



O castelo e o latifúndio: o nordeste medieval em *Cordel Encantado*¹

Evandro José Medeiros LAIA²
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

A identidade local é uma narrativa, construída com base nos mitos fundadores. No nordeste brasileiro, este processo se deu a partir dos elementos trazidos pelos colonizadores portugueses, recheados de referências aos mouros e às cortes europeias, para se juntar ao que já havia por aqui. Estas características, definidas por Lígia Vassalo (1993), apontam para uma aproximação entre o Sertão brasileiro e a Idade Média europeia. A partir das definições de Anna Maria Balogh (2005), encontramos ecos deste parentesco no primeiro capítulo da novela *Cordel Encantado*, da TV Globo.

PALAVRAS-CHAVE: ficção seriada; telenovela, identidade; nordeste; Idade Média.

O Sertão medieval

A identidade local é uma narrativa construída a partir de mitos fundadores, da história que nega as diferenças e cria laços que Stuart Hall (2000, p.50) chama de *Comunidades Imaginadas*. Ele usa o termo para designar a construção da identidade das nações. A consequência disso sempre esteve à mostra: conflitos étnicos, movimentos separatistas e repressão da diferença são marcas indiscutíveis desta forma de administração territorial. A identidade nacional é exclusivista, não admite outras em concordância. A naturalidade dela foi um conceito arduamente construído, a ferro e fogo, como num episódio da história do Brasil, a Guerra de Canudos, abordada por Euclides da Cunha, no livro *Os Sertões* (2005). A partir desta experiência, ele dividiu o Brasil em dois países diferentes, dentro do mesmo: o *oficial* e o *real*.

O Brasil *oficial*, representado pela Rua do Ouvidor, centro da civilização cosmopolita, no Rio de Janeiro do século XIX. E o Brasil *real*, no emblema bruto do Sertão. Esta conceituação, a nosso ver, deixa clara a percepção da identidade nacional como um construto social. A representação do Brasil *real* seria o Sertão, onde o brasileiro é ibérico e menos europeu, no sentido da Europa como berço da lógica binária

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduado em Comunicação Social – Jornalismo, pela Faculdade de Comunicação da UFJF e mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFJF, email: medeiroslaia@yahoo.com.br.



ocidental, de uma ontologia científica cartesiana (SUASSUNA, 2008, p.245). E é a partir desta divisão rígida que entendemos o que era o Brasil no período da colonização, de acordo com Lígia Vassalo (1993). Ela enfatiza que a descoberta das Américas marca a entrada da Europa no período renascentista, e com ele, posteriormente, o período moderno da história ocidental. Mas tudo indica, porém, que a modernidade não ocorreu ao mesmo tempo em todos os lugares. O fato de encontrarmos, hoje, elementos medievais na literatura e na expressão popular do Nordeste brasileiro evidencia isso e aponta para uma *cronologia estilhaçada*.

Deste modo, a região canavieira do Nordeste brasileiro, por ter sido a primeira a prosperar sob a colonização, teria recebido da matriz moldes sócio-econômico-culturais ainda muito próximos dos medievais (...). Circunstâncias particulares do Nordeste levaram ao congelamento daqueles modelos, que perduram até o século XX (VASSALO, 1993, p.16).

A característica medieval para a qual a autora chama mais a atenção é a divisão binária do mundo: cultura oficial *versus* popular, escrito *versus* oral, mundo rural *versus* urbano. Nos inícios da Europa moderna existiram duas tradições culturais: a grande e a pequena, que não correspondiam, necessariamente, à elite e ao povo comum. A grande tradição era transmitida nas escolas e universidades e exclusiva dos que freqüentavam estas instituições. Do outro lado, a pequena tradição era difundida na igreja, na praça e no mercado, era aberta a todos. Por isso, para a maioria iletrada e excluída das línguas oficiais, como o latim, esta era a única cultura.

Muito dos temas do romanceiro nordestino remontam também ao material europeu transferido ao Brasil por meio da cultura ibérica. Só que esta, por sua vez, já veiculava, na época do descobrimento das Américas, elementos de diversas origens na área do Mediterrâneo (VASSALO, 1996, p.18), inclusive oriental. Câmara Cascudo (1978, p.11) lembrou-nos que o mouro fora expulso do Algarve duzentos e apenas cinquenta anos antes da chegada dos portugueses ao Brasil, por isso “viajou para o Brasil na memória do colonizador. E ficou”. Na cultura nordestina, destaca-se como legado mourisco: o hábito da reclusão feminina, distanciada de qualquer homem que não seja intimamente aparentado, pai, irmão, padrinho, esposo, num tipo de ciúme comum na Península Ibérica Medieval; a alpargata, um tipo de sandália rústica nordestina, tem o nome ligado ao árabe *AL-pargat*, o mais antigo calçado berbere; as inimizades históricas entre família sertanejas também atestam a herança moura da vingança implacável. E, como mais um exemplo, ele cita expressões de desabafo como



“Arra!, Arre! e Irra!”), usadas pelas mulheres mouras e apropriadas, na visão dele, no Brasil rural (CASCUDO, 1978, p.20).

Esta ancestralidade cultural, do antigo Oriente e da Idade Média, está viva nos folguedos nordestino ao ar livre, associando-se a inúmeras representações folclóricas, que se apropriaram dos modelos de representação típicos do medievo, marcados pela oralidade, ou que mantêm uma relação precária com o mundo letrado. É a partir daí que nascem os folhetos de cordel, que representam um intermediário entre o escrito e o oral, guardando nas páginas as marcas da expressão verbal. Nessa fase de grande diferenciação entre as culturas popular e palaciana, quando o livro é raro e caro, ocorre o apogeu deste tipo de literatura. “Os folhetos, presos aos cordéis, são vendidos a baixo preço na rua, ao público popular, que tinha seus escritores próprios, fornecedores da sua literatura, como Baltazar Dias, o famoso cego de feira português (VASSALO, 1996, p.55). A literatura de cordel medieval ibérica é, hoje, apenas uma sobrevivência, estudada como manifestação literária. Mas foi por meio dele, que, há cinco séculos, o *romancero viejo* da Península Ibérica foi transmitido às Américas. Estas histórias aparecem, reelaboradas, nos folhetos de cordel nordestinos, e posteriormente nas obras cultas que bebem nesta fonte.

A partir do estudo dos textos teatrais do dramaturgo paraibano Ariano Suassuna, Vassalo (1993, p.102) conclui que são duas as marcas capitais na obras do autor, legado da cultura nordestina: a *medievalidade*, já mostrada, e a hipertrofia da *intertextualidade*, a partir da citação e da reelaboração das histórias da tradição oral e dos folhetos de cordel, que apresentam uma grande capacidade de recriação de histórias vindas de outros contextos e outras culturas.

Os folhetos, ao mesmo tempo em que mantêm a raiz brasileira, não se fecham ao que vem de fora: pelo contrário acolhem tudo, desde os contos da tradição oral até peças representadas no circo ou filmes exibidos nos cinemas, fitas a que os poetas assistem por acaso e que aparecem recriadas em folhetos de sua autoria, com a mesma força e a mesma peculiaridade das histórias mais tradicionais (SUASSUNA, 2008, p.159)

Vassalo (1993, p.22) explica que esta prática de recriação era freqüente na Idade Média, associando-se à oralidade ou à escrita. Por não se preocupar com o registro de autoria das obras, a literatura medieval enfatiza a versão e o tratamento conferido a ela por cada novo intérprete. Recriações e adaptações são processos comuns no período. Por isso os conceitos de *paródia* e *carnevalização*, emprestados de Bakhtin (1993), são



importantes para entender este processo. Na sua obra, o pensador russo empreendeu uma reflexão longa sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Para ele, a característica mais importante neste contexto era a oposição rígida entre *cultura oficial* e *cultura popular*, como já expusemos. Por isso era neste contexto que florescia o que ele considerou um panorama mais completo desta época. Nesta realidade

o mundo infinito de formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal. Dentro de sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indissolúvel (BAKHTIN, 1993, p.3).

O *carnaval* era o momento de desatar os nós, de regular a pressão social. Esta vida à parte, ao lado do mundo cotidiano, é o princípio do conceito de *paródia*, realização de um caminho paralelo. “Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘pelo avesso’, ‘ao contrário’” (BAKHTIN, 1993, p.10). Essa linguagem carnavalesca teria sido empregada também, de maneira diferente, por Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara e Quevedo, já fora do contexto estudado por Bakhtin, mas dentro da estética barroca, vindo ao encontro da nossa proposta de estudo, da matriz ibérica da cultura nordestina, e de maneira mais ampla, da América Latina. A literatura latino-americana, em sua essência, tem um sentido paródico para Vassalo (1993, p.6), já que, tomando os modelos europeus, não os segue à risca, mas reelabora-os, de forma carnavalizada. Este procedimento assemelha-se ao que François Rebelais aplica em sua obra, retomando a tradição grotesca da Idade Média, segundo Bakhtin. O que abre espaço para a comparação entre os dois mundos: a Europa medieval e o sertão nordestino.

O Pantagruel eletrônico

A formação identitária brasileira é profundamente marcada pelo sentido de hierarquia, herdado na colonização portuguesa e reforçado pela desigualdade social que marca o país. No Brasil, a televisão constitui o principal meio de informação e entretenimento acessível, já que prescinde apenas de um aparelho de recepção, dada a força da programação dos canais abertos, que não cobram do telespectador um valor



financeiro pela emissão. Junte-se a isso uma tendência contemporânea que aponta para o fim das grandes narrativas, quando as identidades nacionais foram varridas pelos ventos fortes da Globalização e passaram a ser reconhecidas como construções, imaginadas de acordo com as condições históricas e a partir dos interesses de determinados grupos. Na nossa era, o mundo passou a ser visto como uma colagem de fragmentos. E os textos desta época perderam a unidade, convertendo-se em experiência inesgotáveis de citações, paródias, decalques e adaptações (BALOGH, 2005, p.206) rapidamente substituídos por outros. A TV, como texto cultural, também não está fora dessa lógica.

Anna Maria Balogh (2002, p.25) compara a televisão a Pantagruel, o gigante devorador criado por Rebelais, escritor francês do século XVI. Esta figura representava o lastro da literatura grotesca medieval, marcada pelo baixo corporal e pelas funções de reprodução e digestão, abordadas na obra de Bakhtin (1993). Assim, para fazer frente à onipresença diária, a televisão gera e deglute programas, um após o outro, à maneira de Pantagruel, consumindo sem cerimônia tanto a qualidade quanto a mediocridade.

O mais corriqueiro dos programas ficcionais de TV trará um agenciamento de sons e imagens herdado da montagem cinematográfica à qual se acrescentam as interrupções para os comerciais, próprias da TV, os enquadramentos cuja concepção vem das artes plásticas, da fotografia e do próprio cinema, os ganchos ocorridos antes das interrupções remetem ao folhetim literário e radiofônico, com a diferença de que os intervalos da TV são inundados de propagandas. (BALOGH, 2002, p.24)

Esta forma fragmentada, a nosso ver, está intimamente ligada à natureza intrínseca da televisão: o caráter comercial. A serialidade é uma maneira de alimentar a voracidade da TV, tornar rentáveis as inúmeras horas no ar, criando protótipos repetidos infinitamente. Com isso, é possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, os mesmo cenários, o mesmo figurino e uma única situação dramática. O enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividida em blocos menores, separados um dos outros por *breaks* para entrada de comerciais, como lembra Arlindo Machado (2000, p.86). O cinema já tinha e ainda tem experiências de série, mas é a televisão que assume mais claramente uma opção (BALOGH, 2002, p.27). E ainda que muitos modelos de ficção seriada tenham se desenvolvido na televisão brasileira, a produção que realmente decantou uma forma de se fazer TV por aqui foi a telenovela, com uma média de 150 capítulos, diários,



seqüenciados, com duração média de 30 a 40 minutos. “As redes brasileira desenvolveram um tipo de texto na novela que estimula a interação familiar cotidiana até quando come, lê e conversa, possibilitando ao telespectador deixar de assistir alguns capítulos sem perder a sequência da trama” (ARONCHI SOUZA, 2004, p.121).

Para empreender tamanha tarefa de conjugar assuntos que despertem interesses tão diversos, uma estratégia intertextual exige por parte do autor um conhecimento amplo de séries culturais distintas, de diferentes épocas. Neste contexto, a intertextualidade apresenta-se mais veloz e mais abarcadora que no passado. Esta multiplicidade de referências, sobrepostas em camadas, são recuperadas de uma só vez, em cada produto da ficção televisiva, como num palimpsesto (BALOGH, 2005, p.145). Esta característica da TV aproxima-se do que Bakhtin descreve como traço da cultura popular na Idade Média, a partir do estudo da obra de François Rabelais. E por analogia, como já foi exposto, está presente também na cultura popular nordestina, aparentada com o período medieval europeu. Esta aproximação é o ponto central da análise do primeiro capítulo da novela *Cordel Encantado*, exibido pela TV Globo no dia 11 de abril de 2011.

Entre a corte e o sertão

Para Balogh (2005, p.140), a cultura pode ser concebida com uma vasta rede de relações entre diferentes textos que a compõe. Esse entrelaçamento pode ocorrer no interior de uma mesma área de conhecimento, uma série cultural, como a literatura, por exemplo. Mas pode também abranger um conjunto de relações amplo, várias séries culturais como a literatura, o cinema, a pintura e a televisão. Essa relação entre um texto e um modelo formal, característico de um gênero que viveu historicamente, é um dos caminhos da intertextualidade, que está presente apenas quando se pode notar num texto elementos estruturados anteriormente a ele (VASSALO, 1993, p.104).

A ficção televisiva recolhe uma antiga tradição da narração oral, por isso tem parentesco direto com as histórias tradicionais, transmitidas de pai para filho, e que permanecem vivas. Percebemos na novela *Cordel encantado* muitas das características transmitidas pela literatura oral e pelos folhetos de cordel. A começar pela própria ambientação da novela, em dois espaços fictícios: o reino de Seráfia, uma corte europeia e a cidade de Brogodó, no sertão nordestino. A trama mistura os diferentes universos de reis, sertanejos e cangaceiros, com base na história de amor de dois jovens criados no sertão

nordestino, trazendo elementos de narrativas míticas retirados de folhetins de aventura, histórias de cangaceiros, romances de cavalaria, e de capa-e-espada. Foi assim que nasceu a história de Aurora, uma princesa europeia, perdida de seus pais nobres, e criada no sertão, como Açucena, sem saber que é a herdeira do trono de Seráfia do Norte. Essa princesa cresce e se apaixona por Jesuíno, um príncipe sertanejo, filho de um rei cangaceiro. O rapaz é o braço direito de um poderoso coronel da cidade de Brogodó, mas desconhece ser filho legítimo do Capitão Herculano. A relação com a literatura oral é explicada por uma das autoras. Thelma Guedes:

Parece ser algo muito estranho e novo a junção desses universos. Mas essa mistura já existe no imaginário brasileiro. Esse sertão povoado por reis, profetas e cangaceiros está presente, há muito tempo, na nossa literatura de cordel, nos versos escritos, lidos e, muitas vezes, cantados por repentistas. (...) Me sinto um pouco como aqueles narradores orais, de antigamente, que contavam e recontavam as histórias, na beira do fogo, cercados pela sua tribo. No fundo, é esse o papel e o desejo de todo escritor. Ao nos inserirmos nesse mundo de reis, profetas, princesas e cangaceiros, talvez essa natureza fique mais explícita e viva (SITE, 2011).

As histórias de reis e rainhas e as lutas pela manutenção do trono são recorrentes na literatura de cordel e que funciona como a inspiração chave para entendermos a dinâmica da obra em questão, a começar pela vinheta de abertura, que nos indica claramente a aproximação entre os dois mundos, a partir do uso de uma estética próxima às xilogravuras³. Os desenhos em traços rústicos representam a própria história da novela, mostrando, em sequência, uma batalha medieval, seguido do nascimento de uma menina. Logo depois, uma caravela que viaja pelos mares até chegar a um ambiente repleto de cactos, onde a criança reaparece, brincando com um menino. Ela carrega uma coroa na cabeça, ele, um chapéu de cangaceiro (Fig. 1, 2, 3 e 4).

³ Xilogravura é uma técnica de gravura que utiliza madeira como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre papel ou outro suporte adequado. É um processo muito parecido com um carimbo. A xilogravura popular é uma permanência do traço medieval da cultura portuguesa transplantada para o Brasil e que se desenvolveu na literatura de cordel. Quase todos os xilogradores populares brasileiros, principalmente no nordeste do país, provêm do cordel.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Aparece, por fim, o nome da novela, *Cordel encantado*, escrito numa fonte que lembra as palavras que aparecem nas capas dos folhetos de cordel. Chama atenção um detalhe: acima da letra *e*, em *Cordel*, há uma coroa, e a letra *t* de *encantado*, é o desenho de um cacto, tipo de planta comumente encontrada nas áreas quentes e secas, como o sertão nordestino (Fig. 5).



Figura 5

O tema da abertura, *Minha princesa*, cantada por Gilberto Gil e Roberta Sá, segue o modelo da música nordestina, com destaque para os arranjos de viola e de violão e para o uso do pandeiro, instrumento característico da região, que segundo Cascudo (1978, p.19), mesmo sendo asiático na origem, chegou ao Brasil por meio dos portugueses, que o incorporaram como herança dos mouros. “O pandeiro redondo ou retangular, adufe, o tamborim que os tupiniquins ouviram soar pelos marinheiros de

Pedro Álvares Cabral em maio de 1500 nas praias de Porto Seguro, foram e são instrumentos inseparáveis dos cantos e danças mouras”.

A trilha sonora, como elemento de codificação, é essencial para entendermos a aproximação entre os dois mundos. No início do primeiro capítulo, a música orquestrada marca a narrativa da corte do reino de Seráfia do Norte. O Castelo de Chambord, no Vale do Loire, na França (SITE, 2011), serviu como locação para gravação das cenas da corte, sempre embaladas pela música de inspiração clássica. É durante um jantar com o rei que o cientista Zenóbio, que passou um período no Brasil, revela que descobriu um tesouro no nordeste e convence o chefe de estado a investir na procura deste ouro perdido, como nos mitos do Eldorado, a cidade de ouro, comuns durante o período de colonização das Américas. O rei permite a Zenóbio voltar ao Brasil para preparar a expedição. A rainha quer ir junto. Zenóbio diz: “Perdão rainha, mas aquela região não é para mulheres. Muito menos para crianças. É uma região linda, inóspita, perigosa, cheia de bandidos cruéis, conhecidos como cangaceiros” (CORDEL, 2011).

É quando surgem na tela as imagens dos cânions do Rio São Francisco, entre os estados brasileiros de Sergipe e Alagoas, onde foram gravadas as cenas de chegada da família real ao Brasil (SITE, 2011). A música, que desde o início da cena do jantar, na corte, era orquestrada, com peso forte de metais, deixa de ser tonal e passa a seguir a escala da música nordestina. Os metais são substituídos pelo som da rabeca, parente rústico do violino, muito conhecido no sertão nordestino. Aos poucos, vai ganhando um triângulo, uma zabumba, até virar uma adaptação do forró, com as características descritas por Câmara Cascudo (1978, p.25): “a entonação intencionalmente lastimosa, a modulação lenta, ‘molenga’ e doce que fazia suspeitar quarto-de-tom, os finais em rallentados intermináveis, o timbre nasal, infalível, natural, perfeitamente compreensível”.

Os elementos de informação visual também remetem à Idade Média, a partir do uso do contraste luz e sombra, principalmente nos ambientes interno. A iluminação e os enquadramentos escolhidos pela equipe de direção fazem com que a cena pareça uma pintura barroca, carregada de luz e sombra, num tom solarizado que marca a produção visual medieval ibérica (Fig. 6).



Figura 6

Este tom solarizado é marcante nos figurinos dos personagens que vivem em Brogodó e também nos cenários e objetos de cena, em geral, que justifica a preocupação da diretora Amora Mautner: “A gente fez um trabalho de palheta, para chegar às cores que queríamos usar na novela. Isso é uma coisa que a gente vê no ar, e, por isso, é o que eu mais me concentro: manter esse *look*, esse conceito” (SITE, 2011). O sol não é inspiração apenas para as cores, mas aparece também conduz o telespectador, mesmo que inconscientemente, ao imaginário sertanejo, construído desde as histórias orais até as diversas produções audiovisuais de inspiração nordestina já conhecidas pelo público. Em determinado trecho do primeiro capítulo, o Capitão Herculano chega para conversar com o cientista Zenóbio, que observa uma planta, tendo como cenário o sertão. O pesquisador olha para Herculano, que aparece na tela apenas como uma silhueta, em contraluz, tendo o sol ao fundo. A imagem nos remete à luz e aos enquadramentos usados por Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol*, e confirma o que Anna Maria Balogh (2005, p.137) diz sobre o sol, que funcionaria como um “arqui-actante onipresente” na arte latino-americana, e que

representa o poder fatal da natureza sobre o espaço, geralmente caracterizado pela imensidão e pela “vacuidade”, o que torna os seres humanos extremamente vulneráveis e sós. Trata-se de uma das constantes da literatura e da filmografia latino-americanas e que confere um caráter trágico aos seus discursos: o ser humano só e desamparado (...) no espaço vazio, imenso e poderoso.

É neste desamparo, onde falta governo e sobra fome, que surgem os movimentos de resistência, que aqui, encarnam a realização dos mitos portugueses, sendo o principal deles o Sebastianismo⁴. Cantada nas trovas, esta história vem à tona nos momentos de

⁴ O Sebastianismo foi um movimento místico que ocorreu em Portugal na segunda metade do século XVI, como consequência da morte do rei D. Sebastião, na Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. Por falta de herdeiros, o trono português terminou nas mãos do rei espanhol Filipe II. Mas para o povo português, o rei se encontrava ainda vivo, apenas esperando o momento certo para voltar ao trono e afastar o domínio estrangeiro. O movimento transformou-se num tipo de messianismo adaptado às condições lusas



crise, e ou perda de identidade da nação. No Brasil, sofreu adaptações, mas não funcionou de maneira diferente. O exemplo de maior destaque é a Batalha de Canudos e suas conseqüências, relatadas por Euclides da Cunha, no livro *Os sertões* (2005). Antônio Conselheiro apareceu como o herói do povo, alternativa ao destino de carência, de morte traçado para o homem sertanejo. É este mesmo papel que Miguézim, o profeta, desempenha em Brogodó, na novela *Cordel Encantado*. A primeira cena da novela é a de um cacto, em contraluz, com imagens de pessoas andando, ao fundo, com um estandarte. No céu, um cometa atravessa a tela. O profeta observa de longe o fogo. Chega mais perto do buraco onde caiu o cometa e diz:

MIGUÉZIM - O fogo, a chuva, a açucena em flor são o sinal que eu estava esperando. No fogo, o poder de um rei que vai chegar de longe. Na chuva, a fartura que vai tirar do sertão.
(Começa a chover. Amanhece o dia. Sertanejos chegam perto do buraco e avistam um flor, sob o comentário em *off* do profeta)
MIGUÉZIM - Na flor vermelha, uma açucena, a riqueza de um novo tempo que o rei vai trazer”.
(CORDEL, 2011)

O profeta cria uma cidade no local onde caiu o meteorito, chamada Vila da Cruz. Nesse lugar, ele entende que virá um rei, que as coisas vão mudar e que lá deve existir uma cidade de paz, justiça e de amor, onde ninguém terá muito e nem pouco. Como Antônio Conselheiro, em Canudos, que serviu como inspiração para composição do personagem, segundo o ator que o interpreta, Matheus Nachtergaele:

Ele é um profeta inspirado no Antonio Conselheiro, de Canudos. Miguézim tem visões, fala sempre a verdade. Algumas pessoas consideram ele um louco e outras o admiram e têm fé nele. (...) Li livros, procurei imagens do Gentileza falando e o Conselheiro eu conheço de ter lido *Os Sertões*. A gente criou o personagem por aí. Um cara que abriu mão das riquezas (SITE, 2011).

Miguézim guarda todo o segredo da história. Desde o início, sabe o que vai acontecer, por causa das suas visões. É um personagem pobre, marginalizado, reforçando a tradição dramaturgica dos oráculos, desde as Tragédias Gregas. E que, como já dissemos, remete aos movimentos messiânicos herdados da colonização portuguesa, mas que aqui se transformam em uma das estratégias de luta contra a injustiça social no sertão nordestino. A outra forma de resistência é o cangaço (VASSALO, 1993 p.62), uma tentativa de mudança do sistema de dentro para fora. Os

e à cultura nordestina do Brasil. Traduz uma inconformidade com a situação política e uma expectativa de salvação através da ressurreição de um morto ilustre.



bandos são formados, inicialmente, por antigos capangas que faziam a proteção dos latifundiários. Por isso os senhores de engenho precisam chamar a polícia, uma força de fora deste sistema, para agir. O grande apogeu deles é na mudança do governo monárquico para o republicano. Isso só começa a mudar a partir do primeiro governo de Getúlio Vargas, na década de 1930, com a modernização do sistema de governo e com a abertura de estradas, o que colaborou para a integração nacional e o desenvolvimento local e começou a desligar o Nordeste destas características medievais.

A tradição do cangaço é um dos principais temas da novela *Cordel Encantado*, e é representada pelo Capitão Herculano e seu bando. Na primeira cena em que aparece, ele anda com os outros cangaceiros, à cavalo, acompanhado da mulher e do filho, rumo à fazenda do Coronel Cabral. Lá, promete proteção a ele, em troca exige que tome conta do filho até ele “ter barba na cara” (CORDEL, 2011). Ele deixa o menino e chama a mulher para ir embora. Mas ela diz que vai ficar para cuidar da criança.

MULHER – Eu não vou-me embora. Venha meu filho. (Pega o menino) Não me aparta do meu filho. Tu pode ir sozinho. Mas não volte. Eu não quero que Jesuíno siga os passos do pai.

HERCULANO – Ora pois! (Põe o chapéu) Se tu num que ir mais eu, que fique! Coronel cuida de tu também. Mas trate de fazer do nosso menino um homem de fibra, que nem o diabo possa com ele. Só que na hora certa eu volto. Pra levar Jesuíno, pra reinar no meu lugar. (pega o menino no colo e olha pra ele) Causa que filho do rei do cangaço, rei do cangaço será!

(CORDEL, 2011)

O destino de Jesuíno é definido pelo pai enquanto, do outro lado do mundo, no reino de Seráfia do Norte, a pequena princesa Aurora, que acabou de nascer, também tem o destino traçado. Quando o rei Teobaldo, de Seráfia do Sul, está no leito de morte, a rainha Catarina, de Seráfia do Norte, convence o Rei Augusto a fazer uma proposta para selar a paz entre os dois reinos:

RAINHA CATARINA – Augusto, vá agora meso à presença do Rei Teobaldo e proponha um acordo para reunificar as casas reais de Seráfia do Sul e Seráfia do Norte. E assim que a nossa filha, a princesa Aurora, completar a maioridade se casará com o primogênito de Teobaldo e Helena, o príncipe Felipe, e Seráfia será uma só outra vez. (CORDEL, 2011)

O problema é que a Duquesa Úrsula, casada com o Duque Petrus, irmão do Rei Augusto, traça um plano para matar a Rainha Catarina e a princesa Aurora no Brasil, para que a filha dela se case com o príncipe herdeiro de Seráfia do Sul e se transforme



em Rainha. Petrus descobre a armação e quer delatar Úrsula, que com a ajuda do mordomo, consegue trancá-lo numa masmorra, com uma máscara de ferro, tal qual descrito na história contada por Alexandre Dumas, em *O homem da máscara de ferro*. No Brasil, o plano é colocado em prática. O rei volta para a corte pensando que a mulher e a filha estão mortas. Mas a rainha conseguiu salvar a princesa Aurora, dando a menina para um casal sertanejo, que passa a cuidá-la como se fosse uma filha. O novo nome escolhido é da “flor mais bonita do sertão: Açucena” (CORDEL, 2011). A menina, desde pequena, convive com o filho de Herculano, Jesuíno. Os dois crescem apaixonados e, sem conhecer suas verdadeiras origens, planejam se casar.

JESUÍNO – Eu tenho uma coisa muito séria pra lhe dizer. Escute, eu comprei um pedacinho de terra e uma casinha pra nós.

AÇUCENA – Verdade?

JESUÍNO – Agora nós pode junta os trapo.

(Açucena suspira)

JESUÍNO – Tu quer casá mais eu, Açucena? Quer?

AÇUCENA – Eita, que é tudo que eu mais quero nessa vida!

(CORDEL, 2011)

É a partir deste desconhecimento que a história se estrutura. Como narrativa da identidade, pelos próximos capítulos os dois personagens vão descobrir quem realmente são e passar pelas maiores dificuldades em nome do amor que sentem, no melhor estilo melodramático. Porém, o que nos interessa aqui é a maneira como a trama principal reforça a temática da obra: a aproximação entre dois mundos.

Com a ocupação do Brasil, Portugal transpõe para a nova terra seu regime sócio-econômico-político, bem como os padrões culturais. Entre as características mais marcantes deste lusitanismo, segundo Vassalo (1993, p.58) está primeiramente, o *cosmopolitismo*, forjado às custas dos casamentos reais, das peregrinações e romarias e a presença dos mouros e dos judeus, principalmente na Espanha. A segunda característica marcante seria o *arcaísmo*, derivado da dependência portuguesa com relação à Espanha e ao mesmo tempo da defasagem bélica com relação ao restante do continente. Este traço de arcaísmo, mesmo ultrapassado na Europa, migra para o Brasil, com forte destaque para a questão do *patrimonialismo*.

A base do latifúndio, semelhante à da Europa medieval, se substancia na fazenda e no engenho, as células da sociedade colonial. (...) Assim, o latifúndio é o local do empreendimento econômico e do governo local, com organização militar para se defender dos ataques silvícolas. Compreendemos então porque o território auto-suficiente e sua base escrava são o único foco de vida e



organizações sociais nos sertões durante todo o período colonial (VASSALO, 1993, p.60).

Em duas cenas da novela, em que não há a participação de atores, percebemos de maneira definitiva a aproximação entre o castelo e a fazenda, a partir da codificação visual. Durante a fala da rainha Catarina, que promete a mão da princesa Aurora ao príncipe de Seráfia do Sul, aparecem cenas panorâmicas do castelo e dos arredores, enquanto o volume da trilha sonora vai aumentando, até se tornar um clipe de imagens. Alguns minutos depois, na chegada do Capitão Herculano à fazenda do Coronel Cabral, aparecem cenas panorâmica da sede, também com uma trilha sonora. O que nos encaminha para uma leitura visual que, na nossa concepção, corrobora a hipótese inicial: a aproximação entre a Europa Medieval e o sertão nordestino. O latifúndio é o palácio do sertanejo.

Conclusão

As histórias da tradição nordestina são fruto de um hibridismo, uma reconstrução identitária feita sobre uma base, a matriz cultural que deu origem a estas narrativas, na Península Ibérica. A miscigenação cultural deste período, que reuniu referências do Oriente e das cortes europeias, misturou-se aos elementos africanos e indígenas no Sertão nordestino, a primeira região do Brasil a ser colonizada, formando uma nova matriz cultural, essa sim, com acesso direto ao teatro, ao cinema e posteriormente à televisão.

Os colonizadores portugueses trouxeram para o Brasil a lembrança de uma Europa medieval, da época das grandes navegações. Esta concepção, transmitida de pai para filho nas histórias orais, pode ter ajudado a criar uma *Europa imaginária* na consciência dos nordestinos. Isso mostra como o hibridismo cultural é uma construção em eterno devir. E nas últimas décadas, acelerada em muito pelo fenômeno da Globalização. A cultura é um campo em aberto. E se entrecruza com referências de outros espaços a partir da tecnologia. Por isso, estas mesmas histórias ganham novas passagens, perdem determinados trechos e são reapropriadas.

Como narrativas que dizem respeito à identidade, difundidas pela contação de histórias, em capítulos, recheadas de reviravoltas e feitos surpreendentes, o romanceiro nordestino, herdeiro direto dos romances ibéricos, é fonte inesgotável de inspiração. A teleficação seriada brasileira bebe diretamente nesta fonte, desde as primeiras adaptações



de obras clássica para a televisão, seja no formato telenovela, ou ainda como minissérie ou episódios unitários, como os Casos Especiais. A diferença de *Cordel Encantado* é que a obra apresenta uma compilação de histórias reformuladas e amalgamadas pela linguagem televisiva, e por isso mesmo, aponta para uma direção original, que retoma a rica tradição oral nordestina na televisão, suporte apto a empreender o hibridismo, pela própria natureza da produção intertextual, demonstrando a permanência do lastro medieval na cultura popular brasileira.

REFERÊNCIAS

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BALOGH, Ana Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2005.

BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

CORDEL ENCANTADO (Primeiro capítulo) Telenovela. Direção: Amora Mautner. Rio de Janeiro, 2011, TV Globo.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Belo Horizonte: Centro Difusor de Cultura, 2005.

FECHINE, Yvana e FIGUERÔA, Alexandre (orgs.). **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. LP&A, 2000.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada à sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

SITE oficial da novela Cordel Encantado. Disponível em:
<<http://cordelencantado.globo.com>>. Acessado em: 14 jul. 2011.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Seleção, organização e prefácio: Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

VASSALO, Lígia. **O sertão medieval: origens européias de teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.