

## GURIATÃ: UM CORDEL (RELIGIOSO) PARA MENINO

Antônio Hohlfeldt  
PUCRS

LANÇAMENTO DA EDIPUCRS  
Em co-edição com IEL e FAPERGS

APPEL, Myrna Bier, et alli (org.). *Caminhos para a Liberdade. A Revolução Francesa e a Inconfidência Mineira (as letras e as artes)*. Porto Alegre: UFRGS/PUCRS/FAPERGS, 1991, 274p. Constitui-se num instrumento ímpar para a aquisição e a atualização de conhecimento e o desenvolvimento de uma reflexão acerca das produções, sobretudo literárias e artísticas, mas também ideológicas e filosóficas, bem como dos processos e das práticas que surgiram no bojo da formação da modernidade.

LOPES, Paulo Corrêa. *Obra Poética. 2ª edição rev.* Porto Alegre: IEL/FAPERGS, 1991, 194p. Bibliografia sobre a obra do autor e os seus dados biográficos.

PEDIDOS DIRETAMENTE AO:

Instituto de Letras e Artes  
Pós-Graduação em Letras  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 08  
Caixa Postal 1429  
90620 - PORTO ALEGRE - RS

Lançado em 1980, após receber o prêmio no Concurso Fernando Chinaglia do ano anterior, *Guriatã, um cordel para menino*, do pernambucano Marcus Accioly, dava continuidade à obra poética do autor de *Nordestinados* e, ao mesmo tempo, projetava-o no universo da chamada literatura para crianças e jovens, eis que no mesmo ano de lançamento seria considerado "Altamente recomendável para o Jovem" pelo júri da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, e em 1982 tornar-se-ia base para um espetáculo teatral da Faculdade de Educação da USP, em São Paulo.

Duas possibilidades de abordagem permite-nos o livro de Marcus Accioly que, em 1988, conheceria uma segunda edição(1): podemos lê-lo sob a perspectiva da poesia para crianças, ou bem sob a tradição da literatura popular produzida no Nordeste brasileiro. Optamos por essa última perspectiva, eis que o desconhecimento relativo do tema e o levantamento das tradições fixadas pelo poeta em seu texto de recriação permitem-nos uma atualização na leitura sobre tal produção cultural.

I

*Guriatã*, como indica seu subtítulo, é um cordel. Um cordel para menino. O gênero do cordel insere-se na chamada literatura oral, que se sub-divide em duas grandes linhas, conforme esclarece Manoel Cavalcanti Proença(2):

a folclórica, isto é, a que se transmite oralmente, que não está sujeita a moda ou voga, que já se tornou anônima pelo esquecimento dos autores, passada e patrimônio coletivo; a popular, a que se transmite pelo uso dos meios técnicos (no caso a impressão), que está sujeita a moda ou voga, que não é anônima, mas possui intrinsecamente as características da poesia folclórica.

Sob tal acepção o termo "literatura oral popular" foi concebido em 1881 por Paul Sebillot, sendo que tal produção traduz, fielmente, "o próprio espírito da sociedade", constituindo-se, por isso mesmo, em "um meio de comunicação, um instrumento de ligação entre as sociedades que se formavam"(3).

Vendidos em forma de livrinhos carregados no pescoço, na França esses versos reunidos em volumes chamavam-se "littérature de colportage". Na Espanha eram os "pliegos sueltos" ou "hojas", por serem colocados à disposição dos interessados em folhas impressas, soltas. Em Portugal, tornou-se a "literatura de cego", por ser sua produção — ou ao menos sua venda — praticada quase sempre por cegos às portas das muralhas das cidades medievais ou renascentistas ou, posteriormente, nas praças e feiras(4). A idéia do poeta cego é antiga na tradição ocidental, remontando à Grécia, mais precisamente ao pai da literatura, Homero, cujo nome significaria, segundo alguns, exatamente tal condição de carência. A designação tem sido igualmente interpretada como símbolo de quem "vê além dos olhos" ou, melhor ainda, uma síntese de vários olhares, eis que o poeta que venha a formalizar um determinado poema — ou na nossa designação nordestina atual — um folheto ou um romance, na verdade estaria sintetizando a sabedoria de vários poetas anônimos. Seja qual for a interpretação, mesmo a soma de todas elas, a verdade é que o autor é também seu intérprete, o cantador que, nas feiras, lê o texto em voz alta, ou interpreta-o ajudado pelo acompanhamento musical da rabeca ou da viola nordestina: é o cantador, descendente dos "glee men" anglo saxões, dos "moganis" ou "metris" árabes, dos "velália" hindus ou "runoias" finlandeses, dos trovadores provençais da Idade Média européia...

Para Maria Ignez Novais Ayala, "a poesia popular nordestina — escrita ou oral — caracteriza-se por ser narrativa"(5), o que é confirmado pelo trabalho de Accioly que, de certa forma, narra a história de dois irmãos, Leunam e Sucram, e sua relação com o Guriatã.

Não se sabe, exatamente, quando começou a divulgação dessas narrativas, originalmente apenas orais, através do texto escrito. Manuel Diegues Jr., no estudo já citado, sugere que a primeira divulgação fez-se por manuscritos, em "folhas soltas ou cadernos de papel" (p. 148) para acrescentar: "De quando data o aparecimento no Brasil dessa literatura impressa, é difícil estabelecer a esta altura; tudo indica, entretanto, que é de fins do século XIX" (p. 147) no que está de acordo com Luís da Câmara Cascudo, que indica o ano de 1873 como a data de impressão dos primeiros livretos de cordel no Recife(6):

Inicialmente, transpõe-se para os livretos populares e para a forma poética característica do cordel, o romancelo popular tradicional de origem européia, as estórias, lendas e ensinamentos dali advindos. Algum tempo depois, com Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde, Pacifico Pacato Cordeiro Manso e Francisco das Chagas Batista, passa-se a escrever o próprio romance brasileiro, refletindo a realidade contemporânea e circundante.

A época de ouro do desenvolvimento da literatura popular nordestina foram os anos quarenta e cinquenta do século XX, havendo forte crise na década seguinte e uma reação nos anos setenta, mas com algumas modificações: o cordel emigra do Nordeste para São Paulo e Rio de Janeiro, sobretudo, acompanhando seus produtores e consumidores, o sofrido povo nordestino que se desloca para as grandes cidades em busca de sua sobrevivência financeira. Por outro lado, essa produção literária também suscita interesse de estudiosos eruditos, tanto entre universidades brasileiras quanto, especialmente, norte-americanas e francesas. A partir daí, fazem-se levantamentos, catalogações, entrevistas com os poetas remanescentes, estabelece-se uma tipologia para aquela produção literária, amplia-se o conjunto de estudos de seus conteúdos e a interpretação de seus poemas, chegando-se mesmo a financiar produções, como ocorreu com a Universidade Federal de Pernambuco, ao tempo de Ariano Suassuna, ou produ-

zir-se amplo projeto de pesquisas, como vem sendo desenvolvido pela Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Infelizmente, isso não tem evitado que os poetas morram de fome, percam constantemente seu público original e desapareçam. Mas, paralelamente, tem propiciado o surgimento de uma nova sintaxe para tal literatura popular, cujo desenvolvimento apenas o futuro poderá dizer. Um dos exemplos da repercussão dessa movimentação ampla e complexa é exatamente a produção de *Guriatã*, escrita por um poeta de formação erudita, mas cuja experiência infantil, recriada pela memória, está intimamente ligada à raiz popular, conforme ele mesmo depõe no estudo que acompanha seu poema.

No auge da produção da literatura popular, seus autores viviam exclusivamente dessas obras, usando papel de baixo preço, o de jornal, com tiragens de até duzentos mil exemplares(7). Hoje em dia, as tiragens médias oscilam entre mil e dois mil exemplares. O volume que forma a impressão é hoje chamado de *folheto* e *folhetaria*, a gráfica em que se o imprime. Cada verso é chamado de *pé* ou *linha*, a estrofe é denominada *verso*, o conjunto de estrofes, *obra* e criar um poema é, segundo o registro de Amadeu Amaral, *inventar*(8):

o folheto da nossa Literatura de Cordel pode, realmente, servir-nos de bandeira, porque reúne três caminhos: um, para a Literatura, o Cinema e o Teatro, através da Poesia narrativa de seus versos; outro, para as Artes plásticas como a Gravura, a Pintura, a Escultura, a Talha, a Cerâmica ou a Tapeçaria, através dos entalhes feitos em casca-de-cajá para as xilografuras que ilustram suas capas; e finalmente um terceiro caminho para a Música, através das *soltas* e *ponteados* que acompanham ou constituem seus *cantares*, o canto de seus versos e estrofes.(9)

Os primeiros estudos em torno dessa produção cultural, segundo registra Sílvio Romero, ocorreram igualmente no século passado:

O pouco que possuímos sobre o assunto vem a ser: a) "A poesia popular brasileira", artigos publicados por Celso de Magalhães no *Trabalho*, do Recife; b) "O nosso cancionário", artigos de José de Alencar aparecidos no *Globo*, do Rio de Janeiro; c) algumas páginas da memória *Região e raças*

*selvagens do Brasil*, por Couto de Magalhães, e mais tarde alguns capítulos do *Selvagem*, pelo mesmo; d) algumas indicações no *Lirismo brasileiro*, por José Antônio de Freitas; e) algumas referências no *Parnaso português moderno*, de Teófilo Braga; f) alguns artigos de Carlos de Koseritz na *Gazeta de Porto Alegre*.(10)

## II

As classificações da literatura popular são as mais diversas, mas as duas principais são feitas segundo as características do *formato* e do *assunto*.

Quanto ao formato, normalmente, distinguem-se os *folhetos*, com oito e dezesseis páginas, e os *romances*, com vinte e quatro, trinta e duas, quarenta e oito ou sessenta e quatro páginas, sendo que o último, pelo alto custo, é cada vez mais raro(11). Mark J. Curran faz uma classificação por "composição" segundo suas *formas* (romance, peleja, ABCs e canções), *estrofes* (sextilha, décima e outras) e *ciclos* (heróico, maravilhoso, religioso e de moralidade, cômico-satírico e picaresco, histórico e circunstancial, de amor e fidelidade)(12), mas é muito confuso.

Na verdade, a grande divisão antes mencionada, segundo formato e assunto, melhor atende à necessidade de uma classificação simples e objetiva, o que não impede, todavia, que variem, no caso dos assuntos, de autor para autor. Assim, Manuel Diegues Jr. faz uma divisão segundo a perspectiva do assunto ou tema, em três grandes grupos: *temas tradicionais* (romances e novelas, contos maravilhosos, estórias de animais, anti-heróis e tradição religiosa), *fatos circunstanciais ou acontecidos* (manifestações de natureza física, repercussão social, cidade e vida urbana, crítica e satírica, sobre lideranças, fanatismo e misticismo, Antonio Conselheiro e Padre Cícero, cangaceirismo e suas personagens, tipos étnicos e regionais), e *cantorias e pelejas* (isto é, desafios, discussões ou debates, conforme a designação variada que recebem)(13).

Alceu Maynard e Ariano Suassuna fazem classificações em seis grandes grupos, Carlos Alberto Azevedo e Manoel Cavalcanti Proença, em dez grandes divisões, Roberto Câmara Alvim e Raymond Cantel, em quatro, segundo se registra na *Antologia*

da *Literatura de Cordel*, elaborada no Ceará(14). Ali também se encontra a catalogação de Orígenes Lessa em dois grandes conjuntos, dos *temas permanentes* e dos *passageiros*, além da classificação popular organizada por Liêdo Maranhão, que combina tanto o aspecto do formato quanto do conteúdo(15). Não é diferente a classificação de Franklin Maxado e, com pequenas variantes, pois que se refere a um tempo bem anterior, a do espanhol Julio Caro Baroja(16). A Fundação Casa de Rui Barbosa, que detém hoje o maior acervo dessa produção cultural, adota a classificação de Cavalcanti Proença, assim constituída:

- I — Herói humano: a) herói singular; b) herói casal; c) reportagem; d) política
- II — Herói animal
- III — Herói sobrenatural
- IV — Herói metamorfoseado
- V — Natureza: a) regiões; b) fenômenos
- VI — Religião
- VII — Ética: a) sátira social-humanista; b) sátira econômica; c) exaltação; d) moralizante
- VIII — Pelejas
- IX — Ciclos: a) Carlos Magno; b) Antônio Silvíno; c) Padre Cícero; d) Getúlio Vargas; e) Lampião; f) Valentes; g) anti-heróis; h) boi e cavalo
- X — Miscelânea: a) lírica; b) guerra; c) crônica-descrição(17)

De seu lado, Artur Eduardo Benevides registra vinte e quatro características básicas da literatura popular em verso, como as transcrevemos:

- 1) aspecto jogresco e lúdico; 2) tradição formal, com ictos e pés imutáveis, formas fixas e esquemas rítmicos definidos; 3) revelação do conhecimento da História da região e evocação de feitos ligados aos ciclos medievais da Europa; 4) influência luso-galesiana em muitas composições, de maneira direta ou indireta; 5) singularidades dialectológicas; 6) emprego da emuneração heterogênea ou caótica, acumulação enumerativa ou sinatrolismo; 7) comparação como recurso estilístico de maior constância; 8) emprego de figuras de pensamento, de construção e de sintaxe, como o cólon, a epanástrofe,

a antítese, a hipérbole, o símile, a tautologia, o polissíndeton, o homoptóton e a onomatopéia; 9) antiintelectualismo e paralelidade; 10) o conservantismo discursivo conteudístico; 11) o eufemismo como recurso para evitar o obscuro, muito embora, à sorrelha, circulem versos eróticos e libidinosos, que, às mais das vezes, não são de cantadores; 12) telurismo e cosmovisão primitivista; 13) vocabulário limitado e linguagem burlesca; 14) imagética simples e configurada pela influência do meio físico; 15) impressionante capacidade de improvisação de todos os poetas; 16) sobrevivência de romances tradicionais e a glorificação do heróico e do mítico; 17) recurso da ob-jurgatória, da sátira e da increpação; 18) sentido gnômico e mnemônico de muitos versos; 19) temática circunstancial ao lado de motivos perenes; 20) emprego do adynaton ou impossibilidade; 21) representação do espírito popular e do universo localista; 22) presença de aférese, da síncope, da prótese, da epan-tese e da apócope; 23) assonâncias, aliterações, [itan]áforas e a permanência do leixapren; 24) versatilidade dos cantadores, que vão das sextilhas às décimas com a mesma naturalidade e espontaneidade, com empostação de voz nasalada, solo e acompanhamento de viola, durante horas seguidas.(18)

Observe-se que as últimas características levantadas pelo autor já tocam num outro tema, que são as formas assumidas pelo poema. Ocupemo-nos, pois, dessa questão.

### III

A unidade básica considerada pelo poeta popular é o verso, que ele chama de linha ou pé, como já vimos e, principalmente, a estrofe, que chama de verso. Assim, segundo o número de sílabas, podemos considerar os "pés" de cinco ou sete — redondilha menor e redondilha maior —, dez sílabas, que é o decassílabo, ou o hendecassílabo de onze sílabas.

Segundo o número de versos, ou pés, teremos a quadra, que é quase sempre de sete sílabas; é a forma mais antiga, segundo registra Mark. J. Curran(19), mais tarde substituída pela sextilha com sete sílabas também, na forma ABCBDB.

A sextilha, por seu lado, serve não apenas para o desafio como para a gemedeira, e é, ao lado do decassílabo, segundo Maria Ignez Novais Ayala, uma das duas formas preferidas pelos cantadores(20), a que os estudiosos do Ceará acrescentam a própria

septilha(21), especialmente quando assume a forma do *mourão*, "gênero dialogado em que um cantador compõe os dois primeiros versos e a 'queda' constituída pelos três últimos versos; o outro cria o 3º e o 4º versos, coordenando-os aos iniciais, feitos pelo companheiro, respeitando o encadeamento de idéias proposto no início"(22).

O octassílabo é popularmente denominado de quadrão, porque na verdade corresponde a uma dupla quadra(23). Os desafios são popularmente desenvolvidos através da sextilha, do quadrão e do decassílabo, especialmente nas formas do *mourão agalopado* e do *martelo agalopado*, segundo registra Dulce Martins Lamas, a propósito do Cego Aderaldo(24), ainda que outros estudiosos refiram ainda o *martelo* e o *galope à beira-mar*. De qualquer maneira, o que vale registrar é que os decassílabos possuem rimas fechadas, rígidas.

O galope à beira-mar, por exemplo, segundo Franklin Maxado:

é composto por estrofes de dez versos com onze sílabas, sendo tônicas obrigatoriamente a segunda, quinta, oitava e última. O tema é sempre o mar e é regra absoluta terminar a construção dizendo *mar*. Tem o nome de galope porque é para ser dito rápido, corrido, como o movimento das ondas do mar. Dizem que a modalidade foi inventada por Zé Pretinho que, após perder a cantoria de *martelo agalopado* para Manoel Vieira Machado, ficou olhando o mar da Praia de Iracema, em Fortaleza, e então a criou.(25)

Quanto ao *martelo agalopado*, cuja criação é atribuída a Silvino Pirauá de Lima, "é composto por estrofes de dez versos decassílabos, daí ser conhecido também por décima, com estrutura igual à usada na Península Ibérica, na Idade Moderna. Leva o adjetivo *agalopado* porque deve ser feito e dito com ligeireza"(26).

Maxado registra um total de trinta e cinco modalidades, dentre as quais vamos destacar a *meia-quadra*, *gemedeira*, *coco praieiro*, *toada alagoana*; dez pés de quadrão ou quadrão em dez, que aparecem na composição de *Guriatã*, para não falarmos nas variações do norte de Minas Gerais ou do interior de Goiás, por exemplo.

"Além dos textos de literatura infantil que tomam o caminho do folclórico, podemos trabalhar com algumas espécies de manifestações artísticas colhidas diretamente de nosso folclore, intercalando estes trabalhos, o que servirá para melhor desenvolvermos nossas atividades", sugere Júlio César da Silva(27) ao elencar sugestões de atividades aproximativas entre o folclore e a literatura infantil. Não é, contudo, o objetivo desse trabalho.

Na verdade, queremos mais é aproximar a literatura oral popular ao universo infantil e daí saltarmos para a análise do texto de Marcus Accioly. É evidente que não se pode negar um eventual uso pedagógico, até porque, como bem observa Maria da Glória Bordini, "na poesia folclórica e didática atacam-se defeitos sociais e morais e desvalorizam-se minorias, quer pela zombaria franca ou pela idealização excessiva, mas louvam-se o amor e o namoro infantil, bem como as fainas agrícolas e artesanais. Hábitos, informações rudimentares sobre a natureza, a aritmética e o alfabeto são outras tantas preocupações temáticas, expressando a crença das camadas populares no saber"(28). No caso de Accioly, além desses assuntos, vamos encontrar o difícil tema da morte "de seres queridíssimos e cujo esquema formal utiliza o repetitivo ou reiterativo como uma de suas forças maiores"(29).

É bom termos em mente que "a poesia folclórica acompanha o ser humano desde o nascimento sob a forma de acalantos. Por intermédio das cantigas de ninar, o bebê trava contacto com a poesia. A iniciação à linguagem poética principia com o folclore infantil através de acalantos, parlendas, adivinhas e cantigas de roda"(30) a que não devemos deixar de acrescentar os trava-línguas e composições mnemônicas.

Por que esta aproximação? Simplificadamente, Nelly Novaes Coelho resume a relação ao afirmar:

Segundo dados da Psicologia, a mentalidade popular e a infantil identificam-se entre si por uma *consciência primária* na apreensão do eu interior ou da realidade exterior. Isto é, o sentimento do eu predomina sobre a percepção do outro. Em conseqüência, as relações entre o "eu" e o "outro" são estabelecidas, basicamente, através da *sensibilidade*, dos *sentidos* e/ou *emoções*.(31)

Eis, pois, nossa relação. E quando se trata de falar sobre a morte, então, a relação é mais profunda: ela toca em nossos medos, abrange antigos mitos, e por isso deve ser desenvolvida simbolicamente, como bem o faz Marcus Accioly, ao escolher a imagem do *guriatã*, que é um pássaro, de dorso negro-azulado brilhante, pontas das asas castanho-claro, lado inferior amarelo e mancha na fronte também amarela, apreciada como ave de gaiola, segundo registra Aurélio Buarque de Holanda Ferreira(32), conhecido no sul do Brasil como *gaturamo*. "A palavra *Guriatã* é a junção de *guri*(menino) com *guriatã*(pássaro)" diz o poeta (p. 181). Ou seja, a morte transforma as pessoas em *guriatãs*, aves que podem voar de um lado a outro, fazendo-se, de certa forma, onipresentes, e, assim, evitando a carência maior do desaparecimento radical e único a que a morte sempre nos condena. Que *guriatã* seja fundamentalmente símbolo, como fica evidente da leitura desse longo poema, é uma conclusão que se tira depois.

*Guriatã* está organizado como um longo poema — de forma claramente lírico-épica, em noventa e um pequenos poemas. A terceira das três epígrafes — "As pessoas não morrem, ficam encantadas", atribuída a João Guimarães Rosa — parece-me ser aquela que poeticamente melhor sustenta o objetivo da obra. Por referir-se à morte de um menino, vale a lembrança de Garcia Marquez, da mesma forma que, por ser um exercício de memória, antes já explicitado, justifica a citação de Frei Tito de Alencar Lima, tragicamente desaparecido por motivos políticos. Mas o tema da memória é antes uma consequência, uma maneira de enfrentar o tema maior e central, que é o da morte. Por isso escolhê-lo como aquele que nos dirigirá nesse estudo. Quanto à influência de Guimarães Rosa, é maior do que parece...

## V

*Guriatã* não se encontra registrado no quadro da "Cronologia histórico-literária" de *Literatura infantil brasileira: História & Estórias*(33). No entanto, o livro, ao ser publicado, já trazia o prêmio maior da União Brasileira de Escritores, e logo conquistaria sobretudo o coração das crianças, ao menos das nordestinas.

Dentre os vários aspectos que chama a atenção na obra de Marcus Accioly, um deles é o do domínio formal pleno que o poeta tem sobre as variações métricas da tradição nordestina. Ariano Suassuna registra, a propósito de um livro anterior, *Nordestinados* que "Marcus Accioly emprega, além da *sextilha*, do *quadrão*, do *martelo* e de vários outros ritmos dos cantadores nordestinos, certos processos enumerativos, presentes, por exemplo, na famosa 'Peleja de João Martins de Athayde com Leandro Gomes de Barros', composta pelo primeiro"(34), o que significa dizer, na prática, que Accioly domina e freqüenta os primórdios e os mestres da literatura popular em versos. Nelly Novaes Coelho, em seu oportuno dicionário, registra que é esta "inegavelmente, uma das obras brasileiras mais importantes da produção poética no Brasil destes últimos anos"(35). Examinemos, pois, o poema.

*Guriatã* é um texto narrativo de forma poética, de características épicas; narrativo porque apresenta uma sucessão de fatos e uma dialogação permanente que ocorre entre personagens humanas reais, personagens humanas e animais, personagens humanas e extraordinárias, sem qualquer registro diferenciado, eis que nos encontramos absolutamente envolvidos pelo clima do fantástico e das plenas possibilidades do extraordinário.

Como fio condutor, temos a dialogação principal fixada entre o narrador e o pássaro *Guriatã*. O narrador intui e de certa forma antecipa os acontecimentos, criando imensa tensão dramática que alimenta e sustenta o poema, até mesmo porque, às vezes, ocorrem antecipações mais ou menos explícitas das ações vindouras, como, por exemplo, no encontro com a cigana:

Vejo alegria nas duas/ depois pranto e confusão/ vejo um cachorro latindo/ vejo um cavalo elazão/ vejo uma luta medonha/ aí, vejo um Bicho-Papão/ vejo animais numa ilha/ vejo um dos dois num surrão/ vejo uma menina loura/ vejo uma transformação. (p. 39)

Simbolicamente, o canto XXVII, que introduz o ciclo do boi também pode ser assim considerado, além do início da história do "Era uma vez um Papão/ do Reino do Faz-de-Conta..." (p. 41), bem como o metafórico poema "Do trem-de-ferro" (Canto XXXII).

Ao contrário do poeta, *Guriatã* — ele mesmo a personagem central da narrativa, a vítima principal dos acontecimentos — co-

nhecendo sua sina, esconde-a do interlocutor e obedece a sua orientação de ir-e-vir acompanhando o desenvolvimento das ações que vão sendo narradas. Neste sentido estrutura-se o poema, que tem como ponto de apoio os cantos III, XXVII, XL, XLIV, LXXVIII e LXXXIV. Os espaços existentes entre essas passagens, que são propriamente o cerne da narrativa épica que aí se desenrola, são preenchidos pela matéria de memória do narrador — matéria de inventário, digamos bem — que mais adiante desenvolveremos, constituindo-se elemento periférico à narrativa propriamente dita — elemento essencial do ponto de vista poético.

Dissemos que *Guriatã* é um texto narrativo e épico; épico porque nos apresenta grandes feitos, desafios imensos e extraordinários vencidos por uma personagem que se encontra ainda na infância. Ao nível do enredo, podemos assim sintetizar tal enredo: dois meninos, amigos extremamente próximos, encontram-se em passeio pelas terras do engenho Laureano, quando um deles, Leunam, é atacado pelo Lobisomem, também chamado Bicho-Papão e desaparece. Seu amigo Sucram parte em busca de sua redenção, cruzando um rio e chegando a uma ilha onde, com a ajuda da encantada Roberta, enfrentará o Monstro. Durante a luta entre o menino e o Cão, Roberta, não podendo mais evitar a morte de Leunam, transforma-o em Guriatã, o pássaro, com o que consegue assim o menino vencer a morte.

Temos, pois, que a narrativa, construída num longo *flash-back*, é uma história que trabalha no sentido contrário, e é sobre o(s) contrário(s) que ela também reflete: a vida encantada de Leucam enquanto Guriatã.

Na verdade, o que desenvolve *Guriatã* neste sentido é um dos mais antigos sentimentos terríficos do homem em geral e da criança em particular: a morte. A morte estende-se ao nível do tempo e do espaço. Eis porque *Guriatã* propõe, permanentemente, um movimento dentro do não-movimento, ou seja, um voltar-se para o universo mítico (o retorno à infância e ao engenho encantado) enquanto condição para o avançar do universo histórico com que o poema se conclui. Vejamos os dois exemplos:

E Leunam, em nossa sina,  
que-é-que vai ser por aqui:

matuto de engenho e usina,  
moleque do Siriji,  
cambiteiro, carapina,  
carreiro dos bois daqui? .(p. 14)

O destino de Leunam aparentemente está traçado, da mesma forma que o de Sucram: Leucam é filho de paupérrimos proprietários de um sítio agrícola. Sucram, ao contrário, é menino-de-engenho em preparo para ser senhor-de-engenho. Desse destino dificilmente escaparão. Amigos, parecem irmãos (p. 23), no entanto tão diferentes, até mesmo contrários, na sorte vindoura e nos aspectos externos:

Sucram, o louro,/ notava, no seu terraço... (p. 24)  
Leunam, moreno/ claro, fez com seu amigo... (p. 24)

o que leva o poeta a sintetizar:

Se a tristeza é mãe-madrasta,  
a alegria é mãe-irmã,  
se uma é noite que se arrasta,  
corre a outra que é manhã,  
se uma de Leunam se afasta,  
chega a outra com Sucram. (p. 16)

Mais que memória de Guriatã, o poema é também memória do poeta, que transfigura acontecimentos da infância. Assim, em sendo ele Marcus — torna-se ao contrário Sucram, enquanto seu amigo maior de infância, Manuel — agora é Leunam — inclusive no apelido de Neco — agora transformado em Ocen. (p. 16, 17)

Também ao contrário dar-se-á a história, não porque estamos indo do futuro ao passado, mas porque por duas vezes rompe-se a lógica do Destino antecipado na primeira dialogação entre o narrador e Guriatã:

- Voe logo, Guriatã,/ vá avisar a Sucram/ e Leunam, vá,  
minha ave,/ senão não há quem se salve/ da morte, Guriatã!  
- Quando a vontade é de lei/ é feito ordem de lei,/ já  
fui, já disse e voltei. (p. 21)

A lógica do futuro de Leunam é que se torne mais um anônimo, distanciando-se cada vez mais de Sucram. Mas ao contrá-

rio, amigos íntimos, ele se torna herói de um episódio trágico: raptado pelo Lobisomem, faz com que Sucram parta em seu socorro.

Espera-se, então, dentro da lógica, sua morte. Não morreria de miséria, como as personagens de João Cabral de Mello Neto, mas desapareceria, simplesmente, maneira figurada de viver-morrer a mesma coisa. Mas não: Sucram parte em busca do amigo, desencanta a loira menina Roberta e esta, por sua vez, encanta o menino Leunam em passarinho Guriatã.

Se levarmos em conta que Leunam é Manuel ao contrário, e que Manuel, como bem observa Ariano Suassuna(37), é metáfora do Cristo, poderemos afirmar, sem medo de errar, que Manuel-Leunam é a imagem do Redentor que vem salvar os homens... e Marcus (Sucram), por seu lado, é referência óbvia ao evangelista, o primeiro dos quatro, e cujos relatos, ouvidos diretamente da boca de Pedro (Guriatã?) retratam com fidelidade a fonte (da mesma forma que Guriatã, através do narrador, retratará com fidelidade as fontes orais da tradição nordestina que fixa no poema), sendo, por isso mesmo, o principal documento escrito da época. Observe-se que o paralelismo é perfeito: Jesus "morre" mas ressuscita e volta aos homens, dentre outras, na forma de pássaro, a pomba cuja imagem simboliza o Espírito Santo. Assim também Leunam "morre" mas incorpora-se na forma de Guriatã e retorna aos homens, representados aí pelo narrador, sendo Sucram a voz capaz de reativar aquela memória viva. A intermediação, ao nível de enredo, se dá por Roberta, a menina que Sucram encontra na Ilha-Paraíso, e que, evidentemente, nada mais é que Nossa Senhora, podendo-se mesmo fazer a aproximação com a peça de Ariano Suassuna *O Auto da Compadecida*, onde a própria Nossa Senhora aparece para intermediar a sorte de João Grilo, outra aparência do miserável Leunam...

Leunam, pois, por duas vezes contradiz a expectativa e foge ao destino, construindo seu futuro, permitindo a Sucram entrar, com o narrador, no tempo da História. Daí o paralelo formado por essas duas oposições:

Al, tudo é Guriatã! (p. 168), isto é, tudo é passageiro /  
a vida é Guriatã, / pode levar a viola / que hoje eu só canto  
amanhã". (p. 175)

Ou seja, em que pese ser "o mundo inteiro gaiola", o poeta desvencilha-se do universo do mito (passado) e entra no universo da História (amanhã), que se constrói, porém, a partir do hoje.

Neste sentido, *Guriatã* é um poema de afirmação, constituindo-se num duplo rito de passagem: passagem da vida para a morte (aparente) e desta para a vida (verdadeira, pela ressurreição) e, ao mesmo tempo, um rito de passagem da infância para a idade adulta: "E piso, com os pés de homem, / na infância de terrareia" (p. 174) para não citarmos, ainda, esta outra passagem do mito para a História antes já mencionada.

Contrários complementares, Leunam e Sucram unem-se pela figura de Roberta. A redenção de Leunam por Sucram, contudo, só é possível na medida em que o último aceita enfrentar os enormes perigos que lhe apresentam, atravessando o rio também rompido pelo Bicho (p. 103) que a ele se oferece seco e aberto, na melhor tradição bíblica de Moisés no Mar Vermelho:

O rio abriu-se,  
Sucram passou a cavalo(...)  
mas encobriu-se  
entre a passagem do rio,  
onde nem sequer um fio  
de cabelo se molhou (p. 121)

Terra santa, paradisíaca, utopia tão procurada, Sucram segue sob a proteção de Deus que invoca: "Deus quer que eu siga" (p. 121) e assim se dá o desencantamento de Roberta:

puxou seu facão e o brilho  
do sol no gume ele viu.  
Falou à espiga:  
Vou debulhar minha sina  
mas do corte uma menina  
soltou no chão e sorriu (p. 121)

Não é falso que Sucram tenha deixado de "debulhar" sua sina que, afinal, era Roberta. Princesa ou deusa, ela é apenas, segundo seu dizer, "Roberta, a espiga desencantada, foi um condão de uma Fada, quem me pôs neste lugar" (p. 123), com que

o poema retoma a tradição dos cordéis antigos com raízes na Europa medieval e cortesã.

Na melhor tradição do pensamento mágico selvagem e primitivo estudado pelo estruturalista Levy-Strauss, *Guriatã* divide-se em duas grandes partes, quase similares em suas dimensões. A primeira delas vai do Canto I ao XLIV, que é exatamente aquele em que Guriatã dá a conhecer ao narrador que Leunam foi raptado pelo Lobisomem. A segunda parte vai do Canto XLV até o final, ou seja, o XCI. A simetria pode ser entendida como perfeita, se descontarmos os três últimos cantos que ultrapassam o nível do enredo, a partir do "epílogo do narrador". Dentro de cada parte, além do mais, existe um canto que garante a unidade do poema, no caso da primeira, o canto XX, quando se fala do amor (que, de certa forma, Roberta representará para Sucram) e na segunda o Canto LXIV, que é exatamente o encontro de Sucram com Roberta, com o que concretiza esse canto a idealização do anteriormente mencionado. A primeira parte é, acima de tudo, o relato memorialístico da infância feliz e conjunta dos dois meninos. A segunda parte, ao contrário, dá maior desenvolvimento ao enredo principal, na medida em que Sucram sai em busca do amigo, instala-se na ilha, enfrentando o Monstro. A segunda parte suspende a narrativa para tornar-se eminentemente dramática, de tal sorte que a dialogação do narrador com Guriatã — característica da primeira, constituindo-se em seu fio condutor — dá lugar à dialogação de Sucram com Roberta.

Como observamos antes, a dualidade da narrativa estende-se por várias áreas do poema, e não apenas nas duas grandes partes em que se compõe. Já vimos a dualidade complementar entre Leunam e Sucram, e devemos registrar, agora, a oposição entre Roberta (o Bem) e o Lobisomem (o Mal), travestido em todas as variantes possíveis que a tradição popular lhe empresta, ou seja, de Papa Figo (p. 21, 98, 108), Papangu (p. 89), Papa Caça (p. 89), Papão e Bicho Papão (p. 39, 41, 76, 89, 91, etc.) até as imagens explícitas do Demônio não explicitado, como Luba (p. 93), Besta Fera (p. 93, 128), Bicho (p. 132, 141, etc.), Monstro (p. 93, 125, 152, 154) — por vezes lembrando o Minotauro, segundo uma gravura de Dila, o ilustrador, -Cão (p.

93, 97, 146) e articulando-se com outros demônios como Boitatã (p. 97), Caipora (p. 100) e Mula-sem-cabeça (p. 100).

É interessante registrar-se que um dos temas inventariados pelo poema liga-se ao "ciclo do boi" — o boi-de-mamão, por seu lado, claramente elemento antecipador da morte de Leunam, como já registramos. Ora, sabemos que, por seu lado, o boi-de-mamão é exatamente uma forma alusiva à morte de Cristo, com sua respectiva Ressurreição, o que apenas reforça nossa teoria em torno da simbologia de Leucam.

E se até então narrador e Guriatã distinguiam-se claramente, embora próximos, enquanto Guriatã nada mais era que uma espécie duplicada de narrador-testemunha dos fatos, eis que aos olhos do narrador é desconhecida sua condição de Leunam — ressuscitado, a partir do penúltimo canto em que a dialogação é retomada (p. 167), Guriatã dá-se a revelar ao incrédulo narrador (como Pedro) mas mantém a diferença-na-unidade, à semelhança de Deus:

- Guriatã-de-coqueiro,  
conté agora o derradeiro  
do cavalo e caveleiro  
da infância, Guriatã.

- Conto e canto que Sucram  
ficou sabendo depois  
que eu e Leunam somos dois,  
não duas...

- Guriatã!

- Sim, contel o meu passado  
de menino transformado  
em passarinho encantado.

- Mas por quê, Guriatã?

- Porque a dor de Sucram  
era de tanto penar  
que ele queria virar  
menino-Guriatã.

Ou seja, à semelhança do Cristo que ressuscitou para poder redimir aos homens, para sempre condenados, Guriatã retor-

na para evitar a morte de Sucram e, assim, Leunam, embora morto, estará sempre vivo com ele, seu companheiro e amigo...

## VI

Como dissemos, no início do capítulo anterior, *Guriatã* estrutura-se à maneira do poema épico. Compõe-se, por isso mesmo, de um prólogo (p. 13 a 16) a que não falta sequer a invocação à Musa, seguem-se os diferentes cantos com seus episódios e chegamos ao epílogo que, porém, se multiplica em nada mais nada menos que seis epílogos, o dos cachorros, de Roberta, dos pais de Leunam, de Sucram, do narrador e enfim um epílogo dos epílogos, verdadeira metalinguagem onde se afirma que "a vida é *Guriatã*" (p. 175) seguindo-se o conjunto de sextilha-septilha com seis-sete sílabas (ou pés) em cada uma (isto é, primeiro e último verso com seis e os demais com sete).

Embora Sucram sob certo aspecto represente o espaço urbano com que já tem relações e Leunam o espaço rural, toda a ação ocorre no último espaço e, por isso mesmo, possibilita a narrativa fantástica. Eis porque *Guriatã*, em sendo matéria de memória, é também, como se disse, inventário de *formas, conteúdos e técnicas*.

Enquanto *formas*, queremos nos referir aos metros utilizados:

*pé quebrado* — (p. 46) — "Eu comprei um caminhão..."

*quadrinha* — (p. 48-9, 69, 70, 70-71, 75, 111-112, 115, 116)  
— "Lavadeira, lavadeira,/ o passarinho e a mulher..."  
(p. 69)

*martelo agalopado* — (p. 91) — "Eu dei-me no negro pontilhão..."

*coco-praieiro* — (p. 95) — "Calango morto/ se transforma em lagartixa..."

*gemedeira* — (p. 108) — "(...) e o teu gemido é mais fundo/  
ai, ai, ui, ui,/ que um poço de solidão"

*toada alagoana* — (p. 134-5) — "Bela ilha — belha ilha/ maravilha..."

*toada à gabinete* — (p. 145). "Já está cerca a gruta,; nela agora eu vou entrar/(...) vai e vem, vem e vai..."

*meia-quadra* — (p. 146) — "Se ele fizer volta e meia,/ eu vou fazer meia volta/ se ele for revolta e meia/ eu serei meia revolta..."

*mourão-que-você-cai* — (p. 147) — "Meus cachorros, meu cavalo,/ o que for que venha logo!/ Lá vai uma, duas, três..."

*mourão trocado* — (p. 148) — "Ele se apaga e se acende/ ele se acende e se apaga..."

*dez-pés de tabuada* — (p. 150) — "Uma vez sou matador/ três vezes sou justiceiro/ cinco vezes sou coiteiro..."

*galope à beira-mar* — (p. 152) — "O Monstro desperta do poço do sono/ agora é perigo — Sucram vai lutar:..."

Enquanto *conteúdos*, referimo-nos aos seguintes temas:

- referências a tradições culturais encontráveis no Nordeste e de origens diversas: Pedro Malasartes (p. 50), Trancoso (p. 41), o sapo que foi à festa no céu (p. 52), Jeca Tatu (p. 55), João Mentiroso (p. 57), Mané Bobo (p. 59), Bela Adormecida (p. 121), Lusbel (p. 124), São Saruê (p. 134);
  - profissões, como a do pastoreador de gado (p. 26), do pescador, caçador do mato, cortador de lenha e motorista de caminhão (p. 28 29);
  - ciclo do boi (p. 60 e ss., p. 65);
  - brinquedos: caminhão de madeira (p. 29), carneiro de sela (p. 31), tourada, vaquejada, Trancoso, cabra-cega, circo (p. 41, 42), gangorra, balanço, iô-iô, pião, papagaio (p. 44) e adivinhações (p. 45);
  - bichos: p. 48-49, 51, 69, 70-71, 82-83, 84-85-86, 111-112, 117-118, 119, 120, 160;
  - tipos humanos: Severino-doido (p. 33), rezadeira Savillina (p. 34), cigana (p. 39), etc.;
  - nomes do demônio — já referidos anteriormente.
- Por fim, enquanto *técnicas*, podem-se mencionar:

- aliterações — p. 43, 64, 110, 129, 130, 166
- onomatopéias — p. 115
- trocadilhos — p. 53
- trava-línguas — p. 89, 106

- repetições — p. 76, 104, 110, 175
- nomeações — p. 26, 32, 34, 51, 73, 74, 81, 82, 134-135, 149
- transcrições — p. 36, 61, 161
- inversões — p. 26, 28, 76, 85, 100, 104, 120, 148
- metonímias — p. 76, 114

É importante lembrarmos ainda que, apesar de se constituir em um grande poema, muitos dos cantos tornam-se poemas autônomos e certamente, ao longo dos anos futuros, assim serão transcritos e usados pelo leitor. É o caso, por exemplo, dos Cantos IX, XXXII — talvez dos melhores do livro —, LXIV e LXXXIX. Evidentemente, por se tratar de uma seleção do leitor, ela é subjetiva: é provável que outros textos experimentem igual sorte ou, ao contrário, algum desses não se consagre. Em nada diminuirá, certamente, a importância da obra *Guriatã*, de Marcus Accioly, cujo principal feito é inserir-se, com equilíbrio e eficiência, na melhor tradição da poesia popular em verso do Nordeste, ao mesmo tempo em que revifica e atualiza a tradição cristã da ressurreição de Cristo. Mais que isso, permite o poema múltiplas leituras, como acreditamos ter comprovado, de tal sorte que esse rito de passagem se aplica tanto ao nível religioso-mítico quanto individual-psicológico ou coletivo-sociológico, ao inserir a personagem na História.

É de se esperar, apenas, que suas próximas obras dirigidas às crianças encontrem igual sorte e capacidade de seu criador.

Será esta Ilha-Paraíso a São Saruê do magnífico poema "Viagem a São Saruê" de Manuel Camilo dos Santos, e que o escritor Orígenes Lessa tanto admira e, por isso mesmo, tanto estudou e entrevistou? Ou, ao contrário (ou, semelhantemente) é aquela "terceira margem do rio" idealizada por Guimarães Rosa?

Outra sugestão tirada de Guimarães Rosa. Compare-se as duas passagens. Em *Guriatã* de Marcus Accioly:

- Digo sem falha nem erro:  
ferido de pau e ferro,  
o sangue do Bicho-fero...
- Que Bicho, Guriatã?
- O Bicho-Mau que Sucram

chamou Papão, Lobisomem...  
- Talvez seja o Bicho-Homem  
mas conte, Guaritã (p. 157)

E agora em Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*:

Do demo? Não glose. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalam no nome dele — dizem só: o Que-Diga. Vóte! (...) O diabo existe e não existe? Dou o dito. (...) Explico ao senhor; diabo vive dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! — é o que digo. (p. 9, 11).

Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia. (p. 460).

Observe-se que toda a obra de Guimarães Rosa gira em torno desse problema: a existência ou não do demônio. No caso de Marcus Accioly é um pouco diferente. Em ambos os casos, é quem viveu a experiência da aventura — quem ouviu a aventura que constata: Lobisomem é Bicho-homem, o contrário. Demônio não há. Existe é homem humano, vale dizer, demônio. A experiência central de Guimarães Rosa é menos forte em Accioly, até porque, em sua narrativa, a experiência principal é a do encantamento em *Guriatã*. Mas nos dois, o mesmo tema.

## NOTAS

- 1 - ACCIOLY, Marcus. *Guriatã, um cordel para menino*. Rio de Janeiro: Brasil-América, 1980. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1988, 2ª ed. Usamos para as citações a 1ª ed.
- 2 - MOREIRA, Thiers Martins (org.). *Literatura popular em verso (Antologia)*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1964, p. 1. O texto da introdução é assinado por M. Cavalcanti Proença. Tomo I.
- 3 - CARVALHO E SILVA, Maximiliano (org.). *Literatura popular em verso (Estudos)*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1973. O texto utilizado é o de Manuel Diegues Jr. p. 147 Tomo I.
- 4 - MAXADO, Franklin. *O texto é literatura de cordel?* Rio de Janeiro: Codecri, 1980, p. 24.

- 5 - AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito*. São Paulo: Ática, 1988. p. 19.
- 6 - COSTA, Roberto Aurélio Lustosa da (coord.). *Antologia da literatura de cordel*. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social, 1978. 1º vol. p. 16.
- 7 - ARAUJO, Alceu Maynard de. *Literatura de cordel*. In: *Cordel e comunicação*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 1971. p. 1. Joseph M. Luyten, em *Sistemas de Comunicação Popular*, indica haver mais de dois mil poetas vivos, conhecendo-se mais de trinta mil folhetos editados, sendo que de um autor, pelo menos, Rodolfo Coelho Cavalcante, foram editadas mais de mil obras. O mesmo poeta já atingiu tiragens de até quinhentos mil exemplares. São Paulo: Ática, 1988. p. 25.
- 8 - AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. São Paulo: Hucitec, 1976. p. 85.
- 9 - SUASSUNA, Ariano. *O movimento armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974. p. 7.
- 10 - ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 55.
- 11 - MEYER, Marlyse. *Autores de cordel*. São Paulo: Abril Educação, 1980. p. 96. A catalogação oferecida por Alceu Maynard de Araújo, no ensaio citado acima, é pouco diferente (p. 3).
- 12 - CURRAN, Mark J., *A Literatura de cordel*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973. p. 39.
- 13 - AZEVEDO, Teófilo de. *Literatura popular do norte de Minas*. São Paulo: Global, 1978. p. 13.
- 14 - COSTA, Roberto Aurélio Lustosa. Op. cit. in (6), p. 42 e ss.
- 15 - SOUZA, Liêdo M. de. *Classificação popular da literatura de cordel*. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 7.
- 16 - BAROJA, Júlio Caro. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente, 1969. p. 10-11.
- 17 - DIEGUES JR., Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel. In: *Literatura popular em verso (Estudos)*. Op. cit. (3) p. 27-28.
- 18 - BENEVIDES, Artur Eduardo. *Literatura do povo: alguns caminhos*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1980. p. 26-27.
- 19 - CURRAN, Mark J.. Op. cit., p. 24.
- 20 - AYALA, Maria Ignez Novais. Op. cit., p. 136.
- 21 - COSTA, Roberto Aurélio Lustosa da. Op. cit. p. 29.
- 22 - AYALA, Maria Ignez Novais. Op. cit., p. 145.
- 23 - CAVALCANTI PROENÇA, Manoel. Introdução. In: *Literatura popular em verso (Antologia)*, Op. cit., p. 6.
- 24 - LAMAS, Dulce Martins. A música na cantoria nordestina. In: *Literatura popular em verso (Estudos)*. Op. cit., p. 250 e ss.
- 25 - MAXADO, Franklin. Op. cit., p. 111.
- 26 - Idem, ibidem, p. 111.
- 27 - SILVA, Júlio César da. O folclore e a literatura infantil: sugestões de atividades. In: KHÉDE, Sonia Salomão (Org.) *Literatura Infante-juvenil: um gênero polêmico*. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 49.
- 28 - BORDINI, Maria da Glória. *Poesia infantil*. São Paulo: Ática, 1986. p. 65.
- 29 - COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura infantil*. São Paulo: Quíron, 1981. p. 150, nota de rodapé.
- 30 - PONDÉ, Glória Maria Fialho. Poesia e folclore para a criança. In: ZILBERMAN, Regina (org.) *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 127.
- 31 - COELHO, Nelly Novaes. Op. cit., p. 20.
- 32 - FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- 33 - LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: História & Estórias*. São Paulo: Ática, 1984. p. 181-2.
- 34 - SUASSUNA, Ariano. *O movimento armorial*. Op. cit., p. 39.
- 35 - COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil-juvenil brasileira (1882-1982)*. São Paulo: Quíron, 1984. p. 590 e ss.
- 36 - SUASSUNA, Ariano. A compadecida e o romancista nordestino. In: *Literatura popular em verso (Estudos)*. Op. cit., p. 163: "Até o nome de Manuel, atribuído ao Cristo, é de lá: achel que a forma castiça portuguesa, Manuel, em vez de Emanuel, seria mais expressiva, para indicar que o que estava ali era uma versão popular nordestina do Cristo, e não o Cristo, mesmo".