

O Corcunda de Notre-Dame
em Cordel: *Carnavalização,
Performance e Teatralidade na
Literatura Popular*

O Corcunda de Notre-Dame
em Cordel: *Carnivalization,
Performance and Theatricalism
in Popular Literature*

Ricardo Magalhães **BULHÕES**

Professor Adjunto da
Universidade Federal de Mato
Grosso do Sul, *Campus de
Três Lagoas.*

lbulhoes@femanet.com.br

Wagner Corsino **ENEDINO**

Professor Adjunto da
Universidade Federal de Mato
Grosso do Sul, *Campus de
Três Lagoas.*

wagner.corsino@ufms.br

Artigo recebido em 1/3/2013
Artigo aprovado em 20/5/2013

Resumo

Ancorando-se nas contribuições de Bakhtin (1999), Stam (1992), Barros (2006) e Burke (2005) acerca do processo da carnavalização literária e cultura popular, nos estudos de Zumthor (1993), Pavis (1999), Ryngaert (1996) sobre as noções de *performance* e teatralidade, este trabalho tem como objetivo apresentar um percurso de leitura da obra infantojuvenil, *O corcunda de Notre-Dame em cordel* (2008), adaptada por João Gomes de Sá, observando o cenário dialógico entre a adaptação e as produções em cordel de diferentes épocas.

Palavras-chave: Literatura de Cordel; adaptação; carnavalização; *performance*; teatralidade.

Abstract

Based on contributions made by Bakhtin (1999), Stam (1992), Barros (2006) and Burke (2005) about the process of literary carnivalization and popular culture, as well as in the studies by Zumthor (1993), Pavis (1999) and Ryngaert (1996) about the notions of performance and theatricalism, this paper was carried out to present a course of reading of the juvenile work *O corcunda de Notre-Dame em cordel* (2008), adapted by João Gomes de Sá, observing the dialogistic scenery between the adaptation and chapbook folk literature production in different periods.

Keywords: Chapbooks; adaptation; carnivalization; performance; theatricalism.

No cenário contemporâneo, quando se observa a produção da literatura de cordel, hoje também exposta em grandes livrarias, um dos aspectos reiteradamente observado é o fato de que se criou, aos poucos, por parte de algumas editoras, um novo segmento de mercado destinado ao público infantojuvenil: as adaptações de clássicos universais para a versão dos folhetos. Como resultado, tais adaptações revelam-se como obras pós-modernas, híbridas, interativas. Caracterizam-se, portanto, pela polifonia, pois, além do intertexto com o cânone, dialogam também com a literatura de cordel de diferentes épocas, que as inspira ou influencia e, por essa razão, reconhecem-se como herdeiras de um patrimônio cultural.

A partir da publicação de vários títulos, editados sobretudo pela Nova Alexandria e voltados especificamente para o público infantojuvenil, percebe-se a retomada de uma das vertentes do cordel: a leitura de um clássico sob a ótica, o modo de ser da cultura popular. Não há, aqui, como não lembrar de alguns livros que, nas décadas de 1980/1990, já exploravam esse viés: os folhetos, como o *Romance de Luzia Homem* (Arievaldo Viana-CE), *Romance de Iracema*, *A virgem dos lábios de mel* (Alfredo Pessoa de Lima-PB), *Romance de Romeu e Julieta* (João Martins de Athayde-PB).

Há, entre as adaptações contemporâneas e os poemas de cordel de antiga procedência, afinidades de temas e procedimentos formais. Em várias delas, verificamos uma especial propensão por figurarem os ambientes festivos das praças públicas, das feiras, das igrejas interioranas do

sertão nordestino, apresentando-os como cenário aberto e societário por onde circulam as personagens. Observaremos aqui algumas questões ligadas à tradição do cordel (oralidade, teatralidade, *performance*), tendo como objeto de análise o recorte de três momentos narrativos pinçados da adaptação contemporânea: *O corcunda de Notre-Dame em cordel* (2008). São três episódios curtos, leves, que tratam das aparições rápidas do cordelista Assis Sebastião, da cigana Esmeralda e da figura caricata do palhaço-esperto.

Na arena de um cordel: diálogos performáticos

Mikhail Bakhtin (1999), ao situar a obra de François Rabelais entre as mais representativas do século XVI, assinala que a palavra poética é sempre plurivalente e plurideterminada e somente se realiza à margem da cultura oficial, numa lógica que ele denomina “carnavalização”, que corresponde a uma forma de contestação social e política. Bakhtin, ao tratar do vocabulário da praça pública, na obra de Rabelais, pondera que “a praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formava um mundo único e coeso” (BAKHTIN, 1999, p. 132).

Sabe-se que os estudos acerca da carnavalização têm como ponto de partida a Idade Média, quando a Igreja (enquanto instituição social) exercia grande influência sobre a massa populacional e, por extensão, representava um dos pilares do poder naquele período. Na obra *O corcunda de Notre-Dame em cordel*, é pertinente observar a posição geográfica (centro) em que a Catedral se encontrava:

*Bem no centro destacava,
Imponente, colossal,
Em estilo que lembrava
A época medieval,
A mais bela construção:
Uma enorme Catedral
(DE SÁ, 2008, p. 16).*

Na esteira das contribuições de Stam (1992), com a interiorização dos procedimentos de carnavalização na prosa de ficção, a literatura torna-se paródica, ambígua. Nessa verve analítica, com torneios de ordem paródica e dialógica, o texto torna-se autorreflexivo, dividindo-se entre uma prática do sério e uma prática subversiva, pois o princípio carnavalesco abole as hierarquias, nivela as classes e cria outra vida, livre de regras e restrições. Segundo Barros (2006), no carnaval invertia-se a ordem hierárquica, desaparecia o medo resultante das desigualdades sociais, acabava-se a veneração, a piedade, a etiqueta. Nessa ordem, aboliavam-se as distâncias entre os homens, instalava-se uma nova forma de relações humanas, renovava-se o mundo.

Talvez, seja possível afirmar que adaptações, textos descritivo-narrativos, no formato do cordel tradicional, atualizam o sentimento agregador de outras épocas, de outros

contextos. Na atualização do romance de Victor Hugo para o público infantojuvenil e para um tipo especial de linguagem, a do cordel (por meio da transposição da cultura erudita para a popular), nota-se, no âmbito da intertextualidade, conforme salienta Hans Robert Jauss (JAUSS, 1994, p. 25), que “a obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto”. Para esse mesmo autor,

não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, p.25).

Mesmo com novo formato (encadernado em brochura, com páginas em papel reciclável), comercializado para a fruição individual e voltado para um destinatário específico, o livro de autoria do cordelista alagoano João Gomes de Sá, com ilustrações de Murilo Silva e Cíntia Viana, ancora-se em fatos e situações que se referem a esse cenário aberto e festivo de que falamos. Trata-se de uma obra que, apesar de ser veiculada por meio da linguagem verbal escrita, pressupõe, além da sonoridade poético-musical, o uso do ritmo, da motricidade, da gestualidade – modos de exprimir que dialogam com o universo da cultura popular nordestina.

No que diz respeito ao chamado “todo composicional”, importa mencionar que podemos aproximar a obra *O corcunda de Notre-Dame em cordel* (2008) da perspectiva comparativista, uma vez que a Literatura Comparada é espaço reflexivo privilegiado para a tomada de consciência da natureza múltipla (histórica, teórica e cultural) do fenômeno literário, à medida que se posta como multidisciplinar, interdiscursiva e intersemiótica, situando-se na área particularmente sensível da “fronteira” entre nações, línguas, discursos, práticas artísticas, problemas e conformações culturais. Nesse sentido, devemos compreender que “nossos textos só nos oferecem uma forma vazia, e sem dúvida profundamente alterada, do que, em outro contexto sensorio-motor, foi a palavra viva” (ZUMTHOR, 1993, p.221). Assim, cumpre ressaltar que “esforçamo-nos para sugerir um acontecimento: o acontecimento-texto; representar o texto-em-ato, integrar essa representação no prazer que se sente na leitura” (ZUMTHOR, 1993, p.221). O sistema operacional da literatura de cordel, quase sempre, compreende o entrelaçamento de diversos códigos a partir da interatividade, da relação estreita entre cordelista e seu auditório, uma vez que aquele performatiza seus textos levando em consideração a expectativa deste.

Um dos aspectos observados por Zumthor, na realização do ato performático, é o lugar, a “realidade topográfica”, fator preponderante para a potencialização dessa possível reciprocidade. “O lugar da *performance* é o espaço aberto ao desenrolar da obra: um espaço, enquanto realidade topográfica, é sempre uma construção sociocultural” (ZUMTHOR,

1993, p. 254). Além disso, o ato performático incorre em ações multifacetadas, as quais não agregam regras específicas, como as contidas nos manuais de tradição teatral, todavia “A *performance* associa (...) ideias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema” (PAVIS, 1999, p. 284).

Em um ato performático, a personagem constitui praticamente a totalidade da obra. Segundo Prado (2009, p. 84), “(...) nada existe senão através dela”. Para Pallottini (1989), a aparência física da personagem, sua situação na sociedade, sua profissão, sua situação familiar, suas ligações de amor ou de amizade ou de comunidade no grupo em que se insere, sua crença religiosa, suas convicções políticas e morais, o poder e o grau de liberdade que possui, seus defeitos e virtudes, enfim, sua configuração física, social e psicológica, todos esses dados merecem destaque na configuração desses seres que vão construir/representar seres humanos, vivendo conflitos internos e externos.

Diferente de um romance, a personagem teatral e, por extensão, a de cordel dispensam a mediação do narrador. A história é contada de forma direta entre personagem e público, como se fosse, de fato, a própria realidade, tornando-se persuasiva. O espectador, por meio da imaginação, transforma, idealmente, a narração em ação, diante da *performance*, em confronto direto com as personagens, que são, por assim dizer, conduzidas a um estado de catarse e/ou fruição, conduzindo o leitor/espectador a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos. Em *O corcunda de Notre-Dame em cordel*, todas as ações dramáticas, todas as *performances* são costuradas no entorno da praça/catedral de Santana.

A praça/catedral destaca-se como lugar privilegiado, depositário de um conjunto multifacetado de normas e valores culturais, onde coexistem, lado a lado, o lazer da família, o jogo do bicho, os cânticos entoados na viola dos repentistas. Enfim, é, no chão da praça, que acontece o entrelaçamento de diversos códigos e isso depende da aceitação por parte do público. Nesse sentido, o adaptador realiza um trabalho cultural de caráter “híbrido” – para usar a expressão de Canclini (2011) – em que elementos da cultura erudita e elitista se aproximam do popular, repetindo-se estruturas advindas desde a Idade Média, possibilitando a comunicação imediata entre os interlocutores.

Teatro e cordel: considerações e aproximações

O teatro, por seu caráter híbrido, é uma arte que incorpora linguagens estéticas de várias procedências. Teatro é a arte de contar histórias por meio da representação. Há histórias que permanecem no imaginário coletivo de um povo, fazendo parte de sua bagagem cultural, de sua origem, de suas tradições, como os contos populares, os causos, os cordéis e seus cantores.

Podemos, assim, dizer que o texto *O corcunda de Notre-Dame em cordel* possui, em seu bojo, expressivo índice de teatralidade. Considerando-se que não há pureza dos gêneros literários, é importante destacar que a teatralidade está para o teatro da mesma forma que a literatura está para a literalidade, ou seja, constituem-se em oposição, uma vez que a

teatralidade é especificamente o jogo teatral, já que “teatralidade é aquilo que, na representação ou texto dramático, é especificamente teatral ou cênico” (PAVIS, 1999, p 358). Para definir essa ideia é necessário

(...) buscá-la no nível dos temas e conteúdos descritos pelo texto (espaços exteriores, visualizações das personagens); (...) e buscar a teatralidade na forma da expressão, na maneira pela qual o texto fala do mundo exterior e do qual mostra (icônica) o que ele evoca pelo texto e pela cena (PAVIS, 1999, p. 372).

Além disso, “o teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e (...) ao espectador a tarefa de encontrar aí seu alimento” (RYNGAERT, 1996, p. 17).

A linguagem visual cênica atrai a narrativa e reproduz ações humanas, utilizando o tempo de duração da ação e o tempo de duração da representação teatral. É comum “compactar”, dentro de uma encenação de poucas horas, um espaço de tempo correspondente bem mais longo na realidade. Assim, a verossimilhança do teatro nos mostra a realidade temporal. No enredo da obra *O corcunda de Notre-Dame em cordel*, encontram-se fortes traços de descrição, característica peculiar dos cordéis.

No prosaário textual, *O corcunda de Notre-Dame em cordel*

Composta a partir do revezamento de sucessivos episódios, a adaptação, inicialmente, preocupa-se em configurar o espaço físico que atua mais como cenário, moldura para os lances narrativos que se seguem. Não é por acaso que, ao narrar as ações componentes da trama, o adaptador se aproxima do ambiente festivo da praça e da igreja. Não é forçoso aproximar as descrições do espaço contidas no cordel de João Gomes de Sá às práticas utilizadas para constituição de espetáculos teatrais em ambientes abertos. No contexto da obra em análise, percebem-se personagens em estado de festividade carnavalesca, em catarse performática teatral, acarretando uma mudança quanto aos hábitos cotidianos da cidade. Assim, pode-se compreender que o teatro de rua “tende a se institucionalizar, a se organizar em festivais (...) a se instalar num processo urbano (...) ou numa política de renovação urbana, tentando permanecer fiel à sua arte de desviar o cotidiano” (PAVIS, 1999, p. 385).

Em quase todas as situações, o enredo do texto original, a tragédia do corcunda Quasimodo e da cigana Esmeralda, é apenas pretexto para uma sucessão de diálogos apimentados, situações performáticas transportadas para o contexto do sertão/agreste nordestino. Como veremos a seguir, logo nas três sextilhas iniciais, abruptamente, o leitor é deslocado para a praça que margeia a Catedral de Santana e o mosteiro misterioso que fica ao lado. O texto, a princípio, descreve os costumes, o cotidiano, a vida cultural de uma pequena cidade que se prepara para os festejos da santa padroeira.

*O romance do corcunda
De Notre-Dame, leitor,
Escrito por Victor Hugo,
Aquele grande escritor
Em verso vou recontá-lo.
Sua atenção por favor*

*Antes, porém, quero dar
Essa breve explicação:
O cenário do Corcunda
Eu trago para o sertão;
O nordeste brasileiro
É palco de toda ação*

*Numa cidade chamada
Santana de Cajazeira
Todo ano acontecia
A tradição verdadeira:
Festejos em homenagem
Para a santa padroeira
(DE SÁ, 2008, p.14).*

De forma irreverente, bem humorada, o narrador não perde tempo em justificar a mudança brusca de cenário. Assim, no lugar de o leitor seguir as ruas estreitas e sombrias que cercavam a catedral parisiense de Notre-Dame, por onde Quasímodo transitava sob a vigília de Dom Cláudio Frollo (seu pai adotivo, padre condenado à austera virgindade do claustro), no folheto, a diegese é ambientada no contexto do espaço público da praça (igreja), espaço convincente, verossímil. Nesse primeiro momento, lembrando a estrutura cíclica dos contos populares analisados pelo formalista russo Vladimir Propp, há uma situação inicial de equilíbrio que será posteriormente quebrada pela degradação da situação.

À primeira vista, a adaptação parece muito distante do original de Victor Hugo, pois salta à vista a festa da padroeira e a representação cômica do entretenimento popular. Como se trata de uma representação burlesca, “paródia carnavalesca” (BAKHTIN,1999) que provoca o riso catártico, não existe separação entre classes sociais ou instituições. O que se tem, como no carnaval, é o alvoroço, a aglomeração de pessoas:

*Vendedor de bugiganga,
Palhaços, malabaristas,*

*Atores de mamulengos,
E poetas cordelistas.
Tocadores de sanfona,
Violeiros repentistas*

*O senhor dono de engenho
O banqueiro espertalhão,
O vaqueiro aboiador,
Das quebradas do sertão;
O cego Duda Aderaldo
Tocando seu violão
(DE SÁ, 2008, p.14).*

Importa acrescentar que o princípio cômico que preside os ritos do carnaval liberta os ritos religiosos “(...) de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são, além disso, completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório” (BAKHTIN, 1999, p. 6).

Com a interiorização dos procedimentos de carnavalização na prosa de ficção, a literatura torna-se paródica, ambígua. Paródico e dialógico, o texto se estabelece como autorreflexivo, dividindo-se entre uma prática do sério e uma prática subversiva, pois o princípio carnavalesco abole as hierarquias, nivela as classes e cria outra vida, livre de regras e restrições.

Explicita-se, nos versos acima, a percepção de que é, no espaço público e coletivo, que as coisas acontecem. O plano do conteúdo do poema se estabelece através de rápidos episódios. Num primeiro momento, além da praça, ao descrever a arquitetura da igreja e do mosteiro, o dialogismo com o texto de Victor Hugo se estabelece de forma implícita, anunciada em pequenos trechos: “em estilo que lembrava/a época medieval” ou “havia um grande mosteiro/Um prédio misterioso,/De arquitetura barroca” (DE SÁ, 2008, p.17).

Na verdade, não há uma oposição entre o espaço da praça e o da igreja, mas uma certa contiguidade de ambientes que revelam o espírito de conciliação entre os participantes. Em busca de uma reflexão voltada para o cenário das narrativas populares europeias, nos séculos XVI e XVII, Peter Burke assinala que

há muito mais a se dizer sobre os cenários públicos: a igreja, a taverna e a praça do mercado. A igreja era muito usada para propósitos laicos nesse período, tal como fora durante a Idade Média, apesar das objeções do clero católico e protestante (BURKE, 2010, p.154).

Segundo o crítico, “na véspera da festa do santo padroeiro, os paroquianos podiam passar a noite na igreja, comendo e bebendo, cantando e dançando” (BURKE, 2010, p.154).

Em *O corcunda de Notre-Dame em cordel*, o adaptador, de forma ágil e divertida, cria novas situações, reorganiza os acontecimentos mediante os pressupostos gerais do cordel. O primeiro episódio, a chegada da cigana Esmeralda, tem como moldura, pano de fundo, o cotidiano festivo da festa da padroeira que se presentifica, seja pelos diálogos, seja pelos versos despojados do personagem Assis Sebastião, cordelista anonimado, que, em voz alta, solicita a audiência de seu público. Nesse contexto, evoca-se, no plano diegético, a aproximação com aspectos que permeiam o teatro de rua (plano mimético), uma vez que este constructo cultural

(...) se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidade etc. A vontade de deixar o cinturão teatral corresponde a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sociopolítica direta, de aliar animação cultural e manifestação social, de se inserir na cidade entre provocação e convívio (PAVIS, 1999, p. 385).

O texto *O corcunda de Notre-Dame em cordel* desenvolve-se numa teatralidade muito comum ao drama cuja linha não é adepta da ação física, mas, sobretudo, de um exercício de linguagem. Com efeito, a linguagem contida no cordel representa um gênero verbal particular (do autor), da linguagem familiar (do leitor/espectador), ou seja, a oralidade dá o tom de todo o enredo e promove uma espécie de aproximação entre enunciador e enunciatário, à medida que parece romper com a distância entre os dois níveis: o da produção e o da recepção. Ao mesmo tempo, o texto nos transmite, ficticiamente, através dos apelos do personagem Sebastião, a sensação da mensagem poética sendo simultaneamente transmitida e percebida, no aqui e agora (ZUMTHOR, 1993). A leitura das duas estrofes nos permite observar com mais clareza o que afirmamos:

*Bem cedinho começava
A grande agitação:
— Venham todos assistir
“A peleja de Cancão
Com o Pedro Malasarte”
Aqui neste calçadão*

*É logo, logo, em seguida
Um recital de poesia!
Vou declamar para todos
Os versos da confraria
Dos poetas populares
Desta nossa freguesia
(DE SÁ, 2008, p.17).*

Nota-se, no texto, as artimanhas do personagem cordelista, que, com sua energia fática, apresenta um apelo (“venham todos assistir”, “vou declamar para todos”) e requer a presença de um interlocutor, o calor do contato, ocorrências marcantes que mostram o diálogo, a troca entre as partes. De repente, Sebastião é surpreendido pela entrada triunfal da cigana Esmeralda, que, como no romance de Victor Hugo, aparece ágil, ligeira, no meio da multidão com sua cabra amestrada (Abigail).

*Sebastião, o Poeta,
Estava muito feliz,
Já podia imaginar
O povo pedindo bis.
Era o sonho realizado
Como ele sempre quis*

(...)

*É que surge bem no centro
Daquela arena formada
Uma cigana dançando,
Cheia de graça, encantada
E para ela a atenção
De todos foi dispensada
(DE SÁ, 2008, p.19).*

No episódio seguinte, transcrito abaixo, sem compromisso com os principais lances da narrativa original, no lugar do tom dramático do romance, dos momentos de introspecção e de instabilidade emocional vividos pelos personagens (Cláudio Frolloe e Quasimodo) e causados pela chegada da cigana Esmeralda, o que se tem – o que está em jogo – é a *performance* dos dois personagens (cordelista/cigana), a representação cômica predominante do início ao fim da obra. Esmeralda logo sai de cena, “discretamente”, e o espaço público passa a ser ocupado pela figura caricata do palhaço-esperto, figura central nos circos-teatros ou circo de variedades, que, com suas piadas e zombarias, organiza o concurso dos feios.

*E saiu discretamente,
Pois entrou ali no Paço
Fazendo mil piruetas
Um caricato palhaço.
Muito riso e gargalhada
Inundaram todo espaço*

— *Quem é mais feio que eu,
Quem tem o corpo mal feito,
Com os cambitos só ossos,
Quem é assim do meu jeito?
O palhaço perguntava,
Batendo forte no peito
(DE SÁ, 2008, p.21).*

Os recursos característicos da entrada do palhaço, a predominância da ação, as repetições das perguntas ao público e o autodeboche surgem no folheto. Aproximando o cordel à *performance* mambembe, quando o palhaço entra em cena, com seu corpo desgredado, dentre tantas apresentações, o público permanece atento e admirado. A cada apresentação, o espectador aumenta a certeza de que o ser humano é capaz de desafiar seus limites e expor-se, com maestria, pois Para Bolognesi (2003), o circo é a exposição do corpo humano em seus limites biológico e social. O espetáculo fundamenta-se na relação do homem com a natureza, expondo a dominação e a superação humanas. Assim, estabelece-se uma relação ritualística que encontra eco nas estruturas coletivas de sobrevivência e necessidade de transposição dos percalços do cotidiano.

A presença da improvisação, no interior da estrutura dramática, é marcada pela interrupção, “de minuto em minuto”, de diversos atores que, de forma aleatória, assumem o picadeiro. Assim, Magnani observa que

chanchadas, sketches e entradas cômicas, ao contrário não têm script, ficando a cargo exclusivamente da improvisação dos atores, em especial do palhaço e seu partner, o clown (1984, p. 94).

Com efeito, nota-se, no excerto abaixo, uma aproximação desses caracteres performáticos, a partir da digressão “meu caro leitor” proferida pelo enunciador – que pode ser aproximado da figura do *monsieur* circense. Este remete à “(...)figura simbólica do imaginário circense que representa o dono do circo, o mestre de cerimônias ou mestre de pista” (LÍBAR, 2008, p. 106). Nessa linha de pensamento analítico, esse tipo de recurso pode ser entendido

sempre que a dinâmica da narrativa é interrompida para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto dos eventos relatados (...) (REIS; LOPES, 1988, p. 237).

Vale acrescentar mais um trecho do cordel:

*Na mesma hora, contudo,
Aprece encapuzado
O Padre-Mal, meu leitor,
Com seu plano endiabrado:
“Assassino o Capitão
E o Cordunda é culpado...
(DE SÁ, 2008, p. 33).*

Nesse aspecto, é relevante aproximar o cordunda (presente no cordel e na tradição literária) à figura clownesca, uma vez que, conforme Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 680), o palhaço é, tradicionalmente, a figura do rei assassinado. Simboliza a inversão da compostura régia nos seus atavios, palavras e atitudes. À majestade, substituem-se a chalaça e a irreverência; à soberania, a ausência de toda autoridade; ao temor, o riso; à vitória, a derrota; aos golpes dados, os golpes recebidos; às cerimônias mais sagradas, o ridículo; à morte, a zombaria. O palhaço é como que o reverso da medalha, o contrário da realeza: a paródia encarnada.

Considerações finais

Diante do exposto, este artigo não preenche todas as lacunas acerca da obra *O cordunda de Notre-Dame em cordel*, porém abre caminhos para novas pesquisas e estudos a serem realizados. Isso irá contribuir com o material crítico dos trabalhos acerca da literatura em cordel, *performance* e aspectos de teatralidade circunscritos na cultura popular. O adaptador João Gomes de Sá traz a tradição literária, na figura de Victor Hugo, no contexto da cultura popular nordestina – marcada pela relação com o sensível, com o simbólico, com o mítico e com a transcendência – a partir de um olhar diferenciado, representado, nas marcações performáticas das personagens, nas falas e nas descrições, procurando evidenciar que é por meio da cultura que o ser humano se realiza como tal e que se identifica. Também devemos esclarecer que a cultura popular é um instrumento de conservação, mas também de transformação social. Nesse sentido, podemos afirmar que há, nas falas das personagens de *O cordunda de Notre-Dame em cordel*, um amálgama de presente e passado, imbricados em um só contexto, o da criação e recriação literária, uma vez que “o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar” (ELIOT, 1989, p. 41).

Esta foi apenas uma das leituras possíveis da obra. Fica aqui o embrião para o tratamento de questões que, por fugirem ao escopo da proposta, não foram aprofundadas.

A obra *O corcunda de Notre-Dame em cordel*, de João Gomes de Sá, continua à espera de leitores que a retomem, seja como cordel, seja como adaptação, seja, ainda, como manifestação ou representação do Carnaval e do riso, enfim de construto cultural.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo-Brasília: EDUNB/HUCITEC, 1999.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. ; **FIORIN**, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo, 1994.

BOLOGNESI, Mário. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2011.

CHEVALIER, Jean; **GHEERBRANT**. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. Trad. de Vera da Costa e Silva. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

DE SÁ, João Gomes. *O corcunda de Notre-Dame em cordel*. Ilustrações Cíntia Viana e Murilo Silva. São Paulo: Nova Alexandrina, 2008.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p.37-48.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria da literatura*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: 2009, p. 81-101.

REIS, Carlos; **LOPES**, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

