

Cordel: o medieval e o contemporâneo

Felipe Arruda Nascimento

Graduando em Licenciatura em Letras, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), Câmpus Cubatão, SP, Brasil

Profa. Dra. Fabiana de Lacerda Vilaço

Professora no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), Câmpus Cubatão, SP, Brasil

Resumo: A literatura de cordel, como qualquer outra expressão popular, passou por diversas transformações até chegar à forma de arte que conhecemos hoje. Apesar disso, ainda mantém relações formais, temáticas e linguísticas com a literatura popular produzida desde a era medieval. Este estudo objetiva investigar essas mudanças e semelhanças entre literatura de cordel e literatura medieval através da ótica de Raymond Williams (1979) e seus conceitos de tendências culturais emergentes, residuais e dominantes.

Palavras-chave: Cordel. Literatura Medieval. Tradição Literária.

Abstract: The cordel literature, like any other popular expression, went through changes until it took the artistic form we know today. Despite that, it keeps formal, thematic and linguistic relations with the popular literary productions of the medieval age. This study aims to investigate these transformations and similarities between cordel and medieval literature through Raymond Williams's (1979) perspective and his concepts of emergent, residual e dominant cultural tendencies.

Keywords: Cordel. Medieval Literature. Literary Tradition.

Introdução

O presente estudo pretende descrever os aspectos medievais que foram legados à literatura de cordel, procurando mapear suas motivações de natureza cultural e sócio-histórica. Foram estudados três cordéis brasileiros bem conhecidos: “Juvenal e o Dragão”, de Leandro Gomes de Barros (1949); “O cavalo que defecava dinheiro”, de Leandro Gomes de Barros em parceria com João Martins de Athayde (1976); e “A chegada de Lampião no Céu”, de autoria de Guaipuan Vieira (1997).

Vendidos em feiras ou distribuídos de mão em mão, cordéis são uma tradição popular que se dá principalmente no Nordeste, de reprodução técnica caseira. Vieram de Portugal como uma leitura feita em voz alta e coletiva, um dos entretenimentos sedentários que se tinham nas caravelas (HAURÉLIO, 2018). Sua origem remonta à canção de Gesta e às novelas de cavalaria. Em Portugal, as Folhas Volantes — nome dado à produção literária que era veiculada de maneira semelhante à do cordel — não têm forma rígida, tendo até peças de teatro da época. Já a Literatura de Cordel tem forma específica e própria.

Os primeiros impulsos ideológicos e econômicos que levaram ao imaginário do cordel, a sede de aventura e a invariável presença de um herói, surgiram no período medieval. A lógica expansionista dessa época se dá porque havia o aumento demográfico, graças às novas técnicas de agricultura, e a escassez de metais preciosos. Surgia, assim, uma nova economia, sustentada por banqueiros que financiavam guerras e expansões marítimas a fim de encontrar novos materiais (BARLETTA, 2014, p.7). Dessa forma, as cruzadas, que ocorreram nesse período, tinham motivos tanto ideológicos (a expansão da cultura cristã) quanto econômicos.

A canção de gesta e a novela de cavalaria sempre tinham como motivos principais o heroísmo e a aventura, com a intenção de propagar uma ideia de território nacional. Segundo Cristina Álvares (2006, p. 4), “toda uma tradição hermenêutica que remonta ao pré-romantismo atribui à canção de gesta a função de exprimir poeticamente a constituição de um povo em nação e de fundar uma consciência nacional”, assim servindo ideologicamente ao propósito da criação de novos impérios.

As relações com o cordel se dão pela temática do herói aventureiro, que era vantajoso para impérios em expansão. “Juvenal e o Dragão”, por exemplo, herda uma precisão de detalhes em relação ao tempo e ao espaço dos contos de cavalaria, em

que o conteúdo ideológico do cavaleiro demandava que ele fosse viril, fiel e aventureiro, tendo como objetivo explorar, em nome de seu senhor, novas terras que poderiam ser úteis.

A arte é abstração, porém, é condicionada por fatores econômicos, históricos e ideológicos. Assim, é difícil pensar em arte sem contexto histórico, sem uma ideia que origine outra.

Segundo Raymond Williams, "a 'superestrutura' é, aqui, toda a 'ideologia' da classe: sua 'forma de consciência', seus modos constitutivos de ver-se a si própria no mundo" (WILLIAMS, 1979, p. 79). Essa estrutura, que controla a forma como vemos a arte e a própria identidade, faz com que surjam padrões de como essas ideias se comportam. Dessa forma, "é impossível, portanto, realizar uma análise cultural séria sem chegarmos a uma consciência do próprio conceito: uma consciência que deve ser histórica" (WILLIAMS, 1979, p. 81).

Assim, os conceitos de Raymond Williams (1979), que são os de cultura emergente, cultura dominante, tradição e resíduo, acabam por ser úteis a esta análise, já que estamos analisando uma literatura que passou por diversas transformações. A tradição passa por conflitos da história e se transforma a partir disso. As marcas que são deixadas pelas culturas dominantes mais antigas são conceituadas pelo estudioso como resíduo e esse dado é o que ressaltaremos nesse estudo. Para ele, o resíduo se conceitua dessa forma:

Por "residual" quero dizer alguma coisa diferente de "arcaico", embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de "arcaico" aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser "revivido" de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo "residual" é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente (WILLIAMS, 1979, p. 125).

Com base nisso, surgem os questionamentos: como foi o processo de transformação dessas características medievais que havia nas Folhas Volantes? O que permanece nos cordéis até hoje? Quais transformações ocorreram?

Nas próximas seções deste texto, serão feitas análises literárias do cordel brasileiro, com intuito de demonstrar o papel do imaginário medieval na constituição da identidade brasileira. Serão analisados aspectos formais e temáticos de cada obra, a fim de compará-los com os aspectos gerais de obras literárias da Idade Média.

Juvenal e o Dragão e os valores medievais

“Juvenal e o Dragão”, de Leandro Gomes de Barros, narra uma luta do bem contra o mal que remete à história de São Jorge, um santo que surge na Capadócia, sendo o dragão um representante do seu adversário (FONSECA, 2009). O personagem principal, como é típico no cordel, é uma figura heroica que está sempre do lado do bem: deve ser religioso e fiel a seus princípios, assim como o cavaleiro medieval.

A fidelidade entre os militares vinha de um aspecto cultural dos bárbaros, como diz a citação a seguir:

A feição característica desta relação era a ligação do homem ao homem. A fidelidade do indivíduo, sem necessidade externa, sem obrigação fundada nos princípios gerais da sociedade. Nas repúblicas antigas não encontramos nunca um homem ligado especial e livremente a outro homem; todos os homens pertenciam à cidade. Nas sociedades bárbaras é entre os indivíduos que se forma o laço social, primeiro pela relação do chefe ao companheiro, quando percorriam em bandos a Europa; depois pela relação do senhor ao vassalo. Este segundo princípio que teve também importante papel na história da civilização, esta dedicação do homem pelo homem provém dos bárbaros, e dos hábitos deles é que passou para os nossos (GUIZOT, 1907, p. 83 apud GUIMIERI, 2000, p. 2).

Assim, isso evidencia uma cultura mista. Portugal foi uma nação onde a burguesia demorou a crescer, em comparação a outros países europeus, já que a Revolução Industrial neste país só se deu no século XIX (REIS, 1987). Incapaz de produzir em massa, não conseguiria sustentar uma burguesia no sentido moderno. Sendo assim, o imaginário liberal surgido na Europa demorou a se espalhar em Portugal. Segundo Raymond Williams (1979), o conjunto de ideias constituía a cultura emergente no período, sobretudo porque estava restrita, no começo, aos burgueses, os quais constituíam a camada social emergente. Já em Portugal, a cultura dominante

ainda era a medieval, a qual resistia em forma de tradição. Isso não significa que a cultura de Portugal até o século XIX era estritamente medieval, mas sim que as forças produtivas haviam de passar por uma transformação ainda mais radical que mudaria a nação. Sofrendo influência de outros países e de eventos históricos do próprio país, a tradição haveria de mudar e legar elementos ao Brasil.

Ribeiro (2015, p. 36-7) afirma que “os povoadores europeus que aqui vieram ter eram uns poucos náufragos e degredados, deixados pelas naus da descoberta, ou marinheiros fugidos para aventurar vida nova entre os índios”. Assim, Portugal, que, na prática, acabava de sair da Idade Média, legou para o Brasil uma parcela de sua população que não tinha a mesma mentalidade que a burguesia do resto da Europa.

“Juvenal e o Dragão” tem o didatismo típico das histórias contadas pela Igreja Católica. Não há nenhum acanhamento nisso, sendo até mesmo a primeira estrofe do poema:

Quem ler esta história toda
do jeito que foi passada
Verá que o falso é vil
Nunca nos serviu de nada
E a honra e a fidelidade
Sempre foi recompensada (BARROS, 1949, p. 1).

O didatismo serve para instruir uma população de como ela deveria ser, e é mais eficaz quando os versos são fáceis de decorar. Sendo assim, rimas do segundo, quarto e sexto versos, em redondilhas maiores, servem para criar uma musicalidade feita para o canto, servindo assim para toda a população, até a que não sabe ler. Por isso, há uma forma tão rígida no cordel.

O tom da mística começa a se dar aos poucos, já pelos carneiros que Juvenal herda, que são três, fazendo referência à Santíssima Trindade. Apesar de percebemos que o território é um lugar fantástico, com a organização social parecida com a medieval, à primeira vista, ainda não saberíamos dizer se ele corresponde ao Brasil.

E todos os números parecem a corresponder uma espécie de mística. Sete anos em que o camponês, pai de Juvenal, enviuvou.

Ficou ela na choupana
Cumprindo a sorte fatal
O seu nome era Sofia
E o dele Juvenal
Que pensava em aventura
Atrás do bem ou do mal (BARROS, 1949, p. 2).

Nesse momento, Juvenal acredita que deve ir atrás de uma aventura sem dar muitos motivos para isso. Por isso, deixa Sofia com o padrinho e parte com os três carneiros.

A precisão da narração, em sua clara delimitação de tempo, de espaço e de ação, contribui para limpidez do texto, para que a mensagem seja passada e para a construção do mundo do cordel. Quando o narrador conta que Juvenal saiu “às seis horas da manhã”, conseguimos imaginar o frescor da manhã, o sol nascendo, pelo conhecimento prévio de como imaginamos esse horário.

Em seguida, ao descansar em um rochedo, um homem misterioso chega com três cachorros e os oferece em troca dos carneiros. Suas motivações são desconhecidas. Esse tipo de elemento narrativo, que contribui simultaneamente para uma certa atmosfera de mistério e mística, é uma das características comuns das novelas de cavalaria (AUERBACH, 2021, p. 139).

À primeira vista, Juvenal reluta por causa de uma das virtudes benquistas pelo cristianismo: a prudência. Ele argumenta que os carneiros podem se alimentar sozinhos, já os cães dariam prejuízo. Mas o desconhecido argumenta que são cães caçadores; além disso, são fiéis e defensores (BARROS, 1949, p. 3):

Chegando no arvoredor
Foi dizendo: oh meu rapaz
São aqueles seus carneiros
Que eu vejo pelo que traz?
Quer trocar pelo pelos cachorros
Veja o negócio que faz
[...]
Juvenal lhe respondeu:
Nós não podemos trocar
Os meus carneiros no mato
Procuram se alimentar
A passo que seus cachorros
São preciso eu sustentar.

A fidelidade dos cães logo fica provada quando ele pede que busquem comida e voltam com “uma cesta de comedoria”.

No seu vagar, Juvenal encontra uma princesa e seu cocheiro. O cocheiro explica que o Rei fez um tratado com o dragão de entregar uma moça para devorar todo ano e, assim, poupar seu reino da destruição pelo monstro. Até que chega a vez da princesa. Pelo bem do povo, o rei é obrigado a levá-la para ser sacrificada. Percebamos que há uma semelhança com o sacrifício pagão: por ser uma história aparentada à lenda de São Jorge, ela tem o mesmo motivo: a luta contra os pagãos (FONSECA, 2009, p. 8). Como é comum para a visão totalizadora do cristianismo demonizar religiões de ritos diferentes, isso permaneceu no imaginário coletivo do brasileiro e português. Diferentemente de outras religiões, o cristianismo tem uma lógica de se expandir além de sua aldeia, de sua nação, suas fronteiras. O cristianismo não tem apenas o povo eleito, quer salvar o maior número de almas possível. Sendo assim, tem uma visão de mundo universal, em que todos os fenômenos só são relacionados a Deus e o Diabo.

Por vezes, o dragão é chamado de monstro ou de serpente, este último sendo simbólico para o judaico-cristianismo, pois também foi a serpente que seduziu Eva a cometer o pecado original. “A serpente dava urros” (BARROS, 1949, p. 10) é um exemplo disso.

Juvenal, apelando ao divino e sabendo que, com Ele, era invencível, diz:

Não digo por pabulagem
Nunca temi a inimigo
Eu junto com os meus três cães
Só Deus poderá comigo
Enfrento um cento de feras
E digo que não vi perigo (BARROS, 1949, p. 8).

A princesa promete a Deus que se casará com ele, caso saia sem ferimentos. Deus lhe concede seu pedido: Rompe-Ferro, um dos cães, descobre um ferimento na asa do dragão, morde duas vezes e o mata, ficando Juvenal vivo e ileso. Ele arranca dois dentes do dragão para que ninguém duvide de sua história.

A princesa se oferece para se casar com ele e apresentá-lo ao rei. Juvenal se recusa porque o chamado da aventura é maior do que o benefício próprio, mas promete que voltará em três anos para a capital deste reino. É após a partida de

Juvenal que o ardiloso cocheiro comete a traição: de volta ao reino com a princesa a salvo, ele convence o rei de que foi o verdadeiro herói e, ameaçando-a, faz com que ela jure pela própria vida e em nome de Deus jamais revelar a história verdadeira. Contudo, tentando resistir ao golpe do cocheiro e se safar de ter que se casar com ele, durante três anos, a princesa alega estar muito doente e seu casamento vai sendo adiado até que Juvenal volte.

Juvenal volta e, sempre destemido, acaba entrando em briga com os soldados. O rei o chama para averiguar a situação, e ele conta a verdade e pede para chamar a princesa. A princesa aparece e confirma sua história, o herói mostra os dentes do dragão e assim é descoberta a traição. O cocheiro é executado e Juvenal se casa com a princesa.

A princesa é descrita como passiva, casta, pura, adjetivos comuns às mulheres que servem de “refúgio” nas novelas cortesãs. Quanto aos cães, estes se transformam em aves brancas, lembrando anjos.

Como vimos nesta síntese do enredo do poema, há uma preocupação em destacar a nobreza de caráter de Juvenal e, ao mesmo tempo, a traição e a covardia do cocheiro. A simbologia dos cães como fiéis escudeiros e, mais tarde, quase como anjos, colaboram com essa caracterização. Desses fatos, podemos concluir uma intenção didática para o poema, cujo enredo se organiza em torno de transmitir um conteúdo moral. Conforme apresentado anteriormente, o didatismo, o ímpeto pela aventura, são características que se dão por causa de um momento histórico que sentia necessidade de instruir a população para a conquista de novas terras, para a luta contra o paganismo e o pecado.

O cavalo que defecava dinheiro: Pícaro ou Malandro?

A figura do pobre que resiste através da esperteza é tradição na literatura brasileira e espanhola. Na espanhola, na figura do pícaro, e na brasileira, na figura do malandro. Como Portugal e Espanha são países próximos geograficamente, e por terem sido em uma época uma só nação (período que ficou conhecido como União Ibérica), tiveram intercâmbio cultural. No período da colonização, chega o pícaro nas terras do Novo Mundo, o que faz com que essa figura da Idade Média espanhola passe por profundas transformações.

Na primeira estrofe do poema, somos situados quanto à figura que antagoniza e o espaço onde se passa a narrativa:

Na cidade de Macaé
Antigamente existia
Um duque velho invejoso
Que nada o satisfazia
Desejava possuir
Todo objeto que via (BARROS; ATHAYDE, 1976, p. 1)

É interessante notar que a avareza, um dos pecados capitais, é obsessivamente punido na Literatura de Cordel.

Para Delumeau (1991; 2005) o conceito de pecado faz parte do cotidiano das pessoas, tanto no seu aspecto psicológico como nas suas condutas, podendo as ações dos fiéis pela obediência ao divino, através de sua fé, do medo e do temor humano às possíveis consequências (DELUMEAU, 1991 apud RIBEIRO, 2020 p. 2).

Ou seja: o pecado não é fechado em si, ele tem intenções terrenas além das metafísicas, tais como a de organizar melhor a propriedade. Quem deseja muito o dinheiro e propriedades pode atrapalhar o interesse da Igreja Católica de manter para si a propriedade privada.

Segundo Antonio Candido (1970), pícaro pode ter o significado de servente de cozinha e isso se reflete na maioria das histórias de picardia. No caso desse cordel específico, ele é compadre do duque avarento e vivia na condição de alugado, ou seja, em condições de submissão ao chefe de terras:

Esse duque era compadre
De um pobre muito atrasado
Que morava em sua terra
Num rancho todo estragado
Sustentava seus filhinhos
Na vida de alugado. (BARROS; ATHAYDE, 1976, p. 1)

Pobre, sem ter nenhuma opção, nem de plantar e cuidar dos animais, começa a planejar um jeito de alimentar sua família, trazendo um cavalo de onde trabalhava. Decidiu inventar um “quengo”, ideia que lhe vem com certa rapidez. Diferentemente dos romances picarescos, essa figura não tem idealizações que precisam ser rompidas para ter que lidar com a realidade, ele já está “pronto”, assim como o

malandro. Em “Dialética da Malandragem”, de Antonio Candido (1970), o crítico explica as principais diferenças entre o romance malandro e o romance picaresco, que podem vir a ser úteis nesta análise. Uma outra característica do romance picaresco é a obscenidade das ações do pícaro, que podem ser refletidas no fato de ele colocar dinheiro no ânus do cavalo:

Foi na venda e de lá trouxe
Três moedas de cruzado
Sem dizer nada a ninguém
Para não ser censurado
No fiofó do cavalo
Foi o dinheiro guardado
Do fiofó do cavalo
Ele fez um mealheiro
Saiu dizendo: Sou rico!
Inda mais que um fazendeiro,
Porque possuo o cavalo
Que só defeca dinheiro (BARROS; ATHAYDE, 1976, p. 2).

Em seguida, ele sai anunciando ao seu compadre rico que o cavalo defeca dinheiro. É o “quengo” que havia planejado. Assim, ele recebe, ao vender o animal, mais dinheiro do que “investiu” colocando dentro dele.

Contudo, logo depois, seu compadre descobre que foi lesado, porque o cavalo defeca apenas fezes após de ser bem alimentado e bem tratado.

O protagonista trata de fazer um plano rapidamente, pois já imaginava que o duque descobriria. Com sua rapidez de raciocínio, cria este plano:

Quando o velho aparecer
Na volta daquela estrada,
Você começa a falar
Eu grito: Oh mulher danada!
Quando ele estiver bem perto,
Eu lhe dou uma facada.
Porém eu dou-lhe a facada
Em cima da borrachinha
E você fica lavada
Com o sangue da galinha
Eu grito: Arre danada!
Nunca mais comes farinha!
Quando ele ver você morta
Parte para me prender,
Então eu digo para ele:
— Eu dou jeito ela viver,
O remédio tenho aqui,
Faço para o senhor ver!

— Eu vou buscar a rabeca
Começo logo a tocar
Você então se remexa
Como quem vai melhorar
Com pouco diz: estou boa
Já posso me levantar (BARROS; ATHAYDE, 1976, p. 6).

Usando de seus poucos recursos, ele engana o velho ao usar rabeca, e ele acaba matando a própria esposa que reclamava de suas compras que sempre lhe levavam ao mesmo caminho.

Assim como o romance picaresco, há uma certa ironia e humor debochado perante os ricos e poderosos. No entanto, “O cavalo que defecava dinheiro” é mais sóbrio, não há a utilização de palavras constantes e nem um deboche tão intenso. Ainda assim, não é de todo otimista como o romance de malandro, pois o pobre consegue apenas o seu sustento, que é através de um boiadeiro que lhe dá os seus bois. O pobre volta a sua moradia e encontra seu compadre. Este, pensando que o pobre tinha ficado rico, pergunta o que houve, vai atrás do lugar onde ele teria ficado rico e nada encontra. Ou seja, o desfecho da história se dá com os dois no mesmo nível financeiro. Porque a moral da história é:

Este livrinho nos mostra
Que a ambição nada convém
Todo homem ambicioso
Nunca pode viver bem,
Arriscando o que possui
Em cima do que já tem.
Cada um faça por si,
Eu também farei por mim!
É este um dos motivos
Que o mundo está ruim,
Porque estamos cercados
Dos homens que pensam assim (BARROS; ATHAYDE, 1976, p. 14).

Esta é uma semelhança com “Juvenal e o dragão”: termina com uma lição de moral, nunca deixando de lado o didatismo.

Lampião e a figura viril

“A chegada de Lampião no Céu” nos apresenta uma figura bem comum na literatura de cordel: Lampião. Nascido Virgulino Ferreira da Silva, foi um cangaceiro.

Tido como herói por muitos, também é tido como vilão. Essa duplicidade aparece no cordel:

Inda mais tem sua má fama
Vez por outra comentada
Quando há um julgamento
Duma alma tão penada
Porque fora violenta
Em sua vida é baseada.
[...]
— Sei que sou um pecador
O meu erro reconheço
Mas eu vivo injustiçado
Um julgamento eu mereço
Pra sanar as injustiças
Que só me causam tropeço (VIEIRA, 1997, p. 1).

Neste trecho, Lampião se defende dizendo que era pobre e merecia um julgamento justo, porque suas atrocidades teriam sido cometidas em nome dos mais frágeis, ele sendo um deles.

Como em todo cordel, primeiro ele situa a época e local da narrativa:

Foi numa Semana Santa
Tava o céu em oração
São Pedro estava na porta
Refazendo anotação
Daqueles santos faltosos
Quando chegou Lampião.
[...]
Pedro pulou da cadeira
Do susto que recebeu
Puxou as cordas do sino
Bem forte nele bateu
Uma legião de santos
Ao seu lado apareceu (VIEIRA, 1997, p. 1).

Também podemos notar que os santos não viam Lampião como alguém querido. Na verdade, levaram um susto ao perceber que Lampião foi para o céu. Como é destemido, ele ri da situação. Em todo o cordel, permanecerá em uma posição de quase superioridade, de alguém que sabe o que está fazendo. Quando São Pedro diz que o caso de Lampião já é caso encerrado, ele se defende:

— Como fazem julgamento
Sem o réu estar presente?
Sem ouvir sua defesa?
Isso é muito deprimente
Você Pedro está mentindo
Disso nunca estive ausente (VIEIRA, 1997, p. 2).

Ele não teme nem os santos. É capaz de argumentar com eles e até de atirar neles, se sentisse que era preciso:

Lampião vendo o afronto
Naquela santa morada
Disse: Deus não está sabendo
Do que há na santarada
Bateu mão no velho rifle
Deu pra cima uma rajada (VIEIRA, 1997, p. 2).

O único santo que é de afeição de Lampião é Padre Cícero; portanto, ele é chamado a acalmá-lo. Padre Cícero cria um plano para salvá-lo e desenvolve uma argumentação em torno da infância triste e humilde que Lampião teve, defendendo que o cangaço haveria de ser o seu caminho e que ele teria de lutar pelos desafortunados. Mesmo assim, ele é recusado nos céus e volta ao Nordeste, não ficando nem no Inferno e nem no Céu:

Pedro disse: é malcriado
Nem o diabo lhe aceitou
Saia já seu excomungado
Sua hora já esgotou
Volte lá pro seu Nordeste
Que só o cabra da peste
Com você se acostumou (VIEIRA, 1997, p. 3).

Um dos aspectos que são de interesse notar é a coragem de Lampião de bater de frente até mesmo com os santos, para o que ele considera justo, uma das características do Cavaleiro Cortês ideal, o que também se torna um paradoxo, já que a religiosidade dogmática é outra característica.

“A chegada de Lampião no Céu” usa a forma poética também regular ao cordel e não traz muitas inovações na forma. Não tem intenção didática, o que é uma peculiaridade que o diferencia dos dois cordéis comentados anteriormente.

Conclusão

Com este estudo, podemos concluir que muitas das características do cordel também são pertencentes ao campo da identidade nacional. Muito do que a Europa medieval nos legou foi reinventado e pensado na cultura brasileira. Sendo assim, o cânone literário não inventou o projeto de país sozinho. Este também é idealizado

pelas camadas mais populares do Brasil, as quais elaboraram e ainda elaboram, por meio de manifestações artísticas, tais como o cordel, nossas noções de como uma nação deveria ser.

Pelo passado de colônia do nosso país, era de se esperar que houvesse resíduos europeus no nosso imaginário, mas também no cordel percebemos características únicas e originais.

Podemos assim, concluir que, pelas semelhanças que há entre pícaro, o malandro e o herói de “O cavalo que defecava dinheiro” (BARROS; ATHAYDE, 1976), o resíduo dessa figura permanece através do tempo, reinventado por novas condições materiais. Podemos também concluir que o Juvenal é um resíduo cultural que remete à figura de São Jorge, mas isso não quer dizer que seja menos original ou que os autores copiaram conscientemente esses personagens, e sim que a tradição, a superestrutura e a cultura dominante têm tanta força que se criam novos contextos e histórias parecidas com as contadas nos tempos passados. Assim,

A hegemonia é sempre um processo ativo, mas isso não significa que seja simplesmente um complexo de características e elementos dominantes. Pelo contrário, é sempre uma organização mais ou menos adequada, e uma interligação de valores, práticas e significados que de outro modo estão separados e são mesmo díspares, e que ela especificamente incorpora numa cultura significativa e numa ordem social efetiva (WILLIAMS, 1979, p. 118).

A hegemonia não trata apenas dos elementos dominantes de uma cultura da elite. Ela faz concessões para que se adapte ao imaginário da sociedade e, assim, mantenha uma identificação maior. Contraditório, apesar de ser uma expressão popular, o cordel apresenta características que não de ser herdadas em um momento que a cultura medieval é a dominante, ou seja, uma cultura mista com tudo que havia naquela sociedade e nas sociedades que houve mais tarde.

Não há uma face única de país, e sim várias culturas e expressões individuais que entram em tensionamento com a outra, formando assim, dialeticamente, uma identidade.

Referências

ÁLVARES, Cristina. Gêneros literários medievais: canção de gesta, lírica trovadoresca, romance. **Repositório UM** – Universidade do Minho, 2006. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/12134?mode=simple>. Acesso em: 29 abr. 2022.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

BARROS, Leandro Gomes de; ATHAYDE, João Martins de. **O cavalo que defecava dinheiro**. [S. l.], 1976.

BARROS, Leandro Gomes de. **Juvenal e o dragão**. [S. l.], 1949.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, n. 8, p. 67-89, 1970.

BARLETTA, Laura. Introdução In: ECO, Umberto. **Idade Média Castelos, Mercadores e Poetas**. Amadora, Portugal: Editora Leya 2014 p.7-19

FONSECA, Fabio. O triunfo do bem sobre o mal no sertão nordestino. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. **Anais [...]**. Fortaleza: ANPUH, 2009.

GUMIERI, Edenuice Barnabé. A educação dos homens nos castelos medievais: séculos XI-XIII. **Acta Scientiarum**. Human and Social Sciences, v. 22, p. 175-180, 2000.

HAURÉLIO, Marco. **Breve história da literatura de cordel**. São Paulo: Claridade, 2018.

REIS, Jaime. A industrialização num país de desenvolvimento lento e tardio: Portugal, 1870-1913. **Análise Social**, p. 207-227, 1987.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Global Editora, 2015.

VIEIRA, Guaipuan. **A chegada de Lampião no céu**. [S. l.], 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução de W. Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.