UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO (MESTRADO) EM
"CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS"

JOSÉ ROBERTO VENSAN MARAMALDO

Os poetas duelistas e suas armas narrativas

O Duelo de Cantoria como signo complexo

(Versão corrigida)

v.1

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO (MESTRADO) EM
"CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS"

OS POETAS DUELISTAS

E suas armas narrativas

O Duelo de Cantoria como signo complexo

(Versão corrigida)

JOSÉ ROBERTO VENSAN MARAMALDO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de Concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti

v.1

São Paulo
2019

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
© reprodução total

M299

Maramaldo, José Roberto Vensan

Os poetas duelistas e suas armas narrativas – o Duelo de Cantoria como signo complexo – São Paulo, SP / José Roberto Vensan Maramaldo; Paulo Teixeira Iumatti, orientador -- São Paulo, 2019.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil : a criação da realidade, a realidade da criação.

Título em inglês: Dueling poets and their narrative weapons – the Singing Duel as a complex sign – São Paulo, SP.

Descritores: 1. Duelo de cantoria 2. Cordel 3. Cantoria 4. Narrativa 5. Poética cognitiva I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Iumatti, Paulo Teixeira, orient. III. Título.

IEB/SBD66/2019 CDD 22.ed. 398.5

Bibliotecária responsável: Daniela Piantola - CRB-8/9171

À Gisele, mulher da minha vida,
aquela que com as próprias mãos
de amor, afeto, cumplicidade, inteligência e compreensão
me puxou de volta à vida e me salvou.

Resumo

A presente dissertação é resultado da aplicação da abordagem analítica posterior à Virada Cognitiva à análise dos Duelos de Cantoria, um fenômeno que ocorre no nordeste brasileiro desde a segunda metade do século XIX e que permanece vivo até os dias atuais. Duelos de Cantoria têm sido pesquisados em geral em abordagens históricas ou antropológicas, e este trabalho se assenta sobre este corpo de análises agregando o campo analítico aberto pelas teorias cognitivas e evolucionárias ao esforço de estudo deste fenômeno cultural. A tensão sobre o Cantador – Duelista para compor poemas rimados durante o evento ao vivo, bem como os *schemas* e *frames* empregados na composição das estrofes em tempo real, nos servem de ponto-de-partida para o estudo. Alguns fenômenos resultantes são também estudados, como o aspecto de duelo do Duelo de Cantoria e como ele é construído em forma de "parceria no dissenso" como uma forma específica de narrativa distribuída, e a operação destas narrativas, e das narrativas de narrativas, em um contexto social mais amplo. A análise está centrada em torno de eventos que ocorreram durante a segunda metade do Século XIX e primeira metade do Século XX, e que foram posteriormente registrados na forma escrita por críticos contemporâneos ou quase contemporâneos aos eventos.

Palavras-chave: Duelo de Cantoria, Cantoria, Cordel, Poética Cognitiva, Narrativa.

Abstract

This dissertation is the result of applying the post-Cognitive Turn analytical approach to the analysis of Singing Duels, a cultural phenomenon occurring in North-eastern Brazil since the second half of the 19th. century that can be witnessed to this day. Singing Duels have generally been analysed using either historical or anthropological approaches, and this work builds on this body of analyses by adding a layer of cognitive and evolutionary theories into the analytical effort of the phenomenon. The stresses put on the performer – the Duellist – in composing rhymed poems due to the live nature of the event, as well as the schemas and frames utilized in composing strophes in real time, serve as the starting point of the analysis. Following, some consequent phenomena are analysed, such as the duelling aspect of the Singing Duel and how it is constructed as a "partnership in dissent" into a specific form of distributed narrative, and the operation of such narratives, and narratives of narratives, within a broader social context. The analysis is centred mostly around events that occurred during the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century, and were later recorded in written form by early, contemporary critics.

Keywords: Singing Duel, Singing, Cordel Literature, Cognitive Poetics, Narrative.

Agradecimentos

Agradeço à Universidade de São Paulo, minha segunda *alma mater*, e à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas onde me formei em Letras – Português em 2017.

Ao Instituto de Estudos Brasileiros, pela instituição ímpar que é e por me acolher para esta pesquisa de Mestrado.

Ao Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti, pela orientação dedicada e atenta, e iluminadora em momentos decisivos. Agradeço por sua paciência comigo e pela compreensão de meus métodos nem sempre ortodoxos de trabalho. Agradeço também por sua importantíssima iniciativa de desenvolver a conservação e o estudo do Cordel no IEB.

Aos Profs. Drs. Rosilene Alves de Melo e Fernando Paixão, e também ao Prof. Dr. João Miguel Sautchuk, pela leitura cuidadosa e crítica do manuscrito e/ou da primeira versão desta dissertação, pelos comentários argutos, certeiros e produtivos, tanto na arguição quanto na defesa, e pelo material gentilmente cedido e indicado.

Aos Profs. Drs. Sárka Grauová (Universidade da Carolina, Praga), Vanderli Custódio (IEB-USP), Antonio Vicente Seraphim Pietroforte (FFLCH-USP), Jaime Tadeu Oliva (IEB-USP), Otávio Bandeira de Lamônica Freire (ECA-USP), e Monika Wozniak (Universitá Sapienza, Roma) pelas aulas ministradas durante o curso de Mestrado.

À Daniele e Cristina, secretárias do IEB pelo apoio sempre solícito e competente.

Às Bibliotecas da FEA-USP, Florestan Fernandes (FFLCH-USP) e Brasiliana Guita e José Mindlin, pela acessibilidade do acervo e pelo espaço, onde passei muitas horas estudando, escrevendo e trabalhando nesta dissertação.

À Gisele Cabral Monteiro, minha esposa, amiga e companheira, e à Júlia Monteiro Maramaldo, minha filha querida.

A Dirceu e Tatiana, meus pais, *in memoriam*. (Mãe, pai, olha eu aqui!)

A meus sogros Carlos e Yara, exemplos de vida e amigos do coração. Vocês são a minha família.

Aos meus clientes e parceiros de tradução e produção audiovisual, que confiam em meu trabalho. Esta pesquisa foi financiada com recursos próprios.

Sumário

Introdução
O Duelo de Cantoria em um Outro Campo Teórico 1

Capítulo 1
Cognição Narrativa do Poeta Duelista 8
O gênero narrativo como categoria cognitiva 18
A métrica do cordel 21
Aquisição da Forma Cantoria 24
Diegese do Duelo 28
Duelo de Cantoria como gênero narrativo: a constância da forma 30
A Peleja Original 33
A Peleja Original como Espaço de Disputas: o Duelo de Versões 38
Conclusão do Capítulo 40

Capítulo 2
Sintagma e Paradigma Narrativos no Duelo de Cantoria 41
Romance do Pavão Misterioso – Análise Sintagma-Paradigma 44
Duelo do Sertanejo com o Matuto: Bernardo Nogueira contra Manoel Serrador 48
O Duelo de Cantoria e a questão da autoria 61
O Duelo de Cantoria além da autoria: o feito heroico 64
O Duelo de Cantoria É Mais do que Isotopia Semiótica 78
Conclusão do Capítulo 82

Capítulo 3
Narrativas Distribuídas dos Duelos de Cantoria 83
O Duelo de Cantoria como narrativa distribuída 87
Dêixis do Duelo de Cantoria 90
Estratégias de defesa e golpes narrativos em versos – breves análises 95
Agostinho Nunes da Costa esquiva-se de acusação de má-conduta 95
Nicandro Nunes da Costa (Filho de Agostinho) responde a uma acusação 97
O reconhecimento do adversário: Nicandro e Nogueira 100
A desconstrução, a palmatória e o golpe de misericórdia: uma resposta de Nicandro ao desafio à sua honra e à do finado Nogueira 111
A santa e irredutível nobreza, ou a arte de pintar o perigo 120
Conclusão do Capítulo 126

Capítulo 4
Sincretismo Narrativo do Duelo de Cantoria 127
A transmissão dos elementos narrativos: José Bernardo da Silva em Juazeiro, 1926 135
A transmutação do personagem: Ignacio da Catingueira e o Duelo de 1874 em Patos 139
A Emergência do Duelo como Fenômeno Social 148
Do Ambiente Social de Volta à Narrativa: o Duelo de Cantoria como Mito e *Storyworld* 154
Conclusão do Capítulo 160

Conclusão
Do Saber Narrativo à Ação Narrativa 161

Referências Bibliográficas 170

Índice de Tabelas

Tabela descritiva de ações narrativas (sintagmas) do protagonista Evangelista nas estrofes 62-127 do "Romance do Pavão Misterioso" e seus respectivos "valores de sucesso" (paradigmas) 44-46

Tabela descritiva de ações narrativas (sintagmas) dos cantadores Manoel Serrador e Bernardo Nogueira e seus respectivos "valores de sucesso" 57-58

Tabela comparativa dos golpes (sintagmas) trocados por Romano do Teixeira e Ignacio da Catingueira 73-74

Índice de Gráficos

Gráfico sintagma-paradigma das estrofes 62-127 do "Romance do Pavão Misterioso" para o personagem Evangelista 46

Gráfico sintagma-paradigma do "Duelo de Serrador com Nogueira" conforme descrito por Francisco das Chagas Batista 59

“Com esser puote chun ben, distributo
in più posseditor, faccia più ricchi
di sé che se da pochi è posseduto?”

Ed elli a me: “Però che tu rificchi
la mente pur a le cose terrene,
di vera luce tenebre dispicchi.

Quello infinito e ineffabil bene
che là sù è, così corre ad amore
com a lucido corpo raggio vene.

Tanto si dà quanto trova dardore;
sì che, quantunque carità si stende,
cresce sovr essa letterno valore.

E quanta gente più là sù sintende,
più vè da bene amare, e più vi sama,
e come specchio luno a laltro rende.”

Dante Alighieri
Purgatorio, Canto XV

“Tese 1:
Alguma coisa há,
e o nada absoluto não há.”

Mário Ferreira dos Santos
Filosofia Concreta

Introdução
O Duelo de Cantoria
em um Outro Campo Teórico

A narratologia clássica[1] trata as narrativas como um fenômeno essencialmente linear. Toma-se um personagem, ou grupo de personagens, e observa-se seu comportamento, suas características essenciais, de acordo com os eventos que se sucedem (Bal, 2009). A história é colocada num contexto em que se observam diversos níveis narrativos, ou seja, decompõe-se o narrador em diversos níveis semióticos: há o escritor que imaginou a história, há sua própria persona que está "dentro" da história e há o narrador que surge como agente dentro da história. O mesmo ocorre com os elementos do contar, como o ordenamento sequencial, o distanciamento, antecipações, anacronismos, etc., e também com os elementos que constituem a história, como os personagens, o espaço e o tempo. Além disso, efeitos narrativos são também estudados: focalização, o fundo sobre o qual se passa a história. A história é ainda decomposta em elementos estruturais, como a fábula (a sequência de fatos propriamente dita), os atores (personagens e outros elementos que tomam ação na história), o tempo e o local.

Trata-se de uma abordagem importante e produtiva. A narratologia clássica, em resumo, trata a narrativa – seja ela um romance, um filme, uma peça de teatro, um folheto de cordel – como um *sistema de signos* passível de decomposição e análise, de uma forma bastante similar a um signo semiótico isolado.

No entanto, a narratologia clássica, mesmo em sua abordagem intertextual, padece de uma limitação importante: ela se debruça sobre as narrativas como objetos em si, alheios a seu entorno e independentes dele. Para a narratologia clássica, o que interessa é o funcionamento interno da narrativa, seus signos e suas inter-relações.

Ora, embora seja de evidente valor, esta abordagem apresenta limitações se buscarmos compreender alguns fenômenos narrativos relativos ao Duelo de Cantoria e, por extensão, à literatura de cordel. Isto porque, diferentemente do âmbito das narrativas a

[1] Segundo Bal (2009), p. 3, "A narratologia como campo de estudos é o conjunto de teorias sobre narrativas, textos narrativos, imagens, espetáculos, eventos – de artefatos culturais que contam uma história. Esta teoria nos ajuda a entender, analisar e avaliar as narrativas. Uma teoria é um conjunto sistemático de declarações generalizadas sobre um segmento particular da realidade. Este segmento da realidade, o corpus, sobre o qual a narratologia procura fornecer compreensão consiste de textos narrativos de toda espécie, feitos para diversas finalidades e servindo muitas funções diferentes. Se fosse possível atribuir características aos textos narrativos, estas características poderiam servir como pontos de partida para a próxima fase: uma descrição da forma com que cada texto narrativo é construído. Então teremos uma descrição de um sistema narrativo. Com base nesta descrição, podemos examinar as variações que são possíveis quando o sistema narrativo for concretizado em textos narrativos. Esta última etapa pressupõe que se pode descrever um número infinito de textos narrativos utilizando-se um número finito de conceitos contidos no sistema narrativo".

que se dedica a narratologia clássica – a alta literatura ocidental, principalmente – a literatura de cordel é um fenômeno igualmente complexo porém de natureza diferente. Ele envolve um alto grau de interatividade entre autor e público, que se reflete na composição das narrativas, e também um alto grau de padronização e também de territorialização narrativa (Iumatti, 2017-1). Tanto os Duelos de Cantoria quanto os folhetos de cordel são compostos com a finalidade precípua de agradar o público comprador ou patrocinador (Sautchuk, 2009), o que determina em grande parte tanto a forma quanto o conteúdo destes fenômenos literários. Este fato também acarreta especificidades na questão da autoria, questão esta que como veremos mais adiante é inteiramente de outra natureza na literatura de cordel.

O fenômeno da literatura de cordel, assim como outros fenômenos de literatura popular, são forte indicação de que há um mundo de narrativas bem mais extenso do que aquele explorado pela narratologia clássica. É preciso buscar ferramentas mais amplas para explicar o cordel – e o Duelo de Cantoria – como parte da cultura narrativa brasileira.

Esta dissertação é um mapeamento das possibilidades teóricas que existem para se estudar narrativas além do âmbito da narratologia clássica[2]. Para tal nos valeremos de uma abordagem interdisciplinar e até mesmo, transdisciplinar, agregando o conhecimento desenvolvido em diversas áreas para que sirvam à compreensão dos fenômenos que estudaremos aqui, especialmente o fenômeno do Duelo de Cantoria e da Peleja. A interdisciplinaridade estará na aplicação simultânea de diversas teorias modernas sobre a produção e a criação humanas ao estudo de um único fenômeno. Já a transdisciplinaridade ocorrerá em alguns momentos em que tomaremos emprestado conhecimentos e paradigmas desenvolvidos em uma área do conhecimento e, criteriosamente, os aplicaremos a problemas teóricos diferentes porém de natureza similar.

A interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade, tão essenciais para entender os fenômenos ligados ao mundo do cordel e da cantoria, são abordagens possíveis sob o ponto-de-vista do que se chamou de "virada cognitiva"[3] nas ciências humanas.

---

[2] Não tenho a pretensão aqui de construir uma nova semiótica nem uma nova narratologia, mas sim de explorar horizontes, possibilidades novas abertas por campos teóricos afins. Sendo assim, sirvo-me de diversos conceitos tanto do que denomino "narratologia clássica" quanto "semiótica" neste trabalho, seja para empregá-los como ferramentas analíticas, seja para discutir ou ampliar os conceitos envolvidos. O diálogo com a herança teórica é aberto e direto e não considero que haja conflito e sim, complementaridade, continuidade, entre a "narratologia clássica", a "semiótica" e o campo conceitual explorado aqui.

[3] O termo "virada cognitiva" ou "revolução cognitiva" se refere a um amplo desenvolvimento nas ciências sociais iniciado na Psicologia a partir da década de 1950, época em que alguns pesquisadores como Miller, Galanter e Pribram dentre outros procuraram compreender o funcionamento do cérebro além do que era observável empiricamente – como na psicanálise, por exemplo, e na abordagem behaviorista de Pavlov e Skinner. A partir de pesquisas baseadas em testes e inferências e, posteriormente, no uso de aparelhos de diagnóstico médico para a exploração do córtex cerebral em pleno funcionamento, a psicologia pôde fazer avanços excepcionais no entendimento do funcionamento do cérebro como sistema complexo e nas consequências deste entendimento para compreender o comportamento humano. A partir da década de 1990 as pesquisas na Psicologia adquiriram massa crítica

Enquanto que, antes da "virada cognitiva" cada ciência dedicava-se a um aspecto do ser humano e da humanidade, após este evento – no qual as ciências humanas ainda estão inseridas, pois ele ainda está em pleno desenvolvimento – houve um realinhamento paradigmático da maioria destas ciências humanas em torno de um único ponto de origem: o cérebro humano, seu funcionamento e sua evolução (Deacon, 2012)[4].

A partir do funcionamento do cérebro e de sua evolução, é possível traçar caminhos epistemológicos e atualizar o conhecimento acumulado nas ciências humanas ao longo dos séculos com uma abordagem empírica e experimental. Esta atualização do conhecimento acumulado, juntamente com novas descobertas no campo empírico, estão no cerne da chamada "virada cognitiva".

Assim, ciências como a psicologia e suas aplicações práticas, como a psicanálise, foram inteiramente transformadas em décadas recentes a partir do conhecimento de comportamentos específicos do cérebro. O que antes eram inferências e heurísticas resultantes da observação arguta e testes indiretos, hoje pode ser confirmado, atualizado ou descartado com a observação direta do comportamento do cérebro, com base em exames de ressonância magnética e outras técnicas não-invasivas de observação direta em tempo real (Damasio, 1994, 2005)[5].

Embora as ciências cognitivas tenham trazido as ciências humanas para mais perto do âmbito das "*hard sciences*", também criou-se um problema de pesquisa adicional. Enquanto que nas *hard sciences* o método de avanço do conhecimento se baseia em

---

e passaram a servir de base para a explicação de muitos fenômenos comportamentais, tanto do indivíduo como de grupos, causando um processo de paulatina reavaliação de métodos empíricos herdados em todas as ciências humanas, e, portanto, na inclusão – mas não na suplantação – da compreensão do funcionamento do cérebro como base para a explicação de fenômenos comportamentais e sociais. Não há uma única linha de pensamento, uma "escola", na chamada "virada cognitiva". Trata-se de um termo que serve para descrever a etapa em que as ciências sociais se encontram hoje – na qual, ao conhecimento já acumulado de séculos de pensamento, pesquisa e técnicas, pode-se agregar o conhecimento obtido a partir destas novas pesquisas sobre o cérebro e a cognição. Como explicitado nesta introdução, delimito o campo de conhecimento utilizado a poucos autores, o que nos auxilia a circunscrever o campo de pesquisa a uma linha específica de pensamento, representada pelo contínuo Deacon – Boyd – Lakoff – Polkinghorne, e o contexto adjacente a esta linha, representado por Damasio, Herman, Stockwell, Bickerton e Tsversky e Kahnemann.

[4] Concordo com a observação de Melo (2019), de que a abordagem tomada neste trabalho deve ser inserida num contexto mais amplo para que sua contribuição possa ser de fato significativa para a compreensão da Cantoria e do Cordel. "Penso ser necessário combinar a abordagem cognitiva com a perspectiva histórica, sociológica e antropológica para o estudo da Cantoria e do Cordel como fenômenos culturais e literários/artísticos", é o que consta em sua versão anotada da Dissertação, que me foi gentilmente cedida para a versão revisada. A contribuição principal deste trabalho, se consegui meu intento, é a de alargar o campo de análise deste fenômeno cultural.

[5] Damasio, 1994, 2005, pp. 88-89: "When I say that body and brain form an indissociable organism, I am not exaggerating. In fact, I am oversimplifying. Consider that the brain receives signals not only from the body but, in some of its sectors, from parts of itself that receive signals from the body! The organism constituted by the brain-body partnership interacts with the environment as an ensemble, the interaction being of neither the body nor the brain alone. But complex organisms such as ours do more than just interact, more than merely generate the spontaneous or reactive external responses known collectively as behavior. They also generate internal responses, some of which constitute images (visual, auditory, somatosensory, and so on), which I postulate as the basis for mind."

dividir o objeto de observação em partes menores e portanto mais gerenciáveis, isto quase nunca é possível de se fazer nas ciências humanas (Bandura, 1999).

Isto ocorre porque as ciências humanas tratam de fenômenos complexos. Como estudar com precisão o comportamento de um grupo humano, sem interferir em sua própria dinâmica? Como compreender um fenômeno cultural para além da sua manifestação observável, e debruçar-se sobre o mecanismo que gera sua manifestação? A resposta tem sido estabelecer "recortes" e limites para o observador que se fundem com questões éticas do próprio fazer científico (Bateson & Mead, 1942).

No entanto, se considerarmos os fenômenos complexos estudados pelas ciências humanas do ponto-de-vista da complexidade e não apenas da manifestação observável, é possível que esta mudança de paradigma nos abra possibilidades de investigação interessantes e produtivas (Bearman & Stovel, 2000).

Assim, com o surgimento da problemática da complexidade posta por estes fenômenos, ressurgiu a importância do tradicional ramo da matemática que estuda a complexidade. A ciência da complexidade ressurgiu com força durante a virada cognitiva, justamente pelo fato de que os fenômenos estudados pelas ciências sociais são fenômenos complexos, de alta entropia, auto-organizados: resultados que emergem de incontáveis interações entre uma ampla gama de fatores, atores e suas características distintas (Sawyer, 2005).[6]

Assim, um trabalho que pretenda se debruçar sobre um fenômeno como o cordel ou o duelo de cantoria dentro do contexto da virada cognitiva deve abrir-se à transdisciplinaridade e levar em conta o conhecimento formal desenvolvido pela ciência da complexidade.

Talvez o ponto central da diferença entre o estudo narratológico clássico e a *teoria da ação narrativa* que propomos aqui[7] esteja no fato de que, enquanto a narratologia clássica se debruça sobre o texto como objeto do mundo externo ao ser humano, uma análise narratológica do ponto-de-vista da *ação narrativa* debruça-se sobre o texto no momento em que ele se encontra na mente do ser humano. Uma possível *teoria da ação narrativa* se interessaria pela narrativa enquanto fenômeno cognitivo, pois partiria do princípio de que a narrativa existe apenas na mente – e não num suporte físico coberto de símbolos. Segundo esta abordagem, é apenas quando lida e apreendida pela mente que uma narrativa escrita passa a existir. Num esforço de apresentar algumas linhas gerais de uma possível *teoria da ação narrativa*, o presente trabalho se apóia em diversas disciplinas das ciências sociais que surgiram ou foram reformuladas a partir da

[6]Sawyer, 2005, p. 8: "Social systems have unique properties that are not held by other complex systems in nature, and social systems require elaborations of the notions of emergence and complexity that were originally developed to explain complex systems in nature. The study of the unique properties of social systems can contribute to complex dynamical systems theory more generally."

[7] Ver "Conclusão: Do Saber Narrativo à Ação Narrativa".

virada cognitiva, e também em diversas disciplinas das ciências da complexidade.

Na área das ciências humanas cognitivas, os principais paradigmas dos quais sirvo-me aqui são o da *mente incorporada em processo* proposto por Antonio Damasio (1994, 2005), a *biossemiótica* proposta por Terrence Deacon (1997), a *hipótese de bioprograma linguístico* proposta por Derek Bickerton (2014), o modelo de *evolução biocultural* proposto por Brian Boyd (2009), a abordagem da *poética cognitiva* proposta por Peter Stockwell (2002), o *mapeamento de significados* proposto por Jordan Peterson (1999), o modelo do *SPG Schema* proposto por Donald Polkinghorne (2015), e a *arquitetura dual de pensamento* proposta por Daniel Kahnemann e Amos Tsversky (Kahnemann, 2011).

Na área das ciências da complexidade empregaremos o modelo de *macroanálise* proposto por Matthew Jockers (2013), o modelo de *análise de redes agentivas* proposto por Bearman & Stovel (2000), as técnicas de *operacionalização textual* desenvolvidas por Franco Moretti (2005), as técnicas de *grafismo narrativo* propostas por Venturini et.al. (2016), além da base teórica da ciência da complexidade, composta pelos estudos nas áreas de teoria de redes, teoria da emergência, teoria do caos, teoria dos jogos, ecologia de sistemas, teoria de sistemas não-lineares e teoria de sistemas complexos.

Quanto à literatura de cordel especificamente, este estudo parte das análises de Paulo Iumatti, em especial do conceito de "duelo de versões" proposto em um artigo recente de sua autoria (Iumatti, 2017-1), que serve como base para a descrição de diversos processos narrativos que abordamos aqui, sendo ainda um conceito que utilizamos como chave para estender a análise dos Duelos de Cantoria ao campo da cognição humana. Do artigo *Vozes Negras na cantoria (1870-1925) O caso de Severino Perigo* (Iumatti, 2015) utilizo-me do conceito de "construção do espaço simbólico" e de seus desdobramentos contidos naquele texto de referência, em especial no último capítulo, que trata do sincretismo narrativo.

Aqui cabe também uma conceptualização melhor do que entendo por "Duelo de Cantoria", termo que emprego ao longo deste trabalho. Em geral o evento da Cantoria tem sempre um quê de disputa, mas também de mútua contribuição para o espetáculo, e os Cantadores – em geral, uma dupla – apresentam-se exibindo-se para o público e articulando-se tanto com ele quanto entre si mesmos. Uso o termo "Duelo de Cantoria" para tratar da situação particular, do momento específico, em que dois cantadores, em meio a uma apresentação de Cantoria que pode se estender por horas ou até mesmo dias, defrontam-se e desafiam-se com maior intensidade na troca de insultos poéticos. A própria sobrevivência destes trechos através dos relatos de Cantorias antigas, em detrimento de outros trechos que desapareceram com o tempo (mas muitos não desapareceram da tradição da Cantoria), nos mostra que o Duelo é um momento especial, que comporta uma carga bastante específica de afetividade cognitiva.

Segundo Sautchuk, atualmente, no momento preciso em que o universo do Cordel e da

Cantoria ganha *status* de patrimônio imaterial, os cantadores preferem referir-se à Cantoria como "Repente", pois, embora alguns considerem que hajam discrepâncias entre o que seja exatamente uma Cantoria e o que seja um Repente, o público parece conhecer melhor esta arte por este último nome. Neste trabalho não me debruço sobre os aspectos da Cantoria, ou Repente, como um todo, quer seja como evento cultural, quer seja como objeto de interesse antropológico, mas apenas sobre o momento específico do "Duelo de Cantoria" como defini acima, e refiro-me a ele como evento narrativo.

Considerando as limitações de escopo deste trabalho e a vastidão do campo teórico considerado, esta abordagem teórica será bastante restrita e seletiva. Ao tratarmos dos fenômenos encontrados, daremos maior ênfase aos fenômenos sociais-cognitivos e menor ênfase à abordagem da complexidade, que servirá apenas como apoio para melhor compreensão dos fenômenos estudados. Entendo que, por ser uma pesquisa que trilha novos caminhos e explora possibilidades de compreensão num território ainda pouco explorado, é importante mapear o terreno das possibilidades antes que se possa tratá-las com mais rigor científico. Este trabalho tem um enfoque mais intenso sobre o período formativo dos Duelos de Cantoria, ou seja, de meados do século XIX ao início do século XX. Embora hajam poucos registros do que ocorreu naquela época, creio que já existe material de pesquisa suficiente produzido sobre esta "fase heróica" dos duelos e da literatura de cordel para que se possa tratar do assunto por um outro viés de forma segura.

Uma obra específica me serviu como fonte primária para a maioria dos registros analisados neste trabalho, que é o compêndio "Cantadores e Poetas Populares" editado por Francisco das Chagas Batista e publicado em 1929. Embora seja uma obra controversa na opinião de alguns críticos e analistas, a mera compilação de registros feita em uma data tão próxima dos eventos que abordo neste trabalho a torna a escolha óbvia[8].

Assim, no Capítulo 1, Cognição Narrativa do Poeta Duelista, examinarei alguns aspectos da cognição humana tomando o Duelo de Cantoria como ponto-de-partida. A ideia é chegar a uma compreensão inicial de como o cérebro humano está capacitado a estruturar e produzir um Duelo de Cantoria, com as suas características de imediatez e disputa.

No Capítulo 2, Sintagma e Paradigma Narrativos no Duelo de Cantoria, me ocupo em formular uma abordagem mais adequada que possa dar conta de descrever o fenômeno do Duelo de Cantoria produtivamente. Para isto, proponho que a abordagem clássica da narratologia seja estendida para abranger outras dimensões analíticas simultâneas.

---

[8] Aqui há uma aparente discrepância com o fato do estudo do fenômeno da Cantoria como evento ao vivo e seu registro escrito serem considerados no mesmo nível de análise, como no caso da obra de Francisco das Chagas Batista. Trato desta importante questão especificamente no capítulo "A Peleja Original" e no capítulo subsequente, "A Peleja Original como Espaço de Disputas: O Duelo de Versões".

No Capítulo 3, Narrativas Distribuídas dos Duelos de Cantoria, examino o efeito da distributividade narrativa, ou seja, do fato constatável empiricamente de que narrativas podem ser construídas pela interação de mais de um narrador. Para tal me valerei de conceitos clássicos como *dêixis* para analisar o Duelo de Cantoria como um duelo executado por uma *mente em dupla*.

No Capítulo 4, Sincretismo Narrativo do Duelo de Cantoria, analiso o fenômeno da sobrevivência e mutação das narrativas sobre os Duelos de Cantoria no ambiente social, tecendo uma análise sobre alguns efeitos que caracterizam sua transmissão de um narrador para outro narrador e a consequente geração, ampliação e enriquecimento dos *storyworlds* nas quais estão inseridas.

A Conclusão, Do Saber Narrativo à Ação Narrativa, propõe uma visão de conjunto sobre os fenômenos que analisei nos Capítulos e uma terminologia para tratar o fenômeno da narratividade do ponto-de-vista cognitivo, abrindo assim um possível caminho para novas pesquisas na área, tanto no âmbito da Cultura do Cordel quanto no âmbito da narratividade humana em geral.

1
Cognição Narrativa do Poeta Duelista

A conexão entre os conceitos de narrativa e cognição surgiu primeiro na psicologia[9] e vem ganhando espaço em algumas áreas da linguística, da teoria da comunicação e também da teoria literária. A partir das descobertas da psicologia experimental a respeito da relação da mente com o transcorrer do tempo o conceito de *cognição narrativa* (ou, alternativamente, *racionalidade narrativa* como em Fisher, 1985) foi-se definindo como fenômeno natural passível de estudo[10].

Em seu ensaio publicado em 1985, Walter Fisher trouxe à luz um construto filosófico que, pode-se dizer, inaugurou a aplicação do conhecimento desenvolvido pelas ciências cognitivas à disciplina da narratologia. Em seu famoso artigo *Homo Narrans – The Narrative Paradigm: In the Beginning*[11], o comunicólogo introduz o que chamou de "paradigma narrativo", buscando explicar o fenômeno da narratividade na existência humana. Disse ele:

> "O paradigma narrativo... difere do dramatismo [teoria da retórica como ação simbólica formulada por Kenneth Burke] de duas formas. A primeira diferença é sutil porém importante: trata-se do papel preciso desempenhado pelas pessoas na interpretação e avaliação de significados no mundo e de suas escolhas de comportamentos em dadas situações. O dramatismo *implica* um papel pré-estabelecido para as pessoas; elas são atores desempenhando papéis que são circunscritos ou determinados por roteiros fornecidos pelas instituições existentes. O paradigma narrativo enxerga as pessoas como contadores de histórias [*storytellers*] – autores e coautores que lêem e avaliam criativamente os textos da vida e da literatura. Sua visão das instituições existentes é que elas fornecem 'tramas' [*plots*] que estão sempre em processo de recriação, ao invés de roteiros; ele afirma que as pessoas são partícipes integrais na feitura das mensagens, sejam elas agentes (autores) ou membros da audiência (coautores)." [FISHER, 1985, tradução nossa.]

Para explicar a segunda diferença entre o dramatismo e o paradigma narrativo, Fisher introduz o conceito de *racionalidade narrativa*, que talvez seja o conceito mais

---

[9] Polkinghorne, Donald. *Narrative knowing and the human sciences*. Nova York: State University of New York Press, 1988.

[10] Herman, David. *Narratology as a cognitive science*, in Image & Narrative – Online Magazine of the Virtual Narratives – ISSN 1780-678X. 2000.

[11] Fisher, Walter. The narrative paradigm: in the beginning. In *Journal of Communication (pre-1986)*; Fall 1985; 35, 4; ABI/INFORM Global p. 74-89.

importante para compreender a relação entre narrativa e cognição. "A segunda diferença", diz Fisher, "deriva da primeira. A noção de que as pessoas são atores conduz à suposição de que o comportamento humano deve ser avaliado por meio de um padrão de apresentação: quão bem uma pessoa desempenha seus diversos papéis. [...] O paradigma narrativo [por outro lado, incorpora] o conceito de identificação para dar conta da forma com que as pessoas passam a adotar histórias, e agrega o conceito de racionalidade narrativa, uma 'lógica' intrínseca à ideia mesma de narratividade. O fato das ações simbólicas das pessoas tomarem a forma de histórias, e o fato delas as avaliarem de acordo com princípios de coerência e fidelidade, são os pontos de diferença essenciais entre o dramatismo e o paradigma narrativo".

A ideia de racionalidade narrativa é uma possível chave para entendermos a existência de narrativas não apenas como fenômeno cultural, como produto de uma cultura, mas também como fenômeno *natural*, ou seja, produto do "animal homem". É sobre esta mudança paradigmática que se apoia toda a construção intelectual apresentada aqui.

Se considerarmos a capacidade narrativa do ser humano como evidência de um processo evolutivo pregresso, é preciso então buscar razões pelas quais a energia dispendida pela mente em desempenhar sua capacidade narrativa – a capacidade de criar e contar histórias e de relacioná-las com a própria existência individual – traz resultados benéficos para a espécie humana.

Como afirma o linguista Steven Pinker[12], a linguagem não é um acidente evolutivo, pois é algo universal, complexo, que se desenvolve com consistência, é um traço evolutivo já amadurecido, e que promove a reprodução. A linguagem é, ao que tudo indica, um óbvio produto da seleção natural. Suas vantagens evolutivas são evidentes e é possível encontrar indícios de linguagem em outros primatas superiores. Porém, no caso da narrativa, esta conexão evolutiva, apesar de razoável, não é tão óbvia.

As narrativas são uma espécie de complexificação da linguagem. Utilizam-se da linguagem, porém estão além da sintaxe, do discurso, da retórica e até mesmo do dramatismo, e situam-se num campo cognitivo mais complexo. Para que se possa entender o fenômeno da narratividade do ponto-de-vista cognitivo, é preciso explorar um pouco a evolução das capacidades cognitivas do homem.

Animais sociais são dotados de uma extraordinária sensibilidade para os outros membros de seu grupo. Diferente de animais solitários, que são completamente devotados à sua preservação individual, os animais sociais buscam, além da preservação

[12] Apud Boyd, 2009, p. 81: "Steven Pinker, the most prominent proponent of the adapted mind —the mind as shaped in detail by evolution—has also been the foremost critic of claims that art is an adaptation. He throws down a stiff challenge to those who regard art as more than an evolutionary byproduct: 'For the same reason that it is wrong to write off language, stereo vision, and the emotions as evolutionary accidents—namely their universal, complex, reliably-developing, well-engineered, reproduction-promoting design—it is wrong to invent functions for activities that lack design merely because we want to ennoble them with the imprimatur of biological adaptiveness.'"

individual, a preservação de seu grupo imediato. Em primatas superiores é possível observar que o comportamento do indivíduo é regulado em grande parte pelo grupo. E, embora sejam comportamentos relativos ao grupo, ainda assim são comportamentos individuais e competitivos (ou cooperativos, dependendo do caso).

Observou-se que, em geral, animais sociais estão constantemente envolvidos em dois tipos diferentes e complementares de comportamento social, a cooperação intra-grupo e a competição extra-grupo[13]. Na cooperação intra-grupo em primatas superiores, machos cooperam porém também competem com outros machos e fêmeas com outras fêmeas num processo de constante construção de alianças e de posicionamento dentro do grupo. O resultado deste processo de cooperação estratégica é um sistema complexo de status que segue o dimorfismo sexual (o status é algo diferente para machos e para fêmeas), e a energia dispendida na busca de status, ou então, na submissão ou aliança com indivíduos com maior status, terminam por produzir indivíduos que são mais adaptados às condições ambientais do grupo e portanto, terminam por fortalecer o grupo e a espécie como um todo.[14]

Já a competição extra-grupo surge entre os primatas superiores, em geral, como resultado da busca pelo domínio de áreas de interesse, como por exemplo áreas onde há abundância de alimento ou de água, ou ausência de predadores. Um grupo procura afastar o outro e assumir a supremacia da área. Porém, isto exige que os membros deste grupo tenham entre si laços afetivos que os direcionem a preferirem proteger os membros de seu próprio grupo ao invés de atuarem de forma individualista.

É a partir da interação entre a cooperação intra-grupo e a competição extra-grupo que se estruturam tanto o conceito de *familiaridade* (e todos os laços afetivos atrelados a este conceito), quanto o conceito de *alteridade*, ou seja, a existência do *outro*.

O fenômeno da *afetividade* é, talvez, um dos fenômenos psicológicos que mais geram interesse na atualidade, justamente pelo fato de ser a base da coerência interna de grupos de pessoas – lembrando que o ser humano, o *Homo sapiens*, é também um primata superior e apresenta os mesmos tipos de comportamento básico de cooperação intra-grupo e competição extra-grupo.

A afetividade está na base do conceito científico de *cooperação afetiva*, que é um

---

[13] Boyd, 2009, p. 109. "Social hierarchy relaxes the tension between cooperation and competition by reducing conflict over precedence—expensive in terms of time, energy, and injury. Since after a hierarchy has been established those of higher status have better access to resources and hence usually enjoy greater reproductive success, the desire for status often intensifies over evolutionary time. Humans naturally pursue status with ferocity: we all relentlessly, if unconsciously, try to raise our own standing by impressing peers, and naturally, if unconsciously, evaluate others in terms of their standing".

[14] Isto não significa que apenas estes fenômenos tenham surgido evolutivamente e que determinem a dinâmica social e cultural dos grupos humanos, e nem que eles sejam os únicos a fazê-lo, pois se tratam de fenômenos complexos, multifacetados e que se retroalimentam. Como observado por Melo (2019) na leitura deste trabalho, há também "perspectivas afetiva, cultural e histórica dessas diferenças".

conceito da biologia evolucionária[15]. A cooperação afetiva é, segundo as pesquisas recentes, baseada em dois traços psicológicos marcantes dos animais sociais, e em especial, dos primatas superiores:

- Altruísmo recíproco: um indivíduo ajuda outro na expectativa de que este o ajudará posteriormente.
- Emoção moral: um fenômeno cognitivo que se traduz num sentido de justiça, de aversão ao jogo sujo e ao engodo, de indignação perante a desonestidade e prontidão para punir os desonestos.

Cientistas cognitivos e narratólogos cognitivos como Brian Boyd argumentam que estes traços cognitivos e comportamentais terminam por serem incorporados à cultura, por meio de normas, instituições e, também, por meio de narrativas.[16]

Porém, um dos mais flagrantes indicativos de que o ser humano tem uma capacidade narrativa incorporada à sua cognição é a existência de mitos. Mitos, de acordo com Joseph Campbell, professor de literatura especialista em mitologia comparada e religião comparada, não são apenas histórias antigas contadas oralmente. A grande descoberta de Campbell, explicitada em sua obra já clássica "*The Hero with a Thousand Faces*", é a de que existem muitos elementos em comum entre diversos mitos espalhados pelos povos do globo. Em alguns casos, como no mito do herói, há um conjunto expressivo de características comuns que se repetem, tanto nos personagens quanto na estrutura narrativa[17].

O mesmo disse o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, porém partindo da abordagem estruturalista proposta pelo linguista Ferdinand de Saussure. Lévi-Strauss argumentou que os elementos em comum entre os mitos espalhados pelos povos do mundo poderiam ser descritos numa espécie de "dicionário" que catalogasse elementos recorrentes destes mitos – os *mitemas* – que seriam estruturas construtivas básicas das histórias mitológicas[18].

Tão poderosa foi esta conexão entre a pesquisa de campo dos antropólogos da primeira

---

[15] Boyd, 2009, p. 138. "As an automatic part of sensory processing the amygdala, the brain's emotional router, attaches an affective weighting to faces or voices important enough for us to recall later. We keep mental "files" on individuals without confusing them, in ways that make it easy for us to track individuals in life or in literature.

[16] Boyd, 2009, p. 65. "Research of the last few decades in evolutionary theory and game theory, in biological field study and experiment, and in evolutionary psychology and economics shows how cooperation can evolve in creatures with different genes and, to that extent, different interests. It emerges from shared needs, in *mutualism;* from shared genes, in *inclusive fitness;* from shared impulses, in *empathy;* from common interests over time, in *reciprocal altruism;* and from a shared recognition of the benefits of cooperation, even on a large scale, incorporated by nature into our *emotions,* our sense of fairness, our wariness against cheating, our indignation and readiness to punish cheaters, and incorporated by culture into our *norms, institutions,* and *narratives."*

[17] Campbell, Joseph. *The hero with a thousand faces*. EUA: Princeton University Press, 1949.

[18] Lévi-Straus, Claude. *Le cru et le cuit*. Paris: Librairie Plon, 1964.

metade do século XX com o pensamento sobre os padrões da mente formatado por Freud e por Jung que deu ensejo à criação de áreas especializadas em disciplinas já estabelecidas como a antropologia, a psicologia ou a filosofia, ou mesmo à criação de disciplinas intelectuais mais recentes, como é o caso da semiótica, nascida a partir do insight de que os mitos são na verdade emanações de padrões existentes na mente humana. Os semioticistas da Escola de Paris fizeram a conexão lógica entre os mitos, a cognição humana, e a longa tradição de histórias, contos, e outras narrativas literárias acumulada sem exceção por todos aqueles povos que desenvolveram a escrita[19].

Considerando-se a tradição semiótica da Escola de Paris conforme descrita por Coquet, 1982, é possível afirmar que há um contínuo cognitivo entre a capacidade humana de pensar e raciocinar, a memória, os mitos, e a literatura em todas as suas formas (mas, em se tratando de semiótica, especialmente a literatura ocidental). Além do estudo dos símbolos, a semiótica francesa se dedica a estudar as narrativas em todos os seus aspectos, e em diversos níveis de profundidade estrutural[20]. Assim, qualquer estudo de narrativas que se pretenda sério e produtivo não pode prescindir das muitas técnicas e estratégias desenvolvidas pela já longa tradição da semiótica desta escola. É o que fazemos no presente estudo.

No entanto, a semiótica francesa encontrou as mesmas barreiras significativas para seu progresso que foram encontradas pela psicologia no final do século XX: a ausência de ferramentas para investigação direta da cognição humana. Com a chamada "virada cognitiva", muitas das ferramentas analíticas da semiótica estão sendo ajustadas. Ainda assim, as ferramentas da semiótica nos são muito úteis para uma análise comparativa entre textos ou autores diferentes, ou épocas distintas.

Alguns cientistas, especialmente na América, propõem uma abordagem inteiramente nova – a biossemiótica – para tratar da questão da produção e compreensão de símbolos pelo homem. Em "*The Symbolic Species*"[21] de 1997, obra fundadora da disciplina, Terrence Deacon argumenta que a produção e compreensão de símbolos – e portanto, da linguagem e da narrativa – são resultados de um processo de co-evolução das estruturas cerebrais.

Um processo de co-evolução significa um processo de retro-alimentação ("*feedback*") de potencialidades e capacidades. Uma capacidade que surgiu para dar conta da visão espacial, como o processamento de imagens para identificar e diferenciar frutas e raízes, por exemplo, tornou-se potencialidade ao poder ser reutilizada para modelar

---

[19] Para um interessante e detalhado relato da formação do grupo que passou a ser denominado "Escola de Paris", e que inclui detalhes das contribuições de C.-L. Strauss para a disciplina da Semiótica e as apropriações dos trabalhos e ideias de R. Jakobson, V. Propp e C.S. Peirce, dentre outros, v. Coquet, 1982, pp. 5-64.

[20] Pietroforte, Antonio V. *O Discurso na Poesia Concreta – uma abordagem semiótica*. Anablume. São Paulo, 2011.

[21] Deacon, Terrence W. *The Symbolic Species. The co-evolution of language and the brain*. W.W. Norton & Company, 1997.

ferramentas ou criar imagens, por exemplo. A capacidade de criação de ferramentas ou imagens inicialmente simples como uma vareta ou um círculo, tornou-se uma potencialidade que abriu espaço para a utilização desta ferramenta ou imagem com outro propósito, ou seja, sua reinterpretação. A capacidade reinterpretativa, por sua vez, pode ter aberto a potencialidade para o pensamento simbólico, que é a origem da linguagem.

A teoria da co-evolução das estruturas cerebrais concomitantemente à capacidade simbólica do ser humano é, talvez, aquela que melhor dá conta do que tenho encontrado empiricamente no campo das narrativas. No entanto, trata-se de uma abordagem excessivamente detalhada para que seja útil neste estudo para além do puro e simples embasamento teórico, da validação de um ponto-de-partida no estudo da cognição narrativa. Para dar uma ideia da complexidade (e profundidade) dos estudos da biossemiótica, e das implicações do estudo do cérebro enquanto produtor e processador de símbolos, basta nos defrontarmos com o seguinte parágrafo de Deacon, que trata da geração de imagens mentais a partir do estímulo gerado pela menção de palavras:

> "A base simbólica para o significado das palavras é mediada, ainda pela sugestão de outras palavras (em diversos graus de consciência). Mesmo se não experimentamos conscientemente a sugestão de outras palavras, a evidência de que elas são ativadas vem dos efeitos de *priming* e interferência que surgem nos testes de associação de palavras. Palavras que se referem a qualidades abstratas, tais como "justiça", "falso" e "peculiaridade", que não se prestam facilmente à criação de imagens, podem produzir efeitos de associação com palavras tão robustos quanto palavras mais concretas. Porém há palavras funcionais para as quais parecemos ser incapazes de criar qualquer tipo de interpretante. Palavras como "aquele", "aquilo" e "qual" funcionam para apontar para outras palavras e frases, mas não para categorias específicas de significados, e não evocam imagens mentais. Não obstante, elas produzem certas expectativas sobre a estrutura gramatical do que se seguirá, de forma que somos capazes de reconhecer quando são violadas. Embora hesitemos em chamar estes interpretantes de "significados" no mesmo sentido daquele atribuído para substantivos e verbos comuns, eles são funcionalmente equivalentes. Por fim, considere as misturas complicadas de interpretantes que são produzidas em resposta a frases inteiras, sentenças, e a narrativas ou argumentos mais longos. Estes podem ser abstratos demais para sugerir imagens claras, porém mesmo assim possuem significados claros".
> [DEACON, 1997, tradução nossa]

A princípio, para aqueles não familiarizados com os estudos da sintaxe gerativa, o texto parece invocar os mesmos conceitos, e portanto não sugere nada de novo. No entanto, a sintaxe gerativa não se preocupa com a produção de *significado*, mas apenas com o

encadeamento válido dos termos numa sentença[22]. Da mesma forma, algumas abordagens do estudo da semântica podem sugerir resultados similares, porém uma observação mais detida deixa evidente que Deacon não está partindo do estudo das sentenças ou das palavras, e sim de um outro paradigma, exatamente inverso: é o funcionamento do cérebro que produz estas sentenças ou palavras como *resultado* de sua cognição simbólica[23].

A esta noção de produção de significado como emergência resultante da atividade cerebral podemos agregar a noção de *schemas* mentais, que, simplificadamente, seriam ações padronizadas aprendidas por repetição e repetidas na ocorrência de situações similares entre si. Em ciência cognitiva, um *schema* é, na verdade, uma representação do mundo a partir de um conjunto de impressões. Um exemplo paradigmático, criado por Evani Viotti, é a transação com o caixa de supermercado, onde as atividades são sempre as mesmas e a troca de turnos conversacionais entre o cliente e o caixa gira em torno da mesma rotina: cartão ou dinheiro? Crédito ou débito? É membro do clube de fidelidade? Nota fiscal? Saco de plástico ou sacola reciclável? Obrigado e volte sempre![24]

A violação desta rotina, por meio de uma pergunta inesperada, causa uma interrupção do andamento normal do *schema* mental e, como resultado, um certo grau de confusão. *Schemas* mentais não são uma característica exclusiva do ser humano. Porém, se combinados à sua capacidade simbólica e linguística, podem ser ampliados, o que nos abre a possibilidade de pensarmos a capacidade narrativa do ser humano em termos essencialmente cognitivos.

Foi o que fez Donald Polkinghorne ao sugerir que o *schema* denominado *SPG Schema* servisse como um tipo de núcleo inicial, dentre outros possíveis, da capacidade narrativa do cérebro[25].

Em seu artigo "*Possibilities for Action: Narrative Understanding*", que é um dos textos-chave para esta pesquisa, Polkinghorne faz a conexão entre o *SPG Schema*, a teoria do

---

[22] Como afirmam Mioto, Silva e Lopes, 2013, p. 10: "Estamos interessados em explicar a estruturação sintática de uma sentença como 'você sabe que horas são?'. O fato interessante de ela poder significar uma repreensão ao aluno que entrou atrasado na aula representa para o sintaticista o mesmo que o ataque de pânico da vizinha para o físico: não faz parte do objeto de estudo delimitado".

[23] Deacon, 1997, p. 336: "Language adaptations don't end with symbolic cognition. There is a lot more to language than its representational and grammatical logic, and there are many other attributes that fill the criteria for being subject to genetic assimilation. However, these are global perceptual, motor, and mnemonic regularities rather than universal logical regularities".

[24] A Profa. Evani Viotti costuma dar este exemplo de "*schema* de interação" em sala de aula, na disciplina "Pragmática" do curso de Graduação em Linguística pela FFLCH-USP.

[25] Polkinghorne, Donald. Possibilities for action: narrative understanding. In *Narrative Works: issues, investigations & interventions* 5(1), 153-173, 2015.

eu incorporado ("*embodiment theory*"[26]) proposta por Antonio Damasio[27] e a capacidade narrativa do ser humano.

Há muitos *schemas* diferentes disponíveis na cognição humana. Eles seriam, segundo a teoria desenvolvida por Daniel Kahneman e Amos Tsversky e resumida em "*Thinking Fast and Slow*"[28], parte da "cognição rápida" do cérebro, uma camada cognitiva externa que oferece respostas rápidas e esquemáticas aos estímulos recebidos[29]. Esta cognição rápida é importante porque, além de ser extremamente econômica em termos de dispêndio de energia pelo cérebro, é também essencial para a sobrevivência do indivíduo por permitir a tomada rápida de decisões.

Os *schemas*, juntamente com *scripts* e *frames*, são estruturas baseadas na repetição que se encaixariam na cognição rápida. Polkinghorne parte dos *schemas* de imagem pesquisados pelo linguista George Lakoff, que tratam da auto-percepção do ser humano, e seleciona dois para discutir a narrativa como uma forma de estrutura cognitiva. São eles o *schema* BALANCE e o *schema* SOURCE-PATH-GOAL, ou *SPG schema*, que é o que nos interessa aqui em mais detalhes. É desta forma que Polkinghorne explica o funcionamento do *SPG schema* em seu artigo:

> "O *schema* de imagem SOURCE-PATH-GOAL (SPG) é um construto mental abstraído a partir das experiências corporais repetidas de movimentar-se a si próprio de um local (a origem, ou SOURCE) através de um espaço (a trajetória, ou PATH) até um local desejado (a meta, ou GOAL). Por exemplo, uma criança é atraída por uma bola vermelha do outro lado da sala e atravessa a sala engatinhando para pegá-la. Assim como outros *schemas* de imagem, o SPG funciona como uma *gestalt* e unifica o ponto de origem, o movimento intermediário ao longo da trajetória e a meta final em um único evento unificado. Cada parte de uma ação no SPG obtém seu significado a partir de sua própria contribuição para o evento como um todo. Assim, quando visto através da lente do padrão experiencial do SPG, a atividade não surge como uma série de movimentos desconexos e não-relacionados, mas como um conjunto de movimentos propositalmente direcionado e contínuo".
> [POLKINGHORNE, 2015, tradução nossa]

---

[26] Polkinghorne, 2015, p. 169: "Embodiment theory poses that the understanding of experiences that have been narratively conceptualized is based on thought patterns drawn out from early sensory-motor encounters or couplings between persons and their environments".

[27] Polkinghorne, 2015, p. 168: "Damasio (1999) has proposed a connection between sensory-motor image schemas and the brain's emotional centers. Thus, imagined actions contain emotional aspects, which attach values to the simulations and lead to decisions about which imagined act to undertake".

[28] Kahneman, Daniel. Thinking Fast and Slow. Farrar, Straus and Giroux. Nova York, 2011.

[29] Kahneman, 2011, p. 11: "I adopt terms originally proposed by the psychologists Keith Stanovich and Richard West, and will refer to two systems in the mind, System 1 and System 2.
- *System 1* operates automatically and quickly, with little or no effort and no sense of voluntary control.
- *System 2* allocates attention to the effortful mental activities that demand it, including complex computations. The operations of System 2 are often associated with the subjective experience of agency, choice, and concentration".

A partir deste esquema mental, o ser humano tem a capacidade de fazer abstrações e imaginar-se em ações que não são imediatas, ou mesmo, que não exigem sua presença física[30]. Unindo-se esta capacidade da cognição elementar à capacidade de abstração e à capacidade de comunicação do ser humano, temos que a narrativa emerge como parte da cognição, na forma de um campo de possibilidades expressivas de criação de sentido e significado.

Considerando o alargamento e a relativa complexificação das sociedades humanas e de suas culturas ao longo do tempo (como por exemplo, a cultura ocidental[31], que nos é de interesse especial neste estudo), é possível imaginar que, com o transcurso das épocas, a partir deste *schema* elementar o ser humano possa construir todo o edifício da literatura e da imaginação humanas que herdamos e ao estudo do qual nos dedicamos.

No entanto, apenas esta capacidade criativa não dá conta do fenômeno da narrativa como um todo. Para explicar melhor este ponto, vale começarmos com uma tergiversação pelo universo poético de Borges: "Talvez a velhice e o temor estejam me enganando, mas suspeito que a espécie humana – a única – está para se extinguir e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, recheada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta"[32].

"*La Biblioteca de Babel*", conto de Jorge Luis Borges publicado em 1944 em sua coletânea *Ficciones*, dá conta de um aspecto da língua – e por conseguinte da narrativa – que, apesar de óbvio, é, por sua complexidade, algo quase que intratável cientificamente. Alguns denominam este fenômeno de "memória coletiva", outros de "cultura", ainda outros de "*zeitgeist*". O fato é que todo ser humano tem sua própria "biblioteca de Babel", aquela sensação clara e presente de que há uma massa infinita de conhecimento ao alcance da mão. Este conhecimento causa mais angústia do que felicidade, porque sabemos que nos demanda tempo e energia para ser adquirido de fato.

Ao entrarmos numa biblioteca, a sensação agradável de familiaridade com os livros se mistura à de impotência. Há uma quantidade imensa de livros que leríamos com prazer e avidez, mas que sabemos que jamais leremos. Observando um livro na estante,

---

30 Polkinghorne, 2015, p. 170: "Narrative conceptualization can be applied to one's own actions, to second-person acquaintances, and to third parties. It can be used to form fictional accounts of real people's activities or of fictional persons. And narrative conceptualizations of events are able to be communicated through diverse formats—including speech, text, motion pictures, television, blogs, and computer games (Ryan, 2006)".

31 White, G., "Ethnopsychology," in The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences. Robert A. Wilson e Frank C. Keil (Eds.)., p. 287: "There is, however, some evidence that Euro-American cultures tend to 'package' experience in the form of individualized life stories more than many non-Western cultures that do not value or elaborate individual self-narrative."

32 Borges, Jorge L. e Kerrigan, Anthony (trad.). *The Library of Babel*, in Fictions. John Calder, Londres 1985.

sabemos que o conhecimento, a riqueza e o universo presentes em suas páginas estão encerrados ali, silenciosamente aguardando alguém que os abra e se dê ao trabalho de lê-lo.

Argumento que, da mesma forma que na biblioteca de Borges, uma narrativa não existe para nós enquanto não tomamos contato *pessoal* com ela. É comum pensar que as narrativas existam por si mesmas, pois elas estão ali, na biblioteca, cuidadosamente colocadas umas ao lado das outras nas estantes. Mas o exemplo do livro não aberto nos chama a atenção para que, de fato, uma narrativa existirá apenas na mente do leitor[33]. Assim como a língua, argumento que a narratividade é um fenômeno puramente mental, cognitivo.

Lembrando da Biblioteca de Babel, há uma diferença crucial entre a linguagem e a narrativa. Embora ambas sejam fenômenos mentais, que ocorrem na mente do leitor (e também na do escritor ou cantador que a produz), as narrativas têm uma relação especial com a memória que as faz transcender as limitações impostas pela língua. As línguas têm processos específicos nas quais se fundem com outras línguas, mudam ou, na maioria das vezes, morrem. As narrativas, por outro lado, podem ser recontadas e traduzidas para novas línguas e assim, sobrevivem independentemente da língua original na qual foram criadas. Viajam pelo tempo e pelo espaço, tomando corpo em línguas diferentes. Basta lembrar de Aquiles, Agamêmnon, Helena, Páris, Heitor e Odisseu, personagens cujas ações foram inicialmente narradas em Grego Antigo e que chegam até nossos dias porque estas narrativas foram traduzidas. Ou Ignacio da Catingueira, que sobrevive até nossos dias porque seus feitos foram narrados.

Penso que as narrativas são uma forma que o ser humano encontrou para estender a memória. Segundo o paradigma da evolução interativa proposto pela biossemiótica, a capacidade de memória do ser humano aliada à sua capacidade simbólica e linguística, juntamente às características cognitivas que vimos acima como a produção de cognição rápida na forma do *SPG schema*, por exemplo, muito possivelmente deram ensejo à potencialidade de se usar a narrativa como estoque de memória de longo prazo.

Afinal, o que são os mitos, lendas, contos populares, ditados, "histórias da carochinha", "causos da vovó" e tantas outras formas narrativas simples e de fácil repetição senão conhecimento acumulado através das gerações, no formato cognitivo de narrativas? E, as narrativas mais sofisticadas seriam uma continuação deste fenômeno, nos abrindo a possibilidade de entrever como se agia e se pensava numa determinada época através da

[33] O termo "leitor" neste trabalho tem significação mais ampla do que simplesmente "a pessoa que lê algo escrito". Aqui, utilizo-o para descrever o ser humano que adquire uma narrativa, ou seja, todo aquele que toma contato com uma narrativa, "adquirindo-a". O sujeito que vai ao cinema assistir um filme, é um leitor. O sujeito que acompanha o desenrolar de histórias noticiosas, como por exemplo o desastre de Brumadinho, contemporâneo à escritura deste trabalho, é um leitor desta narrativa específica. A narrativa é como que "montada" pouco a pouco no cérebro conforme ela se desenrola, e o mapa da narrativa vai sendo montado em "tempo real" – e também na memória. Este é o leitor descrito aqui: qualquer ser humano que esteja, num dado momento, em contato com uma narrativa que se constrói em sua mente.

imersão do leitor num mundo próprio criado no interior da narrativa.

A seguir, trataremos as questões abordadas acima aplicando-as ao caso específico do contínuo artístico-literário composto pelo Duelo de Cantoria e pela sua narração em forma de Peleja. Nos deteremos no conceito de que há uma relação interativa entre a forma da expressão artística e a apreensão desta forma pela cognição humana. Iniciaremos com uma análise do conceito de gênero narrativo do ponto-de-vista da ciência cognitiva, para em seguida aplicarmos estes conceitos na exploração de aspectos específicos do Duelo de Cantoria.

O gênero narrativo como categoria cognitiva

Como a proposta central deste trabalho é analisar o Duelo de Cantoria e a Peleja a partir dos conceitos da narratologia cognitiva-evolutiva, creio que seja interessante agora nos debruçarmos sobre o fenômeno dos gêneros narrativos.

Iniciarei esta exploração com uma pergunta: Por quê existe a tendência de agrupar obras de acordo com características comuns, que chamamos de gêneros, categorias estas que, ao serem definidas, por sua vez influenciam a criação literária de outros escritores?

Creio que um bom ponto de partida para analisarmos a existência dos gêneros como fenômeno da cognição humana seja a obra fundamental da psicologia da crença, "*Maps of Meaning – The Architecture of Belief*"[34], de Jordan Peterson. A tese central da pesquisa de Peterson é que crenças e valores estão estruturados na mente humana como resultado do mecanismo evolutivo, ou seja, por questões de sobrevivência da espécie. Segundo Peterson, valores tidos como "bons" ou "positivos" tendem, com o passar do tempo, a beneficiar o grupo ou o indivíduo, e valores tidos como "ruins" tendem a causar problemas e mesmo a extinção do grupo.

Estes conceitos, estruturados profundamente na mente humana, segundo Peterson, são articulados de diversas formas. Uma delas é o que ele denomina de "aprendizagem", no sentido de "aprendiz". Ali ele diz que uma das formas desenvolvidas no ser humano para aquisição de mapas mentais que aumentam as chances de sucesso da espécie é a adoção de um sistema de longa aprendizagem de uma forma de fazer específica.

Diz Peterson:

> "A disciplina deve portanto ser considerada como uma habilidade que pode ser desenvolvida por meio da aderência a um ritual estrito, ou pela imersão no interior de um sistema de crenças ou uma hierarquia de valores estritos. Depois que esta disciplina foi obtida, ela pode ultrapassar as fronteiras de seu precursor

[34] Peterson, Jordan. *Maps of meaning: the architecture of belief*. EUA: Routledge, 1999.

> desenvolvimental. É desta maneira que se atinge a verdadeira liberdade. É neste nível de análise que todas as tradições e dogmas religiosos e culturais genuínos são equivalentes entre si, independente do conteúdo: eles são todos mestres cujo serviço pode culminar no desenvolvimento da auto-capacitação do mestre e na consequente transcendência da própria tradição e do dogma".

Com isto ele quer dizer que a forma canônica, ou seja, a disciplina, contém em si mesma o caminho para a transcendência artística. Caso o artista se dedique a tornar-se um mestre nesta forma, ele poderá depois transcendê-la por conta própria se assim o desejar, porque a obediência à forma por um longo período de tempo traz a disciplina necessária para o verdadeiro trabalho artístico.

Interessantemente, este processo lembra a lógica hegeliana, que se confunde com metafísica a partir de sua doutrina de desenvolvimento do ser. Para Hegel, simplificadamente, a mais elevada expressão da realidade não seria o "ser" aristotélico e sim o "tornar-se" ou "vir-a-ser", que descreve um fenômeno similar ao do desenvolvimento da disciplina descrito acima, porém a partir do método filosófico. Ainda, pode-se interpretar este fenômeno como ilustração do processo de sublação a partir da dialética do senhor e do escravo, outro elemento importante do sistema filosófico hegeliano. Peterson, por sua vez, chegou às suas conclusões por um procedimento diverso: através de pesquisas empíricas no campo da psicologia experimental.

Para ilustrar este fenômeno em sua obra Peterson recorre a Nietzche, que toma como um professor "muito mais sofisticado e complexo do que ... [a forma com que] é visto, como individualista fervoroso e revolucionário social – como o profeta do super-homem, e o destruidor máximo da tradição". Para Peterson, Nietzche "viu a 'disciplina intolerável' da igreja Cristã, que 'desprezava', como pré-condição necessária e admirável à liberdade do espírito europeu, que ele considerava ainda não realizado por inteiro".

Eis Nietzche citado em Peterson[35]:

> "'Você obedecerá – alguém por um longo tempo: ou então, você perecerá e perderá a última nesga de respeito que tiver de si mesmo' – a mim isto me parece ser o imperativo categórico da natureza que, com certeza, não é nem 'categórica' como queria o velho Kant (daí o 'ou então') e nem endereçada ao indivíduo (que importam a ela os indivíduos?), mas sim aos povos, raças, eras, classes – e acima de tudo à inteireza do animal humano, ao homem".

Ao que Peterson acrescenta: "É esta a filosofia do aprendiz – útil para conceptualizar a relação necessária entre a subordinação a uma *instituição social historicamente*

[35] Peterson, op.cit.

construída e o desenvolvimento por fim da verdadeira liberdade."

A partir disto, podemos considerar que os gêneros narrativos seriam, numa escala menor, *instituições sociais historicamente construídas*. Ou seja, embora sejam aparentemente informais, os gêneros narrativos têm características institucionais porque servem como "ritual estrito, ou imersão no interior de um sistema de crenças ou uma hierarquia de valores estritos", conforme a citação acima.

É claro que um gênero narrativo não tem o mesmo grau de imanência que uma instituição como a Igreja, o exército, a universidade ou a democracia, por exemplo, mas sua própria permanência no tempo e sua aceitação tácita como disciplina e ritual são indicativos de que são, sim, regidos pelas mesmas condições e podem portanto ser compreendidos sob um prisma similar.

Portanto, se há um código de conduta para que o cordelista ou cantador execute sua obra, um código que seja razoavelmente constante ao longo do tempo, compreendido e adotado por todos e utilizado como disciplina para o aprendizado, possibilitando que aqueles que se dediquem longamente a exercitá-lo com estro se tornem mestres, e se este código de conduta é perfeitamente discernível em meio a outros códigos de conduta similares, ele pode ser considerado um gênero.

Dentro desta definição, o Duelo de Cantoria será um gênero narrativo autônomo desde que seja possível identificar nos Duelos as regularidades que satisfaçam as condições acima: constância da forma, ampla adoção das regras, caminho de aprendizado para tornar-se mestre no possível gênero, e ser claramente distinto de outros possíveis gêneros similares.

Ainda, talvez seja possível estender este conceito para o contínuo Duelo de Cantoria – Peleja. Explorarei esta possibilidade mais adiante. A seguir, farei uma análise mais detalhada da classificação que conhecemos como "gênero" a partir de uma multiplicidade de abordagens, incluindo a abordagem formal da métrica, a abordagem antropológica do relato experiencial e a abordagem da análise narratológica-semiótica, para então chegar à aplicação do conceito de cognição narrativa ao contínuo Duelo de Cantoria-Peleja.

A métrica do cordel

Creio ser bastante útil ao tratarmos da forma Duelo de Cantoria-Peleja revermos brevemente a questão da métrica no universo do cordel como um todo. A métrica é, segundo os próprios cordelistas e cantadores, um dos elementos constitutivos desta forma de poesia oral e oralizada. É na voz de Apolônio Alves dos Santos que Ferreirinha fala da importância da métrica na Peleja de Ferreirinha com Apolônio[36]:

Métrica é um bem de raiz
do cantor se basear
é fácil e também difícil
do poeta colocar
quem não tiver bom ouvido
não sabe metrificar.

Juntamente com a *métrica*, a forma poética no universo do Cordel tem mais dois eixos constitutivos, a *rima* e a *oração*. Como dizem os poetas Zé Maria de Fortaleza, Arievaldo Viana e Klévisson Viana em seu folheto "Didática do Cordel"[37]:

Como se constrói

A sextilha é uma estrofe
Que mostra no seu contexto
Seis versos de sete sílabas
E apresenta o seu texto
Rimando o segundo verso
Com o quarto e com o sexto.

Na construção da sextilha
Os versos ímpares que são:
Primeiro, terceiro e quinto
Desses a sua função
É dar sequência ao assunto
Também chamado oração.

E a contagem silábica
Também não pode faltar
É dela que vem a métrica
Tem que saber separar
Sem a cadência das sílabas
Não dá pra metrificar.

36 Cordelteca do CNFCP: C2003.
37 Cordelteca do CNFCP: C4423.

Tem mais, a sílaba poética
Vem de modo especial
No verso ela é diferente
Da sílaba gramatical
Pois a última sílaba tônica
É do seu verso o final.

O poeta Manoel Monteiro, em "Quer Escrever um Cordel? Aprenda a Fazer Fazendo"[38] explica a relação entre a boa métrica e a harmonia da cantoria, no improviso da "toada":

O violeiro improvisa
Numa toada ou "colcheia",
As palavras ele cria
Em cima de música alheia,
Se a "musiquinha" está pronta
O verso fora da conta
Deixa a canção muito feia.

Por isso o Cordel bem feito
Precisa *está* enquadrado
Na métrica e no bom rimar
Evitando o "pé quebrado",
Se quer fazer direitinho
É só seguir o caminho
Como abaixo é demonstrado.

Há outros formatos além da sextilha, sejam recentes ou antigos, como as setilhas, o martelo agalopado, o galope à beira-mar e a meia quadra, que não analisaremos aqui porque creio que enfocar a análise especificamente na sextilha com versos de sete sílabas será uma abordagem mais produtiva. Observando o verso de sete sílabas, que é onde nos deteremos com mais atenção, vemos que há duas versões. A primeira, original, continha estrofes de quatro versos:

O mergulhão quando canta
Incha a veia do pescoço
Parece um cachorro velho
Quando está roendo osso.[39]

[38] Cordelteca do CNFCP: C4037.

[39] Exemplo extraído de Soares, Cardivandro e Costa, Luana. *Métricas*, in Academia Brasileira de Literatura de Cordel (website). Rio de Janeiro. Acessado em 12/02/2018.

Com o acréscimo de mais dois versos a estrofe se tornou a tradicional sextilha com versos de sete sílabas, que é o padrão formal mais aceito e utilizado no cordel e também na cantoria moderna[40]:

> Meu avô tinha um ditado
> meu pai dizia também:
> não tenho medo do homem
> nem do ronco que ele tem
> um besouro também ronca
> vou olhar não é ninguém.[41]

Pode-se perceber que, esteticamente, há certas similaridades entre a sextilha com versos de sete sílabas e a música, o que indica uma motivação cognitiva para se chegar a uma forma "esteticamente feliz" e permanente. É notável a semelhança rítmica e métrica com o baião e outros ritmos nordestinos que surgiram posteriormente. Em primeiro lugar, o verso de sete sílabas condiz com o compasso 4/4, ou sua subdivisão, o compasso 4/8, que são os compassos mais amplamente utilizados na música ocidental[42]. Eles o são porque, segundo o paradigma recente do *estruturalismo cognitivo*, correspondem a *schemas* básicos de simetria da forma, e portanto, à noção de equilíbrio intrínseca à mente humana. Segundo relata o musicólogo Marc Leman em "*Music and Schema Theory*":

> "Os psicólogos cognitivos saíram-se com um paradigma para a pesquisa sobre *schemata* onde constatou-se que a música é um importante domínio de aplicação. O paradigma, conhecido como *estruturalismo cognitivo*, se baseia na análise de julgamentos de similaridade entre objetos distintos. Estes julgamentos, processados com técnicas de escalas multi-dimensionais e ajuntamento ("clustering") hierárquico, sugerem que há estruturas de memória para conhecimento perceptual. Os mapas mentais – como são alternativamente chamados os *schemata* – são concebidos como sendo estruturas analógicas de um isomorfismo de *segunda ordem*. Ou seja, uma estrutura em que as relações entre os objetos representados refletem as relações entre os objetos percebidos do mundo real. Uma estrutura para um isomorfismo de *primeira ordem* implicaria que os objetos representados refletissem objetos do mundo real ao invés das relações entre eles".

---

40 Sautchuk, 2009, p. 27: "A principal modalidade da cantoria é a Sextilha. É com ela que se inicia qualquer apresentação".

41 Exemplo extraído de Soares, Cardivandro e Costa, Luana. *Métricas*, in Academia Brasileira de Literatura de Cordel (website). Rio de Janeiro. Acessado em 12/02/2018.

42 Sautchuk, 2009, p. 39: "De fato, percebe-se que o baião-de-viola fornece a referência rítmica para o diálogo poético. O baião-de-viola mais comum, único utilizado para acompanhar a Sextilha, os Motes e o Galope à Beira-Mar, compõe-se de um ciclo de alternância dos acordes lá-ré-lá que pode ser enquadrado em um compasso quaternário simples, equivalente ao do verso setessílabo".

Ou seja, os versos com sete sílabas são *percebidos* pela mente como simétricos por conta de um isomorfismo de segunda ordem com o compasso quaternário 4/4. Creio que seja possível afirmar que também as rimas e o formato de sextilha – ou, alternativamente, o formato em dez versos, as décimas, são também percebidos como simétricos – ou pelo menos, "equilibrados", por conta de um efeito semelhante de isomorfismo: parecem mais "redondos".

Assim, parece haver uma forma "esteticamente feliz" que se compõe da sextilha ou décima com versos de sete sílabas, e que encontra correspondência tanto no que se conhece da cognição humana em relação à percepção quanto, por extensão, no fenômeno exteriorizado da cultura da cavalaria em cordel[43].

Dentro do paradigma mental-cognitivo, uma hipótese interessante a se explorar seria que cada estrofe seja um *schema*, ou seja, uma estrutura mental, uma proto-narrativa vazia de conteúdo, que é preenchida pelo cantador conforme a situação. Os cantadores preenchem estes *schemas* alternadamente um ao outro, exibindo-se em seu estro e com isto buscando se impor sobre o adversário até fazê-lo falhar cognitivamente no preenchimento do *schema* correspondente ao seu turno.

É o que exploraremos a seguir. No entanto, antes disso considero útil e produtivo analisarmos o relato da experiência de aprendizado deste *schema* cognitivo. Felizmente, podemos ter acesso a este processo de aquisição por conta da pesquisa etnográfica participante realizada por J. M. Sautchuk em tempos atuais em meio ao universo da cantoria no Nordeste. Munidos do relato desta experiência, poderemos então nos debruçar sobre seus aspectos cognitivos.

Aquisição da Forma Cantoria

Nos é impossível voltar ao passado para sabermos em detalhes como se dava a experiência cognitiva do cantador na época formativa da cantoria e do cordel, e como pensavam e agiam os cantadores nos Duelos de Cantoria aos quais me refiro aqui.

No entanto, temos na pesquisa do antropólogo João Miguel Sautchuk sobre "A Poética do Improviso"[44] uma excelente oportunidade de entendermos o processo de aquisição dos cantadores contemporâneos a nós.

---

[43] Ferreira, Jerusa P., 1979, p. 68: "Importante será compreender que o combate significa o binário que se detecta (Propp, 1970, p. 208), em direção a uma tentativa de solução. Combate para a vitória de uma causa tendo como caminho o transgredir, que se faz a uma interdição ou obstáculo. Isto vai conferir um caráter alternativo permanente ao desenvolvimento da ação ai contida que se revela, por exemplo no recurso estrutural e sistemático a pares opositivos ou... ou... , a serem suplantados pela interferência da ação, de uma escolha do herói ou dos heróis, vencer ou transgredir".

[44] Sautchuk, João Miguel M., *A Poética do Improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese de Doutorado. UnB: Brasília, 2009.

Assistindo a Sautchuk explicar sua pesquisa no programa de televisão "Leituras" concedido a Maurício Melo Júnior e transmitido pela TV Senado[45], fiquei com a forte impressão de que a fase "heroica" da cantoria simbolizada pela coletânea de Francisco das Chagas Batista e pelo duelo de Ignacio com Romano, dentre outros, foi justamente uma fase em que a cantoria e também o cordel iniciaram um processo de formalização que atingiu seu auge no Século XX e depois transmutou-se - como ocorreu com a cultura rural de maneira geral - acompanhando a urbanização dos anos 70.

Mesmo assim, creio que, embora mais de um século nos separem de Ignacio da Catingueira e Romano do Teixeira, o essencial dos processos cognitivos permanece praticamente o mesmo. Por este motivo, acredito que valha a pena fazer uma breve digressão para conhecermos o processo de aquisição das habilidades de um cantador para prosseguirmos subsequentemente com a análise de cunho narratológico e cognitivo.

A primeira informação importante trazida por Sautchuk em sua pesquisa que nos interessa aqui é o caráter iniciático do aprendizado do cantador. Na grande maioria dos casos, o "tornar-se cantador" é um processo que segue o modelo do *imitatio* que já descrevemos acima.

A iniciação copiando modelos consagrados, e o esforço repetitivo em treinar para seguir os mestres obtendo o domínio paulatino da técnica e somente então tornar-se mestre são o caminho de quem quiser se tornar cantador. Momentos em que o progresso na arte se evidencia, em que o aprendizado das fórmulas passa a funcionar com mais desenvoltura, tornam-se memoráveis. Como, muito a propósito, relata Sautchuk em sua pesquisa:

> "Uma coisa que aprendi praticando a cantoria é que grande parte das idéias que cantei não precediam seu cantar, ou melhor, não ocupavam minha consciência antes de surgirem na composição de um verso. Às vezes, isso é decorrência de temáticas com as quais não possuo traquejo, e aí, mais do que dizer coisas em poesia, tenho que inventar coisas para dizer em verso. Era muito comum em meus primeiros baiões em público eu falasse de mim mesmo nos versos como um 'aprendiz'. E, buscando rimas, me vinha à cabeça a palavra 'chafariz', que eu desconsiderava como esdrúxula e desconexa com os temas que trabalhava. Até que, cantando com Raimundo Adriano em Maracanaú (CE), lancei a seguinte estrofe 'Hoje eu canto também / Isso me faz tão feliz / Igual a pinto no lixo / Ou pardal num chafariz / Que a alegria dessa vida / É ser sempre um aprendiz".
> [SAUTCHUK, 2009, pp. 88-89]

[45] https://www.youtube.com/watch?v=f9AM1lVez2o

Citando Albert Lord, professor de literatura comparada em Harvard, Sautchuk evidencia uma sequência genérica do aprendizado iniciático dos cantadores que pode ser observada em diversas partes do mundo:

> "O cantor deve aprender fórmulas o suficiente para facilitar a composição poética, usando-as repetidamente até que as fórmulas ouvidas de outros cantores façam parte de seu pensamento poético. Neste período, costuma contar com a ajuda de um mestre ou professor, até que a prática lhe forneça autonomia para compor e re-compor canções por conta própria."
> [LORD, 2000, apud SAUTCHUK, 2009, pp. 80-81]

O processo cognitivo de aquisição da forma é contínuo e faz parte da vida. No ambiente da cantoria este processo é intuitivo – o que evidencia sua alta carga de exigências cognitivas de percepção, atenção e mimetização – e mescla ao mesmo tempo elementos musicais como a métrica e a melodia com elementos retóricos como as rimas e a estratégia de composição das estrofes em tempo real, que analisaremos em detalhes mais adiante.

A relação íntima entre a musicalidade e a retórica na constituição da forma "Cantoria" ficam evidenciadas no depoimento de um cantador conhecido e experiente, colhido por Sautchuk:

> "Aí vai a musicalidade. A gente treina a musicalidade e aí coloca as frases metrificadas. Eu gravei muito me corrigindo. Eu cantava gravando, isso que eu falei pra você. E cantava gravando. E eu comparava. Ouvia cantadores, ouvi muita gravação que eu tinha de Moacir [Laurentino] e Sebastião [da Silva]. E eu tava vendo – 'Tá passando aí, tá passando. Não é assim'. E eu tentava de novo. Em algum lugar eu passava. Em algum lugar eu não chegava. Então eu comparava o que eu cantava pra os mestres, a gravação dos mestres. A musicalidade eu tinha. Então eu sentia – 'Eu botei palavra demais' ou 'Faltou palavra. Porque não tá dando a musicalidade'[46].
> [SAUTCHUK, 2009, p. 83]

É o que no universo da cantoria é conhecido como *toada*. "A toada", diz Sautchuk, "constitui artifício cognitivo fundamental no repente, pois é por meio dela que o cantador incorpora os padrões rítmicos e uma percepção global das estrofes que compõe".

Indo mais adiante, após apreender a forma e tornar-se mestre nela, o cantador ainda deve enfrentar o adversário. Em tempos atuais o enfrentamento ainda é competitivo, porém é também amigável, num espírito olímpico muito similar ao do mundo dos esportes. No entanto, isto nem sempre foi assim. Em tempos mais distantes, como por

[46] Depoimento de Zé Viola.

exemplo nos tempos formativos desta arte, havia uma intensidade maior, um risco pessoal maior para o cantador. É o que vemos neste depoimento, também colhido por Sautchuk[47]:

> "João Paulino de Oliveira foi um cantador muito famoso na região do [vale do rio] Assu [RN]. Era um cantador muito preparado, que era também professor, que era estudioso e tudo. E Dimas Batista foi cantar com ele e perguntou a Manoel Calisto, que era outro cantador lá da região. Foi João Paulino quem me contou essa história. E Dimas perguntou: 'Calisto, em que é que eu dou uma pisa em João?' e Calisto disse: 'rapaz, em tudo o que você cantar ele é preparado. Se você cantar história sagrada, que é a Bíblia, ele é preparado; se cantar história geral ele sabe; se você cantar história do Brasil, ele sabe; se você cantar história do Pernambuco, do Rio Grande do Norte, que você vem do Pernambuco e ele do Rio Grande do Norte, ele também sabe. Só tem uma coisa que ele talvez não saiba. Ele pode saber, mas ele talvez não tenha preparado'. E esses cantadores cantavam era preparado, muita coisa. ['Preparado' quer dizer balaio? perguntei.] *Escrito*. Aí Manoel Calisto disse: 'Olhe, faça um trabalho nas [sobre as] lagoas do Vale do Assu.' Que o vale tinha muitas lagoas. E Manoel Calisto passou essas informações para Dimas. E Dimas escreveu e tirou João de tempo. Ele deixou de cantar depois dessa cantoria. Ele era um cantador muito conceituado. Foi uma vergonha muito grande que ele passou. Foi a cantoria que deu mais gente na região, de tudo quanto foi canto, para ver ele cantando com Dimas. E ele disse que cantou, cantou, cantou. Dimas partiu falando no Pernambuco, falando no Rio Grande do Norte, cantaram várias coisas assim. Aí Dimas partiu cantando nessas lagoas do Vale do Assu. E ele disse que sabia o nome de umas lagoas, mas não sabia que Dimas tinha feito uma pesquisa mais aprofundada e estava feito. E ele disse que cantou ainda algumas estrofes e depois parou. E disse que Dimas continuou cantando o trabalho dele até o fim. Daí ele se deu por vencido. E, [depois] dessa cantoria, nunca mais cantou. Mudou-se de lá do Vale do Assu. Foi morar em Areia Branca e continuou sendo professor".
> [SAUTCHUK, 2009, p. 182]

O Duelo de Cantoria não é algo cognitivamente simples. Pela reação do cantador João Paulino de Oliveira, é possível perceber que a fronteira entre a pessoa e o cantador não é muito clara. Dizendo de outro modo, isto indica que, embora o Duelo de Cantoria seja uma apresentação, os personagens encarnados pelos cantadores são mais do que meros personagens.

Há uma complexificação dos níveis narrativos neste espetáculo, que pode ser descrita narratologicamente. Acredito que se nos detivermos na análise deste fenômeno,

[47] Depoimento de Antônio Lisboa.

obteremos informações úteis para uma compreensão mais profunda, precisa e detalhada do Duelo de Cantoria. É o que faremos a seguir.

Diegese do Duelo

A diegese é um dos mais importantes conceitos da narratologia clássica, e será fundamental para definirmos o contínuo Duelo-Peleja como forma narrativa específica. A diegese, segundo o *The Living Book of Narratology*, a referência enciclopédica da narratologia mantida pelo Centro de Narratologia Interdisciplinar da Universidade de Hamburgo, é entendida como "a noção analítica cuja finalidade é descrever as relações entre a pluralidade de instâncias narrativas dentro de uma narrativa, e, mais especificamente, as relações verticais entre as instâncias narrativas"[48].

Uma das bases do estudo das narrativas é a noção semiótica de que um ato narrativo contém diversas instâncias que se sobrepõem uma à outra. Há a instância extradiegética, ou nível narrativo superior, que é o nível em que o escritor escreve a história. Há a instância diegética média, em que ocorre o discurso do narrador interno instituído pelo escritor (o personagem imaginário que *de fato* conta a história), e há a instância diegética interna, que é o universo narrado, a história propriamente dita.

Esta separação é importante porque somente assim é possível compreender os diversos movimentos de significação e expressão que existem na literatura mundial. Em *Ulisses*, James Joyce confunde os dois níveis narrativos inferiores, fazendo com que o narrador da história se torne também seu personagem. O mesmo ocorre com o famoso desenho "*Duck Amuck*"[49] de Hanna Barbera em que Patolino briga com o desenhista. O desenhista, neste caso, é a instância intermediária, quem "desenha o desenho" – cuja identidade é revelada no final (*spoiler*: é o coelho Pernalonga, claro). A instância extradiegética no caso de *Ulisses* é o escritor James Joyce, e no caso do desenho animado é o estúdio de animação Hanna Barbera, que produziu a peça.

No entanto, no Duelo de Cantoria ocorre um fenômeno interessante. Vejamos um exemplo prático a partir de uma estrofe da Peleja de Ignacio da Catingueira com Romano do Teixeira, na versão de Francisco das Chagas Batista:

> Ignacio, vieste a Patos
> Procurando quem te forre,
> Volta pra trás meu negrinho
> Que aqui ninguém te socorre;
> E quem cai nas minhas unhas
> Apanha, deserta ou morre.

[48] http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/diegesis-%E2%80%93-mimesis
[49] https://www.youtube.com/watch?v=nAA3DCEkVHs

Analisarei esta estrofe a partir da instância diegética interna, o nível narrativo onde o personagem é instituído e "vive" sua narrativa. Nesta instância diegética interna, mais profunda, o personagem interpretado na narrativa é o próprio Romano do Teixeira, pois o cantador "veste" o personagem pelejador para duelar com Ignacio. Prova disto está no verso "E quem cai nas minhas unhas", que tem conotação claramente poética. Francisco Romano, o homem, com certeza não diria isto se falasse como ele próprio. Já como personagem do Duelo narrado na Peleja, Romano do Teixeira não vê a hora de "pôr as unhas" em seu oponente.

Já na instância diegética intermediária, o nível do narrador interno da história, podemos observar que há uma fusão entre o narrador e o personagem num discurso direto livre. É o personagem-narrador, instituído pelo cantador, quem diz que "quem cai nas minhas unhas apanha, deserta ou morre". Há, portanto, uma "contaminação entre o mundo da contação e o mundo do contado", o que caracteriza o fenômeno da metalepse.

Segundo o *The Living Book of Narratology*, "em seu sentido narratológico, a metalepse é uma contaminação deliberada entre o mundo da contação e o mundo daquilo que é contado... combinando assim o princípio dos níveis narrativos com a figura retórica da metalepse originária do discurso jurídico antigo"[50]. Analisaremos o efeito de metalepse mais adiante, em outro contexto que considero mais produtivo[51].

O interessante desta análise das instâncias diegéticas é o que ocorre no nível narrativo externo, ou instância extradiegética – a instância externa à obra, atribuída ao autor que a escreve. Nesta instância, o que temos é que o autor é representado por Romano do Teixeira, ele mesmo, como cantador. Ou seja, estes versos são documentalmente atribuídos ao próprio Romano por Francisco das Chagas Batista.

Sabemos que os Duelos são reais porque eles sobrevivem até hoje, como documentado por Sautchuk. Se imaginarmos que este Duelo entre Ignacio e Romano de fato ocorreu, é possível imaginarmos que este efeito de *compressão diegética* de fato ocorreu simultaneamente ao Duelo.

Assim, uma característica fundamental do Duelo de Cantoria é a ocorrência desta *compressão diegética*, deste colapsamento dos três níveis narrativos – autor, narrador, personagem – em um único contínuo em torno de uma mesma pessoa/cantador/partícipe no momento da Cantoria em que se acontece o Duelo.

Existem ainda digressões estilísticas como discursos híbridos, no sentido atribuído ao termo por Bakhtin[52], em que a narrativa do Duelo é interrompida por conta de um

---

50 http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016

51 V. "A Peleja Original", p. 33.

52 Bakhtin, Mikhail e Brait, Beth (org.). *Bakhtin Conceitos-Chave*. Contexto. São Paulo, 2014.

desvio ou interrupção para efeito dramático, como no caso da célebre estrofe de "ciência", como relatada por Francisco das Chagas Batista:

> Latona, Cybele, Réa,
> Íris, Vulcano, Netuno,
> Minerva, Diana, Juno,
> Amfitrite, Androquéia,
> Vênus, Climene, Amaltéia,
> Plutão, Mercúrio, Teseu,
> Júpiter, Zoílo, Perseu.
> Apolo, Ceres, Pandora;
> Ignacio desata agora
> O nó que Romano deu!

Justamente por se tratar de uma digressão estilística, esta estrofe se constitui de fato o golpe fatal de Romano em Ignacio. O fato desta estrofe ser claramente uma digressão reforça ainda mais o fenômeno da *compressão diegética* presente no Desafio, fenômeno que proponho seja característico e indicativo desta forma narrativa.

Duelo de Cantoria como gênero narrativo: a constância da forma

Considerando o fenômeno da *compressão diegética* como característico da forma Duelo de Cantoria, é possível então estabelecer um critério que se refira à forma narrativa para identificarmos o gênero. Este critério inclui a existência da *compressão diegética* num evento unívoco, público e que seja similar a um combate entre dois adversários.

Descrito apenas desta forma, este evento pode ser qualquer um onde ocorra a *compressão diegética*, como uma luta de boxe, por exemplo, ou um dos famosos "pas d'armes" dos cavaleiros medievais. Numa mesma instância narrativa, comprimem-se o homem, o personagem e o lutador. Mike Tyson e Don Suero de Quiñones igualam-se narrativamente a Ignacio da Catingueira e Romano do Teixeira.

Vejamos. Em "*Tournaments and Jousts: Training for War in Medieval Times*", a historiadora Andrea Hopkins descreve uma cena que pode ser ilustrativa da mentalidade cavalheiresca da idade média: "O século XV viu a chegada do *pas d'armes*, ou a passagem das armas. No *pas d'armes*, um pequeno grupo de cavalheiros passa a defender um local específico, em geral uma ponte ou estrada, contra qualquer um que ali viesse, por um período definido de tempo. Eles anunciariam sua intenção e qualquer um poderia ir até lá em busca de combate. Tradicionalmente, os cavalheiros penduravam seus escudos em uma árvore ou num pilar. Os desafiantes então tocavam os escudos com suas lanças, e o dono do escudo viria então lutar contra eles... Um *pas* famoso ocorreu na Espanha em 1434. Chamou-se Passo Honroso e foi estabelecido por um jovem nobre espanhol chamado Don Suero de Quiñones. Ele jurou portar uma

corrente de ferro em torno do pescoço todas as quintas-feiras até que tivesse enfrentado um certo número de cavalheiros. Suero sacou uma parte da herança recebida do pai para pagar por esta demonstração cavalheiresca. Ele e seus doze companheiros de cavalaria deveriam defender a ponte em Orbigo por um período de trinta dias ou até que 300 lanças fossem quebradas em duelos de justas. Corrimãos de separação, barreiras e arquibancadas foram construídos próximos à ponte. Vinte e dois pavilhões foram erguidos para abrigar todos os cavalheiros, escudeiros, serventes, armeiros, juízes, músicos e fabricantes de lanças. Foi também construído um grande salão de jantar, onde Suero e seus amigos podiam jantar com os cavalheiros desafiantes e os visitantes de maior distinção"[53].

Parece haver algo mais do que simplesmente o embate pelo embate. Há, tanto no Duelo de Cantoria quanto no *pas d'armes* e mesmo na luta de boxe, certos elementos comportamentais que estabelecem os limites do embate e lhe dão a forma. Há, primeiramente, uma meta – ou entendo que havia, na época de Ignacio e Romano: vencer o oponente utilizando-se dos instrumentos acordados. Em segundo lugar, há os meios específicos para se atingir aquela meta, que são os instrumentos. Há ainda as regras, que delimitam o campo de possibilidades dos combatentes.

Estas são, segundo o filósofo Bernard Suits, três características que definem o que ele denominou de "jogo". Diz Suits: "O jogador deve ser um elemento do jogar, porque deve haver uma explicação para este curioso estado de coisas em que a pessoa emprega meios piores para atingir uma meta dentre os meios possíveis. Normalmente, a aceitação de regras proibitórias é justificada com base na afirmação de que os meios excluídos, embora sejam mais eficientes do que os permitidos, têm consequências indesejáveis do ponto-de-vista do agente envolvido. Um fundista não opta por cortar caminho atravessando o miolo da pista porque o gramado pode esconder algum buraco que pode machucá-lo, mas apenas porque existe uma regra que proíbe cortar caminho numa corrida. Na vida normal algo assim é em geral – e corretamente – considerado a pior justificativa possível que alguém poderia dar para se evitar um certo curso de ação. Exceto se for num jogo, a introdução gratuita de obstáculos desnecessários para o atingimento de um fim é considerada algo decididamente irracional; no entanto, num jogo isto é algo absolutamente essencial a se fazer"[54].

Há no entanto um quarto elemento que é o definidor da existência do jogo e que, segundo Suits, resolve este paradoxo. O filósofo o denominou de "atitude lusória", que seria a suspensão da normalidade e a aceitação tácita pelos jogadores de que as regras da normalidade não valem para o jogo.

Quando a arena do jogo é estabelecida, quando, por exemplo, o Duelo de Cantoria vai começar, os duelistas assumem que estão operando não dentro da normalidade, mas

---

53 Hopkins, Andrea, 2003, cap. 3, "The Golden Age of Tournaments".

54 Suits, Bernard, 2005, pp. 52-53.

dentro do "jogo" do Duelo. Eles assumem que são jogadores, duelistas, e, como se entrassem em um espaço ritual, "viram" duelistas. É a *compressão diegética* ocorrendo. A atitude lusória, de abandonar-se às regras do jogo, somente é possível porque o homem incorpora o jogador/duelista, que então assume seu papel de protagonista da luta[55].

À primeira vista, o formato de jogo, especialmente considerando-se a atitude lusória, parece solucionar a questão da forma constante do Duelo de Cantoria. Isto, se considerarmos também que no Duelo temos não apenas um, mas dois protagonistas simultâneos. As regras do jogo e a atitude lusória valem para ambos, e o "jogo" do Duelo funcionará apenas se ambos em cumplicidade e sincronizadamente assumirem-se como "jogadores" e participarem simultaneamente do evento.

No entanto, se observarmos atentamente, veremos que, em dupla, a *compressão diegética* exposta acima não funciona completamente. Embora individualmente cada duelista viva esta *compressão diegética* ao ser ao mesmo tempo homem, cantador e duelista naquele combate específico, o espaço narrativo não se completa sem um outro elemento que dê sentido à presença de ambos ali.

Este elemento é a situação narrativa específica do Duelo de Cantoria. Num Duelo de Cantoria não se defrontavam apenas dois cantadores para medirem-se em versos e insultos poéticos. No Duelo ouvem-se ecos distantes de cavaleiros e reis, de heróis e mártires, de guerreiros, vencedores e vencidos. Cada Duelo é uma reencenação de significados profundos herdados através dos tempos e das redes de pessoas, famílias, aprendizados e mestres. Entendo que o Duelo de Cantoria na época de Ignacio e Romano continha, muito profundamente e quase que imperceptivelmente, os códigos medievais dos "*pas d'armes*" e das justas, os combates mortais sendo transmutados ao longo dos tempos em uma forma mais civilizada e sublimada, onde a morte não é a morte física, mas apenas linguística.

Jerusa Pires Ferreira dedicou uma obra inteira ao tema da proximidade da cultura do cordel com a cultura cavalheiresca da Idade Média, "*Cavalaria em Cordel: O Passo das Águas Mortas*". Embora trate da literatura de cordel propriamente dita e não especificamente da Cantoria e dos Duelos de Cantoria, os paralelos são inegáveis, o contexto de origem é o mesmo e, portanto, pode-se ler seu texto tendo o Duelo em mente: "Ação e combate remetem diretamente à vigência da gesta carolíngia no Nordeste do Brasil mas sobretudo aí se acentua a modalidade guerreira, o assumido e apropriado para além do lúdico ou do apenas ontológico. Não é a justa nos seus efeitos

[55] Este fenômeno é, na realidade da Cantoria, um pouco mais complexo e nuançado. O "Duelo", como observado por Sautchuk durante a Defesa desta Dissertação, geralmente ocorre num momento específico de uma apresentação de Cantoria, que pode ser muito mais longa. Assim, é possível considerar que a *compressão diegética* como descrita aqui se manifestaria integralmente *apenas* no momento em que os Cantadores assumissem que estariam duelando entre si, momento este em que seriam de fato Duelistas, e se desfaria quando eles cessassem de duelar e retornassem a outros assuntos ou motes na apresentação de Cantoria.

simbólicos de derrota e vitória que está em causa, nem a afirmação de proezas e perícias mas assim como na primitiva gesta, a própria guerra, a vitória de determinadas posições mesmo se simbólicas, numa relação bastante imediata de causa e efeito"[56].

Assim, a forma Duelo de Cantoria, além das características lúdicas, como bem afirma Jerusa Pires Ferreira, tem também como constante a linhagem das antigas justas medievais, da qual é descendente direta – uma descendente artisticamente modificada, poeticamente sublimada. O fascínio do combate, no entanto, permanece vivo, e o prêmio, o mesmo desde há séculos: a glória.

A Peleja Original

Se observarmos bem a análise acima que aponta uma *compressão diegética* como traço característico do Duelo de Cantoria, é possível perceber que há uma complicação. Ela se encontra no fato de que os Duelos, especialmente os mais antigos, são recontados por outros cantadores em formato escrito, num gênero do cordel conhecido como Peleja.

Isto, a princípio, invalidaria o fenômeno da *compressão diegética* porque, na recontagem, o Duelo passaria a ser contado por um outro autor, ou seja, a instância extradiegética seria instituída numa outra pessoa que não o personagem ou o narrador – que, retomando o fenômeno da metalepse, permaneceriam ainda os mesmos.

Ainda, há o fato complicador de que muitas Pelejas são na verdade criações literárias e não relatos documentais propriamente ditos, o que interpõe uma camada adicional de autoria e torna mais difusa a questão da veracidade dos fatos narrados.

De fato, considerando-se o Duelo ou Martelo entre Romano e Ignacio, o Duelo real foi o original, aquele que aconteceu *ao vivo* e *no passado*. Em oposição ao evento ao vivo, as Pelejas podem ser classificadas como folhetos de cordel no sentido clássico. O Duelo passa a ser o fato gerador do *storyworld*[57] que ambienta as Pelejas dos diversos autores que narram o evento.

A complicação se evidencia quando verificamos, ainda no exemplo do Martelo de Ignacio e Romano em Patos, que Pelejas de autores diferentes sobre o Duelo trazem versos completamente diversos, e que são muitas vezes contraditórios. Não há uma versão definitiva do Desafio de Romano e Ignacio em Patos. Segundo diversas fontes primárias e secundárias, o desafio teria durado um longo tempo, até oito dias segundo alguns.

---

56 Ferreira, Jerusa P., 1979, p. 69.

57 Para uma definição de "storyworld", v. nota 128, p. 127.

O duelo ocorreu em 1874 e, segundo Linda Lewin, já em 1929 haviam pelo menos quatro versões diferentes de relatos do duelo, com uma quinta e última versão publicada vinte anos depois. Lewin afirma ainda que pelo menos quatro destas cinco versões, incluindo as duas a que me referirei abaixo, "são atribuíveis a indivíduos que testemunharam o desafio de Patos"[58].

Ora, se observarmos as versões deste duelo de cantoria que foram retratadas em versos, como as de Silvino Pirauá de Lima (o "Texto Teixeira" conforme a classificação de Lewin) e de Leandro Gomes de Barros, veremos que são textos muito diferentes apesar de referirem-se ao mesmo evento.

A própria extensão dos folhetos, que se aproxima da extensão padrão de um folheto de cordel, demonstra que ocorreu um processo de seleção dos versos – dos golpes – talvez privilegiando aqueles que mais tenham impressionado este ou aquele narrador.

Parece-me que esta seleção ocorreu primeiramente na memória dos que estavam presentes e que recontaram estes eventos, sendo que cada um deles teve uma impressão do Duelo, que imediatamente após seu encerramento constituiu-se numa narrativa acabada em sua memória.

A memória daquele Duelo de Cantoria, do Desafio de Romano e Ignacio em Patos, é memória coletiva apenas em suas linhas gerais, pois cada indivíduo presente ali deve ter tido sua própria impressão e portanto, sua própria reconstituição mental do evento. Isto fica evidente quanto observamos que as versões divergem até mesmo na opinião sobre quem se saiu vitorioso do duelo – se Romano, se Ignacio.

Por exemplo, o que Silvino Pirauá de Lima pode reconstruir do evento a partir de sua memória pode ter sido algo muito diferente que outros cantadores que ali estavam presentes puderam reconstruir a partir de suas próprias memórias.

Se por intermédio de algum aparelho mágico que captasse a memória de todos ao mesmo tempo fosse possível unirmos a memória que todos tivessem daquele evento, talvez fosse também possível chegar a uma aproximação mais precisa do que foi este evento do Duelo de Cantoria em Patos.

Esta "memória perfeita" seria como um registro etnográfico completo do evento, muito na linha que Margaret Mead e Gregory Bateson idealizaram em sua pesquisa em Bali nos anos 70 na área de antropologia da comunicação visual com o uso maciço do registro fotográfico e cinematográfico[59], porém voltado para uma "antropologia da

---

[58] Lewin, Linda, 2007, p. 85.

[59] Bateson & Mead, 1942, p. 49: "We tried to use the still and the moving-picture cameras to get a record of Balinese behavior, and this is a very different matter from the preparation of 'documentary' film or photographs. We tried to shoot what happened normally and spontaneously, rather than to decide upon

memória" – o que seria tecnicamente impossível e apenas atingível por inferência, ou então usando o aparelho mágico descrito acima.

Denomino esta "memória perfeita" do evento a "Peleja Original", que seria um objeto virtual inexistente composto pelo agregado de toda a memória do evento. E, cada Peleja em cordel que se propusesse a recontar o evento documentalmente (ou seja, em princípio apenas as cinco versões identificadas por Lewin), eu denominarei de "Peleja Recontada".

Assim, cada narrador do Duelo de Cantoria entre Romano e Ignacio tinha apenas uma faceta da Peleja Original em sua memória, e é esta faceta que possivelmente transmitiu a outros, seja escrevendo uma Peleja Recontada em forma de cordel diretamente, seja relatando o evento a outros que o escreveram.

O interesse em desdobrar esta etapa está em abrir uma possibilidade de explicar por quê relatos do mesmo evento podem ser tão diferentes entre si, dando a impressão de se tratarem mesmo de eventos diferentes. A implicação é a de que, dada a teatralidade efêmera do Duelo de Cantoria, o que resta é a memória do evento e a sua narrativa transmitida, seja oral, seja escrita. E esta narrativa transmitida é, de fato, diferente da narrativa vivida pelas testemunhas do evento.

Outra implicação interessante é a de que, se estendermos o conceito de "bricolage" proposto por Lévi-Strauss e considerarmos uma narrativa como ferramenta cognitiva acabada que pretende ter um efeito específico sobre o grupo de pessoas a quem se dirige, temos que pode haver uma conexão entre a forma de narrar e as intenções de ação do autor no meio social.

As narrativas transmitidas, como no caso as Pelejas Recontadas, seriam então ferramentas linguísticas – artefatos cognitivos com contornos definidos – que, ao serem resgatadas pela memória, poderiam ser ressignificadas conforme o momento e as estratégias do narrador.

Este conceito, que é a base do paradigma da Cognição Narrativa, pode ser entendido como uma extensão do conceito de "mensagem" proposto por Reddy em seu artigo "The conduit metaphor"[60] no sentido de que este último – que é o paradigma fundamental da Teoria das Comunicações – pode ser interpretado como estando centrado na ideia de que a mensagem *tem existência real*. Ou seja, numa interpretação possível de Reddy, a mensagem é um objeto em si que tem existência própria (v. "The toolmakers paradigm", p. 292), independente dos seres humanos.

---

the norms and then get Balinese to go through these behaviors in suitable lighting. **We treated the cameras in the field as recording instruments, not as devices for illustrating our theses**". (Grifo meu)

[60] Reddy, M. J. (1979). The conduit metaphor: A case of frame conflict in our language about language. In A. Ortony (Ed.),*Metaphor and Thought* (pp. 284–310). Cambridge: Cambridge University Press

Ao propor a Metáfora do Conduíte, Reddy estava preocupado em explicar a incompreensão na linguagem. Aqui, estou preocupado em encontrar um caminho para explicar a forma narrativa (e não qualquer mensagem) como modo de pensamento humano, tomando o fenômeno do Duelo de Cantoria e da Peleja como ponto-de-partida. Neste trabalho, portanto, parto de um paradigma complementar ao de Reddy: o de que a "mensagem" ou "narrativa" ou qualquer outra denominação que se dê para um artefato cognitivo com contornos definidos que tenha função comunicacional *existe apenas na mente*.

Parto do pressuposto de que é *apenas na mente* de um ser humano que o significado se forma e a narrativa ganha sentido, seja ela recebida ou transmitida. Como corolário deste pressuposto, o que existe entre uma mente e outra numa interação comunicacional é vácuo: não o vácuo de matéria ou de movimento, mas o *vácuo cognitivo*. É através da *atenção* que deciframos o que percebemos e então, *adquirimos* cognitivamente aquilo que foi percebido na forma de narrativa[61].

Assim, segundo este paradigma da Cognição Narrativa, uma ferramenta linguística – um artefato cognitivo com contornos definidos – existiria apenas na mente de uma pessoa. Uma pessoa ao ler uma Peleja ou ao assistir a um Duelo de Cantoria estaria construindo este objeto cognitivo em tempo real em sua mente, a partir de suas percepções do ambiente (ou seja, da leitura de sinais num papel ou o testemunho de um duelo de sons e música).

Por exemplo, embora Francisco das Chagas Batista tenha reproduzido na íntegra, segundo afirma, a versão de Silvino Pirauá em sua importante coletânea Cantadores e Poetas Populares, há pequenas modificações em relação ao texto original de Silvino Pirauá que certamente foram introduzidas por Batista para realçar algum efeito pretendido por ele[62].

A partir do evento real – o Desafio de Patos ocorrido em 1874, pode-se supor que cada indivíduo que estava presente ali teve sua própria experiência sensorial e cognitiva do que se passou. Este processo de "captura" filtrado pelos sentidos e também pela cognição (tanto afetivamente quanto simbolicamente) é, em minha opinião, muito similar ao processo de aquisição linguística, no qual impressões da língua são filtradas por um aparelhamento cognitivo específico e armazenadas na memória como instrumental articulável pelo indivíduo.

Tal processo de *aquisição narrativa* ocorre no momento em que a experiência vivida pelo indivíduo é identificada como experiência narrativa (sequencial, dotada de

---

[61] Boyd, B., 2009, p. 121: "...art involves external forms, the testing mechanism operates also in the minds of *other* humans, in terms of *their* interest. Attention provides the selective mechanism of art. If a work of art fails to earn attention, it dies. If it succeeds, it can last even for millennia".

[62] Conforme análise comparativa dos folhetos disponíveis na Cordelteca online do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (v. lista em Referências Bibliográficas), e em Batista, F.C., 1929, pp. 58-66.

significado e delimitada no tempo). A *narrativa percebida* (no caso, o Desafio de Patos) seria então adquirida e, simultaneamente, interpretada e apropriada pelo "leitor" de acordo com seu próprio sistema de significados e de acordo com a forma com que percebera aquele evento narrativo como ferramenta cognitiva ou extensão cognitiva para seus próprios fins que tenham para ele valor.

Num exemplo hipotético, o anfitrião do Desafio de Patos estaria "primado" (ou "praimado", neologismo originário do inglês *priming*, efeito de predisposição cognitiva anterior à experiência propriamente dita) para atribuir um valor afetivo ao evento que estivesse ligado ao aumento de seu prestígio. Sua avaliação afetiva, ou seja, a forma com que estaria predisposto a adquirir aquela experiência narrativa, seria em última análise uma medida do quanto aquele evento teria o potencial de engrandecer seu nome e sua projeção social.

Talvez, ainda hipoteticamente para exemplificar a hipótese da *aquisição narrativa*, sua afetividade estivesse voltada para o número e tipo de pessoas que estariam presentes, seu grau social e sua capacidade de irradiar o evento posteriormente com um viés positivo a seu respeito. Poderia estar preocupado em enaltecer-se a si e a sua família usando o evento como ferramenta estratégica e meio de execução para tal.

Assim, ainda hipoteticamente, as percepções do evento, ou seja, a *aquisição* do evento por este anfitrião estariam filtradas a partir deste *viés cognitivo* e a experiência narrativa seria filtrada e fixada na memória a partir destas impressões. Caso fosse instado a recontar o evento, este anfitrião hipotético certamente recontaria a experiência a partir da impressão que ela causara a algumas pessoas que considerava importantes.

Ainda, num outro exemplo hipotético, no caso de um cantador que estivesse presente à cena, ele estaria "primado" por uma proximidade muito maior com os duelistas propriamente ditos, podendo até mesmo ver-se "na pele" de um deles. O evento narrativo seria *adquirido* por sua mente de uma forma completamente diversa, talvez mais técnica, mais próxima da textualidade e da tensão gerada pela troca de insultos poéticos do que pela atmosfera do entorno.

Caso fosse instado a recontar o evento, este cantador hipotético poderia, talvez, elaborar o evento como uma ferramenta que o ajudasse a projetar-se a si mesmo como cantador no mundo. Ou seja, ele seria compelido pela sua própria situação a reelaborar a narrativa em sua memória criando uma nova narrativa, uma Peleja Recontada, uma narrativa ressignificada que simultaneamente fosse um relato do evento e uma demonstração de seu próprio estro. Talvez até mesmo como reflexo de suas crenças e posições ideológicas (explícitas ou não), como parece ser o caso da versão de Francisco das Chagas Batista.

A Peleja Original pode ser vista, então, como o *storyworld* em que se passa a Peleja Recontada – ou seja, é o material original do folheto de cordel. Não o evento em si, o

Duelo de Cantoria, mas a memória dele, a Peleja Original, que é esse material original para o cordel. Desta forma, é possível explicar narratologicamente o fenômeno das múltiplas versões do mesmo Duelo de Cantoria: elas seriam na verdade folhetos de cordel a respeito do evento original baseados na memória que se tem dele. E, reciprocamente, todos estes diversos folhetos são componentes que remetem a uma mesma Peleja Original – esta sim, fenômeno de memória, virtual e interpessoal, e portanto, passível de originar um *storyworld*, uma mitologia própria.

Assim, enquanto o Duelo de Cantoria é um evento de criação efêmero, a Peleja Recontada é criação literária. Mas não criação literária a partir do Duelo e sim a partir da memória agregada do Duelo, a Peleja Original. E a Peleja Original (relativamente a um Duelo de Cantoria específico), assim como os Doze Pares de França, o Padre Cícero, Lampião e muitos outros temas do cordel, dá origem a um universo mítico próprio, ao seu próprio *storyworld*, passível de ser trabalhada como material poético por outros cordelistas.

A Peleja Original como Espaço de Disputas: o Duelo de Versões

Há no entanto uma problematização adicional ao tratarmos da questão da "memória", ou seja, da criação de um *storyworld* multifacetado e conflitivo em torno de um evento que ocorreu ao vivo como o do Duelo de Patos.

Para fins de comparação, tomemos um outro evento bastante conhecido na cultura ocidental e do qual há diversas versões: a Guerra de Tróia. Há a versão homérica, centrada na "ira de Aquiles" e no jogo de honra e regras de engajamento que se desenrolavam entre os chefes tribais da Idade do Bronze. A versão homérica é considerada a mais recuada no tempo, mais próxima dos acontecimentos. Contemporânea a esta versão há a versão da denominada "Épica Cíclica", um conjunto de fragmentos de autoria desconhecida que foram posteriormente compilados por um autor do qual também pouco se sabe. Os três principais dramaturgos do período helênico clássico, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, também retrataram a Guerra de Tróia e diversos aspectos de seu *storyworld*, que foi posteriormente estendido por Virgílio na Eneida, conectando-o ao mito da origem de Roma. Todas estas versões fazem parte da memória literária que herdamos do evento.

A formação do *storyworld* e a ampliação de suas fronteiras é um fenômeno comum na literatura. No entanto, quando se trata de Duelos de Cantoria, há um outro fenômeno que adiciona uma complicação à análise. Em seu artigo *Monumentalização da memória, afirmação hiperbólica do eu poético e herança escravista na construção dos espaços da cantoria (1870-1930)*, Paulo Iumatti explicita este problema ao analisar o Desafio de Patos entre Ignacio e Romano. Escrevendo sobre este Duelo, Iumatti afirma que:

> "... em torno da memória daquele duelo, abriu-se um acirrado terreno de

> disputas, em que se podem constatar, ao menos, dois grupos principais: 1) aquele em torno de Francisco Romano e toda uma família de cantadores livres e mestiços da região do Teixeira, e que teria como representante chave Francisco das Chagas Batista – figura que, como poeta, editor, impressor, livreiro e 'folclorista', ocuparia posição estratégica no campo da literatura de folhetos como um todo; 2) e aquele formado por uma 'memória popular' em que se colocam, dentre outros, sobretudo escravos e libertos. É deste último grupo que participam, em sua maior parte, como cultivadores de uma posição que tende a idealizar a atuação de Inácio e que poderia contestar o preconceito racial, os cantadores negros. Tais cantadores permanecerão, todavia, ao longo do tempo, relativamente à margem do campo da literatura de folhetos".[63]

O Duelo de Patos não representava apenas o duelo de dois cantadores, e sim, o enfrentamento de dois mundos diversos, duas existências que se contrapunham. E esta contraposição continuou na divisão dos relatos sobre o Duelo, nas Pelejas, em dois grupos distintos de autores.

Pode-se dizer que o Duelo de Patos não terminou quando os duelistas encerraram sua apresentação. Ele continuou como "duelo de versões" a respeito do próprio evento. A disputa pela glória no duelo estendeu-se em uma disputa pela memória do próprio duelo. Esta característica de duelo de versões também na forma escrita parece ser uma característica presente em boa parte da literatura de cordel. Como diz Iumatti:

> "Ora, é a partir do reconhecimento cada vez maior dessa ideia básica – a de que os folhetos e as obras dos folcloristas são parte integrante de processos de disputa pela fabricação da memória – que será possível reescrever, sob bases mais firmes, a história da literatura de folhetos brasileira."[64]

Assim, é possível afirmar que o campo de memória narrativa que denominei de "Peleja Original" é de fato um campo de disputas em que cada cordelista expressa sua versão do duelo de acordo com suas próprias convicções, buscando compor e transmitir a memória do evento de acordo com seu próprio campo expressivo e, às vezes, ideológico.

---

63 Iumatti, P. (2017-1).

64 Iumatti, P. (2017-1).

Conclusão do Capítulo

Neste capítulo partimos do conceito de narrativa como forma de pensamento, como cognição, proposto em Polkinghorne (2015) e auxiliado por conceitos da evolução da linguagem e do pensamento propostos em Deacon (1997) e Boyd (2009), para explorarmos alguns aspectos da cognição narrativa, tomando como ponto-de-partida o Duelo de Cantoria e suas versões recontadas em literatura, as Pelejas.

Propusemos primeiramente uma visão do gênero narrativo como forma cognitiva, e do processo de aprendizagem da cantoria como processo de aquisição de habilidades cognitivas. Em seguida, mergulhamos numa análise de dois processos cognitivos que ocorrem durante e após o Duelo de Cantoria. O primeiro, a *compressão diegética*, refere-se a um efeito de fusão entre o homem cantador e o personagem duelista no momento do duelo. Propomos este efeito de *compressão diegética* como forma de explicar a ação artística, no caso o ato de duelar pela cantoria, como *ação narrativa*.

Por fim, propusemos um outro efeito cognitivo, agora externo aos duelistas: o da criação de uma instância narrativa intermediária que contém a memória de um evento e que se transforma no *storyworld* de onde se originam as narrativas sobre este evento, e que denominamos Peleja Original. Propusemos ainda a noção de que a própria Peleja Original pode ser interpretada como um campo de "disputas pela fabricação da memória"[65], com a continuidade do duelo originário em um duelo de versões.

Caminhando em direção a uma incipiente *teoria da ação narrativa*, propomos aqui que esta instância intermediária entre o evento narrativo e as narrativas sobre o evento também sirva para explicar a ação artística, porém sob outro aspecto – o de recontar este ato com outro ato – também como *ação narrativa*.

[65] Iumatti, P. (2017-1).

2
Sintagma e Paradigma Narrativos no Duelo de Cantoria

Talvez o que mais distancie a *teoria da ação narrativa* cujas linhas iniciais propomos neste trabalho da narratologia clássica seja sua ênfase na interação entre os aspectos sintagmáticos e paradigmáticos da narrativa. Esta divisão semiótica não se encontra clara nos estudos da narratologia clássica, porém é fundamental para este estudo.

Em uma narrativa – qualquer narrativa, desde um conto dos irmãos Grimm até um folheto de cordel, passando por um relato de viagem, uma piada contada numa roda de amigos, a história pessoal de nossas próprias vidas que articulamos para nós mesmos ou para um analista – estão presentes dois aspectos principais: o tempo e os personagens.

O tempo neste caso é, como bem disse Ricoeur, não um tempo físico que transcorre de forma linear, mas um *tempo narrativo*[66]. Cada narrativa abarca em si mesma sua própria temporalidade. A mente tem dificuldades em perceber uma narrativa se não houver esta relação com o tempo: uma narrativa transcorre ao longo do tempo e é este *tempo narrativo* que é apreendido pela mente do leitor como o tempo intrínseco ao longo do qual os eventos narrados transcorrem. A sentença "o mundo foi criado" é percebida de forma completamente diferente do que a sentença "o mundo foi criado em sete dias". Não importa se estes dias duraram vinte e quatro horas ou eras geológicas inteiras – ou mesmo, se são apenas um recurso retórico. O que importa é que a mente apreende a primeira sentença como um fato isolado, e a segunda, como narrativa.

A capacidade narrativa do *Homo sapiens* pode ser explicada como resultado da evolução para suprir uma necessidade de sobrevivência da espécie[67]. Fenômenos que ocorrem ciclicamente, se percebidos como uma temporalidade em si mesmos, podem ser aproveitados se tivermos consciência narrativa deles. Assim, o ser humano é provavelmente o único animal que tem consciência dos ciclos da natureza enquanto ciclos e pode, portanto, plantar sabendo que a colheita virá, prever as estações do ano e planejar-se de acordo, e também planejar o crescimento de sua família e de seu grupo.

---

66 Ricoeur, P., 1983, Vol. 1, p. 85: "Le moment est venu de relier les deux études indépendantes qui précèdent et de mettre à l'épreuve mon hypothèse de base, à savoir qu'il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle. Ou, pour le dire autrement: *que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle.*"

67 Boyd, B. 2009, p. 1: "I will suggest that despite its many forms, art, too, is a specifically human adaptation, biologically part of our species. It offers tangible advantages for human survival and reproduction, and it derives from play, itself an adaptation widespread among animals with flexible behaviors. But I will focus most on the art of storytelling."

Ainda, o ser humano pode contar histórias aos jovens e assim fazê-los vivenciar experiências essenciais para sua adaptação ao grupo social ao qual pertencem sem que eles precisem passar por estas experiências em primeira pessoa[68]. É esta característica, de colocar-se no lugar dos protagonistas e outros personagens, que complementa a temporalidade narrativa com uma outra dimensão, ligada diretamente a valores e objetivos, à pessoa propriamente dita, ao "eu".

Proponho serem estes dois aspectos, o tempo e os personagens, que definem as bases da *ação narrativa*. Por um lado, a passagem do tempo confere à narrativa um aspecto sintagmático, ou seja, uma extensão temporal-discursiva. Por outro, os personagens pontuam a narrativa agrupando em torno de si valores, afetividades e características que carregam consigo, conferindo à narrativa um aspecto paradigmático, ou seja, uma extensão valorativa-afetiva.

As análises que desenvolvo neste trabalho apóiam-se nesta relação entre sintagma discursivo e paradigma valorativo. Os aspectos sintagmáticos da narrativa têm uma predominância horizontal (equivalente à passagem do tempo ou ao desenrolar do discurso), enquanto que seus aspectos paradigmáticos têm uma predominância vertical. É possível, portanto, descrever uma narrativa como o trânsito do *cluster* paradigmático vertical (um personagem, por exemplo) ao longo da linha sintagmática horizontal (a sequência percebida de eventos narrativos). Um *cluster* paradigmático adquiriria novas características e valores, ou deixaria de tê-los (ou os teria revelados num certo momento), no transcorrer do sintagma narrativo. Ainda, dois sintagmas narrativos podem transcorrer ao longo do tempo em paralelo, e o *cluster* paradigmático do personagem pode transitar de um para outro.

Um exemplo prático estaria no folheto *Romance do Pavão Misterioso*[69], registrado como sendo de autoria de João Melquíades Ferreira porém atribuído a José Camelo de Melo[70]. Para simplificar a análise, vamos nos concentrar na parte da narrativa que se concentra no encontro entre o herói Evangelista e Creusa, a belíssima filha do conde. Creusa aparecia à janela todo ano para ser apreciada pela multidão como uma espécie de "ícone" da beleza inatingível. Zelosamente protegida pelo pai que a mantinha neste estado de suspensão poética, a vida da moça se transforma com a chegada sorrateira de Evangelista pelo telhado. A partir de então, a narrativa se bifurca em duas que evoluem em paralelo: uma, a "oficial", com a manutenção do estado oficial de donzela de Creusa, a outra a de seu relacionamento secreto com Evangelista. Ao final, a segunda narrativa, que antes era secreta, sobrepuja a narrativa inicial para simbolizar a saída de

---

68 Boyd, B. 2009, p. 192: "Fiction allows us to extend and refine our capacity to process social information, especially the key information of character and event—individuals and associates, allies and enemies, goals, obstacles, actions, and outcomes—and to metarepresent, to see social information from the perspective of other individuals or other times, places, or conditions."

69 Cordelteca do CNFCP: C0848.

70 http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/JoseCamelo/joseCamelo_biografia.html

Creusa do mundo artificial criado pelo pai para o mundo real do relacionamento com Evangelista. Os personagens percorrem os dois sintagmas, o oficial e o secreto, em paralelo ao longo do tempo, e a distância valorativa entre estes sintagmas é o que cria a tensão narrativa.

Uma forma de representar graficamente este jogo interativo de narrativas está proposta na próxima seção, em que analiso o trecho que vai da Estrofe 62 até a 127, que trata exatamente da parte que se concentra no encontro entre Evangelista e Creusa. Ali, o paradigma selecionado para análise (eixo vertical) representa os valores de "sucesso" atribuídos a cada uma das duas narrativas: a narrativa "oficial" tem valoração negativa enquanto a narrativa "heroica", do "sucesso" do personagem, tem valoração positiva. O gráfico representa a interação entre as duas narrativas do ponto-de-vista do herói ao longo do tempo (o eixo horizontal) que é também a sequência linear de estrofes.

Um outro exemplo, que resultaria em outra conformação gráfica, seria um folheto de cordel *A Vida de Cancão de Fogo e Seu Testamento*[71], cuja primeira parte foi escrita por Leandro Gomes de Barros. O folheto descreve as aventuras do personagem *trickster* Cancão de Fogo, que, no formato sequencial da literatura popular, faz com que o cluster paradigmático do personagem migre de ambiente em ambiente conforme o sintagma narrativo evolua no tempo, acompanhando a mudança dos cenários. A cada aventura de Cancão de Fogo ele se defronta com antagonistas diferentes – que vão desde figuras poderosas que merecem o escárnio do povo até pessoas indefesas que não escapam às suas malcriações – representando conflitos diferentes, mas ainda assim padronizados por conta constância do *cluster* paradigmático do mesmo personagem principal. Ao final, dependendo do paradigma em análise, o *cluster* paradigmático poderia mudar quando o autor do folheto muda, e Cancão passaria a ter um "testamento" e, de certa forma, um caminho para a redenção.

Creio que a principal consequência de ampliar o paradigma da linearidade (e do consequente escalonamento em níveis hierárquicos) proposto pela narratologia clássica para incluir uma relação sintagmática-paradigmática é que, dependendo da escolha dos valores a serem analisados, pode ser possível analisar a progressão narrativa de fenômenos da sociedade, do homem, da natureza, a partir de uma abordagem que descreva graficamente o pensamento narrativo. Esta expansão propicia um arcabouço epistemológico no qual desenvolver o entendimento do fenômeno da narratividade conforme ele se apresente em qualquer circunstância natural, o que teria o potencial de expandir a análise narratológica para além âmbito da produção literária ocidental exteriorizada em textos.

[71] Cordelteca do CNFCP: C0966.

Romance do Pavão Misterioso – Análise Sintagma-Paradigma

Analisaremos aqui a parte central do poema, que vai da estrofe 62 (última estrofe da pág. 14) à 127 (última estrofe da pág. 29) e conta a epopéia do protagonista Evangelista em conquistar e raptar a princesa Creusa.

A tabela abaixo lista, estrofe a estrofe, a ação narrativa do protagonista ou de outros personagens e o "valor de sucesso" desta ação para o protagonista, atribuído por mim como resultado de minha própria interpretação da narrativa. Ou seja, se o valor for positivo, considerei que a ação naquela estrofe tem valor positivo e deixa o protagonista mais próximo de seu sucesso. E, se o valor for negativo, considerei que a ação naquela estrofe negativa, o que o deixa mais longe de seu objetivo. Caso o valor seja "0", considerei que a ação não tem "valor de sucesso" nem positivo, nem negativo.

Estrofe nº	Ação	Valor
62	Lenço (objeto mágico). *Foreshadowing*[72] da reação de Creusa	0
63	Preparação para a "luta" e promessa narrativa	0
64	MEIA-NOITE. Voa do muro do palácio: transição para o mundo da princesa	0
65	Evangelista atravessa o telhado: penetra no mundo da princesa	0
66	Chega até a princesa e TOCA em sua testa	1
67	Princesa se surpreende com a presença do rapaz e vê que é bonito	-1
68	Narrativa original da princesa: ela grita pelo pai	-1
69	Mas Evangelista se declara	1
70	Lenço mágico em ação: a princesa dorme e ele oculta dela a rota de fuga	0
71	Fuga de Evangelista pelo telhado, cobrindo seus rastros	0
72	Narrativa original da princesa: o Conde responde ao chamado	-1
73	Conde furibundo com a invasão	-1
74	Princesa inocentemente declara que viu e gostou do invasor	1
75	Conde ameaça a união/desejo da princesa	-2
76	DUAS HORAS. Evangelista retorna	2
77	A princesa dorme, lembrando a Bela Adormecida	1
78	Evangelista a pega pela mão e diz "não tenha medo"	0
79	Diálogo, Evangelista se declara novamente	1
80	Princesa interroga Evangelista	-1
81	Evangelista declara-se novamente, mas ela chama o pai	-1
82	Foge mas promete vencer o Conde	1
83	Conde chega no quarto e encontra a filha desacordada	-1
84	Conde decide defender sua posição social e investigar	-1

[72] O "foreshadowing" é um efeito narrativo em que eventos posteriores são antecipados pelo autor de forma quase que imperceptível, criando um efeito de suspense e direcionando o pensamento narrativo sem que o leitor/ouvinte/espectador se dê conta.

85	Plano do Conde: passar banha no cabelo de Evangelista	0
86	Conde equipara Evangelista a feiticeiro (elemento mágico do pavão)	0
87	Evangelista desmonta o pavão	0
88	60 dias depois. Evangelista retorna	0
89	Entra no quarto pela terceira vez	0
90	Princesa pede para ele se sentar (as 2 narrativas se cruzam com dois motivos diferentes na mesma ação)	0
91	Conversam, e ela passa a banha amarela em seu cabelo	-1
92	Princesa quer gritar (depois de fazer o serviço) mas o lenço mágico entra em ação	0
93	Evangelista foge, esconde o pavão e promete voltar para roubar a Princesa	1
94	Creusa passa a noite em conflito (entre as 2 narrativas)	1
95	Conde intui o drama	-1
96	Ela diz ao pai que seguiu o plano, que o obedeceu	0
97	Conde manda os soldados procurarem Evangelista	-1
98	Evangelista é descoberto mas vestindo roupas pobres	-1
99	Soldados o intimam	0
100	Soldados perguntam se é ele	0
101	Evangelista pede para trocar de roupa antes de ir preso	1
102	Soldados deixam	0
103	Evangelista se aproxima da palmeira, com o guarda	0
104	Soldados o deixam subir pensando que o caixão contém suas roupas	1
105	Evangelista foge no pavão	0
106	Soldados impacientes com sua demora, ainda não descobriram a fuga	0
107	Mandam um soldado subir para trazê-lo	0
108	Descobrem a fuga	-1
109	Soldados informam o Conde, que compara Evangelista ao Diabo	1
110	Creusa se arrepende de ter colaborado com o Conde/pai	1
111	Creusa deseja estar com Evangelista	1
112	Creusa não tem esperanças de rever Evangelista	1
113	QUATRO HORAS. Evangelista retorna pela quarta vez	-1
114	Creusa se desculpa com Evangelista (descartando a narrativa em que acompanha o pai)	1
115	Evangelista minimiza o problema	0
116	Evangelista se declara novamente e CONVIDA À FUGA	1
117	Creusa concorda	1
118	Evangelista confiante na fuga segura	0
119	Conde irrompe no quarto e promete matar os dois	-3

120	O Conde avança mas o lenço mágico entra em ação novamente	-1
121	O Conde desmaia e eles têm dez minutos para a fuga	1
122	Os dois passam pelo LIMIAR do telhado: o mundo exterior	1
123	O Conde acorda e ainda os vê fugindo	0
124	Separação: o pavão de olhos de fogo se distanciando sob as pragas do Conde	0
125	Os soldados OBSERVAM a fuga	0
126	Dito do soldado: "um pai governa uma filha / mas não manda o coração"	0
127	O Conde, vencido, adoece de raiva e "morre por não ser vingado"	0

Tabela descritiva de ações narrativas (sintagmas) do protagonista Evangelista
nas estrofes 62-127 do "Romance do Pavão Misterioso"
e seus respectivos "valores de sucesso" (paradigmas)

Se fizermos um gráfico representando a relação sintagma-paradigma descrita na tabela acima, temos o seguinte:

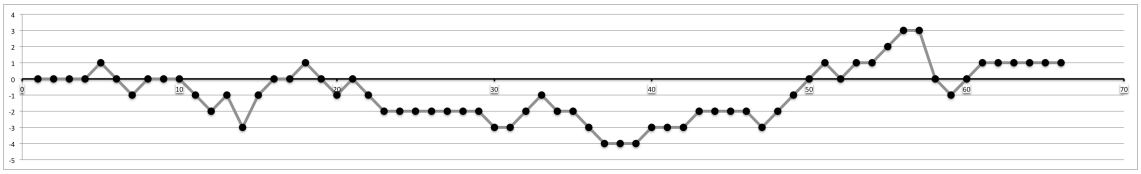

Gráfico sintagma-paradigma das estrofes 62-127 do "Romance do Pavão Misterioso"
para o personagem Evangelista

Cada ponto no gráfico representa uma estrofe, e sua posição mais acima ou abaixo do ponto anterior representa a adição ou subtração de "valor de sucesso" na narrativa do protagonista Evangelista. Ou seja, a linha ascendente significa sucesso de Evangelista (e portanto, insucesso do Conde) e a linha descendente significa insucesso de Evangelista (e portanto, sucesso do Conde).

Analisando o gráfico, a primeira característica notável é sua forma em "U". Há o início no nível "zero", que tende – com exceção de um pico pronunciado logo após o início – a se manter em tendência descendente e depois, em direção ao final, a tendência se inverte e se torna ascendente. Embora a narrativa se mantenha quase o tempo todo no campo negativo para o herói, ou seja, seu objetivo esteja em perigo durante quase a narrativa inteira, no final seu sucesso é pronunciado.

Entrando em mais detalhes, a ondulação do gráfico denota as "peripécias" do herói em busca de seu objetivo, e os obstáculos colocados pelo seu "nêmesis", o Conde. Cada subida do gráfico geralmente corresponde a um sucesso do herói, que é logo contraposto por uma reação do nêmesis.

A rampa final, em que o gráfico passa do extremo negativo para o extremo positivo, corresponde à união dos sucessos do herói com a mudança de lado da Princesa Creusa,

que, antes desempenhando um papel de adjuvante na narrativa do Conde (a da "princesa reclusa", reminiscente à narrativa da Bela Adormecida), sofre uma mudança de atitude e passa a adjuvante na narrativa do herói.

A queda final corresponde à descoberta da fuga do casal pelo Conde, que irrompe no quarto da princesa quase a tempo de impedi-los.

Narrativas de peripécias tendem a ser movimentadas justamente pelo interesse e suspense causados pelos perigos que o herói se vê obrigado a atravessar, e isto fica bem demonstrado neste gráfico. Creio que, juntamente com outras ferramentas de análise, esta análise gráfica pode ser útil na identificação de características não imediatamente visíveis nas narrativas.

Interessantemente, este gráfico, que foi gerado a partir de uma história da literatura popular, está também de acordo com os preceitos destilados por Robert McKee em "Story", sua obra paradigmática de cunho técnico-educativo (voltada para roteiristas de cinema ao estilo hollywoodiano), onde analisa os fatores dramáticos do cinema norte-americano e propõe procedimentos heurísticos que permitem que estes fatores sejam aplicados ou replicados em outros roteiros de filmes.

Ao discorrer sobre o "*gap in progression*", ou "espaço vazio no andamento da história", McKee faz uma representação gráfica do andamento da história justamente como uma espécie de "escada" ascendente onde os passos em falso são momentos em que a busca do herói é posta em cheque.

Diz McKee[73]:

> "A primeira ação do protagonista fez com que se levantassem forças antagônicas que bloqueiam seu desejo e abrem um espaço vazio entre o que é antevisto e o resultado, desconfirmando suas noções de realidade, colocando-o ainda mais em conflito com seu mundo, a um risco ainda maior. Porém a resiliente mente humana recompõe rapidamente a realidade num padrão ainda mais amplo que incorpora esta desconfirmação, esta reação inesperada. Agora ele toma ação uma segunda vez, algo mais difícil e arriscado, uma ação consistente com sua visão revisada da realidade, uma ação baseada em suas novas expectativas sobre o mundo. Mas novamente sua ação provoca forças antagônicas, fazendo com que um espaço vazio se abra em sua realidade. Então ele se ajusta ao inesperado, sobe o nível mais uma vez e decide tomar uma ação que sente ser consistente com seu renovado senso das coisas. Ele se apóia ainda mais profundamente em suas capacidades e sua vontade, coloca-se em risco ainda maior, e toma uma terceira ação".
> [MCKEE, 1997, em tradução nossa]

[73] McKee, 1997, pp. 151-152.

Em sua descrição mecânica de como se constroem as peripécias do herói no desenrolar de uma história, McKee se apóia na necessidade precípua do cinema hollywoodiano de manter o interesse e a atenção do público – e portanto, de vender ingressos. Esta mecânica de peripécias e movimento constante é também uma marca da literatura de cordel, que, assim como o cinema hollywoodiano, tem a necessidade de prender a atenção de seu público.

Acontece que a descrição mecânica de McKee coincide exatamente com a descrição que vimos acima ao analisarmos o trecho do cordel *Romance do Pavão Misterioso*, onde o cluster paradigmático se movimenta ao longo do eixo sintagmático da narrativa em forma de sobe-e-desce. Pode-se daí depreender que, se há movimento paradigmático ao longo do eixo sintagmático da narrativa, como no exemplo analisado graficamente, há algum tipo de movimento que é apreendido pelo ouvinte/leitor/público da história como variação da condição de valor do personagem importante da história.

Daí é possível argumentar que este interesse pela peripécia – que aqui poderíamos chamar de "variação do paradigma valorativo ao longo do sintagma narrativo" – é um traço importante da cognição humana, que devota atenção à possibilidade de experimentar o perigo e aprender sobre ele, mesmo que por via indireta.

Vamos retomar o Duelo de Cantoria[74]. Creio que este tipo especial de espetáculo possa, sim, ser considerado uma peripécia: uma peripécia a dois, pois é uma peripécia em forma de combate. Isto é, os personagens, que são os cantadores, estão em condição de igualdade de papéis dentro do "combate narrativo". Não há um herói e um nêmesis, como no caso da narrativa de peripécias e aventuras que vimos acima.

Como seria o gráfico sintagma-paradigma de um Duelo de Cantoria? Neste ponto, proponho a análise da ação narrativa retratada em um dos duelos relatados por Francisco das Chagas Batista em sua antologia para observarmos o fenômeno.

Duelo do Sertanejo com o Matuto: Bernardo Nogueira contra Manoel Serrador

A história do duelo entre Nogueira (1832-1895)[75] e Serrador é retratada em ritmo de conto-de-fadas por Francisco das Chagas Batista: "Bernardo Nogueira estava residindo no sul de Pernambuco, quando um dia encontrou-se com o célebre cantador Manuel Leopoldino Serrador. Este, também era glosador como Nogueira. Ambos muito bairristas. Serrador não gostava de Sertanejo e, no seu encontro com Nogueira, procurava humilhar os filhos do Sertão. Nogueira, por sua vez, também não gostava de

[74] Lembrando sempre que, ao me referir a "Duelo de Cantoria", refiro-me especificamente ao momento em que se estabelece uma condição de duelo num evento de Cantoria.
[75] Batista, F.C., 1929, p. 30.

Matutos (brejeiros), pois, não eram hospitaleiros e tratavam os sertanejos com desdém. Ficou logo resolvido entre os dois um desafio e Serrador atacou Nogueira com o seguinte improviso:"[76]... e logo a seguir, Batista apresenta o duelo, que tem duas partes distintas e totaliza 27 versos, com 20 versos na primeira parte e 7 na segunda.

A primeira parte é o duelo propriamente dito. A situação, já estabelecida por Batista, é a de um encontro entre dois "bairristas" que estariam, de certa forma, defendendo a própria honra ao defenderem modo de vida de suas respectivas regiões de origem. Talvez este seja o primeiro duelo entre dois candatores-glosadores de que se tenha registro. Já se pode notar, porém, que se trata de um combate codificado pelas normas da cantoria e da glosa, em que o turno conversacional passa de um a outro cantador alternadamente, e cada um tem a sua vez de declamar uma estrofe inteira.

Eis a íntegra do duelo conforme relatado por Batista[77], em edição modernizada por nós:

Ser. - Vou pintar a desventura
Do infeliz sertanejo.
Segundo o que sei e vejo,
Essa infeliz criatura
Pode ter boa figura.
Porem tem a maldição;
Quer no inverno ou no verão.
Seja o ano bom ou mau,
Só come raiz de pau,
Sertanejo no sertão,

Nog. - Este poeta, por certo,
É um *matuto* infeliz
Que nem sabe o que é que diz;
Põe-se a falar no deserto
Porém agora de perto,
Queira prestar-me atenção;
Matuto sofra o carão,
Aguente eu *repreendê-lo;*
Não vive desse *modelo,*
Sertanejo no sertão.

[76] Batista, F.C., 1929, p. 35.
[77] Batista, F.C., 1929, pp. 35-45.

Ser —Se por infelicidade
Não chove logo em Janeiro,
O sertanejo é o primeiro
Que sofre necessidade;
Bem contra sua vontade,
Recorre logo ao pilão;
E tal seja a precisão
Que come cru o cherém;
É esse o prazer que tem.
Sertanejo no sertão.

Nog.—Por isso não, que na mata
Chove quase o ano inteiro.
Porem se encontra brejeiro
Com precisão bem ingrata
Só se sustenta em batata,
Couve, bredo e fruta-pão,
Caranguejo e camarão,
Beiju mole, angu de massa,
E não é assim que passa
Sertanejo no sertão.

Ser. - Sertanejo, está provado
Que não tem nem um prazer;
Não possui o que comer
E só vive flagelado;
De tudo é necessitado,
Isso quer queira, quer não;
Quase sempre a precisão
Que o vexa é muito séria;
Sempre vive na miséria.
Sertanejo no sertão.

Nog.—O pessoal sertanejo
Sempre vive na fartura;
Come carne e rapadura,
Leite, coalhada e queijo;
Come, a matar o desejo,
Peru, galinha e capão;
Lombo, arroz *bife,* leitão.
Peixe, linguiça e toucinho,
Come doce e bebe vinho,
Sertanejo no sertão.

Ser. - Sertanejo, com certeza,
Começa desde a infância
A viver na circunstância.
De sofrer fome e *nuesa;*
Não sabe o que é grandeza
De dinheiro em sua mão;
Só vive em *revolução* (*)
Quando a seca se aproxima;
Eu não sei porque *intima,*
Sertanejo no sertão.

* Revolução, em lugar de *andarela*, viver em retiradas.

Nog. - Sertanejo quando nasce
Tem rede para dormir,
Cobertor pra se cobrir,
E cama para deitar-se;
Tem recurso com que passe;
Gado, animal, criação;
E, conforme a posição,
Que até engenho tem;
Anda lorde e passa bem
Sertanejo no sertão.

Ser. - Quando a seca se apresenta,
O sertanejo atrasado,
Na madeira do *lastrado*
É só em que se sustenta;
Dessa comida nojenta,
Faz um safado pirão,
Come sentado no chão,
Com colher de chifre de boi
Assim é e sempre foi
Sertanejo no sertão.

Nog. —Foi muito usada essa alfaia
Pelo pessoal caduco;
No tempo em que Pernambuco
Era de casa de *paia,*
Olinda era uma praia,
Caxangá um lameirão
O Brejo uma solidão
Habitado por *caboclos*
Nesse tempo havia poucos
Sertanejos no sertão.

Ser. – O sertanejo pabula,
Porém tem a sorte peca,
Porque quando chega a seca
Do sertão sem jeito pula;
Sofrem sem ter escapula
Todos quanto lá estão;
Nas estradas há porção
De gente descendo a pé;
Por essa forma é que é
Sertanejo no sertão.

Nog.—Desce aquele que não tem
O recurso com que passe;
De gente de *certa classe,*
Não se vê descer ninguém
Passa a seca muito bem;
Sem a menor aflição
Com os que têm precisão;
Reparte o seu possuído,
Porque é muito bem unido
Sertanejo no sertão.

No sertão, o pessoal
Luxa com pouca decência;
Não há homem de ciência.
O povo é material;
E neste estado brutal
Vive a população,
Há muito pouca instrução,
Não se vê civilidade;
Vive na brutalidade
Sertanejo no sertão.

Nog.—Poeta é seu engano:
Lá há luxo e magnífico,
E tem homem científico
Como qualquer *praciano*;
O pessoal é humano.
Chegado à religião,
E à civilização;
Respeito e moralidade,
Tem muita capacidade
Sertanejo no sertão.

Ser. - O sertanejo não pode
Pabular que passa bem;
No corpo *catinga* tem
De comer carne de bode,
E nenhum não se incomode
Com essa declaração;
Angu de milho e feijão
Que *macassa* é seu nome;
É justamente o que come
Sertanejo no sertão.

Nog.—Bode mais valia tem
É da praça no mercado;
Custa um quilo mal pesado
Dez tostões e mil e cem,
E não chega pra ninguém;
Há grande procuração;
Angu de milho, um tostão.
É sempre a preço de um pires;
Portanto não admires
De Sertanejo no sertão.

Ser.—Eu acho muito custoso
No sertão se encontrar
Um só pequeno lugar
Que não seja desditoso;
Por um direito *forçoso,*
Vive o povo em sujeição;
Em qualquer um *rebentão*
De seca que possa haver;
Só vive nesse sofrer
Sertanejo no sertão.

Nog.—Poeta não diga assim
Porque está falando errado;
No sertão está provado
Que não há lugar ruim;
No ano de seca enfim
Sempre há *pertubação,*
Mas passado o *rebentão*
Da seca, vem o inverno,
Tem auxilio do Eterno
Sertanejo no sertão.

Ser.—O sertanejo é criado
Vestindo fazenda grossa,
Ainda que ele possa
Só sabe andar mal trajado;
Enfim só é bem usado
Chapéu de couro e gibão;
Tendo essa *arrumação*
Julga que está direito,
Só anda assim desse jeito
Sertanejo no sertão.

Nog.— No sertão qualquer pessoa
Que pode, só traja bem;
Raro é o que não tem
Sua *fatiota* boa;
Poeta não fale à toa,
Que falha contra a razão;
O trajar com perfeição
No sertão é praxe antiga;
Passa bem e anda na *liga,*
Sertanejo no sertão.

Neste ponto, Batista intervém com uma narração: "Manoel Serrador, confundido com as respostas do poeta sertanejo, deu-se por vencido. Então Bernardo Nogueira continuou glosando sob o tema: 'Matuto no lameirão'".

Serrador, porque te agastas
E falas do sertanejo ?
Eu bem claramente vejo
Que da verdade te afastas;
Noto também que arrastas
Um pouco de presunção;
Presta-me agora atenção
Que no meu verso rimado
Vou mostrar como é criado
Matuto no lameirão.

Matuto nasce no escuro
E põe-se logo a chorar
Dão-lhe antes de mamar,
Garapa de mel de furo;
O pirão que tem *seguro*
É timbu e camaleão.
Caranguejo e camarão
Cozinhados com pimenta
É só em que se sustenta
Matuto no lameirão.

Matuto, é pelo comum;
Sentiu pejada a *muié,*
Vae tirar cipó de *imbé*
Pra fazer seu *panicum*;
Não tem mesa e estende um
Saco de estopa no chão;
Faz ali, a refeição,
E à noite estando cansado
Dorme sobre o encerado
Matuto no lameirão.

Se o *Matuto* é arranjado,
Possui um magro *quartáu*,
Se sustenta em bacalhau,
Com pirão d'água salgado;
Come em cima do encerado,
Com *catinga.* de alcatrão;
Bicho de pé como um cão.
Cada dedo mais de cem;
É esse o gosto que tem
Matuto no lameirão.

A sela é uma cangalha
Com cordas *inquirideiras*.
Coberta com uma esteira
Onde o *matuto* se *espalha*; (*)
Usa um chapéu de palha,
Um chicote, um cinturão,
Saco ao ombro e pé no chão,
Julgando que está composto,
Leva a vida nesse gosto
Matuto no lameirão.

(*) Espalha em lugar de escancha

Não falo em senhor de engenho,
E negociantes honrados
Porque esses são respeitados,
Deles nada a dizer tenho;
Apenas me queixar venho,
E me queixo com razão;
É no *matuto* vilão
Que assenta essa carapuça;
Como porco a lama fuça,
Matuto no lameirão.

Da terra eu não digo nada
A respeito a falar mal,
Pois é até um bom lugar
Que tem água refinada
Isto porém não me agrada
Lá no sertão também tenho
Falarei com grande empenho,
Colega não me contestes
Que no sul tem duas pestes
Saúva e Senhor de engenho.

Cada estrofe corresponde a um golpe, que é desferido enquanto o adversário aguarda sua vez de, declamando sua estrofe, desferir seu próprio golpe contra o primeiro. No entanto, como veremos na análise golpe-a-golpe abaixo, é possível identificar cada golpe como um movimento específico em meio a uma luta. A ataques se sucedem defesas, fintas e contra-ataques. Se um oponente perde força, recebe do outro golpes fortes, impiedosos e potencialmente fatais. Com este primeiro exemplo fica claro que, de fato, a peleja é uma luta estilizada em forma de poema.

Cada golpe, finta, contra-ataque, tem portanto um "valor de sucesso" narrativo que pode ser representado graficamente da mesma forma que numa narrativa de peripécias, com um golpe bem-sucedido trazendo valor de sucesso positivo para o cantador que o desferiu e simultaneamente, valor de sucesso negativo para o cantador que o recebeu.

Eis os golpes desferidos no duelo entre Nogueira e Serrador, descritos estrofe a estrofe, juntamente com seus valores de sucesso. Como Serrador tem a palavra em primeiro lugar, os valores a seu favor são positivos, e os valores a favor de Nogueira são negativos[78]:

Estrofe nº	Ação	Valor
1.	Serrador: Ataca: sertanejo só come pau; impõe o mote (Sertanejo no sertão).	2
2.	Nogueira: Defende: sertanejo não vive assim, não.	-2
3.	Serrador: Ataca: sertanejo passa necessidade e come cru.	2
4.	Nogueira: Contra-ataca: na mata só chove e o sertanejo come melhor.	-2
5.	Serrador: Ataca, porém cai na armadilha de Nogueira e continua seu assunto. Sertanejo vive na miséria.	1
6.	Nogueira: Continua o contra-ataque e se impõe: sertanejo vive na fartura de comida, com muita variedade.	-2
7.	Serrador: Continua na mesma linha de ataque, que passa a ficar	1

[78] Batista, F.C., 1929, pp. 35-45.

	monótona. Sertanejo vive na circunstância.	
8.	Nogueira: Continua o contra-ataque, diversificando: sertanejo tem bons recursos materiais e não passa necessidade.	-2
9.	Serrador: Continua na mesma linha de ataque. Sertanejo come madeira quando vem a seca.	1
10.	Nogueira: Finta e ataca, virando o jogo. Faz pouco do ataque de Serrador, dizendo que ele está mal-informado.	-1
11.	Serrador: Continua na mesma linha de ataque. Sertanejo não tem sorte e tem que emigrar na seca.	1
12.	Nogueira: Defende-se do último ataque de Serrador e contra-ataca. Quem não tem sorte até pode emigrar, mas quem tem recursos ajuda os outros.	-2
13.	Serrador: Ataca, monotonamente: Sertanejo é bruto e incivilizado.	1
14.	Nogueira: Ataca diretamente o oponente. Diz que o oponente se engana e que o sertanejo é civilizado.	-3
15.	Serrador: Ataca, monotonamente: Sertanejo cheira mal porque come carne de bode.	1
16.	Nogueira: Defende e contra-ataca usando o próprio ataque de Serrador: bode é bom, sim, e barato.	-1
17.	Serrador: Ataca, monotonamente: O sertão é um lugar desditoso e o povo sofre.	1
18.	Nogueira: Contra-ataca: Desdiz o oponente diretamente, diz que apesar da seca o Sertão tem ajuda divina.	-3
19.	Serrador: Ataca, monotonamente: O sertanejo veste-se mal e só usa chapéu de couro e gibão.	1
20.	Nogueira: Ataca: Contradiz diretamente o oponente, e diz que sertanejo sempre que pode se veste bem.	-2
21.	Serrador desiste.	0
22.	Nogueira continua sua "volta da vitória" por mais 7 versos onde no primeiro faz o oponente passar vexame, depois fala mal dos matutos (4 versos), depois, nos dois versos finais, atenua o ataque e encerra dizendo que prefere o Sertão.	0

Tabela descritiva de ações narrativas (sintagmas) dos cantadores
Manoel Serrador e Bernardo Nogueira
e seus respectivos "valores de sucesso"

Como podemos ver, fica evidente que Serrador "perdeu o fôlego" em meio ao duelo por não conseguir variar o tema. Pouco a pouco Nogueira se impôs sobre o oponente, solapando sua confiança com versos criativos e abundância de referências.

Isto pode ser visto no gráfico abaixo, que demonstra a progressão do duelo em termos de "valor de sucesso" entre os oponentes. Quanto mais para baixo segue o gráfico, mais vantagem adquire Nogueira.

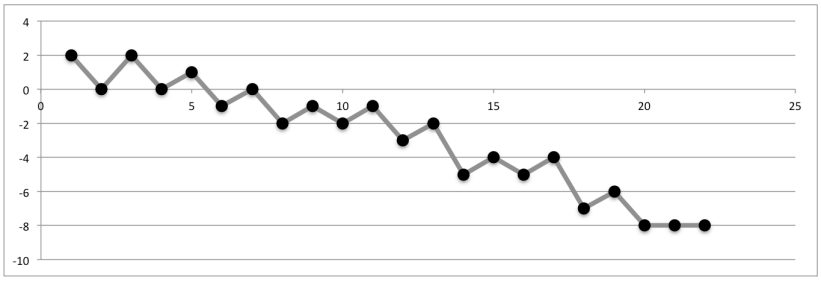

Gráfico sintagma-paradigma do "Duelo de Serrador com Nogueira" conforme descrito por Francisco das Chagas Batista.

Analisando-se o gráfico, percebe-se que o combate é equilibrado apenas no início, quando por uma ou duas estrofes Serrador ainda é capaz de contrapor-se à força do ataque de Nogueira. No entanto, é possível perceber que o gráfico logo se torna descendente, ou seja, os ataques de Nogueira surtem efeito maior do que os de Serrador, têm maior "valor de sucesso" e empurram o gráfico em sua direção (para baixo). Até que, no terço final do combate, uma série de golpes mais fortes precipita o final do combate, que acontece com a desistência de Serrador na estrofe 21.

Os versos de Serrador demonstram que, além da sua estratégia principal de que o "sertanejo vive mal e é um bruto", ele não dispunha de elementos narrativos suficientes para compor uma imagem rica e variada de *como* o sertanejo vive mal e é um bruto. Talvez tenha tropeçado em sua auto-confiança, pensando que bastava falar mal repetidamente do oponente para acuá-lo. Ou então, talvez não dispusesse de destreza mental suficiente para equiparar-se ao oponente. Ou ainda, como revelou Sautchuk, não tivesse conhecimento suficiente da geografia e dos costumes para compor imagens cativantes em suas estrofes, que resultassem em golpes certeiros contra o oponente. O fato é que, comparados aos versos de Nogueira, os de Serrador são mais pobres e monótonos.

Apesar do mote "Sertanejo no sertão" ter sido dado pelo oponente como forma de enquadrar o sertanejo pejorativamente em seu ambiente inóspito, Nogueira imediatamente apropriou-se dele e atribuiu-lhe características afetivas positivas. Talvez este tenha sido o golpe fatal de Nogueira em Serrador, pois depois desta "virada semântica positiva", Serrador não teve alternativa a não ser repetir este mote até o final. Esta virada solapou continuamente seus golpes, ao mesmo tempo em que serviu de incentivo para que Nogueira enfileirasse, estrofe atrás de estrofe, as muitas afetividades positivas que tinha com sua terra natal.

Apesar de, aparentemente, apenas defender-se na primeira estrofe (o que pode ser visto no gráfico, cujo vai-vém de valores de sucesso se mantém equilibrado no início), já na

sua segunda estrofe Nogueira contra-ataca ao dizer que "na mata / Chove quase o ano inteiro / ... E não é assim que passa / Sertanejo no sertão". Enquanto Serrador continua na mesma linha monótona de apenas reafirmar seu mote de que o sertanejo passa agruras, é bruto e pobre, Nogueira contra-ataca impiedosamente construindo imagem atrás de imagem de fartura e felicidade.

Até que, na décima estrofe do poema, Nogueira ataca seu oponente indiretamente: "Foi muito usada essa alfaia / Pelo pessoal caduco / No tempo em que Pernambuco / Era de casa de palha". Esta finta, ou seja, este deslocamento do golpe do adversário para outro campo semântico ("a verdade não é bem assim, é assado") prepara o terreno para que Nogueira se imponha no duelo.

A precipitação dos valores de sucesso em favor de Nogueira é visível no gráfico a partir da décima estrofe, que se inclina ainda mais para baixo, em sua direção. A situação de Serrador é visivelmente desvantajosa no gráfico de valores de sucesso: seu insucesso é cada vez mais irreversível.

E assim, Nogueira se impõe a partir da décima-quarta estrofe do poema: "Poeta é seu engano / ... Tem muita capacidade / Sertanejo no sertão". A partir de então, Nogueira se impõe, atacando diretamente, nominalmente, o oponente por mais quatro vezes ("Poeta não fale à toa"), enquanto a criatividade de Serrador definha e ele se encontra num beco-sem-saída, até que desiste algumas estrofes depois.

Na segunda parte do poema, um monólogo do vencedor Nogueira, vemos uma espécie de "volta da vitória" em que, enlevado pela própria criação, ele inverte o mote "Sertanejo no sertão" para "Matuto no lameirão" e desata a pintar uma poderosa imagem do inferno verde que seria o brejo de onde seu oponente saíra.

Ao final, talvez com um sentido de honra perante o perdedor, encerra com uma estrofe conciliadora, retirando as afetividades negativas que atribuíra ao oponente e colocando-as num âmbito mais geral, de oposição a ambos os cantadores: "Da terra eu não digo nada / A respeito a falar mal, / Pois é até um bom lugar / Que tem água refinada / Isto porém não me agrada / Lá no sertão também tenho / Falarei com grande empenho, / Colega não me contestes / Que no sul tem duas pestes / Saúva e Senhor de engenho"[79].

Esta abordagem analítica sintagma-paradigma tem muitos desdobramentos possíveis. Creio que, por se tratar de uma abordagem ampla – aplicável a qualquer circunstância natural da narrativa – seria interessante explorarmos alguns efeitos extra-narrativos dela. É impossível aqui explorar todos os desdobramentos, especialmente porque trata-se de um conceito recente que ainda não foi amplamente explorado.

[79] Batista, F.C., 1929, p. 45.

No entanto, creio que possamos explorar aqui alguns efeitos que podem surgir entre a narrativa e o ator, como por exemplo, entre o Duelo de Cantoria e os Duelistas, ou entre a Peleja e o seu autor. É possível aplicar a abordagem de sintagma-paradigma também a estas situações, como analisaremos abaixo.

O Duelo de Cantoria e a questão da autoria

A questão da autoria nos Duelos de Cantoria é algo que foge a uma definição da noção tradicional de autoria, ou até mesmo da noção de autoria dentro do âmbito da narratologia dos contos-de-fadas, por exemplo, que é uma área de estudos com muitas afinidades com o cordel e onde esta discussão se encontra bastante avançada.

A similaridade da questão da autoria nos contos-de-fadas com a mesma questão na literatura de cordel em seus primórdios é inegável. Ambos tinham forte conexão com o que se denominava de "popular", ou seja, uma literatura produzida seja por autores desconhecidos ou por autores que não se enxergavam como autores na moderna acepção do termo: indivíduos que se consideram criadores do texto que publicam como seu. A noção moderna de autoria está intimamente ligada à noção de originalidade, e a literatura de cordel posteriormente aos primórdios também trilhou este caminho, produzindo autores célebres e reconhecidos.

No entanto, no conto-de-fadas a história original era quase sempre de origem oral, como no caso da história da Cinderela, cuja versão denominada *Aschenputtel* (literalmente, "Gata Borralheira") foi registrada pelos irmãos Grimm[80] e que, numa versão paralela, foi apropriada um século antes por Perrault[81] e literariamente transformada e recriada em *Cendrillon*. Ambas as versões tornaram-se a partir de então elementos importantes da literatura ocidental. Por outro lado, a autoria na literatura de cordel em seus primórdios percorreu geralmente um caminho oposto: eram histórias de autores famosos, livros conhecidos, almanaques, a Bíblia e muitas outras obras de origem conhecida que serviram de ponto-de-partida para a reinterpretação poética em forma de poesia oral ou oralizada.

O caso do Duelo de Cantoria, no entanto, é ainda mais complexo. Sendo geralmente improvisos orais que não se repetirão jamais, os Duelos eram (e ainda o são) em sua maioria registrados de memória a posteriori por autores que estavam presentes à cena. Como relatou Francisco das Chagas Batista, escrevendo sobre Francisco Romano (1840-1891)[82], o Romano do Teixeira: "As mais originais dessas pelejas [Duelos de Cantoria] de Romano com Manoel Ignacio da Catingueira, e Romano com Carneiro, são as que vão aqui publicadas, cujas cópias foram fornecidas por Silvino Pirauá, o

[80] Grimm & Grimm, 1812.

[81] Perrault, C., 1695.

[82] Batista, F.C., 1929, p. 57.

'discípulo amado' de Romano, que tinha cópias de todas as suas poesias. Publico, abaixo, a peleja de Romano com Ignacio da Catingueira, realizada em Patos, no ano de 1870[83] na casa do mercado, com a assistência de quase toda população dessa cidade"[84].

A proximidade do "relator" do Duelo com o evento em si – para trazer o relato "mais original" como sugere Batista no parágrafo acima – é importante fator de veracidade, pois, sendo muitas vezes eventos importantes – atraindo a população de cidades inteiras, como o Duelo de Romano com Ignacio da Catingueira – é certo que reverberam por muito tempo e ecoam por longas distâncias, ganhando versões as mais variadas e inventivas. Assim, para dar maior credibilidade à sua publicação, Batista recorre ao fato de que o Duelo ali reproduzido foi transcrito logo após o fato por Silvino Pirauá, um cantador reconhecido que estava presente à cena.

Como o próprio Batista relata: "As suas principais pelejas [Duelos de Cantoria] foram: o seu desafio com Manoel Carneiro, em Pindoba, no Estado de Pernambuco, e seu martelo com Ignacio da Catingueira, na cidade de Patos. Destas duas pelejas existem diversas cópias que não são as autênticas, — são versos feitos por outros cantadores e que erradamente se atribuem a Romano. Assim, não é verdadeiramente de Romano e Ignacio o desafio publicado à pág. 249 do 'Cancioneiro do Norte' de Rodrigues de Carvalho, que foi escrito por Ugolino; como também não é de Romano e Ignacio a peleja publicada à pág. 84 do livro 'Cantadores', de Leonardo Motta, que foi escrita e publicada em folheto por Leandro Gomes de Barros, em 1910. Também é de outro autor,—dizem que de Germano da Lagôa—a 'Porfia', publicada à pág. 77 do livro 'Violeiros do Norte', de Leonardo Motta, atribuída a Romano e a Carneiro"[85].

Interessantemente, apesar de afirmar a veracidade documental do conteúdo que apresenta em sua obra, o próprio Batista fez modificações na versão de Silvino Pirauá[86]. Embora elas não alterem as linhas gerais do poema-relato, são em grande número e vão desde correções gramaticais para tornar o texto mais "literário" até alterações de versos inteiros que modificam o sentido de algumas estrofes para o leitor.

Vejamos se é possível resgatar o conceito de "Peleja Original" e aplicá-lo a esta situação do relato e da atribuição de autoria à luz da interação sintagma-paradigma narrativos.

Como afirmei anteriormente (v. "A Peleja Original", pg. 33), a "Peleja Original" não é esta versão de Francisco das Chagas Batista nem as versões alternativas que ele disputa em seu texto. A "Peleja Original" é a "memória perfeita" do Duelo que ocorreu de fato

---

83 Batista, F.C., 1929, p. 58 coloca este ano como sendo a data do duelo, em contraposição a outros registros, como em Lewin (2007), que afirmam que o duelo teria ocorrido em 1874.

84 Batista, F.C., 1929, pp. 57-58.

85 Batista, F.C., 1929, p. 57.

86 Cordelteca do CNFCP: C3868.

entre Romano e, por exemplo, Ignacio da Catingueira, ou seja, a memória de todos os presentes somada num painel em que cada memória individual seria uma faceta do evento.

Pois bem, se imaginarmos que a memória de cada um pudesse ser grafada num gráfico como o que extraímos do duelo de Nogueira e Serrador, que corresponde a um único relato, teremos um painel de gráficos similares na forma porém bastante diferentes no conteúdo. Alguns gráficos não teriam início no mesmo ponto, nem se encerrariam no mesmo ponto, correspondendo a momentos diferentes da memória do Duelo. Ainda, a valoração atribuída a cada estrofe poderia ser diferente dependendo das afetividades do ouvinte em relação a este ou àquele cantador.

O resultado que teríamos não poderia ser uma somatória, porque somar valores tão díspares não revelaria coisa alguma. O que teríamos seria um espectro, ou seja, a delimitação de um campo de possibilidades.

Pensando hipoteticamente, podemos considerar que um dos gráficos atingiu o pico mais alto num dado momento favorecendo Romano, enquanto que outro atingiu o vale mais profundo num outro dado momento, favorecendo Ignacio. As máximas e mínimas deste gráfico, bem como a sua aparência geral (predominância horizontal indicando combate em condições de igualdade, trechos ascendentes ou descendentes indicando avanço ou retrocesso afetivo de um dos cantadores) e sua extensão (a somatória de todas as estrofes claramente distintas umas das outras – um dado impreciso, porém o único disponível para se calcular a extensão do duelo), dariam uma ideia material, empírica, do *storyworld* criado em torno deste evento.

Este gráfico seria portanto uma espécie de *mapa* do *storyworld* da Peleja Original de Romano com Ignacio. É inegável o potencial das ferramentas de mapeamento para o processo de descoberta de relações e dependências na pesquisa narrativa, especialmente quando o número de fontes de informação é tão exíguo como o que está disponível ao tratarmos dos primórdios dos Duelos de Cantoria no século XIX.

No entanto, não me estenderei nas possibilidades de análise que esta ferramenta poderá trazer. Ao invés disso, aproveitarei esta oportunidade para explorar um aspecto diretamente relacionado ao mapa do *storyworld* que fica também explicitado pela relação de sintagma-paradigma narrativos: o fascínio do público e a construção do herói.

O Duelo de Cantoria além da autoria: o feito heroico

Uma conjunção de fatores que cercam o Duelo de Cantoria, quais sejam, a fugacidade do evento e também sua intensidade dramática por não apenas representar um combate mas sê-lo de fato – às vezes até à "morte" poética de um dos adversários – os colocam no mundo rarefeito dos grandes feitos dos homens.

É certo que, por conta de sua raridade e potência simbólica, Duelos célebres podem ganhar vida sendo recontados por outros cantadores e cordelistas como eventos míticos, sendo continuamente relembrados e celebrados com a mesma estatura de outros elementos míticos e narrativos presentes no cordel, como as histórias acerca dos Doze Pares de França, do Padre Cícero, do diabo e tantas outras. Combates célebres transformam-se em semas, ou até mesmo em temas, que são apropriados e retrabalhados por gerações de cantadores e poetas.

Os Duelistas são heróis míticos assim como os combatentes das histórias de cavalaria ou das epopeias homéricas, mas isto por si só não explica o fascínio capaz de parar uma cidade inteira para acompanhar um desafio entre dois cantadores. Nem mesmo o fato do combate se dar ao vivo seria o suficiente para produzir este efeito de atração tão poderoso. Há algo mais num Duelo de Cantoria do que simplesmente o fato dele ocorrer ao vivo.

Creio que a chave para entender este poder de fascínio está na descrição de Francisco das Chagas Batista sobre o Duelo entre Bernardo Nogueira e Manuel Serrador, que já foi analisada graficamente neste capítulo. Aqui nos interessa um ponto apenas: a forte oposição de *mundos* de onde vêm os cantadores. Naquele Duelo transcrito na Peleja de Batista, Nogueira vem do sertão, do interior, enquanto que Serrador vem do brejo, do litoral. Cada qual traz em si uma carga sentimental tremenda representada por sua terra natal, e é este embate, um embate entre duas "nações" de origem, que é o subtexto do Duelo, a carga simbólica e afetiva que o faz ganhar vida e traz fascínio para os assistentes.

O mesmo ocorre no Duelo entre Romano do Teixeira e Ignacio da Catingueira, registrado em uma Peleja de autoria de Silvino Pirauá, discípulo de Romano e cedida a Francisco das Chagas Batista para publicação em sua coletânea. Nesta versão, Romano era um sujeito da cidade, provavelmente descendente de portugueses[87]. Como registra Batista, ele era "natural do saco da Mãe d'Agua, no município do Teixeira, onde sempre

[87] Lewin (2007, p. 85) contradiz esta versão de Batista com substanciada pesquisa, aproximando Inácio e Romano racialmente e portanto, ressaltando o fato da distância entre os dois ser social. Isto nos leva a entender que a versão de Batista era um "ato narrativo" de sua autoria, ou seja, uma interpretação das condições de Romano e Inácio que melhor condiziam com suas próprias necessidades de narrador deste evento.

residiu, era filho natural de um dos membros da família Caluête"[88]. Já Ignacio da Catingueira tinha origem completamente diferente. Ainda segundo Batista, "Ignacio da Catingueira, era analfabeto, nasceu cativo; o seu senhor o fazendeiro Manoel Luiz, vendo o seu talento poético, deu-lhe a carta de alforria"[89].

O ano em que este Duelo ocorreu foi 1874[90], ou seja, quatorze anos antes da promulgação da Lei Áurea. Era natural que este confronto simbolizasse muito mais do que meramente um confronto entre dois cantadores. Era um confronto entre dois mundos, duas naturezas, duas origens, dois destinos incomunicáveis, um considerado superior e o outro, inferior. Porém, ali, no duelo, no martelo, no gogó, eles se encontravam em pé de igualdade. Como não alçar ambos, o escravo Ignacio da Catingueira que veio de longe para desafiar o homem "de família", e o homem livre Romano da Catingueira que o recebeu e aceitou o desafio tomando-o por igual cantador, à categoria mítica dos heróis eternos?

Vejamos. Esta assimetria de origens, condições sociais e mundos simbólicos fica evidente já nos versos de apresentação dos cantadores. Enquanto Romano trata Ignacio por "meu negrinho", este responde chamando-o de "Seu" Romano:

Romano:

Ignacio vieste a Patos
Procurando quem te forre,
Volta pra trás meu negrinho
Que aqui ninguém te socorre;
E quem cai nas minhas unhas
Apanha, deserta ou morre.

Ignacio:

"Seu" Romano, eu vim a Patos
Pela fama do senhor,
Que me disseram que era
Mestre e rei de cantador;
E que dentro de um salão
Tem discursos de um doutor.

A troca de golpes segue em formato de "martelo" por 32 estrofes em sextilhas rimadas, até que Romano, que já vinha se impondo deste o início, dá um golpe de misericórdia na 33ª estrofe e faz Ignacio desistir. No total, o registro desta peleja contém 35 estrofes.

---

88 Batista, F.C., 1929, p. 57.

89 Batista, F.C., 1929, p. 66.

90 Esta data é a estabelecida por Lewin (2007). Batista (1929) registra o duelo como tendo ocorrido em 1870, quatro anos antes (p. 58).

A seguir, reproduzimos a íntegra do duelo conforme relatado por Batista[91], em edição modernizada por nós.

Martelo de Romano com Ignacio

Rom. - Ignacio, vieste a Patos
Procurando quem te forre,
Volta pra traz meu negrinho
Que aqui ninguém te socorre;
E quem cai nas minhas unhas
Apanha, deserta ou morre.

Ign. - Romano, eu vim a Patos
Pela fama do senhor,
Que me disseram que era
Mestre e rei de cantador;
E que dentro de um salão
Tem discursos de um doutor.

R.—Ignacio, meu pai foi pobre,
Por isso eu não estudei;
Porém, as primeiras letras
Na escola as decorei;
Mas, à falta de recursos,
Meu negro, eu não me formei.

I.—Eu bem sei que "seu" Romano
Sabe ler, sabe contar;
E não é como o Ignacio
Que não sabe *assoletrar*;
Mas nasceu com dote e *sina*
No mundo para cantar.

R.—Ignacio, o meu martelo,
Por bom ferreiro é forjado;
Tanto ele é bom de aço,
Como está bem temperado;
A forja onde ele foi feito
É toda de aço *blindado.*

[91] Batista, F.C., 1929, pp. 58-66.

I.—"Seu" Romano, eu lhe garanto
Que resisto ao seu martelo;
Ao talho do seu facão,
Ao corte de seu cutelo;
Se eu não morrer na peleja,
Lhe vencerei no duelo.

R.—Ignacio, eu quando me zango
Tenho a força do zebu;
Pra gente de tua cor,
Sou pior que canguçu;
Rasgo, estraçalho, devoro,
Mato negro e como cru.

I. —"Seu" Romano, eu me zangando,
Devoro, sem compaixão;
Corto mais do que navalha,
Furo mais do que ferrão;
Queimo mais que fogo em brasa,
Faço tremer coração.

R. - Ignacio, se tu pretendes
Contra mim te armar em guerra,
Verás eu tirar-te a vida,
Deixar-te inerme, na terra,
E botar no teu cadáver,
Serra por cima de serra.

I.—''Seu" Romano, eu tenho visto
Cantor que diz que é sabido,
Vir pelejar contra mim,
Mas, quando se ver perdido,
Chora pedindo desculpas
Dizendo:—Eu estava iludido.

R. —Ignacio as tuas façanhas,
Eu delas não faço conta,
Tu te opondo contra mim
Dás murro em faca de ponta;
Eu monto no teu *cangote*
Mas no meu ninguém se monta.

I.—"Seu" Romano não faz conta
Porém eu hoje desmancho
Tudo o que o senhor fizer:
Toco-lhe fogo no rancho,
Cuide em si que o negro velho
Dá-lhe um serviço de gancho.

R.—Ignacio, eu estando irado,
Faço estremecer o sul!
Solto bomba envenenada
Com raios de fogo azul;
Tenho a força de Sansão
E a coragem de Saul.

I.—E se Ignacio se zangar
Se abala o sol, o mar geme;
Estremece a atmosfera,
Cai estrela, a terra treme;
Pega fogo o mundo em roda
E nada disso o negro teme...

R.—Hoje aqui tem de se ver
Relampos de caracol,
Os nevoeiros pararem
E eclipsar-se o sol;
Secarem as águas do mar
E eu pescar baleia de anzol.

I. - Hoje aqui tem de se ver
Como o ferreiro trabalha,
Como se caldeia o ferro,
Como o aço se esbandalha;
Como se broqueia a pedra
Como se estoura a metralha.

R. — Ignacio, olha que eu tenho
Força e inteligência,
Não me falta no meu estro
A veloz reminiscência;
Muitas vezes tenho dado
Em cantor de alta ciência.

I. – "Seu" Romano eu só garanto
É que ciência não tenho,
Mas para desenganá-lo
Cantar consigo hoje venho;
Abra o olho, cuide em si,
Pra não perder seu *desenho.*

R. —Meu Deus, o que tem Ignacio
Que no cantar se atrapalha?
Sustenta o ferro na mão,
Que estou na primeira entalha,
Teu ferro está se virando
E o meu não mostra falha.

I. - Meu Deus, que tem "seu" Romano
Parece que está doente?
Está temendo a desfeita,
Ou o bote da serpente,
Ou está com medo de Ignacio
Ou com vergonha da gente.

R. - Ignacio, eu tenho cantado
Com muito homem de tino;
No sul, com Manoel Carneiro,
No Sabugi, com Ugolino,
Como não canto contigo
Que és fraco e pequenino?

I. —"Seu" Romano, abra os olhos
Com esse preto moreno
Tenha medo da botada
Da serpente e do veneno;
Eu já tenho visto grande
Apanhar dum fraco e pequeno.

R.—Ignacio, a tua fama
É só lá na Catingueira,
Para o Saco da Mãe d'Água,
Tu não sobes a ladeira;
Juro com todos dez dedos
Que tu não vais ao Teixeira.

I.—Meu branco não diga isso
Que o senhor não me conhece,
Veja quando o sol sair
Com a luz resplandece
Olhe para os quatro lados
Que o negro velho aparece.

R.—Ignacio eu inda me abalo
Lá da serra do Teixeira,
Levo meu mano Veríssimo
Vamos dar-te uma carreira;
Dar-te uma surra em martelo
E tomar-te Catingueira.

I.—Meu branco, eu dou-lhe um conselho.
Se *voimincê* me atende;
Se for para nós brincarmos
Pode ir que não me ofende,
Mas pra tomar a Catingueira
Não vá não que se arrepende.

R.—Ignacio, tu nunca viste
Eu mais meu mano em serviço,
Somos como dois machados
No tronco de um pau maciço;
Um é raio abrasador,
Outro é trovão inteiriço.

I.— Eu bem sei que ‘‘seu” Veríssimo
No martelo é rei c’roado;
Mas, leve ele á Catingueira
Muito bem apadrinhado,
E verá como é que apanha
O padrinho e o afilhado.

R. - Eu já tenho dado em touro
Que quando ronca estremece;
Tenho domado leão
Até que ele me obedece;
Já dei em muitos cantores,
Mas nunca achei quem me desse!

I.—Com touros e com leões,
“Seu” Romano já brigou,
Mas se o povo se acalmar
Eu hei de mostrar quem sou;
Quero dar em “seu“ Romano
Que diz que nunca apanhou.

R.—Meu Deus, que tem este negro
Que no cantar se maltrata!
Agora, Romano velho
Canta um ano e não se mata;
Quanto mais canta mais sabe
E nó que dá ninguém desata.

I. - Eu bem sei que “seu” Romano
Está na fama dos anéis;
Canta um ano, canta dois,
Canta seis, sete, oito e dez;
Mas o nó que der com as mãos
Eu desato com os pés.

R. —Latona, Cybele, Réa,
Ires, Vulcano, Netuno,
Minerva, Diana, Juno,
Anfitrite, Androquéia,
Vênus, Climene, Amaltéia,
Plutão, Mercúrio, Teseu,
Júpiter, Zoílo, Perseu,
Apollo, Ceres, Pandora;
Ignacio desata agora
O nó que Romano deu!

I.—‘"Seu“ Romano, deste jeito
Eu não posso acompanhá-lo;
Se desse um dó em martelo
Viria eu desatá-lo;
Mas como foi em ciência
Cante só que eu me calo.

R. —Ignacio, eu reconheço
Que és bom martelador,
Mas, agora que apanhastes,
Dirás que tenho valor;
Porque eu em cantoria
Não temo nem a doutor.

Trata-se de uma troca de golpes muito diferente daquela entre Nogueira e Serrador. Já de princípio fica patente a desigualdade de status social entre os dois pelejadores, que se traduz numa desigualdade de armas porque a Ignacio, por ser cativo e portanto, socialmente inferior à época, não é permitido tratar o oponente com a mesma agressividade com que é tratado. A posição de inferioridade social do oponente é explorada impiedosamente por Romano, que termina por enganar o adversário com o que atualmente seria considerado um "golpe baixo" ao final[92], invocando "ciência" quando o oponente já havia avisado que não trazia este arsenal consigo: "'Seu' Romano eu só garanto / É que ciência não tenho".

[92] Neste ponto, discordo da interpretação de Travassos (2000) de que há mera "oposição" entre Romano e Ignacio, entre homem branco e homem negro e que isto de alguma forma teria licenciado Romano a cantar a famosa estrofe de "ciência" que dá cabo do duelo. Independente da condição social de cada um, o que vemos ali é um conflito entre dois autores-personagens (v. Dêixis do Duelo de Cantoria, p. 90). Ao invés de uma oposição categorial, o que ocorre aqui é a expressão da competição extra-grupo, fenômeno que emergiu evolutivamente na espécie humana. Esta expressão advém precisamente do fato de que cada um dos autores-personagens pertence e vivencia um *storyworld* separado, e em sua performance busca ressaltar e representar as virtudes desse seu *storyworld*. Trata-se de um duelo entre duas pessoas que vêm de "versões" diferentes do mesmo mundo, e não de "mundos", ou "classes", diferentes e incomunicantes. Em outras palavras, não se trata simplesmente de oposição entre duas categorias fixas, ou classes, de pessoas, mas de um confronto, um combate mesmo, entre representantes de dois grupos imaginários descritos por *storyworlds* diferentes pertencentes e ancorados no mesmo mundo real, cada um representado na figura de um dos autores-personagens. Não se trata, portanto, de uma polaridade entre estruturas sociais reificadas nas figuras dos cantadores, mas sim de um conflito, um confronto entre duas versões possíveis do mundo – duas versões dentre muitas (assim como o duelo entre Nogueira e Serrador também é um duelo entre representantes de duas versões possíveis do mesmo mundo – o matuto e o sertanejo). Ou seja, ambos os autores-personagens habitam e compartilham o mesmo mundo real, mas fazem construções simbólicas diferentes dele. Por fim, discordo também do motivo para o final do duelo, em que Travassos (2000) cita DaMatta (1983) para atribuir este final abrupto ao fato de Romano recorrer à noção de hierarquia social para calar Ignacio. Creio que o que ocorreu ali é que Romano simplesmente utilizou-se de uma vantagem estratégica que sabia possuir sobre o adversário (a "ciência") e, quebrando as regras do jogo, talvez na ânsia de sair-se vencedor e salvar sua face perante os seus (e portanto, evitando a qualquer custo diminuir seu *status* intra-grupo), desferiu um golpe ilícito para finalizar o duelo. Em outras palavras, creio que Romano não deu um "carteiraço" em Ignacio, mas sim "roubou no jogo" do duelo, violando as regras de engajamento implícitas para levar seu oponente a um campo no qual ele sabia que este seria incapaz de duelar. Tanto assim é que isto transparece desta forma em todas as versões conhecidas do Duelo de Patos e é admitido tacitamente em boa parte da fortuna crítica do evento.

Pela leitura apenas dos sintagmas que compõem as rimas, percebe-se primeiramente que Romano utiliza um vocabulário mais elaborado (denotando familiaridade com o vocabulário de textos escritos), enquanto que Ignacio tem um vocabulário limitado, denotando a oralidade absoluta de seus conhecimentos linguísticos:

Romano	Ignacio
quem te forre ninguém te socorre deserta ou morre	fama do senhor rei de cantador discursos de um doutor
eu não estudei na escola as decorei eu não me formei	sabe contar sabe *assoletrar* para cantar
é forjado bem temperado aço blindado	resisto ao seu martelo seu cutelo vencerei no duelo
força do zebu pior que canguçú mato negro e como cru	sem compaixão mais do que ferrão tremer coração
te armar em guerra inerme na terra serra por cima de serra	diz que é sabido se ver perdido estava iludido
não faço conta faca de ponta ninguém se monta	desmancho fogo no rancho serviço de gancho
estremecer o sul raios de fogo azul coragem de Saul	o mar geme a terra treme [nada disso] o nego teme
relampos de caracol eclipsar-se o sol pescar baleia de anzol	como o ferreiro trabalha como o aço se esbandalha como se estoura a metralha
inteligência veloz reminiscência alta ciência	ciência não tenho hoje venho perder seu desenho
no cantar se atrapalha estou na primeira entalha o meu não mostra falha	parece que está doente o bote da serpente com vergonha da gente
homem de tino com Ugolino és fraco e pequenino	esse preto moreno da serpente e do veneno fraco e pequeno
lá na Catingueira não sobes a ladeira	o senhor não me conhece a luz resplandece

não vais ao Teixeira	o negro velho aparece
da serra do Teixeira dar-te uma carreira tomar-te a Catingueira	*vosmecê* me atende pode ir que não me ofende não vá não que se arrepende
meu mano em serviço tronco de um pau maciço trovão inteiriço	rei coroado muito bem apadrinhado o padrinho e o afilhado
quando ronca estremece ele me obedece nunca achei quem me desse	'Seu' Romano já brigou hei de mostrar quem sou nunca apanhou
no cantar se maltrata canta um ano e não se mata nó que dá ninguém desata	fama dos anéis seis, sete oito e dez eu desato com os pés
Netuno Juno Androquéia Amaltéia Teseu Perseu Pandora desata agora o nó que Romano deu	eu não posso acompanhá-lo viria eu desatá-lo eu me calo
és bom martelador dirás que tenho valor não temo nem a doutor.	

Tabela comparativa dos golpes (sintagmas) trocados por
Romano do Teixeira e Ignacio da Catingueira.

Enquanto Romano rima com "forjado, bem temperado, aço blindado", Ignacio rima com "como o ferreiro trabalha, como o aço se esbandalha, como se estoura a metralha". Enquanto Romano utiliza imagens como "eclipsar-se o sol, pescar baleia de anzol", Ignacio usa palavras carregadas de emoções corriqueiras, como "sem compaixão, mais do que ferrão, tremer coração". Os cantadores enfrentam-se munidos de universos simbólicos diferentes, dos quais podem extrair imagens mais, ou menos, eficazes.

O interdito de Ignacio, que não tem licença para atacar frontalmente o homem livre e "de família" – embora o faça em um único verso, talvez no auge da excitação – tolhe suas opções de ataque e o deixa muito mais na defensiva. Há uma variedade de rimas compostas por sintagmas defensivos, como "resisto ao seu martelo", "nada disso o nego teme" e "o senhor não me conhece", que não são encontradas no discurso do oponente.

O máximo a que Ignacio se licencia neste embate desigual é demonstrar que pode, a

qualquer momento, dar um bote decisivo. A ameaça do golpe mortal é constante em suas rimas: "vencerei no duelo", "desmancho, fogo no [seu] rancho, serviço de gancho", "o bote da serpente", e "esse preto moreno, da serpente e do veneno, fraco e pequeno".

Em contraste a isso, Romano parte de sua posição socialmente superior, que lhe dá vantagem estratégica como autor-personagem, e jamais a abandona. Como cantador, e também como homem livre perante um homem cativo (lembrando sempre que à época a sociedade licenciava homens livres para assim proceder, ao mesmo tempo que interditava este procedimento a homens cativos), Romano tinha licença para, dentro do código do Duelo de Cantoria, do martelo em sextilhas, deixar transparecer que Ignacio era um ser inferior[93].

O combate desigual é explorado por Romano com insistência. Junto a versos de autoafirmação como "eu não estudei, na escola as decorei, eu não me formei", "força do zebu" e "inteligência, veloz reminiscência" e "alta ciência", o cantador entremeia versos que trazem a distância social para o primeiro plano, como "mato negro e como cru".

Porém, a grande virada narrativa de Romano se dá quando ele recorre a elementos de seu próprio ambiente social para encurralar Ignacio: "Ignacio eu inda me abalo / Lá da serra do Teixeira, / Levo meu mano Verissimo / Vamos dar-te uma carreira. / Dar-te uma surra em martelo / E tomar-te Catingueira".

A pressão do ambiente social no qual Romano circulava, hostil a Ignacio, tem o efeito narrativo de um cerco contra o território imaginário deste último[94]. Vendo que Ignacio se encontra encurralado e cercado, Romano usa a informação de que este "não tem ciência", ou seja, não tem leituras, e portanto, não tem vocabulário além do corriqueiro, para dar seu golpe fatal.

Este golpe fatal vem numa estrofe de dez versos totalmente "em ciência", onde num só fôlego Romano recita 23 nomes de deuses gregos e romanos e desafia Ignacio a desatar o nó. E, de fato, Ignacio acusa o golpe certeiro – e, de certa forma, em desacordo com as "regras de combate" porque não se tratava de um duelo de ciência e sim um martelo. Romano calou Ignacio justamente com este vocabulário estranho ao combate:

---

[93] Lembrando sempre que, conforme afirmou Lewin (2007, p. 85), "Com a possível exceção de um dos cinco textos do desafio, todos devem ser considerados reconstruções, apesar de cada um ter sido reivindicado como a versão fiel das trocas poéticas proferidas em Patos por Romano e Inácio". Ou seja, estamos tratando aqui da narrativa exposta na versão do desafio, a peleja, de autoria de Francisco das Chagas Batista (1929), que seria apenas uma faceta, uma manifestação, do fenômeno que denominei "Peleja Original" (v. p. 33).

[94] Iumatti, P. (2017-1): "Nesse sentido, chama a atenção, por exemplo, um traço que tem passado quase despercebido aos inúmeros comentadores do duelo de Inácio e Romano: o fato de ele ter se dado, ou antes, *lembrado*, nos termos da tópica do Marco. Em pelo menos três versões dessa peleja, sua presença é, em maior ou menor grau, explícita. Em primeiro lugar, nas estrofes coletadas por Rodrigues de Carvalho (1903), as quais giram em torno das ameaças de Romano ao domínio de Catingueira."

Ignacio:

"Seu“ Romano, deste jeito
Eu não posso acompanhá-lo;
Se desse um dó em martelo
Viria eu desatá-lo;
Mas como foi em ciência
Cante só que eu me calo.

Este famoso duelo entre dois gigantes cantadores do nordeste aponta para um aspecto cultural que subjaz a narrativa do simples combate entre dois “nobres guerreiros das palavras”: ao se encontrarem para um duelo, duelam também dois *storyworlds* diferentes, dois campos de significados que se opõem. As afetividades ligadas ao que cada cantador “significa”, “por quem” ele canta, ou seja, a “facção poética” da geografia humana que ele representa, são determinantes para a intensidade do duelo e também para sua significação. À primeira vista, me parece que os duelos que representam contrastes afetivos mais intensos, como este de Romano com Ignacio e, em menor medida, o de Nogueira e Serrador, ecoam com mais intensidade, têm vida mais longa, na memória coletiva, e se transformam em verdadeiros mitos regionais.

Segundo meu entender, esta intensa conexão do homem com a terra surge portanto no duelo não em dois, mas em três níveis narrativos distintos. O primeiro nível é o que denominaria *nível discursivo*, em que, como também vimos no duelo entre Nogueira e Serrador (Duelo do Sertanejo com o Matuto: Bernardo Nogueira contra Manoel Serrador, p. 48), se trata dos aspectos da terra e do homem do nordeste, e das benesses e das mazelas do povo.

O segundo nível narrativo seria o das *referências simbólicas*, ou seja, do universo de lendas, mitos e histórias sobre as quais se sustenta “a ciência” do cordel. Os Doze Pares de França, Dom Sebastião o adormecido, Padre Cícero, as Mil e Uma Noites em suas múltiplas referências, os coronéis locais, os *tricksters* como Cancão e os próprios cantadores duelistas, todos estes elementos e muitos outros perfazem um universo simbólico e narrativo acessível tanto aos cantadores quanto a seu público, e pelo qual as histórias e também as pelejas transitam.

Porém, segundo meu entender há um nível narrativo mais profundo e poderoso, capaz de elevar certos duelos, como os que analisamos acima, à categoria de elementos míticos do cordel, e assim passarem a fazer parte do nível das referências simbólicas, em pé de igualdade com as referências citadas logo acima. As pelejas de Romano com Ignacio, por transitarem neste terceiro nível, tornam-se elas mesmas uma narrativa (em várias versões) que será retomada e recontada por outros cantadores e cordelistas.

Este terceiro nível narrativo é o nível *heróico*. Ele está intrinsecamente ligado à carga afetiva, e portanto, simbólica, atribuída à contraposição entre os dois cantadores. É a

intensidade das diferenças, a intensidade do contraste entre *storyworlds* distintos, que eleva o encontro à categoria de um encontro entre heróis atemporais. O Duelo de Cantoria de Romano com Ignacio atingiu proporções épicas e passou a integrar o universo da cantoria e o repertório da literatura de cordel como elemento mítico e narrativo apenas porque as diferenças entre Romano e Ignacio, e a situação do encontro, adquiriram dimensões superiores àquelas de um mero encontro entre dois cantadores, por mais célebres que fossem.

Por estar carregado de tão forte antagonismo afetivo, o embate entre Romano e Ignacio foi, para as pessoas que estavam presentes à época, da mesma estatura simbólica que o embate entre Aquiles e Heitor na Ilíada[95]. Aquiles, o guerreiro invencível, em sua armadura resplandecente posta-se ante os portões de Tróia, decidido a vingar a morte de seu protegido, Pátroclo, pelas mãos de Heitor. É um acerto de contas pessoal, de acordo com o código de honra dos nobres vigente à época. Heitor, apesar de ser o mais brilhante soldado de Tróia e seu mais importante defensor, sabe que esta será sua última luta e portanto, que sua morte representará o enfraquecimento de Tróia e seu provável fim. Mesmo assim, muito a contragosto ele se aventura para fora da segurança dos portões de sua indevassável cidade. São necessárias três voltas em torno de Tróia para que Aquiles finalmente alcance Heitor e dê cabo do nobre soldado troiano. Uma morte honrada é mais importante do que o destino de uma cidade. Pragmaticamente, o melhor que Heitor teria a fazer seria ignorar os apelos de Aquiles e manter-se na defesa de sua cidade, o que provavelmente mudaria o curso da guerra pois os Aqueus, os Gregos, estavam prestes a desistir da empreitada e voltar para casa. Mas não há pensamento pragmático em Homero, a única opção é o dever de honra. Heitor decidiu pela honra.

O mesmo fez Ignacio. Na versão de Batista e também em outras versões, é clara a percepção de que ele sabia, com certeza sabia, que estava narrativamente entrando na jaula do leão para perder a vida. Mesmo assim, deu-se ao combate, perdendo ou vencendo dependendo da versão. Em minha opinião, seus versos deixam evidentes que Ignacio sabia que poderia perder tudo, mas, pela honra de cantador, sabia também que jamais poderia recuar. É difícil imaginar a cena: um homem negro que nasceu escravo mas foi alforriado por conta de seu talento de cantador[96] chega a uma cidade que lhe é inteiramente hostil para defrontar-se em combate com o grande cantador que é amado e defendido pelo povo. O respeito ao forasteiro por ser cantador provavelmente mal escondia o desprezo pelo fato dele ser cativo. Na imagem que faço do duelo, vejo que Ignacio deve ter enfrentado dezenas, senão centenas, de olhares pouco amistosos. Comentários. Dedos apontados. Risos. Piadas. Tudo isso ele deve ter enfrentado apoiando-se apenas em sua auto-confiança de negro alforriado, na crença em seu talento extraordinário e no salvo-conduto propiciado por sua condição de cantador.

Romano também devia enfrentar seus demônios naquele instante. Na minha

[95] Homero e Nunes, C.A. (tradutor), 2004.

[96] Segundo Batista, F.C., 1929, p. 66.

interpretação, ele tinha a obrigação de provar aos seus o seu talento e a sua superioridade, custasse o que custasse. Um vexame naquele momento crucial, perder o duelo – ainda por cima, para um cativo! – seria uma humilhação talvez pior do que a morte. Uma humilhação semelhante à que Heitor sofreria caso deixasse a honra de lado e se recusasse ao combate com Aquiles. Talvez seja por esta ânsia de provar-se que Romano usou da estratégia de cercar o adversário com "ciência", abrindo caminho para dar fim ao combate agindo fora do protocolo. Creio que talvez alguns possam até ter notado o deslize do cantador, mas que ele sabia estar entre os seus.

Ao ser derrotado, Ignacio cumpriu seu papel heroico de oponente valoroso e honrado. Lutou até o final com todas as suas armas, enfrentou o herói local e, para júbilo de todos os presentes, perdeu. Provou para o povo daquela localidade que não havia quem fosse igual a Romano. O desafiante, já sabendo que tinha seus dias contados antes de iniciar o combate, ascendeu à categoria de herói eterno ao aceitar o desafio mesmo assim e sustentá-lo até a morte poética.

Juntos, Ignacio e Romano criaram em seu confronto um mito que passou a integrar o repertório de seus herdeiros poéticos e vive até hoje, pois seu combate passou a fazer parte indissociável da cultura nordestina, assumindo seu lugar como elemento narrativo importante da literatura de cordel.

O Duelo de Cantoria É Mais do que Isotopia Semiótica

Pretendo agora concluir este capítulo sobre o Sintagma e o Paradigma Narrativos fechando o círculo teórico com uma breve digressão, um retorno à semiótica clássica, utilizando para isto o conceito de *isotopia*. A isotopia é um fenômeno que está presente no Duelo de Cantoria, na Peleja e em todos os conceitos tratados aqui: a Peleja Original, a *compressão diegética*, os níveis narrativos. Resgatando aqui o conceito de isotopia pretendo indicar que há um caminho epistemológico possível para conectar a semiótica da Escola de Paris aos conceitos desenvolvidos aqui.

Na análise do discurso e da estilística tradicionais, considera-se que há dois tipos de isotopias: as isotopias do conteúdo e as isotopias da expressão. Rastier, em *Sistemática das Isotopias,* definiu uma nova classe de isotopias, as isotopias semêmicas ou horizontais. Segundo ele, "A manifestação de sememas distintos pode estabelecer uma isotopia, bastando para tanto que cada um desses sememas comporte um sema ou um argumento sêmico, comum às figuras nucleares de todos os outros sememas. Sem que os sememas considerados sejam necessariamente articulados entre si por relações lógicas simples (como no caso das categorias sêmicas), este sema ou argumento sêmico comum define um campo (semêmico) que constitui o inventário dos sememas em

classe”[97].

Traduzindo do semiotiquês, as unidades mínimas de significação, ou sememas, quando colocadas em conjunto, criam grupos de significado, que são os semas ou argumentos sêmicos. Caso dois ou mais conjuntos de unidades mínimas de significado conduza a um entendimento pelo leitor de que há um “paralelo de significados” entre um grupo e outro, temos uma isotopia.

Ele exemplifica isto com o poema *Salut* (Saudação) de Mallarmé, que à primeira vista parece ser uma saudação num banquete, com o narrador situado à ponta da mesa. Porém, palavras como “navegamos” e “popa” sugerem uma cena de navegação, numa alusão poética ao bem-viver. Pode-se ler o mesmo texto como uma saudação simples ou como uma alusão à navegação, que é precisamente o efeito que perfaz a isotopia:

SALUT	SAUDAÇÃO[98]
Rien, cette écume, vierge vers	Nada, esta espuma, virgem verso
A ne désigner que la coupe ;	A designar apenas a taça;
Telle loin se noie une troupe	Tal ao longe se afoga um bando
De sirènes mainte à l’envers.	De sereias muitas ao inverso.
Nous naviguons, ò mes divers	Navegamos, ó meus diversos
Amis, moi déjà sur la poupe	Amigos, eu já à popa
Vous l’avant fastueux qui coupe	Vós a frente faustosa que corta
Le flot de foutres et d’hivers ;	A onda de raios e de invernos;
Une ivresse belle m’engage	Bela embriaguez me incita
Sans craindre même son tangage	Sem temer sequer o seu balanço
De porter debout ce salut	A fazer de pé esta saudação
Solitude, récit, étoile	Solidão, recife, estrela
A n’importe ce qui valut	A não importa o que valeu
Le blanc souci de notre toile.	O branco cuidado de nossa tela.

De forma a relacionar este conceito ao tema do trabalho, coloco aqui a seguinte questão exploratória: seriam os Duelos de Cantoria, isotopias? Seria possível encontrar no texto dos duelos e das pelejas que os recontam palavras que remetessem a um subtexto, ou seja, que, como no poema de Mallarmé, permitissem ao leitor transcender o significado imediato das palavras (ou sememas, de uma forma mais abrangente) e buscar uma leitura de um subtexto isotópico, o subtexto do combate propriamente dito?

[97] Rastier, F., Dantas, Heloysa de L. (tradutora), 1976.
[98] Tradução de José Lino Grunewald.

Analisemos aqui, brevemente, o poema de Nicandro em que relata seu derradeiro encontro com Nogueira, em busca destas indicações no texto[99]. Este poema será analisado em maior profundidade mais adiante[100].

Eu saí da minha casa
Fui visitar o Nogueira
Me disseram qu'ele s'tava,
Na sua hora derradeira
Foi certo, pois o achei
C'o a vela na cabeceira.

—Meu colega, estás doente
Pois eu vim te visitar,
Se teu mal for muito grave
Não o posso remediar.
Porém, amigo sincero
Eu venho te consolar.

Nas primeiras estrofes estabelece-se um diálogo entre Nicandro e Nogueira que serve como introdução e reconhecimento da situação de Nogueira, que está sucumbindo aos ferimentos que sofreu. Trata-se de uma troca afável de gentilezas por parte de Nicandro e negaceios por parte de Nogueira, que refuta os elogios do colega.

Uma palavra, ou semema, que parece estabelecer uma isotopia é "consolar", na segunda estrofe, que narra a apresentação de Nicandro ao moribundo. Ele veio "consolar" Nogueira, porém o consolo pode carregar na verdade a intenção de resgatar os "bons tempos" dos duelos. A sugestão de subtexto fica ainda mais forte porque Nogueira, no verso seguinte, diz: "É chegada a minha hora / Porém estou consolado".

Colega Nicandro, adeus
Eu fico muito obrigado
Em te abalares a vir
Visitar o teu criado.
É chegada a minha hora.
Porém estou consolado.

É claro que uma leitura de "estou consolado" seria a de que o moribundo já se confessou. Porém, como é relatado mais adiante, ele morre sem se confessar, ou, de

[99] Batista, F.C. (1929), p. 13.
[100] v. "O reconhecimento do adversário: Nicandro e Nogueira", Cap. 3, pp. 100-110.

fato, durante a confissão. O consolo propiciado pela admissão dos pecados e pelo julgamento final parece ainda não ter chegado. Portanto, fica no ar a forte impressão de que "estou consolado" no caso se refere à chegada de Nicandro, ou seja, de seu adversário e da possibilidade, ainda que no leito de morte, de haver mais um duelo.

Depois de algumas estrofes de mais trocas de elogios respondidos por Nogueira com negaceios, subitamente Nicandro ataca com um verso típico do duelo de cantoria: "Baco também era Deus / Vulcano, Apolo, Netuno / Saturno, Marte, Plutão, / Vênus, Minerva e Juno, / Haver tanto Deus na fábula, / Isso é o que eu 'repuno'".

Ao que, imediatamente, Nogueira (lembremo-nos que ele está moribundo) responde com outro verso de duelo, e a troca de "golpes" continua por cinco versos que equivalem a turnos conversacionais, ou, isotopicamente falando, a "golpes narrativos".

Então, tão subitamente como começou, o breve combate chega ao fim com o moribundo Nogueira aproximando-se metaforicamente de Nicandro com o verso: "Meu colega eu sou cristão". O uso da palavra, ou semema, "colega" serve como um ponto final ao breve embate narrativo e à ressurgência da relação de camaradagem entre os dois poetas, que foi o motivo principal que levou Nicandro a fazer a visita e é, observando-se o poema como um todo, o tom geral do relato.

Após esta breve análise, procurarei responder à pergunta feita sobre serem os duelos isotopias. É possível afirmar que não o são, pois há trechos em que ocorrem isotopias, como o descrito acima, porém são trechos curtos em meio a uma situação maior, não sendo possível ler o poema inteiro como significando isto ou aquilo (como em *Salut*).

No entanto, a simples observação do duplo significado do semema do "consolo" nos faz pensar que pode, sim, haver um fenômeno linguístico semelhante à isotopia presente no duelo, porém de uma forma que possa ser utilizado pelo cantador de forma mais livre, como um tropo, cujo significado seja uma interseção de dois ou mais significados diferentes.

Tomando-se o semema "consolo", temos que o tropo é tanto o consolo relativo à absolvição dos pecados ("estou consolado porque me confessei") quanto o reconhecimento por um igual ("estou consolado porque você, meu colega, chegou para fazer o que só nós sabemos fazer").

Se tomarmos a ideia de isotopia, que já foi ampliada por Rastier para acomodar a isotopia semêmica, e a ampliarmos ainda mais para incluir a confluência de significados ao nível trópico, ou seja, dos temas ou micro-temas narrativos, é possível estabelecermos uma nova categoria de isotopia, uma isotopia dos tropos.

Esta isotopia de tropos seria talvez uma forma precisa de descrever a ocorrência de

termos que, embora tenham um único significado semântico (como no caso de "consolo"), têm múltiplos significados narrativos, como expusemos acima. Uma isotopia de tropos em torno do semema "consolo" traz uma profundidade narrativa ao poema que não existiria se "consolo" não estivesse ligado tanto à narrativa superficial do encontro, da visita, quanto à narrativa subjacente do duelo iminente, da ânsia de viver aquilo que se sabe, nem que seja por um breve momento.

Ainda, com esta categoria de isotopia de tropos, podemos estar diante de uma forma de definir, semioticamente, o duelo como signo complexo se pudermos estabelecer que este tipo de fenômeno linguístico, a presença de uma isotopia de tropos, está presente em todos os duelos ou numa grande quantidade deles.

Conclusão do Capítulo

Neste capítulo tratamos dos aspectos sintagmáticos e paradigmáticos do fenômeno narrativo e os aplicamos à análise do Duelo de Cantoria e da Peleja. A partir da descrição do modelo sintagma-paradigma, aplicamos um método de análise gráfica para demonstrar uma aplicação prática em duas narrativas propriamente ditas, uma, um folheto de cordel (Romance do Pavão Misterioso) e outra, uma Peleja (Duelo de Nogueira com Serrador).

Posteriormente, ampliamos o alcance do modelo sintagma-paradigma para outras áreas do fenômeno narrativo, como a da autoria compartilhada e da autoria estendida, ou seja, a recontagem do evento de um Duelo por outros autores, que seria uma forma de compreender o fenômeno da Peleja Original.

A partir da(s) autoria(s) do Duelo, estendemos ainda mais o modelo sintagma-paradigma para englobar o contexto sócio-narrativo onde os duelistas estão inseridos, e que nos ajuda a entender o surgimento do feito heróico a partir de um Duelo de Cantoria.

Por fim, encerramos o capítulo buscando uma conexão dos conceitos explorados aqui, em especial o modelo sintagma-paradigma, com a semiótica clássica, em especial o conceito de isotopia.

A partir da consolidação do modelo sintagma-paradigma é possível expandir a exploração do fenômeno da narratividade nos Duelos de Cantoria para outras áreas, como o fenômeno da dêixis narrativa e a narratividade distribuída, que analisaremos a seguir.

3
Narrativas Distribuídas dos Duelos de Cantoria

O fenômeno da cognição humana tem sido explorado cientificamente pela neurobiologia, ramo da psicologia experimental que há décadas emprega diversas técnicas empíricas buscando entender o funcionamento do cérebro em tempo real. Diversos cientistas sociais, em especial na área da psicologia, dedicaram-se a criar experimentos que os permitissem mapear o funcionamento do cérebro em resposta a diversos tipos de estímulos. A partir das descobertas sobre o funcionamento bioquímico da cognição e da conexão cérebro-corpo, chegou-se a uma compreensão muito precisa[101] – mas longe de ser definitiva ou mesmo consensual – sobre o fenômeno que chamamos de "mente" e seus reflexos, como a linguagem, a compreensão, a cultura, a criação e a imaginação. Nos últimos vinte anos, durante o período que passou a ser denominado de "virada cognitiva" nas ciências humanas, as muitas teorias sobre o comportamento humano – tanto individual quanto interpessoal e também social – que foram desenvolvidas ou aprimoradas no século XX passaram a ser testadas cientificamente.

Antes se chegasse ao grau de compreensão da mente que temos hoje, as observações do comportamento humano eram feitas por intermédio de técnicas não invasivas, utilizando abordagens de inferência ou então, experimentos invasivos com animais. Há áreas da pesquisa ainda interditadas para análise mais aprofundada, como por exemplo a aquisição linguística, que, por se tratar de um fenômeno que ocorre com crianças, apresenta questões éticas importantes. Outras, por sua grande complexidade, como a mudança linguística e a sociologia de redes, ainda estão engatinhando por exigirem experimentos de grande envergadura.

Muito já se conhece sobre a cognição humana, especialmente sobre a interface entre o aparato sensorial (os "sentidos") e o cérebro – ou seja, os processos cognitivos que tornam o ser humano "presente" no ambiente e sensível à sua própria presença física. Sabe-se que o cérebro e o corpo são de fato unificados no organismo[102], o que nos

---

[101] Damasio, 2005, p. xii: "I ... propose that reason may not be as pure as most of us think it is or wish it were, that emotions and feelings may not be intruders in the bastion of reason at all: they may be enmeshed in its networks, for worse and for better. The strategies of human reason probably did not develop, in either evolution or any single individual, without the guiding force of the mechanisms of biological regulation, of which emotion and feeling are notable expressions".

[102] Damasio, 2005, p. xvi: "...the body, as represented in the brain, may constitute the indispensable frame of reference for the neural processes that we experience as the mind; that our very organism rather than some absolute external reality is used as the ground reference for the constructions we make of the world around us and or the construction of the ever-present sense of subjectivity that is part and parcel of

parece contra-intuitivo, pois o conhecimento que legamos é que a "mente" e o "corpo" são duas facetas distintas do ser humano e podem ser estudadas separadamente. A ciência cognitiva atual nos diz o contrário: que o cérebro e o corpo não podem existir em separado, que o cérebro se encontra na verdade estendido pelo corpo inteiro.

Tentando resumir um campo inteiro da ciência a uma frase a mais básica possível, pode-se dizer que o cérebro "pensa" o que o corpo "faz" da mesma forma que o corpo "pensa" o que o cérebro "faz"[103]. É por este motivo, por exemplo, que a movimentação do corpo através de exercícios regulares (ou o simples ato de sorrir com frequência, mesmo que sem vontade) atuam poderosamente para refrear a evolução de certos quadros depressivos. Da mesma forma, hábitos podem ser "construídos" e transformar não apenas a mente, mas também o corpo.

Uma das áreas que mais interesse desperta nas ciências cognitivas é a linguagem. Trata-se de um fenômeno de mente-corpo, onde a mente atua na formação de frases e na propriocepção, comando e controle do aparato fonador para produzir uma sequência de sons que simbolizam o código da linguagem, que são ouvidos e interpretados de forma inteligível por outro falante.[104]

Há vários campos de estudo que se dedicam ao estudo da linguagem. Da fonética, fonologia e morfologia, que estudam a produção sonora e aquisição da linguagem, à sintaxe, semântica, pragmática e teoria do discurso que estudam suas expressões mais extensas e também a produção de significado.

Neste estudo, acompanho os conceitos de Polkinghorne (2015) e incluo a narratologia, ou o estudo das narrativas, também dentro do âmbito dos estudos da linguagem[105]. Esta

---

our experiences; that our most refined thoughts and best actions, our greatest joys and deepest sorrows, use the body as a yardstick".

[103] Polkinghorne, 2015, p. 159: "One of the foundations of embodiment theory is derived from an understanding of how the brain develops. Although in the womb neurons are carried to determined locations in the brain to create its various primary structures (such as visual and sound perception, and controls of bodily movement), the brain is unfinished at birth. Many more neurons are available than will be used. As the baby engages the world through movements and perceptions, neural pathways and nodes are accumulated and strengthened by repeated use. Unused neurons die off. There is a kind of "use it or lose it" effect working. The brain begins a self-organizing process by laying a foundation of connections that will be built upon as the person continuously interacts with others, the physical world, and themselves. The brain doesn't start over, but extends its self on the basis of continuing new experiences."

[104] Chomsky, 2016, p. 29: "The sensorimotor system is not specifically adapted to language in fundamental respects: the parts essential for externalization and perception appear to have been in place long before language emerged. There is evidence that the auditory system of chimpanzees might be fairly well adapted for human speech,17 though apes cannot even take the first step in language acquisition, extracting language-relevant data from the "blooming, buzzing confusion" surrounding them, as human infants do at once, reflexively, not a slight achievement. And though capacity to control the vocal tract for speech appears to be human-specific, that fact cannot bear too much weight given that production of human language is modality-independent, as recent work on sign language has established, and there is little reason to doubt that apes have adequate gestural capacities. Evidently much deeper cognitive properties are involved in language acquisition and design."

[105] Polkinghorne, 2015, p. 160: "That our engagement with the world is an embodied one is the initial plank of the embodiment theory of thinking, including narrative thinking."

é uma posição um tanto incomum, pois tradicionalmente a narratologia se dedica ao estudo de textos (sejam eles escritos, filmados, representados em palco ou desenhados sequencialmente) que já existem no mundo como objetos finitos e acabados – como *artefatos* produzidos pelo ser humano.

No entanto, neste trabalho vou além do que afirmou Polkinghorne e procuro demonstrar que esta definição deixa de fora uma constatação importante: a constatação de que todo e qualquer texto é resultado da ação de um ou mais autores. Ou seja, além do conceito de que narrativas são uma forma de pensamento, neste trabalho exploro o conceito de que todo e qualquer texto é também resultado de um ato expressivo, de um ato linguístico: o *ato de narrar*.

Assim, a definição de narratologia de que me sirvo neste trabalho é mais expandida e inclui a narrativa da *geração* do texto, ou seja, a narrativa percorrida pelo autor na ação de originar aquele texto específico.

Um corolário desta constatação de que existe um *ato de narrar* nos conduz de volta à linguística e à ciência cognitiva. O ato narrativo seria então, em termos linguísticos, similar ao ato de fala: seria produzido sob circunstâncias similares e estaria sujeito a alguns dos mesmos fenômenos, como por exemplo a troca de turnos conversacionais[106] (os turnos narrativos seriam mais extensos, pois esta noção se baseia no fato de que, ao escrever um texto, o autor está em seu turno narrativo, "dialogando" com um interlocutor geralmente imaginário) e a construção distribuída (de uma conversa entre diversos falantes, por exemplo, em que cada um contribui para a conversa em turnos sucessivos, de forma progressiva).

É por esta constatação de que é possível haver uma troca de turnos narrativos, mesmo no caso de uma criação narrativa individual, que identifiquei a possibilidade de empregar o conceito de *narrativa distribuída* da forma que estudaremos mais detalhadamente neste capítulo. De acordo com o paradigma que descreve este fenômeno em linhas genéricas, "nenhum texto é uma ilha". Isto quer dizer que todo e qualquer texto é uma parcela unitária e explícita de uma rede dinâmica de contatos e aspirações, de diálogos e respostas, na qual o autor está inserido – mesmo que não esteja ciente de sua existência ou de sua posição numa rede ou em mais de uma.

Assim, o fenômeno da narrativa distribuída indica que o texto pode ser considerado um elemento inserido num todo maior. É claro que este elemento pode ser analisado

[106] Bakhtin, 1986, p. 95: "The addressee of the utterance can, so to speak, coincide *personally* with the one (or ones) to whom the utterance responds. This personal coincidence is typical in everyday dialogue or in an exchange of letters. The person to whom I respond is my addressee, from whom I, in turn, expect a response (or in any case an active responsive understanding). But in such cases of personal coincidence one individual plays two different roles, and the difference between the roles is precisely what matters here. After all, the utterance of the person to whom I am responding (I agree, I object, I execute, I take under advisement, and so forth) is already at hand, but his response (or responsive understanding) is still forthcoming. When constructing my utterance, I try actively to determine this response."

isoladamente, como o faz a narratologia clássica, porém ele também pode ser analisado como elemento inserido num contexto mais amplo, como *ato narrativo* do autor.

Sendo o texto um ato narrativo do autor, imediatamente coloca-se a questão da significação deste texto para o próprio autor. Se considerarmos que cada ato pessoal, especialmente atos importantes como escrever um livro, um folheto, ou fazer um filme, seja carregado de significado, é lógico supor que o ato de escrever é um ato de criação de *significado pessoal* para o autor.

A partir desta suposição, é possível chegarmos à noção de *narrativa pessoal*. Este conceito é amplamente estudado pela psicanálise narrativa, que, em um de seus ramos mais importantes, se dedica a estudar a vida humana como uma narrativa em que o paciente constrói para si um significado e atribui significados aos eventos sucessivos que ocorrem em sua vida, sejam planejados ou não, de forma a poder apreendê-los num todo narrativo que faça sentido para ele mesmo.[107]

Assim, com base neste conceito de narrativa distribuída, podemos propor que uma narrativa transita em dois âmbitos distintos porém imbricados e interdependentes: o âmbito do texto enquanto artefato existente no mundo (objeto de estudo da narratologia clássica) e o âmbito do autor enquanto narrador de si mesmo (objeto de estudo da psicanálise narrativa).

Exploraremos esta dupla produção de sentido mais adiante, ao tratarmos do Sincretismo Narrativo. Aqui, o que nos interessa é o fenômeno da narrativa distribuída em si mesmo. As narrativas distribuídas – onde o ato de narrar está distribuído ao longo de diversas partes separadas – estão cada vez mais presentes em nosso ambiente. Acompanhamos, por exemplo, histórias noticiosas enquanto se desenrolam ao vivo, seja por apps de celular, pelo jornal, pela televisão ou pelo rádio, transitando de uma mídia para outra de forma contínua ao transitarmos por nossos espaços de atuação no mundo.

No entanto, veremos aqui que o formato Duelo de Cantoria nos oferece uma oportunidade ímpar de explorarmos este fenômeno, pois nos ajuda a demonstrar que a narrativa distribuída não é um fenômeno contemporâneo apenas e sim, um fenômeno humano.

[107] Polkinghorne, 1988, p. 1. "Human existence consists of a stratified system of differently organized realms of reality: the material realm, the organic realm, and the mental realm. Narrative meaning is one of the processes of the mental realm, and functions to organize elements of awareness into meaningful episodes."

O Duelo de Cantoria como narrativa distribuída

O conceito de cognição distribuída se baseia no modelo da "mente estendida", ou seja, da teoria de que a mente é formada não apenas em si mesma, mas em interação com o ambiente circundante, que pode incluir outras pessoas, objetos e ambientes[108]. Por exemplo, a cognição de uma pessoa que vive num grupo pequeno, como uma tribo de índios, pode desenvolver-se de forma diferente de uma pessoa que vive numa grande cidade em contato com muitas pessoas e diversos grupos diferentes.

O uso de mídias sociais é também considerado uma forma de cognição distribuída, pois a mente se vê presente tanto no ambiente mediato da realidade circundante quanto no ambiente mediatizado da mídia social, e passa a responder de acordo com a nova condição[109].

Estendendo o conceito de cognição distribuída para o fenômeno das narrativas, temos que a narrativização do *eu* ocorre em um ambiente cognitivamente distribuído, ou seja, a produção de sentido ao longo do tempo está sempre ocorrendo em relação a outras pessoas, e também a objetos e ambientes externos.

Sendo assim, temos que, num Duelo de Cantoria, a construção da narrativa se dá em dupla, ou seja, um narrador reflete a contribuição do outro narrador, e ambos têm uma finalidade em comum que é, em princípio, derrotar o outro. O combate não pode acontecer sem a presença física do outro.

E, considerando o conceito de cognição distribuída de acordo com o modelo de "mente estendida", a mente do duelista, a sua produção de sentido, sua construção narrativa, fica estendida pela presença e mediação do oponente. Um cantador sozinho não pode realizar o duelo: é preciso a presença de dois para que, juntos, criem uma narrativa cuja existência só é possível distributivamente.

Em contraposição, um autor pode muito bem escrever uma obra recolhido solitariamente em seu gabinete, sem a interação imediata com outras pessoas. A obra pode permanecer em segredo até que o autor decida torná-la pública. Neste caso, não há a necessidade de haver um coautor para que a obra se realize.

Mesmo que houvesse coautoria, a obra seria o resultado das discussões e contribuições dos autores após a chegada de um consenso, ou seja, considerando-se sua união num

---

108 Kiverstein et.al. 2013: "The extended mind thesis (EMT) claims that the cognitive processes that make up the human mind can reach beyond the boundaries of individual to include as proper parts aspects of the individual's physical and sociocultural environment. Proponents of the extended mind story thus hold that even quite familiar human mental states (such as states of believing that so-and-so) can be realized, in part, by structures and processes located outside the human head."

109 Clark & Chalmers, 1998.

único "autor imaginário" que os contém a ambos.

No caso do Duelo de Cantoria, no entanto, a coautoria é impossível porque a situação não é de consenso e sim de *dissenso* (especialmente em seu período formativo no final do século XIX e início do XX). As regras de enfrentamento, as regras do jogo, são conhecidas, porém a intenção dos dois autores não era a colaboração na construção de uma obra consensual e sim a criação de um combate onde apenas um deles se sagraria vencedor (e não os dois, como no caso de uma coautoria)[110].

Porém, mesmo assim, o Duelo de Cantoria era (e ainda é) construído narrativamente através da colaboração "dissensual" entre os dois duelistas. Suas estocadas linguísticas, que buscam "quebrar a língua" do adversário, eram os instrumentos de combate gerados *ad-hoc* a partir do próprio repertório linguístico e narrativo dos duelistas e o seu efeito era construir o combate, que é a narrativa, de forma tortuosa e progressiva até que ele findasse repentinamente.

A narrativa do Duelo de Cantoria não é uma narrativa tradicional, com começo, meio e fim, um herói e desafios, e cenários nas quais a história se desenrola. O Duelo de Cantoria é uma sucessão de autoelogios, acusações, ataques verbais de toda sorte, que numa situação não codificada seriam motivo de ofensa. Esta sucessão se revela, na leitura das Pelejas que recontam os Duelos antigos, uma luta pela supremacia de um oponente pelo outro através de sua capacidade de permanecer se auto-elogiando e atacando o adversário ao mesmo tempo em que permanece dentro dos cânones da métrica e da versificação.

O desafio está em moldar a fala, as "estocadas linguísticas", dentro do formato prescrito do verso e da rima, e também responder à "estocada linguística" do adversário de forma criativa e agressiva o suficiente para causar no outro a confusão, a hesitação e a perda de concentração – a perda da supremacia no combate narrativo.

Assim, não é possível ao pelejador saber exatamente o que vai dizer no verso seguinte, quando for a vez do seu turno conversacional-narrativo. Ele precisa dispor de um arsenal retórico em prontidão para que possa compor, em tempo real, a resposta e ainda fazê-la forte o suficiente para desbancar o adversário. Não é possível ao pelejador, portanto, construir a narrativa sem que ela seja distribuída, sem que parte dela seja necessariamente *externa* à sua mente.

---

110 Que os Duelos de Cantoria eram combates até a "morte poética" do adversário e sua consequente humilhação é algo que se pode depreender da leitura do compêndio "Cantadores e Poetas Populares" de Francisco das Chagas Batista, editado em 1929. No entanto, conforme relata Sautchuk (2009), esta postura faz agora parte da história da Cantoria, sendo que atualmente os Cantadores consideram-se artistas que se apresentam em conjunto e não mais competidores cujo objetivo é aniquilar o outro. De fato, de Sautchuk depreende-se que uma postura excessivamente agressiva e competitiva pode até mesmo causar mal-estar entre colegas cantadores, e parece também não mais fazer parte das expectativas do público, que parece preferir o prazer de presenciar o engenho da criação – a sobrevivência poética – operando em tempo real do que presenciar a humilhação do adversário por sua morte poética.

É este traço composicional da narrativa do Duelo de Cantoria que o coloca na categoria especial das narrativas distribuídas, conceito que abordamos aqui a partir das teorias desenvolvidas por Mark Perry.

Como cognição distribuída, o Duelo de Cantoria se encaixa nos três componentes-chave que descrevem esta abordagem. São eles[111]:

1. Corporificação da informação que se encontra entremeada nas representações da interação
2. Coordenação da representação (ação) entre os agentes incorporados
3. Contribuições para a constituição do ecossistema cognitivo

Vejamos. No Duelo de Cantoria, a "representação da interação" está presente na conformação física do duelo, com dois duelistas defrontando-se frente a frente (ou um ao lado do outro, mas sempre um na presença imediata do outro) e um concentrado no que o outro está dizendo e fazendo (concentração esta que resulta na "corporificação da informação", ou seja, na coordenação física e psíquica de um com o outro).

A coordenação da representação entre os agentes incorporados está codificada no formato do Duelo: um combate de versos entre dois oponentes, com regras claras de conduta e de criação, além de outras regras acessórias como a presença de acompanhamento instrumental e a identificação clara do momento da vitória[112].

E as contribuições para a constituição do ecossistema cognitivo ocorrem quando o texto do Duelo é construído. Ou seja, o *resultado* do Duelo de Cantoria é a contribuição, a "criação" da obra. Criação conjunta feita por dois antagonistas. Este fato pode ser verificado na propagação dos relatos de Pelejas, que se tornam eventos em si mesmos e sobrevivem aos autores.

Ainda, além de se encaixar no modelo proposto para a cognição distribuída, o Duelo de Cantoria é um evento narrativo, ou seja, um evento cognitivo que produz sentido ao longo do tempo[113]. Por "sentido", em se tratando do Duelo de Cantoria, não podemos considerar que seja a "moral da história" ou uma contribuição similar, comum em narrativas tradicionais, mas sim um sentido similar ao de se presenciar um combate, ou seja, um vislumbre da potencialidade humana para a agressão e também para a maestria,

---

111 Zhang & Norman, 1994, pp. 118-119.

112 Isto, claro, nos Duelos de Cantoria antigos, como os relatados por Francisco das Chagas Batista. Porém, nem mesmo ali esta identificação ocorria sempre, pois como analiso logo adiante neste mesmo capítulo, alguns Duelos não eram duelos propriamente ditos e sim outros tipos de enfrentamento, podendo até mesmo serem carregados de afetividades e amizade. O que discuto aqui é uma forma genérica que pode ser depreendida do que se sabe a respeito daqueles Duelos antigos, e que nos permite vislumbrar o funcionamento da mente humana, em especial, do fenômeno cognitivo da narratividade.

113 Polkinghorne, 1988, op.cit.

um evento que explicita a *experiência de estar vivo*.

Dêixis do Duelo de Cantoria

Ao analisarmos um Duelo de Cantoria do ponto-de-vista da Estilística e da Poética Cognitiva temos instrumentos precisos para perceber a dinâmica cognitiva que é criada entre os cantadores. A Estilística é um ramo de aplicação da Linguística que estuda o estilo tonal e linguístico de um texto, e a Poética Cognitiva é um ramo da crítica literária que se vale tanto de paradigmas da Estilística quanto das ciências cognitivas na análise de textos. Uma das principais ferramentas da Poética Cognitiva é o estudo da dêixis. O teórico literário britânico Peter Stockwell define a dêixis nos seguintes termos:

> "Quando as pessoas falam da experiência de lerem literatura, elas descrevem o sentimento de estarem imersas no mundo do texto, relacionando-se com personagens, cenas e ideias de uma forma que raramente acontece em uma leitura não-literária. Parece que se atravessa um limiar e os leitores conseguem projetar suas mentes neste outro mundo, encontrar seu caminho ali e preencher os ricos detalhes por entre as palavras do texto com base em sua própria experiência e conhecimento da vida real. Esta projeção envolve um meio de entendermos o quão proximamente a escolha das palavras está atrelada ao contexto. Se você dissesse 'eu estou aqui agora', isto significaria algo completamente diferente se comparado a eu mesmo dizê-lo. 'Eu' estaria significando você, e não eu mesmo; 'aqui' seria onde você se encontra, e não eu; e 'agora' significaria o seu presente que, para mim neste momento se trata de algum ponto no futuro. Mesmo ao ler estas duas últimas sentenças você está interpretando 'eu' e 'você' de uma maneira exatamente oposta à qual eu estou escrevendo. A capacidade da linguagem de ancorar o significado ao contexto desta forma é chamada **dêixis** (que significa 'apontar'), e os padrões dêiticos podem ser rastreados ao longo de um texto."
> [STOCKWELL, 2009, p. 41, em tradução nossa]

Ainda, Stockwell afirma que "a dêixis é central para a ideia da incorporação da percepção, e uma abordagem cognitiva abre a possibilidade de se chegar a uma resposta nova e unificada a estas questões". Retomando o conceito das estrofes como *schemas* alternantes[114], vemos que há espaço para investigarmos a dêixis desta alternância, a partir de um ponto-de-vista cognitivo.

Com que conteúdo os duelistas preencheriam estas formas vazias? Qual o sentido das palavras que eles pronunciam, o sentido último, combativo, que os permite atingir o adversário e superá-lo? Está claro a partir deste trabalho que este sentido é o "golpe" que busca subjugar o adversário – ou, modernamente, causar maravilhamento com a

[114] v. "A métrica do cordel", no Cap. 1, pp. 20-23.

criação espontânea.

Primeiramente, é possível perceber que dentro de cada verso proclamado pelo cantador há uma dêixis própria e variável, que corresponde à projeção dêitica comum na linguagem literária e dramática. Trata-se de uma dêixis relacional, uma categoria que se expressa dentro dos versos e que contribui não para o posicionamento do "atacante", mas para a criação da imagem narrativa que se transformará no golpe narrativo.

Esta dêixis relacional é importante para a criação de cada um dos "golpes" em si. Segundo Stockwell, a dêixis relacional é composta por "expressões que codificam o ponto-de-vista social e as situações relativas dos autores, narradores, personagens e leitores, incluindo modalidade e expressões de ponto-de-vista e focalização; convenções para atribuição de nomes e endereços; escolhas de palavras de valor avaliativo. Por exemplo, o autor narrador de Tom Jones, de Henry Fielding, é bem polido quando se dirige ao leitor diretamente, e adota tons de 'voz' bastante diferentes estilisticamente em relação aos diversos personagens no romance"[115].

Ou seja, a dêixis relacional trata da composição da imagem narrativa dentro de cada estrofe. Se tomarmos as duas primeiras estrofes do Martelo de Ignacio com Romano do Teixeira como exemplo[116], veremos esta dêixis em pleno funcionamento:

Romano
Ignacio, vieste a Patos
Procurando quem te forre,
Volta pra trás meu negrinho
Que aqui ninguém te socorre;
E quem cai nas minhas unhas
Apanha, deserta ou morre.

Ignacio
Romano, eu vim a Patos
Pela fama do senhor,
Que me disseram que era
Mestre e rei de cantador;
E que dentro de um salão
Tem discursos de um doutor.

Romano inicia a estrofe colocando-se na sua própria terra e tratando Ignacio como forasteiro. O "eu" de Romano está em Patos e Ignacio vem de outro local. Isto é usado por Romano quando ele "empurra" Ignacio com um "volta pra trás", reafirmando ainda que ali, naquele local, ele não terá ajuda. Ao contrário: encontrará as garras do

[115] Stockwell, 2009, p. 46.
[116] Na versão de Francisco das Chagas Batista, 1929.

oponente, que domina o lugar. Tudo isto é dêixis, é o fluxo de referências espacio-temporais apontadas pelo narrador para criar a imagem narrativa de um lugar inóspito onde o adversário entra para encontrar a má sorte.

Na segunda estrofe, Ignacio assume que veio de fora, ou seja, que seu "eu" está ali de passagem, transplantado. E o que o atraiu foi a "fama" do oponente. Então, Ignacio usa de exageros na construção do oponente para atribuir características um tanto bufas e jocosas a ele, e assim, atribuir ao adversário um valor negativo. Ignacio emprega a dêixis para isso, colocando o adversário "dentro de um salão", ou seja, num ambiente fácil e amigável, protegido entre os seus.

Vemos no entanto que há uma alternância da dêixis prototípica (ou *origo*: o falante EU, o lugar do AQUI e o tempo do AGORA), que permanece com cada duelista e é intercambiada juntamente com o turno discursivo padrão de um Duelo de Cantoria. Isto corresponde ao licenciamento para "dar o golpe". O turno dêitico é a semiotização da "vez de dar o golpe" de cada cantador, e, a cada turno do Duelo, o centro dêitico da narrativa muda de um cantador a outro.

Segundo Stockwell, "a mudança do centro dêitico depende, é claro, da identificação das fronteiras dos campos dêiticos. O processo de identificação é chamado *edgework* (*fronteirização*)"[117]. Em cada estrofe da troca de golpes narrativos, que corresponde a um *schema* poético, o cantador estabelece um território, um campo dêitico e o explora ao máximo tentando ganhar espaço cognitivo e impor-se sobre o seu oponente por meio do *edgework*.

Esta constatação de que o cantador estabelece um território ou campo dêitico nos leva à noção de batalha. O avanço ou retrocesso deste campo dêitico é similar ao avanço ou retrocesso na estratégia de infantaria, no momento do combate em si. Um soldado – ou um exército – avança e toma o espaço do outro, que se defende e, ou bate em retirada para se reagrupar, ou contra-ataca para tentar retomar o espaço perdido.

Stockwell descreve uma abordagem já desenvolvida para se tratar deste fenômeno, denominada Teoria do Deslocamento Dêitico ou *Deictic Shift Theory*, que descreve da seguinte forma: "A Teoria do Deslocamento Dêitico modela a percepção comum no leitor de que ele 'entra dentro' do texto literário como sendo o leitor que assume uma **postura cognitiva** dentro do mundo mentalmente construído do texto. Esta capacidade imaginativa é um **deslocamento dêitico** que permite ao leitor entender as expressões dêiticas projetadas em relação ao centro dêitico deslocado. Em outras palavras, os leitores podem ver as coisas literalmente a partir do ponto-de-vista do personagem ou narrador dentro do mundo-texto e construir um contexto rico ao resolver expressões dêiticas a partir deste ponto-de-vista. A noção de um centro dêitico deslocado é um conceito explanatório importante para dar conta da percepção e da criação de *coerência*

[117] Stockwell, 2009, p. 49.

ao longo de um texto literário"[118] (ênfases no original).

Segundo a Teoria do Deslocamento Dêitico, há campos dêiticos que se movem de acordo com o avanço ou retrocesso dos dêiticos. Então, num Duelo de Cantoria, podemos dizer que há o estabelecimento inicial dos campos dêiticos entre os dois cantadores, um em relação ao outro e também influenciados pelo contexto – no caso do Martelo de Ignacio com Romano, o campo dêitico estava claramente pendendo mais para dar vantagem ao segundo.

Assim, a questão interessante a se observar nesta discussão é que *cada cantador é leitor do outro cantador*, e este efeito de deslocamento dêitico se produz de forma circular e retroalimentada, estrofe a estrofe.

Proponho aqui considerar o Duelo de Cantoria, a apresentação e combate entre dois cantadores executada ao vivo, como um fenômeno de *dêixis dialógica*. Com isto quero dizer que, embora não haja um diálogo de palavras em si, há um "diálogo de dêixes". E esta dêixis dialógica representa a troca de golpes, insultos poéticos, dentro do combate que é o Duelo de Cantoria.

Em suma e retomando conceitos expostos nos capítulos anteriores, a *dêixis dialógica* somente pode existir se instituída por uma dupla de sujeitos, que, através do fenômeno da *compressão diegética*, são ao mesmo tempo autores, personagens e combatentes. Assumindo para si mesmos *atitudes lusórias* através das quais submetem-se às regras do jogo, abstraem-se do mundo social dos homens e tornam-se personagens de si mesmos, os cantadores estabelecem o *campo dêitico* da disputa, do "pas d'armes" poético, onde medirão forças através de seus golpes narrativos.

Cada cantador tem sua vez de dar o golpe narrativo, seu *turno narrativo* por assim dizer, e utiliza-se de um *frame* específico pré-acordado (por exemplo a sextilha com versos de sete sílabas, com rimas específicas), e utiliza-se da *dêixis relacional* para construir o conteúdo de sua estrofe dentro dos limites deste *frame*. O cantador que não conseguir construir seu *frame* desta forma em tempo hábil como resposta, perde o combate e "morre" poeticamente.

Nos tempos heroicos dos Duelos de Cantoria retratados no compêndio de Batista (1929), o objetivo era impor-se nesta *dêixis dialógica* ampliando o espaço dêitico – e portanto, o espaço cognitivo-afetivo – através do *edgework* até oprimir cognitivamente e "embaralhar" a mente do oponente, fazendo-o "travar".

Modernamente, como relatado por Sautchuk, o objetivo do duelo está mais próximo da performance, da exibição do próprio talento, da capacidade que o cantador tem de "sobreviver", de desvencilhar-se com maestria das situações narrativas em que é

[118] Stockwell, 2009, p. 46-47.

colocado ao longo da *narrativa distribuída* Cantoria.

A narrativa do Duelo de Cantoria tem a característica de existir somente quando há dois narradores distintos que se opõem e disputam até a *morte poética* de um deles, ou até demonstrarem a contento sua capacidade de sobrevivência poética. Somente quando as características acima forem estabelecidas – a dêixis dialógica e suas pré-condições de compressão diegética, atitudes lusórias, turnos de *frames* pré-estabelecidos e expectativa de *edgework* – é que temos a emergência da forma Duelo de Cantoria no mundo.

Com esta definição da forma Duelo de Cantoria em termos cognitivos, damos conta também, por extensão, dos requisitos de regularidade da forma obtidos anteriormente pela análise antropo-literária, que são, relembrando[119], a constância da forma, a ampla adoção das regras, o caminho de aprendizado para tornar-se mestre no possível gênero e ser um gênero claramente distinto de outros possíveis gêneros similares.

Creio que seja interessante agora analisarmos alguns dos Duelos de Cantoria ocorridos no século XIX e relatados em Pelejas por diversos autores, mas especialmente por Francisco das Chagas Batista em seu compêndio "Cantadores e Poetas Populares" de 1929. Embora se considere que esta obra esteja marcada por pretensões do próprio Batista que extrapolam o âmbito documental e adentram o campo político e até mesmo ideológico, creio que, embora tratando-se de fato histórico e literário importante, esta faceta do compêndio não afetará o presente trabalho porque nos centraremos apenas nos aspectos narrativos e não extra-narrativos dos Duelos de Cantoria documentados ali em Pelejas.

Numa observação inicial do *corpus* oferecido na obra de Batista, que está disposto majoritariamente em sequência cronológica, pode-se dizer que antes do Duelo de Cantoria ficar estabelecido no Teixeira como parte da cultura e consequentemente os cantadores serem considerados como personagens reais e existentes, como parte da realidade, os primeiros "embates" em que os cantadores fizeram valer seu talento foram de caráter defensivo. Isto pode indicar uma evolução da forma, que naquele momento encontrava-se ainda em estágio embrionário.

Sérgio Buarque de Holanda deixa claro o ambiente social e institucional ainda em formação, que ensejava esta postura defensiva por conta da concentração de poder nos chefes de família locais, quando diz: "Dos vários setores de nossa sociedade colonial, foi sem dúvida a esfera da vida doméstica aquela onde o princípio de autoridade menos acessível se mostrou às forças corrosivas que de todos os lados o atacavam. Sempre imerso em si mesmo, não tolerando nenhuma pressão de fora, o grupo familiar mantém-se imune de qualquer restrição ou abalo. Em seu recatado isolamento pode desprezar qualquer princípio superior que procure perturbá-lo ou oprimi-lo. Nesse ambiente, o

[119] v. "O gênero narrativo como categoria cognitiva", no Cap. 1, pp. 18-20.

pátrio poder é virtualmente ilimitado e poucos freios existem para sua tirania"[120].

Assim, podemos dizer que o surgimento das "armas narrativas" se dá com estratégias de defesa contra golpes que poderiam ser potencialmente desferidos pelos patriarcas de famílias, burocratas poderosos ou até mesmo por vizinhos. Esta talvez tenha sido a situação que propiciou a primeira etapa da evolução destas armas, que depois, com a presença do cantador como personagem na paisagem da realidade (e não mais como um sujeito só, sem um papel específico atribuído a ele que não o de "homem do povo" ou "sujeito qualquer"), sofisticou-se e ampliou-se para incluir também armas e estratégias de ataque.

Esta evolução pode ser vista nas breves análises a seguir, baseadas na coletânea editada por Francisco das Chagas Batista e publicada em 1929.

Estratégias de defesa e golpes narrativos em versos – breves análises

Agostinho Nunes da Costa esquiva-se de acusação de má-conduta

Estratégia: Finta

Para esquivar-se de uma "peta" (peita), ou seja, de uma acusação de má-conduta ("em represália a uma censura que alguém lhe fizera", conforme relata Batista), Agostinho escreve um poema que trata de construir seu próprio personagem, atribuindo-lhe um centro moral e portanto, distanciando-se de ser passível de acusações.

A contraposição entre o personagem com centro moral e aquele que não tem moral está no "mote": "Eu como é na minha casa / Cada qual coma na sua"[121]:

> M O T E
> Quem quiser falar de mim
> Cante e grite pela rua,
> **Que eu como é na minha casa;**
> **Cada qual coma na sua.**

[120] Holanda, S.B., 2014, pp. 81-82.

[121] Batista, F.C. (1929), pp. 3-5. Grifos nossos, relativos aos versos citados na análise.

Os outros versos servem principalmente para construir atribuições positivas ao personagem Agostinho. Nasceu livre, sem medo foi feito, filho de família estruturada, nunca foi pisado:

D É C I MA
Nasci livre, Deus louvado,
E até sem medo fui feito
Porque meu pai, com efeito.
Com minha mãe foi casado;
Também nunca fui pisado,
Como terra ou capim,
E se alguém pensar assim
É engano verdadeiro;
Olhe para si primeiro,
Quem quiser falar de mim.

Mas, fale lá quem falar,
Que eu não morro de careta,
Para mim, tudo isso é *pêta*,
Só Deus me pode matar;
Quem de mim se desgostar
Que me feche a porta sua;
Eu bem sei que quem me *injúa*
E com raiva ou com inveja,
Mas como isso não me aleija
Cante e grite pela rua.

Deus me deu tal natureza
Que bem pouca gente tem:
Não invejo de ninguém
Seu brasão, sua riqueza!
Pois dos outros a grandeza
Não me abate, nem me abrasa...
É pequena a minha aza
Que mal chega para mim.
Alas, se é bom ou se é ruim,
Eu como é na minha casa.

Que importa a Pedro ou a Paulo,
Seja rico ou seja nobre,
Que eu vivendo como pobre
Ande a pé ou a cavalo?
A mim não me dá abalo
Toda grandeza da lua!
Cante e grite pela rua
Quem em paixão se abrasa;
Que eu como é na minha casa
Cada qual coma na sua.

A finta, ou esquiva do golpe, ocorre com a combinação destes atributos positivos a atributos de um caráter resiliente, que não se afeta facilmente, não se sente atingido pelo que vem dos invejosos ou raivosos. O poeta, além de ser um indivíduo de moral elevada, não se afeta com a má-conduta dos que o acusam: "Fale lá quem falar / Que eu não morro de careta".

Tanto não se importa o poeta com as acusações que ele as ignora completamente: "Eu bem sei que quem me injúa / É com raiva ou com inveja, / Mas como isso não me aleja / Cante e grite pela rua".

E, para descrever ainda mais fortemente a sua indiferença para com a condição do outro – e portanto, invalidar ainda mais os golpes, esquivar-se ainda mais completamente, Agostinho diz: "Não invejo de ninguém / Seu brasão, sua riqueza! / Pois dos outros a grandeza / Não me abate, nem me abrasa..."

Nicandro Nunes da Costa (Filho de Agostinho) responde a uma acusação

Estratégia: Bloqueio

Nicandro usou seus versos para se defender de uma falsa acusação na justiça. Interessante que o poema "Deus apresente a verdade"[122] é basicamente uma invocação à autoridade divina para que, com seu poder de onisciência, julgue-o e o fulmine com "venenoso bacamarte" *antes* que o juiz o julgue.

[122] Batista, F.C. (1929), pp. 6-9. Grifos nossos, relativos aos versos citados na análise.

Ou seja, ele apresentou uma figura de autoridade maior do que a do próprio juiz, e que, por sua onisciência, não o condenando o estaria inocentando. Com esta estratégia, Nicandro escamoteou a narrativa da justiça para um nível inferior ao da narrativa do julgamento final. Afinal, ambos os personagens da narrativa do julgamento terreno estariam sob julgamento eterno de Deus, e portanto, caso o juiz decidisse injustamente, isto pesaria contra ele no julgamento final:

DEUS APRESENTE A VERDADE

Quem tem compaixão de nós
Nas terríveis aflições?
Quem os nossos corações
Vê e escuta senão Vós?
Sabeis que eu não fui atroz
Oh! Suprema Divindade!
Já que sois Juiz de Bondade,
Minha causa vos entrego;
A quem julgar como cego;
"Deus apresente a verdade".

Não queiras, homem negar
verdade a Deus aceita.
Nem te vai bem a suspeita
Por verdade acreditar.
Nada se pode afirmar,
Sem ter a realidade;
Portanto, ó Deus de Bondade,
queirais na terra ver
Eu ir pagar sem dever;
"Deus apresente a verdade".

A VÓS nada é obscuro,
Tudo vedes, claramente:
Se a Vós é claro o presente,
Mais claro inda é o futuro!
Não vive o homem seguro
Da calúnia e falsidade...
De mim, por humanidade,
Tende dó, ó Bom Jesus,
Aonde há falta de luz,
"Deus apresente a verdade"

Padre Eterno—Deus clemente—
Em pessoas *três* distintas,
Justo és, Senhor; não consintas
Eu ir pagar inocente,
Um foco claro e luzente.
Lá da Vossa majestade,
Enviai, por piedade:
Vede quanto o gênero humano
Está sujeito ao engano!
"Deus apresente a verdade".

Deu, Thomé ao morto vida:
O qual diz publicamente
Que Thomé era inocente
E qual foi o homicida:
O mesmo Santo decida
Desse ato à realidade;
Se há falta de claridade
Nalguns fatos duvidosos,
Como esses enganosos;
"Deus apresente a verdade".

Se eu paguei, se eu fiz ensaio,
Se eu soube ou fui avisado
Que esse homem era tomado,
Caia sobre mim um raio!
De aqui não fujo e nem saio.
Deus me vê em toda parte;
Venenoso bacamarte
Se dispare e me espedace.
Uma Espada me traspasse,
Se nisso eu tomei parte!

Nicandro transformou a narrativa do julgamento num mero elemento, numa pequena etapa, da narrativa maior do ser humano como filho de Deus. Do ponto de vista do juiz, a narrativa do julgamento transformou-se não numa narrativa onde ele era o juiz que passaria a sentença, mas onde ele era o julgado pela sentença que passaria.

O reconhecimento do adversário: Nicandro e Nogueira

O pungente episódio narrado em "A última peleja de Nicandro com Nogueira"[123] retrata o último encontro entre dois cantadores que construíram juntos uma relação que, embora fosse baseada em desafios e duelos feitos com palavras, estava carregada de emoção e respeito mútuo.

A história é, no início, narrada em primeira pessoa pelo próprio autor, na forma de um relato: "Eu saí da minha casa / Fui visitar o Nogueira / Me disseram qu'ele estava / Na sua hora derradeira".

Porém, logo depois, na tradição do deslocamento narrativo típica do universo linguístico do cordel, Nicandro interpreta sua própria fala ao colega: "Meu colega estás doente / pois eu vim te visitar".

Logo em seguida fica estabelecida a relação de amizade e respeito entre os dois velhos colegas: "Amigo sincero / eu venho te consolar", a que Nogueira responde, na voz de Nicandro: "Colega Nicandro, adeus / Eu fico muito obrigado / em te abalares a vir / visitar o teu criado".

A ÚLTIMA PELEJA DE NICANDRO COM NOGUEIRA

Nicandro
Eu saí da minha casa
Fui visitar o Nogueira
Me disseram qu'ele s'tava,
Na sua hora derradeira
Foi certo, pois o achei
C'o a vela na cabeceira.

—Meu colega, estás doente
Pois eu vim te visitar,
Se teu mal for muito grave
Não o posso remediar.
Porém, amigo sincero
Eu venho te consolar.

[123] Batista, F.C. (1929), pp. 13-22. Grifos nossos, relativos aos versos citados na análise.

Nogueira
Colega Nicandro, adeus
Eu fico muito obrigado
Em te abalares a vir
Visitar o teu criado.
É chegada a minha hora.
Porém estou consolado.

Em seguida, o poema segue com vinte e um versos intercalados em que a palavra passa alternadamente a um e a outro, a Nicandro e a Nogueira. Nicandro pergunta o que se passa, e Nogueira responde que está muito mal.

Mas, ao invés de lamentar o mau-estado de Nogueira, Nicandro faz um elogio à potência de sua voz: "Quem era como Nogueira / que quando ele falava / o povo todo em silêncio / admirado ficava: / qual o ronco do trovão / a sua voz ecoava!"

Depois de uma resposta em que Nogueira lamenta seu mau estado, Nicandro muda o tom do diálogo e, naturalmente, quase sem perceber, inicia um duelo de versos com o moribundo Nogueira. Em tom de nostalgia pela morte do amigo e adversário, Nicandro relembra os pontos fortes do colega: "Chegou afinal teu dia / Porém ainda tens vivo / O estro da poesia / Conheces o paganismo! / E entendes mitologia!"

O desfio está lançado, e Nogueira embarca em talvez seu último embate. Porém, não se trata de um duelo até a morte – a morte figurada pelo silêncio do adversário, por sua incapacidade de responder – mas sim de uma encenação, uma figuração, do duelo. Parece que Nicandro e Nogueira sabem que se comunicam melhor quando duelam, e a melhor forma de se despedirem seria esta.

Desta forma, por alguns bons versos a dupla de amigos-adversários se despede num duelo carregado de afeto, invocando a mitologia, a ciência, a moral e a religião, num típico discurso que passa por vários dos principais assuntos dos Duelos de Cantoria. Batem-se em armas mas sem a intenção de competir, e sim de demonstrar apreço mútuo.

Nicandro
Nogueira qual o teu mal
Eu quero muito saber,
Se não te trago remédio
Mas desejo o conhecer,
Quem não tem pena do próximo
Não se lembra de morrer,

Nogueira
É muito grande o meu mal;
Eu me acho esmorecido,
Parece que o meu corpo
Por dentro é todo moído.
Dói-me a cabeça e o rosto.
Pés, mãos, olhos e ouvido.

Nicandro
Quem era como Nogueira
Que quando ele falava
O povo todo em silêncio
Admirado ficava:
Qual o ronco do trovão
A sua voz ecoava!

Nogueira
Meu colega, o homem são
Não é igual ao doente.
Fala o doente sem força,
O são arrogadamente.
Vive o doente gemendo
E o são vive contente.

Nicandro
Isto é certo, meu colega.
Chegou afinal teu dia.
Porém ainda tens vivo
O estro da poesia,
Conheces o paganismo!
E entendes mitologia!

Nogueira
Da vida, a doença tira
Todo o gozo e prazer,
Mas com o poeta fica
Arte de versos fazer
O estro da poesia
Com ele há de morrer.

Nicandro
Baco também era Deus
Vulcano, Apolo, Netuno,
Saturno, Marte, Plutão,
Vênus, Minerva e Juno,
Haver tanto Deus na fábula.
Isso é o que eu "repuno".

Nogueira
Ora isso não é nada;
Houve mais Júpiter e Réa
Que teve o filho alimentado
Pelo leite d'Amaltéa;
O sol era o Deus Phebo
A quem adorou Neméia.

Nicandro
Minos, Radamanto e Acho,
Cada um juiz superno
Segundo a idolatria
E seu fabuloso inferno;
Não tinham veneração
Ao supremo Deus Eterno.

Nogueira
Bucolion desposou
As ninfas e as Naiades.
E nos bosques habitava
Diana com as Driades,
E muitas honras tiveram
Os heróis Abatiades.

Nicandro
Netuno era Deus dos mares
E dos infernos Plutão,
Vulcano coxo da perna
Forjava raio e grilhão,
Com o pomo da discórdia
Minerva fez confusão.

Nogueira
Meu colega eu sou cristão
Tive a água do batismo,
Tenho fé que essa água
Me livrará do abismo,
Não sigo a lei de Lutero
Nem também a do ateísmo.

Nicandro
Eu sei que tu és cristão
E segues a lei católica.
Segues a Santa Doutrina
Da nossa crença apostólica.
Foges do maometismo
E da crença diabólica.

Nogueira
No tempo que eu podia
Sempre busquei confissão,
Mas logo vi-me em trabalho
E fugi de reunião,
Tenho medo de cair
Dentro de uma prisão.

Nicandro
Tenho fé, meu bom colega,
Que Deus, senhor de bondade,
Conhece mais do que nós,
Da sorte a diversidade,
Ele te dará perdão
Na suprema Eternidade.

Acho boa esta doutrina,
—É lição de nossos pais,
O homem que é cristão,
E crê em Cristo, assim faz,
Seguindo este caminho.
De errar, ninguém é capaz.

Nogueira
Só não ia em toda igreja
Temendo uma traição,
Porque se fosse cercado
Não me entregava a prisão.
Desobedecia à força
E também ao capitão...

Nicandro
Não estás errado, Nogueira,
No teu modo de pensar;
Preso, nem p'ra comer doce,
—Quem quiser vá esp'rimentar,
Se o doce for de açúcar
Na boca há de amargar.

Nogueira
Já bebi desse xarope
Quando caí na prisão;
Boi solto se lambe todo,
Preso, de algema e grilhão,
Não bebe às vezes que quer
Nem sempre encontra ração.

Nicandro
De perigos e trabalhos
O homem deve fugir.
Fecham-se as portas da paz,
Vê as do cárcere se abrir
E o tronco já aberto
O grilhão pesado tinir.

Nogueira
Se é casado não se deita
Em os braços da consorte,
Não goza mais seu agrado,
Terrível é sua sorte
Entre a forca e a guilhotina
Deus lhe dê uma boa morte.

Logo o assunto retorna ao assunto da morte, inescapavelmente presente na cena. Fica claro que ambos preferem uma "boa morte", no sentido dos gregos antigos, do que sofrerem a humilhação de serem presos. No caso, a "boa morte" é sempre uma dádiva do Criador.

Nicandro
Nogueira, uma boa morte,
Vinda pelo Criador,
Havendo arrependimento
Em falta do confessor,
Morre alegre o moribundo
Consolado com a dor.

Como diziam os gregos antigos, a boa morte era a morte em defesa de seus próprios valores e de seus entes queridos, que correspondiam não apenas à família imediata mas também à tribo, ou nação, à qual pertenciam. Como retratou famosamente o historiador britânico Macaulay (1800-1859), "*And how can man die better than facing fearful odds, for the ashes of his fathers, and the temples of his Gods?*"[124] (Que morte melhor teria o homem senão enfrentando a sorte temível, lutando pelas cinzas de seus antepassados e pelos templos de seus deuses?)

No caso destes cantadores, a "boa morte" é uma morte em algum ato de afirmação de sua ferrenha independência e dos valores da família e da sociedade à qual pertencem. Nogueira teve sorte neste sentido, pois está morrendo por ter ido resgatar uma parenta sua, que tinha sido raptada.

Nos nove versos seguintes, Nogueira relata o resgate e a briga de faca que resultou em seu atual estado terminal. Foi cumprir seu dever e ajudar um parente. Lutou com o Vicente, o valentão que havia roubado a parenta para casá-la com o irmão. Matou o valentão, porém sofreu as consequências: duas facadas fatais. "O Vicente bem ferido / ficou estirado no chão / Levamos a moça em paz / Feita estava a obrigação".

Nogueira
O meu mal provém da luta
Que eu tive com o Vicente:
Que raptou minha parenta
E ficou ali contente;
Pensando que eu tinha medo
Porque ele era valente.

[124] Macaulay, T. B., "Horatius" - XXVII

É inegável o paralelo com a Ilíada. A "parenta" resgatada corresponderia a Helena, e, qual um Heitor que defende o irmão Páris, Vicente defendeu a honra do irmão e da família (na concepção nordestina de honra vigente no século XIX, bem entendido) com a própria vida.

"Aonde ele estava eu fui
Buscar a depositada,
Disse-me o dono da casa:
Não lh'a entrego nem por nada.
Só depois de muita luta.
Tiro, talho e cutilada.

"Nisto saltou o Vicente
E o noivo seu irmão;
Eu só com ele lutei
E os outros com o João,
Quando a luta se acabou
O noivo estava no chão.

"Eu só, lutei com o Vicente
Fora dos meus camaradas,
Vicente com uma faca
Deu em mim duas furadas,
Eu com meu espadagão
Lhe dei muitas cutiladas.

"Nisto eu ouvi dizer:
Matamos o valentão!
O Vicente bem ferido
Ficou estirado no chão,
Levamos a moça em paz
Feita estava a obrigação.

"O Vicente no barulho,
Duas facadas me deu,
O que pude fazer fiz,
Porém nada me valeu,
Custaram muito a sarar
E é delas que morro eu.

E, nos versos finais, o próprio Nogueira encomenda-se a Deus e a Jesus Cristo, pedindo por três vezes ser ouvido em confissão, para expiar os pecados: da primeira vez o pedido foi para os doze apóstolos de Cristo e também para a Virgem Maria; da segunda ao seu próprio anjo da guarda, e da terceira e derradeira vez, ao próprio Jesus Cristo, o Redentor crucificado. Ao expirar, é ao Cristo crucificado que Nogueira pede perdão de "tudo quanto é pecado".

"E ali fechou os olhos, / Abriu a boca e expirou, / entregou sua alma a Deus, / Na terra o corpo deixou, / Deus o fez sair da terra / E em terra ele se tornou" – foi o que disse Nicandro ao presenciar o passamento do amigo-adversário com quem construía seus duelos. Os três versos finais são uma eulogia a Nogueira, em que Nicandro conclui o poema com um mote: "Acabou-se a poesia porque morreu o Nogueira" (grifos no original).

> "Os 12 apóstolos de Cristo
> Me toquem no coração,
> Os sofrimentos da Virgem
> Maria da Conceição,
> No desamparo em que estou
> Me ouçam em confissão.
>
> "Salvaram-se Magdalena,
> E Dimas o bom ladrão:
> Foi concedido ao Longuinho
> A sua vista e perdão;
> O anjo de minha guarda
> Me ouça de confissão.
>
> "Meu Jesus, meu Redentor
> Me dê firme contrição,
> E o sangue que caiu
> Da Cruz, ensopando o chão
> Perante as três potências
> Me ouçam de confissão.
>
> "Quero a imagem do senhor
> Meu Jesus crucificado,
> Porque na hora da morte
> Quero tê-lo a meu lado
> Para pedir-lhe perdão
> De tudo quanto é pecado".

Nicandro
E ali fechou os olhos,
Abriu a boca e expirou,
Entregou sua alma a Deus,
Na terra o corpo deixou,
Deus o fez sair da terra
E em terra ele se tornou.

"Nicandro com o Nogueira
Eram mesmo que irmão,
O parentesco que tinham
Era o de Eva e Adão;
Como Castor e Pólux
Viviam em reunião.

"Adeus, adeus, Pageú
Meu extremado sertão,
Nunca mais verás Nogueira
Glosar em uma função,
Nem também verás Nicandro
Glosar com o copo na mão.

"Padre Nosso Ave Maria
Reze todo o fiel cristão.
Pela alma de Bernardo
Que morreu sem confissão,
E ofereça-os a Deus
Pra dar-lhe a santa mansão.

M O T E
"Acabou se a poesia
Porque morreu o Nogueira!"

O luto transcende a perda do colega e chega até a realização de que, como o duelo se faz em dupla, a ausência de Nogueira representaria o fim da dupla e portanto, a morte, mesmo que parcial, de Nicandro como parceiro de Nogueira (grifos no original):

> G L O S A
> Meu estro em melancolia
> Para o túmulo navega
> Porque morreu meu colega
> *Acabou-se a poesia*
> Minha alma sem alegria
> Vê em S. José e Teixeira,
> Afogados de Ingazeira,
> O sertanejo e o matuto
> Todos cobertos de luto
> *Porque morreu o Nogueira.*

Não há armas narrativas desembainhadas neste poema, porém há algo que nos permite entrever um importante subtexto do fenômeno da peleja que vai além do evidente respeito mútuo entre os adversários: a interdependência dos cantadores.

Isto nos serve de indicação de que um Duelo de Cantoria parece ser criação da dupla, e não uma mera demonstração das habilidades individuais de um cantador contra as do outro, um embate puro e simples entre dois indivíduos. Há um senso de comunhão entre os cantadores, que se conhecem e se respeitam. Sabem que o desafio, a glosa, pode até ser um combate com armas narrativas, mas é antes de tudo a afirmação mútua de que os desafiantes são ambos poetas, ambos cantadores, ambos sertanejos dignos de admiração pelo povo.

A desconstrução, a palmatória e o golpe de misericórdia: uma resposta de Nicandro ao desafio à sua honra e à do finado Nogueira

Estratégia: Contra-ataque
Armas: espada, palmatória
Golpes: quebra da espada, golpe de misericórdia

Conta Francisco das Chagas Batista que, em meio a uma glosa entre três cantadores na cidade de Patos (Germano da Lagôa, Silvino Pirauá e seu irmão José Martins), um dos ouvintes sugeriu o tema "Tudo são honras da casa"[125]. O primeiro a enveredar pelo mote foi José Martins, que, de copo na mão, improvisou um verso em que mesclou as características físicas de uma casa, como "portas, batentes, fechais" e "linha, tijolo e parede" com os itens "que a dona da casa cria", como "Vasilha funda e rasa / Fogão, lenha, cinza e brasa" e "Cama, travesseiro e rede / Tudo são honras da casa". Germano da Lagôa emendou pelo mesmo caminho, descrevendo em seus versos uma variedade de itens domésticos e arquitetônicos.

TUDO SÃO HONRAS DA CASA

Estando com um copo na mão, José Martins improvisou:

Da casa viva a "furquia",
Portas, batentes, frechais
E as criações naturais
Que a dona da casa cria;
Lençol, toalha, "rodia",
Vasilha funda e rasa,
Fogão, lenha, cinza e brasa,
Linha, tijolo e parede,
Cama, travesseiro e rede,
"Tudo são honras da casa."

[125] Batista, F.C. (1929), pp. 22-29. Grifos nossos, relativos aos versos citados na análise.

E no mesmo tom, continuou Germano:

Da casa viva a fronteira,
Calçada, quina e oitão,
Armário, baú, caixão,
Sala, corredor, traseira,
Quartinha, pires, chaleira,
E o bico por onde vasa,
Torno, pote, copo e aza,
"Chixelo", botina e meia,
Caibros, pregos, ripa e "teia"
"Tudo são honras da casa."

Silvino Pirauá, que ficou por último e portanto teve mais tempo para pensar, "beijou o copo e disse", segundo relata Batista: "A honra mais importante / Que na casa dá um dom / é um homem honesto e bom / com uma esposa brilhante". A inserção do personagem masculino muda completamente a trajetória da glosa, que deixa de se ater a "temas domésticos" e passa, no espaço de um único verso, a se tornar "assunto de homem", ou seja, demonstração de habilidade em defesa da própria honra. No verso seguinte ("o poeta vigilante..."), Silvino Pirauá começa a duelar.

Silvino Pirauá beijou o copo e disse:

A honra mais importante
Que na casa dá um dom,
é um homem honesto e bom,
com uma esposa brilhante;
o poeta vigilante
Faz o verso e não se atrasa,
Glosador não me enviasa,
Nem me faz sair da linha;
Quarto, secreta, cozinha,
Tudo são honras da casa.

Mas seus versos já tinham feito o serviço: o desafio estava lançado. Imediatamente o espírito agressivo do duelo emergiu em meio à roda. Conta Batista que

> *Germano da Lagoa entusiasmando-se, improvisou a seguinte estrofe:*
>
> Se houver poeta no lugar
> Que faça mais seis ou sete,
> Eu dou a cara a bufete,
> Dou os olhos a furar,
> Dou o pescoço a cortar,
> Arrisco a própria cabeça!
> Digo para que se conheça;
> Vem Nicandro e nem Nogueira,
> Nem na América Brasileira
> Eu duvido que apareça!

Não havia mais as "honras da casa" no verso de Germano da Lagôa. Além do mais, ele fizera um desafio direto à geração anterior de glosadores, encarnada por Nicandro e Nogueira. Dera "a cara a bofete" se houvesse alguém melhor do que ele. De peito aberto, Germano da Lagôa se expôs como sertanejo "cabra macho" para ver quem é que estava à sua altura.

Estes versos foram gravados de memória, portanto nada mais se sabe do ocorrido além deste curto trecho de quatro estrofes em torno do mote "Tudo são honras da casa". Porém, o mais interessante desta história é o que Batista relata a seguir: "O cantador Antonio Baptista Guedes, obtendo uma cópia desses versos mandou-os ao seu tio Nicandro, pedindo-lhe que desse uma resposta na altura do insulto, ao atrevido Germano da Lagôa, que o julgava incapaz de fazer mais seis ou sete versos sob o tema 'Tudo são honras da casa'".

A reação foi a esperada. Nas palavras de Batista, "Nicandro sentindo-se ferido no seu amor-próprio, e defendendo a memória de seu colega Nogueira – já falecido, respondeu-lhes com a poesia que se segue". E o que se segue são 13 estrofes – não as seis ou sete do desafio de Germano da Lagôa – poetizados num poema em versos octossílabos com ritmo de três pés, sendo em sua maioria dois tríbracos (contendo três sílabas breves cada um) e um troqueu (uma sílaba tônica longa seguida por uma sílaba átona breve) que encerra cada verso. Esta disposição em três pés cria uma cadência rítmica em ondas, onde cada verso serve como uma "martelada" rítmica que acentua a agressividade – e também a autoridade – da resposta:

> TA-ta-ta, TA-ta-ta, TAAA-ta,
> TA-ta-ta, TA-ta-ta, TAAA-ta...

Nicandro abre sua resposta assim: “Pensaste ter esgotado / A fonte da inspiração / E no reinado de Plutão / Ter os poetas trancado, / Teres Apolo amarrado / No cume dum alto monte; / E no coche de Phaetonte / Corrido todo o universo”.

E, no mesmo primeiro verso, reafirma-se como poeta atuante: “Com as musas inda converso / Bebo ainda água na fonte...” E, logo em seguida, reafirma sua posição no universo dos cantadores: “Pois estás mal entendido / Ouço, ainda tenho ouvido / Vejo, ainda não sou cego; / E meu lugar só entrego / Quando perder o sentido”.

Resposta de Nicandro

Pensaste ter esgotado
A fonte da inspiração
E no reinado de Plutão
Ter os poetas trancado,
Teres Apolo amarrado
No cume dum alto monte:
E no coche de Phaetonte
Corrido todo o universo;
Com as musas inda converso
Bebo ainda agua da fonte...

— “O Nogueira já morreu,
O Nicandro está caduco;
Vou fazer dele um maluco,
Um bestunto, um pai Matheu?
Um figura de Asmodeu!—”
Pois estais mal entendido
Ouço, ainda tenho ouvido
Vejo, ainda não sou cego;
E meu lugar eu só entrego
Quando perder o sentido.

Em seguida, novamente reproduzindo um sema Homérico em mais um típico deslocamento de foco narrativo da poesia oral, Nicandro revive Nogueira como se fosse um guerreiro Atreu que morreu e é visitado por Ulisses no Hades[126]. Nogueira subitamente sai de dentro da terra para procurar combate, mas não encontra adversário à altura:

> Nogueira com esse insulto
> Cresceu tanto o coração
> Que fez pipocar o chão!
> Veio á testa do "tumulto"
> Olhou, mirou, não viu vulto,
> Pra lhe dar combate ou guerra.
> Subiu serra, desceu serra,
> Voltou outra vez pra trás,
> E foi zombar junto c'os mais
> Defuntos dentro da terra.

Depois de fazer honras a Nogueira, seu companheiro de tantas glosas, Nicandro invoca os deuses romanos. Mas não o faz para pedir inspiração, e sim para denunciar que a inspiração de Germano da Lagôa veio depois da dele próprio. "Escuta por um pouquinho / Os rasgos da minha pena:", diz Nicandro, em tom de ameaça.

> Júpiter é filho de Rhéa
> E Rhéa, mãe de Netuno.
> E Netuno, irmão de Juno,
> E Juno, Deusa de Diophéia
> Salva a pátria Androcléa;
> Quem te inspirou esta cena?
> Não foi Tagides, nem Camena,
> Não foi não, estavas sozinho...
> **Escuta por um pouquinho**
> **Os rasgos da minha pena:**

[126] Homero, Odisséia, Canto XI.

Então, no quinto verso Nicandro dá a sua contribuição ao mote "Tudo são honras da casa". E, os elementos da primeira estrofe pouco tem a ver com aqueles presentes na glosa original. Honra, família, e, principalmente, muitas armas. São oito referências a diferentes armas e armarias apenas nesta estrofe. Parece que Nicandro está a dizer que as honras da casa começam pela defesa da honra em si.

A casa pra ser honrada
De rica ou pobre família
Deve ter uma mobília
Completa sem faltar nada;
Ter punhal, facão espada,
Pelouro que tudo abrasa,
Que destrói, derriba, arrasa;
Bancas de armas, torneiras,
Pistolas e granadeiras,
Tudo são honras da casa.

Nas quatro estrofes seguintes Nicandro se esmera numa descrição detalhada de tudo o que faz "as honras da casa". Na primeira estrofe são os apetrechos de luxo, como o piano, as alcatifas de bom pano e o oratório para a Virgem da Conceição. A segunda estrofe deste trecho descreve os equipamentos que devem fazer parte de uma casa, tornando-a honrada:

No salão toca o piano,
E pendem de todos lados
Os quadros dependurados.
Alcatifas de bom pano,
Leques dourados de abano,
Jarra que de fria vasa
Trono onde a alma se "estaza",
No oratório de oração
Da Virgem da Conceição;
"Tudo são honras da casa".

Grelha, espeto, frigideira,
Tesoura, agulha, dedal,
Mesa, muro, horta, quintal,
Bule, prato, choc'lateira,
Caldeirão, tacho, sopeira;
Meu estro em rimar se apraza,
Não deixo nem uma vasa
Para entrares na espadilha;
Novela, Bíblia, cartilha:
"Tudo são honras da casa".

Já na terceira estrofe deste trecho, a oitava do poema, Nicandro faz a transição para o confronto direto, afirmando que seu "estro", ou seja, seu engenho poético, sua inspiração, ainda não jaz "no escuro chão". E emenda com uma aglutinação poética: "Poeta não me atrasa / Nem me faz perder a rima, / Viola, bordão e prima, / 'Tudo são honras da casa'". Os instrumentos do poeta, a viola, com todas as suas cordas – do bordão, a mais grossa e grave, até a prima, a mais fina e aguda – também fazem as honras da casa. Cumprem, ainda, a nobre função de ajudar o poeta a defender esta honra – aludindo também à defesa da própria poesia.

Concha, almofariz, pilão,
Talheres, açucareiro,
Lamparina, candeeiro,
Salva, frasco, garrafão
Meu estro no escuro chão,
Por enquanto inda não jaza;
Poeta não me atrasa,
Nem me faz perder a rima,
Viola, bordão e prima,
"Tudo são honras da casa".

Banca, tripeça, cadeira,
Pena, papel e tinteiro,
Alfinete e agulheiro,
Cesto, urupema, peneira,
Com licença da caseira
Canta modinha a rapaza,
As contas no fio engaza,
Menina formosa e bela
Inda virgem, inda donzela:
"Tudo são honras da casa".

Nos quatro últimos versos, Nicandro fecha a resposta ao desafio de forma bastante elegante. Como um espadachim que quebra a espada "destemperada" do oponente ao meio e assim o tem à sua mercê, Nicandro se coloca numa posição superior à de Germano da Lagôa, como "professor", e passa um "pito" no pupilo insolente que passou dos limites de forma imprudente: "Não deve o homem brigar / Com arma destemperada / ... / Se teimares conspirante / Nesse intento denodado / Ficas desmoralizado / Passas por ignorante".

Não deve o homem brigar
Com arma destemperada,
Vai dar uma cutilada,
Se vira ou se ver quebrar,
Não pode intento tirar
Quem na cena ler avante;
Se teimares conspirante
Nesse intento denodado
Ficas desmoralizado
Passas por ignorante.

E é então que Nicandro passa ao verso principal do poema, que focaliza o contra-ataque e sintetiza a réplica em seu texto elaborado e métrica agressiva:

Um quinau, uma lição
Faz corrigir o aluno
Como o aviso de Netuno
Ao corneteiro Tritão;
Para o discípulo, aflição
Mas, para o mestre é gloria,
Na aula tive a vitória
Fiquei por decurião
Agora da cá a mão
E te sujeita á palmatória...

A métrica em três pés (TA-ta-ta, TA-ta-ta, TAAA-ta) agora revela sua intenção: é o som da batida da palmatória na alegórica mão de Germano da Lagôa, como punição pelo atrevimento de desafiar os mestres Nicandro e Nogueira.

E Nicandro vai além. Além de quebrar a espada do oponente e depois bater em Germano da Lagôa com sua palmatória poética, aproveita as duas últimas estrofes para apontar erros grosseiros de rima cometidos pelo pupilo insolente. Tratando-se de um combate alegórico, este gesto final corresponde ao golpe de misericórdia:

Duas faltas encontrei
Nos versos que me mandaste,
Contra a arte pecaste
Quando dois erros achei
Os quais eu anotarei
Por estarem de parelha;
Repara quem te aconselha
Na rimação da poesia:
Furquilha não dá com cria,
Nem meia rima com telha

Na arte metrificação
Se não pecaste, porém,
Eu te afirmo—que tem
Erro e grande em rimação,
Lá vai mais uma lição
A quem vive andando á cega;
E um conselho de colega
Aos poetas dispersos:
Nove vezes lê teus versos
Para então fazer entrega.

A santa e irredutível nobreza, ou a arte de pintar o perigo

Estratégia: Parecer maior do que se é.
Arma: o blefe.

Ao traçar em breves linhas a biografia de Bernardo Nogueira[127], Francisco das Chagas Batista reconta o episódio do rapto da parenta de Nogueira, porém com um final diferente daquele que conta sua morte como consequência direta do resgate. Ela foi resgatada, sim, porém Nogueira não morreu. Foi processado e, para não ser preso, fugiu para o sul de Pernambuco e depois para "os brejos da Paraíba". Acabou sendo levado preso para Campina Grande em 1875. No entanto, aproveitou a fuga de outros presos e fugiu também. Retornou ao Mulungu onde morava, que segundo Batista ficava "nos limites dos Estados de Paraíba e Pernambuco, perto do povoado de Cangalha, onde morava seu íntimo amigo Nicandro".

A intimidade dos dois amigos fica aparente numa glosa registrada por Batista. Por ocasião de uma festa de casamento próxima ao Teixeira, o foragido Nogueira emergiu de seu esconderijo para se fazer presente no casamento. Apareceu à noite. Conta Batista: "Uma das pessoas presentes interpelou-o: - 'Bernardo! E se a polícia chegar?' Ao que ele respondeu: 'Caso a polícia aqui venha, ronca pau, troveja lenha'. Todos os circunstantes bateram palmas e pediram-lhe para glosar sob este tema".

É então que começa uma espécie de glosa em parceria, em que Nogueira e Nicandro constroem pouco a pouco a imagem de ferozes guerreiros entrincheirados numa montanha brenhosa e inacessível, irredutíveis e incansáveis na defesa de sua liberdade contra o que para eles é a polícia opressora.

A esta imagem Nicandro acrescenta uma camada adicional, da nobreza de caráter inquebrantável e motivação santificada na defesa da ordem monárquica, que representa a presença divina na terra e é por isto, inalcançável. A menção a Roldão, um dos Doze Pares de França que morreu na defesa da retaguarda de Carlos Magno na Batalha de Roncesvales, espelha a própria função de Nicandro no poema, que "cuida da retaguarda" de apoiar Nogueira em sua pintura poética do perigo.

Nogueira inicia a construção de seu paradigma de fera indomável, nobre e ferida invocando a sua condição de criminoso, que para ele é injusta. Porém, na mesma primeira estrofe, a fera indomável e ferida se volta contra o agressor: "Sou um homem perigoso / Que se escondeu numa brenha: / Procurar-me ninguém venha / Porque perderá o giro / Dou de passo em passo um tiro / 'Ronca pau, troveja lenha'".

[127] Batista, F.C. (1929), pp. 30-35. Grifos nossos, relativos aos versos citados na análise.

Nogueira glosou, acompanhado por Nicandro o seguinte improviso:

Nogueira
Acho-me hoje, criminoso,
Porque em luta corporal
Me furaram com um punhal,
Fiquei com o corpo reimoso;
Sou um homem perigoso,
Que se escondeu numa brenha:
Procurar-me ninguém venha,
Porque perderá o giro;
Dou de passo em passo um tiro,
"Ronca pau, troveja lenha".

Imediatamente Nicandro, em seu verso de abertura, adere à imagem de fera criada por Nogueira e junta-se a ele como seu parceiro inseparável: "Quem contra nós se opor / Não escolho qualidade / Solto fogo sem piedade / Perco da vida o amor".

Nicandro
Quem contra nós se opor,
Não escolho qualidade,
Solto fogo sem piedade
Perco da vida o amor,
Faça o mesmo se homem for;
Quem contra Nogueira venha.
Por seu imigo me tenha,
Porque se eu passar a mão
No cabo do espadagão,
"Ronca pau, troveja lenha".

O poema segue por onze versos no total, em que os dois poetas se revezam na construção de uma fortaleza imaginária que se baseia na violência armada, na virulência do combate, no desapego à vida, no conhecimento do terreno e ainda, nas referências a outros combatentes que caíram por defenderem um ideal, como o próprio Roldão e ainda Joaquim Pinto Madeira, líder da malfadada Insurreição do Crato, que pretendia restaurar a monarquia de Pedro I.

Até mesmo Solano Lopez tem vez. O ditador paraguaio, morto na batalha de Cerro Corá fazia cinco anos, é mencionado por sua "vil ação" cujo propósito seria "ganhar fama". Mesmo comparada à mão de Lopez, "De Nogueira a mão ferrenha / É mais cruel é mais forte / Pois não tem medo da morte / 'Ronca pau, troveja lenha'".

Nogueira
Se qualquer um delegado,
Que passar por valentão,
Vier falar-me em prisão,
Fica desmoralizado,
Seja paisano, ou soldado:
Ninguém me caçar não venha,
Porque eu farei resenha
Daqueles que me enfrentarem
E enquanto não me matarem,
"Ronca pau, troveja lenha",

Nicandro
Não faz inveja Roldão,
Ao meu colega Nogueira;
Nem Joaquim Pinto Madeira,
Nem Aquiles, nem Sansão,
Nem Lopez com vil ação,
Que a ganhar fama se empenha;
De Nogueira a mão ferrenha
É mais cruel é mais forte,
Pois não tem medo da morte,
"Ronca pau, troveja lenha".

Nogueira
Terá perigo na vista
Quem persistir na contenda;
Faço uma guerra tremenda,
Se achar quem me resista;
E perderá a conquista
Quem contra Nogueira venha,
Porque a Virgem da Penha
Me protege e me defende;
Quem me enfrentar se arrepende,
"Ronca pau, troveja lenha".

Nicandro
É bem triste é temeroso
Andar sem seguro norte,
Até mesmo à noite a sorte
Não lhe concede repouso;
Vive o homem desgostoso,
Oculto em deserta brenha,
Como uma fera que tenha
Ódio ao civilizado!
Nogueira se for cercado,
"Ronca pau, troveja lenha".

Nogueira
Confio-me no valor
De minha espada-navalha,
Que cortando na batalha.
Ninguém não lhe sente a dor;
Sou um gigante Adamastor
Que em lutar se empenha;
Mato sem fazer "resenha",
E pegando a granadeira
Tomo conta da trincheira,
"Ronca pau, troveja lenha".

Nicandro
Ouve os tiros dos canhões
E debaixo das metralhas,
Nogueira sobe muralhas,
Passando entre os esquadrões,
Vem se internar nos sertões,
Se ocultando em uma penha
Onde não há quem detenha
O seu resistente braço;
No pau, na bala, ou no aço,
"Ronca pau, troveja lenha"

Nogueira
Colega, sustento a frente
E lhe entrego a retaguarda;
Se faltar-lhe a espingarda,
Com pau, com pedra, sustente:
Eu estando de sangue quente.
Sou pior que Mascarenha;
Quem for imigo não venha,
Porque eu ’stando agastado,
Na cabeça e no costado,
“Ronca pau, troveja lenha”.

Nicandro
Do Brum pipoca a explosão,
Disparando peças de aço;
Caiam corpos em pedaço,
Rebente a revolução
Na frente do esquadrão;
Faça o general resenha,
Mas, para o sertão não venha,
Porque inda que a terra trema,
E o mar de Netuno gema,
“Ronca pau, troveja lenha”.

Nogueira
Estando em uma trincheira,
Seja ruim ou seja boa,
Força alguma desacôa
De ali, Bernardo Nogueira;
Em quanto da granadeira
Eu ouvir a voz roufenha,
Perto de mim ninguém venha
Porque estou enfurnado;
Atiro pra todo lado,
“Ronca pau, troveja lenha”.

O que podemos observar neste registro feito por Batista é a aplicação da milenar tática de parecer maior do que se é para intimidar o inimigo. A intimidação utilizando o blefe do “cachorro louco” é tão eficaz que é hoje usada com bons resultados até mesmo no campo da geopolítica.

Mas não se trata de qualquer "cachorro louco" e sim aquele mesmo descrito por Bernardo Guimarães em *O Índio Afonso*[128], coincidentemente editado três anos antes. Neste romance, Guimarães conta a história de um homem que vive à margem da civilização, do "outro lado" do Rio Parnaíba, em Goiás, onde havia apenas o "nada", o desconhecido. Afonso recorre à extrema violência contra os que atacam sua família, saindo numa expedição de caça que dura vários dias, até encontrar, torturar e matar seu antagonista de forma cruel e sanguinária.

É este mesmo mundo desconhecido e violento que Nogueira invoca ao final de seu poema: "Perto de mim ninguém venha / Porque estou enfurnado / Atiro pra todo lado / 'Ronca pau, troveja lenha'". O homem confunde-se com a fera quando se distancia da civilização. A imagem da onça acuada em sua toca – evidente tanto neste poema quanto na obra de Guimarães – contrasta com a imagem do soldado disciplinado e equipado para buscar um outro tipo inimigo, um que seja seu igual, e que portanto se torna presa fácil num território que não compreende, um território habitado por feras humanas com as quais não há interlocução possível.

Ao final do romance de Guimarães, a polícia desiste de procurar o feroz e esquivo Afonso, que retorna em paz a seu mundo primitivo e incivilizado e desaparece com sua família para nunca mais ser visto. Talvez este fosse um sema comum que percorresse os sertões brasileiros daquela época: o sonho de evadir-se da lei opressora em busca de uma liberdade primitiva, rude e descomplicada, uma tranquilidade rústica à qual era possível aspirar.

Talvez este seja o subtexto que permeie este encontro inesperado de dois parceiros na vida e na morte, Nicandro e Nogueira. Talvez ambos acalentassem o desejo de viverem de forma simples e descomplicada, sem precisarem lidar com os meandros da civilização e fazer mesuras às autoridades que baixam seu braço opressor e ditam os limites do homem. Ou talvez esta fosse a aspiração de Nogueira, e a de Nicandro fosse aquela da fidelidade ao amigo ante o perigo.

O fato de Nogueira ter emergido da noite enquanto ainda era foragido da justiça para, junto com seu parceiro Nicandro, pintar esta ameaça às autoridades, tem o profundo sentido de retratar uma visão de si mesmo que resvala na nobreza do homem livre – absolutamente livre, que comunga diretamente com os elementos e por isso, conhece o sagrado em primeira mão.

[128] Guimarães, B. 1873-2005.

Conclusão do Capítulo

O estudo dos registros de Duelos de Cantoria como os apresentados aqui nos permite afirmar que a narrativa pode ser um fenômeno distribuído, ou seja, que o ato de narrar pode se estender para fora de um único narrador e envolver outros co-narradores simultaneamente.

Como já dissemos, é impossível construir um Duelo de Cantoria sozinho. É condição *sine-qua-non* do Duelo que ele seja construído em dupla. E, como é também um combate que não evolui numa direção predeterminada, não se pode dizer que se trata de uma narrativa do tipo "jogral", onde apenas a voz muda de lugar mas a narrativa não muda de autor.

Analisando detalhadamente alguns registros de Duelos de Cantoria, pudemos perceber como esta narrativa distribuída é de fato construída em parceria com o outro. A alteridade é o que traz foco para a atenção do cantador, que deve dar sua contribuição à narrativa sendo construída de forma a complementar, responder, enfim, fazer avançar a narrativa do Duelo de Cantoria. Em tempos antigos, até a morte poética de um dos dois. Em tempos modernos, enfrentando o desafio da criação para deleite do público.

Retomando a questão da "mente" posta na introdução deste capítulo, é interessante observar, enfim, que a "mente" que dá origem ao Duelo de Cantoria não é a mente de um cantador e de outro, mas sim uma *mente em dupla que surge apenas no transcorrer do Duelo* e se desfaz assim que o Duelo chega ao fim. Esta *mente em dupla* é uma espécie de amálgama que se forma como resultado da atenção estrita e profunda que um cantador coloca no outro e vice-versa, que resulta na exclusão de tudo o mais que está à volta e na concentração extrema apenas e somente no avançar do Duelo.

O fenômeno da concentração extrema é conhecido da psicologia, porém sua conexão com a mente distribuída, e por conseguinte com a narrativa distribuída, como no caso do Duelo de Cantoria, é nova. Talvez em pesquisas futuras seja possível identificar a ocorrência do fenômeno da mente distribuída ocorrendo em tempo real, e o Duelo de Cantoria talvez seja um fenômeno ideal de onde se possa extrair este tipo de conhecimento.

4
Sincretismo Narrativo do Duelo de Cantoria

Tomando-se o universo da literatura de cordel como exemplo, vemos que há muitos *storyworlds*[129] vivos e presentes nas mentes dos cordelistas e seus leitores. Há os *storyworlds* das histórias de cavalaria, como os Cavaleiros da Távola Redonda e os Doze Pares de França. Há o *storyworld* das Mil e Uma Noites, com histórias as mais diversas que se passam num "Oriente" fantástico e imaginado, como no Romance do Pavão Misterioso. Há ainda universos mágicos ligados ao sertão, como as histórias do Boi Mandingueiro e de outras entidades do sertão que transitam entre a imaginação e a realidade.

O que vemos é que a grande quantidade de *classes temáticas*[130] presentes na literatura de cordel se relacionam de alguma forma com diferentes *storyworlds*, cada um deles com suas próprias regras, suas próprias "leis naturais" por assim dizer, que regem o funcionamento das coisas e delimitam as possibilidades de ação dos personagens.

Uma abordagem para se estudar este conjunto de fenômenos seria a proposta pela ciência tradicional: a análise. A abordagem analítica envolve a observação atenta do fenômeno e sua decomposição em seus elementos constitutivos, para daí buscar recorrências e, com base nestas recorrências, enunciar leis ou, na ausência delas, explicitar padrões que regem a produção destes fenômenos.

Nas ciências humanas, a abordagem analítica encontra sérias limitações por conta tanto da complexidade dos fenômenos observados, que são de difícil decomposição, quanto pelo fato destes fenômenos estarem em constante mudança, sendo que até mesmo a presença do pesquisador os influencia diretamente.

---

[129] Definição de *storyworld* segundo o verbete "Space" (espaço em que ocorre a narrativa) do Living Handbook of Narratology: "Narrative (or story) world: the story space completed by the reader's imagination on the basis of cultural knowledge and real world experience. While story space consists of selected places separated by voids, the narrative world is conceived by the imagination as a coherent, unified, ontologically full and materially existing geographical entity, even when it is a fictional world that possesses none of these properties".

[130] Carneiro de Albuquerque, 2011, através de pesquisa semântica e macro-estrutural (empregando software de análise numérica) num corpus constituído por aproximadamente 2.500 folhetos de cordel, chegou à proposição de 27 classes temáticas distintas. Estas classes temáticas têm o intuito de servirem de base para uma futura "classificação bibliográfica da literatura de cordel" dentro da classe 82 – Literatura (p. 257). São elas: agricultura, biografias e personalidades, bravura e valentia, cidade e vida urbana, ciência, contos, crime, cultura, educação, erotismo, esporte, feitiçaria, fenômeno sobrenatural, história, homossexualismo, humor, intempéries, justiça, meio ambiente, moralidade, morte, peleja, poder, político e social, religião, romance, e saúde-doença.

Neste âmbito, grande parte dos esforços dos antropólogos durante todo o século XX, por exemplo, foram exatamente na direção de encontrar métodos de observação que causassem a menor influência possível no objeto de estudo. Tornou-se consenso entre os antropólogos, ao fim e ao cabo, depois de décadas de pesquisa e muitas tentativas diferentes, de que a observação do outro sem influenciá-lo é de fato impossível. Tanto que, hoje, a antropologia está mais dedicada ao estudo da interpenetração do ocidente com não-ocidentais (o "outro" em sua acepção mais pura) e das interações entre subgrupos da sociedade ocidental – especialmente pelo viés identitário[131] – do que simplesmente o entendimento do "outro" como ente isolado.

Juntamente com a virada cognitiva, as pesquisas nas ciências da natureza proporcionaram outra inovação que também terminou por beneficiar as ciências humanas: o estudo da complexidade. A ciência da complexidade surgiu da constatação de que o estudo de sistemas complexos é impossível utilizando-se apenas as ferramentas de análise, que são baseadas na desconstrução de espécimes e na observação de fenômenos isolados[132]. É impossível, por exemplo, compreender o funcionamento de um ecossistema analisando-se as partes individualmente – o comportamento de uma espécie de peixe num rio não diz nada sobre as variações no nível de acidez da água, que estão por outro lado relacionadas à geologia e à pluviosidade do local, que por sua vez são influenciados e influenciam o tipo de cobertura vegetal das margens, que por sua vez tem influência sobre o tipo de peixes presentes no rio.

Uma forma de se estudar fenômenos complexos é a teoria da agência em redes[133]. Se, ao invés de observarmos uma espécie como entidade em si mesma, individualmente, nos utilizássemos de suas características para modelarmos seu comportamento, seria possível então traçar cenários de possibilidades resultantes da interação deste comportamento com o comportamento de outros agentes.

Chegaríamos então ao que se denomina "síntese". Em oposição à análise, que se baseia

---

131 Novaes, S.C., 1993, p. 26: "... não é enquanto membros de uma sociedade específica – terena, bororo, guarani – que os índios se dirigem ao governo ou à sociedade nacional a fim de encaminharem a reivindicação de seus direitos. O movimento indígena, como procuraremos demonstrar no capítulo 2, apropria-se de uma categoria ampla – "índios" –, exterior a cada uma das sociedades envolvidas e atua procurando manipular certos sinais diacríticos presentes no imaginário de nossa sociedade a respeito de quem são 'os índios'".

132 Sawyer, 2005, p. 4: "...there is a consensus that complex systems may have autonomous laws and properties at the global level that cannot be easily reduced to lower-level, more basic sciences. Thus the paradigm of complexity is often opposed to the paradigm of reductionism. For example, philosophers of mind generally agree that mental properties may not be easily reduced to neurobiological properties, due to the complex dynamical nature of the brain. In an analogous fashion, I use complex dynamical systems theory to argue against methodological individualism, the attempt to explain groups in terms of individuals."

133 Bandura, 1999, p. 33: "The exercise of human agency can take different forms. It includes production of effects through *direct personal agency*, through *proxy agency* relying on the efforts of intermediaries; and by *collective agency*, operating through shared beliefs of efficacy, pooled understandings, group aspirations and collective action. Each of these expressions of agency is rooted in a belief in teh power to make things happen".

nas características individuais, a síntese se baseia no contexto como ponto-de-referência principal para obtenção de conhecimento. A ciência da complexidade ainda está em seus primórdios, porém já é possível perceber que a abordagem de síntese traz muitas vantagens quando acoplada à abordagem analítica, que é e sempre será essencial, para o estudo de fenômenos complexos.

A abordagem sintética, esta forma dinâmica de estudos baseada na modelagem de agentes e no estudo de cenários de possibilidades[134] também se presta ao estudo das ciências humanas, e em especial, ao estudo das narrativas, e, mais especialmente ainda, ao estudo dos Duelos de Cantoria.

O fenômeno dos *storyworlds* é complexo demais para ser estudado de forma apenas analítica. É preciso compreender os *storyworlds* como parte constituinte de um contexto, e como fenômenos ocasionados por agentes participantes e criadores do próprio contexto em si.

Assim, é essencial compreender que o fenômeno do cordel e do Duelo de Cantoria são indissociáveis do contexto local herdado[135]. Mais ainda, são fenômenos que somente poderiam ter surgido naquele contexto e que, por sua vez, retroalimentam este mesmo contexto com sua mera existência. O que quero dizer aqui é que cada cantador e cada cordelista é um agente que é moldado pelo contexto já existente (herdado), e por sua vez o molda a cada ato que pratica, seja uma cantoria, a publicação de um folheto ou sua declamação pública numa feira, por exemplo.

Ainda, cada membro do público, sejam ouvintes de um Duelo de Cantoria ou de uma declamação de um folheto de cordel numa feira, ou ainda compradores do mesmo folheto que o levam para outro contexto (suas residências, por exemplo, onde é comum folhetos serem guardados e lidos por gerações), são também agentes que, através de suas múltiplas ações e nos múltiplos contextos em que estejam inseridos (família, vila, feira, bar, profissão, etc.) agregarão a influência daquela experiência do cordel à sua própria agência. E assim o sistema complexo da cultura da Cantoria e do cordel se faz ao longo do tempo e através das redes de conexão e influência entre pessoas – entre agentes.

---

[134] Sawyer, 2005, p. 192: "The Emergence Paradigm is a classic synthesis: the inherent tensions of the Interaction Paradigm drive theory's movement toward it, and it combines the central elements of both the Structure Paradigm and the Interaction Paradigm. The Emergence Paradigm emphasizes both individual-society relations and communicative interaction, arguing that the individual-society relation cannot be explained without recourse to sophisticated theories of communication and of emergence from communication".

[135] Bandura, 1999, p. 35: "Beliefs in personal efficacy contribute to productivity by members of collectivist cultures just as they do by those raised in individualistic cultures. But cultural context shapes how efficacy beliefs are developed, the purposes to which they are put, and the social arrangements through which they are best expressed. People from individualistic cultures, such as exists in the United States, feel most efficacious and perform best under an individually oriented system. Those from collectivistic cultures, namely Hong Kong and China, judge themselves most efficacious and work most productively under a group-oriented system".

Isto explica em parte porquê existem versões diferentes das mesmas histórias: porque cada cordelista, mesmo que participe do mesmo contexto, tomou contato com esta história através de um processo diferente, num momento diferente, e mais ainda, resolveu recontar a história num momento diferente de sua vida e por motivos diferentes. Porém, o subtexto da história, sua estrutura elementar, os personagens, ou seja, os *schemas* cognitivos e *frames* básicos que constituem aquela narrativa específica, tendem a permanecer mais ou menos constantes.

Os elementos básicos, cognitivos da narrativa tendem a permanecer "mais ou menos" constantes justamente por conta do fenômeno do *sincretismo narrativo*. O fenômeno do sincretismo narrativo foi estudado em profundidade apenas no campo da religião. No entanto, estendo aqui o conceito para o fenômeno da narratividade como um todo.

Num exemplo hipotético para esclarecer melhor o que entendo por sincretismo narrativo, suponhamos que um cordelista deseje recontar a história do combate de Oliveiros com Ferrabrás, narrativa que faz parte do *storyworld* dos Doze Pares de França. No entanto, naquele exato momento está a ocorrer uma briga política na região, e o cordelista demonstra uma afetividade maior – ou seja, uma conexão emocional mais intensa – com o político A do que com o político B. Ainda, um membro distante da família do político B esteve envolvido num ato de violência que, na opinião do cordelista, foi desonroso.

Este cordelista provavelmente se verá compelido a fundir o *storyworld* dos Doze Pares de França com o *storyworld* da briga política que se desenrola em seu próprio tempo e espaço. Talvez ele tenha até mesmo tido um insight criativo, associando a narrativa do combate entre Oliveiros e Ferrabrás com a oposição dos dois políticos, com Oliveiros representando o honrado político A e Ferrabrás, o escuso político B.

A partir desta fusão narrativa, que é um fenômeno puramente cognitivo que ocorre na mente do cordelista, surgirá uma narrativa sincrética que será tanto uma narrativa a respeito dos Doze Pares de França quanto uma narrativa a respeito da situação política atual no local.

O interessante é que fenômenos de fusão e reinterpretação[136] ocorrem de forma

[136] Boyd (2009), p. 369-370: "Stories differ from events not only because they are indirect but also because they are told by storytellers. We interpret the actions of others all the time, and we often act (pull a face, roll our eyes...) only because we *want* others to interpret our actions in this or that way. Storytelling is a particular kind of action, and telling a particular story invites an audience to interpret not only the story's events but also the storyteller's action in telling it. Interpreting the teller's motives can be easy in casual conversation, when we may often see a story as a reminiscence or an example or a parallel triggered by the preceding conversation. It may become more difficult when someone tells a preexisting story, since the story was not made for the occasion, though it may have been selected, and reshaped, to fit the situation of its retelling. It becomes still more difficult for a fictional rather than a factual story, and a printed rather than a spoken story, for now the narrative intentions can be inferred not from the situation or the teller but only from the story's events, manner, and impact."

constante e natural na cognição humana. A mente faz associações constantes, compara e refaz representações, tem insights em que uma narrativa "se parece" com outra, ou "faz lembrar" outra. Desta forma, como é possível inclusive constatar analisando-se folhetos de cordel de épocas diferentes, as histórias vão mudando com o tempo ao adquirirem características de seu próprio tempo por meio do fenômeno do sincretismo entre a narrativa básica e o contexto do cordelista que as escreveu.

Talvez a melhor aproximação para o conceito de sincretismo narrativo seja a partir do texto de Jerusa Pires Ferreira. Analisando um verso de João Martins de Athayde, a autora busca definir o processo de aproveitamento da matéria original por este autor talentoso e "sedimentado" que procura adicionar elementos para tornar o texto mais atual e interessante para seu público:

> "No cordel, vai ocorrer um processo de síntese de toda a eliminação possível, na direção da intensificação da mensagem poética: 'O almirante Balão / achou bom o parecer / deu ordem a recolher / os cavaleiros à prisão / num cárcere de escuridão / onde matavam os tiranos / os turcos bárbaros, profanos / os puseram em enxovia / aonde o curso de um dia / parecia dez mil anos'. Cumpre reparar no teor clássico do texto, o que não comparece na matriz; trata-se da invenção através de toda uma sedimentação prévia, convergência de experiência. É o *autor legião* transformando-se no vórtice e no vértice de uma legião de autores que o antecederam".
> [FERREIRA, 1979, p. 38]

Este belo conceito resgatado por Ferreira a partir de Benichou (1972, v. citação abaixo), o de *autor legião*, nos auxiliará a entender o sincretismo narrativo. Ao se aproximar, mesmo que instintivamente, da narrativa fundamental onde o texto narrado se confunde com o texto vivido, o *autor legião* se funde com todos os outros autores que também se aproximaram da mesma narrativa, e se aproxima do público que vivencia esta mesma narrativa fundamental. É Ferreira ainda quem infere o sincretismo a partir do conceito de *autor legião*:

> "Não se pode, no entanto, deixar de comparar esta realização com a de Leandro, na tão famosa *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, em que o poeta exerce permanentemente o seu ofício, no perfeito equilíbrio entre o que apropria e reconta. Aí, neste sentido, pode-se constatar quando e como, se passa do conceito de 'autor-legião' (Benichou, 1972) ao conceito de poeta que, ao observar a multiplicidade atuante das contribuições prévias, inaugura-se a criar um verso, que se afasta do conjunto tradicional e afirma a sua poética, não importa se culta ou popular, por endereço, mas criação individual por destino e consequência."
> [FERREIRA, 1979, p. 24]

O sincretismo narrativo, assim, é não apenas um sincretismo do que está aparente, mas também um sincretismo do agente criador. O *autor legião* representa o amálgama de todos os autores que o precederam, representa o seu próprio conhecimento do cordel e sua própria intenção de transformar este conhecimento para deleite do público. Ao agir na recriação das mesmas narrativas de sempre, no mesmo *storyworld* de sempre (no caso do exemplo acima, o *storyworld* dos Doze Pares de França), ele agrega elementos do seu tempo e da sua própria formação.

Este fenômeno cria uma espécie de *trajetória orbital* nos elementos da narrativa em torno de um "centro virtual". Os personagens são sempre os mesmos, porém cada autor os recria de forma ligeiramente diferente, sem afastar-se muito, porém, do modelo original. Do mesmo modo, as histórias são sempre as mesmas, mas cada autor as recria privilegiando aspectos diferentes, talvez até mesmo criando situações inéditas – mas também sem afastar-se muito do centro da órbita em torno do qual giram todas as histórias reconhecíveis como a mesma.

Se fosse possível traçar todas as narrativas que se referem, por exemplo, ao combate de Oliveiros com Ferrabrás, veremos que a trajetória narrativa proposta por cada autor orbita em torno de um centro virtual que se desloca no tempo: uma linha narrativa genérica. Esta linha narrativa genérica seria virtual, inexistente na literatura, porque representaria apenas uma "média", uma "narrativa ideal", escrita por um autor virtual que conteria em si mesmo a soma de todos os autores: o *autor legião*.

Juntamente com o conceito de *autor legião*, esta linha narrativa virtual, que seria a "média" de todas as histórias, é para nós um conceito importante, pois ela se encontra intimamente ligada à memória.

A hipótese biocultural da narrativa proposta por Brian Boyd em "*On the Origins of Story*" se baseia nas teses da biossemiótica. Porém, da mesma forma que a presente exposição, situa-se um nível de complexidade mais acima. Este nível de complexidade não trata da conexão entre a química cerebral e a capacidade simbólica, mas sim da capacidade simbólica como base para a imaginação humana. Os efeitos da teoria biossemiótica proposta por Terrence Deacon foram apropriados por Boyd para explicar a conexão entre a narrativa e a memória.

Segundo Boyd, a inovação evolutiva do cérebro humano não se deu apenas na ampliação de sua capacidade de memória, mas também e principalmente na capacidade de *simulação*[137]. O pensamento simbólico que surgiu no ser humano segundo a teoria da

[137] Boyd (2009), pp. 155-156: "Cognition, recent neurocognitive research shows, begins not with the amodal symbols of language but with multimodal simulations of multimodal memories of multimodal experiences. In simulation, explains Lawrence Barsalou, we reactivate 'perceptual, motor, and introspective states acquired during experience with the world, body, and mind .Â€.Â€. the brain captures states across the modalities and integrates them with a multimodal representation stored in memory (e.g., how a chair looks and feels, the action of sitting, introspection of comfort and relaxation). Later, when knowledge is needed to represent a category (e.g., chair), multimodal representations captured during

biossemiótica, unido à capacidade da memória, propiciou que as abstrações simbólicas não se referissem apenas à rememoração de eventos passados ou à interpretação de situações do momento conforme a experiência adquirida.

A capacidade cognitiva de *simulação* é única no ser humano. Por *simulação* Boyd entende a capacidade de traçar cenários hipotéticos baseados em experiências, imagens simbólicas e memórias. No clássico experimento conduzido por Fritz Heider e Marianne Simmel, e relatado em seu artigo "*An Experimental Study of Apparent Behavior*"[138], um grupo de alunos assistiu a um filme animado com pouco mais de um minuto de duração, onde três figuras geométricas se moviam em torno de um quadrado. Os movimentos das figuras têm uma intencionalidade aparente, e a opinião quase unânime dos sujeitos do experimento foi de que ali se contava uma história envolvendo três personagens e um ambiente fechado, acessível apenas por uma porta, como cenário. Várias versões foram dadas da história e apenas um dos sujeitos do experimento não atribuiu significado narrativo aos movimentos das figuras e disse que o filme era sobre figuras geométricas se movendo na tela.

Segundo Boyd, o experimento de Heider e Simmel e muitos outros que comprovaram a mesma correlação evidencia que "nossas mentes amadurecem naturalmente de forma a interpretar eventos da forma mais poderosa que pudermos, enviando automaticamente informações que satisfazem os padrões corretos – neste caso, os padrões complicados de movimentos relativos uns aos outros, de formas com nada mais do que seus movimentos para sugerir agência – até níveis mais elevados de processamento de dados, incluindo ali as inferências mais ricas possíveis"[139].

Cenários hipotéticos são essenciais para a sobrevivência humana, tanto no sentido da cooperação intra-grupo quanto da competição extra-grupo. Na cooperação intra-grupo, traçar cenários hipotéticos permite que a hierarquia social seja sempre dinâmica e multifacetada, pois os membros do grupo estarão sempre traçando hipóteses de como melhor participar e aproveitar as chances apresentadas de aumentar seu *status* mostrando cooperação, e também, traçando planos para si mesmos dentro do grupo.

Já na competição extra-grupo, a capacidade de planejar ações em conjunto e, principalmente, de prever cenários possíveis de competição com outros grupos, traz uma vantagem competitiva extraordinária para o ser humano, este hominídeo cuja constituição biológica parece ser indissociável de sua capacidade afetiva e comunicativa.

---

experiences .Â€.Â€. are reactivated to simulate how the brain represented perception, action, and introspection associated with it.'"

138 Heider & Simmel, 1944. Vídeos com o filme do experimento estão acessíveis no YouTube, como por exemplo em https://youtu.be/n9TWwG4SFWQ

139 Boyd (2009), p. 137.

Ainda segundo Boyd, "Notadamente para esta *hipótese da simulação episódica construtiva*, imaginar o futuro aciona a maioria das mesmas áreas do cérebro que são acionadas ao relembrar o passado, especialmente o hipocampo e as regiões pré-frontal, medial-temporal e parietal propiciando uma espécie de 'simulador de vida' que nos permite testar opções sem o risco de tentá-las na vida real. A clareza permitida pela reconfiguração de memórias multimodais nos permite avaliar simulações prévias de forma rápida e quase automática sem o peso emocional experimentado por nossos corpos físicos no momento em que as experiências iniciais foram adquiridas"[140].

Sendo uma simulação cognitiva amparada pela memória, é possível afirmar que a capacidade narrativa do ser humano é naturalmente fluida, e portanto, que a *flutuação* das formas narrativas é parte intrínseca da criação narrativa. Assim, pode-se entender o fenômeno do sincretismo narrativo como a formação de *simulações novas* a partir de estímulos e memórias próprios de um autor. Desta forma, pode-se concluir que a condição básica, o *default*, da narratividade humana é o sincretismo.

Esta constatação faz do fato de enxergarmos padrões nas narrativas – ou seja, de atribuirmos gêneros e de criarmos dentro destes gêneros específicos – um fenômeno extra-narrativo, ou, para utilizar o termo da ciência da complexidade, um fenômeno associado ao contexto[141].

Neste contexto da pragmática estilística à luz da ciência cognitiva e da teoria da complexidade, acredito que seja possível considerar que as *classes temáticas* propostas por Carneiro de Albuquerque (2001) possam ser consideradas *subgêneros* da literatura de cordel.

Assim, a partir daí é possível afirmar que um escritor, um cordelista ou um cantador-duelista, ao criar seu texto dentro de um subgênero específico, o está fazendo porque aprendeu aquele subgênero como forma extra-narrativa. A sua criação é, portanto, sincrética no que diz respeito ao conteúdo, porém canônica no que diz respeito à forma. Um exemplo seria o do já mencionado cordelista que escreve um poema situado no *storyworld* dos *Doze Pares de França* porém com características contemporâneas ao próprio autor, falando de dois políticos, A e B – daí o folheto ser sincrético no conteúdo – porém canônico na forma porque este folheto hipotético foi escrito no subgênero "Luta"[142].

---

[140] Boyd (2009), p. 157.

[141] Black (2006), p. 37: "Genre is comparable to schema: it draws on our previous knowledge and experience, and offers a framework for interpretation. Genre is part of our knowledge structure, and functions in a way similar to schemata. Both underlie our initial approaches to a text. Genre is a kind of pre-setting device, which predisposes the reader to approach a text in a particular ways, it tells us whether what follows is likely to be a joke, business discussion, chat, novel or poem".

[142] Carneiro de Albuquerque, 2011, p. 26: "A circulação de histórias tradicionais, de origem portuguesa e, de modo mais amplo, européia, e que serviram de base à elaboração de vários folhetos como *Carlos Magno* e os *Doze Pares de França*, livro português muito difundido no sertão brasileiro, constitui o texto

Com esta separação entre conteúdo e forma, chegamos por fim ao limiar da narrativa como forma cognitiva internalizada no autor e passamos a um patamar mais complexo, o da emergência da forma narrativa no meio social e, por conseguinte, ao estabelecimento do cânone. Desde há muito tempo, a forma é um fator definidor e preponderante em toda a literatura de cordel[143]. Atualmente, é possível dizer que não existe algo como "cordel livre" ou "cordel sem métrica", como é comum encontrarmos em outras formas literárias metrificadas como a poesia e a canção. Não. No cordel, a forma é parte imutável do gênero, e dita, com seus limites estreitos, os horizontes de criação de seus autores.

De forma similar ao *imitatio* tradicional na literatura latina clássica, os cordelistas e cantadores devem manter-se fiéis à forma para poderem demonstrar sua arte e capacidade criativa, seu estro, através da sua capacidade de articulação e criação narrativa dentro destes limites pré-estabelecidos[144]. Transcender estes limites significa, de certa forma, transcender o cordel e fazer outro tipo de literatura[145].

A transmissão dos elementos narrativos: José Bernardo da Silva em Juazeiro, 1926

Para que o fenômeno do sincretismo narrativo ocorra, as narrativas devem estar disponíveis aos agentes que as reinterpretarão e reescreverão, em especial os narradores. No caso específico da literatura de cordel do final do século XIX e início do XX, esta transmissão era feita principalmente por intermédio dos folhetos de cordel, que ora viajavam em meio às mercadorias de caixeiros-viajantes, ora eram comprados em feiras pelos próprios leitores e conduzidos de volta às suas casas.

---

matriz para muitos dos folhetos que tratam de histórias de luta, como *A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, de Leandro Gomes de Barros.

143 Soares & Costa (ABLC), 2018: "A evolução da literatura de cordel no Brasil não ocorreu de maneira harmoniosa. A oral, precursora da escrita, engatinhou penosamente em busca de forma estrutural. Os primeiros repentistas não tinham qualquer compromisso com a métrica e muito menos com o número de versos para compor as estrofes. Alguns versos alongavam-se inaceitavelmente, outros, demasiado breves. [...] Atualmente a literatura de cordel é escrita em composições que vão desde os versos de quatro ou cinco sílabas ao grande alexandrino. Até mesmo os princípios conservadores defendidos pelos nossos autores ortodoxos referem-se a uma tradição brasileira e não portuguesa ou espanhola. Os textos dos autores contemporâneos, apresentam um cuidado especial com a uniformização ortográfica, com o primor das rimas, com a beleza rítmica e com a preciosidade sonora".

144 Soares & Costa (ABLC), 2018: "A classificação da literatura de cordel há sido objeto da preocupação dos chamados iniciados, pesquisadores e estudiosos. As classificações mais conhecidas são a francesa de Robert Mandrou, a espanhola de Julio Caro Baroja, as brasileiras de Ariano Suassuna, Cavalcanti Proença, Orígenes Lessa, Roberto Câmara Benjamin e Carlos Alberto Azevedo. Mas a classificação autenticamente popular nasceu da boca dos próprios poetas. No limiar do presente século, quando já brilhava intensamente à luz de Leandro Gomes de Barros, fluía abundante o estro de Silvino Pirauá e jorrava preciosa a veia poética de José Galdino da Silva Duda. Esses enviados especiais passaram a dominar com facilidade a rima escorregadia, amoldando, também, no corpo da estrofe o verso rebelde. Era o início de uma literatura tipicamente nordestina e por extensão, brasileira, não havendo mais, nos nossos dias, qualquer vestígio da herança peninsular".

145 É claro que, no contexto contemporâneo de publicação online e de promoção do sincretismo entre os diversos tipos de literatura, alguns cordelistas já se aventuram no terreno controverso da composição de "cordel sem métrica".

Em sua obra *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*[146], Rosilene Alves de Melo detalha a biografia e muitos aspectos sócio-culturais que envolveram alguns dos agentes e centros de cordel mais importantes do período.

Analisando-se o resultado da pesquisa de Melo, é possível notar que há dois tipos diferentes de ação de transmissão narrativa que propiciam o contato dos agentes com as narrativas e assim, permitem que ocorram fenômenos sincréticos de leitura-interpretação-(re)criação: a *ação de transmissão centrípeta* e a *ação de transmissão centrífuga*.

A *ação de transmissão centrípeta de narrativas* ocorre nas ocasiões em que os agentes criadores das narrativas (e portanto, geradores de sincretismos narrativos) se deslocam em direção a um ponto em comum, onde terminam por se encontrar. É o caso da cidade de Juazeiro, que no início do século XX servia como um grande polo de atração regional.

A *ação de transmissão centrífuga de narrativas* ocorre nas ocasiões em que os agentes se deslocam para longe de onde as narrativas em questão foram produzidas, portando-as consigo até atingirem diversos pontos do território. É o caso dos caixeiros-viajantes que levavam consigo os folhetos de cordel como parte de seu estoque de mercadorias, e dos beatos andarilhos que "contavam histórias" de santos e milagres sertão afora.

Tomarei como exemplo a história de José Bernardo da Silva, descrita em detalhes por Melo em sua obra, para exemplificar estes dois tipos de ação de transmissão narrativa valendo-me de um caso real e documentado.

José Bernardo chegou a Juazeiro em busca de sucesso no mesmo ano em que o Padre Cícero dava as boas-vindas a Lampião, que permaneceu na cidade a convite do padre, "santo milagreiro" e poderoso líder político regional, sendo agraciado com o posto de Capitão de polícia. Como resultado da pesquisa científica, emerge uma situação real muito mais complexa do que as narrativas que sobrevivem dela, como demonstra a autora:

> "No dia quatro de março, por volta das dez horas da noite, espalha-se pela cidade a notícia da chegada do homem mais temido e procurado pela polícia em todos os recantos do norte do Brasil: Virgulino Ferreira da Silva, o 'Rei do Cangaço'. Na chegada foi recebido na entrada da cidade, com grande entusiasmo, por cerca de quatro mil pessoas que se arvoravam em sua direção na esperança de receber um autógrafo ou mesmo uma esmola. Ao contrário do que ocorrera noutras localidades, quando invadira violentamente as residências e

[146] Melo, 2010.

> edificações públicas, Lampião aportou em Juazeiro a convite do deputado Floro Bartolomeu da Costa e sob a permissão de Padre Cícero, que lhe confiou a missão de participar do Batalhão Patriótico a ser organizado para pôr fim à marcha liderada por Luiz Carlos Prestes – a chamada Coluna Prestes".
> [MELO, 2010, p. 28]

O Rei do Cangaço, Padre Cícero, Coluna Prestes. Além de personagens históricos, os três foram também personagens narrativos cujas histórias – verdadeiras ou não – corriam de boca em boca, eram relatadas em folhetos de cordel e faziam de Juazeiro um dos locais onde estas narrativas ocorriam, um dos epicentros narrativos do Norte do Brasil. Foi para este epicentro de agitação e fascínio que, como muitos outros, José Bernardo da Silva, então com 25 anos, se dirigiu e logo foi pedir a bênção de Padre Cícero. Recebeu do Patriarca da cidade "a promessa de que seria muito feliz ali"[147].

O "milagre da hóstia", como ficou conhecido o controverso caso das hóstias que se transformaram em sangue, por repetidas vezes, ao serem entregues pelo Padre Cícero à beata Maria de Araújo, gerou um interesse pelo "padre milagreiro", borrando as fronteiras entre a figura histórica e política real e o personagem. Isto por certo contribuiu para o movimento centrípeto de multidões de peregrinos em direção a Juazeiro. As ações de transmissão centrífuga e centrípeta se retroalimentaram, neste caso. Como relata Melo:

> "As narrativas de fenômenos miraculosos e das graças alcançadas logo correram de boca em boca e se transformaram em relatos maravilhosos. Estes relatos transmitidos pelos romeiros e beatos andarilhos como Severino Tavares, que percorreu todo o sertão do Norte nas primeiras décadas do século XX propagando a ausência de fome e pobreza em Juazeiro, além das narrativas em verso, impressionavam os ouvintes. Ao mesmo tempo, as narrativas despertavam o desejo de conhecer o Padrinho e aquele lugar mítico, e, quem sabe, obter também uma resposta para as suas angústias".
> [MELO, 2010, p. 38]

As narrativas de maravilhas e os personagens míticos que nelas agiam atraíam pessoas para Juazeiro num movimento centrípeto. E, num movimento centrífugo, de Juazeiro partiam pessoas que percorriam a região propagando estas narrativas e fazendo com que mais pessoas acorressem a Juazeiro. Uma destas pessoas atraídas para lá foi o jovem José Bernardo, que com o tempo passou a ser uma figura importante para a transmissão das narrativas pelo Norte do Brasil.

Começando a vida em Juazeiro como caixeiro viajante, José Bernardo da Silva percorria as ruas de Juazeiro vendendo remédios caseiros, raízes e miçangas. "Aos poucos,

[147] Melo, 2010, p. 36

timidamente", como relata Melo, "[ele] introduziu os folhetos no seu 'catálogo' de produtos oferecidos aos sertanejos e, para sua surpresa, a venda dos pequenos livros se revelou como uma atividade bastante lucrativa"[148].

A morte do Padre Cícero em 1934 teve um impacto profundo nesta cultura de devoção, e teve também a consequência de, ao transmutar definitivamente o homem real em personagem, criar um grande impulso para a venda de folhetos de cordel que se passavam no *storyworld* do padre milagreiro de Juazeiro. Como descreve Melo:

> "A morte de Padre Cícero não arrefeceu a devoção, nem tampouco a vinda de romeiros a Juazeiro. Ao contrário, o encantamento com o sacerdote, as narrativas de milagres, as promessas e a devoção popular se intensificaram cada vez mais. A perpetuação da imagem de um Padre Cícero vivo, presente, a não aceitação de sua morte pelos devotos, o aparecimento de narrativas sobre sua presença, visões, sonhos, enfim, todo um repertório de palavras que produziram o mito e transformaram o homem num santo contribuiu para fortalecer as romarias, bem como a produção literária sobre esta temática".
> [MELO, 2010, p. 70]

Naquele momento, oito anos depois de ter chegado a Juazeiro, José Bernardo da Silva possuía uma folhetaria, que era como se chamavam as lojas onde se vendiam folhetos de cordel. A morte de Padre Cícero impulsionou os negócios e também aumentou os contatos com outros centros de produção de cordel, como o Recife. Pouco tempo depois a Folhetaria Silva já revendia os folhetos produzidos e comercializados em Recife por João Martins de Athayde.

O sucesso comercial e a expansão dos negócios de José Bernardo da Silva, que passaram a incluir também a impressão de folhetos (transformando a Folhetaria Silva em Tipografia e Folhetaria Silva) veio juntamente com a participação da folhetaria no trânsito de folhetos de cordel de outros locais, aumentando o alcance das narrativas numa *ação de transmissão centrífuga*.

Além de impressor e folheteiro (vendedor de cordéis), José Bernardo da Silva era ele mesmo poeta cordelista, tendo escrito diversos folhetos, sendo um deles por ocasião da morte do Padre Cícero: *A pranteada morte de Padre Cícero Romão Batista pelo povo de Juazeiro*[149], "um dos folhetos mais reeditados e conhecidos sobre este acontecimento"[150].

As narrativas sobre as virtudes mágicas de Juazeiro e de seus personagens chegaram até José Bernardo da Silva e o atraíram até a cidade. Posteriormente, as narrativas que o

---

148 Melo, 2010, p. 56

149 Cordelteca do CNFCP: C2222.

150 Melo, 2010, p. 70

próprio escrevera acerca de personagens e eventos em Juazeiro foram conduzidas – seja na mente de um narrador, seja na mídia livreto – para fora daquele centro.

Um dos fatos cruciais para se compreender a *ação narrativa* é exatamente a fluidez das narrativas e de seus personagens pelo tempo e pelo espaço, que, aliada à capacidade sincrética da mente humana, fazem com que as narrativas e os *storyworlds* que as contém se difundam por territórios e culturas as mais diversas.

Nos três subcapítulos finais que se encontram a seguir, analisarei um caso concreto onde as ações de transmissão centrífuga e centrípeta agiram de forma diversa, porém não menos potente, na emergência sincrética de um *storyworld* em torno de um Duelo de Cantoria específico e seus personagens, tendo como pano de fundo o conceito de "duelo de versões"[151].

A transmutação do personagem: Ignacio da Catingueira e o Duelo de 1874 em Patos

O pequeno povoado da Catingueira, distante cerca de 25 km de Patos, é até hoje um lugarejo perdido em meio às serras da Paraíba. Seu núcleo urbano pode ser percorrido à pé de ponta a ponta em cerca de dez minutos de caminhada tranquila. As seis ruas dispostas de leste a oeste formam uma matriz irregular com as seis ruas dispostas de norte a sul. O lugarejo é cortado ao meio pela BR 361, que apesar de ser uma rodovia federal tem apenas 260 km de extensão e liga Patos a Salgueiro, em Pernambuco. Ao atravessar Catingueira, a estrada não passa de uma rua pavimentada pintada com uma faixa amarela. O perímetro urbano é anunciado pelas muitas e enormes lombadas.

Uma delas marca a praça central do lugar, que se divide entre os dois lados da estrada. De um lado está uma gigantesca estátua de São Sebastião na pose tradicional que ilustra seu martírio: atado a um tronco com três flechas enterradas no corpo, uma no peito, uma no abdome e outra na coxa. Com cerca de doze metros de altura, contando-se o pedestal, a estátua é, literalmente, um dos pontos altos do lugar.

No jardim da praça do outro lado da rua, mirando eternamente o enorme S. Sebastião, está uma estátua em tamanho natural erigida sobre um pedestal com pouco mais de um metro de altura. No estilo arredondado, típico das figuras de barro nordestinas, é a imagem de um negro de olhos arregalados, vestido inteiramente de branco, as pontas dos pés surgindo por baixo das longas barras das pernas atarracadas. Segura um pandeiro na mão esquerda enquanto o percute com a direita. A placa diz: "Inácio da Catingueira – O poeta escravo". A cor que representa a pele é o preto puro. O

151 Iumatti, P. (2017-1).

interessante é que, como é fato bastante conhecido[152], Ignacio da Catingueira não era negro e sim mulato. Porém, por ser escravo, era considerado de condição social inferior[153].

Um poeta local, Hosmá Passos, descreve assim o personagem Ignacio da Catingueira em *Poema a Inácio da Catingueira*:

Inácio da Catingueira
Escravo de Manuel Luiz
Mas sempre muito feliz
Em sua terra altaneira
Fez poemas de primeira
Foi um poeta coqueiro
Tocando no seu pandeiro
E a seu povo alegrando
Sempre impressionando
Com o seu verso ligeiro.

Foi por todos respeitado
Foi o seu próprio juiz
A literatura assim diz
Por isso foi consagrado
Um título lhe foi dado
Sua estátua na praça
Seu nome nela de graça
O que esse homem fez
Outrora com tanta altivez
Hoje não há quem faça.

---

152 Lewin, 2007, p. 83: "Inácio da Catingueira, por outro lado, se destacava inequivocamente como socialmente inferior a Romano, por ser um escravo. Seu status servil também explicava a omissão do nome de seu pai branco, o qual segundo a etiqueta da época, sua mãe nunca revelou".

153 A situação é bastante complexa, porém não nos convém adentrar nesta complexidade porque estamos aqui ocupados em traçar a trajetória da formação do personagem Ignacio. A este respeito, Iumatti (2015), p. 103 afirma: "Constata-se que as marcas da escravidão podiam estar não apenas visíveis no corpo, mas também audíveis e visíveis na voz - o que é importante para contextualizarmos o imenso significado que uma peleja entre, de um lado, um cantador negro, escravo ou liberto, e, de outro, um outro cantador livre, poderia adquirir. Marcas que se prolongarão para além da Abolição. Isso nos induz a pensar também na pressão social para que um cantador escravo ou liberto tivesse, na performance, um desempenho não apenas bom, mas excepcional; para que, em termos gerais, ele fosse a "voz de uma localidade", dominando, simbolicamente, toda uma área geográfica; para que ele estabelecesse, portanto, símultaneamente, *um nome, uma individualidade na peiformance* e um território poético (reconhecido, inclusive, por seu próprio "senhor"); e para que ele tívesse, por fim, um desempenho que justificasse a sua performance como "espetáculo" - e mesmo, em última instância, a sua liberdade. Em suma, para que, como Inácio da Catingueira, estabelecesse um *marco* capaz de ser lembrado pelos maiores poetas."

Esta descrição é interessante porque aglutina em duas estrofes as muitas características paradigmáticas atribuídas a Ignacio da Catingueira postumamente, em decorrência da celebridade alcançada depois do duelo com Romano do Teixeira. Assim como a estátua no centro de Catingueira, trata-se de uma recriação sincrética do personagem narrativo de acordo com a interpretação da época (atual) e os interesses do recriador (o poeta Hosmá Passos).

Do relato de Francisco das Chagas Batista, conhecido como "Texto Teixeira"[154], temos a informação de que Ignacio fora alforriado[155], o que não se sabe ao certo. Como diz o folclorista paraibano Rodrigues de Carvalho, "Ignácio (da Catingueira) era escravo e morreu nesta condição. De côr escura e analfabeto, causava admiração por tôda a parte o seu talento. Era conhecido pela denominação do povoado onde morava com seu senhor, na ribeira do Piancó"[156].

Uma versão alternativa à da alforria pelo talento conta que seu senhor, Manoel Luiz de Abreu, o deixava sair para travar duelos e pelejas porque contava com o dinheiro arrecadado com as vitórias de Ignacio para pagar as próprias contas. O pesquisador Alves Sobrinho, citado por Luciany Aparecida Alves dos Santos em seu artigo *Inácio da Catingueira: a construção de um personagem negro na historiografia da literatura de cordel brasileira*, afirmou que Ignacio fora escravo de ganho:

> "O Padre Manoel Otaviano, em sua conferência *Ignácio da Catingueira* (p.14) diz: 'Inácio morreu moço, aos trinta e dois anos ou trinta e três anos de idade. Dizem que ele nasceu em 1845. Segundo uns faleceu em 1881, 1882 segundo outros. A causa da morte foi forte pneumonia apanhada em trabalhos de roçado, queimando uma broca. Foi cativo também de Francisco Fidié que o herdou de seu sogro Manoel Luís, em 1875, quando tinha ele trinta anos completos. No inventário de Manoel Luís foi avaliado por 1.200$000 na moeda do tempo'". [SOBRINHO, 2003, p.193 apud SANTOS, 2010, p. 6]

O professor e pesquisador de literatura de cordel Luiz Nunes Alves, membro da Academia Paraibana de Letras (cadeira nº 38 – 2º sucessor)[157], relata em *Inácio da Catingueira, o gênio escravo* que "foram muitas as informações montadas em torno da indescritível peleja. As mais conhecidas são: a de Ugulino do Sabugi, citada por Rodrigues de Carvalho; a de Leandro Gomes de Barros e a de Serrador, citadas por Leonardo Mota; a de Silvino Pirauá, citada por Chagas Batista; a do Padre Manoel Otaviano e a de Nestor Diógenes"[158].

---

154 Lewin, 2007, Apêndice A, p. 102.

155 Batista, F.C., 1929, p. 66: "Ignacio da Catingueira, era analphabeto, nasceu captivo; o seu senhor o fazendeiro Manoel Luiz, vendo o seu talento poético, deu-lhe a carta de alforria."

156 Carvalho, 1967, p. 337 apud Santos, 2010, p. 5.

157 Flores, 2010, p. 53.

158 Nunes, 1979, p. 35 apud Benjamin, 2007, p. 2.

As versões sucedem-se e, devido à força dramática do evento, ganham vida própria. As ações de transmissão centrífugas dos personagens e da narrativa são impulsionadas pelo fascínio gerado pelo cada vez mais célebre Duelo[159]. Há, inclusive, uma versão do Duelo atribuída ao próprio acadêmico paraibano Luiz Nunes Alves, que seria uma versão sincrética compilando diversas versões anteriores[160], onde estão os seguintes versos:

> Eu sou cativo,
> Trabalho para meu sinhô...
> Quando vou para uma festa
> Foi ele quem me mandou,
> E quando saio escondido
> Ele sabe pronde eu vou.

Retomando a construção mítica do personagem Ignacio da Catingueira feita por Hosmá Passos, é possível observar seus elementos já se formando na descrição de Luiz Nunes Alves, onde temos Ignacio já como personagem formado, negro e escravo. Talvez um personagem nesta condição de cantador talentoso e vencedor de pelejas que, por ser escravo, seria obrigado a ceder seus ganhos ao patrão seja mais pungente e portanto, seja a versão que tenha sobrevivido com mais força até chegar aos ouvidos do poeta contemporâneo.

Então, Hosmá Passos diz que Ignacio estava "sempre muito feliz". Este verso tem relação direta com uma versão moderna da peleja que circulou na região em 2009[161], que diz:

> Seu Romano eu sou cativo
> Do senhor Mané Luiz
> Sou solteiro, de palavra
> Que só sustenta o que diz
> Inácio da Catingueira
> Sou um escravo feliz.

---

[159] Neste sentido, Iumatti (2017-1) afirma que no duelo entre Romano e Inácio "a memória coletiva reteve o 'texto Catingueira' – que se aproximava do ponto de vista de Inácio – , ao passo que na literatura de cordel coexistiram interpretações que fixaram aspectos desse texto mas que, em maior ou menor grau, tenderam a substituí-lo pelo chamado 'texto Teixeira' – a interpretação que preserva a memória de Romano, apaga sua transgressão das 'regras do jogo' e lhe dá a vitória".

[160] Jornal de Poesia (http://www.jornaldepoesia.jor.br/in01.html), acessado em 21.11.18: "O poeta Luiz Nunes Alves fez esta unificação tomando por base os diversos fragmentos que correm na boca do povo, já registrados por Ugolino do Cabugi, Leandro Gomes de Matos (*sic*), Leonardo Mota, Silvino Pirauá, Chagas Batista, Padre Manuel Otaviano, Rodrigues de Carvalho e Nestor Diógenes".

[161] Versão publicada no jornal online "Catingueira Online". Este veículo de comunicação frequentemente dedica matérias a Inácio da Catingueira, tendo publicado diversas versões do célebre Duelo ao longo do tempo. Esta não foi encontrada por mim em nenhuma outra fonte. Disponível em http://www.catingueiraonline.com/2009/05/inacio-da-catingueira-de-escravo-genio.html, acessado em 26 de novembro de 2018.

Na versão compilada de Luiz Nunes Alves, um dos versos de Ignacio é: "Eu felizmente não sou / Escravo de senhor cru, / Que trabalha todo o dia / De noite faz quinguingu / Aparpando no escuro / Fossando que nem tatu". Talvez este paradigma estranho e incongruente, mas existente na realidade atual de Catingueira[162], do personagem Ignacio como "escravo feliz" tenha vindo desta versão do Duelo. Juntamente com as afirmações de que ele era escravo e que seu patrão sempre sabia por onde andava, feitas num tom de aparente resignação e até mesmo com certo orgulho de sua condição de escravo que podia circular pelo mundo dos homens livres, esta versão traz um conjunto novo de valores agregados ao personagem, a de que Ignacio, estando "em sua terra altaneira" onde fazia "poemas de primeira", era "sempre muito feliz". Trata-se de uma modificação importante nos códigos que sempre haviam definido Ignacio até então.

Em seguida Hosmá Passos utiliza-se da licença poética para "dar a liberdade" a Ignacio, afirmando que ele sempre fora seu próprio juiz e que "um título lhe foi dado": sua estátua na praça. A libertação do escravo Ignacio se daria através de sua consagração à imortalidade, representada pela estátua e cantada pelo poeta.

A versão póstuma de Luiz Nunes Alves abriu caminho para reinterpretações ainda mais arrojadas, que alargaram ainda mais o campo de possibilidades dos atributos do personagem Ignacio. Arlene Holanda publicou em 2014 *Ignacio, o cantador-rei de Catingueira*, uma "biografia romanceada" do cantador que começa com o proverbial "Era uma vez...". Na introdução, a autora deixa claro que seu propósito é mítico e não histórico: "E por falar nesse assunto, o que é lenda? O que é história? Onde começa uma e acaba a outra? Quais versos saíram da boca de Inácio, quais deles o povo recriou, acrescentou sua pitada de tempero, nesse mágico caldeirão da tradição oral?"[163]

Até mesmo Origenes Lessa, que embora tenha passado a infância no Maranhão nasceu no interior de São Paulo e fez sua vida no Rio de Janeiro como escritor, publicitário e jornalista, interessou-se pelo personagem, agora caracterizado como "poeta-escravo", e escreveu um livro intitulado *Inacio da Catingueira e Luis Gama: Dois Poetas Negros Contra o Racismo dos Mestiços* em que coloca em pé de igualdade dois personagens históricos aparentemente díspares, que apresentavam valores e afetos narrativos muito distintos um do outro. O paulista Luis Gama foi escritor, advogado e abolicionista e estava inserido nos movimentos culturais urbanos da segunda metade do século XIX. Já Ignacio da Catingueira era este "escravo poeta" que desafiava poetas "de família", mas dentro das regras do martelo e da peleja.

---

162 Como evidenciado pela poesia de Hosmá Passos e pelo registro publicado no Catingueira Online.

163 Holanda, A., 2014, Introdução ("Aviso aos Leitores-Navegantes).

Como descreve Sílvio Roberto dos Santos Oliveira em sua tese de doutorado *Gamacopéia: ficções sobre o poeta Luís Gama*:

> "Orígenes Lessa forneceu novidades na sua pesquisa comparativa (publicada em 1982) em que aproximou Inácio da Catingueira e Luiz Gama. Mesmo repetindo o famosíssimo poema Quem sou eu?, 'três ou quatro páginas que lhe darão cadeira cativa na História da Sátira no Brasil' (o que não era um vaticínio, era mais uma constatação), Lessa avançou originalmente as questões, pois conseguiu propor e enxergar três pontos fundamentais e de grande relevância:
>
> 1º. Luiz Gama teria rompido as fronteiras entre Literatura Popular e uma possível Literatura Erudita; essas duas formas foram apropriadas como sem hierarquia.
>
> 2º. O ser negro em Luiz Gama e em Inácio da Catingueira teria sido mais expresso como uma postura e uma consciência do que em termos biotípicos ou fenotípicos ('ambos quase negros, por negros tidos'). Assim, interpretou a identidade que se espelhava em um e em outro. O título já prenunciava essa idéia: dois negros contra o racismo dos mestiços.
>
> 3º. Haveria uma veia lírica dos poemas de Getulino. Arlindo Veiga dos Santos isto já apontara, mas o seu engajado trabalho fora esquecido."
> [OLIVEIRA, 2004, p. 203]

Talvez o traço mais marcante que ambos tivessem em comum e que, de certa forma, tenha ensejado o ensaio de Lessa e a subsequente interpretação de Oliveira, fosse a trajetória descrita pelas características heroicas que foram sendo atribuídas a seus personagens, que ganharam vida e colorido postumamente devido justamente à sua condição inicial similar, de escravizados que com suas peculiaridades ajudaram a quebrar o entendimento, comum no público em geral, de que a escravidão foi um fenômeno monolítico e que as pessoas escravizadas teriam um perfil uniforme. Como diz Jerusa Pires Ferreira em um ensaio de 2003 sobre Luis Gama, "No ano de 1982, Orígenes Lessa num original livrinho, publicado pela Casa Ruy Barbosa, aborda duas figuras da cultura brasileira – Inácio da Catingueira e Luiz Gama: Dois Poetas Negros contra o Racismo dos Mestiços. Cada um deles procurou lidar, à sua maneira, com a sua condição, entrando em combate ativo e acirrado, utilizando os meios de que dispunham, para enfrentar o preconceito e a discriminação. Fosse a palavra certeira, da disputa em cantoria, no caso do primeiro, exaltado por Graciliano Ramos em seu *Viventes das Alagoas*, fosse a ironia ferina, no caso do segundo, a troça bem dirigida, impressa nos versos do gênero burlesco, e com o apelo das trovas populares"[164].

Em *Viventes das Alagoas*, livro de ensaios e crônicas publicado em 1962, Graciliano

[164] Ferreira, J. P., 2003, p. 149.

Ramos tira proveito do antagonismo entre Romano do Teixeira e Ignacio da Catingueira, típico do regime escravocrata no nordeste brasileiro, para dali extrair sua própria versão da luta de classes marxista, que é a tônica de sua visão de mundo. Em seu estilo frio, analítico e cínico, mas ao mesmo tempo envolvente e profundamente paradigmático, assim o escritor alagoano descreve os personagens: "No interior da Paraíba viveram há mais de meio século dois cantadores famosos, ouvidos com admiração e respeito em cidades e vilas: Inácio da Catingueira, preto, e Romano, branco, de boa família, cheio de fumaças. O negro, isento de leituras, repentista por graça de Deus, exprimia-se com simplicidade, na língua comum do lugar. O branco exibia conhecimentos: andara uns meses na escola e, em razão da palmatória e dos cascudos, saíra arrumando algarismos, decifrando por alto o mistério dos jornais e das cartas. Possuía um vocabulário de que não alcançava direito a significação e lhe prejudicava certamente o estro, mas isto o elevava no conceito público. Nos torneios consideráveis reunia palavras esquisitas, de pronúncia difícil, e atrapalhava o adversário. Processo desleal"[165].

Segundo a versão de Graciliano Ramos em "Desafio", uma das duas crônicas da obra que relatam o evento, o duelo na cidade de Patos teria durado oito dias e teria sagrado Ignacio como o campeão inconteste[166]. O personagem pobre e inculto de alguma forma saiu-se o grande vencedor. Graciliano Ramos utiliza-se de licença poética para retratar Romano a partir da questão hereditária, aproximando-o assim da nobreza: "Romano era pessoa de família, possuía um nome mais comprido – era Francisco Romano do Teixeira, irmão de Veríssimo Romano, cangaceiro e poeta, pai de Josué Romano, também cantador, enfim, um Romano bem classificado, cheio de suficiência, até com alguns discípulos. [...] Ele iniciou a cantiga, expondo os seus títulos e qualidades, hereditários, pois descendia de poetas enormes, a poesia dele estava na massa do sangue. Aludiu a triunfos, à glória que o cercava, e afirmou que era doidice pretender um infeliz pé-rapado, filho de escravos, experimentar-lhe a força"[167].

Em seguida, é como uma traição ao adversário que Graciliano Ramos descreve o "golpe fatal de ciência" de Romano em Ignacio, já descrito anteriormente neste texto: "Por fim esgotados os recursos ordinários, Romano atirou ao negro a rasteira definitiva: a sabedoria obtida vagarosamente, inútil em geral, mas preciosa em momentos de aperto. Numa brochura roída, soletrara pedaços de mitologia, extraíra daí num catálogo regular de deuses e compusera com isto algumas estrofes malucas. Netuno, Júpiter, Minerva, Plutão, Vulcano, Mercúrio, Vênus, etc... juntavam-se numa versalhada sem pé nem cabeça que arrancava imensos aplausos dos circunstantes"[168].

---

165 Ramos, G., *Viventes das Alagoas*, p. 85, apud Olivieri, R., 1994, p. 25.

166 Silva, R. N., 2013, p. 10: "Publicada na *Cultura Política* em fevereiro de 1942, "Desafio" narra o célebre "martelo" (tipo de desafio popular em verso comum no Nordeste) disputado entre os dois cantadores. O desafio – página mais comentada nos anais da cantoria sertaneja – garantiu público nos oito dias em que aconteceu na cidade de Patos, Paraíba, sagrando Inácio o campeão inconteste".

167 Ramos, G., *Viventes das Alagoas*, p. 70 e p. 120 , apud Silva, R. N., 2013, pp. 10-11.

168 Ramos, G., *Viventes das Alagoas*, p. 87, apud Olivieri, R., 1994, p. 26.

A partir deste ponto, Graciliano Ramos descreve Romano, "branco", como personagem que representaria a "cultura dominante brasileira", inautêntica, servil, e que exerceria o poder não pela palavra mas sim pela autoridade. É interessante como esta descrição baseada na visão de mundo do materialismo dialético se encaixa com perfeição numa outra dialética, a da escravidão. Desta forma, Graciliano Ramos se apropria narrativamente do confronto entre Romano e Ignacio para reforçar seu próprio discurso e sua própria narrativa político-literária, e portanto, efetuar um movimento de sincretismo narrativo com os personagens Romano e Ignacio. Como afirma Rita Olivieri em seu artigo *As Máscaras do Brasil nas Crônicas de Graciliano Ramos* (p. 26): "Romano é um legítimo representante da cultura dominante brasileira que prima pela inautenticidade, acostumada a copiar ou, nos termos de Graciliano, a macaquear os elementos de culturas estrangeiras. Romano exerce o poder, sem ter o poder da palavra, enquanto Inácio tem o verdadeiro poder da palavra mas não se expressa nos moldes impostos pela cultura dominante, sendo por ela derrotado. A simpatia de Graciliano se volta para a personagem de Inácio".

Em seguida, Olivieri cita diretamente Graciliano Ramos:

> "Inácio da Catingueira, que homem. Foi uma das figuras mais interessantes da literatura brasileira, apesar de não saber ler. Como os seus olhos brindados de negro viam as coisas. É certo que temos outros sabidos demais. Mas há uma sabedoria alambicada que nos torna ridículos".
> [RAMOS, Viventes das Alagoas, p. 138 apud Olivieri, 1994, p. 26]

Além de Graciliano Ramos, talvez quem tenha ido mais longe na construção mítica do personagem Ignacio da Catingueira, também servindo à sua própria narrativa político-literária, foi Ariano Suassuna. O escritor memorialista paraibano-pernambucano aproveitou-se de um verso da versão de Luiz Nunes Alves para trazer o mito de Ignacio para dentro de seu próprio mundo simbólico[169]:

---

[169] A versão de Leandro Gomes de Barros contém versos muito similares (Cordelteca do CNFCP: C3859, versos 15 e 16), que provavelmente foram adaptados pelo pesquisador Luiz Nunes Alves para compor sua versão:

R: Inácio tu me conheces
e sabes bem quem eu sou
hoje vou te prevenir
que na Catingueira eu vou
derrubar o seu castelo
que nunca se derrubou.

I: É mais fácil um boi voá
um cururú ficá belo
aruá jogá cacête
e cobra calçá chinelo
do que havê valentão
que derrube meu castelo.

Romano:

Negro, tu me conheces,
Já sabes bem eu quem sou;
Mas quero te prevenir
Que na Catingueira eu vou
Derrubar o teu Castelo
Que nunca se derrubou.

Ignacio:

É mais fácil um boi voá
Um cururu ficar belo,
Aruá jogar cacete
E cobra calçar chinelo,
Do que haver valentão
Que derrube o meu Castelo.

Esta troca de versos entre Romano e Ignacio, que faz parte da versão de Luiz Nunes Alves provavelmente baseada na peleja escrita por Leandro Gomes de Barros e publicada por Antonio Américo de Medeiros, faz menção à figura de um "castelo" que, acredito, represente a força do prestígio de cada um dos poetas, especialmente o prestígio de Ignacio na Catingueira, sua terra natal.

O castelo era uma imagem poderosa no mundo simbólico de Ariano Suassuna[170]. Na sua recontagem do duelo, ele acrescentou um outro verso como resposta de Ignacio que não existe na versão de Luiz Nunes Alves[171]:

As paredes do castelo / Tem 100 metros de largura
Tem ainda o alicerce / Com bem 30 de fundura
E do nível para cima/ Mais de uma légua de altura.
Tem um cachorro feroz/ Que tem por nome Iracundo
E uma cobra gigantesca/ Que devora todo mundo

Assim, criando uma espécie de "Marco" para o célebre cantador Ignacio, Ariano Suassuna coloca o personagem em seu próprio mundo simbólico, e desta forma constrói

[170] Suassuna, 1971/2007, pp. 106-107: "É que os Cantadores, assim como faziam Fortalezas para os Cangaceiros, construíam também, com palavras e a golpes de versos, Castelos para eles próprios, uns lugares pedregosos, belos, inacessíveis, amuralhados, onde os donos se isolavam orgulhosamente, coroando-se Reis, e que os outros Cantadores, nos *desafios*, tinham obrigação de assediar, tentando destruí-los palmo a palmo, à força de audácia e de fogo poético. Os Castelos dos poetas e Cantadores chamavam-se, também, indiferentemente, Fortalezas, Marcos e Obras".

[171] Este trecho foi declamado em viva voz pelo próprio escritor num evento em 2013, em Vitória da Conquista, e transcrito por mim a partir do vídeo e áudio disponíveis na Internet. Vídeo da palestra disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QVb1OtBCqU0. Trecho da declamação da estrofe iniciando-se em 1:02:37. Acessado em 26.11.18.

mais um ângulo deste personagem, agora completamente transmutado em herói mítico, que é Ignacio da Catingueira. Como afirma Iumatti:

> "O Marco é uma construção imaginária, feita por um cantador ou poeta, na qual se procura a delimitação e o estabelecimento de um território poético que desafia a imaginação dos outros cantadores ou poetas. Como tal, o Marco é em geral uma cidade, castelo, fortaleza ou refúgio erigido em um vasto domínio, contendo incontáveis terras, rios, exércitos, animais fantásticos, riquezas, perigos e horrores. Ele é evocado, assim, para significar o território pelo qual se estenderia a fama de um cantador ou poeta, representando os limites de seu domínio invencível. Seus contornos particulares constituiriam, ao mesmo tempo, a forma específica que assumiria todo um estilo e uma imaginação poéticos." [IUMATTI, 2017-1]

É possível, assim, dizer que Suassuna, ao compor um Marco para Ignacio, de fato sintetiza o "duelo de versões"[172] que narramos até agora neste capítulo, materializando sua transmutação em herói mítico na imagem da fortaleza inexpugnável do Marco, que de certa forma também legitima a formação do *storyworld* criado em torno do Duelo de Patos.

A Emergência do Duelo como Fenômeno Social

O primeiro aspecto notável do Duelo é sua fugacidade. Como evento, o Duelo é de breve duração, porém concentra grande intensidade e demanda um alto nível de atenção – tanto que duelos célebres são recontados por outros poetas e cordelistas em pelejas e tornam-se em si mesmos *storyworlds*, como já pudemos observar com o Martelo de Ignacio da Catingueira e Romano do Teixeira.

A fugacidade alude à escassez, que tem implicações evolutivas importantes. O ser humano evoluiu de forma a precaver-se contra a escassez, e portanto, seu nível de atenção fica naturalmente mais elevado em se tratando de coisas ou eventos escassos[173].

O segundo aspecto notável do Duelo, especialmente no período formativo da cultura de cantoria e do cordel que vai de meados do século XIX ao início do século XX, é sua periculosidade[174]. Assim como nos esportes de contato como o boxe ou como as justas

---

172 v. "A Peleja Original como Espaço de Disputas: O Duelo de Versões", pp. 38.

173 Boyd (2009), p. 54: "The sense of empathy with others of one's kind, the positive feeling of shared purposes, underlies all sociality, but it can readily be overridden by the need to compete for resources like space and food that become scarcer with group living."

174 Sautchuk (2009), pp. 158-159: "Tomei como uma das orientações nessa reflexão os escritos de Erving Goffman, sobre as situações de 'ação' entre os norte-americanos. O termo 'ação' designa um leque amplo de momentos em que a indeterminação dos resultados oferece riscos e chances que podem influenciar objetivamente a vida posterior de um indivíduo. Trata-se portanto, de situações problemáticas porque estão por ser determinadas; e decisivas ou fatídicas por suas consequências. Nessas ocasiões

medievais, a periculosidade do Duelo – no caso, uma "periculosidade poética" – intensifica o risco dos oponentes e portanto, o fascínio dos assistentes.

A periculosidade alude ao fascínio, que é um traço psicológico bastante complexo e ainda pouco estudado no ser humano[175]. O fascínio tem sido considerado pelos filósofos como um sentimento ligado à morbidez, e portanto, moralmente baixo. Foi Kant quem fez avançar esta noção a partir do conceito aristotélico de perfectibilidade ao afirmar que "a natureza tem um plano que é oculto ao Homem" porém que conduz ao completo desenvolvimento das capacidades naturais do homem, em especial à razão.

Temos ainda o elemento político, de uma época de transição e instabilidades que se refletia nos Duelos de Cantoria, especialmente aqueles em que opunham negros contra brancos, intensificando-os e também trazendo um elemento adicional de fascínio. Iumatti explicita o clima político da época ao afirmar que "o surgimento das cantorias como espaços em que escravos, libertos e livres, negros e 'brancos', poderiam medir suas forças poéticas - e, em última instância, seu domínio da língua (raciocínio, ritmo, rima, imagens etc.) - em duelos que podiam chegar a dramatizar as relações sociais e raciais potencialmente em xeque mostra, possivelmente, todo o abalo simbólico de uma sociedade que se preparava para uma transformação cujas consequências eram por todos ignoradas, e que gerava novos terrenos de sonhos, utopias e disputas"[176] .

De acordo com a psicologia moderna, o fascínio é oposto à razão e é, assim como a resposta à escassez, de origem evolutiva[177]. O fascínio pela periculosidade é óbvio: é o impulso de aproveitar a ocasião de presenciar a experiência do perigo sem de fato arriscar-se pessoalmente. Esta forma de aquisição de conhecimento através da observação de terceiros e da ressignificação da experiência testemunhal em conhecimento é um dos traços característicos da espécie humana[178].

---

perigosas, o indivíduo pode expressar seu caráter, isto é, mostrar a si mesmo e a outrem como ele se comporta quando a sorte está lançada. Aí, são importantes tanto qualidades técnicas relativas à natureza dos desafios quanto qualidades do caráter que lhe permitem administrar as situações de risco, sendo que ambas as categorias de qualidades contribuem para a reputação de um sujeito. [...] Há formas de ação em que as demonstrações de caráter de duas pessoas ou dois grupos entram em confronto. Elas ocorrem tanto no cotidiano quanto em arenas específicas como os esportes e a própria cantoria. Goffman caracteriza esse tipo de luta como um jogo moral, pois o campo de expressão do caráter de uma pessoa vem a ser justamente a expressão do caráter da oura e estará em questão sempre o triunfo ou o perigo moral da construção ou ruína de uma reputação."

175 Boyd (2009), p. 165: "We therefore have an endless fascination with character information, since it helps us to predict the behavior of those we interact with and remains relatively stable over time."

176 Iumatti (2015), p. 105.

177 Baumbach (2015), p. 20: "Considering its functional account, fascination differs from other emotions insofar as it appears to be directed at no other goal than the experience of fascination. While fear-induced paralysis is triggered by the goal to maintain personal safety (for example I freeze at the encounter with a lion), fascination seems to arise from the objective of being fascinated."

178 Peterson (1999), p. 77: "Interpretation of the reason for dramatic consequences, portrayed in narrative—generally left to the imagination of the audience—constitutes analysis of the *moral* of the story. Transmission of that moral—that rule for behavior, or representation—is the *purpose* of narrative, just as fascination, involuntary seizure of interest, is its (biologically predetermined) means. With development of the story, mere description of critically important (and therefore compelling)

Temos que, numa possível "economia do fascínio", a peleja seria tanto mais artigo de alto valor quanto mais rarefeita ela for, e quanto mais perigo ela representar para os cantadores. Talvez esta soma de fatores explique o grande sucesso de público e a durabilidade no tempo do Martelo entre Ignacio da Catingueira e Romano do Teixeira: tanto a raridade do evento fugaz quanto a intensidade da periculosidade podem ter servido para intensificar tremendamente o fascínio gerado por este duelo.

Romano do Teixeira tinha muito a perder. Basta analisarmos sua situação para que isto fique claro: estava recebendo um cantador escravo em seu próprio território de primazia, tinha sido convidado a testar seu estro com alguém que, aparentemente, não tinha nada a perder. Com certeza, havia um misto de orgulho e temor no ar nos momentos que antecederam o duelo. Por outro lado, Ignacio adentrava território hostil, como um duelista que invade o território inimigo sem saber se vai sair vivo dali ou não. O patrocínio dos irmãos Ayres da Costa, que pode ser visto tanto do ponto-de-vista da grandeza de promover o duelo quanto da leviandade de colocar frente a frente dois antagonistas tão díspares, somente fez aumentar a pressão sobre ambos. Como já vimos, ambos os personagens viveram narrativas heroicas, cada um a seu modo, e a intensa carga emocional do encontro revela a intensa periculosidade – e fascínio – deste duelo.

Como narra Linda Lewin em "*Um Conto de Dois Textos: Oralidade, História Oral e Insulto Poético em O Desafio de Romano e Inácio em Patos (1874)*"[179]: "O aclamado cantador, Francisco Romano, o Caluete, mais conhecido simplesmente como 'O Grande Romano', concordou em participar de uma disputa preparada para desafiar o seu titulo de 'O Rei dos Cantadores'. Romano, que não era dado a cantar com qualquer um que o desafiasse, aceitou a disputa colocando à prova sua fama regional contra alguém cujo talento era praticamente desconhecido: Manuel Inácio, um escravo analfabeto de Catingueira, um povoado no município vizinho de Piancó. Os entusiasmados apoiadores de Inácio da Catingueira, dois abastados irmãos proprietários de terras em Catingueira, Firmino e Crisanto Ayres Albano da Costa, persuadiram Romano a viajar para Patos desde seu sítio em Mãe d'Água, distrito do adjacente município de Teixeira. A disputa foi realizada em uma latada, erguida ao lado da Igreja da Nossa Senhora da Conceição. Mas tarde, aparentemente, ela foi transferida para dentro da casa do Ten-Cel. Firmino Ayres".

Vemos que o fascínio funciona também como combustível para a conjectura. Os irmãos Ayres da Costa, muito provavelmente, vislumbraram uma possibilidade de ver Romano do Teixeira destronado por um desconhecido, situação dramática que, pela mera possibilidade de ocorrer já desencadeia vôos da imaginação. Em momentos como esse, há no ar uma ambivalência entre atração e repulsa pelo evento. Atração no sentido de reconhecer no evento algo digno de nota, a possibilidade de presenciar grandes feitos

---

behavioral/representational patterns becomes able to promote active imitation."

[179] Lewin (2007), pp. 81-82.

heroicos. Repulsa no sentido de que há a possibilidade real de se presenciar a humilhação e a derrota, sem que nada se possa fazer para impedir isso. A ambivalência do fascínio, neste caso, estaria na impossibilidade de se saber de que lado estaria a humilhação e "morte poética" de um grande cantador – seja ele Romano do Teixeira ou Ignacio da Catingueira – e a atração estaria justamente na vitória do cantador no mesmo duelo.

Esta ambivalência criadora do fascínio está incorporada no personagem arcaico da Medusa, que não pode ser olhada diretamente porque isto traria a perdição ao homem, mas ao mesmo tempo causa desejo intenso de ser observada[180]. Este conflito, estudado em detalhes por Sibylle Baumbach em *Literature and Fascination*, é uma das forças mais frutíferas de toda a literatura e também um dos mais potentes motores da formação de mitos.

É precisamente isto o que ocorre num duelo de cantoria. Esta é provavelmente a origem do fascínio que teria levado os irmãos Ayres da Costa a promoverem o duelo e assim, marcarem a ocasião festiva com um evento memorável. Tanto que o evento memorável, o duelo, ficou para a história e apenas por causa dele é que se tem lembrança das circunstâncias e das pessoas envolvidas.

Assim, esta "economia do fascínio" opera em múltiplos níveis, todos eles dentro do paradigma da Medusa explicitado por Baumbach, de conflito entre a possibilidade do cantador encontrar a morte poética e a possibilidade de superação. É este conflito, inclusive, que repercutiu através dos tempos nas narrativas das Pelejas escritas sobre este Duelo de autoria de diversos cordelistas.

Assim, temos que o Duelo surge a partir de uma motivação externa a ele. Para além da estrutura interna do duelo, que já analisamos, há uma estrutura papéis narrativos externa a ele, que é similar à estrutura de um duelo propriamente dito (que pode ser tanto um duelo quanto uma luta de boxe ou um *pas d'armes*, por exemplo): há o promotor do duelo, que no caso do Martelo de Romano e Ignacio foram os irmãos Ayres da Costa, que inclusive cederam o espaço para que ele ocorresse, há a presença dos dois duelistas e de seus apoiadores, há o público assistente que dá peso e importância ao evento, e há os narradores que, como Homeros de seu tempo narrando pequenas Ilíadas locais, imprimirão sua própria versão do duelo e disputarão o lugar dela na posteridade.

As similaridades deste Duelo promovido pelos irmãos Ayres da Costa com o *Passo Honroso* de Don Suero de Quiñones ocorrido em 1434[181] são relevantes, e, como demonstrado por Jerusa Pires Ferreira em "*O Passo das Águas Mortas: Cavalaria em*

---

[180] Baumbach (2015), p. 2: "The Medusa incorporates the ambivalent forces of attraction and repulsion that are at the heart of the dangerously seductive and petrifying lure referred to as 'fascination'."
[181] v. "Duelo de Cantoria como gênero narrativo: a constância da forma", Cap. 1, p. 30.

Cordel", não são mera coincidência[182].

A moderna teoria da complexidade, que inclui o estudo de fenômenos como a retroalimentação (feedback), auto-organização, interdependência, não-linearidade, dentre outros, e também inclui os paradigmas da agência para estudar a formação de fenômenos sociais a partir do ponto-de-vista micro e o paradigma da rede para estudar a formação dos mesmos fenômenos a partir do ponto-de-vista macro, é o que empregarei aqui na tentativa de descrever a existência – ou seja, a emergência – do Duelo como fenômeno social complexo[183].

Esta abordagem tem a vantagem de nos permitir conciliar o estudo da narrativa com o estudo da sociedade de uma forma contínua e transparente, tirando proveito da interdisciplinaridade para conectar campos do conhecimento que, sob esta abordagem, passam a ter grande afinidade. É claro que não nos aprofundaremos na teoria da complexidade, que é um campo muito vasto. Apenas nos serviremos de alguns destes conceitos para situarmos o Duelo de Cantoria enquanto fenômeno social e também fenômeno narrativo num mesmo contínuo epistemológico.

Para nos aproximarmos deste construto teórico a partir de construtos teóricos já conhecidos, sugiro começarmos pelo termo "papel social", conceito clássico da sociologia e corroborado pela ciência cognitiva[184] que reflete a noção de que cada um de nós, especialmente numa sociedade complexa como a ocidental, desempenha vários papéis em diferentes ocasiões. Somos alunos, professores, pedestres, motoristas, pais, filhos, antagonistas, amigos. Tudo ao mesmo tempo, porém de forma assíncrona, ou seja, nem todos os papéis sociais se fazem presentes simultaneamente e sim, conforme a ocasião se apresente. Num dado momento, somos motoristas. Mas, ao estacionarmos o carro e continuarmos nosso trajeto à pé, nos tornamos pedestres, que é um papel social constituído de forma completamente diferente. A diferença é tão grande que motoristas e pedestres têm direitos e deveres diferentes descritos na lei.

---

182 Ferreira, 1979, p. 68: "Vê-se [...] que, desde muito longe, a repetição de sequências e combates, provas e provações é o próprio encaminhamento jamais redundante do *récit épico* enquanto tal e assim, os ritos e o cerimonial que daí se armam, justificam ou invalidam o mundo, dando sentido aos atos." (Grifo no original).

183 Sawyer (2005), p. 2: "Beginning in the mid-1990s, several scientific developments converged to create a qualitatively more advanced approach to complex systems, and these developments have significant implications for social scientists. The general systems theories of previous decades were always more successful at explaining natural systems than social systems; in spite of the universalist ambitions of such theorists, social scientists generally ignored them. In contrast, the latest work in complex dynamical systems theory – which I refer to as a *third wave* of systems theory – is particularly well suited to sociological explanation."

184 Shavitt et.al (2008), p. 1104: "The independent self-construal defines the individual in terms of unique attributes and characteristics that distinguish him or her from others, whereas the interdependent self-construal defines the individual in terms of social roles and relationships with others."

De acordo com a ciência cognitiva, os papéis sociais são típicos de culturas de viés coletivista, como, entre outras, a latino-americana[185], na qual a literatura de cordel e os duelos de cantoria estão inseridos. A partir desta constatação, que está evidente na experiência de cada um de nós, é possível observar que cada "papel social" que desempenhamos está inserido em contextos diferentes. Para papéis sociais relacionais, ou seja, que se definem pela relação com outras pessoas (e não com o espaço, como os papéis sociais de motorista e pedestre), o contexto pode ser radicalmente diferente. É possível, por exemplo, que num papel social de aluno ou de professor que desempenhemos não exista sequer uma relação, uma pessoa, com quem nos relacionamos também fora daquele contexto. Um professor ou aluno podem relacionar-se com dezenas, centenas de pessoas em seu papel social de professor ou aluno, mas como membro de uma família por exemplo, seu círculo de relações pode ser completamente separado do primeiro.

Isto quer dizer que participamos simultaneamente de redes sociais distintas entre si. Somos pontos de conexão entre estas redes, que, não fosse através de nós, não se comunicariam. Há uma "verticalidade" de nossos papéis sociais quando pensamos que nossa pessoa participa de diversas redes sociais (sejam elas reais ou virtuais) que se sobrepõem.

Retomando o exemplo de Ignacio da Catingueira, ele estava inserido na rede social da fazenda de seu senhor, Manuel Luiz de Abreu. Dentro desta rede específica, se considerarmos uma das hipóteses a respeito de sua existência, Ignacio desempenhava alguns papéis que eram facetas de seu papel social de "escravo de ganho" (considerando que este papel social tenha realmente existido). Para a fazenda, e por conseguinte para seu senhor, Ignacio da Catingueira desempenhava uma função específica: saía menos do que os outros escravos para a cidade para vender produtos da fazenda, e usava mais seu estro para vencer duelos de cantoria e assim, trazer os proventos das contendas para o padrão, agregando-os aos lucros da fazenda. Há uma narrativa existencial aí: o escravo sai da fazenda para "ganhar" e volta, se possível, com o prêmio em dinheiro. Por isto, é "bem considerado" pelo senhor – lembrando que se trata do século XIX, onde os proprietários de terras via de regra tinham uma postura paternalista para com seus subalternos, fossem eles escravos ou não.

A narrativa do duelo com Romano do Teixeira se intersecta não apenas no momento do duelo em si, mas antes, num momento não documentado e que não sabemos como ocorreu, em que os irmãos Ayres da Costa tomaram conhecimento de Ignacio e de seu talento. Esta primeira impressão serviu como mote para que, num segundo momento

[185] Shavitt et.al (2008), p. 1104: "National cultures that celebrate the values of independence, as in the United States, Canada, Germany, and Denmark, are typically categorized as individualistic societies in which an independent self-construal is common. In contrast, cultures that nurture the values of fulfilling one's obligations and responsibilities over one's own personal wishes or desires, including most East Asian and Latin American countries, such as China, Korea, Japan, and Mexico, are categorized as collectivistic societies in which an interdependent self-construal is common (Hofstede, 1980, 2001; Markus & Kitayama, 1991; Triandis, 1989)."

desta sequência narrativa, os mesmos irmãos decidissem abrilhantar um evento da família com um duelo que lembrava a história de "Davi e Golias", muito provavelmente já observando as notáveis assimetrias entre os dois personagens – que, neste momento desta narrativa específica, existiam apenas como conjectura.

Antes do fascínio causado pelo hoje famoso duelo, foram os irmãos Ayres da Costa os responsáveis pela existência do evento. Caso não tivessem tomado a decisão de promover o duelo de cantoria, ele jamais teria ocorrido. A decisão dos irmãos Ayres da Costa é um dos pontos centrais da narrativa deste duelo como fenômeno emergente no entorno da sociedade local, e certamente sua influência local serviu para dar credibilidade ao evento, o que pode ter servido como o primeiro impulso rumo à popularidade do mesmo. É, ainda, bastante possível que Romano do Teixeira tenha aceitado participar do evento apenas por conta da credibilidade dos irmãos Ayres da Costa.

Ou seja, ao conectarem os diversos elementos humanos e materiais a um objetivo claro estabelecido no futuro, os irmãos Ayres da Costa serviram como os iniciadores desta narrativa, propiciando o impulso inicial para que ela existisse. Foi apenas em algum ponto posterior que ela ganhou vida própria e saiu de sua esfera de influência. Esta provavelmente não era a sua intenção inicial, mas isto ocorreu porque a composição dos elementos da disputa ressoou com tal força nas redes sociais locais da época, criou tal fascínio nas pessoas, que transbordou para além do evento em si, recriando-se de narrativa "para" o evento em narrativa "sobre" o evento.

Do Ambiente Social de Volta à Narrativa: o Duelo de Cantoria como Mito e *Storyworld*

Esta "ampliação" do evento para além de si mesmo é um fenômeno interessante para entendermos não apenas a existência do duelo de cantoria recontado como peleja na literatura de cordel, mas também sua profunda inserção na cultura local e seu sucesso comercial.

Para que possamos prosseguir nesta linha de raciocínio, é preciso fazer uma conjectura inicial: devem ter havido muitos duelos de cantoria na mesma época e na mesma região, porém dos quais não se tem notícia. Duelos talvez tão ou mais intensos do que o de Ignacio com Romano, mas que por alguma razão não encontraram eco nem transbordaram para a cultura popular mais ampla.

Como relata Câmara Cascudo, a partir de suas memórias da infância: "Tios e primos eram vaqueiros e maníacos pelos cantadores. Sempre que era possível tínhamos um deles arranchado, cantando. Pagavam 40$ e com as louvações o cantador ia até 100$. Fortuna. Mais raros eram os desafios sérios, as lutas tremendas entre poetas famosos. Vezes cotizavam-se todos os moradores e provocava-se o encontro. A tabela ia até 200$

e mais ainda"[186].

Aqui faremos uma tentativa de utilizar o arcabouço teórico desenvolvido neste trabalho para entender o fenômeno do surgimento do Martelo de Ignacio com Romano como artefato cultural-narrativo.

Por artefato cultural-narrativo eu entendo um *agregado narrativo* (*narrative bundle*) que contém significações atribuídas a pessoas, locais, datas, fatos e eventos que compõem um todo narrativo coeso e que pode ser reproduzido com grande precisão em diversos locais e épocas. Um romance conhecido é um artefato cultural-narrativo, assim como o são um artigo científico ou uma dissertação de mestrado. Histórias como a Odisséia de Homero, ou a Paixão de Cristo, são artefatos culturais-narrativos. Já um duelo de cantoria, por não ser de base escrita como um texto dramático e sim de base oral, é um artefato cultural-narrativo com características especiais – é efêmero, como já discutimos.

Um Duelo de Cantoria somente adquire as características de um artefato cultural-narrativo quando passa à forma escrita de Peleja e torna-se, assim, um *agregado narrativo* como descrito acima.

Já vimos que a iniciativa dos irmãos Ayres da Costa foi essencial para que o martelo de Ignacio com Romano existisse. O segundo fator que proporcionou a sobrevivência desde Duelo de Cantoria no mundo da literatura de cordel foi sua transformação, ou tradução, em Peleja. De nada adiantaria o evento ter sido bem-sucedido, fascinante, eletrizante mesmo, se ali não estivessem presentes outros cantadores, centripetamente atraídos ao local, e que se dispusessem a narrar os fatos posteriormente numa *transmissão centrífuga de narrativas*, ou então, outras pessoas que transmitissem a narrativa centrifugamente para que ela chegasse inteira nos ouvidos de cordelistas que não puderam estar presentes.

Empregando a teoria de redes associada à noção de *transmissão narrativa*, podemos observar o evento do Duelo de Cantoria como uma singularidade da multiplexação[187] da

---

[186] Cascudo, C., 1994, p. 12.

[187] Por "narrativa multiplexada" entendo a abordagem que considera que cada elemento narrativo, em especial, cada personagem, está na verdade participando de diversas narrativas simultaneamente conforme seus diversos papéis sociais, todas elas colapsadas num único agente porém percorrendo *agregados narrativos* diferentes. Neste sentido, Ignacio da Catingueira, por exemplo, percorreu a narrativa do duelo com Romano do Teixeira na condição de cantador desafiante, porém em relação à sua condição de escravo, vivenciava uma narrativa completamente diferente: a de vencer duelos para ganho de seu senhor, Manuel Luiz de Abreu. Estas duas narrativas têm como ponto de contato o personagem Ignacio, que as desempenha simultaneamente, dedicando-se ora mais a uma, ora mais a outra, ou seja, de forma multiplexada. A "singularidade da multiplexação" é portanto o momento único no tempo, um "fotograma" da realidade fluida, em que cada personagem está desempenhando com bastante intensidade um único papel social dentre os vários que normalmente desempenha. No caso deste Duelo, Ignacio estava representando o papel de cantador desafiante, Romano, o de cantador defensor, e cada pessoa que estava presente à cena deixava por instantes de desempenhar seus outros papéis sociais para desempenharem o papel social de ouvinte do Duelo. Depois do Duelo, o evento se desfez e as pessoas

rede social local e assim compreender melhor os efeitos de difusão da narrativa. Partindo do conceito já conhecido de redes urbanas[188], que mapeiam o território, temos que no Nordeste brasileiro a rede urbana era (e ainda é, majoritariamente) altamente concentrada, ou seja, há uma cidade grande que concentra a totalidade dos serviços, em geral uma capital litorânea, e as outras cidades servem a função primária de entrepostos para escoamento de mercadorias. Esta conformação espacial era a conformação da rede urbana presente em todo o Brasil do século XIX[189].

Uma característica deste tipo de concentração espacial é que os fluxos econômicos e de serviços fluem apenas numa única dimensão espacial, ou seja, entre a capital e as cidades satélites. A capital supre todas as necessidades de serviços e concentra as atividades econômicas, fazendo com que fluxo transversal entre cidades satélites, mesmo que vizinhas, seja muitas vezes quase que inexistente[190].

O fluxo de pessoas também reproduz, de uma forma geral, o fluxo econômico[191]. Portanto, é possível conjecturarmos que à época do Martelo de Ignacio com Romano as pessoas tivessem uma relação mais intensa com a capital do que com cidades vizinhas.

Exceção à regra, como sempre, deviam ser os artistas, cantadores e pregadores, que tradicionalmente vagavam de uma cidade à outra, perpassando as redes urbanas com seus percursos próprios. No entanto, pelos relatos deste Duelo, que dizem que Ignacio "saía da fazenda e retornava à fazenda"[192] e que Romano "foi persuadido a sair de seu

---

retomaram cada uma seus outros papéis sociais e seguiram suas vidas, mas agora, carregando a memória do Duelo consigo.

188 Santos, 2002, p. 187: "As redes são virtuais *e* ao mesmo tempo são reais. Como todo e qualquer objeto técnico, a realidade material independente das redes é ser uma promessa. E assim que 'a rede preexiste a toda demanda de comunicação e apenas realiza a comunicação solicitada' (Ch. Pinaud, 1988, p. 70). Nesse sentido a primeira característica da rede é ser virtual. Ela somente é realmente real, realmente efetiva, historicamente válida, quando utilizada no processo da ação. As redes são técnicas, mas também são sociais. Elas são materiais, mas também são viventes, diz D. Parrochia (1993, p. 39), propondo que se defina o vivente como o fazem A. Lwoff (1969, p. 25) e F. Jacob (1970, pp. 87-145), quando estes o consideram como um sistema de ordem dupla, a o mesmo tempo estrutural e funcional."

189 Santos & Silveira, 2006, p. 34: "As maiores cidades formaram-se no litoral ou nos seus arredores. Pode-se daí afirmar que, exceto para as cidades do ouro, a vida urbana praticamente não existia fora das zonas litorâneas ou sublitorâneas. As metrópoles coloniais eram igualmente portos, ao passo que, na região interior mais próxima, centros intermediários se formavam, destinados a servir mais diretamente às zonas de produção".

190 Santos, 2002, p. 188: "As redes são, pois, ao mesmo tempo, concentradoras e dispersoras, condutoras de forças centrípetas e de forças centrífugas. É comum, aliás, que a mesma matriz funcione em duplo sentido. Os vetores que asseguram à distância a presença de uma grande empresa são, para esta, centrípetos, e, para muitas atividades preexistentes no lugar de seu impacto, agem como fatores centrífugos".

191 Santos, 2002, pp. 176-177: "Mas a rede [urbana] é também social e política, pelas pessoas, mensagens, valores que a frequentam. Sem isso, e a despeito da materialidade com que se impõe aos nossos sentidos, a rede é, na verdade, uma mera abstração. Talvez por isso um geógrafo como O, Dollfus propõe (1971, p. 59) que o termo de rede seja limitado aos sistemas criados pelo homem, deixando aos sistemas naturais o nome de circuitos. A verdade, porém, é que uns e outros apenas são valorizados pela ação humana.

192 Como se pode depreender de diversas Pelejas recontando o evento do Desafio de Patos (v. cap. 3).

sítio"[193], me parece que a locomoção destes cantadores específicos estava limitada a trajetos de ida-e-vinda de e para seus locais de origem. Ao menos com base nestes relatos, e considerando o que relata Melo[194], trata-se de um caso específico em que tivemos um cantador escravizado com a liberdade de ir-e-vir tolhida e um outro já consagrado, e portanto, bastante seletivo na escolha dos desafios.

Tudo isto, a conformação esparsa das redes, a alta centralidade da capital mesmo que longínqua, a restrição dos movimentos tanto das pessoas comuns, sugere que o evento do Desafio de Ignacio com Romano teve força suficiente para transcender estas limitações espaciais e fazer com que pessoas atravessassem estas redes transversalmente para se deslocarem até Patos e acudirem ao evento[195].

Utilizando a terminologia da moderna teoria de redes, o que ocorreu é que a *densidade* da rede aumentou momentaneamente, com as pessoas acorrendo simultaneamente a um mesmo local, o que fez com que a troca de informações prescindisse da distância física pela duração do evento do duelo. Com a proximidade, outro parâmetro de medição das redes, o *path length* (extensão do caminho mais curto percorrido de um ponto qualquer na rede até outro ponto qualquer) também tendeu a zero, pois pessoas localizadas em diversos pontos da rede encontravam-se agora no mesmo local. Já o terceiro parâmetro para medição das redes, a *degree distribution* (distribuição de graus, ou o número médio de conexões que cada nó, ou ponto, da rede possui com outros nós da mesma rede), foi o que se manteve constante. Isto significa que nós com muitas conexões (no caso, contatos na rede social) como no caso dos irmãos Ayres da Costa e outros membros mais conhecidos e bem-relacionados da comunidade encontravam-se fisicamente próximos a nós com poucas conexões (um pequeno agricultor que vive isolado e conhece poucas pessoas, por exemplo), no entanto, esta proximidade não alterou seu grau de conectividade.

Continuando o raciocínio neste sentido, é plausível concluir que o evento aumentou momentaneamente a centralidade[196] de Patos na camada social da rede regional por

---

193 Lewin (2007) pp. 81-82: "...Romano ... concordou em participar de uma disputa preparada para desafiar o seu título de "O Rei dos Cantadores". Romano, que não era dado a cantar com qualquer um que o desafiasse, aceitou a disputa colocando à prova sua fama regional contra alguém cujo talento era praticamente desconhecido". Além deste texto, pode-se depreender o mesmo de diversas Pelejas recontando o evento (v. cap. 3).

194 Melo (2010), ver o item "A transmissão dos elementos narrativos: José Bernardo da Silva em Juazeiro, 1926" neste capítulo.

195 Bearman & Stovel, 2000, p. 88: "The key development is recognition that narratives and social structures have similar features, and that these features provide insight into the social meanings generated and reproduced within each. Both are often locally dense (and globally sparse), knotty, and redundant. These features of narratives, as with social structures, allow for measurement of their structural properties, thereby revealing their morphological foundation, and making possible meaningful comparisons, even across narrative contents (or structural contexts) that are vastly different in scope and significance."

196 Bearman & Stovel, 2000, p. 86: "The best way to measure the importance of particular kinds of events in narrative networks is to assess the centrality of nodes associated with them. Central nodes play a crucial role in advancing the narrative, because they weave together otherwise unconnected components

conta do boca-a-boca, num movimento de contração da rede social num único ponto para onde convergiram os patrocinadores, os duelistas, a platéia e, em meio desta, as testemunhas que futuramente se tornariam os divulgadores-tradutores do evento.

Esta compressão espacial momentânea da rede social fez com que ocorresse um fenômeno conhecido da ciência das redes, que é o aumento da desigualdade de conexões como consequência do aumento da densidade. Em outras palavras, quanto mais densa foi a multidão que acorreu ao evento, maior o prestígio dos nós mais bem-conectados (as pessoas mais bem-relacionadas). Estes nós de maior centralidade (com maior número de conexões) eram de duas categorias diferentes: por um lado, eram as figuras influentes da região, como por exemplo os promotores do evento, e de outro, os cantadores mais afamados, como Romano do Teixeira e outros que acorreram ao evento. Estes dois grupos beneficiaram-se da concentração de contatos de uma forma desproporcional ao número de pessoas presentes.

Podemos assim observar que ocorreu ali em Patos, durante aquele duelo, um fenômeno pontual de concentração da rede social, que, por conta das características da própria rede, serviu para intensificar o status dos cantadores e assim, de forma imperceptível aos presentes, aumentar ainda mais o fascínio pelo evento.

Quando o evento terminou e o encontro se desfez, a rede social voltou a se expandir com o retorno das pessoas a seus locais de origem. A rede social voltou a ser mapeada sobre a rede física, o próprio espaço ocupado, e as pessoas voltaram a seus lugares carregando consigo a memória e o enlevo do evento. É como se, fisicamente, a rede tivesse se contraído num ponto focal pela duração do evento e depois tivesse se expandido novamente, porém agora carregando a experiência e a memória do evento.

Com esta expansão, o efeito de transporte narrativo – comumente denominado de "enlevo" – gerado pelo evento também se expandiu para um público ausente ao evento. Mais ainda, cordelistas como Francisco das Chagas Batista e pesquisadores como Luiz Nunes Alves, por exemplo, fizeram este efeito sobreviver em seus relatos, um deles feito com base na observação direta e o outro, por via indireta.

Este efeito de "pulsação" da rede, que se contraiu em Patos e voltou a se expandir, num movimento de *transmissão narrativa centrífuga*[197] agora carregando uma narrativa épica de volta à sua área geográfica de influência, talvez nos ajude a explicar o mecanismo pelo qual se deu a paulatina promoção do evento à categoria mítica. Porém, ele não explica sua potência, que, em última análise, é o fator decisivo para a transformação deste Duelo específico em um *storyworld* do universo do cordel, em diversas Pelejas e outras narrativas *sobre* o Duelo.

---

of the story."

[197] Ver "A transmissão dos elementos narrativos: José Bernardo da Silva em Juazeiro, 1926", neste capítulo.

Para tal, vale a pena recorrer a um grande observador do sertão que, por conta de suas posturas políticas monarquistas e pró-católicas e seu pouco rigor acadêmico, não teve maior influência no campo da crítica literária e nas ciências sociais. Mas o testemunho em primeira pessoa cabe aqui, neste momento, pelo sabor da leitura e também pela precisão do olhar. É Luís da Câmara Cascudo quem diz, em "Vaqueiros e Cantadores", de 1939[198]:

> "Conheci e vivi no sertão que era das 'eras de setecentos' ... Chuva vinha do céu e trovão era castigo. O Sol se escondia no mar até o outro dia. Imperavam tabus de alimentação e os cardápios cheiravam ao Brasil colonial. Mandava-se fazer uma roupa de casimira que durava toda a existência. Era para o casamento, para as grandes festas, para o dia da eleição, do casamento da filha e era-se enterrado com ela. As mães 'deixavam' roupa para as filhas. E elas usavam. Os hábitos ficavam os mesmos, de pai para filho. Calçava-se meia branca quando se tomava purgante de Jalapa. Mordido de cobra não podia ouvir fala de mulher. Nome de menino era do 'santo do dia'. Os velhos tinham costumes inexplicáveis e venerandos. Tomavam banho ao sábado, davam a bênção com os dedos unidos e quase todos sabiam dez palavras em latim. A herança feudal pesava como uma luva de ferro. Mas defendia a mão. Os fazendeiros perdiam o nome da família. Todos eram conhecidos pelo nome próprio acrescido do topônimo. Coronel Zé Braz dos Inhamuns, Chico Pedro da Serra Branca, Manoel Bazio do Arvoredo. Nomes dos homens e da terra, como na Idade-Média. Tempo bonito".

E, continua, agora enfocando os cantadores e cordelistas[199]:

> "Também é tempo de informar que a poesia de improvisação tem suas fontes literárias. Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista, falando apenas da 'dupla' mais ilustre, publicaram milhares de sextilhas, descrevendo batalhas entre cantadores tradicionais ou imaginários. Essa produção articulou-se na corrente geral e dela faz parte, indissoluvelmente. Confundiu-se. Os cantadores dizem versos de Leandro ou Chagas de mistura com versos antigos. A convergência explica igualmente os ciclos. O verso dedicado a um herói vai servindo para outro desde que diminua a impressão inicial. A influência do poeta letrado é, desta forma, vasta mas de fronteiras indemarcáveis. É de notar a deformação inconsciente, característica da inteligência sertaneja, adaptando o verso às exigências de sua mentalidade".

Os relatos de memória confirmam as pesquisas científicas, as lembranças dos modos de ser e fazer são explicáveis pelas modernas teorias das ciências sociais, tanto as cognitivas emprestadas da psicologia quanto da complexidade, emprestadas da matemática. O universo da criação do mito fecha-se num todo explicável, apreensível.

---

198 Câmara Cascudo, 1939/1994, p. 11.

199 Câmara Cascudo, 1939/1994, p. 12.

A Idade-Média de Câmara Cascudo confunde-se com a cavalaria em cordel de Jerusa Pires Ferreira. E a "deformação consciente" dos poetas com "inteligência sertaneja" pode ser claramente vista a trabalhar na análise que fizemos aqui, da criação do mito da peleja de Ignacio da Catingueira com Romano do Teixeira.

Conclusão do Capítulo

O *sincretismo narrativo* é um fenômeno cultural que pode ser melhor compreendido a partir de uma abordagem sintética, com uma análise que considere o fenômeno como emergência específica de uma situação social complexa. Assim, partimos de uma descrição sucinta dos paradigmas da síntese e da complexidade para abordarmos o *sincretismo narrativo* como fenômeno cultural e para em seguida nos aprofundarmos em alguns aspectos deste fenômeno a partir de exemplos concretos.

Assim, a partir do conceito de *autor-legião* observamos que é possível identificar, a partir de uma narrativa original, a existência um *feixe de narrativas* similares que se desenvolvem ao longo de uma *trajetória orbital* em torno da narrativa original (seja ela existente ou presumida) e são transmitidas ao longo do tempo e do espaço por fenômenos de *transmissão centrípeta* e *centrífuga*, ampliando o *storyworld* de uma narrativa específica ou até mesmo, criando outro.

A partir da noção de sincretismo aliada à noção de transmissão da narrativa, pudemos descrever como um evento narrativo específico, o Duelo de Ignacio da Catingueira com Romano do Teixeira, o fenômeno da criação de um *storyworld* tomou corpo e forma.

Do Duelo inicial emergiu o *storyworld* do Duelo de Patos, que, por conta dos narradores e outros transmissores da narrativa que ali estavam presentes, juntamente com a ação sincrética de narradores distantes no espaço e no tempo e o "duelo de versões" promovido por eles, passou a integrar a literatura de cordel como mundo narrativo com limites definidos, tendo seus personagens míticos e sua situação de duelo desigual que, como os textos homéricos, ainda exerce fascínio e inspira novas versões.

Conclusão
Do Saber Narrativo
à Ação Narrativa

Poucos anos atrás, teria sido impossível examinar o fenômeno do duelo de cantoria da forma com que fizemos aqui. Com o surgimento das ferramentas de análise baseadas na ciência cognitiva e na teoria da complexidade aplicada às ciências humanas, pudemos nos aventurar por este campo e observar um fenômeno cultural já bastante conhecido e importante como o Duelo de Cantoria de base nordestina sob um novo ponto-de-vista analítico.

A chamada "virada cognitiva", como foi denominada esta nova etapa das ciências humanas, pode ser entendida se acompanharmos o trabalho de Donald Polkinghorne (1936-2018), um dos pilares sobre o qual o presente trabalho se assenta. Com formação no campo da psicologia da religião (Washington U, Yale, Hartford, com PhD na Union Graduate School) e longa atuação como psicoterapeuta, Polkinghorne teve a oportunidade de desenvolver na prática suas ideias sobre a cultura e sobre o ser humano.

Em seu primeiro trabalho teórico de fôlego, *Narrative Knowing and the Human Sciences* (*O Saber Narrativo e as Ciências Humanas*), publicado em 1988, Polkinghorne expressou sua frustração com a dificuldade que ele e seus alunos enfrentavam em obter resultados concretos aplicando as disciplinas que aprendiam e pesquisavam. Como relata no prefácio da obra, havia um abismo entre o que se pesquisava na academia e o progresso que terapeutas experientes conseguiam obter para seus pacientes na prática[200].

E o fator decisivo, segundo Polkinghorne pode observar empiricamente, foi que, na prática, os resultados eram obtidos aplicando-se o saber narrativo[201]. Como resultado deste "insight", a obra é uma profunda exploração do que é, afinal, este "saber narrativo" tomando por base vários campos do conhecimento em humanidades. Capítulo atrás de capítulo, Polkinghorne explora as possibilidades do saber narrativo nas disciplinas da Linguística, História, Estudos Literários, e Psicologia, para depois buscar uma síntese relacionando os aspectos narrativos da existência humana e, por fim, retornar a seu campo de especialidade, a clínica psicoterapêutica.

---

[200] Polkinghorne, 1988, p. ix: "I view my discipline, psychology, as a unified enterprise, and have supported the ideal of the integration of its scientific and professional aspects; yet I have not found the findings of academic research of much help in my work as a clinician, something that I find disconcerting."

[201] Polkinghorne, 1988, p. x: "What I found was that practitioners work with narrative knowledge. They are concerned with people's stories: they work with case histories and use narrative explanations to understand why the people they work with behave the way they do."

A obra não foi bem-recebida na academia, merecendo inclusive uma crítica mordaz de Robert J. Richards, emérito professor de História da Ciência e Medicina da Universidade de Chicago. Com evidente e talvez excessivo escárnio, Richards soltou o verbo contra a obra. "Donald Polkinghorne", começa a resenha, "acredita que nossas vidas são como atores que caminham afetada e ansiosamente enquanto duram seus momentos no palco. Ele propõe que entendamos nosso destino prestando atenção não às estrelas ou ao código genético presente nos ossos, mas ao enredo que amealha nossos atos espalhados por aí e os atribui significado. Que se trata de uma estorinha a ser contada e compreendida cientificamente em forma de narrativa, e que durante todo esse tempo estivemos a contá-la"[202]. Duras palavras, mas ao mesmo tempo, hoje tão desatualizadas.

Nesta obra, que caiu na obscuridade juntamente com seu autor, Polkinghorne se defronta com o problema de descrever o saber narrativo humano empregando o ferramental disponível à época. Como o próprio autor reconhece, "O que aprendi com o tipo de conhecimento que tem o terapeuta é da importância de se haver estratégias de pesquisa que possam funcionar com as narrativas que as pessoas utilizam para entender o mundo humano. Embora esta perspectiva apresente um problema para os modelos de pesquisa aos quais passamos a nos acostumar e do qual nos orgulhamos, ela abre um campo para o entendimento dos seres humanos que, acredito, tornará nossa pesquisa consideravelmente mais bem-sucedida e útil"[203].

É exatamente este "problema" que o próprio Polkinghorne retomará vinte e sete anos depois, quando publicou em 2015 o artigo *Possibilities for action: narrative understanding* (*Possibilidades de ação: a compreensão narrativa*) numa revista de narratologia canadense.

Desta vez, no entanto, o ferramental para atacar o problema do saber narrativo humano já era completamente outro. Munido de pesquisas recentes sobre a química cerebral e a cognitividade humana e, em especial, do mapeamento preciso de *schemas* mentais específicos, resultado do paciente e metódico trabalho de psicólogos cognitivos, Polkinghorne fez o salto interpretativo entre estes mapas cognitivos e a capacidade humana de fazer sentido das próprias ações ao longo do tempo. Com este artigo, o autor demonstrou que o conhecimento está presente não apenas nas "estrelas ou no código genético presente nos ossos", e que este conhecimento é, ainda, de natureza múltipla.

Foi precisamente este artigo que possibilitou o entendimento da narratividade humana como uma forma específica de cognição, e portanto, uma forma específica de apreender o ambiente e o outro. A porta estava aberta para que o presente trabalho pudesse existir.

---

202 Richards, 1989, p. 258.

203 Polkinghorne, 1988, p. xi.

Como pudemos constatar ao longo do presente trabalho, a narratividade do ser humano pode ser considerada uma forma específica de cognição, que ocorre em paralelo (e interage) com o raciocínio lógico-dedutivo, a memória, a sintaxe e a capacidade linguística, e às diversas formas de respostas complexas que o ser humano apresenta a diversos tipos de estímulos.

Retomando o trabalho de Boyd sobre a evolução da capacidade narrativa do ser humano, que é o segundo pilar sobre o qual este trabalho se assenta (entendendo que o trabalho de Boyd se assenta ele próprio sobre a hipótese biossemiótica proposta por Deacon), temos que esta capacidade narrativa do ser humano evoluiu a partir da sua capacidade de simulação. Na simulação estão presentes em perfeita harmonia a memória, a sintaxe, o raciocínio lógico-dedutivo e, principalmente, a narratividade.

O terceiro pilar é o das ciências da complexidade, um vasto campo da matemática do qual nos utilizamos apenas das noções mais básicas e elementares. Segundo a teoria da complexidade, um sistema complexo cria fenômenos que não podem ser explicados pela mera interação dos fenômenos mais simples, pois apresentam comportamentos diversos, novos – daí a "emergência" do nível superior de complexidade. Para entender a mente humana, é preciso compreender que ela "emerge" num nível superior de complexidade a partir do funcionamento físico-químico do cérebro, que se estende por todo o corpo e, de fato, é o corpo.

Estes três pilares descrevem uma abordagem materialista e dualista da realidade. A dualidade mente-corpo está presente como subtexto tanto na concepção de *schemas* mentais quanto na concepção de mente como processo emergente. A hipótese biossemiótica, por sua vez, é a aplicação da abordagem materialista para entender a formação da mente, tanto em termos evolutivos quanto funcionais.

É importante neste momento nos lembrarmos que estes três pilares são uma interpretação contemporânea do que entendemos sobre o universo, que acredito ser materialista e dualista mais do que pluralista. Em alguns anos, estes pilares poderão ser tão anacrônicos quanto hoje o são o criacionismo, o monismo e o monopuralismo. O filósofo brasileiro Mário Ferreira dos Santos já apontava o caráter cíclico das ideias sobre o mundo, quando discorreu sobre o materialismo e apontou que "Foi Demócrito, no Ocidente, o fundador do materialismo, o primeiro a descrever o mundo como composto de átomos, de unidades indivisíveis. Para Demócrito, havia átomos físicos, mais extensos e menos móveis, e átomos psíquicos, mais móveis, mais ágeis[204]". E continua: "A concepção materialista de Demócrito conhece seus momentos de depressão e seus momentos de ressurgimento no pensamento humano".

[204] Santos, M.F., 1952, p. 91.

E sobre o dualismo, Mário Ferreira dos Santos retoma Aristóteles, que, através de suas palavras, nos parece surpreendentemente contemporâneo se considerarmos os aspectos interativos entre forma e conteúdo, que formam a base do pensamento estruturalista contemporâneo: "Para Aristóteles, o ser singular está composto de matéria e forma. A forma apodera-se da matéria, restringe-a, modela-a. Desta maneira, a matéria é o fim, a finalidade da forma"[205].

Há, ainda, um quarto pilar sobre o qual este trabalho se assenta, que é o das pesquisas historiográficas sobre o universo do Cordel e dos Duelos de Cantoria, em especial o trabalho de Iumatti (2007), que lança o conceito de "duelo de versões", o de Lewin (2007), que mapeia o ambiente social em torno do Duelo de Patos e nele situa as diversas versões conhecidas, o de Sautchuk (2009) e o de Melo (2010), que trouxeram contribuições expressivas para a ilustração dos conceitos abordados aqui. Embora no artigo *Monumentalização da memória, afirmação hiperbólica do eu poético e herança escravista na construção dos espaços da cantoria (1870-1930)* Iumatti trate do Marco e apenas marginalmente dos Duelos de Cantorias e Pelejas, o conceito é diretamente aplicável – e foi por mim aplicado – ao Duelo de Cantoria e às Pelejas que o reproduzem na forma escrita.

Assumindo-se premissas acima como hipóteses sobre o funcionamento da mente humana, de que há *schemas* mentais que representam estruturas narrativas, de que a capacidade narrativa do ser humano é resultado da evolução da espécie, e de que a mente é uma manifestação emergente e complexa do funcionamento físico-químico do cérebro, torna-se impossível retornar para uma noção de que a narrativa é meramente um texto, exterior ao ser humano e independente deste, sem que hajam perdas interpretativas – em especial para descrever o Duelo de Cantoria.

Deste ponto-de-vista, o texto é o invólucro – a forma – que contém a expressão de uma ação narrativa. O conteúdo, ou seja, a narrativa propriamente dita, esta encontra-se na mente do indivíduo. O texto é meramente o resultado físico, o registro palpável, do ato de narrar. O leitor, ao ler este texto, não estará reproduzindo a narrativa e sim recriando-a em sua própria mente. O leitor é também narrador, e o ato de ler é o ato de recriar uma narrativa na própria mente.

Este deslocamento do *locus* da narrativa do suporte (o evento de cantoria, o livreto de cordel, o livro, o filme) para o cérebro do narrador cria toda sorte de problemas teóricos, e alguns deles foram identificados e explorados neste trabalho.

O primeiro e, creio eu, mais importante destes problemas abordamos no primeiro capítulo, "Cognição Narrativa do Poeta Duelista", é que com este deslocamento do *locus* a narrativa deixa de ser meramente conteúdo e passa a ser uma forma de *ação*.

---

[205] Santos, M.F., 1952, p. 90.

Mais ainda, vimos que o Duelo de Cantoria é uma forma de ação narrativa com características particulares, onde a interatividade entre dois artistas-autores traz à luz alguns fenômenos da cognição narrativa que pudemos identificar, como a *compressão diegética* e a existência de uma Peleja Original, por exemplo.

Um outro problema que pudemos explorar nos valendo da riqueza de manifestações propiciada por um evento como o Duelo de Cantoria foi o do mapeamento da *ação narrativa* no universo da realidade. No capítulo "Sintagma e Paradigma Narrativos no Duelo de Cantoria", pudemos desenvolver um modelo de análise mais adequado para tratar da ação narrativa, que incorpora o modelo tradicional da narratologia e o estende para dois ou mais planos interpretativos simultâneos.

Com a análise de folhetos de cordel importantes e fazendo referência ao Duelo de cantoria como evento ao vivo, pudemos exercitar algumas aplicações desta metodologia analítica – ainda incipiente, é claro – para experimentar os tipos de resultados de análise que poderiam ser obtidos, contribuindo para alargar, por minimamente que seja, o campo da análise narratológica e literária, e também da análise da *ação narrativa*.

Um terceiro problema teórico que tivemos a oportunidade de explorar aqui é resultado de que a toda ação corresponde uma reação, ou seja, que a partir do momento em que se considera a narratividade humana como uma forma de ação, estamos tratando de um fenômeno dialético.

A distributividade narrativa é portanto consequência lógica do deslocamento do *locus* narrativo do suporte, do registro palpável, para o cérebro humano. Se a narrativa em si (e não apenas o ato de narrar) é ação, a ela corresponde uma outra ação possível advinda do interlocutor.

Tiramos proveito do fato do Duelo de Cantoria ser um evento naturalmente dialético (mais do que apenas dialógico), pois há um conflito entre dois interlocutores-oponentes que evolui até chegar a uma resolução (embora isto nem sempre ocorra na realidade[206]), e o utilizamos como modelo dialético para analisar o fenômeno da distributividade narrativa em "Narrativas Distribuídas dos Duelos de Cantoria".

A alteridade do interlocutor, que é também narrador na construção conjunta de uma narrativa distribuída, é o elemento estrutural fundamental que nos ajuda a explicar o fenômeno da distributividade. Este tema é extremamente atual, visto que, além dos processos democráticos em si, praticamente todos eles assentados em modos e

[206] Sautchuk, 2009, p. 5: "Normalmente a disputa entre os cantadores é sutil e não declarada. Num pé-de-parede, não costuma haver um vencedor óbvio. É comum assistir um cantador não acompanhar o outro à altura em um assunto ou gênero (gaguejando e demorando a concluir as estrofes) e sobressair-se em seguida. Somente nos festivais há a proclamação de vencedores".

procedimentos narrativos que são essencialmente distributivos, a distributividade é a característica fundamental da *ação narrativa* em praticamente todas as mídias sociais contemporâneas.

Um último problema analisado neste trabalho se refere à interação entre o narrador e o ambiente social que o cerca. Sendo ação, a narrativa evidentemente é em grande parte influenciada, quando não propriamente moldada, pelo ambiente em que se encontra o narrador e também o ambiente em que se encontra o leitor/assistente/ouvinte.

Assim, em "Sincretismo Narrativo do Duelo de Cantoria" exploramos alguns efeitos sociais e ambientais identificáveis que podem resultar do deslocamento do *locus* narrativo do suporte para o cérebro humano. A própria noção de sincretismo narrativo somente pode ser compreendida se tratarmos a narrativa como ação (e não apenas conteúdo), pois o mero fato da narrativa poder ser apropriada, reinterpretada, remodelada e recriada por outrem à sua própria maneira já representa formas de *ação narrativa*.

Deste modo, na busca de uma explicação de como a ação narrativa pode se desenvolver no ambiente surgiram conceitos e termos como *feixe de narrativas*, *trajetória orbital* e *transmissão centrífuga* e *centrípeta de narrativas*, cuja intenção é propiciar uma incipiente formalização teórica à observação empírica de que os *storyworlds* evoluem no tempo.

Durante todo o trabalho aqui exposto tratamos a narrativa como um *artefato cognitivo*. Para que eu possa explicar o que entendo por *artefato cognitivo* será preciso que remonte a todos os conceitos expostos até aqui para chegar à compreensão de que, mais do que uma forma cognitiva de organizar e dar sentido à ação humana no tempo (como demonstrou Polkinghorne), mais do que uma forma de armazenar eventos significativos na memória e transformá-los no patrimônio imaterial de um indivíduo ou grupo (como demonstrado por Boyd) e mais do que um fenômeno emergente e complexo da mente, a *ação narrativa* é a construção de *ferramentas comunicacionais*.

Numa abordagem inicial a esta noção, remeto às fábulas de La Fontaine. O escritor encerrava todas as suas pequenas narrativas reforçando-as com uma "moral da história", que nada mais era do que uma descrição sucinta do que ele "quis dizer" com aquela narrativa. Uma descrição, em outras palavras, do efeito que a *ferramenta comunicacional* deveria ter sobre o leitor que acabara de adquirir e construir a narrativa em sua mente. Em La Fontaine, a "moral da história" tem o efeito de repassar a narrativa, sedimentando a ação da *ferramenta comunicacional* na mente do leitor.

Assim, argumento que, ao agir narrativamente, pode-se dizer simplificadamente que o narrador "quer dizer" alguma coisa. O leitor somente apreende o que o narrador "quis dizer" ao concluir a aquisição, ou leitura, de sua narrativa. Ou seja, quando a narração

está concluída e a narrativa passou da experiência para a memória – quando ela já é um todo acabado na mente do leitor.

E, ao referir-se à narrativa adquirida, o leitor resgatará de sua memória aquilo que apreendeu dela, e, assim espera o narrador, numa forma bastante próxima àquela construída por este último. Assim, através da narrativa o narrador está agindo na mente do leitor, criando campos de significado bem definidos, aprendizados novos e específicos, que serão utilizados pelo leitor em suas próprias ações e pensamentos. Ao criar a narrativa, o que o narrador fez foi criar uma ferramenta que opera na mente do outro. Uma *ferramenta comunicacional*, um *artefato cognitivo* de contornos definidos.

Assim como constrói artefatos físicos como pedras lascadas, arcos e flechas, casas, relógios e aviões, através dos quais pode agir sobre o mundo, o ser humano também constrói *artefatos cognitivos* para agir sobre o mundo. Estes artefatos são portadores de símbolos ou sequências de símbolos, e geralmente, são artefatos construídos com o uso da linguagem.

Além das fábulas de La Fontaine, uma frase qualquer, como por exemplo "Quando você for ao supermercado, traga pão, por favor" tem uma função de utilidade ao instruir o interlocutor a agir de determinada forma. É uma *ferramenta comunicacional* simples, com uma carga simbólica reduzida a certas ações do cotidiano: a condicional "quando" marca um momento específico do cotidiano, e é seguida por uma instrução de agregar um produto a mais na atividade cotidiana a ser executada pelo interlocutor num local específico, e por fim, encerrada por uma expressão de cortesia. Há sentenças possíveis que podem ser simbolicamente muito mais complexas do que esta.

Num processo similar, os narradores utilizam-se de encadeamentos de sentenças gramaticais para construir sequências de frases e expressões que, pouco a pouco, vão construindo uma visão complexa de um aspecto do mundo ou interpretação deste. O poder da narrativa está no fato de que o encadeamento de sentenças, uma tomada como sequência da outra, cada uma considerada pelo leitor como estando relacionada à anterior, aliados à capacidade de simulação própria do ser humano (Boyd, 2009), cria um efeito de complexificação e ao mesmo tempo, de *imersão*.

Considero que este *efeito de imersão* que surge no desenrolar de uma narrativa seja um efeito emergente, resultado da complexidade simbólica presente na narrativa. Ou seja, a mente humana, ao perceber o encadeamento de sentenças e a formação de uma narrativa, responde com a tentativa de mapear o que está sendo dito sobre o mapa de um mundo possível[207]. Enquanto a narrativa vai sendo construída, este mapa mental vai

[207] Peço atenção ao leitor para não confundir o termo "mundo possível" como utilizado aqui, que se refere à propriedade da mente humana de *simulação*, uma propriedade emergente e descrita empiricamente, com a "semântica de mundos possíveis", campo da filosofia circunscrito à lógica modal. Tampouco se trata de "storyworld", que seria o universo ficcional no qual podem se passar diversas

sendo ampliado, reduzido, modificado, num contínuo trabalho de atenção e interpretação do leitor que se encontra imerso nela.

Cada sentença sendo uma *ferramenta comunicacional* em si mesma, quando justaposta a outra sentença e mais outra e mais outra gera um efeito de superposição simbólica que transporta o leitor não mais para o terreno da interpretação corrente (como no caso da frase que contém um pedido simples e direto para compra de pão), mas para o terreno da interpretação de significado narrativo, da apreensão do todo como uma unidade maior, num nível de complexidade mais elevado.

Este nível de complexidade mais elevado é a emergência do *efeito de imersão*, no qual o leitor experimentará a narrativa até que ela esteja concluída. Quando a última sentença da narrativa for recebida e ela passar integralmente à memória, temos que a experiência vivida durante este *efeito de imersão* também se tornará memória, uma lembrança da narrativa.

É a partir deste momento, em que a experiência vivida durante o *efeito de imersão* passa à memória, que será possível acessar a narrativa como um todo simbólico, um todo complexo em que a experiência simbólica foi vivida. A partir deste momento a narrativa deixa de ser narrativa no sentido de transcurso temporal e passa a ser apreendida pela memória como um signo unificado. Um *signo complexo*.

Considero o signo narrativo presente na memória como signo complexo porque a lembrança da narrativa experimentada não alude a um "significado" no sentido linguístico tradicional. Da complexidade de símbolos mais simples encadeados e entremeados numa teia de memória emerge uma impressão da narrativa que está conectada à cognição humana por diversos pontos, por informações, valores, afetividades, significados semânticos, hábitos, memórias pessoais, emoções.

A memória da narrativa foi desta forma, apropriada pelo leitor/ouvinte de uma forma muito similar a uma memória vivida. No entanto, diferentemente da vida, a narrativa é uma fabricação. É um ato de outrem, do narrador. Geralmente, um ato intencional.

Em resumo, o poder de "fabricar memórias" no leitor pode ser entendido como resultado da *ação narrativa* de criar *artefatos cognitivos*, que são apreendidos por ele como *signos complexos* que ficarão impregnados em sua memória como experiências vividas.

Neste ponto em que se encerra, o presente trabalho encontra-se na memória do leitor. Ali, se consegui meu intento, estará assentada uma visão de que os Poetas Duelistas, mais do que artistas populares, são seres humanos imersos num fenômeno

narrativas. Aqui, o termo "mundo possível" é empregado na acepção da língua comum, como sinônimo de "mundo especulativo" ou "mundo ficcional".

impressionantemente complexo por trás de uma aparente singeleza. À maestria no Duelo corresponde uma maestria numa forma narrativa específica, uma capacidade extraordinária de agir narrativamente ao articular criativamente uma forma canônica e dela extrair o fascínio.

De nada adianta um esforço analítico, qualquer que seja ele, que não sirva para reconhecer na coisa analisada um aspecto de si mesmo, de todo ser humano. Embora os Poetas Duelistas sejam praticantes de uma grande arte do perigo cuja prática, acredito eu, seja dificilmente acessível à maioria das pessoas, em maior ou menor medida todos nós somos criadores de *signos complexos* ao narrarmos uns para os outros. Por isso acredito que todos nós, sem exceção, estejamos imersos num universo de *ação narrativa*.

Referências Bibliográficas

Livros e Teses:

Aristóteles, Butcher, S.H. (tradutor). *Poetics*. The University of Adelaide Library, 2007.

Bakhtin, Mikhail e Brait, Beth (org.). *Bakhtin Conceitos-Chave*. Contexto. São Paulo, 2014.

Bakhtin, Mikhail e McGee, Vern (trad.). *Speech Genres and Other Late Essays*. University of Texas Press. Austin, 1986.

Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press. Toronto, Canadá, 2009.

Bar-Yam, Yaneer. *Dynamics of Complex Systems*. Addison-Wesley. Massachusetts, EUA, 1997-

Barros, Leandro Gomes de. *Batalha de Ferrabraz com Oliveiros*. Folheto de cordel, edição de 1969. Coleção SNB.

Barros, Leandro Gomes de. *O marco brasileiro*. Edição MEC-DAC-CDFB 1001.

Bateson, G., Mead, M. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York Academy of Sciences, 1942.

Batista, Francisco das Chagas. *Cantadores e Poetas Populares*. F. C. Baptista Irmão, Typographia da Popular Editora. João Pessoa, 1929.

Baumbach, Sibylle. *Literautre and Fascination*. Palgrave MacMillan. Nova York, EUA, 2015.

Bickerton, Derek. *More than nature needs. Language, mind and evolution*. Londres: Harvard University Press, 2014.

Black, Elizabeth. *Pragmatic Stylistics*. Edinburgh University Press. Edimburgo, 2006.

Boyd, Bryan. *On the origin of stories: evolution, cognition, and fiction*. Londres: Harvard University Press, 2009.

Câmara Cascudo, Luis da. *Vaqueiros e Cantadores*. Ediouro. São Paulo, 1994.

Campbell, Joseph. *The hero with a thousand faces*. EUA: Princeton University Press, 1949.

Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Editora Universidade de São Paulo. São Paulo, 1975.

Candido, Antonio. *Na Sala de Aula. Caderno de Análise Literária*. Ática. São Paulo, 1984.

Carneiro de Albuquerque, Maria E. B. *Literatura Popular de Cordel: dos ciclos temáticos à classificação bibliográfica*. Tese de Doutorado na UFPB. João Pessoa, 2011.

Chomsky, Noam. *Language and thought*. Londres: Moyer Bell, 1993.

Chomsky, Noam. *What Kind of Creatures Are We?*. Columbia University Press. Nova York, 2016.

Damasio, Antonio. *Descartes' error: emotion, reason, and the human brain*. EUA: Putnam, 1994, Penguin, 2005.

Deacon, Terrence W. *The Symbolic Species. The co-evolution of language and the brain*. W.W. Norton & Company, 1997.

Echevarría, Roberto G. *Myth and archive. A theory of Latin American narrative*. Cambridge University Press. Cambridge, Reino Unido, 1990.

Ferreira, Jerusa P. *Cavalaria em Cordel – O Passo das Águas Mortas*. Hucitec. São Paulo, 1979.

Floch, Jean-Marie. *Sémiotique, Marketing et Communication. Sous les signes, les stratégies*. Presses Universitaires de France. Paris, 2002.

Flores, Rosali C. *Acervo do Memorial dos Acadêmicos da Academia Paraibana de Letras: Conhecimento para Preservação*. UFPB. João Pessoa, 2010.

Gaspar, Lúcia. *Edição de Cordel no Brasil*. Fundação Joaquim Nabuco. Recife, 2009.

Giddens, A. *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*. Cambridge: Polity Press, 1984.

Greimas, Algirdas e Courtés, Joseph (vários tradutores). *Dicionário de Semiótica*. Cultrix. São Paulo, 1979.

Greimas, Algirdas e Fontanille, Jacques. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Seuil. Paris, 1991.

Guimarães, Bernardo e Comitti, L (org.). *O índio Afonso*. Biblioteca Virtual da Associação de Acervos Literários – UFOP. Ouro Preto, 1873 - 2005.

Herman, David. *Storytelling and the Sciences of Mind*. The MIT Press. Massachusetts, 2013.

Holanda, Arlene. *Inácio, o Cantador-rei da Catingueira*. Gaivota. São Paulo, 2014.

Holanda, Sérgio B. *Raízes do Brasil*. Companhia das Letras. São Paulo, 2014.

Homero e Nunes, Carlos A. (tradutor). *Ilíada*. Ediouro. Rio de Janeiro, 2004.

Homero e Lourenço, Frederico (tradutor). *Odisséia*. Companhia das Letras. São Paulo, 2011.

Hopkins, Andrea. *Tournaments and Jousts: Training for War in Medieval Times*. Rosen Publishing Group. Nova York, 2003.

Jockers, Matthew. *Macroanalysis: digital methods & literary theory*. EUA: University of Illinois Press, 2013.

Jung, Carl. (org.). *Man and his symbols*. Picador. Londres, 1978.

Kahneman, Daniel. *Thinking Fast and Slow*. Farrar, Straus and Giroux. Nova York, 2011.

Latour, Bruno e Lépinay, Vincent A. *The Science of Passionate Interests: An Introduction to Gabriel Tarde's Economic Anthropology*. Prickly Paradigm Press. Chicago, EUA, 2009.

Leman, Marc. *Music and Schema Theory*. Springer. Berlim, Alemanha, 2011.

Lessa, Origenes. *Inacio da Catingueira e Luis Gama: Dois poetas negros contra o racismo dos mestiços*. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

Lévi-Straus, Claude. *Le cru et le cuit*. Paris: Librairie Plon, 1964.

Lord Macaulay (Thomas Babington), *Horatius at the Bridge*. Poema em domínio público.

McKee, Robert. *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Regan Books. Nova York, 1997.

Melo, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Jameiro. Viveiros de Castro Editora, 2010.

Mioto, C., Silva, Maria Cristina F., Lopes, R. *Novo Manual de Sintaxe*. São Paulo: Contexto, 2013.

Moretti, Franco. *Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history*. Londres: Verso, 2005.

Novaes, Sylvia Caiuby. *Jogo de Espelhos*. São Paulo. Edusp, 1993.

Oliveira, Sílvio R. dos S. *Gamacopéia: ficções sobre o poeta Luiz Gama*. Tese de Doutorado. UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem, 2004.

Passos, Hosmá. *Poema a Inácio da Catingueira*.

Peterson, Jordan. *Maps of meaning: the architecture of belief*. EUA: Routledge, 1999.

Pietroforte, Antonio V. *O Discurso na Poesia Concreta – uma abordagem semiótica*. Anablume. Sâo Paulo, 2011.

Polkinghorne, Donald. *Narrative knowing and the human sciences*. Nova York: State University of New York Press, 1988.

Polvinen, Merja. *Reading the Texture of Reality – Chaos Theory, Literature and the Humanist Perspective*. Helsinki University Print, 2008.

Prigogine, Ilya e Stengers, Isabelle. *Order out of Chaos. Man's new dialogue with nature*. Bantam. Nova York, EUA, 1984.

Propp, Vladimir, Silveira, Lúcia P. (trad.). *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Forense Universitária. São Paulo, 1976.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

Santos, Mário Ferreira dos. *Filosofia e Cosmovisão*. Logos. São Paulo, 1952.

Santos, Mário Ferreira dos. *Noologia Geral*. Logos. São Paulo, 1956.

Santos, Milton. *A Natureza do Espaço – Técnica, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2002.

Santos, Milton. *Espaço e Método*. São Paulo: Nobel, 1985.

Santos, Milton. *Técnica Espaço Tempo*. São Paulo: Edusp, 1994

Santos, Milton e Silveira, María Laura. *O Brasil – Território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro. Record, 2006.

Sautchuk, João Miguel M., *A Poética do Improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese de Doutorado. UnB: Brasília, 2009.

Sawyer, R. Keith. *Social Emergence – Societies as Complex Systems*. Cambridge University Press. Nova Iorque, 2005.

Silva, Regina N., *Memórias e Narrativas: Sociedade e Cultura nas Crônicas de* Viventes das Alagoas*, de Graciliano Ramos*, in Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

Slater, Candace, Velho, Octavio A. (tradutor). *A Vida no Barbante – A literatura de cordel no Brasil*. Civilização Brasileira. São Paulo, 1984.

Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics. An introduction*. Nova York. Routledge, 2002.

Suassuna, Ariano. *O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro. José Olympio, 1971, 2007 (10ª ed.).

Suits, Bernard. *The Grasshopper: Games, Life and Utopia*. Broadview Press. Peterborough, Canada, 2005.

Tsur, Reuven. *Poetic Conventions as Cognitive Fossils*. Nova York. Oxford University Press, 2017.

van Dijk, Teun. *Macrostructures. An interdisciplinary study of global structures in discourse, interaction, and cognition*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1980.

Vogler, Christopher. *The Writer's Journey. Mythic structure for writers*. Michael Wiese Productions. Studio City, EUA, 2007.

Artigos e Capítulos de Livros:

Auerbach, Erich. *A Cicatriz de Ulisses*, in Mimesis. Perspectiva. São Paulo, 1987.

Bacchilega, Cristina. *Fairy-tale adaptations and economies of desire*, in The Cambridge Companion to Fairy Tales. Maria Tatar (ed.). Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido, 2015.

Bandura, A. *Social cognitive theory: An agentic perspective*, in Asian Journal of Social Psychology (1999) 2: 2-41.

Basile, Giambattista. *La Gatta Cenerentola*, in Pentamerone, 1636.

Bearman, Peter S., Stovel, Katherine. *Becoming a nazi: a model for narrative networks*. In: Poetics 27 (2000) 69-90, 2000.

Benjamin, Roberto. *Oralidade primária na memória da cantoria-de-viola: apologistas*, in Organon v. 21, n. 42 (2007).

Benjamin, Walter. *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, in Walter Benjamin, Obras Escolhidas I. Brasiliense. São Paulo, 2012.

Bickerton, Derek. *The language bioprogram hypothesis*. In: The behavioral and brain sciences (1984) 7, p. 173-221.

Borges, Jorge L. e Kerrigan, Anthony (trad.). *The Library of Babel*, in Fictions. John Calder, Londres 1985.

Cândido, Antônio. *A literatura e a formação do homem*, in Portal de Periódicos Eletrônicos Científicos da Unicamp. 1982.

Cândido, Antônio. *Dialética da Malandragem*, in Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 8, p. 67-89, junho de 1970.

Clark, Andy e Chalmers, David J. *The Extended Mind*, in Analysis 58: 10-23, 1998.

Coquet, J.-C. *L'École de Paris*. In: Sémiotique – L'École de Paris. Hachette. Paris, 1982.

Coste, Didier e Pier, John. Narrative Levels, in *The Living Book of Narratology*, 4 de agosto de 2011.

Crisanto, Adriana. *Peleja de Inácio da Catingueira e Romano da Mãe D'água*, in Adriana Crisanto (Blog), janeiro de 2010 (acessado em 14/02/2018).

Deacon, Terrence W. *Beyond the Symbolic Species* in: T. Schilhab et al. (eds.), *The Symbolic Species Evolved*, Biosemiotics 6. Springer Science+Business Media B.V., 2012

Eidelson, Roy J. *Complex Adaptive Systems in the Behavioral and Social Sciences*, in Review of General Psychology 1997, vol. 1, no. 1, 42-71.

Feitosa, Soares (Ed.). *A peleja da fundação: Ignacio da Catingueira versus Romano da Mãe d'Água*. Blog Jornal de Poesia, Fortaleza. Acessado em 14/02/2018.

Ferreira, Jerusa P. *Um gosto de disputa, um combate imaginário*. In: Armadilhas da Memória e Outros Ensaios. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 145-173.

Ferreira, Jerusa P. *Da Bahia a São Paulo – Luiz Gama, o nosso valoroso "Orfeu de carapinha*". Revista USP, São Paulo, n. 58, p. 148-153, junho/agosto de 2003.

Fisher, Walter. *The narrative paradigm: in the beginning*. In Journal of Communication (pre-1986); Fall 1985; 35, 4; ABI/INFORM Global p. 74-89.

Foucault, Michel. *Qu'est –ce qu'un auteur?*, in Dits Ecrits Tome I texte nº 69 (Conferência na Universidade de Buffalo, EUA), 1970.

Grillo, Maria A. de F. *Os folhetos nordestinos: literatura e história*. XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH Brasil. Natal, 2013.

Grimm, Jacob e Grimm, Wilhelm. *Aschenputtel*, in Kinder-und Hauscmaerchen, 1812.

Halfstein, Valdimar. *Fairy tales, copyright, and the public domain*, in The Cambridge Companion to Fairy Tales. Maria Tatar (ed.). Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido, 2015.

Helder, Fritz e Simmel, Marianne. *An Experimental Study of Aparent Behavior*, in The American Journal of Psychology, Vol. 57, No. 2 (Abril de 1944), pp. 243-259.

Herman, David. *From Narrative Narcissism to Distributed Intelligence. Reflexivity as Cognitive Instrument in Joyce's* Finnegans Wake, in Frame 17/2-3 Artikelen.

Herman, David. *Narratology as a cognitive science*, in Image & Narrative – Online Magazine of the Virtual Narratives – ISSN 1780-678X. 2000.

Iumatti, P. *Vozes Negras na cantoria (1870-1925) O caso de Severino Perigo*, in Literatura e Sociedade, 19(19), 100-116 – ISSN 2237-1184. 2015.

Iumatti, P. *Monumentalização da memória, afirmação hiperbólica do eu poético e herança escravista na construção dos espaços da cantoria (1870-1930)*, in Escritural nº 10, Université de Poitiers, 2017 – ISSN 2108-2863.

Iumatti, P. *Herança escravista e forma poética no Brasil – As apropriações do gênero do Marco por um cantador afrodescendente, Joaquim Francisco Santana (1877-1917)*, in Luso-Brazilian Review, 54:1 – ISSN 0024-7413, 2017.

Kiverstein, J., Farina, M., Clark, A. *The Extended Mind Thesis*. Oxford Bibliographies – DOI: 10.1093/OBO/9780195396577-0099.

Leandro Gomes de Barros, o Príncipe dos Poetas. Assessoria de Comunicação, MinC. Brasília, 2017.

Lewin, Linda, Vianna, Anna Catarina M. (trad.). *Um conto de dois textos: oralidade, história oral e insulto poético em O Desafio de Romano e Inácio em Patos, 1874*. In Conflitos, Política e Relações Pessoais. Org. Marques, Ana Claudia. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 81-107.

Lopes, Rodrigo. *Ariano Suassuna leva poesias de Inácio da Catingueira ao mundo*, in CatingueiraOnline, publicado em 28 de outubro de 2013 (acessado em 14/02/2018).

Margolin, Uri. Narrator, in *The Living Book of Narratology*, 8 de março de 2013.

Meschonnic, Henri. *Fragments d'une critique du rythme*, in Langue française, nº 23, 1974, pp. 5-23.

Moretti, Franco. *Operationalizing: or, the function of measurement in modern literary theory*. Literary Lab, Pamphlet *6*, 2013.

Niederhoff, Burkhard. Focalization, in *The Living Book of Narratology*, 4 de agosto de 2011.

Nogueira, Marly e Garcia, Ricardo A. *A inserção das cidades médias na rede urbana brasileira*, in Terr@ Plural, Ponta Grossa, 1(2):61-71, ago-dez 2007.

Olivieri, Rita. *As Máscaras do Brasil nas Crônicas de Graciliano Ramos*, in Sitientibus, Feira de Santana, n. 12, p. 21-29, 1994.

Perrault, Charles. *Cendrillon*, in Histoires ou Contes du Temps passé, 1695.

Pier, John. Metalepsis, in *The Living Book of Narratology*, 13 de março de 2013.

Polkinghorne, Donald. *Possibilities for action: narrative understanding*. In Narrative Works: issues, investigations & interventions 5(1), 153-173, 2015.

Rastier, F., Dantas, Heloysa de L. (tradutora). *Sistemática das Isotopias*, in: Greimas, A.J. (Org.). Ensaios de Semiótica Poética. Cultrix, 1976.

Reddy, M. J. (1979). *The conduit metaphor: A case of frame conflict in our language about language*. In A. Ortony (Ed.),*Metaphor and Thought* (pp. 284–310). Cambridge: Cambridge University Press.

Richards, Robert J. *Narrative knowing and the human sciences – Book review*. American Journal of Sociology, Vol. 95, No. 1 (Jul., 1989), pp. 258-260

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Concepts of Narrative*, in The Traveling Concept of Narrative, Matti Hyvaerinen, Anu Korhonen e Juri Mykkaenen (eds.), 2006.

Santos, Luciany A.A.. *Inácio da Catingueira: A construção de um personagem negro na historiografia da literatura de cordel brasileira*, in Cadernos Imbondeiro, João Pessoa, v. 1, n.1, 2010.

Sautchuk, Carlos E., Sautchuk, João Miguel M.. *Enfrentando Poetas, Perseguindo Peixes: Sobre etnografias e engajamentos*, in Mana 20(3): 575-602, 2014.

Schaeffer, Jean-Marie. Fictional vs. Factual Narration, in *The Living Book of Narratology*, 8 de março de 2013.

Shavitt, S., Lee, A.Y., Johnson, T. P.. *Cross-Cultural Consumer Psychology*, in Handbook of COnsumer Psychology. Haugtvedt, Herr, Kardes (eds.). New York, Taylor & Francis 2008.

Silva, Francisco Vaz da. *Fairy-tale symbolism*, in The Cambridge Companion to Fairy Tales. Maria Tatar (ed.). Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido, 2015.

Slater, Candace. *Antecedentes da literatura de cordel*. In: A vida no barbante. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984, p. 1-37.

Soares, Cardivandro e Costa, Luana. *Métricas*, in Academia Brasileira de Literatura de Cordel (website). Rio de Janeiro. Acessado em 12/02/2018.

Solviche, Julie. *A History of Distributed Cognition, University of Edinburgh*, in NarrNet, the European Narratology Network, 2015.

Terra, Ruth Brito Lemos. *A trama dos textos*. In: Memória de lutas: literatura de folhetos do nordeste (1893-1930). São Paulo: Global, 1983. p. 59-78.

Travassos, Elizabeth. *Ethics in the sung duels of northeastern Brazil: collective memory and contemporary practice*, in British Journal of Ethnomusicology, 9:1, 61-94, ISSN: 0968-1221, 2000.

van Dijk, Teun. *Philosophy of action and theory of narrative*. Conferência. Amsterdã: University of Amsterdam. 1974.

van Dijk, Teun. *Narrative Macro-Structures. Logical and Cognitive Foundations*, in PTL Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 1 (1976) 547-568.

Venturini, Tommaso; Bounegru, Liliana; Jacomy, Mathieu; Gray, Jonathan. *How to tell stories with networks: exploring the narrative affordances of graphs with the Iliad*. Nodus Labs, 2016.

Viveiros de Castro, Eduardo. *No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é*. In: O pai de família e outros estudos, 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 61-92.

Wolf, Werner. Illusion (Aesthetic), in *The Living Book of Narratology*, 4 de agosto de 2011.

Wozniak, Monica. *Mille e una Cenerentola – Illustrazioni, adattamenti, oggetti conseueti e desueti*. Folheto de apresentação de exposição na Biblioteca Nacional Central de Roma. Roma, 2013.

Zhang, J. & Norman, D.A. (1994) *Representations in Distributed Cognitive Tasks*, Cognitive Science, 18, 87-122.

Obras de Referência:

The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences. Robert A. Wilson e Frank C. Keil (Eds.). The MIT Press. Cambridge, EUA, 1999.

Folhetos de Cordel e seus códigos disponíveis na Cordelteca do CNFCP:

C0848: José Bernardo da Silva (proprietário e editor), João Melquíades Ferreira (autor, sem crédito nesta edição). *Romance do Pavão Misterioso (História Completa)*. Juazeiro do Norte, 1963.

C0966: José Bernardo da Silva (proprietário e editor), Leandro Gomes de Barros (autor, sem crédito nesta edição). *A Vida de Cancão de Fogo e seu Testamento*. Juazeiro do Norte, 1962.

C2003: Manoel Ferreira Sobrinho (Ferreirinha). *Peleja de Ferreirinha com Apolônio Alves dos Santos*. Guarabira, 19--.

C2222: José Bernardo da Silva. *A pranteada morte do Padre Cícero Romão*. Juazeiro do Norte, 19--.

C3859: Barros, Leandro Gomes de. *Segunda peleja do Romano do Teixeira com Inacio da Catingueira*, 19--.

C3868: Lima, Silvino Pirauá. *A primeira peleja de Romano do Teixeira com Inácio da Catingueira*. 19--.

C4037: Manoel Monteiro da Silva. *Quer escrever um cordel? Aprenda a fazer fazendo*. Campina Grande, 2002.

C4423: Zé Maria de Fortaleza, Arievaldo Viana, Klévisson Viana. *A Didática do Cordel*. Fortaleza, CE, 2005.

Recursos Online:

Catingueira Online (editor: Tardelli Pires, Caitngueira, PB): catingueiraonline.com

Centre National de Ressources Textuelles: cnrtl.fr

Complexity Labs: complexitylabs.io

Cordelteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular: www.cnfcp.gov.br

European Narratology Network: narratology.net

Jornal de Poesia (editor: Soares Feitosa. Fortaleza, CE): www.jornaldepoesia.jor.br

Stanford Encyclopedia of Philosophy: plato.stanford.edu

Stanford Literary Lab: litlab.stanford.edu

The Living Handbook of Narratology (editores: Hühn, Peter et al.): lhn.uni-hamburg.de

Website do IEB: ieb.usp.br

"Vês aqui a grande máquina do Mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assi foi do Saber, alto e profundo,
Que é sem princípio e meta limitada.
Quem cerca em derredor este rotundo
Globo e sua superfícia tão limada,
É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto o engenho humano não se estende."

Luís Vaz de Camões
Os Lusíadas, Canto X

J.R.V.M, Carapicuíba, Agosto de 2017 a Abril de 2019.