

A PALAVRA, OCUPAÇÃO DE RIVAIS

Jerusa Pires Ferreira

In: BATISTA, Maria de Fátima B. de M. [et al.]. *Estudos em Literatura Popular*. João Pessoa, Editora Universitária/UFPB, 2004, p. 353-357.

“Y si dejas de luchar, e con tus palabras
logras que otro se abstenga,
pronto perderás la vida herido por mi lanza”
(Fala de Heitor a Polidamante, *Ilíada*, Canto XII.
Madrid, Aguilar, 1970).



Montagem com capas de folhetos de literatura de cordel.

O Diálogo cavaleiresco em texto de “cordel”

No debate que se instala entre Oliveiros e Ferrabraz, no famoso folheto de Leandro¹, a palavra se torna a ocupação principal de rivais, a fala constrói toda uma retórica do combate, sustenta os lances do desenvolvimento guerreiro, cavaleiresco, chegando mesmo a substituir a ação. A disputa verbal ocupando um grande espaço é uma antiga situação e não reflete apenas um mero ajuste a um tipo de sociedade. Acontece no

¹ Leandro Gomes de Barros. *Batalha de Oliveiros e Ferrabraz*. Folheto muito difundido, contando com inúmeras variantes.
www.intermidias.com

âmago da ação de combater, os personagens arrumados em posição de confronto ou de diálogo, quando teatralmente colocados frente a frente, cada um diz de suas qualidades, heroísmos e atuação. A teatralização do mundo é muito importante para uma sociedade como a que se produz os folhetos nordestinos, a função dramática fica atuando como uma espécie de garantia de equilíbrio (Rey-Flaud, 1973). Pode-se dizer, no caso desta literatura “popular” que a teatralização se adapta ao gosto pelas bravuras e peripécias, e aí quando a participação do poeta se faz mais incisivamente rítmica em sua narrativa, e mais enfática e estimulante para o leitor ouvinte espectador, quando se desenrola, com ímpeto, a linguagem imperativa e autoritária, tão de acordo com os referenciais nordestinos. E então o diálogo é importantíssimo, inclusive na medida em que visa a reportar dos atores e espectadores, a um tempo representado, e o espaço em que ele se dá é o limite deste próprio mundo.

Ao falar em diálogo, pensa-se necessariamente em dois logoi em contraposição ou disputa, mesmo porque defrontam-se um cosmos e outro, a configurar-se no futuro como vencedor e vencido, convertido e converso.

Surge a explicação de diálogo em seu sentido mais etimológico, pois aí ocorre o binário, a dualidade, condição necessária para que haja combate. No entanto, é preciso ver que não se trata de um dialogismo mas da divisão de um só universo, as duas partes fazendo parte de um todo. Assim Oliveiros e Ferrabraz são uma parte (cristã) e outra (moura) mas são uníssono de uma mentalidade de mundo e de guerra.

Esquematiza-se o encaminhamento destas situações pela introdução de um *disse* ou *falou*, que se repete nos diversos folhetos invariavelmente como uma fórmula, entre outras.

Ferrabraz eu não acredito/ assim não deves cansar-te/ confesso de minha parte/ que toda a oferta rejeito/ por que não aproveito d’uma ação acovardada/... pois que prefiro morrer sem tomar pela espada... levanta-se cavaleiro pegue a arma e se apronte/ pegue o cavalo se monte/ trata de ser bom guerreiro/ lance mão de sua espada...

Ao estudar as cartas de Batalha de Joanot Martorell (escritor catalão, autor da famosa novela *Tirant lo Blanc*) diz Vargas Llosa (1972) desde o sugestivo título *O Combate Imaginário*, que as palavras e formas expulsaram o combate físico e passam a ser a primordial ocupação de rivais, quando o combater se torna um pretexto. Destaca-se a força do simulacro, neste conjunto de atividades lúdicas, neste mundo ritual onde a forma termina por agir sobre o conteúdo, passando a linguagem a ser o próprio rito. Sugere-se então a constatação de como se fundem nestas situações as antinomias viver e representar, ser e parecer. Steiner (1965), em sua obra clássica aponta e elenca diálogos cuja disputa se concentra no verbo, a exemplo de Shakespeare:

“What is honour? A Word”.

Assim é que se chega inevitavelmente a entender o tipo de diálogo, parte de “courtoisie”, clima geral da ação cavaleiresca. Aquela mesma espécie de ética ocorrida nos encontros de cavaleiros da Europa Medieval (1972) é retida por vários motivos, e com sucesso pelos padrões de “ideologia feudal” do nordeste brasileiro:

“Se por acaso perder a vida/ é desventura da sorte/ é preciso pelejarmos/ para ver quem é mais forte” e isto chega até o desenvolvimento de uma disputa conceitual do tipo cortês: “Disse afinal sustento/ que por teu merecimento/ tens direito de perdê-lo/ e assim podes merece-lo/ pelo teu atrevimento”.⁶

Contextua-se esta ética artificiosa, desenvolvendo-se em várias modalidades de adaptação no folheto brasileiro. Com o conhecimento prático desta realidade, parece-me que estou a escutar os discursos que tantas vezes presenciei entre “coronéis” vizinhos, em minha região natal. É então que cresce a ética cavaleiresca, a ponto de substituir até a própria retórica da disputa.

⁶ José Bernardo da Silva. *Batalha de Carlos Magno e os 12 Pares de França com Malaco rei de Fez*. Cópia datilografada, Casa de Ruy Barbosa.
www.intermidias.com

Interrompendo a luta, Ferrabraz pede desculpas a Oliveiros dizendo-lhe: “se o tivesse conhecido/ com outro fraseado/ eu o teria recebido”.⁷

Ao analisar as funções da linguagem no teatro diz Roman Ingarden (1971, p. 535) que o diálogo se reduz muito raramente a uma pura comunicação e que o jogo é essencial, porque se trata de exercer uma influência sobre aquele a quem se dirige o discurso, destacando a função persuasiva das formas dialogadas. A cortesia consegue então chegar a limites imprevisíveis, num folheto em que se disputam verbalmente um negro (anti herói como sempre, e o herói do relato). “E disse ao negro: desculpe/ eu o ferir deste lado/ eu firo meu inimigo/ porém o conservo armado/ o preto fez continência/ e disse muito obrigado”.⁹

Tentando uma persuasão cada vez maior junto ao leitor ouvinte o cortês muita vez se transforma em paródico, e o diálogo paródico fica sendo uma espécie de segundo grau do épico. Tentando alcançar, mais diretamente, o poeta, de modo geral nestes casos, põe em ação recursos onomatopaicos para a noção de combate, o tinir de espadas ou a vozeria conflitante. “Você aqui hoje berra/ o gigante aqui dizia/ quem berra hoje é você/ Tomba-serra respondia/ e neste bate e rebate/ por todo o lado tinia”,¹⁰ havendo nestes casos uma predisposição ao aforisma: “o risco que corre ao pau corre ao machado” é o que dialogam os personagens da *História de João Acaba Mundo*. Destaca-se principalmente nos folhetos de tipo encantatório, uma tendência acentuada ao encaminhamento paródico do diálogo, tudo isso fazendo muito sentido, quando lembramos com Propp (1970), que a etapa heróica é sempre uma anterior à humanística, e percebendo que paródia se intensifica em razão direta de teor adaptativo nordestino.

“O gênio disse: você/ no meu alfange estrebucha/ ver Puxa-puxa puxar/ se puxar por puxa puxa”.¹² Em outros folhetos ocorre o estereótipo do aviltamento paródico do anti-herói, que caracteriza em geral o fecho

⁷ *Batalha de Oliveiros e Ferrabraz...*, op. cit.

⁹ José Bernardo da Silva. *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*. Juazeiro do Norte, 1964.

¹⁰ Minelvino Francisco da Silva. *História de Martin Tomba Serra e o Gigante Plutão do Deserto*, s/d.

¹² José da Costa Leite. *O Príncipe Roldão e a Princesa Lídia*, s/indic.

das façanhas de resgate da filha encarcerada de fazendeiro malvado, sucedâneo do rei medieval-filha aprisionada. “Meu genro me solte logo/ que eu nasci pra ser xifrudo/ pode amasiar-se/ com a mãe a filha e tudo”.¹³

Neste mesmo tipo de composição num combate entre jovem herói e anti-herói fazendeiro cruel, o poeta aproveita o diálogo para jogar com toda a força dos contrastes: “O velho disse tremendo/ não vá que você se acaba/ o rapaz disse sorrindo/ o valente não se gaba...”¹⁴ a apoteose do verbo é então o grito, que define a atuação do anti-herói na novela de cavalaria em geral “O coronel deu um grito/ que os montes estremeçeram”.¹⁵

O jogo de diálogo e a disponibilidade verbal de combatentes é levada a extremos, quando o herói entra em disputa e é surpreendido a discutir com a própria fera, que no caso chega a ponto de dizer-lhe: “verás como eu sou malvada” lançando-se mão de todos os meios formais para uma representação dramática (1973).

A retenção deste procedimento evidencia, por outro lado, uma espantosa conservação, uma atmosfera medieval, o discurso afeito e proveniente de um tipo específico de relação social hierárquica e autoritária, a necessidade de uma representação, e por outro lado a complexidade de uma narrativa que se quer atuante ao vivo, oralizada e até gestualizada, e ainda, o universal do jogo, que aciona constitutivos antagônicos, como o faz com cores opostas, falas opostas, naipes de baralho.

Esta riqueza frente à palavra manifesta a relação intensa com o gesto e com outros sentidos e nos traz a teatralidade de uma situação de comunicação em que a fala nunca é individual, apenas.

¹³ João José da Silva. *O Boiadeiro Valente*, s/ indic.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

Referências Bibliográficas:

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

INGARDEN, Roman. *Les Fonctions du Langage au Théâtre*. Poétique 8, 1971.

LLOSA, Mario Vargas. *El Combate Imaginario*. Barcelona, Barral, 1972.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du Conte*. Paris, Seuil, 1970.

REY-FLAUD, Henri. *Le Cercle Magique: Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*. Paris, Gallimard, 1973.

STEINER, George. *La Mort de la Tragédie*. Paris, Seuil, 1965.