando / aí] disse ella ao irmão / a partia você faz".

Em certos casos, como a transição entre o par 2 e o par 3, é talvez necessário um envolvimento maior do leitor/ouvinte para desfazer uma aparente contradição. Ali, apesar de a irmã designar a Juvenal a tarefa de fazer a partilha, é ela própria quem surge com a solução de imediato: "a partia você faz / fique la com os carneiros". A reflexão sobre esta passagem, especificamente, leva a questionar por que o narrador terá feito o discurso de Sophia parecer incoerente ou se não terá sido um erro seu, uma falta de destreza que deixou prejudicado o sentido da estrofe, como se fosse um sacrificado do significado em prol da métrica e da rima. Esse tipo de reflexão metalingüística, que qualquer leitor/ouvinte seria capaz de fazer epilingüisticamente, raramente cruzará seu espírito, porque na *performance* ou nas inúmeras vezes em que um folheto é lido ou recitado haverá outros índices que o auxiliarão na recomposição. Uma das possíveis leituras que poderiam recuperar o sentido e desfazer a incongruência seria estabelecer um nexo alternativo através da conjunção "ou" entre os pares, talvez seguido do advérbio "antes". Assim, ter-se-ia: "a partia você faz / [ou, antes,] fique la com seus carneiros / que no valor são iguaes [ao casebre]". Esta solução é uma de muitas que se podem imaginar, portanto, construções desse tipo abrem possibilidades de participação efetiva na recomposição do texto.

Veja-se mais um exemplo, em que Juvenal prepara-se para sua errância pelo mundo:

Quando foi no outro dia
limpou dos carneiros a lã
preveniu o necessário
despediu-se da irmã
seguiu com os tres carneiros
as seis horas da manhã.[284]

[284] HJDR-1, estr. 7, p. 2.

Não apenas os pares, mas também algumas das linhas dentro deles, carecem de vínculos explícitos. A simples justaposição sugere a idéia de enumeração: uma ação efetuada após a outra, à maneira de uma listagem. Neste caso, o ato da leitura ou da audição se centrará na tarefa do aditamento, seguindo uma ordenação cronológica simples: Juvenal tosquia os carneiros, toma as demais providências, despede-se de Sophia e sai com os seus animais. Não há complicações nem ambigüidades na coerência causadas pela ausência de nexos. Os verbos sempre iniciam as transições, e seu sujeito, embora implícito, é recuperável a partir da estrofe anterior. Talvez o esforço maior seja compreender que o sintagma "dos carneiros" não é adjunto adnominal do núcleo do objeto "lã", anteposto a ele, e que o verbo "limpar" está empregado com sentido de "retirar".

As transições em semidebordamento (SD) são aquelas em que, estando o sentido do par já completo, aparecem sintagmas da oração, no verso seguinte, apenas para complementar seu sentido:

Quando bateu meio dia
elle estava descançando
na sombra de um arvoredo
os tres carneiros pastando
viu que um sugeito estranho
perto dele ia chegando.[285]

O adjunto adverbial "na sombra de um arvoredo", embora acrescente informação sobre as circunstâncias do espaço em que ocorre a ação do par anterior (descansar), não é essencial à compreensão das duas primeiras linhas. Naturalmente que a falta de pontuação admite a interpretação de que o adjunto refere-se a "os tres carneiros pastando". Assim, o primeiro par seria independente, e a relação entre o par 1 e o par 2 seria ØD. Na verdade, seria razoável que o leitor/ouvinte pensasse que tanto Juvenal quanto seus carneiros se encontrassem sob as sombras do arvoredo, um descansando e os outros se alimentando. Neste caso, o adjunto serviria igualmente aos dois pares.

Entretanto, considerando-se a estrofe inteira, outra leitura seria aceitável. É bem possível que o primeiro verso esteja relacionado ao penúltimo e que os versos de permeio sejam apenas explicações circunstanciais. Por esta interpretação, ter-se-ia: "Quando bateu meio dia / — [hora em que] estava descançando / na sombra de um arvoredo / [e] os [seus] tres carneiros [estavam] pastando — / viu que um sugeito estranho / perto dele ia chegando". O pretérito no primeiro e no quinto verso contrasta com o aspecto durativo dos verbos nas

[285] HJDR-1, estr. 8, p. 2.

linhas entre travessões. A hipotaxe se estabeleceria, então, entre o verso 1 e o verso 5: "Quando bateu meio dia, / — x / x / x — / viu que um sujeito estranho / x". Como se percebe, não seria tarefa fácil definir os tipos de transição se não se seguisse rigidamente um método. Nos casos mais confusos, nas relações entre pares, priorizou-se chamar uma transição de SD ou DN, em detrimento de um ØD duvidoso.

Poucas são as interferências do editor em HJDR-2 que alteram a classificação entre os pares. Observem-se as seguintes estrofes:

Exijo que vá com migo
p'ra meu pai lhe conhecer
este moço destimido — Transição em SD
que me salvou de morrer
mesmo p'ra recompensal-o
da forma que merecer.[286]

— Exijo que vá comigo
para meu pai conhecer
êsse homem destemido — Transição em DN
que me salvou de morrer
mesmo pra recompená-lo
da forma que merecer.[287]

Na primeira estrofe, em HJDR-1, a transição entre o par 1 e o par 2 é SD, uma vez que "este moço destimido / que me salvou de morrer" já está representado pelo pronome "lhe" no segundo verso. Na segunda estrofe, de HJDR-2, com a edição que removeu da segunda linha o pronome "lhe", o par 2 passa a funcionar como objeto do verbo "conhecer", o que o torna fundamental para a compreensão da oração, havendo, assim, um DN.

Quanto ao debordamento necessário, observe-se a transição do par 1 para o par 2 no exemplo a seguir:

Juvenal nunca pensou
que sua protegida
fosse cahir novamente
nas mãos da fera homecida
que o tal cocheiro immundo
quizesse tirar-lhe a vida.[288]

O predicado da hipotática substantiva que inicia no segundo verso encontra-se no segundo par, havendo um DN, já que o sentido da oração não se completa no par 1. Outra

[286] HJDR-1, estr. 50, p. 11.

[287] HJDR-2, estr. 57, p. 12.

[288] HJDR-1, estr. 54, p. 11.

circunstância em que aparece um DN é quando a construção adverbial aparece no par precedente, como o seguinte exemplo:

Quando ele matou o monstro
na mesma ocasião ——┐
arrancou dois grandes dentes ◄┘
julgando ter precisão
se não perdeu ainda tem
os dois dentes do Dragão.[289]

Os índices que expressam os tipos de debordamento nas 58 estrofes extras de HDJR-2 são os seguintes: ØD, 67%; SD, 18%; e DN, 15%. Considerando HJDR-2 em sua extensão total, obtém-se: ØD, 67.5%; SD, 16.25%; e DN, 16.25%. A coerência entre as cifras pode ser conferida a seguir:

	ØD	SD	ØD + SD	DN
Ilíada	48.5%	24.8%	73.3%	26.6%
Odisséia	44.8%	26.6%	71.4%	28.5%
Argonáutica	34.8%	16.0%	50.8%	49.1%
Eneida	38.3%	12.5%	50.8%	49.2%
Servo-croatas	44.5%	40.6%	85.1%	14.9%
CMCT-1	63.5%	16.0%	79.0%	21.0%
HJDR-1	68.0%	15.0%	83.0%	17.0%
HJDR-2 (extra)	67.0%	18.0%	85.0%	15.0%
HJDR-2	67.5%	16.25%	83.75	16.25%

O índice de DN em HJDR-2 é ligeiramente menor do que o de HJDR-1. Como se viu, contribuíram para isto os acrescentamentos que, seguindo a tendência geral do romance, reforçaram a marca de oralidade em questão. A porcentagem de debordamento necessário nas edições de HJDR aproxima-se das menores marcas encontradas pela análise de Parry e Lord para as canções servo-croatas, que estão em torno de 15%, a mais baixa do quadro anterior.

Quando se analisam as transições entre os versos, ao invés de entre os pares, obtêm-se os resultados a seguir: a marca de DN sobe para 30%, ultrapassando em aproximadamente dois pontos a média de DN dos poemas homéricos, mas ainda mantendo níveis muito distantes das composições escritas. Ao passo que o índice de ØD cai para 40.8%, o percentual

[289] HJDR-1, estr. 87, p. 18. Em HJDR-2, o editor conserta o verso "na mesma ocasião" para "nesta mesma ocasião", com o claro propósito de acrescentar-lhe uma sílaba. Cf. HJDR-2, estr. 142, p. 29.

de SD sobe para 29.2%, somando os dois 70.0%, o que aproxima HJDR-1, mais uma vez, da *Ilíada* e da *Odisséia*.

4.3 **História da princesa da Pedra Fina (HPPF)**

As versões HPPF-1 e HPPF-2 apresentam algumas divergências quanto ao enredo que serão anotadas ao final deste resumo da história. Primeiramente, realizar-se-á a síntese de HPPF-1 e, em seguida, mostrar-se-ão as diferenças desta em relação a HPPF-2. Em HPPF-1, João, Antônio e José são três meninos que trabalham em uma pequena lavoura com o pai. Certo dia, enquanto esperavam pela mãe, que lhes traria o almoço, iniciam um jogo, em que cada um manifesta seu maior desejo naquele momento. Ansiosos e famintos, os mais velhos distraem-se falando sobre comida; ao ser questionado, o caçula José quebra a expectativa dos irmãos, ao dizer que quer ver as pernas das moças da Pedra Fina, sendo por isso repreendido e surrado pelo pai. Sentindo-se magoado, José sai de casa e inicia sua errância pelo mundo. Após viajar por um mês, chega às margens de um rio e atravessa-o. Ao alcançar o outro lado, agacha-se para beber água e encontra um brilhante encantado. Parte dali procurando pouso e acerca-se de um reinado. Sem outros recursos que não a jóia, José tenta vendê-la, mas é informado de que apenas o rei poderia comprar objeto tão valioso. O rei adquire a gema e, para recompensar José, concede-lhe um palácio e um posto de capitão.

Com o passar do tempo, um vil barbeiro, porém, que exercia grande influência no reino, aconselha que o monarca exija de José outra pedra, ameaçando-o com a morte caso não a conseguisse. Desesperado, José parte em busca do segundo brilhante e, durante a árdua procura, salva uma serpente que lutava contra um leão ao pé de uma serra. Com a morte do felino, quebra-se um antigo encantamento, e a serpente transforma-se na bela princesa do reino da Pedra Fina. A moça pede a José que lhe corte o dedo. Relutante, José obedece, e do sangue surgem três pedras iguais à primeira. Ainda mais rico, o rapaz conduz a princesa ao seu palácio, onde passam a viver em plena felicidade. Descobrindo a linda moça e movido pela cobiça, o barbeiro então incita o manipulável monarca a designar missões impossíveis e perigosas a José, com o objetivo de usurpar-lhe a graciosa donzela. Aconselhado pela perspicaz princesa, entretanto, José sempre retorna vitorioso de todas as provas, ainda resgatando, a cada aventura, as duas irmãs da moça, que estiveram aprisionadas, por encantamento, dentro de uma laranja e de uma lima.

Finalmente, o barbeiro concebe um vil plano para eliminar José. Desta vez, o rapaz deveria levar, pessoalmente, um recado ao avô real, que morava no inferno. Abrem uma enorme cova, onde José deveria entrar, sendo definitivamente sepultado. Seguindo um artifício engendrado pela princesa, no entanto, o rapaz, parecendo cair na furna, na realidade escapa despercebido e retorna para casa, onde se esconde por meses. A princesa e suas irmãs evitam as visitas e as investidas do rei e do barbeiro. Ao cabo de um ano, as mulheres redigem uma pretensa resposta do avô do rei. José reaparece no palácio para entregar a carta, na qual o "avô", bem de saúde, diz ao neto que carece de apenas uma coisa: que envie o barbeiro para fazer sua barba e cabelo. Assim, o insidioso barbeiro é mandado ao inferno. Naturalmente, morre da queda no fosso. O monarca posteriormente também falece, e José torna-se rei. Sua família, até então presa, é libertada, e seus irmãos casam-se com as irmãs da princesa.

Em HPPF-2, a princesa chama-se Angeltrina, e José, Moysaniel. O objeto de desejo de Moysaniel é visitar o país da princesa encantada e deitar-se no seu colo. Também fugindo dos ralhos paternos, emprega-se nas quintas de um reino distante, mas sem levar consigo pedra alguma. O barbeiro, nesta versão, muda-se em um hortelão, que aconselha ao rei a primeira missão impossível para o pobre rapaz. É também uma pedra que o moço deve encontrar para o rei nesta versão. Em suas andanças em busca da jóia, encontra uma gruta de pedra em uma montanha. Uma voz misteriosa convida-o a entrar e entrega-lhe uma pedra, sem que ele veja ninguém. É sozinho que Moysaniel retorna ao reino e depara com a exigência de uma outra pedra. Lançando-se à segunda aventura, chega a uma casa habitada por três fadas que guardam três espadas encantadas. Tais fadas são, na realidade, bruxas. Uma delas tenta lançar sobre ele um feitiço, mas Moysaniel escapa e prossegue em sua viagem.

Salva um leão da morte e em seguida adormece, sonhando com uma linda jovem. Quando desperta, depara com a princesa da Pedra Fina, que o encaminha à gruta onde consegue a segunda pedra. Moysaniel entrega a jóia ao rei e pede licença para ausentar-se da cidade. Retorna à casa das bruxas e furta as três espadas. As feiticeiras seguem no seu encalço, mas o leão que salvara auxilia-o na fuga. Próximo ao rio, as espadas perdem repentinamente o encanto, e surgem três moças em seu lugar. Revelam ao rapaz que as fadas haviam roubado do rei (da Pedra Fina) uma coroa e um cetro há três mil anos. A caminho de recuperar os objetos, salva um rato, um tatu e um carneiro, que o ajudam, juntamente com o leão, na nova aventura. Ao alcançar a gruta de pedra, o reino desencanta-se: a montanha vira uma praça; o jumento transforma-se em um criado; o rio, em um banheiro; e assim por diante. O rei, vindo ao seu encontro, toma-lhes os objetos, sem agradecimentos.

Uma das três moças — Angeltrina — pretende casar-se com o rapaz e dá-lhe uma "memória", jóia de poderes extraordinários. Questionado pela princesa o que Moysaniel receberia como recompensa, o rei diz que lhe dará a morte. E, com efeito, no dia seguinte, por três vezes o rei envia soldados para capturar o jovem, que sempre se livra do perigo usando os poderes da memória. Na última investida, o rei é capturado em uma floresta muito densa e cheia de espinhos, criada pela prenda mágica. Vendo-se asfixiado, na iminência da morte, o rei concorda com o casamento entre o rapaz e Angeltrina. Depois, com a morte do monarca, Moysaniel torna-se rei.

As divergências de enredo entre as versões produzem diferenças na densidade das repetições, em especial a reiteração incidental, que será maior em HPPF-2, em que haverá mais recorrências das mesmas ações do protagonista, apesar de seu número menor de estrofes.

4.3.1 Reiteração intracomposicional verbal: versos, fórmulas e epítetos

Tanto em HPPF-1 quanto em HPPF-2, as ocorrências de repetição de versos fora e dentro das reiterações de episódios é muito escassa. As retomadas *verbatim* de linhas são de freqüência muito baixa, como o verso de HPPF-1 "das moças da Pedra Fina", que aparece na estrofe 9, quando José expressa aos irmãos seu desejo; em 13, quando o pai justifica para a mãe o corretivo aplicado ao menino; e em 149, quando a mãe explica à princesa a "falta" cometida pelo filho mais novo e o subseqüente castigo que o afastara do lar e da convivência com a família. Uma linha semelhante a esta — "do Reino da Pedra Fina" — ocorrerá duas vezes, nas estrofes 49 e 81, com uma reiteração parcial no primeiro verso do poema: "No reino da Pedra Fina". Ainda ocorre a linha "Rei senhor mande chamar" nas estrofes 34 e 94, com uma variante "Rei senhor manda chamar" na estrofe 35. Em HPPF-2, o poeta retoma o verso "Princeza da Pedra Fina" por três vezes, nas estrofes 3, 32 e 34, sempre os destacando em letras maiúsculas. A linha "Do Reino da Pedra Fina" aparece nas estrofes 1e 71, havendo uma variante sua — "Ao Reino da Pedra Fina" — em 111.

Quanto à repetição parcial de versos, não há, nas versões, casos que apresentem densidade suficiente ou que não se confundam com itens lexicais reiterados como parte de construções formulares. Dessa forma, não se poderá afirmar que a reiteração de versos constitui um traço característico deste romance, ainda que se considerassem os poucos casos levantados como residuais de uma economia oral. Os exemplos de ocorrências apresentados

estão diretamente associados aos títulos dos exemplares e constituem o cerne do tema dos livretos. Portanto, nada seria mais natural que a necessidade do poeta em referir-se eventualmente ao reino ou à princesa da Pedra Fina, o que faz até com certa parcimônia.

As fórmulas, itens lexicais ou expressões que ocorrem sempre na mesma posição dentro dos versos, constituem um recurso mais expressivamente empregado pelos editores nestas duas versões, em especial no que se refere a alguns nomes ou palavras como "princesa" e "barbeiro", em HPPF-1:

1	2	3	4	5	6	7	8	Tipo de verso	Estrofes
					prin	ce	za(s)	B	1, 49, 63, 87, 101, 108, 142
								X	2, 10, 48, 50, 86, 124, 154
A	prin	ce	za					B	Não há
								X	55, 70, 77, 113, 122, 138, 145
		prin	ce	za				B	59
								X	15, 88, 97, 125, 150

Metade das ocorrências do item "princeza" em final de linha, ocupando as casas 6, 7, são em versos tipo X, o que quer dizer que poderiam, mediante ajustes métricos, aparecer em outras posições. O mesmo acontece com as sete ocorrências da palavra nas casas 2,3,4. Há também cinco ocorrências no meio da linha, nas casas 2,3,4. Em apenas uma ocorrência, na estrofe 82, o item não ocorre em uma das posições anteriormente indicadas. Ali o item ocupará as casas 4,5,6.

Em HPPF-2, "princesa" figurará apenas nove vezes no total, embora haja referência à personagem através de outros itens e expressões, como "voz invisível", "a menina", "Angeltrina", dentre outras. Três ocorrências encontram-se em posição final, nas casas 6, 7, em versos tipo X (estrofes 6, 71 e 121); três em início de linha, em versos tipo B (estrofes 3, 32 e 34); e três em posição média 3, 4, 5, em versos tipo B (estrofes 1, 2 e 12). As ocorrências em início de linha, entretanto, acontecem em decorrência da repetição *verbatim* do verso "Princeza da Pedra Fina", sobre que já se comentou anteriormente.

Verifica-se o item "barbeiro" vinte vezes ao longo da versão HPPF-1, como segue:

1	2	3	4	5	6	7	8	Tipo de verso	Estrofes
	bar	bei	ro					B	Não há
								X	32, 59, 106 e 107
					bar	bei	ro	B	57, 121 e 124
								X	30, 35, 36, 65, 68, 92, 127 e 128
		bar	bei	ro				B	58 e 125
								X	66, 93 e 124

Seu correspondente em HPPF-2 — "horteleiro" — ocorre apenas cinco vezes: nas casas 5, 6, 7, ao final de dois versos tipo X (estrofes 17 e 48); nas casas 1, 2, 3, 4, no início de dois versos X (estrofes 39 e 43); e nas casas 3, 4, 5, 6, no meio de um verso tipo B (estrofe 47). O personagem, em decorrência das diferenças no enredo com relação a HPPF-1, desaparece da história após o primeiro terço da história, quando as ações de Moysaniel passam a centrar-se nas tarefas sugeridas pela princesa da Pedra Fina, e não mais nos trabalhos sugeridos pelo hortelão ao monarca do reino para o qual o rapaz foge após separar-se da família.

Observe-se a seguir a recorrências do item "José" em algumas posições na linha:

1	2	3	4	5	6	7	8	Tipo de verso	Estrofes
					Jo	sé		B	3, 62
								X	7, 58, 70, 72, 88, 92, 96, 97 (2x), 107, 108, 111, 122, 124, 148
Jo	sé							X	16, 25, 43, 45, 52, 55 (2x), 82, 83 (2x), 86, 90, 92, 94, 95, 102, 116, 118, 120, 130, 132, 138, 140, 142, 152, 153, 154, 155
		Jo	sé					X	9, 39, 68, 75, 86, 109, 112, 137, 147,

A maior densidade de ocorrência da palavra "José" encontra-se na posição 12X,[290] o lugar dianteiro tipicamente ocupado pelo sujeito nas construções das frases. De fato, das 28 ocorrências, apenas uma é objeto. O tipo X de linha, entretanto, permitiria o deslocamento do item para virtualmente qualquer localização, o que não seria um procedimento incomum na literatura de folheto em geral e especificamente em HPPF-1. Já o item em 67X figura, na maioria das vezes, como objeto, adjunto adnominal, adjunto adverbial, sujeito de oração reduzida de infinitivo, vocativo etc.

Em HPPF-2, o item "Moysaniel" ocorre predominantemente nas posição 1234X e 4567X:

1	2	3	4	5	6	7	8	Tipo de verso	Estrofes
Moy	sa	ni	el					X	16, 31, 33, 49, 50, 86, 97, 103, 106, 109, 116, 126, 129 (2x), 132, 136, 140, 142 e 146
			Moy	sa	ni	el		X	1, 26, 93, 107, 113, 128, 136, 139, 143, 149

Além das ocorrências alistadas, o item figurará em apenas mais duas posições: duas vezes em 1234B, nas estrofes 108 e 144, e duas vezes em 4567B, nas estrofes 17 e 124. Dessa forma, pode-se concluir que o item não é usado com freqüência para fechamento de rima e em versos em que elas aparecem. Sendo isto verdadeiro, depreende-se o padrão de repetibilidade de ocorrências da fórmula nos versos ímpares dos pares de linhas. Naturalmente que o item poderia ocupar posições nas linhas pares com maior predominância, desde que não coincidisse com 4567, já que não constitui padrão ostensivo de rima.

Apesar da predominância em 2B e 2X, por ocorrer em todas as posições da linha — com exceção de 6X — e em ambos os tipos de verso, a palavra "rei" parece não apresentar consistência suficiente para ser classificada, em si mesma, como uma possível fórmula. Entretanto, seu empregado juntamente com outros itens lexicais produz certa repetibilidade estável dentro de algumas posições e tipos de linha, que se apontam a seguir. Em 1234B e 1234X, ocorrerá a expressão "Rei meu senhor", na voz do barbeiro, estrofes 61 e 110; as outras três repetições em "Rei senhor", em 123B e 123X, nas estrofes 34, 35 e 94, fazem parte da repetição *verbatim* de versos já comenta anteriormente e não contam aqui como fórmula.

[290] Adotar-se-á doravante este sistema de referência para as posições do item na linha e o tipo de verso. O código 12X significa que o item ocupa as casas 1 e 2 de uma linha do tipo X.

A expressão “que o rei”, em 12B e 12X, ocorre três vezes nas estrofes 54, 68 e 90, enquanto “quando o rei”, em 123B e 123X aparece duas vezes, nas estrofes 116 e 122. A densidade maior de ocorrências registra-se em 12B e 12X, com a expressão “o rei”, que aparece 10 vezes em 15 linhas. Especialmente na posição 12X (estrofes 31, 57, 62, 68, 91, 106 e 123), a expressão desempenhará o papel de sujeito, que poderia deslocar-se para outras posições na linha, inclusive a última, já que o verso X não apresenta rima. Conclui-se que, quando for núcleo do sujeito de uma oração, o item “rei” ocorrerá predominantemente em 2X ou 2B.

As ocorrências conjuntas da palavra “rei” com outros itens contíguos, em 7B e 7X,[291] são apresentam estabilidade, porque a palavra representará vários termos da oração, como adjunto adnominal, adjunto adverbial, objetos diretos e indiretos, sujeito e até predicativo do sujeito. Nesse sentido, a posição que “rei” ocupa na linha não apresentará um “compromisso” necessário com a função que representa, como costumava ser nos versos homéricos, em que o termo, não importando sua função, poderia ocupar sempre a mesma posição na linha.

A ocorrência de “rei” em HPPF-2 dá-se predominantemente em 2X, 2B e 7X. A segunda casa métrica conta com 15 ocorrências no total, e a sétima apresenta nove. Sua densidade em 2X e 2B significa que o item é geralmente precedido por artigo ou de “que o” quando representa o sujeito. Com exceção de quatro ocorrências em 2B, de duas em 3B e uma em 5B, a freqüência da palavra em versos tipo B é nula. O item não aparece em 1B, 1X, 4B, 5X, 6B e 7B. Sua ausência em 7B significa que a palavra não é usada para fazer rima. Nesta posição, a palavra também representa um número variado de funções.

Quanto ao uso de epítetos, em nenhuma das duas versões há emprego de adjetivos para pessoas que mereça menção. O único uso consistente de atributo é para qualificar nomes como colina, montanha e reino, que geralmente aparecem em HPPF-2.

4.3.2 Reiteração intracomposicional incidental

A reiteração predominante em HPPF-1 é a de incidentes semelhantes que acontecem à mesma pessoa. A repetição das ações do herói José ocorre através das tarefas que o monarca, aconselhado pelo barbeiro da corte, passa a impor-lhe. Como se pode verificar pela síntese de

[291] São nove ocorrências entre os dois tipos de verso para esta posição.

HPPF-1, José chega ao reino estrangeiro em posse de um brilhante encantado que encontra nas margens de um rio e vende-a ao rei. Ao ver a pedra que o monarca mandara colocar em sua coroa, o barbeiro diz que o resultado seria melhor se houvesse mais três jóias, uma de cada lado. Questionado onde arranjaria outras, o barbeiro sugere:

> [...]
> — O moço que a vendeu
> É quem pode lhe arranjar.
>
> — Rei senhor, mande chamar
> êle não dirà que tem
> lhe mostre pena de morte
> veja se a pedra não vem
> pois êle não há de tê-la
> só rei senhor mais ninguém.[292]

No total, José passa por quatro incidentes que se assemelham não tanto apenas pelo conteúdo das aventuras, mas principalmente pela estrutura que a narrativa segue para construir os episódios. Primeiramente, há sempre ação do protagonista que motiva a inveja, o ciúme e a cobiça do barbeiro; em seguida, o barbeiro consulta o rei e engendra um plano macabro para destruir o jovem para que o monarca possa gozar dos frutos de suas vitórias; de imediato, o rei convoca José para uma audiência, em que se descreve a tarefa ardilosa; depois, impõe-se a ameaça da pena de morte, caso José retorne ao reino sem ter cumprido a prova; finalmente, José, atormentado, lança-se à aventura cheia de riscos, sempre obtendo sucesso. O barbeiro, então, vendo frustrados seus planos, arquiteta "provas" ainda mais perigosas e, assim, repete-se o ciclo.

No primeiro incidente, já mencionado, José sai em busca das três pedras; no segundo, procura uma laranja tangerina no perigoso Reino da Laranjeira. Observe-se a ordem do rei:

> Uma laranja mimosa
> quero que vá me buscar
> no reino das laranjeiras
> para em dez dias chegar
> se não fizer como eu digo
> eu o mando degolar.[293]

No terceiro, seu trabalho é conseguir uma lima camponesa no igualmente temerário Reinado da Limeira:

---

[292] HPPF-1, estr. 33 e 34, p. 7.

[293] HPPF-1, estr. 69, p. 14.

Disse o monarca a José
esta vez é a terceira
para me buscar uma lima
no Reinado da Limeira
já que tivesse coragem
de voltar da laranjeira.[294]

Finalmente, no quarto, é enviado ao "inferno" saber notícias do avô do rei:

Mandaram chamar José
ele depressa chegou
- quero que vá no inferno
o monarca assim falou
para levar um oficio
ao finado meu avô.

Traga-me noticia de lar
e volte para me dizer
isso que estou lhe dizendo
o senhor tem que fazer
voltou José soluçando
na certeza de morrer.[295]

A partir do segundo incidente, as viagens a reinos distantes e perigosos são sempre organizadas pela princesa da Pedra Fina, e é ela quem encontra todas as soluções e resolve as dificuldades que surgem. Quando José retorna de cada uma de suas peripécias, é a princesa quem o lembra de prestar contas ao monarca, apresentando o objeto desejado ao fim do prazo estipulado e recebendo a recompensa pelos serviços. Veja-se a estrofe em que o rei paga a José depois do episódio das pedras —

Ele ai pegou a pedra
foi levar ao rei senhor
que gratificou a ele
com dois tantos do valor
e lhe fez mais o presente
de um título superior.[296]

— da laranja:

O rei ficou satisfeito
e lhe deu muito dinheiro
deu-lhe mais uma medalha
com honra de brigadeiro

[294] HPPF-1, estr. 96, p. 20.

[295] HPPF-1, estr. 111 e 112, p. 23.

[296] HPPF-1, estr. 57, p. 12.

e tirou ele também
para ser seu conselheiro.[297]

— e da lima:

O rei recebeu a lima
foi tratando d epagar
deu tanto dinheiro a ele
que não tinha onde botar
o barbeiro foi com ele
p'ra seu cabelo cortar.[298]

Também como parte do pagamento, o soberano concede a José a "honra" de o barbeiro acompanhá-lo de volta a casa para cortar seu cabelo. A cada das três visitas que o barbeiro faz ao palácio do moço, descobrirá sucessivamente a princesa, sua irmã do meio e a caçula. Por três vezes, correrá ao palácio do rei para informá-lo sobre as novidades e incitá-lo contra José. Vejam-se as três passagens:

Quando chegou no palácio
foi dizendo ao rei senhor
agora vi uma moça
mais linda que uma flor
na casa do coronel
p'ra mim tem todo valor.[299]

Josè foi mais o barbeiro
esse voltou na carreira
dizendo ao rei vi agora
outra moça verdadeira
lá na casa de José
mais linda que a primeira.[300]

Disse ele ao rei senhor
eu lhe digo com franqueza
fui a casa de Josè
e lá vi outra princeza
que aquela só sendo feita
pela mão da naturesa.[301]

Nos três primeiros incidentes, José enfrenta monstros e feras extremamente hostis. No segundo e no terceiro, ele encontra fechados os portões das cidades onde se guardam a laranja

[297] HPPF-1, estr. 91, p. 19.

[298] HPPF-1, estr. 106, p. 22.

[299] HPPF-1, estr. 60, p. 13.

[300] HPPF-1, estr. 92, p. 19.

[301] HPPF-1, estr. 108, p. 22.

e a lima, e ocorre o tempo de espera em que surge o medo e a angústia. Em seguida, para colher as frutas, José profere o encantamento ensinado pela princesa, enganando assim os guardiões das árvores. Também nestes mesmos episódios, pelo corte que a princesa faz nas frutas antes de entregá-las ao monarca, aparece uma de suas irmãs: da laranja, aparece Romana, a irmã do meio:

> Diz ela vou te mostrar
> o poder da natureza
> pegou partiu a laranja
> em cima de uma mesa
> saiu de dentro uma moça
> mais linda que a princeza.[302]

— e, da lima, surge a irmã caçula:

> No reinado tinha uma
> do reino das laranjeiras
> depois chegou a caçula
> do reinado das limeiras
> era a caçula mais linda
> do que as duas primeiras.[303]

O ato de partir a lima é deixado para que o leitor/ouvinte reconstitua a partir do resultado do processo e da descrição anterior em que a princesa restaura a laranja, de onde sai sua irmã do meio. O poeta descreverá como a princesa devolve à fruta suas formas originais, sem parecer que foi aberta, para que José a entregue ao rei:

> A lima ficou partida
> ela com geito fechou
> não tinha nenhum defeito
> a José ela entregou
> depois que o praso findou-se
> foi quando José voltou.[304]

Nota-se aqui, da mesma forma, a presença do ato de cortar ou abrir tal qual ocorre no primeiro episódio, em que, da incisão feita por José no dedo da princesa, surgem as três pedras.

A derradeira aventura de José — levar ao "inferno" um ofício ao avô do rei — reitera-se parcialmente com um personagem diferente, o barbeiro. À entrada do alçapão da cova, o

---

[302] HPPF-1, estr. 87, p. 18.

[303] HPPF-1, estr. 104, p. 21.

[304] HPPF-1, estr. 105, p. 22.

rapaz pronuncia seu discurso e, pelo expediente das pedras que soltam faíscas, deixa os espectadores ofuscados e foge para casa. O barbeiro, pelo ardil preparado pela princesa, também é designado para viajar ao inferno e também profere um discurso diante do abismo. A diferença é que ele, caindo na cova profunda, morre de fato.[305]

Tanto em HPPF-1 quanto em HPPF-2 ocorrem cenas em que cada um dos três irmãos manifesta sua vontade. Em HPPF-1, ao final do poema, quando José, já transformado em rei, revela-se o filho e irmão perdido para sua família, esses desejos são atendidos:

> Botaram jantar para eles
> pra Antonio feijão com bredo
> pra João bananas com casca
> ficaram todos com medo
> disse a velha consigo
> está descoberto o segredo.[306]

Em HPPF-2, a cena não se repete, porque a família original de Moysaniel desaparece por completo da história. Nesta versão, há também duas tarefas relacionadas à busca de pedras preciosas que seguem os mesmos padrões observados em HPPF-1. A divergência é que ambas, já desde o início, são engendradas pelo hortelão que, sob o pretexto de enfeitar a coroa do rei, convence o monarca de que Moysaniel sabia onde encontrar as jóias. Nos dois episódios, ocorre a ameaça explícita através da pena de morte, mas o rapaz, superando dificuldades e perigosos, obtém êxito na execução do que lhe foi determinado. Na recorrência sob a forma de incidente semelhante, porém, a cena do retorno de Moysaniel ao palácio e da entrega da pedra ao rei é resumida em uma estrofe. Não há, assim, menção à recompensa pelo trabalho, ficando ao encargo do leitor/ouvinte a possibilidade de repetir o mesmo padrão da incidência do episódio.[307]

As linhas gerais da estrutura de ambas as tarefas são semelhantes. Moysaniel lança-se à aventura aterrorizado pela ameaça real; por acaso encontra a "tenebrosa colina" — o reino encantado disfarçado em montanha; adentra-o por uma gruta, passa por várias salas repletas de requintes; encontra a "voz invisível" que lhe entrega os brilhantes; após algum tempo no interior do reino encantado, é levado para fora por um "onagro", após ouvir a proibição —

---

[305] Cf. HPPF-1, estr. 114-116, p. 23-24 e estr.136-137, p. 28.

[306] HPPF-1, estr. 144, p. 29.

[307] Cf. HPPF-2, estr. 40-42, p. 12, para a incidência, e HPPF-2, estr. 76, p. 20, para a recorrência.

É prohibido eu te dizer
O quanto isto aqui é sério,
Apenas digo: esta serra
Já foi soberbo imperio,
Porém inda não é tempo
De descobrir o mysterio.[308]

— que reincide no segundo episódio:

Disse-lhe a voz invisível:
Nada podes perguntar,
Como eu também a ti
Não posso nada explicar
Tua fortuna está perto,
Não custa muito chegar.[309]

Em três ocasiões, Moysaniel esteve na casa das fadas. Na primeira vez, a caminho da segunda aventura, descobre que há no local três espadas que, na realidade, são três irmãs encantadas:

Então ahi se largou!
Por uma deserta estrada,
A noite deu com uma casa;
Mas esta deshabitada;
Ouviu uma voz dizer:
Que vens ver nesta morada?

Disse elle: eu venho perdido
Não conheço estas estradas,
Então uma voz lhe disse:
— Este sítio é de três fadas
Aqui existe um enygma
E cousas que são reservadas...[310]

Em seguida, depois de entregar a segunda pedra ao rei, pedindo-lhe licença para ausentar-se do país, recupera as espadas:

E sahiu sem ter demora
Foi ter na casa das fadas,
Ellas não estando presente,
Elle roubou as espadas,
As quaes, a fada lhe disse
Serem moças encantadas.[311]

---

[308] HFFP-2, estr. 37, p. 11.

[309] HPPF-2, estr. 74, p. 20.

[310] HPPF-2, estr. 54-55, p. 15.

[311] HPPF-2, estr. 77, p. 20.21.

Finalmente, no episódio que precede o desencantamento do Reino da Pedra Fina, com a ajuda dos animais, Moysaniel resgata a coroa e o cetro reais:

> Botaram-se para lá;
> O leão logo investiu,
> O carneiro foi á porta
> Com uma marrada a abriu,
> O leão matou o cachorro
> E a serpente fugiu.[312]

Em quatro eventos, o herói livra animais da morte. A incidência da ação representa o episódio do salvamento do leão. Este incidente encontra-se isolado entre a primeira visita à casa das fadas e a segunda visita à montanha encantada.[313] As reincidências agrupam-se depois do desencantamento das espadas e o resgate da coroa e do cetro reais, com os salvamentos do rato, do tatu e do carneiro.[314] A seqüência das ações nos três últimos episódios segue o mesmo padrão: identifica-se o animal em dificuldades; em seguida, ocorre o resgate; e, posteriormente, há o agradecimento dos animais, que oferecem a Moysaniel a eventual retribuição pela sua boa ação.

Após o desencanto do Reino da Pedra Fina, o ingrato rei recusa-se a dar a mão de Angeltrina a Moysaniel e declara que a recompensa pelos seus atos heróicos seria a morte. Ocorre então outra seqüência de três passagens que apresentam estrutura semelhante, propiciada pelo uso que o rapaz faz da memória a ele presenteada pela princesa. Com a aproximação dos soldados inimigos designados para capturar e degolar o rapaz, a memória entrega-lhe três expedientes, objetos com os quais poderá defender-se: uma varinha, uma pedra e uma folha de mato. Cada uma gera uma dificuldade às tropas reais: uma serpente, um leão e uma densa floresta, respectivamente. Nos dois primeiros episódios, os soldados retornam ao rei com suas queixas; no último fragmento, o próprio monarca, chefiando um destacamento de mais de cem praças, participa da aventura e, como se viu, quase fenece asfixiado no meio da espessa vegetação. Dessa forma, finalmente Moysaniel obtém do soberano permissão para casar-se com Angeltrina.[315]

---

[312] HPPF-2, estr. 100, p. 26.

[313] HPPF-2, estr. 65-67, p. 18.

[314] HPPF-2, estr. 87-92, p. 23-24.

[315] Cf. HPPF-2, estr. 127-142, p. 32-36.

4.3.3 Reiteração sintática

Tomando-se como parâmetro as transições entre os pares de linhas, como se procedeu para as versões de histórias anteriores, HPPF-1 apresentará os seguintes índices: 75% de ausência de debordamento (ØD); 16% de semidebordamento (SD); e 9% de debordamento necessário (DN). Tais porcentagens assemelham-se às cifras obtidas com a análise de HPPF-2, como se verá no quadro a seguir:

	ØD	SD	ØD + SD	DN
CMCT-1	63.5%	16.0%	79.0%	21.0%
HJDR-1	68.0%	15.0%	83.0%	17.0%
HJDR-2	67.5%	16.25%	83.75	16.25%
HPPF-1	75%	16%	91%	9%
HPPF-2	71%	16%	87%	13%

Pode-se observar que, apesar das diferenças entre os enredos das duas versões e do número de estrofes ligeiramente maior em HPPF-2, as cifras obtidas para as transições entre seus pares são bastante semelhantes. A discrepância de quatro pontos revela-se pela quantidade maior de debordamentos necessários em HPPF-2, apesar da sua menor extensão. Tomando-se como parâmetro a cifra 11% como a média de HPPF, percebe-se que a história apresenta menos instâncias em que é necessário extrapolar o sentido de um par para outro do que as outras versões até aqui estudadas. Ou seja, em HPPF ocorre o maior grau de coincidência entre o remate sintático e o fim da segunda linha do par, o que significa que a completude de sentido, mais do que em qualquer outro poema, calhará com o fechamento em rima. Pode-se perceber esta configuração típica da baixa densidade de debordamento necessário tanto nas estrofes de HPPF-1 —

O Cazuzinha era novo
porem era destimido
já fazia mais de um mez — Transição em ØD
que ele tinha saido
chegou na beira de um rio — Transição em ØD
medonho e desconhecido.[316]

[316] HPPF-1, estr. 19, p. 4.

— quanto nas de HPPF-2:

O rei tinha duas pedras
Na corôa imperial,
Perdeu uma e não achou mais — Transição em ØD
Outra que fosse egual,
Tinha já gasto por isso — Transição em ØD
Uma somma colossal.[317]

O índice de 16% do SD tanto em HPPF-1 quanto em HPPF-2 é limítrofe à média entre os SD das outras histórias, que é 15.75%. Diferentemente do que ocorre com HJDR, em que a discrepância entre os SD das duas versões influencia no somatório ØD + SD, em HPPF a identidade das cifras SD (16%) faz com que seu papel na diferença entre os somatórios ØD + SD para as versões seja nulo. Isto significa que o equilíbrio entre as duas versões acontece quase exclusivamente entre DN e ØD, já que SD ocorre com a mesma densidade em HPPF-1 e HPPF-2.

O fragmento a seguir ilustra uma transição típica de SD em HPPF-1 —

Josè foi mais o barbeiro
esse voltou na carreira
dizendo ao rei vi agora
outra moça verdadeira
lá na casa de José — Transição em SD
mais linda que a primeira.[318]

— e em HPPF-2:

Então, disseram as tres moças,
Nós estamos desencantadas,
Porque os nossos mysterios — Transição em SD
Estavam nas tres espadas,
Que ha mais de tres mil annos — Transição em SD
Estavam em poder das fadas.[319]

Com uma cifra de 9% de ocorrência, as transições DN figuram como traço distintivo na constituição de HPPF-1, afastando-a em um pouco mais de sete pontos da versão HJDR-2, em que o fenômeno ocorrera com a menor incidência até então. Veja-se um exemplo de DN em HPPF-1:

[317] HPPF-2, estr. 15, p. 6.

[318] HPPF-1, estr. 92, p. 19.

[319] HPPF-2, estr. 84, p. 22.

No palacio de José
quando o rei ia saltava
a princeza na janela
mas não o cumprimentava
se o rei subia a calçada
o palacio se fechava.[320]

Transição em DN

HPPF-2, com um índice DN de 13%, aproxima-se mais de HJDR-2. Veja-se um exemplo retirado da cena em que o horteleiro decepciona-se após Moysaniel retornar da primeira tarefa com sucesso:

O horteleiro que estava
Toda conversa escutando,
Ouviu tudo que o rei disse,
Voltou em brazas pisando,
Dizendo com seus botões:
— Eu estava bem me enforcando.[321]

Transição em DN

Verifique-se a seguir a tabela comparativa entre HPPF-1 e -2, os poemas homéricos e as canções servo-croatas:

	ØD	SD	ØD + SD	DN
Ilíada	48.5%	24.8%	73.3%	26.6%
Odisséia	44.8%	26.6%	71.4%	28.5%
Servo-croatas	44.5%	40.6%	85.1%	14.9%
HPPF-1	75%	16%	91%	9%
HPPF-2	71%	16%	87%	13%

Percebe-se que, com relação a DN, há uma discrepância de apenas quatro pontos percentuais entre a média de HPPF-1 e -2, que é de 11%, e as canções heróicas servo-croatas. Segundo Krishna, dentro da tradição servo-croata, os poetas menos talentosos tendem a uma porcentagem mais baixa de debordamentos necessários, enquanto os mais experientes tendem a uma taxa maior, ainda que dentro da uma variação tipicamente baixa. A explicação seria que os cantores mais habilidosos seriam capazes de preverem as estruturas dos versos seguintes durante o ato da composição e, portanto, não precisassem recorrer ao expediente de terminar a construção sintática ao fim da linha.[322] Considerando-se correta esta afirmação, o poeta

[320] HPPF-1, estr. 122, p. 25.

[321] HPPF-2, estr. 43, p. 13.

[322] KRISHNA, Valerie. Parataxis, formulaic density, and thrift in the alliterative Morte Arthure. *Speculum*, [s.l.], vol. 57, no. 1, 1982, p. 66-67.

homérico sobrepujaria em quase duas vezes a capacidade dos cantores servo-croatas, enquanto sequer se aproximaria do Virgílio da *Eneida*, que apresenta um índice DN de quase 50%.

Quando se estabelecem novos índices para as transições entre as linhas de HPPF-1,[323] em vez de entre pares, obtêm-se as seguintes cifras: ØD de 47.6%; SD de 28.9%; e DN de 23.5%. Observem-se estes números comparados às porcentagens dos poemas a seguir:

	ØD	SD	ØD + SD	DN
Poemas homéricos (média)	46.7%	25.7%	72.4%	27.6%
Servo-croatas	44.5%	40.6%	85.1%	14.9%
HPPF (média de transição entre pares)	73%	16%	89%	11%
HPPF-1 (transição entre linhas)	47.6%	28.9%	76.5%	23.5%

Percebe-se que, apesar do sensível decréscimo da porcentagem de ØD entre linhas de HPPF-1 com relação a HPPF (média das transições entre pares), sua densidade de DN de 23.5% ainda se encontra a meio caminho em relação aos DN dos poemas homéricos e das canções servo-croatas. Na realidade, seus índices encontram-se mais próximos da *Ilíada* e da *Odisséia*, com um ØD distando menos de um ponto percentual daqueles poemas. Se a densidade de DN, como quer Krishna, realmente indica a maturidade do poeta pelo exercício de sua capacidade de antecipar estruturas dos versos seguintes, então a cifra de HPPF-1 (transição entre linhas) — 8.6 pontos acima do DN das canções servo-croatas — de fato faz de seu bardo o habilidoso artista que, prevendo as construções, não extrapola tanto o sentido entre linhas a ponto de aproximar seu índice de DN aos 50% das composições escritas.

[323] A análise de HPPF-2 encontrou índices muito semelhantes aos de HPPF-1. Na realidade, os índices obtidos aqui são uma média das transições entre linhas de HPPF-1 e HPPF-2. Preferiu-se chamar a esta média simplesmente de HPPF-1 para não confundi-la com a media entre os pares, chamada apenas de HPPF, como se pode observar na tabela acima.

4.4 **Romance do pavão misterioso (RPVM)**

Dois irmãos — João Batista, o mais velho, e Evangelista, o mais novo — recebem uma fábrica de tecidos como herança após a morte do pai. Depois de certo tempo dirigindo os negócios, João Batista decide viajar pelo mundo, para gozar de sua fortuna. Evangelista concorda em assumir a atividade de liderança durante a ausência do irmão, desde que ele lhe trouxesse do estrangeiro um presente, "um objeto bem bonito só para rapaz solteiro". Depois de meses no Oriente e no Mediterrâneo, João Batista retorna para casa na Turquia e presenteia Evangelista com o retrato de uma moça que vira na Grécia.

Evangelista, ao ver a foto da linda donzela grega, apaixona-se perdidamente, dispondo-se a viajar ao país estrangeiro para desposá-la. Acontece, porém, que a menina é mantida aprisionada em um castelo pelo próprio pai, um poderoso conde ateniense, indivíduo ciumento e extremamente autoritário. O máximo que este prepotente nobre permite à donzela é sair à janela uma vez por ano apenas, para ser admirada pela população e, com isso, o conde ganha mais respeito. Em nenhuma outra circunstância permite-se que a "condessinha" se mostre. Para ser mantida em completo isolamento, até mesmo aos empregados do palácio lhe é vedado dirigir a palavra. Para complicar a situação, o conde tampouco permite propostas de casamento à filha Creusa.

Determinado, Evangelista faz um acordo com o irmão, e dividem o capital. Com sua parte, o rapaz inicia sua fase de peripécias na história. Muda-se para Atenas e, enquanto aguarda a aparição de Creusa, hospeda-se em uma pensão barata na cidade para não chamar a atenção para o fato de ser um capitalista. Conhece um engenheiro que constrói para ele uma engenhoca voadora em forma de pavão, com a qual passa a entrar e sair do quarto da donzela, entretendo com ela conversas e pedindo-a em casamento. Para entrar nos aposentos, Evangelista retira do telhado cinco telhas e faz um buraco de dois palmos no teto usando uma serra especial, também inventada pelo engenheiro. Para sair do quarto sem que ela descubra como, passa um lenço mágico no rosto da menina, que desmaia, dando ensejo a que o rapaz escape. Então Evangelista reconstitui o teto e repõe as telhas, evitando assim que se descubra seu método, e voa em seu aparelho. Creusa, conforme havia combinado com o pai, passa a banha amarela no cabelo do rapaz sem que ele perceba, para que fique marcado e seja identificado pelos soldados durante o dia.

Evangelista é identificado e capturado, mas, através de uma manobra de esperteza, consegue escapar dos soldados em sua máquina voadora e volta ao castelo. Desta vez, Creusa

parece convencida do amor de Evangelista e, pensando sobre sua miserável vida de prisioneira, concorda em fugir com ele no pavão misterioso. O conde entra repentinamente no quarto e flagra-os arranjando os pormenores da fuga e agride a filha. O rapaz, desta vez, usa o lenço no pai da moça. Enquanto o conde está desacordado, o casal aproveita para escapar pelo buraco. Alcançando a engenhoca voadora, partem para a Turquia, onde se casam. O conde, retomando os sentidos, percebe como tudo fora engendrado e, tomado de um acesso de raiva, morre. Depois do casamento, Creusa recebe um telegrama avisando sobre a morte do pai. Voltam no pavão para a Grécia a fim de tomar conta da herança com a aprovação da mãe.

RPVM-1 e RPVM-2 apresentam diferenças mínimas com relação ao enredo, como, por exemplo, o tempo que João Batista, o irmão mais velho, passa no Oriente. Em RPVM-1, o jovem demora-se por seis meses no Japão; em RPVM-2, a visita dura apenas um dia. Além disto, há naturalmente as divergências ortográficas e de pontuação. Com relação a tais itens, RPVM-1 parece mais consistente do que RPVM-2. Como as discrepâncias são insignificantes para as análises empreendidas aqui, as versões serão consideradas idênticas e apenas RPVM-1 será referida. RPVM-2 será mencionado apenas se houver alguma divergência significativa para os itens em estudo.

4.4.1 Reiteração intracomposicional verbal: versos, fórmulas e epítetos

As ocorrências de repetição de versos em RPVM-1 fora e dentro das reiterações de episódios, como acontece com HPPF-1 e HPPF-2, é muito escassa. É baixa a freqüência das reiterações *verbatim* de linhas e de pouca importância para o andamento da narrativa, embora não seja desprezível o número de versos repetidos. Tal é o caso com o verso "Da Grécia para a Turquia", na estrofe 22, que é retomado literalmente uma única vez na estrofe 132. Ambas as ocorrências dão-se em versos tipo B, pela necessidade de rima em –ia. Outros exemplos seriam a linha "Então disse Evangelista", que ocorre nas estrofes 23 e 103, em versos tipo X, e a linha "Sem que fizesse zuada", que ocorre na estrofe 61 e é retomada na estrofe 76, em versos tipo B. Observem-se a seguir alguns dos demais versos que se repetem duas vezes na narrativa:

1	2	3	4	5	6	7	8	Tipo de verso	Estrofes
Des	ceu	pe	la	mes	ma	tri	lha	X	76 e 88
E	van	ge	lis	ta	che	gou		X	76 e 88
Foi	es	con	der	seu	pa	vão		X	71 e 93
Em	ca	sa	de	João	Ba	tis	ta	X	130 e 131
João	Ba	tis	ta	per	gun	tou		X	12 e 30

Deve-se anotar a predominância de reiterações sob a forma de versos tipo X. Compreende-se a tendência a repetir-se este tipo de verso pela falta do suporte da rima como mnemotécnica. Note-se também que a estrofe 76 apresenta pelo menos três versos que ocorrerão ou se repetiram em outras estrofes. Ademais, percebe-se que o item "João", nas quatro ocorrências mostradas, será tratado como monossílabo pela dicção poética.

Quanto à repetição parcial de versos, mostrar-se-ão apenas alguns casos que não se confundem com itens lexicais reiterados como parte de construções formulares. Vejam-se os exemplos a seguir:

1	2	3	4	5	6	7	8	Tipo de verso	Estrofes
Dar	ba	lan	ço	no	di	nhei	ro	X	34
De	ram	ba	lan	ço ao	di	nhei	ro	X	35
Creu	sa	sa	iu	na	ja	ne	la	B	19
Creu	sa	sa	iu	à	ja	ne	la	B	40
O	ra	paz	a	pa	re	ceu-	me	X	96
O	ra	paz	a	pa	re	ceu		B	115
E	e	le	su	biu	na	cor	da	X	70
E	le	su	biu	pe	la	cor	da	X	82
Fa	zen	do um	a	e	ro	pla	no	X	52
Eu	fiz	um	a	e	ro	pla	no	X	56

Continua-se a observar também na reiteração parcial a predominância da recorrência de versos tipo X. Destaca-se aqui a linha "E ele subiu na corda" (estrofe 70), que, quando retomada, tem de ser adaptada para "Ele subiu pela corda". Na reiteração, o poeta emprega o item "pela" em lugar de "na", para acrescentar uma sílaba ao verso, que se perde ao início, quando ele deixa de repetir a conjunção "e", presente no verso da estrofe 70. Perceba-se que é mínima a alteração no par de linhas B — "Creusa saiu na/à janela" (estrofes 19 e 40), não havendo sequer deslocamento de sílabas em casas métricas. No caso de X que se transforma em B — "O rapaz apareceu(-me)" (estrofes 96 e 115) —, o pronome "me" é simplesmente suprimido, e um possível "lhe", que poderia ser usado na voz do narrador, logicamente é evitado por causa da rima.

> Às quatro da madrugada
> Evangelista desceu
> Creusa estava acordada
> nunca mais adormeceu
> a moça estava chorando
> o rapaz apareceu.[324]

Com relação às fórmulas, talvez o fenômeno se verifique com maior estabilidade em RPVM-1 do que as repetições *verbatim* e parciais. Observe-se a seguir o comportamento do item "casamento", que aparece apenas em posição final:

1	2	3	4	5	6	7	8	Tipo de verso	Estrofes
a	mão	de	la a	ca	sa	men	to	B	17
me	fa	lan	do a	ca	sa	men	to	B	74
se eu	fa	lar	em	ca	sa	men	to	X	119
pa	ra	béns	de	ca	sa	men	to	B	131

Ainda há uma ocorrência de "casamento" em final de verso tipo X — "se te aparecer casamento" (estrofe 75) —[325] que, considerando-se o método canônico de metrificação, apresentaria oito sílabas, fugindo ao padrão setissílabo do romance. Pela perspectiva da *performance*, entretanto, é possível que o poeta encontre uma solução que leve em conta sua

[324] RPVM-1, estr. 115, p. 26.

[325] RPCM-1, estr. 75, p. 17.

própria dicção para harmonizar o ritmo do verso em questão. Pode-se imaginar que ele seja capaz de reduzir para uma as duas primeiras sílabas da linha, obtendo algo como “s(e)tea / pa / re / cer / ca / sa / men / to”.

Além de aparecer nas reiterações parciais apresentadas anteriormente, o item “Grécia” ocorre em posição final de verso também no sintagma “na Grécia”, que incide três vezes no texto:

1	2	3	4	5	6	7	8	Tipo de verso	Estrofes
Re	si	di	a	na	Tur	qui	a	X	2
quan	do eu	che	gar	na	Tur	qui	a	X	18
foi	che	gan	do	na	Tur	qui	a	B	130

Das nove ocorrências do item “donzela”, oito encontram-se em posição 67 e uma em 234, como se pode verificar abaixo:

1	2	3	4	5	6	7	8	Tipo de verso	Estrofes
de	sa	pa	re	ceu a	don	ze	la	B	19
da	don	ze	la a	pa	re	cer		B	38
em	con	ti	nên	cia a	don	ze	la	B	40
pois	es	ta	gen	til	don	ze	la	X	41
on	de	dor	mia	a	don	ze	la	B	66
Não	te	nha	me	do,	don	ze	la	B	78
a	o	quar	to	da	don	ze	la	B	83
a	res	pos	ta	da	don	ze	la	B	91
ce	ri	mô	nia	de	don	ze	la	X	117

Em suas seis posições 67B, o item em posição final naturalmente exerce a função de rimar com outros versos. Em todos os casos, os itens que fecham as outras linhas tipo B são

“ela” e “dela”, que sempre precedem ou antecedem o verso que termina por “donzela”. As reiterações da ocorrência fechada dos itens em questão — “donzela”, “ela” e “dela” — compõem um sistema estável que contribui para o andamento da narrativa e da facilitação da própria configuração métrica do poema.

Itens terminados em “ão” aparecerão, naturalmente, ao final das linhas, já que consiste em uma rima tradicionalmente empregada e de alta densidade nos folhetos. Das oito incidências do item “irmão”, por exemplo, cinco encontram-se na posição 67B (estrofes 4, 9, 28, 36 e 134), duas na 67X (estrofes 25 e 30) e apenas uma na 34B (estrofe 31). O item “pavão” ocorre vinte e duas vezes no poema, dezesseis das quais em posição final 67. Das dezesseis ocorrências, doze estão em 67B e quatro em 67X.

O grupo “então disse” surgirá na narrativa seis vezes na posição 1234X, duas das quais já se comentaram na repetição *verbatim* de versos. Observem-se as reiterações a seguir:

1	2	3	4	5	6	7	8	Tipo de verso	Estrofes
En	tão	di	sse	João	Ba	tis	ta	X	18
En	tão	di	sse o	en	ge	nhei	ro	X	59
En	tão	di	sse o	jo	vem	tur	co	X	63
En	tão	di	sse um	do	sol	da	dos	X	128

Apesar da baixa freqüência, as condições de “Então disse” fazem deste grupo de palavras uma fórmula exemplar. A expressão não se repete em nenhuma outra posição, quando seria perfeitamente possível por ocorrer apenas em linhas do tipo X e também não há inversão dos itens — “disse então” —, que tampouco ocorrem separadamente como, por exemplo, no verso “Creusa então passou o resto” (estrofe 94), em que “então” ocupa uma posição entre o sujeito e o verbo. Nos seis casos, a configuração será invariavelmente a seguinte: então + disse + sujeito.

Das oito ocorrências da conjunção “porque”, seis ocupam a posição 12B do verso e duas a posição 12X. A predominância de ocorrências em 12B é explicável pelo fato de B ser o segundo verso dentro dos pares de linhas. Como a relação hipotática será mais comum nas transições entre os versos, e não entre os pares, é normal que haja maior densidade da conjunção causal no início de B. Apesar das opções de conjunções causais de duas sílabas para usar em lugar de “porque” (já que, pois que), apenas “como” recorrerá na mesma posição

12. Obviamente, porque "como", para ser conjunção causal, precisa estar na oração que precede a principal, suas cinco ocorrências no poema (estrofes 42, 47, 58, 81 e 129) dão-se em versos tipo X, que iniciam os pares.

O item "João Batista" ocorre dez vezes na posição 1234X,[326] sete vezes na posição 567 X[327] e uma vez na posição 567B.[328] O item — apesar de contar com cinco sílabas pelos métodos tradicionais de escansão — apresenta no romance quatro sílabas em posição inicial e três em posição final. Isto acontece porque "João" é considerado como um monossílabo, como se mostrou, em todos os versos em que aparece. Naturalmente que tal fato tem implicações. A aparente semelhante métrica e rimática entre os nomes dos irmãos — João Batista e Evangelista — não resulta tão produtiva quanto se poderia imaginar de princípio. O isossilabismo entre os dois termos não passa de uma miragem do registro escrito. Assim, serão empregados para necessidades metricamente diferentes ao início e ao fim das linhas. Embora de alta densidade na posição 4567,[329] apenas quatro vezes o item "Evangelista" será usado em linhas do tipo B, havendo apenas uma coincidência de rima, em todo o romance, com o item "João Batista", em linha tipo B, que se situa na estrofe 2. As outras duas ocorrências de ambos os nomes em posição final, na mesma estrofe, encontram-se em 5 e 130, mas em tipos de versos diferentes. Em posição inicial 12345, o item "Evangelista" ocorrerá dez vezes em linhas tipo X[330] e duas vezes em linha tipo B.

Com relação aos epítetos, não há emprego de adjetivos relacionados a nomes próprios de pessoa que mereça destaque.

4.4.2 Reiteração intracomposicional incidental

O tipo de reiteração que predomina em RPVM-1 é o de incidentes semelhantes que acontecem às mesmas pessoas. Não se trata aqui de um recurso da lembrança, em que a narrativa simplesmente repete um episódio. Há pequenas variações nas ações dos personagens

---

[326] RPVM-1, estr. 9, 10, 11, 12, 20, 21, 22, 27, 30 e 32.

[327] RPVM-1, estr. 4, 5, 18, 24, 29, 130 e 131.

[328] RPVM-1, estr. 2.

[329] Em linhas tipo X, "Evangelista", na posição 4567, ocorrerá nas estrofes 5, 7, 22, 23, 25, 31, 35, 36, 46, 51, 60, 93, 101, 103 (2 vezes), 130, 132, 134; em B, nas estrofes 2, 37, 43 e 55.

[330] Em linhas tipo X, "Evangelista", na posição 12345, ocorrerá nas estrofes 28, 42, 25, 65, 76, 87, 88, 91, 98 e 105; em B, nas estrofes 89 e 115.

envolvidos nas cenas, mas com certa previsibilidade estabelecida por um padrão que o leitor é capaz de adivinhar. A repetição das ações do herói Evangelista acontece através das visitas noturnas que o rapaz faz a Creusa no sobrado, que somam um total de quatro vezes. Observe-se a ocorrência do episódio —

> À meia-noite o pavão
> do muro se levantou
> com as lâmpadas apagadas
> como uma flecha voou
> bem no palácio do conde
> na cumeeira aterrou.
>
> Evangelista em silêncio
> cinco telhas arredou
> um buraco de dois palmos
> caibros e ripas serrou
> e pendurou uma corda
> por ela se escorregou.
>
> Chegou no quarto de Creusa
> onde dormia a donzela
> debaixo dum cortinado
> feito de sêda amarela
> êle para acordá-la
> pôs a mão na testa dela.[331]

— e sua primeira recorrência:

> Evangelista chegou
> às duas da madrugada
> assentou o seu pavão
> sem que fizesse zuada
> desceu pela mesma trilha
> na corda dependurada.
>
> E Creusa estava deitada
> dormindo o sono inocente
> seus cabelos como um véu
> que enfeita puramente
> como um anjo terreal
> que tem lábios sorridentes.
>
> O rapaz muito sutil
> foi pegando na mão dela
> então a moça acordou-se
> êle garantiu a ela
> que não era malfazejo;
> – Não tenha mêdo, donzela.[332]

[331] RPVM-1, estr. 64-66, p. 15.

[332] RPVM-1, estr. 76-78, p. 18.

Os atos que precedem a entrada do jovem no quarto — o arredar de telhas, o corte dos caibros etc. — não se repete na primeira recorrência, mas Evangelista "desceu pela mesma trilha", por uma corda, como na ocorrência. A menina está adormecida em ambos os episódios, e o rapaz a desperta tocando-a na testa e na mão, respectivamente.

Na segunda recorrência, repete-se o ato de descer "pela mesma trilha", sugerindo método idêntico aos anteriores, com que o rapaz escorregava por uma corda através do buraco feito no teto. Flagra-se Creusa novamente dormindo:

> Depois de sessenta dias
> alta noite em nevoeiro
> Evangelista chegou
> em seu pavão tão maneiro
> desceu pela mesma trilha
> a seu modo traiçoeiro.
>
> Já era a terceira vez
> que Evangelista entrava
> no quarto em que a condessa
> à noite se agasalhava
> pela força do amor
> o rapaz se arriscava.
>
> com pouco a moça acordou
> foi logo dizendo assim:
> tu tens dito que me amas
> com um benquerer sem fim
> se me amas com respeito
> te sentas perto de mim.[333]

Percebe-se, nas três ocorrências, que o rapaz chega tarde ao sobrado, estaciona seu aeroplano no telhado e ganha acesso aos aposentos da condessa. O moço pilota o pavão apenas às altas horas da noite, para evitar chamar a atenção da população e dos moradores do sobrado. Na ocorrência, as luzes do veículo estão apagadas; na primeira recorrência, observa-se que o piloto aproxima "sem fazer zuada"; na segunda, o cenário é uma noite de nevoeiro. A Atitude de Evangelista é semelhante nos três episódios: o rapaz mostra simpatia, sorrindo e agindo com sutileza, e garante à moça que não há perigo em suas visitas, que seus intentos não são malfazejos.

Nas três circunstâncias, ele proporá ou sugerirá o casamento a Creuza. Veja-se a ocorrência —

---

[333] RPVM-1, estr. 88-90, p. 20-21.

> O rapaz lhe disse: moça
> entre nós não há perigo
> estou pronto a defendê-la
> Como um verdadeiro amigo
> venho é saber se a senhora
> quer se casar comigo.[334]

— e a primeira recorrência:

> A moça interrogou-o
> dizendo: quem é o senhor?
> disse êle: sou estrangeiro
> te consagrei grande amor
> se não fôres minha esposa
> a vida não tem valor.[335]

Na segunda recorrência, o narrador sinaliza com apenas uma sugestão, em que o rapaz, ao aproximar-se da moça — que espalha a banha em seu cabelo para que os guardas o identifiquem durante o dia — aguarda uma "resposta" sua:

> Evangelista sentou-se
> pôs-se a conversar com ela
> trocando risos esperava
> a resposta da donzela
> ela pôs-lhe a mão na cabeça
> espalhou a banha amarela.[336]

Nos três episódios, para evitar que a moça descubra seu "método" de entrar e sair do quarto, denunciando-o, Evangelista aplica-lhe o lenço que provoca vertigem, fazendo-a desmaiar:

> O jovem puxou o lenço
> no nariz dela tocou
> deu uma vertigem na moça
> de repente desmaiou
> e êle subiu na corda
> chegando em cima tirou.[337]

A seguir, observe-se a repetição da ação —

---

[334] RPVM-1, estr. 69, p. 16.

[335] RPVM-1, estr. 79, p. 18.

[336] RPVM-1, estr. 91, p. 21.

[337] RPVM-1, estr. 70, p. 16.

> Êle aí passou a lenço
> ela caiu sem sentido
> êle subiu pela corda
> por onde tinha descido
> ao chegar em cima disse:
> o conde será vencido.[338]

— cuja segunda recorrência vê-se em:

> A condessa levantou-se
> com vontade de gritar
> o rapaz tocou-lhe o lenço
> sentiu ela desmaiar
> deixou-a numa síncope
> tratou de se retirar.[339]

Nos dois primeiros episódios do lenço, pode-se observar também a fuga do rapaz, que sobe pela corda; no terceiro, há apenas uma indicação — "tratou de se retirar" —, ficando a encargo do leitor imaginar a reiteração da ação de escalar pela corda.

É possível observar-se, nas seguintes estrofes, a ocorrência e as duas recorrências, respectivamente, de quando e onde o rapaz esconde o pavão:

> O rapaz acertou os caibros
> e consertou o telhado
> e calcando em seu pavão
> voou bastante vexado
> foi esconder seu pavão
> onde fora fabricado.[340]

> Evangelista também
> Desarmou o seu pavão
> A cauda, capota e bico
> Diminuiu sua armação
> Escondeu o seu motor
> Em um pequeno caixão.[341]

> E logo Evangelista
> voando da cumeeira
> foi esconder seu pavão
> nas fôlhas duma palmeira
> disse: na quarta viagem
> levo a condessa estrangeira.[342]

---

[338] RPVM-1, estr.

[339] RPVM-1, estr. 92, p. 21.

[340] RPVM-1, estr. 71, p. 16-17.

[341] RPVM-1, estr. 87, p. 20.

[342] RPVM-1, estr. 93, p.21.

A "quarta viagem", ou terceira recorrência, apresenta certas variações, como, por exemplo, o fato de a moça estar acordada quando o rapaz chega para levá-la —

> Às quatro da madrugada
> Evangelista desceu
> Creusa estava acordada
> nunca mais adormeceu
> a moça estava chorando
> o rapaz apareceu.[343]

— embora se perceba que ele "desceu" do telhado, como nos episódios anteriores, e que há o contato físico entre os dois, por um aperto de mão:

> O jovem cumprimentou-a
> deu-lhe um apêrto de mão
> a condessa ajoelhou-se
> para lhe pedir perdão
> disse: papai me mandou
> eu fazer-te a traição.[344]

O pedido de casamento é também reiterado, antes da fuga —

> — Todo meu sonho dourado
> é te fazer minha senhora
> se queres casar comigo
> te arrumas e vamos embora
> se não o dia amanhece
> e se perde a nossa hora.[345]

— mas, quando são surpreendidos pela entrada do conde no quarto da donzela, Evangelista usa o lenço mágico no pai da menina:

> O conde rangeu os dentes
> avançou com 1 passo extenso
> deu um ponta-pé na filha
> dizendo: sou eu quem venço!
> logo no nariz do conde
> o rapaz passou o lenço.
>
> Ouviu-se o baque do conde
> porque rolou desmaiado
> a última cena do lenço
> deixou-o magnetizado

[343] RPVM-1, estr. 115, p. 26.

[344] RPVM-1, estr. 116, p. 26-27.

[345] RPVM-1, estr. 118, p. 27.

> disse o moço: tem 10 minutos
> pra sairmos do sobrado.[346]

Outro exemplo em que um episódio acontece a personagens diferentes é a aparição anual de Creusa para a população de Atenas. Prestes a deixar o lugar, João Batista testemunha a beleza da moça, pela primeira vez, graças a um conselho recebido de um estranho para que esperasse o evento:

> Então disse João Batista:
> agora vou demorar
> para ver essa princesa
> estrêla dêste lugar
> quando eu chegar na Turquia
> tenho muito que contar.
>
> Logo no segundo dia
> Creusa saiu à janela
> os fotógrafos se vexaram
> tirando o retrato dela
> quando inteirou uma hora
> desapareceu a donzela.[347]

Chegando a Atenas, o apaixonado Evangelista tem de esperar oito meses, até que Creusa reapareça na sacada do sobrado:

> Às duas horas da tarde
> Creusa saiu à janela
> mostrando a sua beleza
> entre o conde e a mãe dela
> todos tiraram o chapéu
> em continência à donzela.
>
> Quando Evangelista viu
> o brilho da boniteza
> disse: vejo que meu mano
> quis me falar com franqueza
> pois esta gentil donzela
> é rainha da beleza.[348]

Trata-se de um caso em que a narração, repetindo o incidente da aparição de Creusa, coloca em cena um personagem diferente do anterior. Ao desenrolar-se diante dos olhos do jovem enamorado, o incidente reiterado contribui para o andamento da própria narrativa pela renovação das motivações de Evangelista. A partir deste momento, deflagra-se uma série de

---

[346] RPVM-1, estr. 122-123, p. 28.

[347] RPVM-1, estr. 18-19, p. 5.

[348] RPVM-1, estr. 40-41, p. 10.

maquinações e ações próprias, também reiteradas, por parte do rapaz que põem em movimento o motivo principal da história, anunciado na abertura: história de um rapaz corajoso que rapta uma condessa, filha de um conde orgulhoso.

4.4.3 Reiteração sintática

RPVM-1 apresentará cifras semelhantes às obtidas com a análise dos outros romances com relação às transições entre seus pares de versos. A ausência de debordamento (ØD) ocorrerá em 69% dos casos; o debordamento parcial ou semidebordamento (SD), em 20% das relações; e o debordamento necessário (DN), em 11%. Observem-se esses índices em comparação às porcentagens nos demais folhetos:

	ØD	SD	ØD + SD	DN
CMCT-1	63.5%	16.0%	79.0%	21.0%
HJDR-1	68.0%	15.0%	83.0%	17.0%
HJDR-2	67.5%	16.25%	83.75	16.25%
HPPF-1	75%	16%	91%	9%
HPPF-2	71%	16%	87%	13%
RPVM-1	69%	20%	89%	11%

Note-se que RPVM-1 apresenta o maior índice de SD dentre os folhetos, o que contribui na elevação do somatório ØD + SD. Conseqüentemente, obtém-se uma cifra menor em DN. O índice que mais se destaca em RPVM-1 é o de SD, por apresentar o maior desvio da média entre os outros folhetos, que é de 15.85%. O fenômeno pode ser explicado pela necessidade de se agregarem informações explicativas nas estrofes, mas que não mantêm uma relação de dependência semântica essencial com os versos contíguos. Veja-se um exemplo a seguir:

Na tarde do outro dia
que o pavão foi chegado
em casa de Edmundo
ficou o moço hospedado
seu amigo de confiança
que foi bem recompensado.[349]

Transição em SD

[349] RPVM-1, estr. 139, p. 32.

A oração nos versos "seu amigo de confiança / que foi bem recompensado" refere-se a "Edmundo", o inventor do aeroplano e do lenço mágico, conhecido do leitor/ouvinte desde o meio do poema. Também a informação de que "foi bem recompensado" é repetida e de caráter apenas explicativo. Ou seja, quando o Edmundo cobra cem contos pelo seu invento e recebe o dobro de Evangelista,[350] o leitor/ouvinte forma uma opinião a respeito da generosa retribuição do rapaz para com o inventor do aeroplano. Com o correr da história, como Edmundo parece realmente capaz de guardar segredo sobre os planos de Evangelista para arrebatar Creusa de seu cárcere, pode-se imaginar uma relação de cumplicidade e fidelidade entre os dois. Do ponto de vista da audiência, portanto, o último par de linhas na estrofe não acrescentará novidade alguma ao enredo. Do ponto de vista semântico e sintático, também é dispensável o último par, uma vez que o sentido da oração completa-se com os sintagmas empregados até a quarta linha. Dessa forma, os dois versos finais da estrofe em questão são a expressão de uma obviedade, cuja necessidade primordial é compor o restante da sextilha.

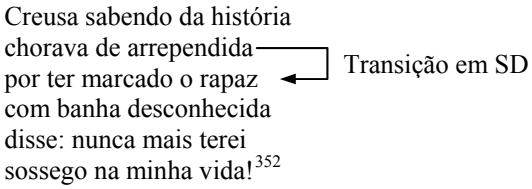
Na realidade, não importará se a informação acrescentada é inédita ou não, se foi inferida pelo leitor/ouvinte ou se lhe é completamente nova. O que interessará, na realidade, é a completude sintática e semântica da construção até o ponto que antecede a transição. Veja-se o exemplo a seguir:

Edmundo inda lhe deu
uma serra azougada
que serrava caibros e ripas — Transição em SD
sem que fizesse zuada
tinha dentes de navalha
de gume bem afiada.[351]

A novidade de uma serra que corta ripas sem produzir ruído é uma informação que não poderia ser antecipada pelo leitor/ouvinte; portanto, do ponto de vista da recepção, indispensável como dado. Entretanto, o primeiro par, por si mesmo, apresenta sentido completo. Poder-se-ia terminar ao final da segunda linha, através de um ponto, a oração. Semidebordamentos como o apontado nessa estrofe tem sido o de ocorrência mais comum nos folhetos, mas não é um aumento no número desse tipo de SD que justifica a diferença de 4% em seu índice, mas sim aquele tipo anteriormente descrito, em que a informação é repetida e consta como parte da composição formal da estrofe. Veja-se um exemplo mais:

[350] Cf. RPVM, estr. 60, p. 14.

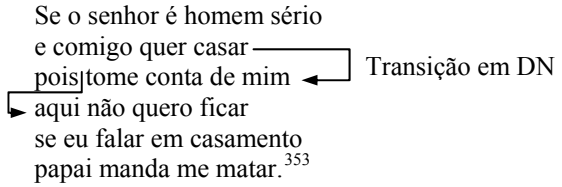
[351] RPVM-1, estr. 61, p. 14.



[352]

A causa do arrependimento e das lágrimas de Creusa já se adivinha perfeitamente por quem acompanha a história desde o início, ou seja, a informação é dedutível e resgatável contextualmente.

Os 11% de DN em RPVM-1, como nos demais folhetos, representam, em geral, os casos em que um dos sintagmas essenciais para o completamento semântico ou sintático da oração encontra-se no par seguinte. Um pouco além dos casos convencionais, será apontado aqui um exemplo em que um par de versos que comporta uma hipotática condicional precisará ser completado pela sua principal no par seguinte:



[353]

A curiosidade do exemplo está na partícula "pois" que, de praxe usada como conjunção explicativa ou conclusiva, aqui adquire valor expletivo e equivale a "então" ou "em tal caso", recurso que se observa em pelo menos duas outras ocasiões no poema.[354] A partícula desempenha, na linha, papel nada mais do que métrico, contribuindo essencialmente para a formação do heptassílabo perfeito, mas totalmente dispensável do ponto de visto sintático. A conjunção seria mais necessária talvez em posição anterior a "aqui não quero ficar", mas tal colocação arruinaria a simetria da estrofe. A sua manutenção no início de um verso — quando sua presença no fim da mesma linha ou no início do verso seguinte faria mais sentido — indica um sentido de domínio da dicção poética que, ao mesmo tempo em que privilegia a forma, emprega um recurso que sugere o deslocamento virtual da partícula para a linha de baixo.

Enquanto algumas transições em ØD não oferecem nenhuma dificuldade à análise, como as que constam na estrofe a seguir —

---

[352] RPVM-1, estr. 110, p. 25.

[353] RPVM-1, estr. 119, p. 27.

[354] Cf. RPVM-1, estr. 31, p. 8, e 74, p. 17.

Perguntou Evangelista:
quanto custa o seu invento?
— Dê-me cem contos de réis
acha caro o pagamento?
o rapaz lhe respondeu:
acho pouco, dou duzentos.[355]

Transição em ØD

Transição em ØD

—, em que as construções de falas dos personagens e de participações do narrador estão precisamente delimitadas e organizadas no espaço dos pares de versos, há casos que apresentam certa ambigüidade em sua constituição:

No outro dia saiu
passeando Evangelista
encontrou-se na cidade
com um rapaz jornalista
perguntou se não havia
na praça algum artista.[356]

Transição em ØD ou em DN ?

A ausência de pontuação na estrofe causa certa dubiedade na transição do par 1 para o par 2, pois não se sabe ao certo se a segunda linha — "passeando Evangelista" — prende-se ao primeiro verso ou ao terceiro. Caso se considere um ØD entre as duas primeiras linhas — ou seja, se existir um ponto encerrando o primeiro verso —, a adverbial reduzida de gerúndio "passeando Evangelista" estaria vinculada ao terceiro verso, e a transição entre os pares em questão seria um DN. Caso a pausa incida ao fim do segundo verso, "passeando Evangelista" se relacionaria à primeira linha e, conseqüentemente, haveria um ØD entre os dois pares. A decisão aqui levou em consideração a indiscutível preponderância de debordamentos necessários e semidebordamentos nas transições entre os dois primeiros versos de cada par. Ou seja, em casos como este, optou-se por considerar o fechamento do sentido ao final do primeiro par e por classificar como ØD a transição.

Com relação às transições entre os versos, a falta de debordamento (ØD) ocorre em 42% dos casos; o semidebordamento (SD), em 31%; e o debordamento necessário em 27%. Veja-se a seguir a comparação entre estes resultados e os de RPVM-1 para transições entre pares e de alguns outros poemas:

[355] RPVM-1, estr. 60, p. 14.

[356] RPVM-1, estr. 44, p. 10.

	ØD	SD	ØD + SD	DN
Poemas homéricos (média)	46.7%	25.7%	72.4%	27.6%
RPVM-1 (transição entre linhas)	42%	31%	73%	27%

Percebe-se uma nítida semelhança entre os valores de RPVM-1 e os índices obtidos para os poemas homéricos. A distância entre os ØD é compensada por um valor mais alto de SD para RPVM-1, o que deixa as cifras ØD + SD entre a média dos poemas de Homero e RPVM-1 muito próximas. Conseqüentemente, obtém-se uma quase identidade dos DN entre tais obras.

Observe-se também a semelhança entre os percentuais das transições entre linhas de todos os folhetos analisados:

	ØD	SD	ØD + SD	DN
CMCT	31	30	61	39
HJDR	40.8	29.2	70	30
HPPF	47.6	28.9	76.5	23.5
RPVM-1	42%	31%	73%	27%

O que se distingue mais imediatamente do exame dessas cifras é uma nítida contigüidade entre os valores de SD entre as histórias. A coerência entre os números indica que existe um padrão típico em tais livretos, cujos poetas e/ou editores apresentam capacidades semelhantes para antecipar construções de estruturas sintáticas que geram um completamento semântico em uma única linha, com informação extraordinária acidental transbordada para um segundo verso. A diferença entre o SD médio dos folhetos (29.8%) e o SD médio dos poemas homéricos (25.7), de apenas 4.1 pontos, insinua uma paridade entre os autores desses folhetos e o poeta homérico com relação a esta mesma habilidade. Naturalmente que as proporções devem ser resguardadas. A configuração formal dos poemas homéricos e, em especial, a sua extensão mostram um poeta homérico de "fôlego" maior do que um trovador de romance. Nada assegura que, fossem os romances tão copiosos quanto a *Ilíada* e a *Odisséia*, os índices seriam tão semelhantes.

CMCT é o único folheto que destoa dos restantes quanto ao índice ØD. Este romance, entretanto, apresenta uma densidade de outras características, como a repetição de versos, fórmulas, episódios e principalmente epítetos, muito maior do que os outros livretos. Ou seja, a maior incidência de outros traços orais em CMCT contrabalança a baixa recorrência do fenômeno da falta de debordamento. HJDR, HPPF e RPVM, ao contrário disto, apresentam altos índices de ØD, mas carecem de outras características, como, por exemplo, os epítetos, que estão praticamente ausentes nessas histórias. O ØD médio de 40.35% destes quatro folhetos — incluindo-se CMCT — parece não distar tanto do ØD das épicas homéricas, que é de 46.7%.

O índice médio de ØD dos folhetos — 40.35% — continua a meio caminho entre o ØD das épicas homéricas (46.7%) e o ØD dos textos escritos *Argonáutica* e *Eneida* (36.55%), com uma ligeira tendência de aproximação do índice dos textos escritos. Lembrando-se que ØD representa a capacidade poética de completar o sentido da oração, com um mínimo de sintagmas, sem necessidade de desbordar informação acidental para os versos seguintes, percebe-se que o padrão ØD dos romances aproxima o bardo de folheto e sua habilidade, nesta feição, mais de Virgílio e Apolônio do que de Homero. Entretanto, o somatório ØD + SD, que é o que Parry e Lord utilizam para definir a ausência de debordamento, aproximará novamente as composições homéricas dos folhetos, já que o somatório médio dos romances (70.1%) dista muito menos do somatório das épicas homéricas (72.4%) do que das composições escritas (50.8%).

Conseqüentemente, o DN médio dos folhetos, que é de 29.9%, aproxima-se mais do DN médio dos poemas homéricos — 27.6% — do que do DN médio das composições escritas *Argonáutica* e *Eneida* — 49.2%. Ou seja, o padrão de debordamento necessário dos romances mostra um comportamento de completamento semântico e sintático forçosamente em mais de uma linha muito mais próximo das composições orais do que das composições escritas.

5 FOLHETO E ESCOLA

Todo conhecimento gerado no seio das culturas orais, segundo Ong, é conceitualizado e verbalmente expresso através de referências que se aproximam do cotidiano da vida humana. O mundo extraordinário, o dado novo, a experiência objetiva alóctone, enfim, tudo que seja estranho ou se identifique a um caráter fora da realidade cultural imediata é assimilado através de uma aproximação intermediada por elementos cotidianos.[357]

Devido à especificidade performática da oralitura, entende-se que a exigência pela compatibilidade com o conhecido associa-se à própria economia da oralidade, que tem na redundância — reiterabilidade — um de seus princípios fundamentais. Pela necessidade de o dado ser freqüentemente recuperado e pelos prejuízos que uma disjunção da cotidianidade traria à compreensão do público é que se justifica a abordagem por elementos contextuais e empíricos. O sucesso de uma *performance* dependerá, em grande medida, da aprovação de sua audiência, que a compreenderá pelos seus próprios paradigmas culturais.

Falando sobre a *performance* e os intérpretes na tradição eslava, Lord dirá que o texto e o contexto são inseparáveis e que sem um conhecimento do contexto, o texto pode ser mal compreendido. Entretanto, diz ele, não é suficiente estudar a *performance* e a contextualidade sem uma compreensão da tradição que subjaz a elas.[358] Numa preleção apresentada na Universidade de Harvard, em 1988, Lord explicará que

> Juntamente com a técnica, ele [o cantor] aprendia as histórias que cantava. Tanto a técnica quanto a narrativa da épica da tradição oral apresentam a profundidade que lhes é dada graças a gerações de cantores. Profundamente enraizados nas histórias estão níveis de variadas eras que refletem sólidas crenças e valores dos homens e mulheres no meio dos quais eles se originaram.[359] (Tradução nossa)

Dos fragmentos acima, fica claro que há uma superposição de assuntos: o contexto e o texto estão indissociavelmente unidos; para capturar o contexto, é necessário compreender a tradição; o texto, que é o produto entregue na *performance*, vem carregado dos dados presentes na tradição e, por isso, refletem os valores da comunidade. Na realidade, o conceito

---

[357] ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998. p. 53.

[358] LORD, Albert. *The Singer resumes the tale*. Ithaca : Cornell University Press, 1995.

[359] LORD, Albert. *Lectures*. Disponível em: <http://www.chs.harvard.edu/mpc/clips/ lordperorationsm.mov>. Acesso em: 12 dez. 2006. [vídeo]. A fala em ingles é: “Together with the technique, he learned the stories that he was singing. Both the technique and the narrative of oral traditional epic have the depths given them by generations of singers. Deeply engrained in the story are levels of varying ages reflecting the solid beliefs and values of the men and women among whom they originated”.

de cotidianidade deve ser compreendido como um ciclo que se fecha sobre si mesmo, mas que reserva espaços para o dado novo e anômalo, desde que este esteja conformado à economia da oralidade.

Outras instâncias haverá, entretanto, que se poderão incluir no sentido de cotidiano das comunidades orais. A cotidianidade não tem a ver apenas com a história em si, o tema ou o contexto, mas também envolve a própria dinâmica de funcionamento da oralitura. Considere-se, por exemplo, uma comunidade oral ou de vocação mista hipotética, onde as canções pertencentes a certo tema, como "reinos encantados", são apresentadas em estrofes de quatro ou seis versos heptassílabos. Se o intérprete quebrar a expectativa dos ouvintes, por vontade própria, por incompetência ou por ignorar as regras locais vigentes, certamente deparará com reações, minimamente de desconforto, da platéia com relação à sua *performance*. Mal comparando, seria como apresentar aos gregos antigos a *Ilíada* ou a *Odisséia* em versos rimados, ao invés de recitar seus hexâmetros datílicos. Logo, seria natural pensar-se que os padrões formais, assim como os elementos característicos da própria linguagem, sejam tão essenciais à experiência cotidiana quanto as próprias exigências de auto-referência nas comunidades orais.

O caráter do cotidiano associa-se, por outro lado, à tradição como o lugar da instrução, que se instala nas próprias características da oralitura, como a mencionada reiterabilidade, cuja razão de ser compreende — mas não se limita — à conservação do dado essencial como mensagem e crucial enquanto condição para entendimento da ênfase e da progressão da história e do "texto" como um todo. Portanto, a informação instrutiva encontra-se entranhada também na estrutura do poema, como a cotidianidade, não apenas no conteúdo veiculado na superfície da *performance*. Seria mais que justo pensar que a instrução, ao mesmo tempo em que se concretiza na forma da ludicidade, transcende o "efeito" que a canção possa ter sobre seu público. Ela se encontra subjacente na oralitura de forma potencial, à espera de ganhar expressão com o ato da *performance* e do conhecimento.

Aceita a sugestão de que a instrução habita o dado em iminência de existência na oralitura, não importando os efeitos da *performance* ou a intenção do bardo, pode-se discutir a natureza da informação comunicada. O fato de fazer com que o conhecimento coletivo esteja continuamente disponível de geração a geração por si só já denota um viés do caráter didático da oralitura, que é o ato de instruir sobre o passado através de uma coletânea de fatos e tradições de natureza histórica, genealógica, etiológica, mítica, teológica, ética etc., compondo este conjunto de saberes uma espécie de enciclopédia da tradição.

Nascida nos lugarejos de um Nordeste do século XIX, e de manifestação ainda poderosa atualmente, a literatura de folheto pode representar temas aparentemente distantes da realidade sertaneja. Aparentemente. Porque as histórias de princesas, condessas, dragões, países estrangeiros, reinos encantados, cavaleiros e máquinas voadoras disfarçadas de pavão, por mais que se assemelhem aos contos dos Grimm ou aos romances de cavalaria medievais, reproduzem plenamente o sabor da vida do homem local. Encontram-se ali o drama do indivíduo do sertão e seu cotidiano de variadas dificuldades.

Considerando-se apenas a temática dos livretos até aqui apresentados, a cotidianidade do homem nordestino identifica-se no seu trabalho com a terra; sua necessidade de mover-se de um lado a outro, de um "reino" a outro; sua fuga de condições adversas, muitas vezes deixando para trás seus entes mais queridos; sua trajetória errante em busca por um lugar em que sonha ter melhores condições de vida; as suas relações com os mais poderosos e seus desmandos; o seu desvalimento por possuir pouco ou nada; a sua vocação de enfrentar o desconhecido, o forasteiro, o perigoso, o inóspito; a sua fé através dos ritos que valoriza, como o casamento e o batismo; e, naturalmente, as suas instituições.

Se, por um lado, torna-se óbvia a inspiração dos folhetos nos motivos literários europeus dos séculos anteriores quando as suas histórias remetem a indicações como o cenário, os locais referidos e inferidos, os títulos e hábitos desusados; por outro, evidenciam-se os traços autóctones dos personagens, que se manifestam em uma viva identidade, com suas feições e particularidades sertanejas, e personificam seu caráter de integridade, sapiência, sagacidade, tenacidade e heroísmo. A saga do homem pelo mundo do maravilhoso e do mítico não é apenas um subterfúgio escapista, um recurso literário que entreterá a audiência com momentos de afastamento de uma realidade cruel. Ela é a própria representação da realidade, às vezes trágica, transmudada em dragão, em pena de morte, em feras e em obstáculos quase intransponíveis; às vezes lúdica, convertida em festas, atos de esperteza, de burla. O romance, assim, não constitui apenas um espaço de evasão da terrível sorte humana. Ele convidará o ouvinte/leitor a decifrar, em seus versos, os clichês por vezes carregados de sua própria vida, de seu próprio destino.

Mas há muito tempo que o folheto deixou de ser concebido e transmitido apenas no Nordeste do Brasil: a migração fez com que ganhasse as cidades grandes de estados em outras regiões. O cotidiano do sertanejo dilatou-se. Os assuntos noticiosos, em geral já transformados em temas de suas narrativas, ganharam maior expressão, como o terrível

episódio, em 11 de setembro, no *World Trade Center*, representado em vários folhetos.[360] O exemplo é recente, mas ilustra o sentido — passado, presente e futuro — da vida do nordestino, que ultrapassa em muito as imagens banalizadas que dele pintaram nas metrópoles do sul e supera os interesses que ele pudesse ter tido em seus próprios estereótipos.

A classificação dos ciclos temáticos, esforço de se acompanhar o folheto em sua rica trajetória, parece sempre experimental e inconclusa. Manuel Diegues Jr., no seu "Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel", apresentará os esforços de vários autores que tentam determinar o gênero e interpretar os temas usados pelos trovadores nordestinos. [361] Dentre eles, está a classificação de Cavalcanti Proença, que aponta a variante "Reportagem". A notícia, o fato jornalístico transmuda-se em linguagem poética, divertindo e ao mesmo tempo informando.

Nos romances aqui analisados, entretanto, há um traço muito especial que revela como o cotidiano está presente no gênero. Esta característica é a dicção dialetal regional. Por dicção dialetal, porém, entende-se não apenas a prosódia e seus traços supra-segmentais, mas também a seleção lexical e as construções imagéticas presentes no texto e principalmente nas *performances*. Esses traços, percebidos pelos ouvintes/leitores, funcionam também como elementos de identificação de si mesmo e do outro. Ao mesmo tempo em que podem aproximar os indivíduos pela semelhança, poderão instaurar ou contribuir na instauração da diferença, da alteridade. Dessa forma, a dicção estabelece relações de naturezas diversas entre os indivíduos, em especial após a migração da literatura de folheto para fora de seus nichos natais. Tanto o sentido identitário nestas relações quanto o seu oposto, o de não-identificação, devem ser tratados pelas instâncias sociais para que se possam conhecer e compreender tais diferenças.

Uma das formas de se delinearem as lições de civilidade entre as alteridades é a conscientização preventiva das comunidades através da difusão das manifestações artísticas orais como capital cultural nacional que deve ser conhecido, reconhecido e preservado. Torna-se evidente, dessa forma, o papel cívico das instâncias educacionais diante da tarefa de promover a tomada de conscientização. A literatura de folheto e as artes a ela aparentadas devem lograr um sentido identitário real no cotidiano dos brasileiros e não apenas ser

---

[360] VIANA, Arievaldo e Klévisson. *O sangrento ataque terrorista que abalou os EUA*. Fortaleza: Tupynanquim, 2001; TARSO, Paulo de. *Da ficção à realidade "Nova York em chamas"*. Fortaleza: ed. autor, 2001; DINIZ, Stênio. *Terror nos Estados Unidos "Os perigos de uma 3ª guerra mundial"*. Juazeiro: ed. autor, 2001; SOARES, Marcelo. *A guerra do fim do mundo entre o povo talibã e os Estados Unidos que para eles são tidos como o "Grande Satã"*. Timbaúba: Folhetaria Cordel, 2001, entre outros.

[361] DIÉGUES Jr., Manuel et al. *Literatura popular em verso*: estudos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 27-177.

apresentadas como algo circunstancial, curioso, divertido, exótico. A literatura de folheto, como qualquer outra arte, tem uma voz que fala para além das superfícies e das obviedades. Essa voz precisa ter espaço para estabelecer diálogos e ensinar suas lições — suas muitas lições — de história, de geografia, de etnografia, de crítica, de literatura, de linguagem.

5.1 **Literatura de folheto como proposta pedagógica**

Pelas suas lições, a literatura de folheto apresenta larga aplicação dentro do ambiente escolar. Ela se presta a estudos em diversas disciplinas e em vários níveis. Alguns de seus empregos são extremamente óbvios; outros, nem tanto. Na área da linguagem, a lista estender-se-ia desde os mais simples conceitos da poética — como as noções de metrificação, rima, verso, estrofe, enfim, tudo ou quase que se faz geralmente com a poesia canônica — até as reflexões e críticas proporcionadas pelo próprio conteúdo de um folheto, como se pode observar no poema a seguir:

No Distrito federal
Gerúndio foi abolido
por decreto do governo,
num ato sem alarido.
Mas que nos outros estados
devia ser também seguido.

Nossa língua é um caos,
por nós não é respeitada.
De tanto se usar gerúndio
fomos motivo de piada.
E novela brasileira
chegou a ser boicotada.

Ocorreu em Portugal
numa década passada.
Houve manifestação
contra a língua mal-falada,
que do Brasil foi pra lá
toda ela contaminada.

Já dizia Eça de Queirós
A língua é minha pátria
Atentarmos contra ela
é crime de lesa-pátria.
O povo em sua defesa
devia até criar chátria.

Nossa língua já está
perdendo a identidade
de tanto ser mal-tratada
por nossa comodidade.
Com preguiça de pensar
busca-se facilidade.

No congresso tem projeto
pra acabar com galicismo.
Acho que não é preciso
se ter tanto preciosismo,
mas também não é possível
viver este imobilismo.

E os termos estrangeiros
dominar nosso idioma
de forma tão destrutiva
parece um carcinoma.
E o povo acha bonito
ser comido por histoma.[362]

Pode-se verificar que o poeta traz à pauta diversas questões de cunho sociolingüístico, cuja discussão seria útil para a compreensão e debate de conceitos como dialetismo; variantes lingüísticas; diferenças diatópicas, diastráticas e diafásicas; neologismo; preconceito lingüístico; vícios de linguagem; gramaticalidade; valores de adequação e inadequação lingüística; entre tantos outros.

No universo ricamente variado do folheto, também não faltarão os assuntos mais especificamente voltados para o mundo da gramática, como, por exemplo, a colocação de pronomes. Vejam-se fragmentos retirados de um poema do mesmo autor:

Não fi-lo porque não qui-lo
É expressão conhecida.
Ao presidente Jânio
Ela foi atribuída,
Coisa que nunca assumiu
Nem morto, tampouco em vida.

[...]

A frase é uma questão
Do tipo pronominal
O pronome antes do verbo
Seria a forma normal.
Ele não cometeria
Esse erro tão banal.

O pronome é atraído
Pelo advérbio de negação,
Assim tem que ser colocado
Entre o verbo e o não.

[362] PINHEIRO, Henrique César. *Gerúndio é abolido por decreto*. 2007. Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=10454&cat=Cordel&vinda=S>. Acesso em: 29 jan.2008.

Isto é um caso de próclise
Pra uma correta colocação.

A colocação de pronomes
É mais questão de ouvido
Não é sempre que o modelo
Pode e deve ser seguido.
Mas dependendo do caso
Tem que ser desobedecido. [...][363]

Esses são alguns dos empregos mais óbvios da literatura de folheto, porque os seus temas estão associados diretamente a assuntos lingüísticos. Entretanto, virtualmente qualquer poema de livreto poderia ser, de alguma forma, aproveitado para certos estudos, como o de conceitos básicos da literatura, por exemplo. Rudimentos sobre gênero, narrativa, narrador, personagem, protagonista, herói, anti-herói, tempo, foco narrativo — para não mencionar as diferenças básicas entre prosa e poesia — podem ser tratados em sala de aula através dos folhetos em quaisquer de suas diversas formas, que variam do romance de cavalaria à narração jornalística de um fato recém-acontecido.

5.2 **Estratégias de reconstrução da oralidade na sala de aula**

Como se viu pela análise dos livretos neste trabalho, os romances de folhetos contêm certos traços ou resquícios da chamada oralidade primária, identificados tanto nas épicas da antiga Hélade quanto em alguns nichos da sociedade servo-croata do século XX. Uma característica marcante da oralitura, em geral, e dos folhetos é a reiteração, em especial a repetição episódica intracomposicional, a repetição parcial de versos e de construções de transições entre pares e versos destituídas de debordamento ou em que os debordamentos são apenas parciais.

A reconstrução da oralidade na sala de aula, portanto, deve reaproveitar as feições da oralidade primária para mostrar sua normalidade enquanto "modalidade" e que ela pode diferir mais ou menos de outra, a escrita. É importante que professores e alunos compreendam que, em um mundo de vocação mista como o seu — em que se transita a todo instante entre ambas as representações da realidade —, serão de pouco proveito as abordagens maniqueístas, definitivas e apenas prescritivas. O objetivo das atividades aqui propostas será

[363] PINHEIRO, Henrique César. *Não fi-lo porque não qui-lo*. 2006. Disponível em: <http:// www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=9253&cat=Cordel>. Acesso 30 jan. 2008.

criar um espírito de relação com a arte do folheto e compreender sua natureza em *comparação* a outros gêneros, não em *contraposição* a outros gêneros. Assim, com o intuito de trabalhar tais características pedagogicamente, se proporá aqui uma abordagem que evitará a hierarquização das modalidades, como a escrita *versus* a oral ou a formal *versus* a informal, e se tentará privilegiar a relação de contigüidade entre elas.

5.2.1 Repetindo de forma diferente

Reaproveitando-se o traço da reiteração episódica presente em alguns folhetos, propõe-se aqui articular a noção de vozes dentro da narrativa, como a de personagens e narradores, a uma perspectiva gramatical que trabalha com os discursos direto e indireto e a diátese. A proposta visa a que os alunos sejam capazes de efetuar modificações nos versos de forma a provocar alternâncias entre falas e narrações, preservando-se os seus conteúdos semânticos e mantendo em mente a reiteração como um mecanismo de construção do texto do romance.

É importante que se compreendam os mecanismos envolvidos nas transposições de vozes, já que o narrador empregará a terceira pessoa para descrever episódios, em geral, não para reportar os discursos de personagens indiretamente. Ele presencia os acontecimentos de um ângulo privilegiado e, na maior parte do tempo, parece ter consciência absoluta das coisas. Quando alguém reporta indiretamente uma fala, entretanto, apesar das alterações de tempos verbais e referências pessoais, a postura adotada é ater-se à informação dada. Naturalmente que as transformações entre tipos de discursos e vozes verbais causarão a desconfiguração da métrica e das rimas das estrofes, mas, a princípio, o formato da sextilha deve ser mantido para que se observem, com maior clareza, os efeitos da reiteração a partir de um "ponto de vista" diferente do original. Em um segundo momento da atividade, o professor deve aproveitar a oportunidade para introduzir ou reforçar as noções de prosa e poesia.

A partir de um episódio que se sabe reiterado posteriormente, pede-se que o aluno identifique no romance uma de suas reincidências em que ocorrem falas dos personagens. Em seguida, o aluno deve transformar parte da retomada do episódio, em forma de fala, em discurso indireto, para, em seguida, compará-la aos atos descritos pelo narrador. Veja-se um exemplo a seguir:

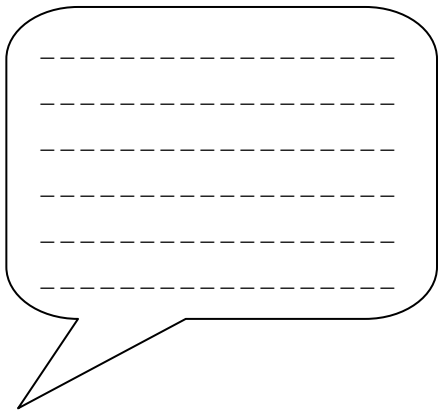
PÚBLICO
Alunos do Ensino Médio

PROPOSTA DE EXERCÍCIO
Identifique no folheto *História completa do casamento e mortalha no c'eo se espalha*, de Leandro Gomes de Barros,[364] uma estrofe em que ocorre uma reiteração aproximada ou parcial do fragmento a seguir, na voz do personagem Afonso Durval, e transcreva-a para o balão abaixo. Em seguida, faça as atualizações ortográficas, usando a pontuação adequada, conforme necessário:

Narrador:

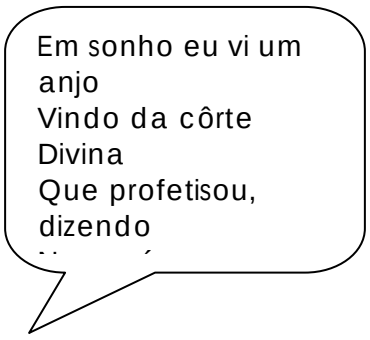
E logo quando dormindo
Em sonho viu uma visão
Descendo um anjo do céo
Trazendo um livro na mão
Dizendo: mandou-me Deus
Dar-te uma revalação

Da ordem do grande Deus
Venho da côrte divina
Dizer-te que tua esposa
Dará luz de uma menina
Que na pia lhe darás
O nome de Salvelina (p. 6)



Afonso Durval

SUGESTÃO DE RESPOSTA



Afonso Durval

Em sonho eu vi um anjo
Vindo da corte divina
Que profetizou, dizendo:
— Nascerá uma menina,
Que na pia lhe darás
O nome de Salvelina.

Note-se que a descrição do narrador, por tratar-se de uma ocorrência, é naturalmente mais longa que sua recorrência. Quando a passagem da aparição do anjo é recontada por Afonso Durval, o episódio perde metade de seus versos. A resposta sugerida encontra-se na

[364] A versão CMCT-1 está sendo usada para esta proposta.

página 22 de CMCT-1. Requerer a cópia exata da fala de Afonso Durval e do anjo, para apenas em seguida proceder às atualizações necessárias, é uma medida que visa a dar ao professor uma oportunidade para comentar as oscilações gráficas comuns em textos de folhetos da transição entre os séculos XIX e XX e ressaltar a importância de dominar as regras do código escrito em vigor atualmente.

A proposta seguinte tem por objetivo transformar o texto editado, com as atualizações, em discurso indireto, através do que se poderão observar o domínio no manuseio das mudanças verbais, o emprego de verbos introdutórios e pronomes apropriados e as transformações de partes dos enunciados adequadamente. Nota-se que Afonso reporta diretamente o discurso do anjo.

PÚBLICO Alunos do Ensino Médio
PROPOSTA DE EXERCÍCIO Suponha que você é Afonso Durval e precisa reportar o discurso do anjo de forma indireta e com o mínimo de interferência. Reescreva a estrofe no espaço abaixo com as devidas modificações.
SUGESTÃO DE RESPOSTA Em sonho eu vi um anjo Vindo da corte divina Que profetizou, dizendo Que nasceria uma menina, Que na pia (eu) lhe daria O nome de Salvelina.

Pode-se mudar o foco do exercício e pedir-se que o aluno reporte o discurso de Afonso a partir das últimas transformações:

PÚBLICO Alunos do Ensino Médio
PROPOSTA DE EXERCÍCIO Suponha que você precisa contar o mesmo episódio em que o Anjo visita Afonso em sonho. A partir de sua resposta no exercício anterior, formule a estrofe de forma

indireta e em prosa. Utilize o espaço abaixo introduzindo no texto as devidas modificações.

SUGESTÃO DE RESPOSTA
Em sonho ele (Afonso) vira um anjo vindo da corte divina, que profetizara dizendo que nasceria uma menina, a quem na pia ele daria o nome de Salvelina.

Naturalmente que a oração, na prosa, poderá sofrer modificações, como a eliminação das repetições do "que" e das rimas, que seria útil em uma fase subseqüente do trabalho com a linguagem escrita. O ideal seria que o aluno chegasse a uma construção sem ambigüidades e sem "ecos", como, por exemplo, em "Em sonho, Afonso vira um anjo vindo da corte celestial. Este mensageiro de Deus profetizara o nascimento de sua filha, que receberia, pelo batismo, o nome de Salvelina" ou algo semelhante.

Outra oportunidade de trabalhar-se a conversão entre os discursos é através de atividades que proponham a desambigüização entre as vozes de narrador e personagem, como a seguir:

PÚBLICO
Alunos do Ensino Médio

PROPOSTA DE EXERCÍCIO
Na estrofe a seguir, observe a passagem da voz do narrador, no primeiro par de versos, para a voz da personagem, no segundo par. Reescreva o texto fazendo a uniformização das vozes a partir do ponto de vista do narrador.

Disse a princesa ao cocheiro
que não foi desconhecida
nem vou contar uma historia
que não foi acontecida
tornarme facineirosa
A quem salvou minha vida.[365]

SUGESTÃO DE RESPOSTA
Disse a princesa ao cocheiro
que não foi desconhecida
nem iria contar uma história
que não foi acontecida,

[365] HJDR-1, estr. 58, p. 12.

tampouco tornar-se facinorosa
A quem salvou sua vida.

Uma forma de trabalhar com a repetição e com o manejo das relações de sentido entre vocábulos é levar o aluno a interferir no texto através do uso das noções de sinonímia. Com esta atividade, pode-se abordar a questão do significado associado ao contexto. Observe-se o exercício a seguir:

PÚBLICO
Alunos do Segundo Segmento do Ensino Fundamental

PROPOSTA DE EXERCÍCIO
Observem-se os versos que se repetem nas duas estrofes a seguir, transcritas do folheto *Historia de Juvenal e o Dragão*.[366] Levando-se em consideração o contexto, marque a opção que mais adequadamente substitui os termos em negrito por uma expressão equivalente:

Lhe disse o desconhecido:
nenhum dos tres é ruim
na hora que estou com fome
basta só dizer assim:
Rompe-ferro ***mãos a obra***
traz para elle e para mim.

Mais tarde chegou-lhe a fome
não tinha a onde comprar
fez como o sujeito disse
no momento de trocar
rompe ferro, ***mãos a obra***
e o cachorro foi buscar.

(a) atenção!
(b) largue de mão!
(c) ponha a mão na consciência!
(d) cuidado!
(e) vamos lá! Avie-se!

SUGESTÃO DE RESPOSTA
Letra (e). Explicar que a expressão é usada para instar alguém a realizar uma tarefa.

5.2.2 Apontando soluções de dicção

Pode-se desenvolver um espírito crítico do aluno com relação à dicção poética em contraposição às regras de metrificação embasadas na escrita. Dessa forma, poder-se-iam

[366] HJDR-1, estr. 12, p. 3.

apontar aparentes divergências nas configurações dos heptassílabos dos romances que seriam supostamente resolvidas pelas *performances* orais dos trovadores. O objetivo é mostrar que a representação gráfica nem sempre coincidirá com a representação oral, ressaltando-se assim a natureza mista da literatura de folheto.

A proposta desta atividade supõe um conhecimento prévio do método de escansão poética, noções sobre modificações fonéticas como a elisão, a ditongação, a crase etc. O seguinte exercício é a primeira etapa da atividade, em que o aluno descobre o padrão métrico da estrofe:

PÚBLICO
Alunos do Segundo Segmento do Ensino Fundamental

PROPOSTA DE EXERCÍCIO
Faça a escansão dos versos das seguintes estrofes do *Romance do Pavão Mysterioso: historia completa*,[367] sublinhe a última sílaba e anote o número de sílabas ao lado de cada verso.

Depois que o velho morreu
fizeram combinação
porque João Batista
concordou com seu irmão
e foram negociar
na mais perfeita união

Um dia João Batista
pensou pela vaidade
e disse a Evangelista:
meu mano eu tenho vontade
de visitar o estrangeiro
se não te deixar saudade.

SUGESTÃO DE RESPOSTA

De/pois/ que o/ ve/lho/ mo/rreu 7
fi/ze/ram/ com/bi/na/ção 7
por/que/ Jo/ão/ Ba/tis/ta 6
con/cor/dou/ com/ seu/ ir/mão 7
e/ fo/ram/ ne/go/ci/ar 7
na/ mais/ per/fei/ta u/ni/ão 7

Um/ di/a/ Jo/ão/ Ba/tis/ta 7
pen/sou/ pe/la/ vai/da/de 6
e/ di/sse a/ E/van/ge/lis/ta: 7
meu/ ma/no eu/ te/nho/ von/ta/de 7
de/ vi/si/tar/ o es/tran/gei/ro 7
se/ não/ te/ dei/xar/ sau/da/de 7

O passo seguinte é propor aos alunos que resolvam oralmente as irregularidades causadas pelos dois versos díspares no meio das linhas heptassílabas. Deve-se pedir-lhes que leiam as estrofes em voz alta, usando uma entoação regida pela marcação de sete tempos, que

[367] RPVM-1.

se poderá fazer por um instrumento de percussão qualquer ou improvisadamente através de batidas na superfície da mesa. É importante que se perceba, na primeira estrofe, a predominância de palavras oxítonas em final de linha. A expectativa é que os alunos cheguem à conclusão de que o verso escrito de seis sílabas — "porque João Batista" —, acompanhando a tendência rítmica da estrofe, soe como um heptassílabo pelo deslocamento da sílaba tônica da última palavra de "tis" para "ta", fazendo com que adquira a nova configuração — por/que/Jo/ão/Ba/tis/ta. O professor deverá não deixar passar a oportunidade de notar que, apesar de se encontrar em uma linha do tipo X, a pronúncia da palavra como oxítona — Batistá — causará uma rima involuntária com o verso alternado seguinte "e foram negociar", cuja última palavra, um verbo no infinitivo, pode ser proferido como "negociá".

De forma semelhante, percebe-se que o verso "pensou pela vaidade", de seis sílabas, na *performance* improvisada em classe, passará a obedecer a novo padrão de sete sílabas. A solução mais óbvia é efetuar-se a diérese em "vaidade", o que adicionaria uma sílaba à linha — pen/sou/pe/la/va/i/da/de — ao mesmo em que se manteria o esquema de palavras finais em acentuação paroxítona. Importa que se perceba, dentre as lições que classe e professor possam tirar de suas comparações, que o comportamento das sílabas nos versos é regido pelas restrições da métrica conjugadas à dicção poética e que muitas vezes as regras formais da escansão são adaptadas a esta dicção.

5.2.3 Construindo a prosa pela sinonímia e outros mecanismos

O folheto de romance é poesia que apresenta caráter de narração. Nele estabelecem-se relações entre eventos que seguem uma ordem cronológica, ainda que haja dispositivos de retomadas de ações passadas que "subvertem" linearidade temporal. Se existem os poemas narrativos, em que os eventos encadeiam-se em certa ordem, em um fluxo que vai do passado para o futuro ou do futuro para o passado, existem os poemas não-narrativos, cujos conteúdos geralmente abstratos são expostos sem obedecer-se a uma seqüência rígida e apresentam uma natureza mais afetiva ou filosófica. Tavares dirá que no poema não-narrativo "o poeta trabalha por associação de idéias, registrando os sentimentos e os pensamentos que lhe ocorrem, mas sem seguir um enredo".[368] Apesar de ser natural e recorrente a presença de um

[368] TAVARES, Braulio. *Contando histórias em verso*: poesia e romanceiro popular no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 62.

enredo na épica, na atualidade os poemas são predominantemente do tipo não-narrativo, e a narrativa está mais comumente presente na prosa.

Aproveitando o caráter narrativo dos romances de folheto, pode-se propor uma atividade que envolva a transformação do poema, ou parte dele, em prosa. Naturalmente que não se trata apenas de uma questão de formato. Seria insuficiente simplesmente mudar para a forma de parágrafos os versos arranjados em estrofes. Entre outras características, permaneceriam ali as rimas dos versos tipo B presentes no texto reformatado. Uma das primeiras providências seria, portanto, amenizar os ecos causados pelas rimas substituindo os itens finais nos versos B por sinônimos ou por reestruturações que envolvem transformações sintáticas, já que a simples permuta por um vocábulo sinônimo, às vezes, como em certos casos de versos terminados por verbos, não resolveria o problema. Observe-se a proposta a seguir:

PÚBLICO
Alunos do Ensino Médio

PROPOSTA DE EXERCÍCIO
Leia as estrofes a seguir retiradas do romance *Historia da Princeza da Pedra Fina* e substitua dois dos termos sublinhados em cada estrofe por sinônimos, de modo a desfazer-lhes as rimas. Faça também a atualização ortográfica de todo o texto.

José seguiu para a côrte
fingindo ter paciencia
para acudir o chamado
que vinha com muita urgencia
cumprimentou os vassalos,
cheio de benevolencia

Disse o monarca a José
esta vez é a terceira
para me buscar uma lima
no Reinado da Limeira
já que tivesse coragem
de voltar da laranjeira

Disse a princeza José
eu hei de te proteger
preste-me bem atenção
repare o que vou dizer
ensinou tudo a José
como devia fazer

Saiu ele a toda pressa
correndo por uma estrada
saiu de casa ao meio dia
foi chegar de madrugada
achou o portão fechado
esperou pela entrada

SUGESTÃO DE RESPOSTA

José seguiu para a corte
fingindo ter **resignação**,
para acudir o chamado
que vinha com muita urgência.

Disse a princesa: — José,
eu hei de te proteger.
Preste-me bem atenção,
repare o que vou **falar**.

Cumprimentou os vassalos, cheio de **afabilidade**.	Ensinou tudo a José, como devia **agir**.
Disse o monarca a José: — Esta é a terceira vez para me buscar uma lima no Reinado da Limeira, já que tivesse coragem de voltar da Laranjeira.	Saiu ele a toda pressa, correndo por uma **avenida**. Saiu de casa ao meio dia, foi chegar de madrugada. Achou o portão fechado, esperou pela **oportunidade de entrar**.

O aluno deve ser capaz de perceber que a interferência na segunda estrofe deve ser mínima, porque as rimas fazem parte de nomes próprios que, naturalmente, não podem ser mudados. Quanto ao item "terceira", não há como substituí-lo sem a troca do substantivo que ele acompanha. Em um estágio seguinte, o professor deverá propor a transformação das estrofes em parágrafos. A atividade deverá ser feita oralmente pela classe, enquanto o professor escreve o texto em seu novo formato no quadro. O professor deverá incentivar os alunos a realizarem outras edições conforme a necessidade da prosa, como, por exemplo, o preenchimento do nexo lógico entre o segundo e o terceiro par da primeira estrofe e entre a segunda e a terceira linha da segunda estrofe; a eliminação de outras repetições no interior e no início dos versos; a adaptação da regência verbal; entre outros.

Mudanças sugeridas para a primeira estrofe: a) eliminar "ter" em "fingindo ter resignação"; b) apontar as regências opcionais de "acudir", verbo que pode ser transitivo direto ou indireto, com o sentido de "ir quando convocado; comparecer"; c) inserir a oração reduzida de infinitivo adverbial temporal "Ao chegar"; d) substituir a preposição "para" que indica finalidade por "a fim de", evitando-se o eco com o "para" anterior, que indica direção.

PRIMEIRA ESTROFE
José seguiu para a corte fingindo resignação, a fim de acudir (a)o chamado que vinha com muita urgência. Ao chegar, cumprimentou os vassalos cheio de afabilidade.

Para a segunda estrofe, sugerem-se as seguintes mudanças: a) inserir a transição "e aproximou-se do monarca", que causará mudanças na oração seguinte; b) transformar o primeiro verso em adjetiva e substituir "José" pelo oblíquo adequado (lhe); c) inserir a oração "que te chamo" para preencher o vazio semântico entre o segundo e o terceiro verso; d) transformar "tivesse" em "tiveste"; e) inserir a palavra "Reino" antes de "da Laranjeira".

SEGUNDA ESTROFE
... e aproximou-se do monarca, que lhe disse:
— Esta é a terceira vez que te chamo para me buscar(es) uma lima no Reinado da Limeira, já que tiveste coragem de voltar do Reino da Laranjeira.

A possibilidade da flexão de "buscar" aqui pode ser usada para uma discussão útil da flexão do infinitivo fora de locução, situação na qual "a escolha da forma infinitiva depende de cogitarmos somente da ação ou do intuito ou necessidade de pormos em evidência o agente do verbo".[369] Assim, quando não há flexão, destaca-se a própria ação; quando há flexão, destaca-se a pessoa do sujeito. As implicações disto para a leitura do texto serão importantes e poderão ajudar na compreensão do texto. Naturalmente o fato de o verbo referir-se a José já se faz bastante claro no discurso do monarca e pelo contexto. A escolha da palavra é também bastante significativa. Para o rei e seu barbeiro invejoso, o que interessa é que o rapaz *vá buscar* a laranja e, enfrentando feras homicidas, pereça e não volte mais. Entretanto, o professor pode questionar se seus alunos conseguem ver a situação por outra perspectiva que justificasse a flexão do infinitivo neste caso.

Para a terceira estrofe, o professor poderá insinuar as seguintes modificações: a) inserir frase "Quando chegou a casa" para contextualizar a transição do retorno de José para sua casa; b) colocar o pronome oblíquo "lhe" em posição enclítica com o verbo "disse"; c) acrescentar a frase "não se preocupe, pois" após o nome "José"; d) remover o pronome "eu"; e) comentar a regência de "reparar" no sentido de "pôr atenção em algo"; f) Inserir "Então" antes de "Ensinou"; g) substituir "a José" por "lhe" e antecipar "como devia agir", resultando em "Entao, ensinou-lhe como devia agir"; h) comentar o uso do futuro do pretérito em comparação ao pretérito imperfeito para o verbo "dever" e fornecer a opção "deveria"; i) inserir a conjunção "e" antes de "tudo"; j) transformar "tudo" em "todo" e acrescentar "o restante".

TERCEIRA ESTROFE
Quando chegou a casa, disse-lhe a princesa:
— José, não se preocupe, pois hei de te proteger. Preste-me bem atenção, repare (n)o que vou falar.
Então, ensinou-lhe como dev(er)ia agir e todo o restante.

[369] Manuel Said Ali, apud BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lucerna: 2003. p. 285.

Na quarta estrofe, sugerem-se as seguintes mudanças: a) inserir a frase “Depois das instruções da princesa,”; b) mudar “saiu” para “retirou-se”, para evitar eco; c) retirar “foi chegar” e substituí-lo por “e chegou ao seu destino”; d) transformar “Achou” em “Achando”, o que transforma a oração em um subordinada adverbial reduzida de gerúndio; e) inserir “entretanto” antes do último verso; f) mudar “esperou” para “ficou esperando”.

QUARTA ESTROFE
Depois das instruções da princesa, retirou-se ele a toda pressa, correndo por uma avenida. Saiu de casa ao meio-dia e chegou ao seu destino de madrugada. Achando o portão fechado, entretanto, esperou pela oportunidade de entrar.

As estrofes modificadas em parágrafos são, então, reunidas em forma de prosa:

José seguiu para a corte fingindo resignação, a fim de acudir (a)o chamado que vinha com muita urgência. Ao chegar, cumprimentou os vassalos, cheio de afabilidade, e aproximou-se do monarca, que lhe disse:

— Esta é a terceira vez que te chamo para me buscar(es) uma lima no Reinado da Limeira, já que tiveste coragem de voltar do Reino da Laranjeira.

Quando chegou a casa, disse-lhe a princesa:

— José, não se preocupe, pois hei de te proteger. Preste-me bem atenção, repare (n)o que vou falar.

Então, ensinou-lhe como dev(er)ia agir e todo o restante.

Depois das instruções da princesa, retirou-se ele a toda pressa, correndo por uma avenida. Saiu de casa ao meio-dia e chegou ao seu destino de madrugada. Achando o portão fechado, entretanto, esperou pela oportunidade de entrar.

Naturalmente que, de posse do texto escrito, outras atividades de readaptação podem ainda ser implementadas. O texto resultante desta atividade é um esboço que pode ser “melhorado” ou reeditado sucessivas vezes, até se encontrar a fluidez própria da prosa. Entre os aprimoramentos que se poderiam efetuar nesta adaptação está a possibilidade de transformar o item “esperou” para “ficou esperando”, obtendo-se “ficou esperando pela oportunidade de entrar”. Este seria um momento conveniente para que se promovessem discussões sobre alguns aspectos verbais.

5.2.4 Resolvendo problemas relacionados à sintaxe

Transformações e substituições, mecanismos anafóricos e eliminação de rimas, acrescentamentos e subtrações de frases são apenas alguns dos expedientes que podem ser empregados para a construção da prosa. As repetições são parte constitutiva do texto do folheto em vários níveis e apresentam-se como traço marcante da própria narrativa, contribuindo para seu andamento. Elas se impregnam também na própria estrutura sintática das estrofes, e não consiste em tarefa fácil identificá-las ou minimizá-las. A identificação demanda algum esforço porque este tipo de reiteração, de natureza em geral redundante, é recorrente nas conversações do cotidiano e faz parte das estratégias de replanejamento dos enunciados orais. Na modalidade escrita da língua, o fenômeno será naturalmente encoberto pelo artifício das edições. A resolução do "problema" pode ser ainda menos fácil pelo nível de amadurecimento lingüístico exigido para a execução das edições necessárias. Veja-se a proposta a seguir:

PÚBLICO
Alunos do Ensino Médio

PROPOSTA DE EXERCÍCIO
Identifique nas estrofes a seguir uma inconsistência que deixa o texto redundante do ponto de vista sintático (registro escrito formal). Sugira uma solução para o caso e explique os motivos que levaram o poeta a usar tal construção.

Edmundo inda lhe deu
uma serra azougada
que serrava caibros e ripas
sem que fizesse zuada
tinha dentes de navalha
de gume, bem afiada.

Deu um lenço enigmático
que quando Creusa gritava
chamando pelo pai dela
então o moço passava
êle no nariz dela
com isso a moça desmaiava.[370]

SUGESTÃO DE RESPOSTA
A inconsistência é a retomada do termo "um lenço enigmático" duas vezes dentro da oração subordinada adjetiva através do pronome relativo "que" (segundo verso) e do pronome "ele" (quinto verso). A solução seria omitir o pronome "ele" e usar a pontuação adequada:

[370] RPVM-1, p. 14-15.

Deu um lenço enigmático / que, quando Creusa gritava, / chamando pelo pai dela, / então o moço passava / no nariz dela. / Com isso a moça desmaiava.
Nota-se que, com isto, o quinto verso passa a ter um número menor de sílabas. Percebe-se então que, dentro do processo de formação da estrofe, "ele" desempenha um papel essencial na dicção poética.

Pode-se também propor uma atividade que envolva comparações entre duas estrofes semelhantes, mas que contenham características diferentes de construção. O primeiro exercício de uma proposta como esta deve ser guiada pelo professor e efetuado oralmente com a participação de toda a classe.

PÚBLICO
Alunos do Ensino Médio

PROPOSTA DE EXERCÍCIO
Analise as duas estrofes a seguir e comente as diferenças nas construções do primeiro par de versos em relação ao segundo.

Exijo que vá com migo	— Exijo que vá comigo
p'ra meu pai lhe conhecer	para meu pai conhecer
este moço destimido	êsse homem destemido
que me salvou de morrer	que me salvou de morrer
mesmo p'ra recompensal-o	mesmo pra recompensá-lo
da forma que merecer.[371]	da forma que merecer.[372]

SUGESTÃO DE RESPOSTA
Na primeira estrofe, como o verbo "conhecer" tem seu sentido complementado pelo pronome "lhe" (que na linguagem formal seria "o"), o terceiro verso é uma retomada semântica que explica o pronome, mas que sintaticamente é pleonástica.
Na segunda estrofe, o par 2 passa a funcionar como complemento direto do verbo "conhecer", o que o torna sintaticamente essencial.

Seria também uma atividade produtiva abordar as relações entre os pares e versos nas estrofes de alguns folhetos de forma que os alunos pudessem fazer o papel que a audiência desempenha durante a *performance* ou a leitura, ou seja, efetuar o preenchimento semântico-sintático em certos casos em que as transições não apresentam elementos explícitos como

[371] HJDR-1, estr. 50, p. 11.

[372] HJDR-2, estr. 57, p. 12.

nexos lógicos entre elas. O exercício não demanda grande esforço intelectual, mas exige o conhecimento do enredo para que se decida pela melhor opção no momento do preenchimento:

PÚBLICO Alunos do Segundo Segmento do Ensino Fundamental
PROPOSTA DE EXERCÍCIO Substitua o "**X**" na estrofe a seguir pela opção que representa a relação entre os dois primeiros pares de versos de forma mais adequada, segundo o contexto:

Dizia o rapaz consigo na troca não fiz vantagem (**X**) andar com esses tres cães precisa muita coragem às duas horas da tarde seguiu a sua viagem.[373]	a) mas; porém; contudo b) ou c) e d) apesar de e) pois f) embora
SUGESTÃO DE RESPOSTA Letra "e".	

O professor deve aproveitar a oportunidade para discutir a idéia de coordenação sindética e assindética, apontando outras soluções possíveis para se explicitar a relação entre as orações, como a conjunção "porque", que, dependendo do caso, pode ser interpretada como subordinada causal ou coordenada explicativa. Aqui, talvez seja melhor apenas apontar o valor causal da conjunção, explicando que também é possível estabelecer-se uma relação de subordinação entre as orações — "Não fiz vantagem na troca porque (se) precisa muita coragem (para) andar com esses cães" — embora não seja consensual a classificação.

Casos que suscitam reflexões mais detidas, seja pela simples escassez de pontuação nos romances ou porque exigem conhecimentos mais sólidos da descrição gramatical, podem ser submetidos a alunos de níveis mais avançados. Observe-se a atividade a seguir:

PÚBLICO

[373] HJDR-1, p. 4.

Alunos do Ensino Médio
PROPOSTA DE EXERCÍCIO Nas estrofes abaixo, empregue a pontuação correta, segundo as orientações a seguir: Para a estrofe A, o pessoal atende ao convite de Durval; para a estrofe B, a cidade ficou cheia devido ao convite. <u>Estrofe A</u> Achava-se no festim Numeroso pessoal Obedecendo o convite Do grande Afonso Durval Ficou repleto de povo A cidade de Pontal. <u>Estrofe B</u> Achava-se no festim Numeroso pessoal Obedecendo o convite Do grande Afonso Durval Ficou repleto de povo A cidade de Pontal.

SUGESTÃO DE RESPOSTA	
Achava-se no festim Numeroso pessoal(**,**) Obedecendo o convite Do grande Afonso Durval**.** Ficou repleto de povo A cidade de Pontal.	Achava-se no festim Numeroso pessoal**.** Obedecendo o convite Do grande Afonso Durval**,** Ficou repleto de povo A cidade de Pontal.

O exercício visa a que o aluno compreenda que o par de versos intermediário pode estar relacionado tanto à oração anterior quanto à posterior, já que não há qualquer sinal de pontuação marcando as transições. Naturalmente que a proposta para a estrofe A implica que se reconheça "Obedecendo o convite / Do grande Afonso Durval" como uma oração hipotática adjetiva reduzida de gerúndio. Seu desdobramento — que obedecia ao convite — ajudará a definir a condição restritiva ou explicativa e, conseqüentemente, o uso da vírgula. A proposta para a estrofe B pretende que se empregue a pontuação interpretando-se o par intermediário como uma oração hipotática adverbial causal reduzida de gerúndio. O objetivo é que se perceba que obedecer ao convite de Afonso Durval foi o que causou um efeito, uma conseqüência, que foi a cidade encher-se de gente. O desdobramento da oração pode tornar mais nítida a relação de causa e efeito: por obedecer(em) ao convite de Afonso Durval, a cidade de Pontal ficou repleta de povo.

A literatura de folheto apresenta amplas possibilidades de aplicação no ambiente escolar. Às propostas aqui esboçadas poderiam juntar-se outras, como, por exemplo, explorar as noções de parataxe e hipotaxe através de atividades de conversão entre estes tipos de

relação entre as orações. Orações sintaticamente independentes, mas em que figuram óbvios nexos semânticos, podem ser unidas por vínculos explícitos, seja pela coordenação sindética ou pela subordinação.

Além das aplicações diretamente relacionadas ao mundo da gramática, podem-se desenvolver trabalhos mais extensos que privilegiem a coerência do texto típico da prosa. Noções de repetição e progressão em prol da construção textual, como as preconizadas nas metarregras de Charolles, por exemplo, seriam ferramentas extremamente úteis em atividades que envolvessem a minimização das reiterações episódicas durante a construção de textos a partir do romance de folheto. Também seria interessante trilhar o caminho de volta: a partir de um conto escrito ou de uma história oralmente contada em prosa, se conceberia um projeto em que grupos de alunos escrevessem sextilhas, algumas sobre uma mesma passagem, que seriam montadas ao final, rearranjadas segundo a lógica narrativa do folheto.

6 CONCLUSÃO

Muitas características da oralitura deixaram de ser verificadas diretamente neste trabalho. Ong relaciona uma lista de nove aspectos que acredita fundarem o pensamento e a expressão da oralidade, além da estilização formular. Segundo ele, as composições orais são a) mais aditivas do que subordinativas; b) mais agregativas do que analíticas, o que inclui não apenas o uso de adjetivos e epítetos, mas também de clichês; c) redundantes ou copiosas; d) conservadoras ou tradicionalistas; e) próximas ao cotidiano da vida humana; f) de tom agonístico; g) mais empáticas e participativas do que objetivamente distanciadas; h) homeostáticas; e i) mais situacionais do que abstratas.[374]

Como generalista, Ong trata de itens de naturezas diversas, que variam da lingüística à sociologia, da gramática à psicologia. Apesar da aparente coerência das idéias de Ong, é preciso considerar suas conjecturas com minuciosa diligência. Muitos dos traços apontados em seu repertório ainda carecem de averiguação mais detalhada e merecem ser submetidos à prova por meio de *corpora* mais consistentes do que o utilizado pelo autor. Na realidade, Ong não descreve nenhum conjunto de textos: ele se limitará a exemplificar suas categorias através de frases e casos aleatórios e de uma série de referências a outros estudiosos. Claro está que certos livros seus visaram mais a um público neófito do que a um restrito mercado acadêmico.

Obviamente que nada disso tira o mérito da obra de Ong. As suas categorias são assentadas em fundamentos históricos e filosóficos consistentes. A sua contribuição para os estudos da oralidade primária veio em forma de grandes linhas, que foram traçadas desde os seus primeiros trabalhos na década de 1960. Essas linhas representam um pouco além de meras hipóteses: elas são esboços que indicam direções a seguir. Os caminhos, entretanto, são inúmeros, longos e sinuosos. Há de se deixar uns de lado enquanto se trilham outros. Aqui escolhi percorrer o trajeto da redundância ou da reiteração. Foi Ong quem primeiro me apontou para este rumo quando li seu livro[375] em 1988. Em todos os traços orais investigados neste trabalho, de alguma maneira, a redundância esteve implicada. Sua presença ou sua ausência constitui a pedra de toque para todas as noções apresentadas.

A reiteração, de modo geral, constituiu um traço conspícuo da literatura de folheto, em seu gênero romance, aqui analisada. Mais do que um simples traço em si, ela constitui um

---

[374] ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998. p. 37-46.

[375] Id. *Orality and literacy*: the technologizing of the word. London; New York: Methuen, 1982.

aspecto presente também em outras características. Do ponto de vista de sua concepção, o que Ong chamou de redundância ou copiosidade — que eu chamo de reiterabilidade — é uma conseqüência necessária da economia oral, um padrão que o bardo seguirá ao criar seu poema. Ele geralmente transformará em poesia a prosa preexistente em seu próprio cotidiano, através de uma tecnologia que torna a informação que deseja repetir em algo altamente resgatável, de alto grau de memorabilidade. Em suma, se ele tiver de repetir seu romance depois de o conceber, será mais fácil evocar três vezes o mesmo episódio do que lembrar de três episódios diferentes.

Acontece que a literatura de folheto é escrita em livretos, o que sugere que a dinâmica que ela propõe seria naturalmente a leitura. Portanto, em princípio, não haveria necessidade para tal densidade de recorrências de episódios, pois sua transmissão estaria garantida, perpetuada pela codificação dos dados através de um meio de registro permanente. Ao compor a história, porém, o poeta antecipa a possibilidade de comunicá-la em *performance* oral — ou prevê os efeitos lúdicos a angariar pela leitura em voz alta pelo próprio consumidor do folheto — e a concebe para ser ouvida. Seu poema é algo para ser realizado em âmbito público, congregando a família, os amigos, os vizinhos. É um evento que implica socialização. Suas histórias não freqüentarão as prateleiras de livrarias. Ele precisará anunciá-las nas feiras, nas praças, recitando trechos, entoados ao som de uma viola, talvez. Ele precisará considerar, ao compor, o importante apelo à audição, já que o folheto, excetuando-se o clichê da capa, pouco terá a oferecer à visão. Ao contrário: as falhas tipográficas, o papel de baixa qualidade, a ausência de ilustrações, as propagandas, sua rápida deterioração material, tudo faz do panfleto algo menos para os olhos do que para os ouvidos.

Naturalmente que o mecanismo da repetição adquire maior sentido, portanto, a partir do ponto de vista da recepção dos poemas. Na *performance*, o menestrel encontrará um público que o seguirá na trama, ouvindo-o. Assim, ele lançará mão da reiteração para manter visível o que está sendo apresentado, pois, para a audiência, seria inexeqüível a retrospecção — a volta a determinado ponto do texto — como se faz, por exemplo, durante a leitura de um livro, quando se perde o sentido de certo fragmento e se deseja recuperar o que passou.[376] Na *performance*, não há texto escrito. O livreto está geralmente nas mãos do menestrel, não nas de seu público.

Mas repetir para tornar mais compreensível, para manter atualizado o que se expôs, talvez não seja a explicação mais satisfatória para o mecanismo da repetição. Perda de

376 PROZESKY, Maria. The text tale of Frodo Nine-fingered: residual oral patterning in The Lord of the Rings. *Tolkien Studies*, Morgantown, WV, vol. 3, 2006, p. 27.

informação durante a audição faz parte de qualquer processo de interação, o que se considera um fenômeno banal. De fato, usar-se a reiteração para recuperar dados é uma estratégia que parcialmente compensa as dificuldades enfrentadas na dinâmica de interação verbal oral, tanto nas *performances* da literatura oral como nas interlocuções cotidianas. A repetição no romance de folheto, entretanto, faz-se de forma seletiva. Não é qualquer informação que se repete. O dado reiterado é geralmente aquele que se deseja ressaltar por alguma razão que extrapola a simples possibilidade de perda semântica.

O tipo de repetição mais utilizado pelo poeta de romance é a reiteração de incidentes ou episódios. Ela constitui a marca mais visível dentro do pequeno elenco de traços elencados aqui, a partir das histórias estudadas. Sua presença no texto é tão densa que, para senti-la, basta que se leia um dos romances do início ao fim, o que se pode fazer seguramente em menos de meia hora. A seleção de episódios que se repetem de alguma maneira no texto constitui um artifício do romance, em que se precisa manter a atenção do leitor/ouvinte por um período de tempo maior. A reiteração episódica centra-se naturalmente nos incidentes que apelam à afetividade do ouvinte/leitor, naquilo que aumenta seu nível de concentração e atenção ou atende, como disse Boas,[377] a sua demanda afetiva. Tal é o caso com a visita de um ente divino e das ações do escravo Manoel, em CMCT; com a terrível luta de Juvenal e seus três cães contra o dragão e da odiosa ameaça do cocheiro à princesa em HJDR; com as peripécias, como as de José ou Moysaniel nas tarefas a ele delegadas pelo rei e pela princesa, em HPPF; e com as ousadas investidas de Evangelista nos aposentos de Creusa, em RPVM, entre outras.

A reiteração intracomposicional incidental, como diz Burgess, foi também parte da épica grega. Um dos meios pelo qual se notou o fenômeno em tais poemas foi através do estudo da tipologia dos personagens na *Ilíada*. Através da descrição de características de herói com o intuito de preparar a descrição de outros, os temas repetem-se na narrativa. Burgess lembrará o episodio em que a chama que arde ao redor da cabeça de Diomedes antecipa a chama que arde ao redor da cabeça de Aquiles na *Ilíada*; ele também considerará todos os temas em Scheria, última parada de Ulisses, na *Odisséia*, antes de chegar ao seu reino, como duplos antecipados do que lhe acontecerá em Ítaca. Em ambas as situações, Ulisses chega e

[377] BOAS, Franz. Stylistic aspects of primitive language. *The Journal of American Folklore*. Washington, vol. 38, no. 149, July-Sep. 1925, p. 330.

permanece incógnito por certo tempo, encontra com rainhas poderosas e enigmáticas e rivaliza com jovens competidores em torneios.[378]

Nos romances, a narrativa constrói-se obedecendo a um esquema de ações padronizadas, que alguns autores já identificaram em seis fases distintas, que vão de um pacto inicial — passando por uma prova, resposta, contra-resposta, julgamento — a uma reafirmação do pacto ao final. Em linhas gerais, existe uma situação inicial de equilíbrio que é perturbada pela prova que um personagem A impõe a um personagem B. A resposta de A à prova causará uma ação de B, que é a contra-resposta, que poderá manifestar-se na forma de outra prova. Em seguida, no julgamento, há a recompensa ou punição dos envolvidos, e acontece o retorno à situação inicial, na reafirmação do pacto, com mudanças para A, B e as comunidades em que estão envolvidos.[379]

Nas histórias analisadas, a maioria dos eventos e suas recorrências concentram-se nas fases da prova, resposta e contra-resposta — como as tarefas a que o rei e seu barbeiro submetem José e os encontros entre Evangelista e Creusa — e nas fases da resposta, contra-resposta e julgamento — como é o caso da aparição do anjo a Durval e da luta de Juvenal contra o dragão. O mais interessante é que estas quatro etapas, em que as ações acontecem e reiteram-se, compõem o cerne da narrativa. O andamento da narrativa, portanto, depende das reiterações episódicas, sem as quais ou a história perderia sua estabilidade e não conseguiria manter-se ou teria de ser reconstruída de forma inteiramente nova. Assim, a reiteração episódica compõe os lineamentos da própria narrativa, contribuindo não apenas para que ela exista, mas para que exista de forma funcional.

Os episódios, entretanto, a cada vez que ocorrem e recorrem, afetam a estrutura narrativa do romance. Basta lembrar-se que as ações evocadas ou reatualizadas acontecem principalmente através de enfoques diferentes e em tempos distintos. Em HJDR-2, as ações de Juvenal que envolvem a destruição da horrenda serpente são contadas primeiramente pelo narrador; em uma das retomadas, quem as relata ao rei, como se fossem suas, é o cocheiro. Em CMCT, é através da memória dos "fatos" que Afonso Durval referirá o episódio do anjo. Em RPVM, Evangelista guarda seu pavão em locais diferentes a cada volta de suas incursões no sobrado. Assim, ao mesmo tempo em que se reiteram, os episódios introduzem novidades não apenas pelas modificações semânticas em si, por variações nas ações dos personagens,

---

[378] BURGESS, Jonathan. Neoanalysis, orality, and intertextuality: an examination of homeric motif transference. *Oral Tradition*, Columbia, MO, vol. 21, no. 1, 2006. p. 157.

[379] Cf. SLATER, Candace. *A vida no barbante*: a literatura de cordel no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. p. 76.

mas também através de alterações na estrutura narrativa do texto. Isto significa que tais recorrências não são meras repetições — reiterações literais — de eventos. Elas são reformulações em que as ações, antes de serem retratadas, são "re-tratadas". O que mais se aproxima disto na literatura escrita seria o dispositivo do *flashback*, mas tal recurso diferencia-se da reiteração episódica principalmente porque ocorre por uma interrupção na seqüência cronológica — e às vezes lógica — da narrativa. Trata-se de uma interpolação na ordem temporal, retrospecto muitas vezes imprevisto que, no desenrolar de uma cena, apresenta a memória de um fato passado dentro ou até mesmo fora da história. Mas a reiteração episódica não é uma interrupção ou interpolação, quanto menos inesperada. Ao contrário: previsível e aguardada, ela não provoca uma perturbação ou uma ruptura na narrativa, mas compõe com ela um todo sem arestas. A reiteração episódica não faz cessar a seqüência anteriormente narrada: é uma decorrência natural dela e com ela se encaixa sem sobressaltos.

Na *reiteração intracomposicional verbal*, que inclui a repetição de versos, fórmulas e epítetos, apenas CMCT comprovou-se produtivo em relação aos três itens. Nesta história, a repetição verbal exerce uma clara função mnemotécnica e contribui para o andamento da narrativa. Creio que a função mnemônica comprova-se por si mesma através das exemplificações e dos comentários durante a análise. Naturalmente, ela se associa ao ato da concepção por recorrer ao emprego de trechos em que itens idênticos ou semelhantes figuram em posições fixas, facilitando a previsibilidade na construção de outros versos, com sua específica configuração de sílabas e rimas. Na realidade, não seria inexato afirmar que versos, fórmulas e epítetos constituem um único fenômeno, que se diferenciam apenas na aparência ou na extensão.

A condição da fixidez vale tanto para a fórmula quanto para o epíteto. E, quando se trata da repetição de versos ou até mesmo de estrofes inteiras, torna-se óbvia a justaposição de casas métricas. Naturalmente que a repetição parcial, na reiteração verbal, é sintomática, porque, quando poderia perfeitamente lançar mão do recurso *verbatim*, recorrendo ao registro escrito anterior, na hora da concepção, o poeta introduzirá pequenas variações, mostrando que é no âmbito da memória que acontece o manuseio do material lingüístico — não pela memória registrada materialmente no papel. Poderá suceder também que, consciente do valor das diferenças, ele as introduza deliberadamente. Neste caso, revelará que compreende o significado do mecanismo da transmissão oral, em que as leves alterações tornar-se-ão inevitáveis. Dessa forma, as variantes potencialmente replicariam, pela imitação, um método de transmissão oral.

Quando o poeta cria seus versos pelo dispositivo que empregará fragmentos anteriormente usados, ele pressuporá o momento da *performance*, em que precisará resgatar a composição, recompondo-a diante da audiência. Se ele sabe, seja de qual maneira for, que a repetição parcial é mais provável que a repetição *verbatim*, ele contemplará, pelos reúsos parciais de itens, a dinâmica da recepção, adaptando a composição à capacidade de julgamento do público, que aceita positivamente as sutilezas das variáveis, não as interpretando como erros, seja porque sua atenção está voltada mais para o conteúdo do que para a forma, seja porque as discrepâncias são assimiladas dentro de um sistema mais complexo de compensação reiterativa. Obviamente que as repetições verbais tornam a apresentação mais distensa para o menestrel, que investirá seus esforços em outros mecanismos de constituição e resgate do texto.

A reiteração verbal participa de forma cooperativa com a narrativa de CMCT, contribuindo para o seu andamento pela recorrência dos três itens, desde que os emprega a partir da necessidade gerada no mesmo ato narrativo. Como a reiteração incidental, a necessidade de codificar a linguagem pela reiteração verbal, aumentando-lhe o poder de evocação, está presente no próprio ato criador como uma antecipação da recomposição-em-*performance*. Ela integra, assim, a economia narrativa desde sua gênese até sua publicação e recepção. Cada vez que a narrativa é posta em ação, a reiteração concorrerá em prol do seu refazer-se, não simplesmente trazendo-a de volta à vida, mas fazendo-a ressurgir renovada e, ao mesmo tempo, remetendo-a ao momento de sua geração e de seus refazimentos nas *performances* através das quais já foi muitas vezes revivificada. Ela é um dos elementos estruturantes do próprio modo de ser do romance. Sem esses fragmentos pré-fabricados a feição do panfleto deveria ser totalmente outra.

O que estudei sob o título genérico de *reiteração sintática*, na realidade, constitui uma abordagem do comportamento dos sintagmas que estruturam a frase em relação às transições entre pares de versos e entre linhas. O trabalho consistiu em identificar e fazer um levantamento estatístico das ocasiões em que o completamento semântico da oração coincidia com o fechamento sintático ao fim de um par e de uma linha. Quando há coincidência de ambos, ou seja, quando a frase completa-se semântica e sintaticamente ao fim do par ou do verso, sem informação adicional extrapolada para par ou verso seguinte, usa-se a expressão "debordamento zero" (ØD); quando ocorre a mesma situação, mas existe um completamento considerado sintaticamente não essencial, empregou-se o termo "semidebordamento" (SD); e quando o completamento do sentido pelo termo sintático está no par ou na linha seguinte, chamou-se "debordamento necessário" (DN). Estudos que compararam textos clássicos da

tradição oral e da tradição escrita demonstram que um baixo índice de debordamento necessário é uma condição típica de composições orais antigas — como a *Ilíada* e a *Odisséia* — e composições orais recentes, como as canções servo-croatas do início do século XX.

Os níveis de DN para todas as versões aqui analisadas foram semelhantes ou até inferiores aos destas composições orais, no que se refere às transições entre pares. Com relação às transições entre linhas, o fenômeno mostrou-se também estável e, em média, suas cifras mantiveram-se entre os números das composições orais e das composições escritas. Uma inferência natural, que se mostrou ao longo deste trabalho, é que o poder de antecipação de estruturas do poeta de folheto de romance é mais semelhante ao de Homero e dos *guslari* servo-croatas do que de Virgílio e de Apolônio. A lógica é que, quanto mais um poeta consiga vislumbrar a distribuição das estruturas em relação ao fim da linha, mais ele seria capaz de prever as estruturas dos versos seguintes durante a (re)composição, podendo prescindir, portanto, da necessidade de terminar a construção sintática ao fim da linha. Acontece que essa capacidade está associada à condição de letramento do poeta, porque seria mais fácil distribuir os termos com o suporte de um registro material como a escrita. Dessa forma, o poeta letrado poderia trabalhar com um número maior de estruturas que fatalmente transbordará pelos limites do verso, mas sem prejuízo para a métrica e para a rima. Ou seja, ele pode praticar o debordamento com maior liberdade, se assim o desejar. Como conseqüência, o nível de DN em seu poema seria maior.

Isto não comprovei, porque não estudei nenhum poema além dos próprios romances. Mas o poeta de romance sabe escrever e ler, e o registro de seu poema faz-se através do alfabeto. Então falta responder por que o poeta do romance de folheto, neste aspecto, encontra-se mais próximo de Homero quando o mais lógico seria que estivesse mais próximo de Virgílio. Além da sugestão apontada anteriormente, a reduzida ocorrência de debordamentos necessários nos romances parece estar associada ao fechamento dos pares em versos tipo B. A rima figura como o lugar em que o completamento semântico ocorre. É claro que o problema envolve o método aqui adotado, já que a densidade de DN aumentará quando se consideram as transições entre linhas.

Considerando-se apenas o DN médio entre linhas, que é de 29.9%, obtém-se uma cifra que se aproxima mais do DN médio dos poemas homéricos — 27.6% — do que do DN médio das composições escritas *Argonáutica* e *Eneida* — 49.2%. Isto significa que, mesmo nas transições entre versos, o DN dos folhetos tende mais a Homero, embora não seja muito mais alto do que o das canções servo-croatas. Na realidade, dentro da dinâmica da narrativa, a presença de quase um terço de debordamento necessário ajuda a criar a expectativa típica e

suficiente de uma composição oral cuja dicção provê pausas entre as linhas. Típica e suficiente porque, durante a *performance*, são oferecidos outros subsídios que entretêm a atenção do espectador. Os outros 60% distribuem-se entre ØD e SD, que oferecem uma compreensão mais imediata, em frases curtas e sem complicações, de fácil assimilação, como deve ser para quem ouve um texto sem suporte escrito.

Não me preocupei em demarcar e anotar os intervalos com que os DN apareceram entre os ØD e os SD. Dessa forma, não poderei me pronunciar a respeito de como exatamente os poetas empregaram ou poderiam ter aplicado o DN como recurso durante uma *performance*. Verificar como essas três variáveis distribuem-se ao longo de um romance daria uma boa idéia de como lidam com as tensões e as distensões durante uma apresentação. Pode-se imaginar, entretanto, que a alternância entre ØD, SD e DN contribuem para o andamento da narrativa como os outros traços, pois o jogo com a demanda de atenção cria uma configuração peculiar, com acentos em determinadas passagens.

De volta ao início, o que denominei *reiteração intracomposicional incidental* constitui um fenômeno presente em todas as histórias e apresenta alta densidade de ocorrência quando se leva em consideração a extensão dos panfletos. Creio que, com relação a este aspecto, terei apontado certa semelhança entre a poesia e as narrativas orais tradicionais e o romance de folheto. Com relação à *reiteração intracomposicional verbal*, não pude concluir por uma densidade representativa de dois de seus itens — repetição de versos e epítetos — em três das quatro histórias examinadas. As fórmulas ocorrem nas nove versões estudadas. Embora pareça não haver uma paridade quantitativa quanto à presença do fenômeno em todas elas, pode-se dizer que a fórmula comprova-se produtiva como traço residual quando comparada às composições orais. Considero também como corroborado o baixo índice de debordamento necessário nos romances analisados.

Naturalmente que, como não contemplei nenhuma perspectiva genética e evolutiva, não poderei afirmar que a coincidência do aparecimento desses traços em composições homéricas, servo-croatas e brasileiras implica entre elas um grau necessário de relacionamento ou influência. Os caminhos da oralidade são demasiadamente labirínticos, com muitas variáveis que concorrem para dificultar estudos deste tipo, embora eu creia que eles sejam exeqüíveis. Portanto, quando afirmo acreditar ter comprovado a "afiliação" do romance de folheto à tradição oral grega ou servo-croata, quero dizer que apontei semelhanças e coincidências de traços orais comuns a elas, que as aproximam entre si, ao mesmo tempo em que as distanciam de certos gêneros de composições escritas em que tais características não poderiam figurar senão estilisticamente. A permanência de aspectos orais

no romance de folheto sugere, entretanto, um vínculo com algo. O vínculo existe, mas representa uma ligação com as características orais depreendidas "cientificamente" de tais composições tradicionais.

Quero ainda mencionar que o esforço aqui por indicar caminhos na área da educação tentou restringir-se ao repertório de traços estudados. Tentei trabalhar com conceitos que envolvessem ao mesmo tempo a semântica, a sintaxe e as qualidades do próprio folheto de romance, como a dicção poética e as noções de narrativa. Os mecanismos poéticos específicos envolvidos, bem como várias outras questões de todo gênero, poderiam ter sido mais bem explorados não fosse a intenção de apontar caminhos, sugestões a ser desenvolvidas em sala de aula. Julgo o assunto um filão de extrema produtividade para um trabalho acadêmico de grande porte que se dedique exclusivamente a ele.

Com esta tese, tentei provar que características presentes em uma oralidade oral primária, como aquela da *Ilíada*, da *Odisséia* e de tantas outras tradições ágrafas ou em vias de letramento, repetem-se em uma manifestação artística de registro escrito no Brasil do século XXI. O capítulo final, apesar de apenas apontar caminhos, mostra que a literatura de folheto pode ser tão produtiva quanto outras narrativas, artísticas ou não, que tem lugar garantido na escola, e é capaz de proporcionar reflexões válidas para várias áreas do conhecimento. Sob os aparentes "erros" ortográficos no panfleto e a sua peculiar forma de construir poética jaz uma tecnologia que alguns, apressadamente, simplificaram em demasiado com julgamentos. Para mim, está claro que o lugar do folheto, como um produto de cultura genuinamente brasileiro, gestado e sovado no Sertão e na metrópole, é a escola. E por "escola" quero incluir todas as instâncias de ensino, inclusive e principalmente as instituições de nível superior, de onde sairão alguns dos educadores, alguns dos quais conhecerão a literatura de folheto apenas de passagem.

Veremos, em mais algumas décadas, se procedem as preocupações de Nagy sobre os efeitos da desarticulação entre as ciências humanas para as evidências etnográficas. Algumas das manifestações que se chamaram pelo nome de cordel, folhas volantes, *littérature de colportage*, *pliegos sueltos*, *corridos*, *chapbooks* e tantos outros, de fato, já terão desaparecido de alguns lugares. Mas o folheto brasileiro, ainda relativamente jovem, tem enganado as previsões mais pessimistas e segue resistindo. O tempo, como a narrativa de um panfleto, leva um segundo para passar. Esperemos que o folheto, fazendo de sua feição uma característica de seu próprio ser, tenha ainda o poder de repetir-se por muitos e muitos anos, décadas, séculos. Quanto a nós, o que nos custará (não) ajudar?

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE REFERÊNCIA

ABREU, Márcia Azevedo de. *Cordel Português / Folhetos Nordestinos*: um estudo histórico comparativo. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária), Unicamp, Campinas, 1993.

_____. *Pobres leitores*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/marcia.html>. Acesso em 19 ago. 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia e prosa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

BAJGORIC, Halil. *The wedding of Mustajbey's son Bercibey*. Disponível em: <http://www.oraltradition.org/static/zbm/zbm.pdf>. Acesso em 6 dez. 2006.

BARROS, Leandro Gomes de. *Batalha de Ferrabraz com Oliveiros* [Título na 1ª pág.: Batalhas de Oliveiros com Ferrabraz]. Recife: [s.n.], 1909.

_____. *O Cachorro dos Mortos*. 3. ed. completa. Pedro Batista & Cia. Ed.: Guarabira, 1919.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Bibliografia prévia de Leandro Gomes de Barros*. Colab. Hugolino de Sena Batista. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1971.

_____. Restituição da autoria de folhetos do catálogo. In: DIÉGUES Jr., Manuel *et al*. *Literatura popular em verso*: estudos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lucerna: 2003.

BIAKOLO, Emevwo. On the theoretical foundations of orality and literacy. *Research in African Literatures*, Bloomington, vol. 30, no. 2, Summer 1999.

BOAS, Franz. Stylistic aspects of primitive language. *The Journal of American Folklore*. Washington, vol. 38, no. 149, July-Sep. 1925.

BURGESS, Jonathan. Neoanalysis, orality, and intertextuality: an examination of homeric motif transference. *Oral Tradition*, Columbia, MO, vol. 21, no. 1, 2006.

CÂMARA, Joaquim Mattoso. *Princípios de Lingüística Geral*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1969.

CARPENTER, Rhys. The antiquity of the Greek alphabet. *American Journal of Archaeology*, Athens, GA, vol. 37, no. 1, Jan.-Mar. 1933.

_____. The Greek alphabet again. *American Journal of Archaeology*, Athens, GA, vol. 42, no. 1, Jan.-Mar. 1938.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Os cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953.

_____. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

CICERO. *De oratore* 3.XXXIV.137. Disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore3.shtml#137>. Acesso em 25 out. 2006.

COHEN, Nina. Homer and his poems. Oldham, M. Kavanaugh, editor. *The Congress of Women*: Held in the Woman's Building, World's Columbian Exposition, Chicago, U. S. A., 1893. Chicago: Monarch Book Company, 1894. p. 113-122. Disponível em: <http://digital.library.upenn.edu/women/eagle/congress/cohen-nina.html>. Acesso em: 25 out. 2006.

COUCH, Carl J. Oral technologies: a cornerstone of ancient civilizations? *The Sociological Quarterly*, Columbia, vol. 30, no. 4, 1989.

CULLEY, R. C. An approach to the problem of oral tradition. *Vetus Testamentum*, [Boston], vol. 13, fasc. 2, Apr. 1963.

CURRAN, Mark J. *A literatura de cordel*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973.

_____. A literatura de cordel: antes e agora. *Hispania*, Lubbock, TX, vol. 74, no. 3, Sep. 1991.

DÉGH, Linda (ed.). Folktales of Hungary. Trans. Judit .Halász. [Chicago]: Chicago University Press, 1965.

Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 1. Rio de Janeiro: Objetiva Ltda, 2001.

DIÉGUES Jr., Manuel et al. *Literatura popular em verso*: estudos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

DINIZ, Stênio. *Terror nos Estados Unidos "Os perigos de uma 3ª guerra mundial"*. Juazeiro: ed. autor, 2001.

EMENEAU, M. B. [Review of] The singer of tales. *The Journal of American Folklore*, Washington ,vol. 75, no. 295, Jan.-Mar. 1962.

FINNEGAN, Ruth. How oral is oral literature? *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, London, vol. 37, no. 1, 1974.

FOLEY, John Miles. *How to read an oral poem*. Urbana: University of Illinois Press, 2002.

_____. Guslar and aoidos: traditional register in South Slavic and Homeric epic. *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, Chicago, vol. 126, 1996.

FOLEY, John Miles. Obituary: Albert Bates Lord (1912-1991). *The Journal of American Folklore*, Columbus, vol. 105, no. 415, Winter 1992, p. 57-65.

FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA. *Folhetos digitalizados de Leandro Gomes de Barros*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/SubsiteCordel/leandro_colecao.html#>. Acesso em 12.maio.2006.

_____. *Literatura popular em verso*: catálogo. Rio de Janeiro, 1962.

_____. *Literatura Popular em verso*: Leandro Gomes de Barros – 2. Antologia. Tomo III. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1977.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel*: leitores e ouvintes. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. *Ler/Ouvir Folhetos de Cordel em Pernambuco (1930-1950)*. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

GARCIA, Otto M. *Comunicação em prosa moderna*: aprenda a escrever, aprendendo a pensar. 19. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

GOODY, Jack. *Domesticação do pensamento selvagem*. Trad. Nuno Luís Madureira. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

_____; WATT, Ian. The consequences of literacy. *Comparative Studies in Society and History*, Cambridge, vol. 5, no. 3, Apr. 1963.

GRAY, Bennison. Repetition in oral literature. *The Journal of American Folklore*, Washington, vol. 84, no. 333, July-Sep. 1971.

GUERREIRO, Manuel V. Litterature Orale Traditionelle Populaire. *Actes du Colloque*, Paris, 1986.

HAVELOCK, Eric A. *Preface to Plato*. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1963.

_____. Preliteracy and the Presocratics. *Institute of Classical Studies Bulletin*, [s.l.] no. 13, 1966.

_____. The alphabetization of Homer. In: E. Havelock and P. Hershbell, editors. *Communication Arts in the Ancient World*. New York: Hastings House, 1978.

_____. The linguistic task of the Presocratics. In: Kevin Robb, editor. *Language and Thought in Early Greek Philosophy*. La Salle, IL: Monist Library of Philosophy, 1983.

_____. *The literate revolution in Greece and its cultural consequences*. Princeton: Princeton University Press, 1982.

HAVELOCK, Eric A. *The muse learns to write*. New Haven: Yale University Press, 1986.

_____. The preliteracy of the Greeks. *New Literary History*, Baltimore, vol. 8, no. 3, Spring 1977.

HALVERSON, John. Havelock on Greek orality and literacy. *Journal of the History of Ideas*, Philadelphia, vol. 53, no. 1, Jan.-Mar. 1992.

HARVARD UNIVERSITY. *Milman Parry Collection of Oral Literature*. Disponível em: <http://www.chs.harvard.edu/mpc/index.html>. Acesso em: 27 set. 2006.

JANKO, Richard. The Homeric poems as oral dictated texts. *The Classical Quarterly*, Columbus, vol. 48, no. 1, 1998.

KRISHNA, Valerie. Parataxis, formulaic density, and thrift in the alliterative Morte Arthure. *Speculum*, [s.l.], vol. 57, no. 1, 1982.

LOPES, Gustavo Magalhães. *De pés-de-parede a festivais*: um estudo de caso sobre repente nordestino na Grande São Paulo. Dissertação (Mestrado), Unicamp, Campinas, 2001.

LORD, Albert B. Homer as oral poet. *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge, vol. 72, 1968.

_____. Homer's originality: oral-dictated texts. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Cleveland, vol. 84, 1953.

_____. *Lectures*. Disponível em: <http://www.chs.harvard.edu/mpc/clips/lordperorationsm.mov>. Acesso em: 12 dez. 2006. [vídeo].

_____. *The singer of tales*. 2nd ed. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

_____. *The Singer resumes the tale*. Ithaca : Cornell University Press, 1995.

LUYTEN, Joseph M. *O que é literatura de cordel*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MANSO, Cordeiro. Casamento e Mortalha No Céu Se Talha. Col. Cordéis Raríssimos da ABLC. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, 1978.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita*: atividades de retextualização. São Paulo: Cortez, 2001.

MEILLET, Antoine. *Les origines indo-européennes des mètres grecs*. Paris: Presses Universitaires de France, 1923.

MILLARD, A. R. The infancy of the alphabet. *World Archaeology*, London, vol. 17, no. 3, Feb. 1986.

MOST, Glenn W. The languages of poetry. *New Literary History*, Charlottesville, vol. 24, no. 3, Summer 1993.

MOTA, Leonardo. *Cantadores*. 4. ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1976.

NAGY, Gregory. Homeric questions. *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, Chicago, vol. 122, 1992.

NOTOPOULOS, James A. Continuity and interconnexion in Homeric oral composition. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Cleveland, vol. 82, 1951.

OLIVEIRA, R. T. A inversão do relato tradicional de guerra no romance português contemporâneo. *Revista Letras*, Curitiba, n. 67, set.-dez. 2005.

OLRIK, Axel. Epic laws of epic narrative. In: Alan Dundes, editor. *The study of folklore*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, c1965.

ONG, Walter. *Interfaces of the word*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1977.

_____. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998.

_____. *Orality and literacy*: the technologizing of the word. London; New York: Methuen, 1982.

PARRY, Milman. *L'Epithète traditionelle dans Homère*. Paris: Societé Éditrice Les Belles Lettres, 1928.

_____. Studies in the epic technique of oral verse-making: I. Homer and Homeric style. *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge, vol. 41, 1930.

_____. Studies in the epic technique of oral verse-making: II. The Homeric language as the language of an oral poetry. *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge, vol. 43, 1932.

_____. *The making of Homeric verse*. The collected papers of Milman Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971.

_____. The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse, *Transactions of the American Philological Association*, Chicago, vol. 60, 1929.

PINHEIRO, Henrique César. *Gerúndio é abolido por decreto*. 2007. Disponível em: <http://www. usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=10454&cat=Cordel&vinda=S>. Acesso em: 29 jan.2008.

_____. *Não fi-lo porque não qui-lo*. 2006. Disponível em: <http:// www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=9253&cat=Cordel>. Acesso 30 jan. 2008.

PLATO. Republic. In: John M. Cooper, editor. *Complete works / Plato*. Indianapolis: Hackett, 1997.

POWELL, Barry B. *Homer and the origin of the Greek alphabet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

PROZESKY, Maria. The text tale of Frodo Nine-fingered: residual oral patterning in The Lord of the Rings. *Tolkien Studies*, Morgantown, WV, vol. 3, 2006.

SCHÜLER, Donald. *Aspectos estruturais na Ilíada*. Porto Alegre: UFRGS, 1972.

SLATER, Candace. *A vida no barbante*: a literatura de cordel no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. Cordel and canção in today's Brazil. *Latin American Research Review*, Austin, vol. 17, no. 3. 1982.

SOARES, Marcelo. *A guerra do fim do mundo entre o povo talibã e os Estados Unidos que para eles são tidos como o "Grande Satã"*. Timbaúba: Folhetaria Cordel, 2001.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

STENBOCK-FERMOR. [Review of] The singer of tales. *The Slavic and East European Journal*, Bloomington, IN, vol. 5, no. 2, Summer 1961.

TARSO, Paulo de. *Da ficção à realidade "Nova York em chamas"*. Fortaleza: ed. autor, 2001.

TAVARES, Braulio. *Contando histórias em verso*: poesia e romanceiro popular no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TEDLOCK, Dennis. Toward an oral poetics. *New Literary History*, Baltimore, vol. 8, no. 3, 1977.

TRAVASSOS, Elizabeth. Ethics in the sung duels of North-Eastern Brazil: collective memory and contemporary practice. *British Journal of Ethnomusicology*, Sheffield, vol. 9, no. 1, 2000.

VIANA, Arievaldo e Klévisson. *O sangrento ataque terrorista que abalou os EUA*. Fortaleza: Tupynanquim, 2001

WOODARD, Roger D. *Greek Writing from Knossos to Homer*: a linguistic interpretation of the Origin of the Greek alphabet and the continuity of ancient Greek literacy. Oxford: Oxford University Press, 1997.

ZUMTHOR, Paul. Oral poetry: an introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

OBRAS COMPLEMENTARES

ABREU, Márcia. De como a literatura de cordel portuguesa se tornou brasileira. *EPA – Estudos Portugueses e Africanos*, n. 5, nov. 1985.

ALMEIDA**,** Atila Augusto F de; ALVES SOBRINHO**,** José. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. 2 vol. João Pessoa: Editora Universitária, 1978.

ANTONIO, Juliano Desiderato. A relação entre tipo de predicado e tipo de oração em narrativas orais e em narrativas escritas do português. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*. Maringá, v. 26, no. 1, p. 89-94, 2004.

CAVIGNAC, Julie. *La littérature du colportage au Nord-Est du Brésil: de l'histoire écrite au récit oral*. Paris: CNRS éditions, c1997.

_____. Literatura de Cordel e Tradição Oral: O Exemplo do Sertão do Rio Grande do Norte. In Zilá Bernd e Jacques Migozzi, editores. *Fronteiras do Literário:* Literatura Oral e Popular Brasil/França. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

COMBELLACK, Frederick M. Homer the innovator. *Classical Philology*, Chicago, vol. 71, no. 1, Jan. 1976.

COSTA, Gutemberg. *Dicionário de poetas cordelistas do RN*: poetas populares, folhetos, xilógrafos, biografias, iconografia, glossário e assuntos afins. Natal: Queima Bucha, 2004.

DAVIS, S. Prehistoric Greeks. *Greece & Rome*, 2nd Ser., vol. 5, no. 2, Oct. 1958.

EDWARDS, Carol L. The Parry-Lord theory meets operational structuralism. *The Journal of American Folklore*, vol. 96, no. 380, Apr.-Jun. 1983.

EGAN, Charles H. Were Yüeh-fu ever folk songs? reconsidering the relevance of oral theory and balladry analogies. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 22, Dec. 2000.

EINARSON, Benedict. Notes on the development of the Greek alphabet. *Classical Philology*, vol. 62, no. 1, Jan. 1967.

EMENEAU, M. B. Style and meaning in an oral literature. *Language*, vol. 42, no. 2, Apr.-Jun. 1966.

FINKELBERG, Margalit. Oral theory and the limits of formulaic diction. *Oral Tradition*, vol. 19, no. 2, 2004.

FOLEY, John Miles. From oral performance to paper-text to cyber-edition. *Oral Tradition*, vol. 20, no. 2, 2005.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Literatura Popular em verso*: Francisco das Chagas Batista. Antologia. Tomo IV. Rio de Janeiro, 1977.

GILLESPIE, Luke O. Literacy, orality, and the Parry-Lord "formula": improvisation and the Afro-American Jazz tradition. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 22, no. 2, Dec. 1991.

HERÓDOTO. *The history of Herodotus*. Livro 2, 56. Disponível em: <http://etext.library.adelaide.edu.au/mirror/classics.mit.edu/Herodotus/history.2.ii.html>. Acesso em: 27 set. 2006.

HULET, Claude L. Literatura de cordel: the thematic dynamics of its narrative deep structure. *Journal of Latin American Lore*, Los Angeles, vol. 6, no. 1, 1980.

JACKSON, Kenneth David. Indo-Portuguese cantigas: oral traditions in Ceylon Portuguese verse. *Hispania*, vol. 74, no. 3, Sep. 1991.

JACOBS, Melville. A look ahead in oral literature research. *The Journal of American Folklore*, vol. 79, no. 313, July- Sep. 1966.

JASON, Heda. A multidimensional approach to oral literature. *Current Anthropology*, vol. 10, no. 4, Part 2, Oct. 1969.

KELLOGG, Robert. Literature, nonliterature, and oral tradition. *New Literary History*, vol. 8, no. 3, Spring 1977.

_____. Oral literature. *New Literary History*, Baltimore, vol. 5, no. 1, Oct. 1973.

KIRK, G. S. Homer and modern oral poetry: some confusions. *The Classical Quarterly*, Columbus, vol. 10, no. 2, Nov. 1960.

LAWLESS, Elaine J. Oral "character" and "literary" art: a call for a new reciprocity between oral literature and folklore. *Western Folklore*, vol. 44, no. 2, Apr. 1985.

MACKENZIE, Craig. The use of orality in the short stories of A. C. Jordan, Mtutuzeli Matshoba, Njabulo Ndebele and Bessie Head. *Journal of Southern African Studies*, vol. 28, no. 2. June 2002.

MACKENZIE, Ian. Improvisation, creativity, and formulaic language. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 58, no. 2, Spring 2000.

MATOS, Claudia Neiva de. *A poesia popular na república das letras*: Sílvio Romero folclorista. Rio de Janeiro: UFRJ; Ministério da Cultura/FUNART, 1994.

MONROE, James T. Formulaic diction and the common origins of romance lyric traditions. *Hispanic Review*, vol. 43, no. 4, Autumn 1975.

MURPHEY, William P. Oral literature. *Annual Review of anthropology*, vol. 7, 1978.

NAGY, Joseph Falaky. Fighting words. *Oral Tradition*, vol. 18, no. 2, 2003.

NEGRÃO, Maria José. Introdução à literatura de cordel. *Letras*, Curitiba, n. 23, jun. 1975.

NOTOPOULOS, James A. Homer, Hesiod and the Achaean heritage of oral poetry. *Hesperia*, Alexandria, vol. 29, no. 2, Apr.-Jun. 1960.

_____. Mnemosyne in oral literature. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 69, 1938.

_____. Parataxis in Homer: a new approach to Homeric literary criticism. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 80, 1949.

_____. Studies in early Greek oral poetry. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 68, 1964.

ONG, Walter J. African talking drums and oral noetics. *New Literary History*, vol. 8, no. 3, Spring 1977.

_____. Literacy and orality in our times. *ADE Bulletin*, [s.l.], no. 58, Sep. 1978.

_____. Oral residue in Tudor prose style. *PMLA*, vol. 80, no. 3, Jun. 1965.

PARRY, Milman. Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Song. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Cleveland, vol. 64, 1933.

PARKER, Frank; Thormeyer, John. Analogizing from Linguistics to Folklore. *Folklore*, vol. 97, no. 2, 1986.

QUASHA, George. DiaLogos: between the written and the oral in contemporary poetry. *New Literary History*, vol. 8, no. 3, Spring 1977.

RUSSO, Joseph A.. A closer look at Homeric formulas. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 94, 1963.

SEDGWICK, W. B. Oral transmission in ancient times. *Folklore*, vol. 58, no. 2, Jun. 1947.

SILK, M. S. *Homer*: the Iliad. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SMITH, John D. The Singer or the Song? A Reassessment of Lord's 'Oral Theory'. *Man*, New Series, vol. 12, no. 1, Apr. 1977.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3. ed. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1997.

SWEARINGEN, C. Jan. Oral hermeneutics during the transition to literacy: the contemporary debate. *Cultural Anthropology*, vol. 1, no. 2, May 1986.

TONKIN, Elizabeth. Investigating oral tradition. *The Journal of African History*, vol. 27, vol. 2, 1986.

TYLER, Stephen A. On being out of words. *Cultural Anthropology*, vol. 1, no. 2, May 1986.

VET, Thèrése de. The joint role of orality and literacy in the composition, transmission, and performance of the Homeric texts: a comparative view. *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, Chicago, vol. 126, 1996.

WADE-GERY, H. T. *The poet of the Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press, 1952.

WALDRON, Ronald A. Oral-formulaic technique and middle English alliterative poetry. *Speculum*, vol. 32, no. 4, Oct. 1957.

WEST, M. L. Thei of Homer. *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 49, no. 2, 1999.

ZUMTHOR, Paul; MCGARRY, Jean. The impossible closure of the oral text. *Yale French Studies*, no. 67 1984.

_____; ENGELHARDT, Marilyn C. The text and the voice. *New Literary History*, vol. 16, no. 1, Autumn 1984.

ROMANCES DE FOLHETO

[CMCT-1] [Anônimo]. *Historia completa do casamento e mortalha no c'eo se talha*. [s.l.]: Antunes & Cia Ltda, [s.d.].

[CMCT-2] DURVAL, Afonso. *Casamento e mortalha do Ceu se talha*. [s.l.: s.n., s.d].

[CMCT-3] MANSO, Cordeiro. *Casamento e mortalha no céo se talha*. Juazeiro: Tip. São Francisco, 1950.

[HJDR-1] BARROS, Leandro Gomes de. *Historia de Juvenal e o Dragão*. Recife: [s.n., s.d.].

[HJDR-2] ATHAYDE, João Martins de. *História de Juvenal e o Dragão*. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, 1974.

[HPPF-1] ATHAYDE, João Martins. *Historia da Princeza da Pedra Fina*. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, 1951.

[HPPF-2] BARROS, Leandro Gomes de. *O Verdadeiro Romance O reino da Pedra Fina, completo com o Rei Miseria e seus filhos*. Guarabira: Pedro Baptista, 1919.

[RPVM-1] [ANÔNIMO]. *Romance do Pavão Mysterioso: historia completa*. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, [s.d.].

[RPVM-2] SANTOS, Manoel Camilo dos [propr. e ed.]. *O Pavão Misterioso*. Campina Grande, 1960.