

MÁRCIA AZEVEDO DE ABREU



CORDEL PORTUGUÊS / FOLHETOS NORDESTINOS: CONFRONTOS

um estudo histórico-comparativo

Tese de Doutorado apresentada à Área de Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas.

Orientadora: Prof^a Dr^a Adélia Bezerra de Menezes

Campinas

1993

Este exemplar é a redação final da tese defendida por MÁRCIA AZEVEDO de Abreu

e aprovada pela Comissão Julgadora em 08, 01, 93.

Idu A.?
Prof^a. Dr^a ADÉLIA Bezerra de Menezes



HISTÓRIA NATURAL

Cobras cegas são notívagas.
O orangotango é profundamente solitário.
Macacos também preferem o isolamento.
Certas árvores só frutificam de 25 em 25
anos.
Andorinhas copulam no vôo.
O mundo não é o que pensamos.

Carlos Drummond de Andrade, *Corpo*

Para o Felipe

por toda a alegria

por ter organizado a minha vida, possibilitando a redação desta Tese

AGRADECIMENTOS

Percebo agora que os trabalhos, pesquisas e estudos envolvidos com esta Tese ocuparam um terço de minha vida, começando em 1982, quando era aluna do segundo ano de Letras e consegui uma bolsa do serviço de Apoio ao Estudante para estudar a literatura de folhetos nordestina. Desde aquela época tenho sido orientada pela Adélia, a quem agradeço não só a orientação, sempre interessada e entusiasmada, mas o carinho e o apoio nas muitas horas difíceis por que passei nestes últimos dez anos.

Agradeço também as Prof^{as} Marisa Lajolo e Yara Frateschi Vieira, pelas discussões, leituras, indicações bibliográficas e pelo incentivo ao trabalho, desde os primeiros textos.

Agradeço ainda ao Luiz, companheiro das primeiras viagens ao Nordeste; ao Ângelo, companheiro e participante das pesquisas em Portugal e na França e, principalmente, pela co-autoria do Felipe; ao Antônio, por ter auxiliado (e suportado) a fase final de redação da Tese e, fundamentalmente, pela felicidade deste último ano; à Vi, pela disponibilidade sempre amorosa de mãe; ao Lupa, pelo empréstimo (quase doação) do computador e pela amizade; aos meus amigos de agora e de outros tempos, pelo incentivo, paciência, compreensão e muita cerveja.

Agradeço às entidades financiadoras - CNPq e CAPES - que subsidiaram parte da pesquisa e, principalmente, à FAPESP pela subvenção e pelos fundamentais Pareceres da Assessoria, que tanto contribuíram para o bom andamento do trabalho.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	3
 <u>PARTE I - ESTUDO HISTÓRICO DO CORDEL PORTUGUÊS</u>	
 CAPÍTULO 1 - ESTUDO HISTÓRICO DO CORDEL PORTUGUÊS	
1.1 A escola de Gil Vicente	10
1.2 "Ceguo da ylha da Madeira"	19
1.3 Os séculos XVII e XVIII	44
1.3.1. Temas básicos	51
 CAPÍTULO 2 - A VINDA PARA O BRASIL	
2.1 Os Pedidos De Licença	62
2.2 Folhetos de Cordel Enviados ao Brasil	64
2.2.1 Carlos Magno	66
2.2.2 Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno	71
2.2.3 Belizário	74
2.2.4 Magalona	78
2.2.5 D. Pedro	80
2.2.6 Imperatriz Porcina	82
2.2.7 Donzela Teodora	85
2.2.8 Roberto do Diabo	87
2.2.9 Paixão de Cristo	90
2.2.10 D. Ignez de Castro	93
2.2.11 Divertimento Para Um Quarto de Hora	94
2.2.12 João de Calais	95
2.2.13 Santa Bárbara	97
2.2.14 Reinaldos de Montalvão	100
2.3 Análise dos Textos	100
 CAPÍTULO 3 - TRAJETÓRIA DOS FOLHETOS DE CORDEL NO BRASIL	
3.1 O comércio e a impressão	109
3.2 A literatura de cordel no Rio de Janeiro e em São Paulo	115
3.3 O público	125

PARTE II - ESTUDO HISTÓRICO DO CORDEL BRASILEIRO

CAPÍTULO 4 - TRADIÇÃO ORAL

4.1 As cantorias	128
4.2 Os desafios	138
4.3 Os poemas orais	151

CAPÍTULO 5 - A HISTÓRIA DA PUBLICAÇÃO DE FOLHETOS

5.1 O escrito em uma cultura oral	162
5.2 O sistema editorial	165
5.3 Os autores e o público	171

CAPÍTULO 6 - UMA POÉTICA DOS FOLHETOS NORDESTINOS

6.1 "Rima, Métrica e Oração"	176
6.2 Os gêneros	188
6.2.1 Desafios	189
6.2.2 Poemas de época	198
6.2.3 Romances	214

PARTE III - CONFRONTOS

Capítulo 7 - CONFRONTOS

7.1 Cordel português X Folhetos nordestinos	242
7.2 Teodora, Porcina e Magalona em território nordestino	265

BIBLIOGRAFIA

1. Cordel & Folhetos	274
2. Geral	281

INTRODUÇÃO

O projeto desta tese passou por várias alterações e reformulações. Meu interesse inicial era a literatura de folhetos nordestina, assunto vastíssimo. Um dos primeiros aspectos que me chamou atenção, ao entrar em contato com a bibliografia sobre o assunto, foi a questão das origens desta literatura, mencionada pelos estudiosos de maneira introdutória e pouco aprofundada. Em geral, é dito que esta produção é fruto de uma adaptação local dos folhetos de cordel portugueses que aqui teriam chegado com os colonizadores. A existência de alguns títulos idênticos, o fato de as duas serem designadas pelo mesmo nome e os pressupostos da colonização cultural do país talvez tenham propiciado a disseminação desta idéia pelos estudos, sem que, entretanto, houvesse algum trabalho que buscasse discutir e conferir esta hipótese.

Foi esta minha proposta inicial, queria conhecer a literatura de cordel lusitana, investigar sua passagem para o Brasil e - acreditando na hipótese acima mencionada - identificar os mecanismos adaptativos que teriam feito com que ela se transformasse nos folhetos nordestinos, tal como os conhecemos. A primeira dificuldade encontrada foi a escassez de estudos sobre o cordel português e a inexistência de folhetos lusitanos acessíveis no Brasil. Foi necessário, portanto, um trabalho de pesquisa em Portugal, onde, apesar de a quantidade de estudos sobre o tema também não ser muito grande, há bons acervos de folhetos conservados nas bibliotecas e arquivos.

Foi possível localizar, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa), a documentação relativa ao envio de material impresso ao Brasil, através do qual identifiquei os títulos de cordel que aqui chegaram, nos séculos XVIII e XIX. O contato com os folhetos lusos e, principalmente, com este conjunto de textos enviado ao Brasil fez com que eu percebesse a dificuldade de uma filiação direta entre as duas literaturas, pois há entre elas distinções fundamentais quanto à forma, à temática, ao modo de produção e circulação dos textos.

Aqui, os folhetos possuem uma forma fixa e específica, predominantemente sextilhas com versos setessilábicos e esquema de rima ABCBDB, ocorrendo também, mas com menor frequência, estrofes de sete versos setessilábicos com rimas em ABBAACDDC. É possível encontrar folhetos escritos em décimas decassilábicas com rimas em ABBAACDDC.

Esta definição formal não existe no cordel português que pode ser escrito em prosa, em verso - com rimas e métrica bastante variáveis - ou sob a forma de peças de teatro. Assim, a forma brasileira não é uma importação ou fruto de influência do cordel português.

Os enredos também são bastante diferenciados. De todos os folhetos lusitanos que chegaram ao Brasil apenas a *História da Donzela Teodora*, a *História da Princesa Magalona* e a *História da Imperatriz Porcina* conheceram versões brasileiras antes de 1930, ¹ época em que a literatura de folhetos nordestina já estava consolidada, com características formais definidas, modo de produção e circulação delimitados e com um público constituído, contando com centenas de obras publicadas.²

O fato de que uma variedade tão grande de cordéis portugueses fosse vendida no Brasil, e que apenas três deles fossem vertidos para folhetos nordestinos (introduzindo-se significativas alterações formais, mas guardando grande fidelidade no que diz respeito ao enredo), aliado à notável distinção formal entre as duas literaturas permite supor que o surgimento da literatura de folhetos no nordeste não tem sua origem vinculada à literatura de cordel lusa.³

Isto faz-me pensar que, além do nome, são poucas as semelhanças entre o cordel português e o brasileiro. A questão do termo "literatura de cordel" - usualmente empregado para designar tanto a produção lusitana quanto a nordestina - também merece ser discutida. Os autores e consumidores desta produção, no nordeste, não reconhecem a designação "literatura de cordel": para eles trata-se de "literatura de

¹ Há episódios da História de Carlos Magno narrados em folhetos nordestinos, mas a fonte a partir da qual estas histórias foram escritas não é o folheto de cordel português intitulado *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, pois, neste folheto, conta-se a história de Reinaldos de Montalvão e, no Brasil, narram-se as aventuras de Oliveiros e Roldão, que fazem parte do Livro de Carlos Magno e não do folheto português. Talvez por isso Câmara Cascudo, em seu *Cinco Livros do Povo*, mencione a *História do Imperador Carlos Magno* apenas em anexo, não cotejando versões portuguesas e brasileiras como faz com os outros folhetos - *A Donzela Teodora*, *João de Calais*, *Porcina*, *Magalona* e *Roberto do Diabo*.

² Cf. Anexo 3 - Quadro Comparativo dos Cordéis Portugueses e Folhetos Nordestinos de Enredo Indêntico.

³ Se considerada toda a produção nordestina, e não só aquela realizada no momento de formação da literatura de folhetos brasileira, ou seja, desde meados do século XIX até o final da década de 20, a quantidade de folhetos lusitanos vertidos sobe para sete - *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Princesa Magalona*, *João de Calais*, *Roberto do Diabo* *Carlos Magno com Málaco*, *Rei de Fez* e *Bertoldo*.

folhetos" ou apenas "folhetos" ⁴. "Literatura de Cordel" é uma atribuição dos estudiosos a esta produção numa importação do termo português que, lá sim, é empregado popularmente. A partir da década de 70, alguns poetas brasileiros começaram a empregar o termo, talvez influenciados pelo contato com os críticos .

Assim, parece-me que a literatura de cordel portuguesa pode ter exercido influência sobre os folhetos nordestinos, mas não é a matriz a partir da qual esta literatura se desenvolveu. Apenas uma influência, entre tantas outras, como o *Decameron* (nona novela, segunda jornada) que originou a *História de D. Genevra e Traição, Vingança e perdão* ou a *História de Esmeraldina*; como *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães; *Iracema* e *A Viuvinha* de José de Alencar; *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco, a partir dos quais foram escritos folhetos com o mesmo título e narrando, basicamente, a mesma história - para citar apenas alguns exemplos de intertextualidade no universo dos folhetos de cordel.

É importante ressaltar que não há nenhum estudo sistemático sobre as origens do cordel ou uma análise comparativa entre os folhetos lusitanos e brasileiros, sendo a hipótese da origem portuguesa afirmada - mas não comprovada - pelos estudiosos, como se verá nas citações abaixo, ilustrativas da posição da crítica em relação às origens da literatura de folhetos:

"Tem-se atribuído às 'folhas volantes' lusitanas a origem da nossa literatura de cordel. Diga-se de passagem, e antes de mais nada, que o próprio nome que consagrou entre nós também é usual em Portugal (...) Estas 'folhas volantes' ou 'folhas soltas', decerto em impressão muito rudimentar ou precária, eram vendidas nas feiras, nas romarias, nas praças ou nas ruas; nelas registravam-se fatos históricos ou transcrevia-se igualmente poesia erudita. Gil Vicente, por exemplo, nela aparece. Divulgavam-se, por intermédio das folhas volantes, narrativas tradicionais, como a Imperatriz Porcina, Princesa Magalona, Carlos Magno. Tudo isso, evidentemente, e como seria natural, se trasladou, com o colono português, para o Brasil; nas naus colonizadoras, com os lavradores, os artífices, a gente do povo, veio naturalmente esta tradição

⁴ Adotei esta distinção de nomenclatura feita pelos primeiros poetas populares nordestinos. Assim, a produção portuguesa será referida pelo termo "literatura de cordel" e a nordestina, pelo termo "literatura de folhetos".

de romanceiro, que se fixaria no Nordeste como literatura de cordel." ⁵

"Dessas duas tradições - a da literatura popular ibérica em prosa e verso e a prática dos poetas improvisadores itinerantes do Nordeste brasileiro - nasceu a literatura de cordel nordestina." ⁶

"Sua origem remonta às folhas volantes e aos manuscritos portugueses que, desde os fins do século XVI, percorrem o nordeste brasileiro. Não se conhece outro documento de igual importância no que concerne à investigação da permanência da literatura tradicional ibérica, as transformações por que passa na América e o desdobramento em narrativas novas, brasileiras." ⁷

"Com sua origem ibérica incontestável, a poesia sertaneja do Nordeste adquire feição peculiar, adaptando, recriando (e também criando) novas formas, tão vivas ainda nos dias de hoje" ⁸

Até mesmo autores portugueses, como Arnaldo Saraiva, têm vinculado os folhetos nordestinos ao cordel português:

"Curiosamente seria a vulgarização da imprensa que, nos meados e fins do século XIX, iria roubar muito do terreno explorado pela literatura de cordel [portuguesa], que nesta altura 'emigrou' para o Nordeste brasileiro onde as condições de vida eram ainda 'medievais'. E também aí, nas últimas décadas, a imprensa e o rádio viriam vibrar um golpe quase mortal na literatura de cordel mais fascinante que se conhece." ⁹

As citações acima revelam que os estudiosos da literatura de folhetos têm, freqüentemente, estabelecido uma relação de dependência entre a produção nordestina e a lusitana. Alguns formulam esta hipótese de maneira bastante genérica, como Manuel Diégues Jr., que diz "tem-se atribuído às folhas volantes lusitanas a origem da

⁵ DIÉGUES JR., Manuel. "Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel", in: *Literatura Popular em Verso, Estudos, Tomo I*, Ministério da Educação e Cultura, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1973.

⁶ SOUTO MAIOR, Mário. "Literatura Popular em Verso, Literatura Popular Nordestina, Literatura de Cordel: uma introdução", in: *Literatura de Cordel, Antologia*, São Paulo, Global Editora, s/d.

⁷ LONDRES, Maria José F. *Cordel, do encantamento às histórias de luta*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1983.

⁸ KURY, Adriano da Gama. "Apresentação", *Poética Popular do Nordeste*, de Sebastião Nunes Batista, Rio de Janeiro, FCRB, 1982.

⁹ SARAIVA, Arnaldo. *Literatura Marginal/izada*, Porto, Edições Árvore, 1980.

nossa literatura de cordel". Outros são mais categóricos e afirmam que a "origem ibérica" é "incontestável". Todos concordam, entretanto, que o material português sofreu alterações em contato com a realidade brasileira: fala-se em "adaptação", "recriação", "transformações", "desdobramentos", fusão entre a "literatura popular ibérica" e a "prática dos poetas improvisadores", sem que jamais se tenha tentado um cotejo entre os textos efetivamente produzidos em Portugal e no Brasil.

A idéia da filiação entre as duas literaturas parte mais de pressupostos do que de uma investigação sobre o assunto. O pressuposto que normalmente embasa esta hipótese é o da colonização cultural do país. É certo que, em alguns momentos, a influência portuguesa - e europeia - foi decisiva para a produção brasileira, como em muitos movimentos literários eruditos, por exemplo. Entretanto, nem toda manifestação cultural ocorrida no Brasil pode ser explicada a partir deste princípio. Uma visão eurocêntrica, menos ou mais presente, faz com que só se consiga conceber a criação de novas formas - sejam elas literárias, políticas, de comportamento, ou outras quaisquer - partindo dos grandes centros europeus. Entretanto, a produção de folhetos nordestinos parece ser uma criação local que independe de um similar composto na "metrópole", sendo fruto de um trabalho de constituição, depuração e aperfeiçoamento de formas e temas realizado pelos poetas nordestinos.

Se já não era mais possível pensar o início da produção de folhetos nordestinos como uma adaptação feita a partir de folhetos portugueses, ainda manteve interesse a aproximação destas duas literaturas. Em primeiro lugar, para tentar solucionar o mal-entendido em relação às origens da produção nordestina; em segundo lugar, mas não menos importante, para discutir o problema da interferência das condições de produção sobre o trabalho literário. Tanto o cordel quanto os folhetos reelaboram materiais tradicionais que circulam na tradição cultural indo-europeia, bem como criam a partir de temas e situações "originais". Aproxima-as, também, o fato de que nenhuma das duas literaturas pode ser considerada erudita e destina-se a amplos públicos não necessariamente de elite. Entretanto, estes pontos de contato não foram suficientes para gerar produtos culturais semelhantes, já que as condições de produção são bastante diferenciadas.

Entendo, portanto, que cada uma delas teve um desenvolvimento próprio, trabalhando à sua maneira questões da tradição

e do cotidiano. Está claro que, em algum momento do século passado, ou até mesmo no início deste, textos de cordel lusitanos foram conhecidos no nordeste e deixaram alguma marca na literatura que começava a ser produzida. A comparação entre os folhetos portugueses que chegaram ao Brasil e as primeiras narrativas impressas em folheto no nordeste, feita no capítulo 7, busca identificar os pontos de contato e de distanciamento entre as duas literaturas, a fim de vislumbrar os processos pelos quais cada uma delas elaborou a matéria literária. Foi feita também uma comparação entre folhetos lusitanos e nordestinos de mesmo tema, com o intuito de identificar não só contribuições portuguesas, mas também evidenciar como marcas de distinção cultural estão presentes em um mesmo tema trabalhado por culturas diferenciadas.

Para que os objetivos acima fossem alcançados foi imperioso elaborar um estudo histórico de cada uma das literaturas para que se pudesse perceber seus processos de constituição, modos de produção, situação dos autores e público envolvidos com estas composições. Estes dados são fundamentais para iluminar a análise literária dos textos, bem como para possibilitar sua comparação.

Pretendo olhar para estes textos como obras literárias que são, e traçar a história dessas duas produções, que têm suas categorias, seus conceitos, seus textos canônicos e que foram pouco ou nada estudadas. ¹⁰

¹⁰ Importa ressaltar que os textos de cordel português fazem parte do universo da escrita, adequando-se mais facilmente aos procedimentos de análise normalmente empregados para o estudo da literatura erudita. Os folhetos nordestinos estão intimamente ligados à tradição oral, requerendo um instrumental um tanto diferente para sua apreciação. Adotei, portanto, critérios desentranhados da Poética dos folhetos - critérios estes explicitados pelos próprios autores, em seus textos e em entrevistas, e compartilhados pelo público. Esta distinção não implica, de modo algum, uma maior "literariedade" de uma ou outra produção.

PARTE I

ESTUDO HISTÓRICO DO CORDEL PORTUGUÊS

CAPÍTULO 1

ESTUDO HISTÓRICO DO CORDEL PORTUGUÊS

1.1. A ESCOLA DE GIL VICENTE

O surgimento do cordel português tem sido vinculado, pela crítica, à chamada "escola vicentina". Entretanto, é difícil pensar que esta manifestação tenha-se iniciado a partir de Gil Vicente - se assim fosse, como se explicaria a existência de uma literatura semelhante por toda a Europa já no século XVI? Além disso, a publicação de folhetos de cordel parece ser anterior a Gil Vicente, uma vez que até 1562, ano da publicação da *Copilação de todas as obras de Gil Vicente*, seus textos haviam sido impressos em folhas volantes - ou folhetos de cordel. Mesmo após a *Copilação* continuaram correndo em folhetos as histórias de Gil Vicente; algumas fielmente conservadas, outras alteradas ao longo das edições. Neste último caso incluem-se o *Dom Duardos*, que ainda no século XVIII era vendido como folha volante em versão modificada, e o *Pranto de Maria Parda* que também permaneceu por três séculos junto ao interesse do povo, vendido como literatura de cordel.

Apesar de algumas de suas obras terem sido divulgadas desta forma, Gil Vicente jamais foi incluído pelos críticos no rol dos autores de literatura de cordel, mesmo tendo editado obras no formato de folhetos que, provavelmente, eram vendidos junto a textos considerados como de cordel e consumidos pelo mesmo público. Entretanto, grande parte dos autores que integraram a chamada "escola vicentina" foram considerados pela crítica como autores de cordel e pode-se tomá-los como marco inicial deste tipo de literatura em Portugal. Talvez isto tenha ocorrido porque dentre eles estava Baltasar Dias, consagrado pelo público como um dos mais populares autores do que se chamou literatura de cordel, lido e apreciado ainda no século XX. Importa ressaltar que os estudos críticos concentraram-se na "escola", apesar de o cordel lusitano abranger muitos outros períodos e autores.

A escola vicentina põe em questão o problema da relação entre o teatro e a literatura de cordel, uma vez que os

integrantes desta escola escreviam, basicamente, peças teatrais para serem encenadas, sendo uma questão paralela - mas não de menor importância - sua publicação em folhetos e, mesmo assim, mantendo a conformação e as indicações de uma peça teatral. A publicação de textos teatrais foi um dos mais importantes filões da literatura de cordel, havendo, inclusive, quem fale em "teatro de cordel" para designar as peças divulgadas a partir da publicação de folhetos.

A idéia de uma "escola vicentina", introduzida por Teófilo Braga e adotada pela crítica subsequente, traz consigo diversos problemas: alguns dos autores foram contemporâneos de Gil Vicente como Anrique da Mota, nascido entre 1470 e 1480 e falecido em data posterior a 1545 ¹, tendo publicado obras suas no *Cancioneiro Geral* de 1516, acompanhando, portanto o início da carreira de Gil Vicente. Afonso Álvares e Baltasar Dias - de quem se desconhecem as datas de nascimento e morte - parecem ser contemporâneos da fase final das composições vicentinas. Do primeiro, conhece-se uma peça de 1531 e do segundo, sabe-se que obteve um privilégio real em 1537 para imprimir e vender suas obras, sendo dito no texto do privilégio que ele já tinha trabalhos escritos anteriores a esta data. Chiado nasceu no primeiro quartel do século XVI e escreveu suas principais composições teatrais entre 1542 e 1572. Os demais autores e obras anônimas fazem parte do terceiro quartel daquele século ²

¹ LISBOA, Eugênio (coord.) *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, vol I, org. Instituto Português do Livro, Mira-Sintra-Mem Martins, Publicações Europa-América, 1985.

² Apresento, a seguir, a relação de autores e obras da escola:

Baltasar Dias - *Auto do Nascimento*, *Auto de Santo Aleixo*, *Auto de Santa Catarina*, *Tragédia do Marquês de Mântua*, *Auto do Príncipe Claudiano*, *História da Imperatriz Porcina*, *Malícia das Mulheres*, *Conselhos para bem Casar*. Obras desaparecidas: *Trovas de arte mayor sobre a morte de D. João de Castro*, *Auto da Feira da Ladra*, *Glosa nuevamente hecha por Baltasar Dias con el romance que dize: Retrayda la Infanta*, *Auto del Rey Saloman*, *Auto Breve da Paixão*.

Antônio Ribeiro Chiado - *Auto da Natural Invenção*, *Auto das Regateiras*, *Prática de Compadres*, *Prática de Oito Figuras*, *Filomena de Louvres dos Santos*, *Letreiros Sentenciosos*, *Avisos Para Guardar*, *Parvoices que Acontecem Muitas Vezes*.

Antônio Prestes - *Auto da Avé-maria*, *Auto do Procurador*, *Auto do Desembargador*, *Auto dos Dois Irmãos*, *Auto da Ciosa*, *Auto do Mouro Encantado*, *Auto dos Cantarinhos*.

Afonso Alvares - *Auto de Santo Antônio*, *Auto de São Vicente*, *Auto de Santa Bárbara*, *Auto de Sant'Iago*.

Jerônimo Ribeiro - *Auto do Físico*.

Jorge Pinto - *Auto de Rodrigo e Mendo*.

Desta forma parece difícil falar em "continuadores" ou "imitadores" de Gil Vicente ou mesmo colocá-lo como "iniciador" do teatro em Portugal como fazem Carolina Michaelis de Vasconcelos, Fidelino de Figueiredo e Teófilo Braga, entre outros. Parece-me mais correto analisar a questão da maneira como fez Antônio José Saraiva ³ que considera Gil Vicente como maior representante da "escola" e não seu criador. Ele argumenta que há questões tratadas pelos autores da escola que não se encontram na obra vicentina, mas que se vinculam diretamente aos temas do teatro europeu da época, o que o leva a crer na existência, de uma tradição teatral anterior a Gil Vicente que ensejou o surgimento de uma escola da qual foi expoente o autor do *Monólogo do Vaqueiro*.

Resta agora discutir os pontos de contato e de diferença entre a obra de Gil Vicente e a dos demais autores, pois é nesta comparação que têm sido centrados os estudos sobre a escola vicentina. Eles têm em comum o fato de, ao longo de todo o século XVI, terem permanecidos refratários aos padrões da estética clássica, introduzida em Portugal em 1528. Escreviam seus textos em versos, em geral de cinco ou sete sílabas, em estrofes de quatro a onze versos, havendo uma predominância das quintilhas e décimas sobre as demais. Não se nota uma preocupação em precisar o local e o tempo da ação dramatizada. Há peças, como o *Auto de Santo Aleixo*, de Baltasar Dias, em que há enorme dispersão no que diz respeito a tempo e local; contrariando radicalmente os ditames da estética clássica, a peça recobre acontecimentos que se passam ao longo de vinte e quatro anos,

Anrique da Mota - *Cena Policiãna*, "Trovas a um Clérigo sobre uma pipa de vinho que se lhe foi pelo chão", "A um Alfaiate sobre um cruzado que lhe furtaram no Bombarral", "A um Hortelão que a Rainha tem nas Caldas" e "Trovas a uma Mula muito magra e velha", publicadas no *Cancioneiro Geral*, 1516.

João Escobar - *Auto de Florença*, "feito a el-rei D. Sebastião pelo Natal de 1561".

Sebastião Pires - *Auto da Bela Menina*, *A Nau do Filho de Deus*, *Silvério* (écloga). É autor também de um auto de tema religioso, baseado na vida de Santo Aleixo, que desapareceu.

Frei Antônio de Lisboa - *Auto dos Dois Ladrões*.

Anônimos mais importantes - *Auto do Dia do Juízo*, *Auto de D. Luis*, *Auto de Vicente Anes Joeira*, *Auto sobre os muy sentidos amores do Duque de Florença com a muy formosa Gracibéia*, filha do marquês de Ferrara, *Auto de D. Fernando* e *Auto das Capelas*.

³ SARAIVA, A. José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Lisboa, Publicações Europa América, 1965, 2^a ed.

dentro e fora de um palácio, nas cidades de Roma, Jerusalém e nos caminhos que as ligam. Assim como em Gil Vicente, os personagens são, em geral, tipos e não heróis individuais. Nota-se, em alguns casos, uma falta de "amarração" entre os quadros, o que dá às peças o caráter de uma sucessão de cenas dialogadas, em que não há concentração da ação em torno de um núcleo narrativo central, pouco mais ou menos como o que ocorre no *Auto da Barca do Inferno*, do *Purgatório* e do *Paraíso*, por exemplo. A falta de uma ação unificadora não significa, entretanto, que não exista nos textos a discussão de uma idéia ou problema geral.

Em relação à escolha temática, há uma acentuada distinção entre um teatro religioso e outro de inspiração profana - distinção esta muito mais nítida e demarcável do que na obra de Gil Vicente. Em relação aos temas religiosos, os autores concentram-se basicamente na narração da vida de santos - o que não ocorre com o expoente da escola que registrou apenas uma: o *Auto de São Martinho*. Há ainda uma outra diferença no que diz respeito à questão religiosa entre Gil Vicente e os demais autores; a crítica e a sátira em relação a figuras eclesiásticas, existentes na obra do primeiro, não se verificam em relação aos demais que assumem, ao menos num nível mais explícito, uma postura de submissão e defesa das autoridades ligadas à Igreja e mesmo da própria ideologia da instituição, o que não impede que surjam, em alguns momentos críticas veladas e bem disfarçadas no interior dos textos. É certo que Gil Vicente também não questiona as instituições, mas mesmo a repreensão aos homens feita por ele encontra-se em escala muito menor junto aos demais.

Talvez esta diferença se deva ao contexto em que estes autores produziram suas obras. Gil Vicente fez sua carreira em função - e sob a proteção - da corte, subordinado aos ditames da vida cortesã, embora muitos de seus textos tenham corrido entre o povo sob a forma de folhas volantes. Ter sido admirado e protegido pelos reis pode ter-lhe facilitado o caminho da crítica àqueles que, de alguma forma, fugiam aos padrões de comportamento estabelecidos. Além deste apoio, com o qual não contaram os demais autores da escola, há uma questão de contexto propriamente histórico a distingui-los e que pode ser esclarecedor quando se trata da relação entre a Igreja e a criação literária.

Em 1536 instalou-se, oficialmente, a Inquisição em Portugal por ordem de D. João III. Neste mesmo ano Gil Vicente escreveu a última de suas peças, enquanto a maior parte dos outros autores da escola estava começando, neste momento, suas carreiras. Desta forma, os seus textos foram escritos sob os ditames da Inquisição e sem a benevolência ou a proteção da corte. A Inquisição via com muito maus olhos qualquer crítica à Igreja ou a figuras a ela ligadas, mesmo que se tratasse do menor e mais desconhecido clérigo, já que qualquer ataque a um setor da Igreja passou a ser interpretado como visando a própria instituição. Esta nova situação deve ter constrangido os autores, que voltaram sua atenção para temas de agrado da Igreja, como as hagiografias, tentando tratá-los da maneira que a eles parecesse conveniente.

Sabe-se que havia uma diferença de tratamento dispensado aos textos pela Inquisição, de acordo com o público a que se destinavam, quer fosse ele popular ou não. O Index de 1561 diz o seguinte:

"Gil Vicente: suas obras correrão da maneira que neste ano de 1561 se imprimirem" (referência à *Copilação* que viria à luz em 1562) "e nas impressas até este ano guardar-se-á o regimento do rol passado" (o Index de 1551 que proíbe várias peças do autor - o *Jubileu de Amores*, o *Auto da Aderência do Paço*, *da Vida do Paço*, *dos Físicos*, o *Auto de D.Duardos*, emendado, os diabos do *Auto da Lusitânia* e o *Auto de Pedreanes* - publicadas anteriormente à *Copilação* sob a forma de folha volante)." ⁴

A Inquisição parece admitir um abrandamento das restrições de 1551 para a *Copilação*, uma edição de luxo, destinada aos leitores da corte, mas mantém-se implacável em relação aos folhetos que atingiam um público muito maior e, mais do que isso, um público popular.

A comparação entre Gil Vicente e os demais autores da escola tem sido a tônica das abordagens críticas em relação à "escola vicentina". Quase não há estudos específicos sobre ela; excetuando-se algumas poucas monografias sobre autores do período,

⁴ *apud.* TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente - o autor e a obra*, Lisboa, Inst. Cult. e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1982.

restam estudos gerais sobre a história da literatura e do teatro em Portugal que incluem uma discussão sobre a dita "escola".

Os que mais se dedicaram a ela foram Teófilo Braga, Carolina de Michaelis, Fidelino de Figueiredo e Luis Francisco Rebelo. Para eles, os autores da escola são imitadores de Gil Vicente, portanto seus estudos norteiam-se no sentido de tecer comparações que, evidentemente, só podem levar à conclusão de que nenhum deles jamais superou o mestre. Embora estes estudiosos não tenham publicado sequer uma análise literária de um dos textos da escola, esforçam-se em apontar os defeitos de que padecem as obras como um todo, mostrando o quanto a criação vicentina foi empobrecida pelos chamados "seguidores".

Teófilo Braga é, dentre eles, o mais simpático às composições populares. Ele vê nesta escola, bem como nos outros textos da literatura de cordel, uma "grande importância étnica e histórica" por revelarem com clareza o que se passa pela "ingênua alma popular". Teófilo Braga protesta quanto à ausência de estudos críticos em relação às obras populares e propõe-se continuar o trabalho de Garrett, coligindo a poesia popular. Acredita que a ação e a participação do povo são responsáveis pelos acontecimentos decisivos da História da Humanidade, entretanto, crê que pela influência nefasta da Contra-Reforma e da Inquisição, o povo português tornou-se triste e melancólico, afeiçoando-se apenas a composições de fundo religioso ⁵.

Já Fidelino de Figueiredo e Carolina de Michaelis consideram o povo bárbaro, mal-educado, incapaz de possuir qualquer sensibilidade poética, qualquer ideal ou vida interior. O primeiro acredita que os autores da escola vicentina tomaram a forma dramática do auto e imobilizaram-na, limitando-se a uma "servil imitação" e à concentração nos temas burlescos, cômicos e nos mistérios. Para ele, as formas de teatro adotadas pela escola - pastoral dramática, mistério religiosos, teatro de cavalaria e algum teatro de costume - não são próprias para perdurarem; "contém já em si o próprio fator da morte" ⁶. Chega a dizer que:

⁵ BRAGA, Teófilo. *Floresta de Vários Romances*, Porto, Typ. Nacional, 1868.

⁶ FIGUEIREDO, Fidelino. *História da Literatura Clássica (1502-1580)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1917.

"o teatro vicentino não morreu, mas seguiu destino que para nossa interpretação é equivalente: exagerou os seus próprios defeitos e assim, mais grosseiro sumiu-se para a literatura popular onde tem vivido da própria grossaria e insignificância estética" ⁷

A argumentação de Figueiredo revela uma evidente desvalorização da literatura popular. No entanto, seus juízos são tecidos desvinculadamente de qualquer análise das produções da escola que apontasse quais são seus "defeitos" ou no que consiste esta tal "grossaria e insignificância estética" que o leva a considerar mortas as composições populares.

Carolina de Michaelis ⁸ assume a mesma postura de F. de Figueiredo considerando que os "continuadores" da obra de Gil Vicente, "imobilizaram" as formas e

"reduziram a linguagem tão variada, as linguagens diversas dos personagens dramáticos vicentinos ao falar comesinho do vulgo, apimentado abundantemente com a graça plebéia, os chistes grosseiros, as chalaças picantes, numa palavra, o 'despejo de língua' que caracteriza a conversa pitoresca daqueles populares portugueses que tem o dom ou o condão do verbo (...) Desse modo foram afundando o auto na insignificância e no anonimato da literatura vulgar. Fidelino de Figueiredo emprega o termo *popular*; eu prefiro chamá-la *literatura de cordel*, baseando-me no seu feitio nada artístico, nada beletrístico, e no fato de diversos autos dos sucessores do cego da Madeira, do mulato de Évora ⁹, do anônimo do *Dia do Juízo*, etc, fazerem parte ainda hoje das *Livrarias do Povo*, constituídas por folhas volantes, sem capa, nem mesmo cosidas, que colportadas de matéria impressa expõem sobre cordelinhos nas esquinas de praças por onde passa o vulgo."

A citação revela com clareza a maneira como se encara o povo e suas produções - até mesmo pela escolha vocabular feita ao se dirigir a eles: "vulgo", "plebeu", "grosseiro", "pitoresco", "afundar". Fica evidente o distanciamento que se quer manter deste tipo de coisas vulgares.

⁷ *idem, ibidem.*

⁸ VASCONCELOS, Carolina M. *Autos Portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922.

⁹ O "cego da Madeira" e o "mulato de Évora" são, respectivamente, Baltasar Dias e Afonso Álvares.

Mais uma vez a crítica é feita desvinculadamente da análise dos textos. Se isto fosse feito seria possível perceber, por exemplo, que grande parte dos textos não reproduz o "falar comesinho do vulgo", sendo escrita em português padrão. Há, entretanto, algumas das obras que revelam o modo de falar do povo - havendo, inclusive, o que poderíamos chamar de "variação dialetal" em alguns textos, como o *Auto do Nascimento*, de Baltasar Dias, em que os judeus falam de maneira diferente dos pastores, que por sua vez não falam como o vilão - uma linguagem próxima à vida e ao cotidiano do público, o que permitia um maior entendimento e identificação dos leitores/espectadores com os problemas tratados nas peças. As produções dos autores da escola vicentina - ao menos dos que passaram para a literatura de cordel - revelam e discutem preocupações, que aos olhos de alguns podem parecer "grosseiros", "pitorescos" ou mesmo "insignificantes", mas que faziam parte do imaginário popular do período.

Parece residir neste ponto, no conjunto de pessoas envolvidas na produção e consumo deste tipo de literatura, a explicação para os julgamentos feitos por estes críticos, que não são casos únicos e sim expoentes de um tipo de abordagem das produções populares. Há dois trechos que gostaria de citar que me parecem bastante esclarecedores em relação a este aspectos. O primeiro deles, de Fidelino de Figueiredo, diz o seguinte:

"Outro foi (...) o público destes continuadores, foi o povo rude e grosseiro, sem educação estética, o qual quando acudia aos corros ou pateos de comédia só procurava a satisfação da sua sede de cômico desopilante ou a encenação bárbara dos mistérios religiosos. Alguns fidalgos mais cultos que aí acorressem dissimuladamente, nenhum influxo poderiam exercer. Tudo isso fez com que o auto estagnasse na servil imitação da obra de Gil Vicente." ¹⁰

O outro trecho que gostaria de comentar é da autoria de Carolina de Michaelis e diz que , nas obras dos "continuadores" de Gil Vicente,

"as figuras são tiradas, em regra das esferas médias e baixas. Figuras sem caracterização individual. Mesmo sem nome. É o pai, a mãe, a comadre, a negra, um noivo, um

¹⁰ FIGUEIREDO, Fidelino, *op. cit.*

juíu, um vilão, um clérigo, um juiz, um escrivão, um procurador ou desembargador, um mouro, um castelhano, um galego, um ratinho, a alcoviteria, a regateria, a filha, a criada! E todos de medíocre inteligência e sentimentalidade banal, mostram sem peias e sem vergonha o que são, o que deles fizeram o temperamento inato, cheio de atavismos e de taras, a nacionalidade, o clima. Longe de pensar no bom emprego da vida e de lutarem contra as tendências más da natureza humana fazem gala da sua falta de cultura, dos seus andrajos morais, como os dois ladrões de Antônio Lisboa. Quando aparece um fidalgo de França, um príncipe, um marquês de Mântua, ou duque de Florença, um D. Luis, D. André, D. Silvano, D. Fernando, uma Dona Clara ou Dona Belícia respiramos, não por serem gente de categoria ou da boa sociedade, mas por que a fantasia, a poesia, filhas privilegiadas de Deus entram nos seus direitos." ¹¹

Estes trechos esclarecem o que vinha sendo apontado até aqui: o preconceito em relação ao "povo" acaba por contaminar o julgamento de sua produção artística. Para Figueiredo, o mundo divide-se entre "o povo rude e grosseiro, sem educação estética" e os "fidalgos mais cultos". Apenas estes últimos poderiam exercer alguma influência no sentido de tornar "literários" os textos da escola de Gil Vicente. Mas, estranhamente, também a fidalguia acorria aos pateos de comédia, segundo o próprio Fidelino de Figueiredo coloca; certamente, alguma forma de prazer lhes seria proporcionado pelas encenações.

Carolina de Michaelis deixa ainda mais claro a que universo - ou a que classe social - pertenceria a poesia, a literariedade; para ela, a fantasia "entra nos seus direitos" junto aos marqueses, duques e fidalgos - "gente de categoria", de "boa sociedade".

Além disso, os dois críticos parecem querer exigir que os autores da escola vicentina superassem não só Gil Vicente mas também a estética clássica - que se iniciava, naquele período, em Portugal, com Sá de Miranda, Luis de Camões e outros. Figueiredo diz que, para que a obra teatral vicentina não "afundasse" no "anonimato e na insignificância da literatura popular" seria necessário que o auto tomasse da comédia sua perfeição estrutural e que esta aceitasse daquele a nova matéria cômica que ele encontrara. Parecem-me enfoques equivocados, tanto o de julgar os textos pelos produtores quanto o de

¹¹ VASCONCELOS, Carolina M. *op. cit.*

tentar exigir deles aquilo a que não se propunham buscando definir teoricamente o melhor caminho para a criação.

Proponho uma reflexão sobre as obras efetivamente produzidas, encarando-as como textos literários que são. Antes de iniciar a análise propriamente dita parece útil contextualizá-las rapidamente. Dos autores da "escola de Gil Vicente" publicaram sob a forma de literatura de cordel, Baltasar Dias, Afonso Álvares e Ribeiro Chiado, sendo que o primeiro deles obteve tamanho sucesso que suas obras continuaram, até mesmo no século XX, a ser representadas em Portugal e reimpressas tanto naquele país quanto no Brasil. Uma vez que o objetivo deste trabalho não é estudar a escola vicentina, analisarei apenas a obra de Baltasar Dias, por sua importância no interior da literatura de cordel.

1.2 "CEGUO DA ILHA DA MADEIRA"

Poucas informações restaram sobre Baltasar Dias e mesmo de sua obra pouco chegou até nossos dias. Sabe-se que era cego e natural da Ilha da Madeira através de um Privilégio Real que recebeu em 1537. Reproduzo aqui a "carta de privilégio para a impressão de livros", concedida por D. João III por conter informações sobre Baltasar Dias e por ser o primeiro documento oficial a fazer menção à literatura de cordel:

"Dom João etc a quantos esta minha carta virem faço saber que Baltazar Dias cego da ilha da Madeira me disse por sua petição que ele tem feitas algumas obras assim em prosa como em metro as quais foram já vistas e aprovadas e algumas delas imprimidas segundo podemos ver por um público instrumento que perante mim apresentou e por quanto ele quer ora mandar imprimir as ditas obras que tem feitas e outras que espera de fazer por ser homem pobre e não ter outra indústria para viver por o carecimento de sua vista se não vender as ditas obras me pedia houvesse por bem de lhe fazer esmola dar-lhe privilégio para que pessoa alguma não possa imprimir nem vender suas obras sem sua licença com certa pena e visto tudo por mim hei por bem e mando que nenhum imprimidor imprima as obras do dito Baltazar Dias cego que ele fizer assim em metro como em prosa nem livro algum nem outra nenhuma pessoa as venda sem sua licença sob pena de quem o contrário fizer pagar 30 cruzados a metade para os cativos e a outra metade para quem o acusar e porém se ele fizer algumas obras que toquem em coisa de nossa santa fé não se imprimirão sem primeiro serem vistas e

examinadas por mestre Pedro Margalho e sendo por ele vistas e achando que não fala em coisa que não se deva falar lhe passe disso sua certidão com a qual certidão hei por bem que se imprimam as tais obras e doutra maneira não. Notifico o assim a todos os corregedores juizes justiças oficiais e pessoas a que esta minha carta for mostrada e mando que assim se cumpra sem dúvida nem embargo algum. Dada em a cidade de Évora aos vinte dias de fevereiro. Henrique da Mota a fez ano do nascimento de nosso senhor Jesus Cristo 1537"

(Transcrição e adaptação à ortografia atual por mim realizadas a partir do manuscrito existente em Lisboa, na Torre do Tombo, livro 23, folha 17, lido com o auxílio da bibliotecária Dra. Maria José Mexia.)

Já em 1537 pode-se perceber a importância de Baltasar que, mesmo sendo um "homem pobre" foi capaz de conseguir um parecer real sobre seu trabalho. Apesar de só serem conhecidas edições das obras de Baltasar Dias a partir de princípios do século XVII - exceção feita ao exemplar de 1542 do *Auto do Príncipe Claudiano* encontrado em 1951 por Eugênio Asensio na Biblioteca Nacional de Madrid - o documento revela que o autor já escrevia antes de 1537 ("ele tem feitas algumas obras assim em prosa como em metro as quais foram já vistas e aprovadas e algumas delas imprimidas") e submete o prosseguimento de sua atividade a uma censura prévia ("se ele fizer algumas obras que toquem em coisa de nossa santa fé não se imprimirão sem primeiro serem vistas e examinadas por mestre Pedro Margalho"). Percebe-se que, além da censura exercida pelo Santo Ofício, havia também uma censura "leiga" ligada ao poder real.

Outro elemento interessante presente na carta é a questão da lucratividade das vendas deste tipo de literatura e do sistema de reprodução das obras que possibilitava reedições e comercialização sem o conhecimento do autor. Baltasar Dias procurou o rei buscando garantir a exclusividade das vendas, suficientemente rendosas a ponto de permitir que ele vivesse com os recursos assim obtidos ("por ser homem pobre e não ter outra indústria para viver por o carecimento de sua vista se não vender as ditas obras")

Além destes poucos dados contidos no documento, pouco se sabe sobre Baltasar Dias. Alberto Figueira Gomes ¹² discute a

¹² GOMES, Alberto Figueira. *Poesia e Dramaturgia Populares no século XVI - Baltasar Dias*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, Biblioteca Breve.

possibilidade de que ele tenha sido sacristão, a partir de documentos de 1515, da Matriz da ilha do Porto Santo, que fazem referência a um "Balthesar Dias, sacristão e organista da igreja paroquial". O autor descarta esta hipótese avaliando que um cego não seria aceito em tais funções. Pesquisando os processos da Inquisição de Lisboa, encontrei ainda dois outros homens de nome Balthasar Dias: o primeiro, preso em 1563, era um "novo mercador morador na cidade de Tavira preso no carcer da Santa Inquisição"; o outro, "preso aos 19 de junho de 1595" era "cristão velho, couteleiro do Porto, preso no cárcere do Santo Officio" ¹³. Provavelmente, tratava-se de um nome comum, uma vez que não há dados que façam supor que um dos dois fosse o poeta.

Sua obra também não auxilia a obtenção de dados biográficos pois ele fala muito pouco sobre si mesmo. Entretanto, a partir de seus textos, é possível compor um quadro de suas convicções e pensamentos. Apesar de ser contemporâneo do Renascimento, suas idéias estavam ainda presas à tradição medieval: os grandes personagens de seu teatro defendem que a razão de se estar no mundo é passar por provas, buscando encontrar o caminho da salvação. Dessa perspectiva, a morte não é vista como um problema e sim como o fim de um suplício - estar vivo. Pregam a penitência como via salvação da alma - desde as peregrinações aos Lugares Santos até os martírios voluntários - sendo a castidade o valor mais alto. Baltasar Dias é fiel aos dogmas religiosos da Idade Média: a vida humana não passa de um conjunto de provas (que nada mais são do que testemunho do amor de Deus por seus filhos) cujo final é a eternidade quando se receberá a recompensa ou castigo pelas atitudes tomadas na Terra. A renúncia aos bens terrenos com vistas à vida eterna apresenta-se de forma marcante em Baltasar Dias, principalmente nos autos de *Santo Aleixo* e *Santa Catarina*, onde se percebe o desprezo pelo que é terreno - riqueza, posição social, prazeres - em nome da salvação da alma. Entretanto essa renúncia não se dá tranquilamente; subjaz aos textos um conflito, uma inquietação, como se verá a seguir.

Percebe-se, ainda, que Baltasar Dias tinha razoáveis conhecimentos de teologia - sirva de exemplo o debate de Santa Catarina com os sábios - o que não impede que, por vezes, a lenda

¹³ Processos n^o 5081 e n^o 6363, respectivamente. Torre do Tombo, Lisboa.

cristã se sobreponha aos ensinamentos do evangelho e que a discussão teológica se faça em termos comuns, do dia-a-dia.

Os indícios de sua formação intelectual fizeram com que Alberto Figueira Gomes ¹⁴ levantasse a hipótese de que B. Dias tivesse vivido no âmbito da Igreja, tendo recebido ensinamentos de religião de algum sacerdote, pároco ou religioso. Vem sustentar esta idéia o fato de que alguém teria de ler para ele os textos de doutrina e história e depois passar por escrito o que o poeta ditasse para ser impresso.

Figueira acredita, ainda, que Baltasar Dias tenha conhecido antigos escritores e moralistas a avaliar pelas citações que faz de Terêncio, Cícero e Ovídio, além de ter familiaridade com o Velho e o Novo Testamento, especialmente com os Profetas, os Evangelistas, o Saltério, o Eclesiastes e as Epístolas de São Paulo.

Entretanto, nem todo seu dogmatismo cristão foi suficiente para que ele escapasse das garras da Inquisição, que censurou não apenas trechos mas até mesmo obras inteiras, contribuindo para seu desaparecimento pois uma obra condenada implicava a destruição de todas as suas edições e, inclusive, a prisão de quem a possuísse. O conhecimento destes textos desaparecidos talvez revelasse uma visão de mundo menos ligada à mentalidade oficial. Esta possibilidade será melhor discutida quando for analisado o *Auto do Nascimento*, que foi proibido pela Inquisição e considerado desaparecido até que C. Michaelis encontrasse um exemplar na Biblioteca Nacional de Madri.

Além da mentalidade medieval expressa nos textos, o teatro de Baltasar Dias também se insere nos padrões medievais em termos formais, desprezando os ideais clássicos: usava o verso setessilábico tradicional; colocava em cena figuras bíblicas - como Nossa Senhora, Jesus, Anjos e Demônios - além de "tipos vicentinos" - como o escudeiros, alcoviteiras e judeus; tempo e espaço apareciam como categorias que obedeciam apenas às necessidades da ação não tendo qualquer pretensão de verossimilhança. Na *História da Imperatriz Porcina*, por exemplo, a ação se passa no palácio do Imperador Lodônio, numa floresta, na casa de um conde, numa ilha "que dentro do mar jazia", num navio e, finalmente, num castelo, tudo

¹⁴ GOMES, Alberto Figueira. *op. cit.*

isso, aparentemente, num curto espaço de tempo. No *Auto de Santo Aleixo*, os acontecimentos ligados ao casamento de Aleixo e Sabina precipitam-se de uma forma que para o leitor moderno parece incoerente: mal o casamento é acertado já aparecem em cena os noivos, convidados, o Papa e seus cardeais que realizam a cerimônia seguindo-se uma grande festa!

Pouca informação se tem sobre como se articulavam os múltiplos cenários requeridos nas representações. As indicações que constam das rubricas, além de não serem numerosas, são pouco precisas. Analisando os textos, percebe-se a necessidade da existência de vários cenários através dos quais os atores transitariam. Há casos em que se percebe a necessidade de encenações complicadas com cenários muito elaborados, como se verifica no *Auto de Santa Catarina*, que requer a representação de um palácio, de uma ermida fora da cidade, da residência do imperador, de uma prisão, além da instalação de uma roda com navalhas na qual Santa Catarina seria martirizada. Ainda outras dificuldades coloca esta peça: o que seria feito na encenação das seguintes rubricas

"aqui degolarão a Santa Catarina, e botará leite em lugar de sangue"

"aqui estará Santa Catarina como transportada e cantarão os Anjos Ave Maria, e aparecerá Nossa Senhora com seu bento Filho (...)"

Paul Teyssier ¹⁵, discutindo o teatro de Gil Vicente, diz que para a encenação de alguns textos era necessária a existência de cenários múltiplos, uma vez que não se pode representar peças como o *Auto da Índia*, por exemplo, com um único cenário nem utilizar a mudança de cenários sucessivos. Esta idéia de cenários múltiplos é interessante também para as peças de teatro de cordel que, inserindo-se na tradição medieval, passam-se em diversos locais e épocas.

Infelizmente, não será possível analisar todas as peças conhecidas de Baltasar Dias, pois isto desviaria demais o curso deste capítulo, cujo objetivo é historiar a literatura da cordel portuguesa. Desta forma, serão feitos comentários gerais sobre as peças do cego da ilha da Madeira e uma análise mais detida do *Auto de*

¹⁵ TEYSSIER, Paul. *op. cit.*

Santo Aleixo, por ser a obra que mais penetração teve junto ao público, sendo lida e representada até mesmo no século XX.

A carta de privilégio de D. João III menciona, como foi visto, a existência de obras "assim em prosa como em metro" mas chegaram aos dias atuais oito textos, todos em verso. Dois deles são sátiras em quintilhas de sete sílabas, nas quais o autor critica a sociedade da época. Trata-se do *Conselhos para Bem Casar* e da *Malícia das Mulheres*. A censura recai sobre os desencontros conjugais e, principalmente, sobre o comportamento das mulheres. As críticas e conselhos fazem-se a partir de subentendidos e gracejos. O primeiro é escrito na forma de uma carta em versos endereçada a um poeta da capital a quem o autor aconselha sobre o casamento, discutindo questões como ciúmes, os gastos com uma mulher, a escolha da companheira ideal, sempre num tom jocoso:

Uns casamentos profanos
vejo agora mui usados,
os quais trazem muitos danos,
casam velhos namorados
com meninas de quinze anos.

Muitas mulheres há aqui
de mui grande qualidade,
que casam nesta cidade
com velhos mais que David
para lhe lograr a herdade

São tão fora de razão
que casam pelo dinheiro
com velhos da cor do chão
cuidando que morrerão
e elas morrem primeiro

Em *Malícia das Mulheres*, vê-se o mesmo tom satírico da obra anterior. Aparentemente, o início deste folheto faz referência aos *Conselhos*:

Senhor o vosso conselho
Tão conforme ao meu desejo
Sempre por ele me rejo,
Porque ele é um espelho,
em que de contínuo me vejo

Desejo de me casar
Para tomar meu estado;
Mas temo de ser casado;

Porque os vejo queixar
E viver em grão cuidado

Pode ser que a *Malícia* tenha sido feita como uma continuação dos *Conselhos*. A data das primeiras edições conhecidas não desmente esta hipótese - *Conselho para Bem Casar*, 1633 e *Malícia das Mulheres*, 1640. Neste folheto, o autor torna a apontar os perigos do casamento devido à falsidade das mulheres, ilustrando-os com a história de duas esposas que fazem uma aposta para ver qual delas enganaria melhor o marido.

Conhecem-se também três romances de Baltasar Dias: a *Tragédia do Marquês de Mântua*, o *Auto do Príncipe Claudiano* e a *História da Imperatriz Porcina*. Ele é considerado o "nacionalizador dos romances europeus" por ter feito versões portuguesas destas histórias que corriam pela Europa e eram conhecidas em Portugal apenas nas variantes castelhanas e francesas; são histórias maravilhosas em que aparecem personagens da lenda medieval e do ciclo de Carlos Magno.

A *Tragédia do Marquês de Mântua*, um romance do ciclo carolíngio de origem francesa ou provençal, que conta a história de um marquês, que caçava numa floresta, quando encontrou seu sobrinho ferido de morte. Soube que ele havia sido atacado à traição pelo filho do Imperador e jurou vingança. Apura-se a veracidade do ataque e D. Carloto, o filho, é condenado à morte pelo próprio pai.

O *Auto do Príncipe Claudiano* faz parte de um conjunto de contos tradicionais muito apreciados em toda Europa Medieval, nos quais se mistura o heróico e o maravilhoso. Este auto foi proibido pelo Index de 1624 e considerado desaparecido até que, em 1951, Eugênio Asensio encontrou um exemplar de 1542 na Biblioteca Nacional de Madri. O folheto traz apenas a primeira parte da história, anunciando: "o que lhe aconteceu/vereis na segunda parte; para sempre laus Deo". A continuação não é conhecida, não havendo certeza, sequer, de que ela tenha sido impressa. A parte que se conhece conta a história de Angelina, filha do Imperador da Alemanha, moça "tão estranha / em formosura tamanha / que outra tal nunca vio". Sobre ela pesa o vaticínio de que seria cobiçada por um tirano e sofreria muitos dissabores, arriscando-se, inclusive, a perder o Império da Alemanha. Ela é desejada por muitos homens que decidem realizar uma

justa a fim de disputar sua posse. O príncipe Franciam está conseguindo vencer a todos até que aparece um enorme animal chamado Orco Canino de dentro do qual saem duas moças, acompanhadas do príncipe Claudiano que disputa Angelina com Franciam, ferindo-o gravemente. Ele é levado para dentro do cão e é tratado por uma das moças, que por ele se apaixonara. A conclusão da história deveria constar do segundo folheto, anunciado no final desta primeira parte.

A *História da Imperatriz Porcina* foi um dos mais famosos textos de Baltasar Dias, tendo sido fartamente reeditado tanto em Portugal quanto no Brasil, ainda nos dias atuais. Tornou-se tão conhecido que chegou a ser considerado, no Brasil, por Luis da Câmara Cascudo, um dos *Cinco Livros do Povo*. Este texto será comentado quando forem analisados os folhetos portugueses enviados ao Brasil.

Além das sátiras e romances, conhecem-se também três autos de inspiração religiosa da autoria de Baltasar Dias - o do *Nascimento*, de *Santa Catarina* e de *Santo Aleixo*.

O primeiro deles foi considerado desaparecido até que Carolina de Michaelis encontrou-o, em 1910, na Biblioteca Nacional de Madri junto com outros dezoito autos, nenhum deles submetido à censura. Trata-se de uma curiosíssima narração do nascimento de Cristo, sobre a qual vale a pena tecer alguns comentários, mesmo que breves.

Neste auto intervêm figuras como dois judeus, um vilão, uma velha "praguenta", ao lado de personagens como Augusto César, Herodes ou Nossa Senhora. O sagrado e o profano convivem neste texto que narra os acontecimentos que envolvem o nascimento de Cristo, desde a decisão de Augusto César de realizar um recenseamento em todo o Império Romano até a visita dos Reis Magos. Além dos episódios tradicionalmente ligados à natividade de Jesus, Baltasar Dias coloca em cena pessoas comuns, reagindo às decisões do Imperador. É o caso da velha que se queixa da necessidade de recensear-se e, além de tudo, ter de pagar por isso:

Praza deos que má doença
 e que má dor despinhela
 mau quebranto de canela
 má caganeira e corença
 mau inchaço de guela;
 má caidura de sela
 mau couce de ferradura,
 má febre e má quentura
 má dentada de cadela

Má dor de gota coral
 e de pedra e de virilha
 e mau vinho com mau sal
 e má sardinha de pilha
 que te faça embebedar
 E má cor de urinar
 que te falte na bexiga
 e mau frio na barriga
 mau quebranto no padar,
 mau trabalho, má fadiga

Hua velha amargurada
 que anda em vias de parir
 com a barriga pejada
 diz que por força há-de ir
 por tal neve e tal geada
 Má dor de praga raivada
 venha pelo Imperador,
 pois tal costume quis pôr
 má corença abreviada
 lhe entre no salvarnor.

(...)
 Que não abasta inscrever
 senão pagar-lhe tributo
 os que não têm que comer;
 mau proveito e mau fruto,
 lhe faça quanto tiver.

Note-se a semelhança da linguagem da Velha com a de alguns personagens vicentinos, nomeadamente o praguejar, que se assemelha bastante com a fala do parvo no *Auto da Barca do Inferno* como, por exemplo, nesta passagem:

Hiu! hiu! Lanço-te uma pulha
de pica naquela!
Hiu!Hiu!Hiu! Caga na vela,
ó dom cabeça-de-grulha!
Perna de cigarra velha,
caganita de coelha,
pelourinho da Pampulha,
rabo de forno de telha!

Ambos conseguem grande efeito cômico a partir do nonsense e do acúmulo de insultos e grosserias que se referem aquilo que Bakhtin ¹⁶ chamou de "princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual." São personagens populares transitando num universo em que as raízes materiais e corporais têm um caráter positivo e afirmativo, ou seja, não há uma carga pejorativa e degradadora em suas falas. As referências ao baixo material e corporal têm um caráter ambivalente:

"Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento" ¹⁷ (grifos do autor).

Neste sentido é interessante perceber que a personagem de Baltasar Dias seja uma velha grávida, a unificação de pólos opostos, dos pontos extremos da vida - nascimento e morte reunidos num só ser. Esta velha grávida e praguejante serve de contraponto à figura de Nossa Senhora - que entra em cena assim que sai a velha - também grávida, mas distante das questões relativas ao material. Se a velha é a expressão do "rebaixamento, da comunhão com o ventre fecundo da terra", Nossa Senhora representa a "elevação espiritual", o abandono das necessidades corporais e, até mesmo, sua negação uma

¹⁶ BAKTIN, Mikhail. *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo, Ed. Usp/Ed.HUCITEC, 1987.

¹⁷ *idem, ibidem.*

vez que ela é uma grávida virgem. A velha se diz , "pejada" - atraída pela terra, poderia se dizer - enquanto isto Maria afirma:

Mais leve e descansada
me acho agora neste instante
e mais ligeira que antre
e mais bem aventurada
mais vencedora, triunfante
E, portanto, esposo meu
não deixe de caminhar
vamos quando ele mandar
que não levo pejo eu
que me possa estouvar

Nossa Senhora, próxima às coisas celestes, não leva "pejo que a possa estorvar", não sente a força da terra. Além disso, a velha pragueja contra as ordens do Imperador, rebela-se contra o poder instituído, enquanto que Maria é submissa, acata as novas leis de recenseamento e imposto ("esposo meu / não deixe de caminhar/ vamos quando ele mandar"). Mesmo assim, Maria, em alguns momentos, também aproxima-se do humano, do cotidiano (muito mais do que na narrativa bíblica). A personagem de Baltasar Dias é uma mãe dedicada que tem preocupações muito terrenas em relação ao seu filho. Aflige-se pois ele chora e ela não tem como vesti-lo, como acalmá-lo, aquecê-lo, uma vez que o bebê está "tremendo de frio". Não se trata daquela Nossa Senhora bíblica que apenas se alegra e adora seu filho divino.

Baltasar Dias coloca, neste auto, duas visões de mundo em paralelo: a oficial e a popular. Ele não se insere, de maneira total, em nenhuma das duas, o que se vê é o conflito entre elas. Parece-me que a Inquisição deve ter ocupado um papel importante neste aspecto. No Portugal do século XVI era impossível contar os fatos ligados ao nascimento de Cristo sob a ótica de uma cultura cômica e popular, mas Baltasar Dias, um homem do povo, não pôde ater-se, unicamente, à visão oficial - talvez por isso o *Auto do Nascimento* tenha sido proibido pelo Index Expurgatório de 1624 e desaparecido completamente, restando apenas um único e esquecido exemplar na Biblioteca Nacional de Madri.

Os demais textos de Baltasar Dias são mais apegados à ortodoxia católica e à visão de mundo oficial, apesar de mesmo neles estar presente o conflito anteriormente mencionado. É curioso pensar

também sobre o que haveria nas demais obras proibidas pela censura, que desapareceram ficando assim completamente desconhecidas. O que teria levado a Censura a vetá-las? Expressariam elas uma visão de mundo mais distante da religiosidade oficial, como ocorre no *Auto do Nascimento*?

Dentre os trabalhos conhecidos, há ainda o *Auto de Santa Catarina* e o *Auto de Santo Aleixo*, que contam a vida destes dois santos. O primeiro deles narra o episódio da conversão de Catarina, contrariando sua família e o poder imperial. O motivo que a leva a tornar-se cristã é bastante curioso: ela estava prometida em casamento ao filho do Imperador, mas não o queria pois buscava alguém que lhe fosse igual "em saber, e em beldade". Conversando com um ermitão descobre que:

Mas esse que vós buscaes,
 Não se acha entre os mortaes
 Em nenhum homem nascido.
 Um conheço eu escolhido,
 Unigênito de Madre,
 Que é o Filho de Deus Padre,
 Mais discreto, e mais sábio
 Do que vós em quantidade.

Logo, ela interessa-se por este homem e empenha-se em conhecê-lo, pois deseja tornar-se sua esposa. Descobre, entretanto, que para isto é necessário que ela seja batizada, convertendo-se ao cristianismo, o que ela se apressa em fazer. Uma vez cristã, ocorre o casamento entre Catarina e Cristo. É interessante perceber que estas núpcias divinas se dão em termos bastante humanos e terrenos, contando, inclusive, com a interseção de Nossa Senhora a favor das bodas:

N.Sra: Filho meu, mui glorioso,
 Grande prazer me fazeis
 Que por esposa a tomeis,
 Pois que vos quer por esposo
 Como vós mui bem sabeis.

Christo: Eu, Madre, por minha esposa
 Logo a quero receber,
 Se a vós assim aprouver
 (...)
 Vem a mim, amada minha,
 Vem, minha esposa querida
 Vem, Princesa esclarecida,
 Vem já para mim, Rainha,
 Pois de mim fostes escolhida,
 Vem a mim, dar-te-hei a vida
 Vem formosa para mim,
 Meu throno porei em ti,
 Serás dos Anjos servida
 Reinando sempre sem fim

Trata-se de um casamento cercado de lirismo - note-se a repetição dos termos "vir" e "mim", além dos vocativos empregados, "amada minha", "esposa querida". Jesus assemelha-se a um apaixonado esposo mortal que deseja sua mulher e coloca o mundo a seus pés. Ele lhe oferece seu reino e seus servos-anjos. Talvez esteja presente aí alguma influência do *Cântico dos Cânticos* ou algum resquício do amor cortês das cantigas medievais no qual cabia ao homem colocar-se como vassalo da senhora mas, curiosamente, no *Auto de Santa Catarina* este "homem" é ninguém menos que N.Sr.Jesus Cristo.

O caráter terreno estende-se ao comportamento de Nossa Senhora que muito se assemelha ao da mãe de Catarina, ambas preocupadas em encontrar o melhor casamento para seus filhos.

Consumadas as bodas, Catarina passa a agir em função de sua paixão por Cristo, sofrendo, por isso, muitas provações. Não se trata, entretanto, do amor por Jesus ou por Deus, professado por todos os religiosos; é mais um estar apaixonado por alguém, por um ser poderoso e especial, mas tangível, acessível àquela que o ama.

Além do casamento, há um outro núcleo de atração no *Auto* que é a disputa de Catarina com os sábios, requisitados pelo Imperador para que a vencessem num debate, demonstrando ser falsa a doutrina cristã. A disputa se dá em termos semelhantes aos que se encontram hoje nos desafios nordestinos. Os sábios provocam Catarina, tentam rebaixá-la em função de sua condição de mulher, alegando a cada instante sua ignorância e a proximidade de sua derrota, mas perdendo, eles sim, a disputa e convertendo-se ao cristianismo. Vence aquele que é fraco, mas correto, justo e seguidor dos ensinamentos de Jesus. O interesse pela disputa verbal tem se dado ao longo dos

séculos, basta que se lembre dos jogos florais dos trovadores medievais ou do episódio bíblico do debate do menino Jesus com os sábios.

Baltasar Dias, ao centrar seu auto nestes dois aspectos - o casamento de Cristo e a disputa verbal - garante o seu sucesso, mesmo fugindo do que conta a história da Igreja e dos Santos. Além disto há as torturas por que passam aqueles que decidem aderir ao cristianismo. Sacrifícios, privações, martírios fazem parte do imaginário do homem medieval, que parece ter persistido, em Portugal - ao menos junto aos setores populares - muito além dos limites cronológicos estabelecidos pela historiografia. Teófilo Braga expressa no trecho seguinte o fanatismo desesperador que tomava conta do povo português naquele período:

"a multidão divagava pelas ruas depois da meia noite, rezando o terço pelas almas dos finados, seguida de archotes e campainha, entre lamentos de embuçados e tropelias de vagabundos" ¹⁸

O *Auto de Santa Catarina* deveria produzir um grande efeito também neste sentido uma vez que Baltasar Dias coloca em cena os diversos martírios por que têm de passar aqueles que aderem ao cristianismo: Catarina é açoitada e aparece diante do público "cheia de feridas", "de sangue toda banhada"; é presa por treze dias "sem lhe darem de comer"; é ameaçada com quatro rodas de navalhas nas quais ela seria lançada para que fosse "feita migalhas" o que não ocorre porque um anjo as quebra e mata todos os que estavam ao seu redor; é decapitada em cena ("aqui degolarão a Santa Catarina, e botará leite em lugar de sangue"); é, por fim, enterrada por quatro anjos. Além dela, sofrem os mais variados martírios um pajem, a imperatriz e os quatro sábios, todos recém convertidos ao cristianismo. Apesar disto tudo, creio não ser possível atribuir o sucesso deste auto unicamente à questão do fanatismo religioso, como o faz Teófilo Braga, uma vez que esta peça fez parte das predileções populares por mais de três séculos, atravessando períodos em que o sentimento religioso não era tão forte ou manifestava-se de outras maneiras, menos aterradoras.

¹⁸ BRAGA, Teófilo, *op. cit.*

Resta agora pensar sobre o *Auto de Santo Aleixo*, que é um dos mais apreciados textos do autor e, pode-se até mesmo dizer, uma das obras mais queridas pelo público popular português - conhecem-se dezoito edições deste auto, feitas ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX ¹⁹, além das presumíveis publicações anteriores a 1613 e do bastante provável desaparecimento de edições não só pela força do tempo mas também pela ação da Censura que em 1624 decretou grandes cortes no texto da peça.

Em termos de realização formal, este auto é bem melhor sucedido que o de Santa Catarina, que vinha sendo comentado, no qual, muitas vezes, os personagens se perdem na recitação de monólogos de fundo religioso cujo efeito é puramente retórico, prejudicando o desenvolvimento da peça. No *Auto de Santo Aleixo* isto ocorre pouquíssimas vezes, havendo mais ação e diálogos muito mais ágeis.

O Auto narra a vida de Santo Aleixo, já bem conhecida na Europa, na época de sua publicação por Baltasar Dias, que, entretanto, não a segue à risca, omitindo trechos e introduzindo significativas modificações. Será importante contar o enredo do Auto para que o leitor possa situar-se, uma vez que o texto é pouco conhecido entre os brasileiros e, até mesmo, entre a intelectualidade portuguesa.

A peça inicia com o Imperador de Roma, preocupado com a ausência de um sucessor para o trono, pedindo a Eufemiano, senador romano, pai de Aleixo, que concordasse em casá-lo com sua única filha, Sabina. O Imperador tece longas considerações acerca das inconstâncias do destino, no mesmo sentido das preocupações camonianas expressas no conhecido soneto "Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades" (1595). Diz o Imperador:

¹⁹ As edições conhecidas têm as seguintes datas de publicação: 1613, 1616, 1625, 1633, 1635, 1638, 1659, 1718, 1738, 1749, 1761, 1786, 1791, 1799, 1863, 1868, 1885, e uma edição do Porto sem data. No século XX há novas reedições e notícias de encenações do Auto em aldeias portuguesas.

Os bens deste firmamento
 não estão sempre num ser,
 que se mudam como vento;
 e vemos que num momento
 vem o pesar e o prazer.
 Ao que está atribulado
 se lhe muda em alegria
 e às vezes em mal dobrado;
 e quem vive sem cuidado
 tem tristeza e agonia.
 Assim que permanecer
 não vemos coisa nenhuma;
 portanto, meu parecer
 é que não se deve ter
 no mundo esperança alguma.

Esta fala serve como um prenúncio do que virá depois do casamento, que, a princípio, parecia um bem supremo, unindo duas poderosas famílias e garantindo a todos a realização de seus desejos; os pais de Aleixo orgulham-se em ver seu filho herdeiro do império romano; Sabina quer um marido; seu pai, um sucessor. Entretanto, todos estes planos são frustrados uma vez que Aleixo, depois de consumadas as bodas, comunica a sua noiva que

muito bem é, em verdade,
 o que bem casado é;
 mas melhor é castidade,
 que Deus ama virgindade
 como mui claro se vê.

e parte para Jerusalém a fim de visitar os lugares santos. Já fora de Roma, encontra um pobre rezando, mas além de uma oração, sua fala anuncia os desejos do próprio Aleixo ("Riqueza não hei mister, / porque eu pobre nasci / e pobre hei-de morrer; / não quero, Senhor, de Ti / senão poder-me sofrer."). O filho do senador propõe que troquem suas roupas, como que incorporando a pregação que acabara de ouvir, despojando-se, concretamente, de sua vida anterior.

Neste momento, a ação volta ao palácio do Imperador onde as famílias reúnem-se e decidem ir à câmara dos noivos cumprimentá-los. Todos espantam-se ao encontrar Sabina sozinha e, ao saber do ocorrido, tomam-se providências a fim de encontrar o noivo. Não acham o filho de Eufemiano mas o pobre vestido com as roupas que Aleixo "nas bodas trazia". Levam-no à presença do Imperador pois julgam que ele teria roubado as vestes. É através do pobre que os

familiares ficam conhecendo as intenções de Aleixo pois ele lhes conta que o viu

com o joelhos no chão
os olhos postos nos céus,
louvando contínuo a Deus,
chorando com contrição.
Depois, senhores, o vi,
pedindo com outros pobres,
e eu logo me parti
(...)

Aglais, mãe de Aleixo, e Sabina, diante de tais novas, rompem em choros e lastimações, julgando-se as mais infelizes das criaturas. Eufemiano, mais prático, diz que a situação não é para lamúrias e prepara novas diligências com o intuito de encontrar o filho.

Depois deste episódio, a cena retorna para onde está Aleixo, que reza a Deus para que o livre da tentação. Neste momento, aparece-lhe o Diabo "em figura de pobre" ²⁰ trazendo novas de Roma. "Se há novas que contar / peço-vos que más digais", pede-lhe Aleixo. O Diabo conta-lhe, então, sobre um moço "que Aleixo tinha por nome" que por seu casamento iria herdar "todo o universo mundo", mas que fugira na noite de núpcias. Além de perder a herança, o jovem havia precipitado o império em guerras que, certamente, surgiriam no momento da sucessão, pondera o Diabo. Ele diz também que Aleixo "dará conta a Deus / (...) / quando for nos altos Céus, / por essa causa que os seus / hajam fim tão desastrado." E não acabam aí os efeitos da atitude de Aleixo; o diabo o culpa também pela sorte de Sabina, que, ao ver-se abandonada,

²⁰ É curioso imaginar como seria encenada a rubrica: "Vem o diabo, para tentar, em figura de pobre". A cada aparição desta personagem as falas vêm marcadas como "Diabo:" mas não se sabe se a caracterização seria a de um demônio com chifres e rabo, vestido de pobre ou qual seria a indicação de que se trata do diabo já que o texto não fornece detalhes neste aspecto.

mandou logo apregoar
 por toda aquela cidade
 que quem a quiser gozar
 que ela não se há de negar
 a homem de qualidade

e até ele "assim pobre e de má graça" também pecou com ela. Para terminar sua provocação, o Diabo sintetiza a situação de Aleixo:

Coitado do pecador
 pois que tanto bem perdeu;
 perdeu de ser grão senhor,
 perdeu a dama melhor
 que nunca em Roma nasceu

"Aqui se vai o Diabo e fica espantado Aleixo". Mais duas vezes o Demônio vai tentar o penitente; na primeira delas aparece como um caminhante, torna a contar para Aleixo sua própria história, enfatizando desta vez a questão da riqueza pois "todo pobre é desonrado / e ninguém é acatado / senão aquele que tem" e da castidade:

Disse Deus: pela mulher
 deixará o homem o pai
 e quantas cousas tiver
 irmãos, amigos e haver
 e assim também sua mãe.
 Disse mais: multiplicai,
 crescei e enchei e a Terra
 fazei filhos e casai.
 o que contra isso vai
 muito gravemente erra

Mais uma vez Aleixo fica atônito e, sem resposta para as questões colocadas, principia uma oração pedindo a Deus que o livre do pecado, sem qualquer relação ou sem qualquer referência com aquilo que o diabo havia colocado.

Pela terceira vez, o maligno procura Aleixo, desta feita "em figura de Cortesão". Novamente questiona os votos do penitente tecendo considerações sobre a situação do mundo onde só os ricos são respeitados e conta-lhe, uma vez mais, a história de um certo jovem que abandonou a esposa na noite de núpcias, fazendo com que ela se tornasse uma mulher de amores fáceis. Apesar de a história ser a mesma, agora o diabo tem um novo trunfo: um anel que fora dado

a Sabina por Aleixo na noite do casamento - o diabo, com suas artimanhas havia conseguido que a própria filha do Imperador lhe desse o anel. Neste momento, Aleixo perturba-se, mas ainda é o demo que fala por ele:

Dize-me, amigo, que hás?
 que sentes? de que te queixas?
 quem és tu? onde vás?
ou porque tornas atrás?
e o teu caminho deixas?
 Sei que te achas mal sentido
 e queres ir à cidade;
 se tu nela és conhecido
 eu te darei meu vestido
 por haver de ti piedade. (grifos meus)

O diabo percebe que o penitente está prestes a voltar atrás, a abandonar suas convicções e mudar o curso de sua vida. Propõe que troquem suas roupas, num retorno simbólico ao momento em que Aleixo deu suas vestes ao pobre - note-se que o diabo vem, neste momento, em figura de cortesão, que é aquilo que Aleixo era quando principiou sua peregrinação. Mas ele não tem chance de decidir ou responder às questões feitas pelo maligno pois, rapidamente, surge um Anjo que lhe ordena: "Está da parte de Deus" e conta-lhe que as três pessoas com quem se encontrara eram o Diabo, tentando afastá-lo da salvação. Entretanto, só esta explicação não bastaria pois o que realmente tocara Aleixo fora a possível infidelidade de Sabina; portanto o Anjo lhe diz:

não te engane nem te agaste
 este inimigo cruel,
 que tua esposa é fiel
 e virgem como a deixaste
 (...)
 Eu te rogo, amigo meu,
 que o falso dizer seu
 não te queira demover,
 porque quanto te dizia
 de tua tão casta esposa
 mui falsamente mentia,
 porque está hoje em dia
 mui casta e mui formosa

Tudo isso ocorre sem que Aleixo pronuncie uma única palavra! Ele segue para Jerusalém, a fim de visitar os lugares

santos. Apesar de esta visita ser o motivo desencadeador de toda a trama, apenas três estrofes são reservadas a este aspecto: Aleixo "como que visita os santos lugares" e apressa-se em dizer que "por da vanglória fugir / quero-me a Roma tornar / que já tardo em não ir".

Volta à casa paterna mas mantém-se incógnito; recusando as atenções que lhe são dadas, passa a viver sob o vão de uma escada, alimentando-se apenas de pão e água. Um Anjo aparece, revelando-lhe que sua morte está próxima. Desejoso de revelar sua identidade, pede papel e tinta a um camareiro que faz um curioso comentário acerca do valor da instrução:

Triste de ti, pecador,
sabes ler e escrever
e jazes em tal fedor!

E, mais uma vez, Aleixo vê questionada sua opção de penitente:

Não sabes que o Redentor
que não quer do pecador
senão só arrependimento?
Se Deus perdoou a Adão
e quantos lhe hão feito ofensa,
foi mais pela contrição
de contínuo coração
que não já pela pendenza ²¹

"Enquanto isto diz escreve Aleixo a carta e andam por cima da escada e deitam cisco". Percebe-se que ele, novamente, não teve resposta para as dúvidas em relação a sua atitude. Limitou-se a escrever sua carta-biografia e morreu.

Um Anjo aparece para o Papa e o encaminha a casa de Eufemiano onde está acontecendo algo de sobrenatural: uma claridade estranha ilumina o pátio e os sinos batem sozinhos. O Papa, quatro cardeais, o Imperador, a Imperatriz, o Senador, sua esposa e Sabina dirigem-se ao local de onde provem a luz. Ali percebem que se trata do peregrino que havia morrido segurando uma carta. Todos tentam pegar o manuscrito mas a mão do morto mantém-se fechada até mesmo para o Papa - nas versões tradicionais, a carta é entregue ao Pontífice. Baltasar Dias, introduzindo uma significativa modificação,

²¹ "Pendencia" significa penitência.

faz com que Aleixo entregue o papel apenas a Sabina. Ela entrega a carta ao Papa que a lê, revelando que aquele pobre penitente era, na verdade, Aleixo, o que lança todos em profunda dor e grandes lastimações. O Papa decide, "com grande honra o enterrar". "E fenece a obra, em louvor de Deus".

Neste auto, percebe-se que cada personagem ocupa um espaço bem definido, desempenha um papel claramente delimitado. O Imperador representa e defende a lei e a ordem terrenas, o poder político, a autoridade do Estado. Eufemiano e Aglais representam não só a autoridade familiar mas também a autoridade de classe, pertencem à nobreza, privam de intimidade com o Imperador e com o Papa. Aleixo sabe respeitar estas "ordens" - para acatá-las aceita casar-se, dando uma alegria aos pais, reforçando os laços de classe que o unem ao Imperador e mantendo o poder do Estado. A Sabina, cabe simbolizar o poder do corpo, o poder sexual: é bela e jovem; é aquela com quem Aleixo pode desfrutar os prazeres terrenos dentro da ordem estabelecida, com o consentimento do pai, do Imperador e do Papa, pois é esposa. Diz Eufemiano a Aleixo:

Visitai vossa esposa
pois que sois já desposados
olhai como está fermosa
não he cousa vergonhosa
pois que Deus vos fez casados

Apesar de ser legítimo atender a este apelo - afinal é Deus quem os está autorizando através da instituição do casamento - Aleixo está vinculado a uma outra ordem, que o faz abandonar todos os privilégios a que tem direito - riqueza, poder e prazer. Aquilo que ele nega mais fortemente é o apelo sexual; na câmara nupcial chama Sabina de "esposa de Jesus Cristo", colocando-se na mesma posição do Filho de Deus uma vez que ela é, verdadeiramente, sua esposa. Declara ali sua intenção de ir visitar os lugares santos, abandonando-a na noite do casamento e encarnando o papel do penitente. Passa a defender, então os ideais espirituais do homem medieval : castidade, penitência, renúncia à riqueza, ao luxo e à vida fácil que sua condição de nobre lhe asseguraria. Não é pouco o que ele abandona, o que torna ainda maior seu ato. Cumpre ainda a prova de fidelidade do cristão, visitando os lugares santos:

Mas com a ajuda de Deus
pelo Anjo que enviou
vi todos os lugares seus
que um só por ver não ficou

Resta ainda uma figura de fundamental importância: o diabo. Ao contrário de Gil Vicente, que coloca em suas peças múltiplos demônios, Baltasar Dias apresenta um único e curioso diabo que se desdobra em três: um pobre, um caminhante e um cortesão. Ele é diferente de todos os demais personagens; enquanto estes estão certos sobre suas posições e as defendem intransigentemente, ele traz a dúvida, o questionamento. Nenhum dos personagens aparece refletindo sobre suas próprias atitudes e, dentre eles, destaca-se Aleixo, que assume uma posição sem esboçar qualquer reflexão sobre ela. Ele adota a pobreza sem questionar a riqueza; a abstinência sem questionar o luxo e o esbanjamento da casa paterna - contenta-se, apenas, em comentar com Sabina as festas de seu casamento ("Vistes nunca em vossos dias / em as outras festas todas / de senhores de valia / fazer-se tais alegrias / como foi em nossas bodas?"). Submete-se aos dogmas e lições da Igreja Católica sem pensar. A questão da aceitação cega dos ditames da Igreja - a questão da fé - em contraposição ao livre exame, à reflexão era uma das importantes polêmicas da época em que Baltasar Dias viveu. No *Auto de Santo Aleixo* parece que o raciocínio, a dúvida, são atributos demoníacos. Entretanto, através da boca do demônio, Baltasar Dias consegue apontar incoerências e dúvidas em relação à ideologia religiosa vigente.

Em sua primeira aparição, o diabo aponta os problemas práticos que poderão advir em função da atitude de Aleixo. Por ocasião da morte do Imperador, o império será lançado em guerras devido à falta de sucessor, o que teria sido evitado se Aleixo tivesse permanecido em Roma, ao lado de sua esposa. Surge, então, a primeira contradição na opção de Aleixo: ele deseja servir e agradar a Deus e, portanto, assume uma vida de penitente mas isso implicará em muitas mortes (em uma possível guerra sucessória) das quais "dará conta a Deus / aquele Aleixo coitado / quando for nos altos céus / por essa causa que os seus / hajam fim tão desastrado". O que, afinal, agrada a Deus, a renúncia e o abandono ou uma atitude responsável que permita a manutenção da vida e da ordem? parece ser

o que o diabo tenciona perguntar a Aleixo. Este, entretanto, não responde às interpelações:

Que te parece, irmão?
 Bem creio que nunca viste
 no mundo tal perdição!
 (...)
 Pois não queres responder
 fica-te muito à má hora
 que não me posso deter
 É o que te queria dizer,
 fica-te muito embora.

Aleixo o deixa sem resposta não porque estas questões não o atinjam e sim pois lhe é vetada a reflexão. Ele apenas "fica espantado".

Em sua segunda aparição, o diabo questiona o voto de pobreza, dizendo:

Digo-te certo, em verdade,
 se Deus me dera riqueza
 para fazer caridade
 ninguém tivera pobreza,
 porque agora - mal pecado! -
 como tu sabes mui bem,
 todo pobre é desonrado
 e ninguém é acatado
 senão aquele que tem
 (...)
 Uma coisa te quero dizer
 que fez um homem mesquinho
 de que espanto podes ter
 e não o poderás crer
 porque não leva caminho.

Este "homem mesquinho" não é outro senão o próprio Aleixo, que sendo "mui grande senhor / de grande riqueza e estado" negou-se a "fazer caridade", aliviando a dura existência dos pobres - o que, ironicamente, o diabo diz que faria ("se Deus me dera riqueza / para fazer caridade / ninguém tivera pobreza"). Nova contradição aflora: o que Deus quer? que se ajude ao próximo ou que se renuncie à riqueza?

Como da primeira vez, o diabo levanta dúvidas também sobre a castidade, sendo extremamente engenhoso, pois tece sua argumentação, baseando-se na Bíblia. Deus disse aos homens: "multiplicai, / cresci e enchei a Terra; / fazei filhos e casai"

Também a Adão disse Deus:
 crescerá tua semente
 mais que as estrelas dos Céus;
 de ti procederão os meus.
 Como foi isto evidente!
 Olha tu el-rei David
 e seu filho Salomão
 e Jacó no Génesis
 que casou, segundo ouvi,
 com duas filhas de Labão.

Antes deste momento, o diabo falava sobre as conseq'ências que o ato de Aleixo poderia ter, mas agora a contradição apontada se dá no interior dos textos sagrados: uma vida de penitente é incompatível com a maior obra de Deus, o homem, que deixaria de existir se todos decidissem adotar a atitude de Aleixo, mantendo-se castos.

Na terceira vez em que aparece, o diabo apenas reforça os argumentos já colocados e apresenta seu maior trunfo: o anel dado por Aleixo a Sabina na noite do casamento, prova cabal de sua infidelidade - ponto central da pregação demoníaca. O diabo ataca, em suas aparições, os três eixos fundamentais da opção de Aleixo: o poder político (com a possibilidade de guerras sucessórias); o poder financeiro, de classe (com a possibilidade de amenizar o sofrimento dos pobres) e o poder do corpo, do prazer sexual (com a possibilidade de ter como esposa uma bela e jovem mulher, talvez levada à infidelidade pelo abandono do marido).

Aleixo, em momento algum, esboça uma resposta a estas questões, limita-se a balbuciar frases soltas sobre o poder de Deus. Quando ele parece ceder frente ao anel apresentado pelo diabo, é um anjo que intervém e o reconduz ao seu caminho. Sua vida, seu destino, lhe parecem exteriores, sendo disputados por anjos e demônios sem que ele consiga pensar sobre o que acontece e sem se posicionar.

É interessante notar que o diabo se apresenta, primeiramente, como um pobre, depois como um caminhante e, finalmente, como um cortesão. Ele se parece muito com o próprio Aleixo que carrega em si três "identidades": ele optou por ser um pobre, um caminhante, mas fora, outrora, um homem da corte. São suas várias faces que lhe são apresentadas.

Este auto parece discutir as dificuldades que estavam colocadas para o homem - que ainda vivia sob uma mentalidade medieval - e as contradições da religiosidade oficial. Neste sentido, é importante saber que o Index de 1624 cortou grande parte das falas do diabo, nas passagens em que ele questiona a castidade e aponta as conseqüências práticas da atitude de Aleixo.

Exceção feita ao diabo, nenhum dos personagens exterioriza dúvidas a respeito das posições que defende: o pai fala sempre a favor da manutenção do casamento; a mãe defende a proximidade do filho; Sabina quer seu marido perto de si; o Imperador busca um herdeiro. Aleixo, apesar de não colocar abertamente qualquer dúvida sobre sua opção de penitente, adota posições ambíguas. Ele poderia ter dito que não se casaria pois queria fazer o voto de castidade, mas ele se casa e depois decide ser virgem. Ele poderia ter continuado o resto de sua vida em Jerusalém, ou em peregrinação, mas decide voltar à casa paterna, entretanto não reassume seu lugar. Ele está próximo ao que é seu mas isto de nada lhe vale: é casado, vê sua esposa diariamente, mas não se coloca como marido; é filho, vê seus pais sofrendo mas não pode confortá-los e sentir seu carinho; é rico, está próximo de seus bens mas come pão e água e vive sob uma escada; é o sucessor, mas não pode interferir no curso das decisões que vê serem tomadas. Nota-se a dificuldade da opção: ele decide pelo divino mas não consegue distanciar-se completamente das coisas terrenas, o que acrescenta mais sofrimento e dificuldade à sua decisão: ele está próximo de tudo, mas tem que se manter à margem.

O conjunto das posições expressas por cada personagem, sua coexistência num mesmo plano, numa mesma época é o que gera o conflito exposto pelo Auto. Parece-me possível entender este conjunto, não como fragmentos isolados mas sim como desdobramentos de um único ser, o homem em conflito, pressionado por uma religiosidade atemorizante, censora e por demais interferente na vida cotidiana.

A peça transcorre e termina em impasse. Se, por um lado, Aleixo dedica sua vida a cumprir os ditames da religiosidade oficial, por outro, entrega seu mais alto bem, oferece seu maior reconhecimento, a Sabina, entregando-lhe sua carta-biografia, valorizando assim, simbolicamente, o poder sexual do corpo. Nas versões tradicionais, o Papa é o contemplado, o que confirmaria a

opção religiosa. Uma vida de asceta que termina com a afirmação do poder e da importância das forças afetivas.

O estudo da "escola vicentina" alongou-se um pouco, mas isto se fez necessário pois, além de ser o marco inicial do cordel português, ela abriga o autor mais apreciado pelo público da literatura de cordel desde o século XVI. Baltasar Dias, além de ser um dos raros autores individualmente conhecidos - a maior parte dos cordéis tem autoria desconhecida - é um dos poucos autores verdadeiramente populares publicados em forma de cordel. Como se verá adiante, o cordel lusitano foi um veículo de divulgação de textos produzidos e consumidos pelas várias camadas sociais.

Além disso, foi necessário analisar com cuidado este período, pois a crítica tem se dedicado quase exclusivamente a ele ao tratar da literatura de cordel lusitana - como se verá adiante é ínfima a bibliografia sobre os demais períodos. Há muito preconceito em relação aos trabalhos produzidos pela escola, preconceito este que se expande, contaminando o juízo sobre toda a produção popular e, particularmente, sobre a literatura de cordel portuguesa. Meu objetivo com as análises apresentadas foi contribuir no sentido de mostrar que as composições populares não são isentas de preocupações estéticas, como afirmam alguns estudos críticos comentados anteriormente.

1.3 OS SÉCULOS XVII E XVIII

A literatura de cordel portuguesa desenvolve-se e amplia-se grandemente nos séculos seguintes à "escola vicentina". São incalculáveis os números de títulos que surgem, abrangendo praticamente todos os temas e as mais variadas formas. Entretanto, enquanto proliferam os folhetos, ocorre exatamente o inverso com relação aos estudos sobre eles. Quando, no século XIX, na esteira do Romantismo, os intelectuais "descobriram o povo" - como diz Burke - sua preocupação centrou-se, prioritariamente, no problema das origens. Era um povo distante - temporal e espacialmente - aquele que interessava; se há uma quantidade razoável de estudos sobre o século XVI, escasseiam trabalhos sobre a cultura popular nos séculos XVII,

XVIII, XIX e, até mesmo, XX, apesar de, a certa altura, ter havido um ressurgimento do interesse pelas classes populares em anos recentes.

Pode-se obter alguma notícia sobre estes séculos em Teófilo Braga, que estabelece uma divisão em três épocas para a literatura popular portuguesa ²². A primeira abrange o século XVI e é considerada por Braga "a mais fecunda", revelando o "vigor do povo português". Neste período são escritas grande parte das obras que farão parte das preferências populares nos séculos seguintes, como é o caso das composições de Baltasar Dias, anteriormente estudadas e que terão público garantido até o século XX. A segunda é considerada menos fecunda pois, segundo ele, escritores espanhóis fazem concorrência aos trabalhos populares portugueses e cresce o gosto por sermões, milagres e vidas de santos. Restam desta segunda época poucos folhetos populares e só chegaram ao século XVIII, o *Fidalgo Aprendiz*, de D. Francisco Manuel de Melo, as coplas anônimas da *Menina Formosa*, o auto do *Colóquio dos Pastores*, de Frei Antônio da Estrela e o *Tratado dos Passos* de Frei Rodrigues de Deus. A terceira época delimitada por T. Braga tem como ponto central a criação da Confraria do Menino Jesus através da qual os cegos obtiveram o privilégio exclusivo da venda dos folhetos. Foi um período de produções "essencialmente pícarescas". Destacaram-se os escritores Alexandre Antônio de Lima - que escreveu em "plebeísmos e gíria vulgar" - Antônio José da Silva, o judeu - que soube criar a baixa comédia com a graça popular - José Daniel Rodrigues da Costa e Antônio Xavier Ferreira de Azevedo.

Teófilo Braga conclui sua periodização dizendo que "depois da vulgarização dos jornais extingue-se a literatura popular portuguesa, e hoje só se lêem os melhores produtos das três épocas que esboçamos". Em *Floresta de Vários Romances* ²³, o autor reafirma sua posição de que o século XIX assistiu o fim da literatura de cordel:

²² BRAGA, Teófilo. *O Povo Português nos seus costumes, crenças e tradições*, s/l, Liv. Ferreira Ed., 1885, vol 2. Note-se que T. Braga não faz uma distinção nítida entre os conceitos de "literatura popular" e "literatura de cordel", utilizando-os quase como sinônimos.

²³ BRAGA, Teófilo. *Floresta de Vários Romances*, op. cit.

"A poesia popular, à medida que ia caindo no gosto dos cultistas, emancipava-se de novo pela falta de espontaneidade dos que a queriam imitar. Podemos dizer que a poesia popular portuguesa ficou absolutamente desconhecida até a incompleta, mas brilhante tentativa de Garrett; em Espanha os vendedores das folhas volantes, romanceando os sucessos do tempo, continuavam obscuramente o trabalho dos Najeras, dos Nucios, dos Flores, dos Tortejadas; entre nós o povo parecia mudo, sem canto. Que sintoma mais franco de decadência !"

Teófilo Braga aponta vários fatores como responsáveis pela decadência e fim da literatura popular portuguesa: a divulgação dos jornais, o prestígio da renascença clássica e a ação censória da Inquisição. Já Carolina de Michaelis, apesar de também identificar a morte desta literatura, aponta como sua causa a "falta de invencionice dramática" e a "incapacidade dos poetas". ²⁴

Apesar das divergências em relação às causas, a maioria dos autores que se preocuparam com a literatura de cordel afirmam que ela se extinguiu no século XIX. Em 1867, T. Braga ²⁵ afirma que "se vai extinguindo a Poesia popular em toda a Europa" e que

"coligir a Poesia popular portuguesa agora, no momento do transe, é como a garrafa ao mar, que se atirava nos naufrágios: é para que se saiba que existiu este povo que também sofreu e cantou."

Entretanto, as coleções de literatura de cordel ainda hoje existentes apontam no sentido oposto. Analisando os acervos da Biblioteca Nacional de Lisboa, da Torre do Tombo, da Biblioteca da Ajuda, da Fundação Calouste Gulbenkian bem como o Catálogo da Coleção de Albino Forjaz de Sampaio ²⁶, percebe-se que a publicação de folhetos de cordel não se encerra no século XIX, prolongando-se até meados do século XX. Além disso, as afirmações de Teófilo Braga sobre as três épocas do cordel português são um tanto simplistas pois, apesar de ser inegável a superioridade do século XVI e princípio do

²⁴ MICHAELIS, Carolina de. *op. cit.*

²⁵ BRAGA, Teófilo. *Cancioneiro Popular Português*, Lisboa, J.A. Rodrigues & Co.Ed., 1911/13, 2 vol.

²⁶ SAMPAIO, Albino F. *Teatro de Cordel*, s/l, s/ed, 1922.

XVII em termos da importância das obras aí produzidas, há muito o que discutir sobre as produções dos séculos seguintes.

Em termos numéricos, percebemos que do século XVII restaram poucos textos sendo difícil avaliar se esta escassez deve-se ao pequeno número de produções ou à desintegração física destes folhetos. Albino Forjaz de Sampaio ²⁷ lamenta a dificuldade de conservação deste gênero de bibliografia culpando "toda a fauna bibliófaga em que o homem não tem quinhão somenos".

Este foi o período da dominação espanhola - a influência da cultura daquele país se fez sentir fortemente. Há pouca produção popular tipicamente portuguesa; tem-se notícia de algum teatro de cordel - de influência hispânica - e de folhetos religiosos. Teófilo Braga aponta estas características ao esboçar sua segunda época, notando a concorrência dos escritores espanhóis e a forte influência religiosa - ele diz que cresce o "gosto" por sermões, milagres e vidas de santos ; entretanto, como será visto a seguir, não se trata propriamente de "gosto" e sim de uma forte repressão e imposição por parte do poder eclesiasático.

Sabe-se que a Igreja exerceu um importante papel no combate à literatura e ao teatro populares e profanos. (Deve-se lembrar que o teatro e a literatura misturam-se no mundo do cordel, uma vez que os textos das peças eram impressos em forma de folhetos e vendidos junto com os outros folhetos de cordel.) Cito a seguir um trecho da obra do Padre Mestre Balthazar Telles ²⁸ que exemplifica bem a atitude eclesiasástica no século XVII no que se refere às representações populares:

"Já disse da guerra que sempre Lisboa moveo contra os comediantes, os quaes naquelle tempo, com representações indecentes profanavam a honestidade Portugueza. Haviam elles hum dia de sahir a primeyra vez com uma dança muy lascivia, bem conhecida entre os deshonestos, inventada pelo próprio demônio, que até com bailos engana os homens. Tinham os Comediantes lançado bando, e cõvocado todos os ociosos da cidade (que destes há infinitos em Lisboa) pera lhe hirem assistir àquella sua diabólica dança. Teve notícia disto o Padre Mestre Ignácio (...) Tinha aquelle dia concurrido infinita gente, pela causa que tenho dito,

²⁷ *idem, ibidem*

²⁸ Pe. M. Balthazar Telles. *Chronica da Companhia de Jesu, apud BARATA, José Oliveira. "Entremez sobre o entremez", in: Biblos, n^o 53, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1977.*

occupavam o pateo todo, os bancos das varãdas à roda, e os camarotes, aonde costumavam assistir os mais autorizados ouvintes; e tinham os comediantes chegado ao passo, em que no fim da comédia haviam de representar o entremês da dança. Ao princípio houve grande reboliço no auditório, quando ouviram a campainha, e mayor ainda quando apos ella vem entrar a bandeyra da doutrina arvorada, entre muytos minimos que vinham cantando, e rompendo caminho por entre o grande apertãm do povo; ao reboliço da gente se seguio mayor admiraçam quando souberam, e quando viram, que vinha na retaguarda o Padre Mestre Ignácio, cousa que nada menos esperavam em tal tempo, e em tal lugar e suspensos com a novidade do caso, h-us se espantavam outros estranhavam; (...) Tanto que o Padre Ignácio appareceo no alto d'aquelle theatro, e se virou pera o povo, se seguio logo hum admirável silêncio, e repentina suspensãm, em todo aquelle grãde auditório; até mesmo os comediantes, discípulos de Satanás, ficãram totalmente parados, à vista de tam novo espetaculo, largandolhe o campo, como vencidos, e subitamente assombrados das vozes, que lhe ouviam começando, Pelo Sinal da Sancta Cruz, etc. (...) Rematou-se o fim da doutrina, reprendendo o Padre com hum Espírito de Elias, aquella profana, e deshonesta açãam da infernal dança; e finalmente se sahio victorioso, deyxando vencido o inferno, confundidos os Comediantes, e comp-ugidos os ouvintes que tornãram da Comédia contritos, entrãdo nella distrahidos; achãdo a salvaçam, no lugar da perdiçam, e confessando todos, que mais tiveram que ver em hum só Padre Mestre Ignácio pregando, que em muytos Comediantes representando."

Este curioso trecho revela aspectos importantes da cultura popular seiscentista. Em primeiro lugar, percebe-se que as representações conseguiam atrair "infinita gente" lotando os "pateos de comédia", ocupando todos os "bancos das varãdas" e os "camarotes". Além disso, a expressão "os mais autorizados ouvintes" indica que estes "pateos" - locais privilegiados das representações populares - eram freqüentados também por pessoas mais ricas e, porventura, mais cultas. Outro aspecto importante revelado por este trecho é a enorme influência e poder da Igreja, capaz de conseguir "admirável silêncio e repentina suspensãm em todo aquelle grãde auditório", transformando a alegria e reboliço em contrição e culpa.

Talvez isto ajude a explicar por que menos de 1% do total de folhetos arrolados nos acervos anteriormente citados pertença ao século XVII²⁹. Voltando aos comentários de Teófilo

²⁹ É possível que haja alguns folhetos de cordel seiscentista conservados em acervos espanhóis, justamente pela questão da dominação espanhola no período. Mesmo que haja textos desconhecidos

Braga, percebe-se que ele arrola apenas quatro obras seiscentistas que teriam chegado ao século XVIII e mesmo estas trazem alguma dúvida quanto ao fato de serem ou não "de cordel". O *Auto do Fidalgo Aprendiz*, as *Trovas da Menina Formosa* e o *Tratado dos Passos que se andam na Quaresma* eram vendidos pelos cegos papelistas no início do século XVIII e depois parecem ter desaparecido, pois não constam das listas de folhetos vendidos pelos cegos nos anos seguintes nem fazem parte dos acervos contemporâneos de literatura de cordel. Do *Colóquio dos Pastores* não se tem qualquer notícia entre os vendedores, havendo na coleção da Fundação Calouste Gulbenkian uma *Prática de Três Pastores* que não pude apurar se se trata do mesmo texto ou não. Há, ainda, um outro poeta seiscentista, esquecido por Teófilo Braga, que conseguiu fama ao longo do século XVIII, Francisco Lopes, autor do *Auto e Colóquio do Nascimento de Christo*, publicado pela primeira vez em 1646 e de *Santo Antônio de Lisboa*, de 1610, ambos diversas vezes reeditados. Infelizmente, as informações acerca da produção de literatura de cordel no século XVII não vão muito além disto.

Por outro lado, o século XVIII assiste a um reflorescimento desta literatura. A produção é vastíssima, o movimento editorial é imenso para os recursos do tempo. A análise das coleções já citadas aponta neste sentido, uma vez que 78% dos folhetos arrolados são do século XVIII.³⁰ Os dados indicam que nos anos setecentos houve um extraordinário crescimento das publicações, que incluem reedições dos séculos anteriores, originais do período e traduções de textos europeus, aliás responsáveis por grande parte deste montante. Verifica-se uma explosão editorial, quando sessenta e sete impressores e tipógrafos dedicavam-se à publicação de peças de teatro de cordel, além dos que publicavam outros gêneros de folhetos:

em Portugal por estarem conservados na Espanha, permanece a questão de a produção do período não ter sido incorporada ao conjunto de textos apreciados pelo público, pois são pouquíssimas as reedições de folhetos do século XVII feitas nos séculos seguintes.

³⁰ Aproximadamente 20% pertencem ao século XIX e menos de 1% ao século XX. A ausência de textos do século XX não significa a inexistência de produções em Portugal neste período, apenas os folhetos não foram incluídos nos acervos. Sabe-se que no Porto, foram editadas muitas obras de cordel na coleção Livraria do Povo, assim como, em Lisboa, a Livraria Barateira editou folhetos até meados do século XX e os vende até o presente.

"Mas não se julgue que por ser literatura barata só impressores ou oficinas sem pergaminhos rolavam tinta sobre o seu papel ordinário que depois devia ser traduzido em sólidos patacos. Não. Imprimia-as Antônio Rodrigues Galhardo, e esse dizia-se 'Impressor do Eminentíssimo Senhor Cardeal Patriarca e da Real Mesa Censória'; imprimia-as Pedro Ferreira, e esse orgulhava-se de ser o 'Impressor da Augustíssima Rainha N.S.' " 31

Grande parte das publicações são peças teatrais, mas é importante destacar que, neste momento, são traduzidos para o português os romances tradicionais - *História da Donzela Teodora* (1712), *História do Imperador Carlos Magno* (1728), *Princesa Magalona* (1732), *História de Roberto do Diabo* (1732) - anteriormente lidos em edições castelhanas e francesas. Neste século, as traduções desempenharam um papel importante no mundo do cordel: grande parte das obras preferidas pelo público foram escritas fora de Portugal, como é o caso dos textos acima ou, por exemplo, das comédias *Esgaranelo*, ou *o Cazamento por Força*, uma imitação de Molière que contou com dez reedições ou *o Capitão Belizário* - traduzido por Nicolau Luis de um original italiano - variadas vezes publicado nos séculos XVIII e XIX.

O teatro de cordel deve muito à influência estrangeira; Corneille, Molière, Voltaire, Goldoni, Metastásio foram traduzidos e adaptados à sociedade. É interessante notar que alguns tradutores tinham a preocupação de esclarecer ao público que não se tratava de uma simples versão lusitana de obra estrangeira e sim de uma adaptação ao gosto português. Por exemplo, no folheto *Mais vale amor do que hum reyno Opera Demofonte em Trácia* há a seguinte explicação:

"Composta na língua italiana pelo abbade Pedro Metastasio: Agora novamente traduzida, acrescentada, e disposta segundo o gosto do Theatro Portuguez, para se representar no Arrayal de Nossa Senhora do Cabo, nas festas do Círio de Lisboa, anno de 1753. Lisboa, Officina de Manoel Antônio Monteiro, 1758."

Além das traduções, há no século XVIII - e início do XIX - uma diversificação em relação aos assuntos tratados alargando a

31 SAMPAIO, Albino F. *op. cit.*

temática cordelística em Portugal. Neste século, os autores escrevem sobre praticamente tudo. Pode-se, entretanto, destacar os temas mais *frequentes*, a fim de delimitar o universo temático *básico* desta produção. Não pretendo esgotar todas as possibilidades - mesmo porque não há qualquer restrição quanto às questões que possam ou não ser abordadas num folheto -, nem seccionar a produção em conjuntos isolados e sem comunicação. A finalidade desta categorização é, apenas, apresentar os temas mais recorrentes para fornecer uma idéia da situação em que se encontrava a literatura de cordel portuguesa em circulação nos séculos XVIII e XIX.

1.3.1. Temas básicos

Amor e Luta - são narrativas tradicionais, algumas com fundo histórico, muitas delas transmitidas através da memória oral. Trata-se das histórias de *Carlos Magno*, da *Donzela Teodora*, da *Princesa Magalona*. Além destas, há inúmeros folhetos que narram histórias de amor e/ou heroísmo, que não se vinculam às narrativas tradicionais: *No Amor tudo he enredo ou as irmãs rivaes*; *Amor, Traição e Ventura*; *O primeiro templo de amor ou Cinthia em Thezalia*.

Anti-heróis - este tema envolve folhetos que narram principalmente as aventuras do *Gatuno de Malas Artes*.

Tradição Religiosa - é o assunto preferido pelos autores portugueses desde o século XVI. As vidas de santos têm papel preponderante, mas há também histórias evangélicas e da vida de Jesus Cristo: *Auto e Colóquio do Nascimento de Christo*, *Auto do Dia do Juízo*, *Auto da Paixão*, *Auto de Santa Barbara*, de *Santa Maria Egypciaca*, de *Santa Genoveva*, etc. São numerosíssimos também os folhetos de oração: *Oração Consolatória*, *Oração Panegírica*, *Oração em Acção de Graças*.

Os temas acima são os mais tradicionais e mais frequentes, sendo constantemente reeditados, muitas vezes ao longo de séculos. Os demais surgem de maneira esporádica e raramente se incorporam ao conjunto de "best sellers" do cordel lusitano:

Elementos Mágicos - são as velhas histórias conhecidas como "de fadas", muitas vezes difundidas a partir da tradição oral.

Apesar de este tema não ter sido muito explorado, há folhetos com *Histórias da Caroxinha*, *O Cavalo Encantado* ou *o Gato de Botas*.

Manifestações Naturais - não são muito numerosos; há narrativas, por exemplo, sobre o Terremoto de Roma e o terremoto de Lisboa de 1755. Houve maior interesse por histórias que revelassem "desvios" da natureza; são folhetos que falam de "fenômenos naturais" como monstros, nascimentos prodigiosos, povos com costumes exóticos, como, por exemplo, a *Relação de hum extraordinário parto succedido na vila de Serpa no dia 20 de julho próximo passado, do qual pario huma mulher hum menino, e duas meninas, huma dellas com o cabello á marrafe*.

Acontecimentos Sociais - este tema abrange assuntos muitos próximos aos divulgados, atualmente, pelos jornais. Contam as grandes festas, os casamentos, os crimes espetaculares, os acontecimentos políticos: *Licença métrica em honra dos felicíssimos annos do senhor D. João, Sereníssimo infante de Portugal, para se representar no Theatro do Salitre, Em o dia 13 de maio de 1788, Os Crimes de João Brandão, História Verdadeira de um Rapaz que morreu assassinado pelo irmão, Relação de hum novo descobrimento de huma ilha, mandada por hum capitão de hum navio de Dieppe*.

Crítica de Costumes - são folhetos que censuram, em geral de maneira satírica, desvios de conduta. Criticam-se as mulheres por serem gananciosas, desonestas, traidoras de seus maridos e enganadoras dos homens em geral. Fala-se de pobres que se fingem de ricos, dos velhos namoradores, da perdição geral dos costumes: *Nova Relação dos Modos de Viver ou Asneiras Praticadas, Modo de Emendar a dezordem da mulher com o marido, pela não deixar jogar o Entrudo. E a Bulha da Velha com os rapazes por amor dos rabos levas, O Velho Namorado, impertinente e enganado, As impertinências das mulheres e a paciência dos maridos*.

Muitas vezes não se pode traçar uma fronteira muito nítida entre folhetos de crítica de costumes e folhetos satíricos, pois os primeiros, na maioria das vezes, também têm intenção jocosa. Entretanto há aqueles que buscam o cômico sem visar qualquer análise social, como é o caso de *Os Três Corcovados de Setubal*.

Históricos - são narrativas que tomam por base acontecimentos históricos de apelo popular, contudo nem sempre há o

que se poderia chamar de "fidelidade histórica": *Livro do Infante D. Pedro que correu as sete partidas do mundo, Auto Novo e Curioso da Padeira de Aljubarrota, Tragédia de D. Ignez de Castro, A glória de Portugal nas acções de D. Nuno Álvares Pereira.*

Provérbios - não se trata propriamente de um tema, mas de um modo de elaborar obras a partir de um "provérbio" ou "parábola" - aproximadamente da mesma forma que fez Gil Vicente em sua *Farsa de Inês Pereira*, composta a partir do mote "Mais quero um asno que me leve, que um cavalo que me derrube". No século XVIII há diversas obras deste tipo como *Talhada está a reção para quem a há-de comer, Guardado he o que Deos guarda, Quem o alheio veste, na praça o despe, Virou-se o feitiço contra o feiticeiro.*

Toda esta diversificação havida acrescenta dificuldades à tarefa de definir a literatura de cordel em Portugal. Em primeiro lugar, não existe qualquer constância em relação à forma: há muito teatro - edição de textos já encenados ou "para se representar" -, algumas obras em prosa e umas poucas em versos - com a mais variada métrica. Apesar de ser possível identificar alguns temas básicos, não há unidade interna no conjunto de textos, nem recorrências no tratamento dispensado a um mesmo assunto, se for considerado o conjunto da produção de cordel.

Além disso, há, ainda, um importante espaço para os entremeses que, apesar de existirem desde o século XVII, diversificam-se e ampliam sua penetração no século XVIII. São pequenas peças em um ou dois atos, encenadas no intervalo ou no final de uma outra representação. "O entremez é um apêndice de outro espetáculo; um gênero parasitário", diz José Oliveira Barata ³². São peças de atualidade, que retratam o cotidiano da época, em tom satírico e "jocoseiro" - falam de assaltos, de negros que enganam seus donos, de esposas que fazem o mesmo com seus maridos, das intrigas entre cegos pedintes, de viúvas fingidas, de defuntos também fingidos e assim por diante. São peças cheias de graça, de tipos e caricaturas da época, calcadas na crítica social e escritas em tom coloquial, retratando a linguagem popular da época. Um dos mais

³² BARATA, J. Oliveria. "Entremez sobre o Entremez", in; *Biblos*, nº 53, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1977.

importantes autores foi José Daniel Rodrigues da Costa, que em 1797 publicou quinze de seus entremeses num livro chamado *Teatro Cômico de Pequenas Peças*, onde diz mostrar "o engano descoberto, a mentira afeada, a torpeza infamada, a prodigalidade empobrecida, a ambição desacreditada e todas as virtudes sinceras e heróicas respeitadas e engrandecidas" ³³ por onde se pode perceber o universo abrangido pelos entremeses.

Além desta diversidade formal, o século XVIII coloca com clareza a dificuldade de se tentar identificar o cordel com uma literatura produzida e consumida pelos setores ditos "populares". Os autores setecentistas são:

"advogados como Fernando Antônio Vermuel e José Antonio Cardoso de Castro; professores como José Joaquim Bordalo, Leonardo José Pimenta, e Manuel Rodrigues Maia; padres como Rodrigo Antonio de Almeida e José Manuel Penalvo; militares como D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho, que era capitão de fragata, ou como José Máximo Pinto da Fonseca Rangel, que era major; médicos como Nuno José Columbina; funcionários públicos como José Caetano de Figueiredo ou Francisco de Paula Ferreira da Costa (...). Francisco Luis Ameno, que usava o nome de Fernando Lucas Alvim, tinha uma excelente tipografia. Luis Inácio Henriques e Pedro António ou Pedro António Pereira, conhecido popularmente pelo Pedrinho eram actores. Ricardo José Fortuna era ponto de teatro. Antonio José de Paula era também actor, 'primeiro actor absoluto da Companhia Nacional do Teatro de S. Carlos' " ³⁴

Esta lista de autores diz respeito apenas ao teatro de cordel mas por ela se pode perceber que não apenas pessoas de "baixa" condição social dedicavam-se à produção de folhetos. Deve-se lembrar que se trata do século XVIII, em Portugal, quando professores, advogados, médicos, militares faziam de alguma forma parte da elite.

O público a que se destinavam as obras de cordel portuguesas nos anos oitocentos também não era basicamente popular. É certo que as lavadeiras, os negros, os moleques de rua juntavam-se em torno dos cegos para ouvir suas histórias e adquirir folhetos, mas Manuel de Figueiredo, no tomo II de suas *Obras Posthumas* ³⁵, dá

³³ *apud*. REBELO, Luis Francisco. *História do Teatro Português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1967.

³⁴ SAMPAIO, Albino F. *op. cit.*

³⁵ *apud* SILVA, Inocêncio F. da *Dicionário Bibliográfico Português*.

notícia de um público bastante diferente para as obras de cordel. O trecho que passo a reproduzir é um tanto longo mas muito revelador não só do mundo que circulava em torno do cordel como também dos costumes do final do século XVIII:

"Annos há que no sitio de Pancas um camarista de sua magestade, que me honra, me ama, e até me estima, me deu dous poemas, que el-rei nosso senhor lhe mandára ler para ouvir o que lhe pareciam, pois desejava ver no seu theatro uma 'boa tragédia': querendo que eu entretivesse com elles aquella tarde, e que lhos entregasse á noute com o meu voto, porque elle só no dia seguinte podia lel-os. A mim parecia-me que o tinha, e contra vontade lhe disse: 'Que voto pôde ser o meu n'estes assumptos? ...' mas disse-lh'ó. Sua ex^a surriu-se, montou a cavallo, e partiu.

Abro e vejo dous impressos, que nem brochura eram! Um dizia *Belisario* e outro *Zaire*, ambos escriptos em verso: metto este na algibeira (era muito meu conhecido!) e com alvoroço entrei a ler o outro (...).

Mas supposto que estava só, e que lia de manso, me fiz vermelho ao principio (que eu naturalmente sou modesto); ri pelo poema adiante, encolerisei-me, e acabei com os cabellos erriçados. Fui ao segundo, que tinha muitos bons versos.

Vou á noute dar conta dos meus estudos: e disse que a *Zaire* era de Voltaire, e que ainda tinha pomposos versos, eu gostára muito de uma traducção em prosa, cuido que feita em Luca (...). E quanto ao *Belisario*, que era torpe, que era horroroso, que era mal conduzido, e parecia um pastucio de incidentes sacados de pessimos dramas castelhanos, e mal cirzidos, ou mal embutidos por algum remendão italiano. Sorriu-se o bom do fidalgo, e disse-me que passava por composição do marquez de Maffei. Eu que tenho cá a minha bitola por que meço os poetas de theatro, nem lhe disse que me não parecia: mas senti que aquelle curiosissimo cavalheiro não fosse Eurípedes ou Aristoteles, para lhe mostrar o que era o *Belisario*. Sempre lhe disse que era mau, ainda que fosse de Sophocles. Sorriu-se mais; e passados dias depois de s. ex^a. os ver, me voltou que não o achara e mau, e que assentava que era de Maffei.

Viémos a Lisboa; debalde fiz diligencia por saber quem era o auctor do poema, e apenas achei notícia de que o havia. Passados tempos, visitando a senhora Cecilia Rosa, a achei vestindo-se para ir ao ensaio; e falando-se em assumptos de theatro, me disse que se punha na scena o *Belisario*, vertido pelo mesmo poeta que traduzira em portuguez a comédia castelhana *Reynar despues de morir*, que tempos antes me havia emprestado para ler.

A poucos dias vejo toda Lisboa fanatica com o *Belisario*. Passei differentes noutes pelas ruas visinhas do theatro entulhadas de seges; ia meu caminho, olhando para ellas a rir. 'Vossê já viu este *Belisario*?' vinham uns. 'Vossê ha de ir comigo ver o *Belisario*' diziam outros.

De uma vez que o li me arrependo eu; é o que por fim dizia a todos. Como a minha comédia *Perigos da educação* havia pouco tempo que tinha sahido no mesmo theatro, discorra-se que assumpto de riso e de mofa não seria aquelle meu dito, entre gentes que estavam loucas com o *Belisario*, e que sabem de côr o theatro dos bonecos?

Fez a casualidade que achando-me a jogar ao anoutecer em casa de um amigo com quem jantára em Lisboa, se movesse a conversação sobre o *Belisario*; e extranhando eu que ainda durasse, me respondeu um doutor medico: 'E durará sempre! Nunca se viu obra como aquella, para quem entende do tragico.' E disse-o com valentia. Eu, que nunca mais pude pôr olhos no doutor sem ver-me tentado de um frouxo de riso para que já não tinha disfarce, acabei o rober, e parti para o theatro.

A taes horas fui, que já não havia fumos de cobrador; sempre encontrei um que recebesse o dinheiro: mas o theatro, não obstantes as muitas recitas, se achava ainda preamar pelas hervas, pois estava um grupo de gentes em pé no corredor. Ao romper por elle, fiquei vexado, por entender que não representavam a tragedia, ouvindo uma risada semelhante á que presenciei em outra ocasião, quando no *Esposo fingido* appareceu o burro no theatro. Com effeito, porém, era o *Belisario* o que os fazia rir. (...)

Passados tempos, a aragem que teve o theatro de Belem, por se conservar fechado o da cidade, e por entrar n'aquelle um emperezario habil, fizeram que não só d'ella concorressem gentes, mas que ainda a grandeza, ou por divertir-se, ou por favorecer aquelles miseraveis, que todo o anno a entretinham, se dignasse de assistir aos seus beneficios.

Em um dia d'estes se deu o *Belisario* nas papeletas, com a authentica do encontro que tinha achado nos espetaculos da cidade. Ou me dessem a chave, ou me convidassem, achei-me em uma fressura visinha ao camarote, em que estavam muitas senhoras da côrte. Ainda o *Belisario* me pareceu peor que quando o li, mas as risadas e os applausos eram os mesmos que no outro theatro (...).
(grifos do autor)

O trecho fala da peça *O Capitão Belisário*, traduzida e adaptada para o português em 1777. Logo no principio da citação vê-se que ninguém menos que "el-rei nosso senhor" interessava-se por folhetos de cordel, tendo pedido ao seu camarista que lesse dois folhetos para serem representados no seu teatro. Manuel de Figueiredo, tambem autor teatral, achou o texto "torpe", "horroroso", "mal conduzido", mas S. Ex^a. "não o achara mau". Parece compartilhar da posição do fidalgo praticamente toda a elite da cidade - as "senhoras da corte", "um doutor médico", enfim, toda a "grandeza" que enchia o teatro ficando até "gentes em pé no corredor". O trecho

mostra que o público do teatro de cordel, ou pelo menos parte dele, era composto pela burguesia urbana, revelando seus hábitos no final dos anos oitocentos: uma vida desocupada, preenchida por ensaios, jantares, jogos, tardes de leitura e noites de teatro. É "o século XVIII, seguro e burguês, que descobre os novos prazeres das salas de espetáculo" ³⁶. O burburinho de gentes acotovelando-se nos pátios de comédia setecentistas - "todos os ociosos da cidade" de que fala o Pe. M. Balthasar Telles - é substituído pela elegância dos freqüentadores dos teatros fechados.

Obviamente, isto não quer dizer que a literatura de cordel fosse destinada aos fidalgos, mas que não se pode tentar defini-la como uma literatura dirigida exclusivamente às classes dominadas ou pressupor que ela expusesse e revelasse o ponto de vista popular, visto o interesse que despertava desde el-rei até as senhoras da corte. Estas considerações apontam no sentido daquilo que Yara F. Vieira ³⁷ percebeu em relação aos folhetos de monstros em Portugal:

"Ao contrário, porém, do que ocorria nos países mais adiantados da Europa, nos quais o processo de separação entre a 'grande tradição' e a 'pequena tradição' cultural ia avançando, no século XVIII, em Portugal o andamento era mais lento (...)".

O que parece ser possível deduzir a partir destes dados é que não há uma unidade no interior da produção dita "de cordel". Sob esta denominação foi publicada toda uma "folhetada incômoda que todos os dias aparecendo vai" e que "depois devia ser traduzida em sólidos patacos" ³⁸, ou seja, o sucesso dos folhetos de cordel, já estabelecido nos séculos XVI-XVII, atrai para este tipo de publicação os mais diversos textos, destinados ao mais variado público. Isto acarreta a já discutida dificuldade de definição e faz com que sejam chamados "de cordel" obras tão distintas quanto, por exemplo, a *Écloga de Filleno* e *Anarda*, de Nuno da Silva Torres,

³⁶ BARATA, J. Oliveira. *op. cit.*

³⁷ VIEIRA, Yara F. *Emblema Vivente: um monstro profético do século XVIII português*, comunicação apresentada no I Congresso Internacional de Lusitanistas, Poitiers, 1984.

³⁸ SAMPAIO, Albino F. *op. cit.*

publicada em 1767 e a *Nova Palestra que tiverão dois cegos*, por Bento Alves Coutinho, editada em 1788. Diz o primeiro texto:

No bosque mais frondoso, junto ao rio,
Que rega liberal o meu terreno,
Huma tarde me achei do ardente Estio
Gozando alli do ar o mais ameno
À sombra de huma faya recostado
Devertia do amor o cruel veneno

Enquanto no segundo folheto, lê-se:

Braz: Ora o novo Entremez do Figurão da Peraltice
E a Comedia do Capitão Belizário
Moço: Ora Livros, Cartilhas, e Horas,
Folhinhas de Reza, Altos curiosos.
Redolfo: Ora a Deus, meu amigo Braz Gatuna,
Como vai por lá isso de fortuna?
Braz: Ah Redolfo, não há aos papéis venda,
Já ninguém quer comprar esta fazenda,
Pelas ruas gritando hum homem,
Roto, nú, e descalço, morto á fome,
Sem achar quem lhe compre um papelinho,
Para beber um quartilho de bom vinho.

As diferenças estilísticas entre as duas são gritantes. A primeira delas aproxima-se da estética *árcade* - que, no período, era a escola literária de prestígio junto às esferas cultas e eruditas - por seu caráter bucólico, pela busca da natureza como refúgio para os males do amor. A *Écloga*, como a demais poesia *árcade*, pouco tem a ver com a realidade do século XVIII, pois tenta ignorar o avanço da urbanização e da industrialização, tendo olhos apenas para "bosques frondosos", "rios", "ares amenos" e "sombras de fayas". O autor nega também a linguagem coloquial, preferindo expressar-se através de um texto formal, culto, cheio de inversões sintáticas.

Por outro lado, a *Nova Palestra* insere-se no cotidiano urbano, revelando as dificuldades concretas de sobrevivência daqueles que dependiam da caridade pública. Mostra os costumes da época, criticando a frieza das pessoas e a esperteza dos moços-ajudantes, numa linguagem coloquial e satírica.

Textos tão díspares sob o mesmo rótulo "de cordel". Toda esta diversidade faz com que seja possível encontrar tanto folhetos interessantíssimos, esteticamente bem elaborados, quanto

obras, de fato, "torpes, horrorosas e mal conduzidas". É o caso, por exemplo, de *O Amor do Patriotismo ou os Tirolezes*, onde uma das personagens diz o seguinte:

"Carlota: Eu não supito o ardor honrado que me inflama, a minha alma se incendeia, e o meu coração sente os violentos transportes de huma honrada vingança. Não esperem os bárbaros realizar os seus projetos; eu vou, e quando não bastem os meus exforços, todos os Tirolezes juntos mostrarão que os não temem e que as suas barbaridades em vez de amedrontá-los, mais desfião o seu ódio, e o seu furor; desconhecem o terror, o susto, e a morte levão nos braços o poder justo da honra, e da virtude, que conduzem os Homens á gloria Immortal de defensores da sua pátria. Tirolezes! lembraivos, que sempre livres, jamais tendes sofrido um domínio estranho; vamos sustentar os timbres e os louros, com que adornão os Cidadãos honrados: Vamos alcançar a victória, gozar os fructos della, ou sentir a morte"

São períodos muitos longos, com a utilização de termos que o autor talvez considerasse "cultos" ou "literários" que fazem com que o trecho em questão mais pareça um amontoado de palavras desconexas de cujo conjunto é difícil abstrair um significado. Além de problemas formais, muitas das peças padecem de deficiências até mesmo no que tange ao enredo. Alguns autores demonstram uma especial predileção por tramas complicadas, muitas falas - do tipo da acima mencionada - e pouca ação. Todos estes problemas juntos fazem com que as peças tornem-se cansativas, maçantes, excessivamente rebuscadas e confusas, havendo, mesmo, trechos ininteligíveis.

Um bom exemplo é o drama *No Amor tudo he enredo ou as irmans rivaes*. A história, bastante confusa, conta mais ou menos o que se segue:

Camila é uma moça pobre que se apaixona por Leonardo e é rejeitada por ser uma criada. Para vingar-se, ela decide disfarçar-se de homem - Conde Ernesto (a passagem de criada a conde fica obscura) - e armar sua vingança: conquistar Lívia, a noiva de Leonardo, o que acaba conseguindo. Neste ínterim, inventa a existência de uma irmã - que é ela mesma - e faz com que o moço se apaixone por ela sem tê-la jamais visto. Entretanto, Camila vem a saber que Lívia é sua irmã. Com isso resolve confessar toda a trama aos demais personagens - o que já havia feito no início da peça, em

conversa com um criado, quebrando assim, qualquer possibilidade de suspense junto ao público.

Toda esta trama não aparece claramente no texto, havendo trechos que permaneceram impenetráveis. Um dos maiores problemas é a indefinição quanto ao personagem em ação pois as falas de Camila, do Conde e da suposta irmã vêm todas marcadas no texto como "Camila", o que faz com que não se saiba ao certo de quem se trata a menos apareça alguma marca lingüística que o revele. A existência de um personagem representando papel duplo (ou triplo) poderia ser um elemento dramático interessante, desde que houvesse uma coerência no interior do texto, uma necessidade para esta duplicação, o que não ocorre. Além disso, este fato e todo o restante da trama são revelados ao público logo no início, no diálogo entre Camila e o criado - deste momento até o final quase nada mais resta além do desenrolar do que fora anunciado. Percebe-se a dificuldade do autor em trabalhar elementos de surpresa e ruptura no interior da narrativa que segue linear do princípio ao fim, sem qualquer momento de clímax. Há, ainda, elementos supérfluos na construção do enredo, como a revelação final de que as duas rivais são irmãs - uma informação solta sem nenhuma função no interior da história - e que, aliás, já havia sido anunciada no título.

Como se vê, o crescimento da produção de literatura de cordel no século XVIII não traz qualquer garantia quanto à qualidade dos textos. É interessante perceber que o público parece ter sido capaz de identificar estes problemas pois estas obras mal-elaboradas não conheceram mais do que uma ou duas edições enquanto outras foram consagradas, constituindo um grupo de textos bem sucedidos, reeditados variadas vezes. É a partir deste núcleo de "best-sellers" que se pode pensar em circunscrever minimamente um *corpus* a ser discutido e analisado.

Foi possível reconstituir este conjunto de textos apreciados através de um levantamento do número de edições de cada folheto a partir das coleções ainda hoje existentes - Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Fundação Calouste Gulbenkian e Coleção de Albino Forjaz de Sampaio -, da consulta a dicionários - como o *Dicionário Bibliográfico* de Inocêncio F. da Silva, o *Dicionário Cronológico de*

Autores Portugueses, de Eugênio Lisboa e o *Dicionário de Folclore Brasileiro*, de Luis da Câmara Cascudo - e da consulta a algumas obras sobre literatura de cordel que trazem indicações esparsas sobre edições ³⁹. Além destas, há uma outra fonte preciosa para o estabelecimento da preferência popular pelos folhetos que são três relações de livros de cordel mais vendidos nos séculos XVIII e XIX, apresentadas por Teófilo Braga no livro *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*. A primeira delas, de 1732, encontra-se no folheto *Escudo Apologético Contraposto aos Golpes do Descuido Crítico*; a segunda é um catálogo dos folhetos que se vendiam em 1783 no "logar" de João Henrique; e a última é uma lista dos principais "opúsculos" vendidos pela Livraria Popular do Porto, datado de 1863. Para completar o levantamento dos títulos preferidos, utilizei também as contracapas dos cordéis de minha coleção que contivessem anúncios de folhetos à venda, acreditando que fossem propagandeadas as obras de maior aceitação, o que se confirmou pois os textos anunciados são, basicamente, aqueles que contaram com maior número de edições. As indicações que pude obter nas contracapas referem-se aos livros vendidos na Officina de Domingos Gonsalves, Lisboa, 1783; na Officina de Antônio Alvares Ribeiro, Porto, 1790; na Loja de Mathias José Marques da Silva, em 1836; na Typografia de Mathias J.M. Silva, em 1843; na Livraria Popular, Porto, 1864; na Livraria do Povo, Porto, 1875; e na Livraria Portuguesa, Porto, 1885. O conjunto dos anúncios cobre praticamente cem anos e é interessante notar a persistência dos mesmos títulos ao longo do tempo. Não era pertinente, para os limites deste trabalho, discutir os folhetos produzidos ou reeditados no século XX, em Portugal, pois a esta altura o cordel já era produzido no Brasil, interessando-me, portanto, a passagem dos folhetos para a colônia e não o prosseguimento de seu desenvolvimento em Portugal.

Preocupe-me com a identificação dos folhetos de cordel português que contaram com maior número de edições a fim de poder detectar com um mínimo de exatidão o que foi a "preferência

³⁹ As mais utilizadas foram: *Poesia e Dramaturgia Populares no século XVI*, de Alberto Figueira Gomes; *Cinco Livros do Povo*, de Luis da Câmara Cascudo; *A Princesa Magalona*, de Fernando de Castro Pires de Lima.

CAPÍTULO 2

A VINDA PARA O BRASIL

2.1 OS PEDIDOS DE LICENÇA

Encontra-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo um "Catálogo para Exame dos Livros para Sairem do Reino com Destino ao Brasil". Trata-se de pedidos de autorização para o envio de material impresso para o Brasil, destinados à Real Mesa Censória ¹, a quem competia conceder ou não a referida licença de acordo com a natureza dos livros. São requisições manuscritas em que o requerente dirige-se a "V.A.R." - Vossa Alteza Real - dizendo que necessita remeter livros para o Brasil, pedindo, para tanto, o consentimento da Real Mesa. Transcrevo um destes pedidos para maior clareza:

"Diz Manuel de Abreu Guimarães que elle supplicante se acha a partir para a Corte do Rio de Janeiro, e como pertende levar consigo os seus livros constantes da Relação junta e como não pode fazer sem despacho, portanto

Pede a V.A.R. seja servido concederlhe a licença do costume

Lisboa, 29 de outubro de 1812"

Em anexo vem uma listagem dos títulos que se pretende enviar. O requerente pode ser tanto um indivíduo comum - que ao se transferir para o Brasil deseja levar consigo sua biblioteca ou que pretende enviar livros a algum amigo residente no Brasil - quanto uma

¹ A Real Mesa Censória foi uma junta perpétua criada por D. José em 1768. Compunha-se de um presidente e sete deputados - um inquisidor da Mesa do Santo Ofício da Inquisição de Lisboa, um Vigário Geral do Patriarcado de Lisboa e cinco homens letrados. À mesa competia examinar, com vistas à aprovação ou reprovação, "livros e papéis que fossem introduzidos no Reino e seus domínios; livros e papéis que nele entrassem de novo quer pelos portos de mar, quer pelas raias secas; livros e papéis de nova composição; todas as 'conclusões' que se defendessem publicamente, em qualquer lugar do Reino e tudo o mais que respeitasse à estampa, impressão, venda e comércio dos sobreditos livros e papéis. Ninguém podia vender, imprimir, encadernar livros ou papéis volantes, por mínimos que fossem, sem a aprovação e licença da Mesa" (in: SERRÃO, Joel et alii, *Roteiro de Fontes da história Portuguesa Contemporânea*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1984)

popular", expressão muitas vezes empregada pela crítica sem qualquer precisão, parecendo, em geral, uma impressão e não um dado seguro.

A partir deste levantamento, foi possível chegar ao seguinte elenco de títulos mais editados:

Auto da Paixão - no mínimo 21 edições ao longo de 334 anos; citado nos catálogos de 1738, 1863, (T. Braga) e nas propagandas de 1790, 1843, 1867, 1875, 1885.

História da Imperatriz Porcina - no mínimo 13 edições ao longo de 303 anos; citado nos catálogos de 1732, 1783, 1863 (T. Braga) e nas propagandas de 1790, 1836, 1843, 1867, 1875, 1885.

Auto de Santo Aleixo - no mínimo 19 edições ao longo de 294 anos; citado nos catálogos de 1732, 1783, 1863 (T. Braga) e nas propagandas de 1836, 1843, 1867, 1875, 1885.

Auto de Santa Bárbara - no mínimo 12 edições ao longo de 294 anos; citado nos catálogos de 1732, 1783, 1863 (T. Braga) e nas propagandas de 1790, 1867, 1885.

Auto do Dia do Juízo - no mínimo 13 edições ao longo de 282 anos; citado nos catálogos de 1732, 1783, (T. Braga) e nas propagandas de 1867, 1875, 1885.

Auto de Santa Catarina - no mínimo 18 edições ao longo de 270 anos; citado nos catálogos de 1732, 1783, 1863 (T. Braga) e nas propagandas de 1790, 1836, 1843, 1867, 1885.

História da Donzela Teodora - no mínimo 12 edições ao longo de 233 anos; citado nos catálogos de 1732, 1783, 1863 (T. Braga) e nas propagandas de 1790, 1836, 1843, 1867, 1875, 1885.

Malícia das Mulheres - no mínimo 12 edições ao longo de 223 anos; citado no catálogo de 1732 (T. Braga) e nas propagandas de 1836, 1843, 1867, 1875, 1885.

Tragédia do Marquês de Mântua - no mínimo 16 edições ao longo de 221 anos; citado nos catálogos de 1732, 1783 (T. Braga) e nas propagandas de 1790, 1836, 1843, 1867, 1885.

História da Princesa Magalona - no mínimo 13 edições ao longo de 219 anos; citado nos catálogos de 1732, 1783, 1863 (T. Braga) e nas propagandas de 1836, 1843, 1867, 1875, 1885.

Auto Novo e Curioso da Forneira de Aljubarrota - no mínimo 4 edições ao longo de 177 anos; citado no catálogo de 1863 (T. Braga) e nas propagandas de 1867, 1875, 1885.

História do Imperador Carlos Magno - no mínimo 9 edições ao longo de 157 anos; citado no catálogo de 1863 (T. Braga) e nas propagandas de 1790, 1836, 1843, 1867, 1875, 1885.

Auto de Santa Genoveva - no mínimo 9 edições ao longo de 159 anos; citado nos catálogos de 1783, 1863 (T. Braga) e nas propagandas de 1836, 1843, 1867, 1885.

Livro do Infante D. Pedro - no mínimo 2 edições ao longo de 153 anos; citado nos catálogos de 1783, 1863 (T. Braga) e nas propagandas de 1867, 1885.

História de Roberto do Diabo - no mínimo 11 edições ao longo de 153 anos; citado nos catálogos de 1783, 1863 (T. Braga) e nas propagandas de 1836, 1843, 1867, 1875, 1885.

D. Ignês de Castro - no mínimo 10 edições ao longo de 148 anos; citado nas propagandas de 1783, 1836, 1843, 1867.

(Ver Anexo 1)

Estes dados devem ser considerados apenas como um roteiro para se detectar as preferências populares, não havendo qualquer segurança de que as edições levantadas representem o conjunto das edições havidas pois muitas delas desapareceram, saíram sem data de publicação ou, simplesmente, não foram por mim encontradas. Por exemplo, pude obter as datas de apenas duas edições do *Livro do Infante D. Pedro* (1790 e 1885) mas este título já consta do catálogo de 1732 citado por Teófilo Braga; obviamente houve edições anteriores a 1790 que eu desconheço. Além disso, este folheto aparece citado na totalidade das propagandas pesquisadas o que faz supor um grande número de edições.

Portanto na elaboração da lista de folhetos mais apreciados considere não apenas o número de edições mas, principalmente, a persistência ao longo dos anos (e séculos) e a quantidade de indicações nos anúncios. O cruzamento destes três critérios - número de edições, persistência ao longo do tempo e publicidade - fornece um conjunto de títulos que indica, com alguma segurança, a predileção popular nos séculos XVII, XVIII e XIX. Cumpre ressaltar, ainda, que no caso das traduções foi considerado apenas o ano da primeira versão portuguesa apesar de se saber que textos como a *História do Imperador Carlos Magno* ou a *História da Donzela Teodora* foram lidos em Portugal, ao longo de muitos anos, em edições castelhanas ou francesas.

Além de todas estas indicações, há ainda um outro dado a ser considerado, que é o envio de livros para o Brasil, pois deveriam ser remetidos para a colônia os folhetos mais apreciados. Há, realmente, uma grande identidade entre os títulos acima elencados

livraria ou uma editora que manda remessas de livros para serem vendidas na província, como é o caso, por exemplo, da "Viúva Bertrand e Filhos" ou de "Borel, Borel & Cia" que fizeram vários pedidos de autorização.

Desta forma, os livros submetidos à apreciação são os mais variados, uma vez que toda matéria impressa estava sujeita ao parecer do censor para que pudesse circular entre Portugal e Brasil. No interior deste conjunto de títulos, encontram-se muitos folhetos de cordel. De um total de, aproximadamente, 2 600 pedidos analisados, 250 trazem títulos de cordel. Esclareço que cada um destes pedidos, em geral, requer autorização para dezenas de obras.

Na maioria dos casos o parecer da censura era favorável ao envio dos livros, mesmo porque eram de conhecimento público os títulos proibidos e só por distração alguém enviaria à Real Mesa Censória um pedido de autorização para circulação de um livro sobre o qual pesasse a interdição da Inquisição que vetava, inclusive, sua posse. Mesmo assim, há casos de indeferimento do pedido como um todo ou de alguma obra. Quando o censor desconhece os títulos que se pretende remeter, devolve o pedido ao requerente com o seguinte parecer:

"Junte o suplicante os exemplares das obras que pretende remeter"

As requisições conservadas na Torre do Tombo abrangem o período de 1769 a 1886 ². É interessante perceber que mesmo após a proclamação da independência do Brasil e às vésperas do século XX, ainda pesava sobre a circulação de livros entre os dois países este tipo de controle e censura.

No texto, o requerente informava para que parte do Brasil desejava remeter as obras, e datava seu pedido. Assim é possível saber que o Rio de Janeiro recebeu **folhetos de cordel** em 1795, 1796, 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, 1804, 1806, 1807, 1808, 1810, 1812, 1813, 1815, 1875; a Bahia os recebeu em 1796, 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, 1806, 1807, 1813, 1815, 1816, 1817, 1818, 1819, 1820, 1821, 1826; o Maranhão, em 1795, 1796, 1799, 1800, 1801, 1807, 1813, 1815, 1816, 1817, 1819, 1820, 1821, 1826; o Pará, em 1795, 1801, 1803, 1813, 1815, 1816, 1817, 1819, 1820, 1821, 1826; e Pernambuco, em 1799, 1800, 1801, 1802,

² Como foi dito, a instituição da Real Mesa Censória data de 1768. Não foi possível apurar se os pedidos de 1769 são realmente os primeiros ou se houve algum extravio de documentação.

e o rol dos folhetos mais enviados para o Brasil, como se verá no próximo capítulo, no qual é discutida a passagem do cordel português para o Brasil e são analisados estes folhetos preferidos pelo público.

Concedem Licença, excepto para os que foram prohibidos Ley. 19 de Janeiro de 1815.

[Handwritten signatures]

Diz João Henriques que elle pertence de fazer transportar para o Rio de Janeiro os papeis de que consta a Relação junta, e como não pode fazer sem licença de V. A. R. postanto

P. a V. A. R. seja servido Conceder-lha

em 26 de Set.

João Henriques.

[Handwritten signature]

Relação.

Comedias.

- Astaxine
Arestos de hum Quarenta e Quatro.
Alarico em Roma.
Amor e Obrigação.
Aspasia na Syria.
Belizario.
Carroeiro de Londres.
Conde de Harcourt.
Cordova Restaurada.
Dido Desemparedada.
Eneas em Estúlia.
Inconstancia da Hostuna.
Triplex em Lemnos.
D. João de Alvarado.
Virtuosa Pamela.
Semifonte em Thracia.
Restauração de Granada.
Stocles na Albania.
D. Syner de Castro.
D. Maria Telles.
Beata Fingida.
- ## Entremeses.
- Aldia de Louros.
Noivo Astucioso.
Rabicortona.
O Estravagante.
Os Doidos Fingidos.
A Castanheira.

Acto de Sta Barbara.
Historia de Roberto do Diabo.
— de Coome Manhoso.

1803, 1807, 1813, 1815, 1816, 1817, 1819, 1820, 1821, 1825, 1826. São 71 pedidos de envio de folhetos para o Rio de Janeiro, 55 para a Bahia, 40 para o Maranhão, 22 para o Pará e 45 para Pernambuco.³ Por estes dados percebe-se a constância da importação brasileira de folhetos portugueses, pois quase anualmente cinco diferentes estados do país recebiam grandes quantidades de textos de cordel - além de serem muitos os pedidos, alguns deles solicitavam autorização para o envio de, por exemplo, "quarenta jogos de Carlos Magno", ou "mil trezentos sincoenta esinco comédias, autos, entremezes e Egologas".

2.2 FOLHETOS DE CORDEL ENVIADOS AO BRASIL

A partir da análise desses documentos foi possível chegar a um rol de títulos enviados para o Brasil. Cumpre ressaltar que na maioria das vezes o requerente não mencionava a quantidade de exemplares a ser enviada; desta forma, ordenei os títulos que seguem de acordo com o número de pedidos em que eles constam:

TÍTULO	Nº DE PEDIDOS EM QUE O TÍTULO APARECE
Carlos Magno	96
Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno	60
Entremezes e Comédias	55
Belizário	27
Magalona	17
D. Pedro	16
Imperatriz Porcina	14
Donzela Teodora	14
Roberto do Diabo	14
Paixão de Cristo	8
D. Ignez de Castro	8

³ No total, considerando tanto os pedidos que mencionam folhetos de cordel quanto os que não o fazem, há em torno de 700 pedidos de autorização para o envio de livros para o Rio de Janeiro, a mesma quantidade para a Bahia, em torno de 350 para o Maranhão, aproximadamente 200 para o Pará e mais ou menos 700 para Pernambuco.

Divertimento para um quarto de hora	7
João de Calais	6
O Diabo Coxo	6
Santa Bárbara	5
Reinaldos de Montalvão	5

É interessante perceber a grande coincidência entre este conjunto de textos e a lista anteriormente citada dos folhetos de cordel de maior penetração junto ao público português. Desta forma, este rol de títulos agora apresentado revela tanto as preferências do público lusitano quanto informa sobre as obras de cordel português lidas no Brasil.

A simples menção de títulos diz muito pouco; assim, optei por trabalhar com menor número de textos - aqueles que aparecem ao menos cinco vezes nos pedidos de licença - a fim de poder comentá-los e analisá-los com mais detalhe. Em anexo, encontra-se a relação completa com a indicação de todas as obras remetidas para cada Estado. ⁴ (Cf. Anexo 2)

A maioria das histórias é desconhecida no Brasil, sendo praticamente impossível obtê-las aqui. Portanto, apresentarei, rapidamente, algumas indicações bibliográficas ⁵, seguidas de um resumo bastante detalhado do enredo, para que se possa acompanhar a análise que farei destes textos e as considerações sobre sua trajetória no Brasil, o que seria inviável sem o conhecimento dos elementos que compõem as diversas narrativas. Talvez pareça enfadonha a leitura de resumos tão longos e tão atentos a detalhes, mas esta foi a única maneira que encontrei para que se pudesse avaliar tanto a pertinência da análise dos folhetos quanto as conclusões a que chego sobre seu destino no Brasil. Passo, a seguir, a comentar os folhetos constantes da listagem apresentada acima:

⁴ A listagem completa inclui quatro obras de Baltasar Dias que já foram objeto de análise no capítulo anterior, o que amplia a informação sobre os textos que chegaram ao Brasil.

⁵ O conhecimento da trajetória bibliográfica dos textos será fundamental para a caracterização da literatura de cordel portuguesa a ser apresentada por ocasião do confronto desta literatura com os folhetos nordestinos.

2.2.1 Carlos Magno

a. Notícia bibliográfica

A primeira edição francesa da *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* parece ser de 1490. Em Portugal, ela era lida nos séculos XVI e XVII em francês e em versões espanholas. A mais antiga tradução castelhana conhecida das histórias do Imperador é a de Sevilha, 1525, dividida em três partes. A primeira trata da genealogia de Carlos Magno, remontando ao primeiro rei cristão que houve na França; a segunda narra a batalha de Oliveiros - um dos pares - com o gigante Fierabrás, que consegue aprisionar todos os cavaleiros, libertando-os depois, graças à intervenção de Floripes, filha do emir e apaixonada por um dos prisioneiros; a terceira fala da traição de Galalão e da morte dos doze pares. As traduções portuguesas começam em 1728, quando Jerônimo Moreira de Carvalho verteu a história, baseando-se no texto espanhol de Nicolau de Piemonte. Carvalho escreveu uma segunda parte, ampliando aventuras, vindo a publicá-la em 1737. Além destas, surge em 1745 a *Verdadeira Terceira Parte da História de Carlos Magno, em que se escrevem as gloriosas ações e vitórias de Bernardo del Carpio e de como venceu em Batalha os Doze Pares de França, com algumas particularidades dos príncipes de hispânia, seus povoadores e reis primeiros*, de Alexandre Gaetano Gomes Flaviense; o título é, praticamente, um resumo da obra. Estas três partes não foram publicadas na forma de folhetos de cordel, são livros com 339 páginas (1ª parte), 293 (2ª parte) e 145 páginas (3ª parte). Há ainda mais uma versão, esta sim publicada em folheto, conhecida como o *Carlos Magno Comentado*, uma adaptação resumida, muito lida em princípios do século XIX. Em 1854 aparece uma diferente tradução do texto castelhano, por José Joaquim Bordalo.

Há edições em 1728 (1ª parte), 1732 (1ª parte), 1737 (2ª parte), 1742 (*Comentado*), 1745 (3ª parte), 1750 (1ª e 2ª partes), 1789 (*Comentado*), 1784 (1ª e 2ª partes), 1799 (2ª parte), 1814 (1ª e 2ª partes), 1816 (*Comentado*), 1851 (3 partes), 1854 (J.J.Bordalo), 1858 (3 partes), 1863 (3 partes), 1875 (3 partes), 1885 (*Comentado*). Há também edições sem indicação de data, das quais conheço duas do chamado *Carlos Magno Comentado*.

É difícil saber que versão chegou ao Brasil, pois os pedidos de licença mencionam apenas "Carlos Magno" ou "História de

Carlos Magno". Entretanto, como o que me interessa aqui é a literatura de cordel, preocupei-me apenas com a versão que saiu publicada em folheto. Apresento a seguir o resumo da história e algumas considerações:

b. Resumo da História Nova do Imperador Carlos Magno e dos Doze pares de França, contem a grande batalha, que teve com Mallaco Rey de Fés, a qual venceu Reynaldos de Montalvão, e dos muitos trabalhos, que este padeceu por traição de Galalão, sendo sempre leal, constante na Fé e o melhor dos doze Pares. I Parte dedicada ao Senhor Antonio Jozé Raymundo, cavalleiro professo na ordem de Christo.

José Alberto Rodrigues, Lisboa, Officina de Pedro Ferreira, 1742.

O folheto, em prosa, principia com uma "Dedicatória" ao "mecenas" Antonio Jozé. Em seguida há um "Prólogo", onde o autor esclarece que irá apresentar uma adaptação feita a partir da história de Carlos Magno que já circulava anteriormente, com grande aceitação do público. Revela também sua preocupação em simplificar o texto, tornando-o acessível à "inteligencia commua":

"(...) sendo esta uma História que todos querem entender, fora avareza escrevela por palavras que todos não podessem construir. A mayor parte destas notícias achey escripta em estilo dramático, e sublime, e todo o meu empenho foi descelo ao romanceado, e familiar; para que melhor entrasse na inteligencia commua; pois via, que não bastava andarem ate agora por alguns escriptas, para deixarem de ser por muitos ignoradas."

Nesta versão da história, Mállaco, El-Rei de Fés, sabendo das inúmeras batalhas que Carlos Magno havia vencido contra os Mouros, matando-os ou "reduzindo-os á nossa Sancta Fé", decide preparar uma armada para atacar o Imperador e seu exército. Mallaco leva consigo duzentos e oitenta mil homens enquanto Carlos Magno contava apenas com sessenta e dois mil. Mesmo em desvantagem, ele mata tantos adversários "que não podião passar adiante a seguir o inimigo", devido ao volume de corpos que se acumulava. Os que conseguem sobreviver só pensam em fugir e, entre eles, o próprio Rei. Um dos doze pares de França, Reinaldos de Montalvão, persegue-o e, atingindo seu braço esquerdo, desarma-o. Mesmo assim, ele consegue escapar.

Reinaldos é muito festejado pelos companheiros. O Imperador manda servir o jantar e, para comemorar a vitória diz que todos os cavaleiros haviam de comer com ele e que se sentaria a seu lado aquele que mais mouros tivesse matado. Galalão dirige-se para o lado de Carlos Magno mas é interrompido por Reinaldos que julgava ser o lugar de Roldão ou de Oliveiros. Eles discutem e Reinaldos esbofeteia Galalão. Os dois preparam-se para lutar, puxando suas espadas, quando o Imperador intervém e manda prender Reinaldos em uma torre com guardas. Galalão fica desgostoso pois queria matá-lo. Reinaldos é libertado mas perde todos os seus bens e privilégios.

El-Rei de Fés, inconformado com sua derrota, alia-se ao Rei de Tunes, que o ajuda a fim de casar-se com sua filha, Arminda, "a mais fermoza Dama que havia em toda África". O grande exército mouro ataca e Carlos Magno passa o posto de Reinaldos a Florante - ele deveria ir a frente do exército com um crucifixo e um estandarte. Ele jura vencer a batalha e "dar nella até a última pinga de sangue, em defença do Emperador". Desta vez os Turcos levam vantagem, fazendo "em tão pouco tempo tal mortandade na gente de Carlos Magno que os christãos estavam admirados". Florante, temendo a morte, foge para um bosque, ficando seu exército desbaratado, "sem forma alguma". Aproveitando-se deste desconcerto os turcos investem, aclamando a vitória del-Rei de Fés.

Reinaldos, sabendo da luta e das dificuldades de seus antigos companheiros, arma-se e encaminha-se para o campo de batalha, apesar de estar ofendido com o comportamento de Carlos Magno. No caminho, encontra dois mouros e logo pensa em matá-los, mas eles se rendem e um deles revela que, na verdade, é Arminda, disfarçada de homem. Ela estava fugindo pois não queria aceitar o casamento acertado por seu pai com el-Rei de Tunes.

Disfarçada de homem, ela conseguira chegar ao campo de batalha onde estava Selindo, por quem ela era apaixonada. Reinaldos fica compadecido com a situação de Arminda, recolhe-a em seu castelo, prometendo fazer com que seu pai a perdoe e consenta em seu casamento com Selindo. Entretanto, sua maior preocupação era ajudar o Imperador e, por isso, dirige-se rapidamente para o local da luta, encontrando-se com Florante no momento em que este buscava esconderijo no bosque. Toma dele as prendas que trazia; cobre o rosto com uma banda e, com o estandarte levantado, entra na batalha. Encontra o exército desbaratado,

com soldados fugindo e sem ânimo em função da fuga de Florante. Carlos Magno fica extremamente arrependido de ter lhe dado o posto, mas chega a notícia de que Florante havia retornado, matando inúmeros turcos. Os soldados, vendo levantado o estandarte, recobram o ânimo e partem para a luta conseguindo reverter a situação de inferioridade em que se encontravam, vencendo a batalha.

Florante, percebendo que os seus haviam vencido, sai de seu esconderijo e procura o Imperador para pedir seu perdão. Entratanto, Carlos Magno julga que fora ele quem empunhara o estandarte, conduzindo a vitória francesa. Ele se cala e é armado Cavaleiro e Par dos Doze de França. Confuso, busca o conselho de seu irmão, Galalão, que o convence de que a melhor solução seria matar Reinaldos a fim de que ele não pudesse revelar a verdade. Os dois procuram o Imperador e dizem que Reinaldos fora visto combatendo ao lado dos Mouros e que havia pego Florante à traição, roubando-lhe todas suas insígnias militares. Com isto Carlos Magno decreta a morte de Reinaldos, arma duzentos homens e manda Galalão prendê-lo.

Mesmo após a vitória do exército francês, Reinaldos continua perseguindo El-Rei de Fés ⁶ e, depois de duelarem, Reinaldos o prende e pede, como resgate, que seu compromisso de não fazer guerra ao Imperador durante dez anos e pagar tributos durante este período. El-Rei concorda e lhe entrega seu Selo Real como prova de sua vitória. Reinaldos diz: "te quero dar huma prenda que tenho em meu poder, a qual he tua e tu o não sabes". Trata-se de Arminda que é entregue ao pai com a condição de que ele consentisse em seu casamento. O cavaleiro pede-lhes também que saiam ao encontro de Carlos Magno e o façam ciente do que havia sido acertado.

Ao chegar ao acampamento francês, encontram Florante sendo homenageado como responsável pela vitória sobre os Mouros. Tentam desfazer o embuste e pedem ao Imperador que devolva o que havia tirado de Reinaldos, pois ele "he o mais leal vassallo". Caso contrário, toda a África atacaria Carlos Magno. El-Rei não é suficientemente claro, pois não explica que Reinaldos o havia vencido. Carlos Magno, entendendo sua

⁶ O texto é dividido em capítulos, que não seguem uma narração linear. O narrador persegue diversas aventuras independentes, abandonando situações que são retomadas em capítulos posteriores. É comum encontrar trechos como "ora deixemos a Galalão na diligência de prender Reynaldos, e vejamos o que este tem passado no seguimento da batalha".

atitude como uma provocação, incita-o à batalha, dizendo que assim conquistaria ainda maior número de vitórias.

Ao chegar de volta a seu castelo, Reinaldos o encontra cercado por Galalão e seus soldados. Ele combate-os e "em breve tempo matou sincoenta e dous". Galalão, ferido e temeroso, foge, voltando ao acampamento, onde diz ao Imperador que Reinaldos havia se tornado um ladrão e constituído um bando que matara todos os soldados que com ele estavam e vivia de saltear o povo, buscando desta forma reaver o que lhe fora retirado pelo Imperador. Carlos Magno incumba Florante e Galalão de o prenderem, levando consigo quinhentos e quarenta soldados.

Reinaldos, disfarçado de turco, procura o Imperador dizendo-se embaixador del Rei de Fés e conta-lhe como se dera a vitória francesa, pela intervenção de Reinaldos. No decorrer da narração Carlos Magno adormece, ficando mais uma vez sem conhecer a verdade. Reinaldos vê que ele tem pendurada ao pescoço uma medalha de ouro e decide tirá-la, não pelo roubo, mas para mostrar que poderia ter-se aproveitado do cansaço do Imperador para vingar-se das injustiças que vinha sofrendo.

Galalão e Florante esperam Reinaldos na casa de um lavrador onde ele costumava jantar todas as noites e, atacando-o à traição, conseguem prendê-lo. Ele é encerrado em uma torre e sua morte é decretada. Os lavradores vizinhos ao castelo de Reinaldos "alevantados todos, como em motim" mandam avisar Mallaco do ocorrido. Ele retorna com seu exército para libertar Reinaldos.

Claricia, esposa de Reinaldos, sabendo que ele seria executado, arma-se, monta a cavalo e dirige-se ao local onde se encontra Carlos Magno. Lá afirma serem Galalão e Florante traidores e os chama para batalha, "pois ainda que mulher, hera muito valerosa". Roldão e Oliveiros, seus parentes, colocam-se a seu lado e aprontam-se para a luta. Apresentam-se também El-Rei de Fés e sua filha, dispostos a morrer para libertar Reinaldos.

Vendo isto, o Imperador manda chamar o réu, que lhe tinha enviado a banda com a qual ocultara o rosto em batalha, o estandarte e a medalha. Carlos Magno pergunta-lhe como tinha obtido estas prendas e ele lhe conta toda a história. Florante ainda tenta dizer que é tudo mentira, mas Mallaco e sua filha confirmam o que dissera Reinaldos.

Carlos Magno, "certificado da lealdade, e valor de seu Cavalleiro, lhe concedeu campo para peleja com os falsos traidores". Os dois acovardam-se, prostrando-se aos pés do Imperador e pedindo-lhe

perdão. Ele os expulsa do reino, dá suas propriedades a Reinaldos e o faz Duque.

"Finda-se esta verdadeira História do mais valeroso, dos doze Pares de França, o qual foy Reynaldos de Montalvão."⁷

2.2.2 Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno

a. Notícia bibliográfica

Nos pedidos de licença para saída de livros de Portugal, há as mais variadas referências envolvendo as histórias de Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno, que aparecem como Astúcias de Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno; Bertoldos; Bertoldo e Bertoldinho, Astúcias de Bertoldo; Vida de Cacasseno; Simplicidades de Bertoldinho ...

Teófilo Braga menciona um folheto intitulado Astúcias subtilíssimas de Bertoldo e uma História de Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno nas relações de livros de cordel mais vendidos nos séculos XVIII e XIX, anteriormente citadas ⁸. O primeiro folheto aparece nos catálogos de 1783 e 1863 enquanto que o segundo, somente no de 1783. A partir destes dados presumo que haja mais de um folheto narrando as aventuras dos Bertoldos, mas não pude encontrar qualquer indicação nas coleções existentes em Portugal ⁹, nem no Dicionário Bibliográfico, de Inocêncio Francisco da Silva.

A história do astuto Bertoldo e de seu ingênuo filho Bertoldinho é criação de Giulio Cesare Croce, autor italiano que viveu entre 1550 e 1620, publicando no ano de sua morte as *Astutie sottilissime di Bertoldo, dove discorge un villano accorto e sagace e Le piacevoli e ridiculose simplicitá di Bertoldino figliulo del già astuto e accorto Bertoldo*. Estas obras tornaram-se popularíssimas em toda Europa, tendo sido publicadas versões, em Portugal, na forma de folhetos de cordel.

⁷ Percebe-se que não se trata da versão castelhana que Jerônimo Moreira de Carvalho traduziu e sim da narração das aventuras de Reinaldos de Montalvão, que provavelmente fazem parte da *História do Imperador Carlos Magno*. Este desmembramento de episódios da História parece ter sido algo comum pois, além deste há os folhetos *Vida do Façanhoso Roldão* e *O Melhor Par entre os Doze - Reinaldos de Montalvão* - este último também consta do rol de folhetos enviados ao Brasil.

⁸ BRAGA, T. *O Povo Português nos seus costumes crenças e tradições*, Liv. Ferreira Editora, 1885, vol.2

⁹ Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Fundação Calouste Gulbenkian, Coleção de Albino F. Sampaio.

b. Resumo das Astúcias de Bertoldo, villão de agudo engenho e sagacidade que, depois de vários accidentes e extravagâncias, foi admittido a cortesão e conselheiro de Estado, Lisboa, Livraria Barateira, s/d.

Como o subtítulo do folheto diz, trata-se das peripécias de Bertoldo que chega ao palácio do Rei da Itália e começa a dar opiniões sobre a conduta dos cortesãos e dos próprios monarcas, mostrando sua sabedoria, que consiste, basicamente, em ser esperto a ponto de conseguir escapar de situações embaraçosas e saber dizer provérbios e histórias de exemplo na hora certa. Há momentos em que o Rei se zanga com Bertoldo e o repreende através da citação de um provérbio, Bertoldo responde com outro provérbio, o que acaba criando um estranho diálogo:

"B.: Quem por uma vez ficou escaldado de sopa quente, assopra nella ainda quando está fria

R: De Corsário a corsário não se perde mais que barris vazios

B: O borracheiro ainda cuida uma cousa, e o taverneiro outra"

Bertoldo conquista os favores do Rei e a inimizade da Rainha, pois ele insiste, continuamente, em demonstrar ao soberano que as mulheres não são dignas de confiança. A Rainha chega a tentar matá-lo, mas com suas artimanhas ele consegue escapar. É, então, condenado à forca. Seu último pedido é para que só seja enforcado em uma árvore de seu agrado. O Rei concede-lhe o desejo, mas Bertoldo não consegue encontrar uma única árvore que o satisfaça em toda a Itália, ganhando, assim, sua liberdade.

Os reis decidem perdoá-lo e chamam-no de volta à corte. Ele passa a viver com os soberanos, atuando como conselheiro do Rei, mas não sobrevive muito tempo pois seu organismo era habituado com comidas rústicas e não se adaptou aos delicados manjares reais. Ele morre, deixando um testamento em que distribui seus poucos bens e arrola máximas, provérbios, que deveriam nortear a ação dos monarcas.

b. Resumo da Vida de Cacasseno, filho do simples Bertoldinho - neto do astuto Bertoldo, novíssima edição, Lisboa, Livraria Barateira, 1927.

Principia a história com uma introdução que resume as *Astúcias de Bertoldo* e as *Simplicidades de Bertoldinho*. Nela se diz que o astuto Bertoldo e sua mulher, devido à sua inteligência, sagacidade e capacidade de aconselhar lançando mão de ditos, histórias, enfim, da sabedoria popular, caíram nas graças del-rei Alboino e sua esposa, recebendo destes soberanos muitos favores e dádivas. O casal tem um filho que esperam seja um dia tão esperto quanto o pai, pelo que lhe dão o nome de Bertoldinho. Entretanto, o filho é "tão simples, tonto e bruto que desmerecia seu nascimento". O pai morre de contrariedade. O Rei, sabendo do ocorrido, sente curiosidade de conhecer Bertoldinho, que se dirige para a corte e encanta a todos com suas "inocências", recebendo, portanto, "dous mil escudos de ouro, com outras innumeráveis cousas de sumo valor e preço". Desta forma, a esposa e o filho de Bertoldo podem viver sossegadamente. Bertoldinho casa-se e tem um filho - Cacasseno - cuja vida será narrada no folheto.

Hermínio, um dos criados del-rei, viajando a negócios por certa província, passa por acaso pela região onde moram Bertoldinho e sua mãe, Marcolfa. Decide saber notícias deles para levá-las a el-rei. Fica sabendo que Bertoldinho havia se tornado ajuizado e astuto com a idade, tendo tido um filho que contava sete anos e era ainda mais simples do que o pai fora. Hermínio tenta conversar com Cacasseno e lhe pergunta:

- "H. - (...) dize-me, como é teu nome?
 C. - Não senhor, não sou homem, sou rapaz.
 H. - Não pergunto se és homem, o que te digo é como te chamas?
 C. - Quando alguém me chama eu lhe respondo.
 H. - E se te houvesse de chamar, como te chamaria?
 C. - Como quiseres."

Hermínio imagina a alegria que teriam os soberanos em conhecer o menino e convence seus pais a deixá-lo ir à corte em companhia da avó. A viagem é cheia de incidentes pitorescos. Chegando ao palácio os reis pedem muitas notícias da vida de Bertoldinho e sua esposa, e de sua mãe.

Marcolfa conversa com os reis e demonstra sua inteligência e senso de equilíbrio narrando histórias exemplares que aprendera com o marido Bertoldo sobre, por exemplo, os malefícios da bebida ou da mentira, ensinando-lhes também jogos de salão e charadas.

Enquanto isso, Cacasseno faz seguidas tolices como comer cola pensando serem papas, subir ao "sobrecéo" da cama acreditando que fosse aquele o lugar onde se deita, etc.

Toda a corte diverte-se muitíssimo com as situações criadas pelo menino, mas a avó, cansada de suas tolices, pede licença aos reis para retornar à sua casa. Eles permitem que ela o faça, desde que se comprometa a visitá-los anualmente em companhia de Cacasseno. Recebem duzentos escudos e um anel de presente e partem, felizes, para sua casa.

2.2.3 Belizário

a. Notícia bibliográfica

É grande a polêmica em relação a quem teria sido o autor de *O Capitão Belizário*. Luis Francisco Rebelo¹⁰ diz que a obra é de Antônio José da Silva, o judeu; Inocêncio F. da Silva¹¹ atribui a autoria a Nicolau Luis que a teria traduzido de um original espanhol; João Palma Ferreira, na introdução a *O Piolho Viajante* diz que o folheto é inspirado em uma obra de Mira de Amescua (1574-1644). Há ainda a novela *Belisário*, escrita em 1767 por J. F. Marmontel, que obteve grande repercussão na Europa após a denúncia de alguns trechos à censura, feita pelo arcebispo de Paris. Voltaire e Turgot tomaram a defesa de Marmontel e o escândalo atraiu atenção para o texto, que foi vertido para quase todos os idiomas, sendo um de seus capítulos traduzido por Catarina da Russia.¹²

Belisário parece ter sido um personagem histórico que teria vivido entre 494 a 565, aproximadamente, tendo vencido os persas, os vândalos e os ostrogodos na época de Justiniano. Correu a lenda, aparentemente falsa, de que, tendo caído em desgraça, fora privado da vista, sendo obrigado a mendigar nos últimos anos de sua vida.

Seja qual for a origem da história, o certo é que ela obteve grande sucesso junto ao público português, como foi visto no capítulo anterior, através do comentário de Manuel de Figueiredo. Ele estranhava o fato de ter encontrado as pessoas às gargalhadas no teatro no momento da encenação da peça, o que também me pareceu curioso pois

¹⁰ REBELO, L. F. *História do Teatro Português*, Lisboa, Publicações Europa América, 1967, Coleção Saber.

¹¹ SILVA, Inocêncio F. *Dicionário Bibliográfico Português*

¹² *Enciclopédia Universal Ilustrada*, tomo XXIII, Madrid, Espasa-Calpe Ed., s/d

trata-se de uma trama complicada, recheada de traições, mentiras e perseguições ao lado de amores verdadeiros e leais. Não encontrei no texto momentos cômicos ou hilariantes; pelo contrário, há momentos bastante graves como quando Belisário é cegado por ordem de Justiniano. Talvez houvesse algum tipo de adaptação no momento da representação.

b. Resumo da Comédia Nova Intitulada O Capitão Belizário, Lisboa, Typografia de Antônio Lino d'Oliveira, 1836 ¹³

É um texto de teatro em versos decassílabos - há alguns versos que fogem a este padrão - com esquema rímico sem uniformidade, que narra a história de Belizário, invicto defensor do império Greco-Romano. Ele acaba de retornar, glorioso, de uma batalha contra os persas. O Imperador Justiniano rende-lhe as mais altas homenagens, oferecendo-lhe o trono imperial, provocando ciúmes em Filipe, o legítimo herdeiro. Filipe discute com o Imperador e com Belizário, negando-se a ceder o trono ao Capitão. É, em função disto, preso, o que mais aumenta seu ódio. Belizário, "como um verdadeiro Heroe", intercede a favor de Filipe e consegue sua libertação.

Belizário encontra-se com Onória, futura esposa do Imperador. Os dois haviam sido apaixonados, mas ele desistiu de amá-la:

amei-te, é verdade, e só
um rival tão poderoso
como o meu Augusto, fôra
da minha esperança estorvo:
suffoquei os meus affectos.

Entretanto, o mesmo não fizera Onória, que por ser rejeitada transforma em ódio seu amor e jura vingança. Belizário, depois de esquecer Onória, apaixonara-se por Porcia. A futura esposa do Imperador procura Porcia e diz que Belizário a ofendera e que, portanto, a moça deveria romper relações com ele. Ela resiste, mas, ao vê-lo ameaçado de morte por Onória, decide fazer-lhe as vontades.

Filipe é também apaixonado por Porcia e a corteja, mas ela o rejeita por amar Belizário, apesar de haver rompido com ele.

Surge a necessidade de enviar um capitão à Itália. O Imperador incumbe Belizário de escolher um dos vassallos. Ele resolve

¹³ Conheço edições de 1777, 1781, 1787, 1792, 1802, 1836, além de duas outras sem indicação de data.

decidir a questão através da sorte, colocando os nomes em papéis para que um fosse sorteado. O contemplado é Filipe, que ao saber da escolha de Belisário, julgou ser este um estratagema para afastá-lo de Porcia. Por causa disto agride-o, declara seu amor e nega-se a partir para a Itália.

Belisário fica profundamente abatido com a notícia, acreditando que Porcia correspondesse ao amor de Filipe, sendo esta a causa de sua frieza para com ele.

Onória, não satisfeita com o rompimento entre Belisário e Porcia, arquiteta nova vingança. Ela diz ao Imperador, seu futuro esposo, que Belisário estava tentando seduzi-la, apresentando-lhe uma carta, escrita pelo capitão para Porcia, mas que ela finge ter-lhe sido endereçada:

Bella, e cruel, se teu rigor tirano
me condemna a morrer, deixa que ao menos
alimente a meu peito hum doce engano,
antes da minha morte: imprimir deixa
em tua gentil mão, meus lábios ternos,
por desaffogo em mim da minha queixa.
Ama embora esse amante affortunado,
a quem eu conservei a paz, e a vida,
para ser aos teus olhos desgraçado;
inda que a seu amor faças ofensa,
em hoje me attender, seja este excesso
de tantos benefícios recompensa:
não sejas com os meus ais em tudo ingrata
Ouve-me huma só vez, depois me mata.

A ambiguidade da carta faz com que Justiniano creia que o capitão a ele se refere ao dizer: "ama embora esse amante affortunado/a quem eu conservei a paz e a vida..." pois o Império fora salvo dos persas por Belizário, mas, na verdade, ele fala de Filipe, que ele julgava ser amado por Porcia e que fora por ele libertado na guerra.

O noivo de Onória queixa-se com Belizário, mas este diz ter escrito a carta para Porcia, que é chamada à presença do Imperador. Ele a interroga, na presença de Belizário, fazendo perguntas que não permitem o esclarecimento da verdade. Ao invés de perguntar se aquela carta lhe havia sido entregue - o que o faria saber que Onória a tirara de suas mãos - questiona apenas seu amor por Filipe. Ela nega que o ame, dizendo ser apaixonada por Belizário. Isto faz com que Justiniano creia ser mentira o que lhe disse o capitão, acreditando na versão de Onória sobre a carta e sobre o amor de Belisário. O Imperador afasta-se,

jurando punir o suposto traidor. Este encontro e as declarações de Porcia fazem com que o casal reate suas relações. Ela esclarece que foram apenas as exigências e ameaças de Onória que a fizeram rejeitar o amor do capitão.

Onória fica sabendo que o casal está novamente unido e elabora uma nova armadilha: encontrando o capitão adormecido, coloca um retrato seu nas mãos dele. O Imperador, que ainda tinha dúvidas sobre o que lhe dissera sua futura esposa, ao ver a cena passa a crer no amor de Belisário por Onória. Justiniano acorda-o e os dois discutem mas o capitão nada faz para esclarecer a situação, nenhuma palavra diz contra Onória, pedindo apenas ao Imperador que creia em sua inocência.

Justiniano decide o castigo de Belizário:

Se com os olhos lascivos me offendeo,
Belizário infiel, os olhos perca
não veja o traidor mais a luz do dia.

Ao conhecer sua sentença, Belisário resolve defender-se:

O innocente sou eu: Onória a falsa,
eu a Porcia escrevi, e não a ella:
o seu pranto he fingido; eu nunca tive
o retrato na mão dessa impia fera;
sou vassalo fiel, qual me julgava,
esta he toda, Senhor, minha defeza.

Justiniano já está tomado pelo ódio e não crê mais em Belizário, ordenando que lhe sejam arrancados os olhos. Onória manda assassinar Porcia para que ela não pudesse revelar a verdade. Entretanto, o carrasco, temendo ser injusto, liberta-a, conduzindo-a para fora da cidade, onde ela encontra Belizário, agora cego. Quando os dois estão prestes a partir em busca de sossego, longe dali, chegam os soldados do Imperador, com ordens de os levar de volta ao palácio. Justiniano havia sido informado por criadas de Onória que ela havia forjado todas as situações que incriminaram Belizário. Este retorna ao palácio sem qualquer rancor, apresentando-se ao Imperador como seu súdito fiel. Justiniano desculpa-se dizendo:

Dá-me, pois tua mão, fiel amigo
 e se para flagello dos contrários,
 me falta a tua espada, não me faltem;
 para reinar os teus conselhos sábios;
 como meu companheiro e como Augusto
 ao Throno sobe já que com mais fausto
 de esplendor e grandeza se sublima,
 pelas tuas virtudes ocupado,
 seja a primeira Lei, que demos hoje,
 o que a pena decida dos culpados.

Belizário aceita ser o soberano, somente para decidir o destino de Onória e Filipe. Ele poupa-lhes a vida e os perdoa. Justiniano envia-os para o cárcere, enquanto Belizário abandona a corte indo viver com seus pais e Porcia longe dali.

2.2.4 Magalona

a. Notícia bibliográfica

Os temas que compõem a história de Magalona e Pierre aparecem em diferentes histórias por toda a Europa, havendo, inclusive, uma narrativa bastante próxima, em *Mil e Uma Noites*, segundo Câmara Cascudo ¹⁴. Isto leva a pensar que a história, provavelmente, seja de origem oriental, tendo chegado à Europa pela tradição oral.

Há registro de um texto contando a história da Princesa Magalona escrito no início século XIV, pelo cônego Bernardo de Treviez. Frequentemente se diz que Petrarca teria trabalhado este texto, melhorando-lhe o estilo, na época em que era aluno de Direito e Teologia (1318 - 1322). A versão atualmente conhecida é de origem francesa, tendo sido publicada pela primeira vez, em 1492. ¹⁵ Dela procedem as versões que correram toda a Europa, havendo traduções gregas, catalãs, italianas, alemãs, flamengas, danesas, polonesas, castelhanas. Na França e na Espanha a história foi publicada sob a forma de folhetos de cordel. Em Portugal, a *Princesa Magalona* foi conhecida através da versão castelhana, editada pela primeira vez em Sevilha, 1519. Há uma edição, em espanhol, publicada em Lisboa, por Antônio Alvares, em 1625. A primeira tradução portuguesa é de 1732. O texto continuou a ser reimpresso seguidamente, fazendo parte dos três catálogos de folhetos preferidos pelo público popular, citados por Teófilo Braga (1732, 1783, 1863). Há uma versão em quadras e uma em prosa, sendo esta última a mais

¹⁴ CASCUDO, L.C. *Cinco Livros do Povo*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1953

¹⁵ SILVA, Inocência, *op. cit.*

divulgada. Tenho conhecimento de edições portuguesas em 1732, 1737, 1758, 1782, 1783, 1789, 1842, 1875, 1885, 1903, 1940, 1951, e de uma edição da Livraria Barateira sem data.

b. Resumo da História Verdadeira da Princeza Magalona, filha d'El Rei de Napoles, e do nobre, e valoroso cavalleiro Pierres, Pedro de Provença, e dos muitos trabalhos, e adversidade, que passaram, sendo sempre constantes na fé, e virtudes, e como depois reinaram, e acabaram a sua vida virtuosamente no serviço de Deus, Lisboa, Typografia de Antônio Joaquim da Costa, 1851.

Magalona, filha d'el-rei de Nápoles, apaixonou-se por Pierre, filho de um conde francês. A fim de se casar, os dois fogem. Durante um pequeno descanso, uma ave rouba um lenço vermelho de Magalona com três anéis amarrados em uma das pontas. Pierre segue a ave tentando recuperar os objetos, mas acaba perdendo-se devido a uma grande tempestade que cai subitamente. Pierre é encontrado por mouros, que o levam como cativo ao sultão do Grão Cairo. Magalona acorda, abandonada em meio a um bosque, e sai caminhando sem destino, acabando por chegar a Roma e, depois, a Provença, terra onde viviam os pais de Pierre e onde ela supunha poder encontrá-lo. Lá também não havia notícias do moço. Mesmo assim, Magalona decide fixar-se naquela localidade, construindo um pequeno hospital e uma igreja para atender os necessitados.

Enquanto isto, Pierre conquista a afeição do sultão e consegue uma licença para ir visitar seus pais, recebendo de presente grande soma em dinheiro e jóias. Temendo ser roubado, esconde seus pertences em barris de sal, embarcando com eles rumo a Provença.

Pierre perde-se em uma ilha, onde seu navio parara, sendo lá abandonado. A carga de sal segue para o hospital de Provença. Magalona recebe a encomenda e com ela as jóias e o dinheiro, ampliando assim, seu hospital. Pierre é salvo por um barco de pescadores e, por estar muito adoentado, é levado ao hospital de Magalona, sem que ela saiba disso. Eles encontram-se, entretanto, não se reconhecem. Pensando estar conversando com uma simples enfermeira, ele conta toda sua história e é reconhecido por Magalona, que se revela também. Os pais de Pierre são chamados ao hospital e é marcada a data do casamento, que logo se realiza.

2.2.5 D. Pedro

a. Notícia bibliográfica

O infante D. Pedro, duque de Coimbra, fez uma viagem aventurosa em princípios do século XV, levando consigo Gomes de Santo Estevão, que registrou os acontecimentos. Teófilo Braga ¹⁶ diz que este era o livro mais popular no século XVI, depois das profecias de Gonçalo Eanes Bandarra.

A obra correu por muito tempo manuscrita, não se sabe se em espanhol ou português, vindo a ser editada pela primeira vez em 1564 (versão castelhana, impressa em Burgos). Segundo Inocêncio, ¹⁷ as reedições alteraram grandemente o texto:

"As edições que vi, e comparei entre si, têm muitas variantes, e differem notavelmente em vocábulos e phrases, porque cada um dos editores foi emendando a seu gosto e acrescentando o que lhe pareceu, de modo que julgo se não acharão talvez duas inteiramente conformes"

A *História do Infante D. Pedro* faz parte dos três catálogos de livros preferidos citados por T. Braga (1732, 1783, 1863). Há registro da existência das seguintes edições: 1564, 1595 e 1626 (versões castelhanas), 1698, 1739, 1767, 1790, 1794, 1885 (em Portugal).

b. Resumo do Acto do Infante D. Pedro, o qual andou as sete partidas do mundo, feito por Gomes de Santo Estevão, hum dos doze que forão em sua companhia, Porto Officina de Antônio Alvarez Ribeiro, 1790.

É um texto em prosa, narrado em primeira pessoa - pois o autor é "hum dos doze que forão em sua companhia" -, dividido em pequenos capítulos encimados por subtítulos explicativos do que será narrado: "De como o infante D. Pedro de Portugal partio de Villa de Barcellos, para ir ver as sete partidas do Mundo". A estrutura narrativa é bastante tênue, pois o que há é uma sucessão de descrições de lugares e costumes, cuja única amarração é a passagem dos viajantes. Apenas no final, quando a comitiva chega ao reino do Preste João, surge uma trama mais amarrada com personagens, cenários, ações.

O infante D. Pedro, filho d'el-rei D. João I, tinha um grande desejo de conhecer o mundo. Escolhe, portanto, doze companheiros,

¹⁶ BRAGA, Teófilo. *op. cit.*

¹⁷ SILVA, Inocêncio, *op. cit.*

"em lembrança dos doze Apóstolos", para acompanhá-lo e pede licença a seu pai, el-rei, autorização para partir. O rei, pesaroso, dá-lhe permissão de viajar e mais doze mil peças de ouro.

D. Pedro passa para Castella, onde vai fazer reverência a seu tio, el-rei D. João II. Este alegra-se com a notícia da viagem e presenteia-lhe com vinte e cinco mil peças e "huma língua, que se chamava Garcia Ramires, o qual era pratico no Latim, Grego, Hebraico, Caldeo, Turco, Arabico, Indiano e outras mais".

Gomes Estevão, numa espécie de diário, relata sua passagem por Veneza, Turquia, Constantinopla, pela "terra dos Gregos e dos Macedônios", etc. Ele preocupa-se em contar algumas peculiaridades sobre os hábitos e costumes do povo que visitam - apresentando sempre detalhes pitorescos -, narrando também os incidentes da viagem. Tudo é feito de forma muito resumida: um ou dois parágrafos para cada região visitada.

D. Pedro e seus companheiros vão até a fonte do Rio Jordão onde S. Paulo foi batizado e "allí pagamos hum cruzado cada hum, e ganha cada pessoa cem quarentenas de perdão". Vale a pena registrar o trecho em que se narra a visita aos lugares santos, pois através dele se pode perceber não só a estrutura narrativa e a linguagem empregada, mas também uma curiosa associação entre os Santos Lugares e taxas a serem pagas:

"Dalli fomos á Nazareth, donde foi a linhagem de nossa Senhora, e allí pagamos outro cruzado por cada hum. Dalli fomos ao Castello de Emaus, donde sahio a Asninha em que foi fugindo nossa Senhora com o Menino Jesus para o Egypto, allí pagamos entre dous hum cruzado. E allí fomos ver a palma que se baixou á Virgem Maria, do qual colheo tamaras para seu filho, ao pé da palma está uma fonte, que se abriu, do qual bebo a Virgem e S. Jozé. Dalli fomos a Belém onde nasceo o menino Jesus, e vimos o Presépio onde foi deitado, e a sepultura de S. Jeronymo debaixo do Presepio, e pagamos a cruzado por cada hum, há Indulgência plenária"

Visitam todos os lugares santos sem exceção, conhecendo desde a sepultura de Adão até o lugar onde cortaram a cruz em que foi crucificado Cristo, vendo, ainda, a Arca de Noé.

Passam, a seguir, pelo Egito, pela Cidade de Penora, de Sabrança, pelo Cairo, pela cidade de Affião, por Pantalião, pela Capadócia, pelo deserto de Ninive, por Sodoma e Gomorra, pela Arábia. No monte Sinai, conhecem o túmulo de Santa Catarina, onde está guardado seu

corpo - ainda em carne e osso - vertendo, continuamente, um óleo milagroso, capaz de curar qualquer enfermidade.

Conhecem também as Amazonas, mulheres que "não tem ajuntamento de homens, senão em tres mezes no anno, ambos, em Março, Abril e Maio. Nestes tempos entrão por suas terras homens das Provincias que estão mais perto a multiplicar". Elas são súditas do Preste João, irmão em armas d'el-rei de Espanha. São todas cristãs e batizam seus filhos e filhas fazendo-lhes cinco cruces com ferro em brasa, para que se lembrem das cinco chagas de Cristo.

Passam também pela Província dos gigantes "que são nove côvados de alto, e tão altos como grandes lanças. Nesta terra nunca morreu nenhum, senão de muita velhice."

Na cidade de Cerleo encontram o Preste João, que vivia em uma casa muito rica:

"as paredes erão de ouro e azul; o telhado de cachos de ouro; o chão de pedras resplandecentes; e a taboa da meza de diamantes." Preste João reina sobre a India menor, Abyxins e India maior. Em uma de suas províncias há gente "que não tem senão um olho, e outra gente, que tem dous olhos adiante, e dous atraz, e quando morre os parentes o comem (...) nunca dalli sahirão até que venha o Antichristo e então sahirão com grande fúria (...) Em outra Província há gente que tem hum pé redondo, não são para peleija, mas são bons lavradores. E há outra geração, que não são maiores os homens; e mulheres que meninos de cinco anos, não tem trabalho senão quando hão de segar o Trigo, porque vem uma manada de grandes pássaros, e sahe o Rei delles a batalha, e aquellas aves não se querem ir até matão muitas dellas. Perto destes há outros, que são homens da sintura para cima, e da sintura para baixo são cavalos, comem carne crua, vivem de caçar e moram nos desertos como animais".

Estes são apenas uns poucos componentes do Reino do Preste João. Conhecido este reino, D. Pedro e seus companheiros retornam a Castella, concluindo sua viagem.

2.2.6 Imperatriz Porcina

a. Notícia bibliográfica

O enredo da Imperatriz Porcina aparece pela primeira vez em 1218-1222 no manuscrito *Miracle de Notre Dame*, de autoria do monge Gautier de Coinci. É uma narrativa em versos que se aproveita de manuscritos latinos denominados *Miracle de la Vierge*, literatura apologética dos séculos XII e XIII que, além de exaltar a Virgem Maria,

reúne enredos de histórias, contos, tradições populares européias e outras de origem oriental, árabe, persa e hindu. ¹⁸

O *Miracle de Notre Dame* foi traduzido para o galego e deste para o espanhol no século XIV. Dois séculos mais tarde, surgem adaptações deste texto em espanhol e português. A versão lusitana é a *História da Imperatriz Porcina*, da autoria de Baltasar Dias. Ele mantém-se bastante fiel ao enredo da Santa Imperatriz, entretanto altera os nomes das personagens: Lodônio, Porcina, Albano, Clitâneo, Natão são invenção sua. Baltasar Dias compôs um romance versificado, sem número fixo de versos por estrofe, com rimas em ia, seguindo a estrutura ABCBDBEB...

Este é um texto extremamente popular, constando dos três catálogos citados por Teófilo Braga. São conhecidas as seguintes edições: 1660, 1690, 1718, 1719, 1738, 1790, 1813, 1868, 1887, 1885, 1936, além de duas edições sem indicação de data.

b. Resumo da História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodônio de Roma, em a qual se trata como o dito Imperador mandou matar esta Senhora por hum testemunho, que lhe levantou o Irmão do dito Imperador, e como escapou da morte, e dos muitos trabalhos, e fortunas, que passou, e de como por sua bondade, e muita honestidade, tornou a cobrar seu estado com mais honra que de primeiro, Porto, Livraria Portuguesa Ed., 1885.

Lodônio, esposo de Porcina, a fim de cumprir uma promessa, vai em romaria à Terra Santa, deixando sua esposa e seu irmão, Albano, governando o Império. Albano amava há muito a cunhada e, aproveitando-se da ausência do Imperador, propõe-lhe casamento, jurando matar Lodônio. A

Imperatriz rejeita o cunhado e faz com que ele seja encarcerado em uma torre. Albano jura vingança. Quando o marido de Porcina avisa que será breve seu regresso, ela decide perdoar o cunhado:

¹⁸ CASCUDO, Luis da Câmara. *op. cit.*

Disse-lhe: senhor cunhado,
 Não tenho tal fantasia
 Porque já vem vosso irmão.
 Tomemos grande alegria;
 Eu vos perdôo o passado,
 Pois que ninguém o sabia,
 Recebei o Imperador
 Com toda a cavallaria

Albano vai ao encontro do irmão e lhe diz que Porcina o havia tentado, mas que ele resistira. Lodônio encarrega "três homens dos seus" de matá-la numa floresta cerrada "por onde gente não ia". Os carrascos encantam-se com a beleza da Imperatriz e decidem aproveitar-se dela antes "que a coma a terra fria".

Um conde, que passava pelo local da execução, ouve seus gritos, salva-a e leva-a para casa. A condessa afeiçoa-se muito à Imperatriz e o irmão do conde, Natão, apaixona-se por ela perdidamente, sendo igualmente repellido. Por vingança, mata o sobrinho que dormia nos braços de Porcina, acusando-a de assassinato. O conde não se convence plenamente de que ela fosse culpada, apesar das insistências de Natão. Ao invés de matá-la, despede-a, exilando-a numa ilha deserta.

Lá aparece a Virgem Maria, que livra Porcina de todos os perigos e ensina-lhe como preparar um unguento utilizando uma erva que havia no local. Assim que a Imperatriz termina de colher uma porção da erva milagrosa, surge um navio que a leva para um castelo, onde a esposa do proprietário estava "doente de sangue fluxo" e "não lhe davam cura os mestres". Porcina unta seu corpo com o unguento e ela prontamente se reestabelece. A fama da Imperatriz espalha-se e ela começa a curar as mais diversas enfermidades com a erva dada pela Virgem, tornando-se conhecida em todo mundo. Sua fama acaba por atrair Natão, gravemente enfermo. Porcina diz que pode salvá-lo mas sob a condição de que ele confessasse, publicamente, "o que a consciência sentia". Ele revela ter assassinado o próprio sobrinho. A condessa desespera-se, não tanto pelo filho, mas pela injustiça cometida com a amiga. Porcina identifica-se e perdoa a todos.

Albano sofria também de um mal incurável e, ao saber da existência da erva milagrosa, chama Porcina ao palácio do Imperador Lodônio, sem saber que dela se tratava. Ela atende seu chamado e, novamente, exige sua confissão antes de curá-lo. Ele confessa, deixando seu irmão atormentado pelo remorso de ter matado sua esposa,

injustamente. Porcina fica compadecida, descobre seu rosto e põe-se de joelhos diante do Imperador.

A Imperatriz retoma sua situação inicial e perdoa Albano, que se torna penitente - "morreu bemaventurado/ porque bem se arrependia".

O imperador Lodônio
Também com vontade pia,
Fazia mui grandes bens
A todos gran bem fazia;
Foram bemaventurados
Segundo a história dizia.

2.2.7 Donzela Teodora

a. Notícia bibliográfica

Há grande discussão sobre onde teria sido criada a *História da Donzela Teodora* mas, ao que parece, ela é de origem árabe, tendo sido traduzida para o castelhano em fins do século XIII ou começo do XIV. Em algumas versões das *Mil e Uma Noites* há a história de Teodora, mas não foi esta a via pela qual os europeus chegaram a conhecê-la pois a primeira tradução europeia do texto é a de Galland, feita entre 1704 e 1717, época muito posterior à da primeira tradução castelhana da história, feita a partir de um original árabe perdido. ¹⁹

A grande divulgadora da *História da Donzela Teodora* foi a Espanha, de onde chegou a Portugal, sendo lida, por muitos anos, na versão castelhana, sobre a qual pesou a interdição da Censura Inquisitorial, que a inclui no *Index Librorum Prohibitorum* de 1624. É tardia sua tradução: a mais antiga edição portuguesa de que se tem notícia é de 1712, traduzida por Carlos Ferreira - em prosa. A história foi seguidamente reimpressa: 1741, 1745, 1749, 1758, 1814, 1827, 1852, 1859, 1885, 1930, 1945. ²⁰

b. Resumo da História da Donzela Teodora em que se trata da sua grande formosura, e sabedoria, traduzido do castelhano por Carlos Ferreira Lisbonense, Porto, Livraria Portuguesa Editora, 1885.

¹⁹ *idem, ibidem*

²⁰ Há edições espanholas - que circulavam também em Portugal - datadas de 1520, 1524, 1533, 1535, 1537, 1540, 1543, 1545, 1607, 1624, 1676.

Teodora, uma formosa donzela cristã, escrava de um mouro, é comprada por um rico mercador do Reino de Tunes, que lhe ensina ler, escrever e todas as demais artes. Ela mostra-se tão bem dotada para as ciências que, em pouco tempo, excede qualquer homem em conhecimento.

O mercador é mal sucedido em uma de suas viagens e acaba perdendo toda sua fortuna. Pede o conselho de Teodora, na tentativa de melhorar sua situação. Ela pede-lhe que consiga jóias e roupas emprestadas e a leve à presença d'el-rei Miramolim Almançor, dizendo que a quer vender por dez mil dobras de ouro.

El rei acha muito elevada a quantia, mas o mercador lhe diz que a donzela é muito instruída e que ele tinha gasto nisto grande cabedal. Miramolim convoca todos os sábios da corte, manda que escolham entre si os três mais cultos e que estes questionem a donzela, a fim de saber se ela realmente possuía os conhecimentos que anunciava. O primeiro sábio era entendido em leis e em mandamentos de Deus; o segundo, em lógica, medicina e cirurgia, astrologia, filosofia e artes, sabendo muito bem a "natureza das cousas"; o terceiro era especializado em filosofia, gramática e em todas as sete artes liberais.

A donzela é arguida pelo primeiro sábio que faz questões relativas à criação do mundo e à astrologia. Findo o debate ele conclui: "me dou por vencido, e digo que é a mais sábia que há no mundo."

O segundo sábio a interroga acerca da medicina, dos sinais que compõem a beleza feminina, das características das mulheres nas diversas idades, do significado das cores, das plantas e flores. A donzela responde a tudo sem se embaraçar, dizendo, por exemplo, que a "cravina encarnada" significa "só a ti quero", enquanto que o "bem-me-quer" denota "desconfiança, pesar, afflicção". Finda a explanação, o segundo sábio declara-se vencido, dizendo que ela "sabe mais que quantos sábios há, ou poderá haver no mundo".

O terceiro sábio humilha seus antecessores e diz que vencerá facilmente a donzela. Ela propõe, então, que façam um acordo, segundo o qual o perdedor deveria despir-se e ficar "nu como na hora em que nasceu". O sábio inicia o debate fazendo uma série de adivinhas do tipo: "Donzella, qual foi o que morreu e nunca nasceu?" A donzela diz: "Nosso pai Adão." Ela responde às suas inúmeras perguntas e ele chega à conclusão que não havia coisa no mundo à qual ela "não desse sahida". Como derrotado, o sábio deveria despir-se de todas vestes, o que faz deixando apenas os "pannos interiores, com que se cobria, para não ficar

descomposto". Teodora não aceita e exige que ele fique completamente nu. O sábio desespera-se, atira-se aos pés da donzela e propõe dar-lhe duas mil dobras de ouro a fim de que ela desista de vê-lo nu. Ela aceita a proposta do sábio.

El-rei, encantado com Teodora, diz-lhe que peça o que quiser, que ele concederá. Ela pede que ele pague ao mercador a quantia acertada, sem que ela tenha que permanecer junto dele, retornando à casa do mercador. Miramolim não gosta do pedido, mas como tinha prometido conceder-lhe qualquer desejo, vê-se forçado a concordar. Pede, entretanto, que ela fique mais algum tempo em sua companhia e esclareça-lhe certas dúvidas em relação aos dogmas do catolicismo. Ela atende ao pedido d'el-rei, esclarece suas dúvidas e, em seguida, parte com o mercador, feliz por ter recebido suas dez mil dobras de ouro.

2.2.8 Roberto do Diabo

a. Notícia bibliográfica

A *História de Roberto do Diabo* parte de três fontes: uma narrativa histórica, *Chroniques de Normandie*, um romance em versos do século XIII chamado *Romance de Robert le Diable* e um drama religioso intitulado *Miracle de Notre Dame de Robert le Diable*.

A versão que hoje se conhece é fruto da fusão de elementos das três fontes. As *Chroniques* registram os acontecimentos até o arrependimento de Roberto e sua acolhida pelo Rei para que, como louco, comesse e dormisse com os cães. No *Romance* e no *Miracle* estão os episódios da filha do Imperador de Roma que se apaixona por Roberto, as batalhas, o ferimento na perna, a descoberta do cavaleiro nos jardins do palácio e a chance de se casar com a filha do Imperador. No *Romance*, Roberto não aceita casar-se e vai viver afastado do mundo, morrendo como um santo. No *Miracle*, o eremita convence-o a se casar. A versão castelhana contém acontecimentos que não constam dos textos acima, como as guerras no ducado da Normandia e a morte do almirante. ²¹

A história ficou conhecida em Portugal na versão castelhana, tendo sido proibida pelo Index de 1581. A primeira tradução espanhola é de Burgos, 1509, sendo tardia a tradução portuguesa, feita por Jerônimo Moreira de Carvalho em 1732, baseando-se no texto castelhano. Há também uma versão em quadras com rimas ABCB. Tenho conhecimento de que houve edições em 1733, 1735 (2 edições diferentes),

²¹ CASCUDO, Luís da C., op. cit.

1757, 1840 , 1851, 1862, 1868, 1874, 1885. Houve diversas publicações sem data em Lisboa e no Porto.

b. Resumo da Verdadeira História do Grande Roberto, duque da Normandia e Imperador de Roma, em que se trata da sua concepção e nascimento e da sua depravada vida por onde mereceu ser chamado Roberto do Diabo, e do seu grande arrependimento e prodigiosa penitência por onde mereceu ser chamado Roberto de Deus, e prodígios que por mandado de Deus obrou em batalha, Porto, Livraria Portugueza Editora, 1885.

O Duque Alberto e sua esposa vivem na província da Normandia e, há dezessete anos, tentam, sem sucesso, ter um filho. Desesperada, a duquesa "estando em acto matrimonial", diz: "ao diabo offereço o que agora conceber". Nasce um menino, Roberto, que desde o parto traz consigo características prodigiosas: no dia do seu nascimento o céu fica tão escuro como se fosse noite, caindo grande tempestade que destrói parte do palácio; com três dias é necessário dar-lhe comida pois o leite de suas amas não lhe basta; com um ano anda e fala como se tivesse seis ou sete anos e "a quantos rapazes encontrava ou matava ou quebrava braços ou pernas, ou feria", ganhando, portanto, o apelido de Roberto do Diabo. Quando jovem, é sagrado cavaleiro, na esperança de que deixasse de praticar suas atrocidades. Isto de nada adianta pois, no dia da sagração, "guiado de seu tirânico e diabólico coração" mata dez cavaleiros e investe contra o povo na praça, ferindo e matando, até que todos fogem deixando-o sozinho.

Ele abandona a cidade e viaja por todo o reino da Normandia, "matando e desbaratando", "deshonrando donzellas, forçando casadas e viúvas sem attender mais que ao seu depravado gosto". Roberto associa-se a um grupo de ladrões e segue fazendo as mais variadas atrocidades até que encontra um pastor que, temendo morrer, atira-se a seus pés pedindo-lhe que, pelo amor de Deus, lhe conservasse a vida. Começa "Roberto a ser tocado pelo Divino Espirito como outro Saul". A fim de saber a razão de sua maldade, procura sua mãe, que lhe conta da oferenda ao diabo. Ele decide partir para Roma em busca da absolvição de seus pecados junto ao Sumo Pontífice. O Papa o envia a um ermitão, que era seu confessor, a fim de que este o ouvisse em confissão e o absolvesse.

Um Anjo aparece em sonho ao ermitão e lhe diz que Roberto deve penitenciar-se indo a Roma, fazendo-se de louco e mudo, não comendo outra coisa senão aquilo que pudesse apanhar aos cães. Em Roma, aloja-se em baixo das escadarias do palácio do Imperador e lá passa a viver, sem fazer mal a ninguém, exceto aos judeus a quem não podia ver sem que tivesse um ataque de sua suposta loucura.

Tinha o Imperador por vassalo um almirante "pagão e infiel", que decide casar-se com a única filha do Imperador, que não aceita seu pedido. O almirante declara guerra, destruindo a maior e melhor parte do exército do Imperador. Roberto sente grande desejo de ajudar e recebe a visita de um Anjo que lhe traz um cavalo branco e armas para que pudesse lutar, pondo em fuga o almirante. Roberto volta para os jardins do palácio, despe-se e continua fazendo-se de louco. A única testemunha da transformação é a filha do Imperador, que o vê através de uma das janelas, mas nada pode dizer por ser muda. O almirante volta a atacar e, por três vezes, Roberto o vence, voltando, em seguida, a sua condição de louco.

O Imperador, a fim de conhecer aquele que tanto o ajudara, manda publicar um edital, onde pede ao cavaleiro do cavalo branco que se apresente à corte, prometendo dar-lhe a metade de seu império e casá-lo com sua filha. O único sinal capaz de identificá-lo é uma ferida de lança na perna. O almirante mete um ferro de lança na própria perna para fingir ser o cavaleiro e vai a Roma dizer ao Imperador que lhe dê o prometido. Obrigado a dar cumprimento a seu édito, ele consente no casamento, "ainda que contra o seu gosto, por ser o almirante pagão e inimigo da lei de Jesus Christo".

Um Anjo aparece para o ermitão que confessara Roberto e diz que Deus o tinha absolvido e que ele já podia abandonar sua condição de louco. O ermitão vai a Roma em busca de Roberto e encontra a cidade em festa para o casamento da filha do Imperador. Ela encontrava-se desesperada pois sabia que o verdadeiro cavaleiro era o louco do jardim. Deus compadece-se de seu sofrimento e lhe restitui a fala. Ela conta tudo o que vira, dizendo que o ferro da lança que provocara o ferimento na perna do cavaleiro estava debaixo da escada onde vivia o louco. Ouvindo isto, todos dirigem-se aos jardins do palácio e verificam que era verdade o que a moça dissera. Roberto faz toda sorte de loucuras, tentando escapar. O ermitão dirige-se a ele e diz que Deus o havia absolvido e que ele seria conhecido a partir dali como Roberto de Deus.

O Imperador diz que, por direito, ele deveria casar-se com sua filha. "Roberto se escusou como político, com o pretexto de ir a uma romaria cumprir certa promessa". Abandona a cidade e vai viver num monte até que lhe aparece o ermitão dizendo que o Anjo o havia procurado, ordenando que se casasse com a filha do Imperador. Roberto concorda e é feito o casamento.

Três anos depois, chega a Roma a notícia de que o Duque da Normandia havia morrido e que um de seus vassallos fazia guerra à duquesa, recusando-se a obedecê-la. Roberto parte para sua cidade natal, luta com os sublevados e captura o vassallo, entregando-o a sua mãe. Ela decide que ele deve ter a cabeça cortada, sendo depois esquartejado. Roberto e sua esposa ficam vivendo em paz, ao lado de sua mãe, até que ele é informado de que o almirante voltara a atacar o Imperador, que necessitava de sua ajuda. Roberto parte para Roma mas, ao chegar, fica sabendo que o almirante havia matado o Imperador. Ricardo encontra o inimigo e mata-o. Volta em seguida para a Normandia, onde tem um filho de nome Ricardo, "o qual foi dos doze pares de França no tempo de Carlos Magno, chamado Ricardo da Normandia."

2.2.9 Paixão de Cristo

a. Notícia bibliográfica

O *Auto da Muy Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* é uma peça teatral quinhentista da autoria do Pe. Francisco Vaz de Guimarães, cuja primeira edição conhecida data de 1559. O Auto foi sucessivamente reeditado ao longo dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX. Diz Inocêncio que as diferentes edições variam muitíssimo entre si, um tanto pela "incúria e ignorância dos que as dirigiram" e muito devido à ação da censura:

"segundo os testemunhos escriptos de alguns bibliographos acreditados, a Inquisição fez expurgar a edição de 1613, mutilando e transtornando varios logares do mesmo texto, os quaes dahi em diante continuaram a ser impressos com estas alterações, por modo que diferem muito das três primeiras edições".

Há notícia sobre as seguintes edições: 1559, 1593, 1613, 1617, 1639, 1659, 1739, 1761, 1783, 1784, 1785, 1790, 1820, 1849, 1853, 1862, 1879 (2 edições), 1893, e duas edições sem indicação de data. Há

também o *Novo Auto da Muy Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* que difere muito do auto do Pe. Francisco Vaz.

b. *Resumo do Auto da Muito Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo, conforme a escrevem os quatro evangelistas.* Obra feita pelo muito reverendo Padre Francisco Vaz de Guimarães. Offerecido por um devoto. Rio de Janeiro, Eduardo & Henrique Laemmert, s/d.

O texto, escrito em versos com métrica e rima irregulares, reconta os episódios relativos aos últimos dias da vida de Cristo. A peça inicia-se com a fala de um "representador" que apresenta um resumo de todos os fatos que serão apresentados em cena. Ao final de sua fala, "vai-se o representador, e entram os fariseos, Cayphas, Rabi Azar, Jacob Baru, Rabi Abram; e logo chega um Espia, e diz Cayphas (...)"

Cayphas está reunido com seu conselho a fim de decidirem o que fazer com Jesus, homem muito perigoso, "destruidor da nossa Lei", "adorado como um Rei." A melhor solução parece ser matá-lo:

Diremos ser malfeitor,
Diremos ser feiticeiro,
Público encantador,
É de Deus blasphemador;
Dos diabos companheiro.

Enquanto isso, Judas e o diabo conversam, acertando a traição. O apóstolo estava enraivecido pois Cristo o privara de um unguento milagroso com o qual ele poderia enriquecer. Decide vender Cristo a Cayphas para recuperar o dinheiro perdido. Dirige-se, portanto, ao conselho e diz:

Não cureis de offerecer
Palavras de lisongeiros,
Dai-me vós trinta dinheiros,
Que elle me fez perder
Vereis então o que eu faço,
Se me quizerdes dar,
Porque eu o hei de espiar,
Ate o metter no laço

Os judeus acertam a prisão a Cristo para aquela noite. Seguem-se os conhecidos episódios bíblicos da santa ceia, visita a Maria, traição e arrependimento de Pedro, arrependimento de Judas - que se enforca com o auxílio do diabo, que imediatamente leva sua alma para Lúcifer.

Cristo é julgado por Pilatos, que o considera inocente, enviando-o, portanto, para Herodes, a quem caberia decidir seu destino. Este Herodes é filho daquele que mandara matar todas as crianças nascidas no mesmo período que Jesus. Explica-se a ele que é necessário decidir sobre a condenação ou absolvição de Cristo. Ele faz uma recapitulação de toda a vida do réu - nascimento, reis magos, milagres - acabando por considerá-lo inocente, enviando-o de volta a Pilatos. Este recusa-se a condená-lo, principalmente depois de um sonho que sua mulher tem, no qual se diz que Jesus é "um manso cordeiro" que não deve ser sacrificado.

Um Accusador, representante do povo, decide pela sua condenação. Seguem-se os martírios e, finalmente, Pilatos autoriza sua morte:

Eu mando que seja alçado
Em uma cruz de madeiro
Com fortes pregos pregado
E morra crucificado
No mais áspero madeiro

Relatam-se, em seguida, os episódios relativos à via crucis, padecimento de Nossa Senhora e dos apóstolos, à crucificação dos ladrões. Cristo morre e Nicodemus pede a Pilatos que lhe entregue o corpo de Jesus para que ele seja sepultado. O pedido aceito e Nicodemus junto com José de Arimatéia o levam ao sepulcro "e acaba a obra em louvor de Deus".

É interessante perceber que, ao longo de todo o texto, os sentimentos dos personagens são expostos; há muitas falas reservadas às lamentações de Maria, à crise de consciência de Pilatos que não quer condenar Cristo, aos sentimentos dos apóstolos. Até mesmo personagens secundários como porteiros, espiões, etc. emitem opiniões sobre os fatos que se desenrolam a sua frente. Mesmo que todos conheçam o final desta história, estas falas das personagens criam uma interessante tensão no interior da narrativa.

2.2.10 D. Ignez de Castro

a. Notícia bibliográfica

Inocêncio atribui a autoria deste texto a Nicolau Luis, que o teria escrito a partir da comédia de Velez Guevara *Reynar después de morir* (1630), havendo, entretanto, críticos que o consideram um simples tradutor.

Sobre a história de Ignez de Castro, há também, em forma de teatro de cordel, a peça *Só Amor Faz Impossíveis*, de Silvestre S. da Silveira Silva, pseudônimo de Manuel José de Paiva, escrita em 1790.

As edições que conheço são de 1772, 1785, 1790, 1792, 1813, 1827, 1844 e 1952.

b. Resumo da História de D. Inês de Castro, Livraria Barateira, 1952.

O folheto narra a conhecida história do desafortunado amor de D. Pedro e D. Inês de Castro.

A história principia narrando a tristeza de D. Pedro em seu casamento com Dona Constança, de Espanha, e sua necessidade de amar ardentemente alguém, pois era "poeta como o avô". Diz ele a um confidente:

"- Amam todos, ou quase todos os seres criados, e é de ver-se as próprias feras, mansas como cordeiros nos momentos em que libam o hidromel da ternura."

D. Pedro, ao conhecer Inês, fica profundamente tocado por sua beleza - em breve, tornam-se amantes. Isso traz problemas políticos para as relações entre Portugal e Espanha pois havia um acordo entre os monarcas dos dois países, segundo o qual D. Pedro não teria amantes enquanto D. Constança fosse capaz de conceber.

O narrador toma partido, defendendo os amantes e atacando quem contra eles se pronuncia. Um dos auxiliares de Afonso IV argumenta junto ao Rei contra o amor de seu filho dizendo:

"- O pecado da incontinência é o que mais ofende o Criador... e o mundo!"

O narrador, logo em seguida, comenta ser ele "um franciscano cretino, tão prodigiosamente prolífero que era o pai de todos os rapazitos abandonados que mendigavam em dez léguas em redor!"

Os dois apaixonados trocam muitas juras e diálogos apaixonados enquanto elaboram estratégias para fugir às perseguições dos conselheiros do Rei. Os anos passam e D. Constança, de tão desgostosa, morre. Tempos depois, D. Pedro decide casar-se com D. Inês, clandestinamente, para não despertar a ira de seu pai.

Os conselheiros Pero Coelho, Álvaro Gonçalves e Diogo Lopes Pacheco "tinham semeado os seus ódios entre o esterco repugnante da mais baixa e vil ralé". Aproveitando-se de uma ausência de D. Pedro, que fora caçar, os três incitam o Rei a degolar Inês, dizendo ser este o desejo do povo que, manipulado pelos mesmos conselheiros, gritava: "Seja morta a descarada!"

O Rei aquiesce, apesar de temer as reações do filho. Dirigem-se todos - Rei, conselheiros e "um bando de maltrapilhos muito sujos e esfarrapados" - à casa de D. Inês, que é comunicada de que irá morrer. Ela, o Rei e os Conselheiros discutem acaloradamente enquanto o povo grita do lado de fora, "degolai-a, degolai-a". Inês tenta convencer o Rei de que não há crime no amor e busca enternecê-lo, mostrando-lhe os netos. D. Afonso, comovido, desiste de matá-la, exigindo sua partida para Espanha. Entretanto, os conselheiros incitam o povo, que grita furioso: "morte à barregã!... Morra!...". D. Afonso entrega Inês aos conselheiros, que a matam.

"E fora este o epílogo do triste poema de amor que havia de ser aumentado pela dor do moço príncipe e por uma enorme vingança tão lógica como cruel."

2.2.11 Divertimento Para Um Quarto de Hora

a. Notícia bibliográfica

É uma coleção de contos orientais, traduzidos a partir do francês pelo Pe. Silvério de Lima, "presbítero secular, professor de philosophia racional e moral, prior da igreja de S. Julião em Santarém e Sócio da Academia Real das Sciências de Lisboa." ²²

O folheto passou duas vezes pelas mãos da Real Mesa Censória, a fim de se permitir sua reimpressão, em 1787 e 1825. Inocência diz conhecer uma edição de 1782.

²² SILVA, Inocência, *op. cit.*

b. **Resumo do Divertimento para Um Quarto de Hora - histórias da Tartária, reccomendáveis pela sua galantaria, crítica, judiciosa e moralidade. Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1787.**

O folheto não contém a história completa pois "se o público receber benignamente este primeiro quarto de hora, protesta o author publicar hum em cada semana para divertimento das pessoas curiosas."

A história se passa entre muçulmanos. Um derviche (religioso maometano) encontra um menino abandonado e cuida dele até que se torne o maior alfaiate do mundo, "fazendo os fatos sem ter que tirar medida".

O alfaiate apaixona-se por uma moça, tão misteriosa quanto formosa, chamada Zebd El-Caton. Para não ofender "o nosso grande Profeta", a moça decide retribuir o amor do alfaiate.

O Rei descobre a paixão dos dois e tenta impedi-los de ficarem juntos. A mãe e a irmã da moça intercedem a favor do casal e são punidas, sendo despedidas até a cintura e açoitadas.

O folheto é interrompido ficando prometida sua conclusão para um próximo volume que, ao que tudo indica, não chegou a ser publicado.

2.2.12 João de Calais

a. Notícia bibliográfica

A *História de João de Calais*, em comparação com as anteriormente citadas, é recente. Foi escrita por Madame Angélique de Gómez, na França, tendo sido editada pela primeira vez em 1723, nas *Les Journées Amusantes*, que são uma sucessão de narrativas encadeadas, contadas numa reunião feminina, seguindo a fórmula tornada popular pelos livros orientais como *Mil e Uma Noites*.

Não se sabe ao certo o ano em que a história foi traduzida para o português, mas Teófilo Braga ²³ menciona a versão lusitana como um dos folhetos mais vendidos em 1783, apenas sessenta anos após sua publicação na França. O tradutor português fez algumas modificações no texto: no original, Constança é filha do Rei do Portugal e não do rei da Sicília; o porto para onde se dirige João de Calais com os retratos é Lisboa e não Palermo; e o príncipe traidor é D. João e não

²³ BRAGA, Teófilo, *op. cit.*

Florimundo.²⁴ A história foi sucessivamente reeditada ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX.

b. **Resumo da História de João de Calais, Lisboa, Typografia de J.R.D'Oliveira, 1854.**

João é filho de um rico negociante, residente em Calais, que se empenha em defender o porto contra o ataque dos piratas. Em uma destas idas ao mar é surpreendido por uma tempestade que o tira de seu caminho, levando-o a uma ilha desconhecida, onde encontra uma rica cidade.

Numa praça vê um cadáver sendo devorado por cães, castigo aplicado aqueles que morressem sem saldar suas dívidas. João quita os débitos do morto e manda enterrá-lo dignamente. Encontra, também, um navio com duas moças ricamente vestidas, aos prantos, no tombadilho. Descobre serem escravas que seriam vendidas no dia seguinte. João as compra, não para as manter como cativas e sim para devolvê-las a seus pais.

Ele apaixona-se por uma delas, Constança, que lhe nega qualquer informação sobre sua origem. Mesmo assim, casam-se e voltam para Calais. O pai de João desaprova a união por julgar a esposa de seu filho muito inferior a ele e expulsa-o de casa. João passa a viver com sua mulher e com Isabel, a amiga que também havia sido presa. Ao final de um ano de casamento, Constança dá à luz um menino.

O pai de João, tentando fazê-lo esquecer-se da mulher e do filho, dá-lhe um navio para ir estabelecer negócio entre as nações que ele havia descoberto em sua viagem. Constança pede ao marido que pinte seu retrato, junto ao filho e à amiga, na câmara do navio e que, em sua viagem, faça uma parada no porto de Palermo, Sicília. João atende aos pedidos e sai em viagem.

Em Palermo, a formosura de seu navio aguça a curiosidade geral, fazendo com que até o Rei deseje conhecê-lo. O soberano entra na embarcação e, ao ver os retratos, sente-se mal, pois Constança é sua filha e a amiga é filha de um duque da Sicília.

²⁴ O texto original francês "Histoire de Jean de Calais", in: *Les Journées Amusantes*, par Madame de Gómez, 3^a ed, Amsterdam, 1731 está reproduzido em *Cinco Livros do Povo*, op. cit.

Todos os súditos alegram-se com a notícia, exceto Florimundo, sobrinho do rei e seu herdeiro na falta de Constança, a quem em outro tempo havia declarado seu amor.

João volta a sua terra, a fim de buscar sua esposa, sendo acompanhado por Florimundo. Ao chegarem, são recebidos com festa, pois a cidade já havia sido informada da condição de Constança, tendo o pai de João feito as pazes com ela. Decidem retornar rapidamente a Sicília, pois o Rei estava ansioso por reencontrá-los.

No caminho de volta são surpreendidos por uma tempestade, da qual Florimundo se aproveita para atirar seu rival ao mar, dirigindo-se depois, em segurança, para Palermo, onde Florimundo consegue convencer o Rei de que seria do interesse do Estado seu casamento com Constança. Ela rejeita a idéia, mas acaba cedendo devido à insistência de seu pai.

Entretanto, João não estava morto. Ele conseguira salvar-se, indo para uma ilha deserta. De lá, é resgatado por um misterioso homem que o envia a Palermo durante o sono, com a condição de que João repartisse com ele aquilo que mais amasse. Ele chega à cidade dias antes do casamento; é reconhecido por todos e o traidor, Florimundo, é morto.

Durante as festas para comemorar o reencontro do casal, aparece no palácio o misterioso homem que salvara João, a fim de cobrar a promessa, exigindo que ele lhe desse metade de seu filho. Sem ter como escapar, João lhe diz que dívida a criança. Vendo sua firmeza de caráter, o estranho desiste de seu intento e conta que ele era o homem a quem João dera sepultura e que, desde então, zelava por ele.

2.2.13 Santa Bárbara ²⁵

a. Notícia bibliográfica

O *Auto de Santa Bárbara* foi escrito por Afonso Alvares, autor da "escola vicentina", já comentado no capítulo 1. Inocêncio, ao referir-se às obras de Alvares, diz que

²⁵ Na listagem anteriormente apresentada aparece, antes da indicação Santa Bárbara, o título *O Diabo Coxo*, entretanto não comentarei este texto, pois não tenho certeza de que seja literatura de cordel, uma vez que não foi possível localizar este título nas coleções existentes em Portugal. Entretanto, mantive a indicação, pois ela aparece, nos pedidos de licença, junto com entremezes que foram publicados sob a forma de cordel.

"as edições mais antigas que apponto (...) não são por certo as primeiras que dos mesmos autos se fizeram. Tenho por indubitável que todos se imprimiram ainda em vida de Álvares, e, por conseguinte, muito antes de findar o século XVI, porém julgo provável que a Inquisição os fizesse recolher a título de expurgal-os ou corrigil-os, e que d'ahi resultasse não só o desaparecimento dos exemplares, mas perder-se até a memória de taes edições"

Conservaram-se, entretanto, as seguintes edições 1613, 1615, 1634, 1663, 1668, 1737, 1786, 1790, 1859, 1877, 1907. O *Auto de Santa Bárbara* deve ter alcançado grande popularidade, pois, além de ter sido sucessivamente reimpresso, é citado nas três relações de livros mais populares apresentadas por Teófilo Braga.

b. **Resumo do Auto de Santa Bárbara, obra da vida da Bemaventurada S. Bárbara Virgem, e Martyr, filha do Dioscuro Gentio em a qual entrão as figuras que no princípio da obra se seguem: Santa Bárbara, Três Pedreiros, o Dioscuro pay de Santa Bárbara e hum Anjo, dous pastores e Marciano, hum Alcaide, hum homem ancião. Évora, Off. da Universidade, data ilegível.**

O folheto é escrito em versos setessilábicos, com rimas ABBAB. A peça inicia com uma oração de Santa Bárbara a Deus, elogiando-o, mencionando seus feitos e reprimando o povo infiel que padece sem conhecer a Deus. Para alegrar-se, vai ver uma fortaleza que seu pai está construindo e conversa com os pedreiros que estão erguendo uma torre com duas janelas para servir de aposento a Santa Bárbara e sua donzelas. Ela ordena que sejam abertas três janelas; os pedreiros hesitam pois estão trabalhando sob as ordens de seu pai, mas são convencidos quando ela diz que "do que eu fizer meu pay será bem contente".

Ela retira-se da construção e vai orar "junto do banho", pedindo a Deus que faça aparecer uma fonte de água no local. Seu desejo é atendido e surge um Anjo que a batiza na água abençoada da fonte.

A cena volta para o local da construção onde aparece o pai de Bárbara que estranha a existência de três janelas. Ao saber que se trata de um desejo da filha diz:

Pois que minha filha quer
 a mim muito me apraz
 de tudo quanto fizer,
 tomo disto grande prazer,
 e muito me satisfaz.
 E mais eu quero também
 que se lavre á maravilha
 esta torre, pois convém
 porque não tenho outro bem,
 senão esta minha filha.

O pai de Bárbara recebe um embaixador que vem pedir a mão da filha do Dioscuro, em nome do Duque Theodoro. Apesar de interessado no casamento, ele diz ser necessário submeter o caso à apreciação de Bárbara.

A cena passa para dois pastores, falantes de espanhol, que discutem sobre comida, bebida, sono, festas, constituindo uma cena independente, paralela à trama.

Volta a cena para o diálogo de Bárbara e seu pai acerca do casamento. Ela diz que não pode aceitar pois já é casada com Cristo através do batismo, tendo-lhe prometido virgindade. O pai se desespera pois não crê em Cristo e sim nos deuses gregos e tenta matar a filha que foge. Em sua fuga é vista pelos dois pastores que, apesar de cristãos, indicam ao pai o paradeiro da moça, fugindo em seguida pois sabiam que ele mataria qualquer cristão que encontrasse.

Dióscuro captura a filha e a leva à presença de Marciano, o Adiantado de César, pedindo sua morte. Marciano decide debater com ela para convencê-la de seu erro e reconduzi-la à crença nos deuses gregos. Sua primeira pergunta incide sobre a questão da trindade. Ela explica o Pai, o Filho e o Espírito Santo podem ser um só da mesma maneira que uma vela é, ao mesmo tempo, "cera, lume e pavio" ou como o Sol que é luz, raios e calor.

Ao ouvir suas razões, Marciano ordena que ela seja açoitada até que "lhe vejão as entranhas". Depois de "atormentada" ela é reconduzida à presença do Adiantado, sem que tenha alterado suas convicções. Novo debate ocorre: Bárbara faz uma exposição da doutrina cristã enquanto Marciano tenta mostrar seus erros e as vantagens dos deuses gregos. Ela é levada novamente a martirizar, suas tetas são cortadas e fazem-lhe vinte "monetas". O final do suplício seria sua exibição pelas ruas da cidade. Neste momento surge um Anjo que a veste,

cura seus ferimentos e lhe diz que não tema a morte pois Cristo a receberá como esposa em sua glória.

Bárbara vai à presença de Marciano e outra discussão ocorre pois ele diz que lea foi salva pela bondade de Júpiter enquanto ela garante que foi Cristo. Frente a sua intransigência, o Adiantado ordena que ela seja degolada e o próprio Dióscuro se oferece para fazê-lo. Ela faz uma oração e é morta pelo pai que exhibe sua cabeça ao povo. Imediatamente, começam a cair trovões e o Dióscuro morre, surgindo um grupo de diabos que vem levá-lo.

2.2.14 Reinaldos de Montalvão

a. Notícia bibliográfica

A *História de Reinaldos de Montalvão* foi traduzida a partir do espanhol por João de Matos Fragoso no século XVII. Pouco tem sido dito sobre este folheto, talvez por se tratar exatamente da mesma história contida no folheto *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* anteriormente comentado. Na verdade, a *História de Reinaldos de Montalvão* é uma transposição para o teatro do *Carlos Magno Comentado*. A peça, em versos com métrica e rimas irregulares, narra exatamente os mesmos acontecimentos e situações, havendo uma única diferença no que diz respeito à expressão dos sentimentos dos personagens. Talvez por se tratar de teatro, o texto preocupa-se em detalhar as dúvidas e emoções dos protagonistas, o que não acontece na *História do Imperador Carlos Magno*. Conheço apenas uma edição do folheto:

Comédia Nova intitulada O Melhor entre os Doze, Reinaldos de Mont'alvão, huma das heróicas acções francesas, traduzidda fielmente de seu original hespanhol, e ordenada no idioma da nação portugueza, Lisboa, na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1783, com licença da Real Meza Censoria.

2.3 ANÁLISE DOS TEXTOS

Analisando este conjunto de textos, percebe-se que eles têm vários pontos comuns, que se repetem de história para história. Não se trata de estabelecer "funções" - "por função, compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua

importância para o desenrolar da ação" ²⁶ -, identificar seu número, seqüência e sua estruturação na construção narrativa, como fez W. Propp em seu estudo sobre os contos de magia russos. Entretanto, é inegável a existência de invariantes presentes no conjunto dos folhetos aqui comentados, o que aproximou a análise destas narrativas ao modo de trabalho proppiano.

Praticamente todas as histórias têm sua trama estruturada a partir do confronto entre um herói e um vilão, podendo haver uma multiplicação de personagens encarnando o papel do herói em contraposição a diversos malfeitores. A partir de uma situação de equilíbrio, em que reina a paz e a harmonia entre os personagens, surgirá o confronto entre o herói e o vilão, que são colocados frente a frente, em ação. É importante perceber que os folhetos são centrados na ação, não havendo nenhuma constituição de cenário, de ambiente, nenhuma descrição de paisagens ou situações que não envolvam atitudes dos protagonistas havendo, inclusive, uma grande economia em relação a personagens secundários, que praticamente nunca aparecem. Os atributos físicos dos personagens são praticamente esquecidos; vez por outra o narrador lembra-se de dizer que alguém é "a mais formosa senhora que n'aquelle seculo se conhecia" (*História da Princesa Magalona*), mas a caracterização não vai muito além disso: era formosa, era velha ...

Percebe-se que o narrador não abandona jamais o eixo central da trama, não desvia a atenção do leitor para paisagens, fisionomias, estados psicológicos ou quaisquer acontecimentos paralelos ao encontro do benfeitor e de seu opositor. Estes antagonistas são de um tipo muito especial, que em quase todos os folhetos se repete: seu embate se dá no nível moral e, neste aspecto, o narrador não economiza caracterizações. Os atributos recorrentes do herói são a coragem, justiça, honra, lealdade, fidelidade, piedade, enquanto o vilão é mentiroso, desleal, vingativo, invejoso, infiel e dissimulado.

Pensemos no caso da *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. Nela, Reinaldos - o benfeitor - luta contra as artimanhas de Florante e Galalão - vilões - sem abandonar jamais sua coragem, que o leva a combater sozinho el-rei de Fés; sua lealdade, que faz com que ele socorra Carlos Magno mesmo após ter sido injustamente castigado por ele; seu senso de justiça, que o leva a tentar impedir

²⁶ PROPP, Wladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1984.

Galalão de ocupar um lugar imerecido ao lado do Imperador; sua fidelidade que não o deixa aproveitar-se da fraqueza de Carlos Magno que adormece a sua frente; e sua piedade e bondade que o levam a proteger Arminda e a não matar Mallaco que havia sido por ele aprisionado. Enquanto isso, Galalão e Florante mentem, dizendo ao Imperador que Reinaldos os atacara à traição, que ele se havia juntado a ladrões e tornara-se um salteador; são traiçoeiros, pois atacam Reinaldos pelas costas, conseguindo assim capturá-lo; Florante é covarde e infiel, sendo capaz de abandonar o campo de batalha para se esconder, deixando seus companheiros lançados à própria sorte. O Imperador tenta ser justo, tomando atitudes a partir dos fatos de que toma conhecimento. Ele pode ser muitas vezes enganado, mas no final sabe fazer justiça, punindo os malfeitores e premiando os justos. Esta atitude de Carlos Magno é recorrente na maioria das caracterizações dos outros soberanos que aparecem nas histórias: eles são levados pelos acontecimentos, cometendo, inconscientemente, muitas injustiças, até que percebam quem é realmente honesto e bom, reparando então seus erros anteriores. De certa forma, eles estariam fora da disputa entre o Bem e o Mal, que se desenrola a sua frente. Eles tentam sempre ser justos e acreditam no que lhes é dito; como a dúvida e a reflexão não são atributos destes personagens, eles são levados a crer naquilo que os malfeitores lhes dizem, agindo, portanto, de forma equivocada até que consigam perceber a verdade. Ao ser estabelecida a realidade dos fatos, os heróis mostram-se incapazes de guardar rancor, perdendo seus antagonistas e eximindo-os de qualquer castigo, enquanto os vilões, ao serem desmascarados, mostram-se covardes e sem dignidade, atirando-se aos pés do soberano e de seus inimigos, pedindo clemência.

A mesma situação repete-se em *O Capitão Belizário*, em que Felipe e Onória são ciumentos, infiéis, vingativos, rancorosos, mentirosos, enquanto Belizário e Porcia sabem ser generosos, justos, corajosos, imparciais, benevolentes e fiéis. Mais uma vez o Imperador é enganado momentaneamente, mas consegue fazer justiça no final. Este folheto é dos que mais impressionam pela falta de reação psicológica dos personagens, envolvidos em situações que chegam, por exemplo, à perda dos olhos, sem que se esboce qualquer desespero, temor ou angústia naquele que é cegado ou qualquer culpa no Imperador que decretara a sentença, ao saber que ela fora injusta. Apenas os vilões expressam algum sentimento quando são derrotados, desesperando-se e pedindo

piedade, sem entretando terem demonstrado qualquer remorso por suas atitudes, quer no momento de executar seus ardis, quer ao se verem desmascarados; sua única reação é de medo quando estão às vésperas de serem punidos.

Este tipo de situação repete-se nos demais textos, podendo haver uma variação quando, em lugar de um malfeitor, é o destino que põe à prova os heróis, testando sua capacidade de permanecerem bons frente às adversidades, como é o caso da *História da Princesa Magalona* e do *Conde Pierre*. Mesmo assim, este folheto pode ser colocado em conjunto com os outros, pois permanece a exaltação da retidão moral.

Nos folhetos *Acto do Infante D Pedro*, *Astúcias de Bertoldo*, *Vida de Cacasseno* e *História da Donzela Teodora* não há um confronto claro entre um benfeitor e seu antagonista, apesar de nos dois primeiros persistir a exaltação da retidão moral sob quaisquer adversidades. Como foi dito anteriormente, o primeiro deles não é uma narrativa "padrão" pois o folheto é composto através da justaposição de descrições de viagens e situações pitorescas. Há o confronto entre o grupo liderado por D. Pedro e culturas diferentes da sua, louvando-se sempre a retidão do comportamento dos portugueses e a exaltação dos preceitos do catolicismo. Em *A Vida de Cacasseno* há também uma exaltação da retidão moral, através dos inúmeros conselhos e exemplos apresentados por Marcolfa aos soberanos que recebem tanto destaque quanto a narração de situações cômicas criadas por Cacasseno. Na *História da Donzela Teodora*, apesar de o fundamental ser a luta para demonstrar conhecimento e o debate verbal, há também questões de ordem moral envolvidas. A donzela é fiel ao mercador, agindo sempre no sentido de auxiliá-lo, enquanto os sábios, seus antagonistas, são cruéis, não têm respeito por ela, não são capazes de cumprir a palavra empenhada - o terceiro sábio prometera despir-se caso fosse derrotado, mas volta atrás e humilha-se para que não tenha que fazer o prometido.

Além do eixo em torno do qual se desenrola a trama, há outros elementos comuns que permeiam os diversos textos. Todas as histórias passam-se entre os nobres, havendo poucas referências à vida, aos problemas ou às dificuldades dos pobres. Quando os súditos aparecem, nota-se que eles vivem em perfeita harmonia com seus senhores. É o caso dos lavradores, que moravam próximo ao castelo de Reinaldos, que o ajudam quando ele está em dificuldades por ter rompido com o Imperador: fazem com que ele jante na casa de um dos lavradores todas as noites e o

defendem da morte, chamando el-rei de Fés e armando-se para combate a fim de libertá-lo da torre onde Carlos Magno o prendera. Os pobres são capazes de alimentar e proteger os nobres, portanto eles estão em igualdade de condições.

Também há representantes das classes desfavorecidas em *O Capitão Belizário*, no qual Belizário é reconduzido à sua condição de herói através da intervenção das criadas de Onória que colocam o Imperador Justiniano a par das artimanhas de sua noiva, indicando, assim, o caminho da justiça e da verdade.

Na *História da Imperatriz Porcina* há uma pobre viúva que a recolhe em sua casa, dá-lhe de comer e lhe diz que "esta terra é governada com muita justiça pois o senhor dela é um conde muito nobre, parente d'el-rei de França, e nos governa com muita inteireza (...) fazem grandes esmolas e caridades e são muito amigos de conservar a boa união entre seus vassallos". Pobres e ricos vivem em simbiose, numa comunhão perfeita de interesses e sentimentos.

As únicas histórias que têm como personagens principais membros da classe subalterna - neste caso "súditos", pois há sempre reis, rainhas, imperadores, condes - são as da família de Bertoldo. Marcolfa e seu marido são camponeses, mas um tipo especial de camponês, pois eles são proprietários de terras e passam "sem fadiga os dias de sua vida" devido aos generosos donativos que recebem dos soberanos. Mais uma vez está presente a relação simbiótica entre subalternos e dominantes. Neste folheto aparece explicitamente uma noção que permeia os demais: os pobres são felizes quando conhecem o seu lugar. Em um certo episódio, o Rei pergunta a Marcolfa por que ela não trazia os ricos vestidos que ele lhe dera. Ela responde: "porque nossa montanha requer vestidos toscos e também a comida; como pão misturado com centeio e bebo água; com esta comida se mantêm os corpos saudáveis e robustos." O Rei sentencia: "O que se contenta com seu estado é feliz".²⁷ Caso mais extremo ocorre com Bertoldo, que chega a morrer quando assume um

²⁷ Em dois textos que compõe a lista dos folhetos remetidos ao Brasil, mas que não foram analisados aqui por terem sido enviados poucas vezes - *Cosme Manhoso* e *Velho Namorado* -, a vida dos pobres é tematizada, mas suas dificuldades são tratadas humoristicamente, seus problemas são motivo de piada. São folhetos satíricos que tematizam o desejo dos protagonistas de ascender socialmente pela via do casamento e da economia. Trata-se de pobres que não se contentam com seu lugar na sociedade e talvez por isso sejam vistos como algo cômico.

nível de vida que não é o seu, sendo sua morte causada pela inadequação de seu organismo às comidas finas.

Assim, os folhetos tentam constituir um universo "supra-social", acima de classes ou divisões sociais, pois mesmo nas poucas vezes em que há menção a pobres e ricos isto não é percebido como um desnível, uma desigualdade, já que todos vivem em harmonia, ajudando-se mutuamente. A grande distinção é entre o BEM e o MAL, e o que preocupa é o comportamento dos indivíduos sob estas duas ordens.

Neste aspecto, até mesmo a distinção entre homens e mulheres perde importância. A maioria dos personagens é masculina, mas as mulheres colocadas em cena não ficam a dever nada aos homens em termos de valentia, ousadia, coragem. Um exemplo é Clarícia Bolão, esposa de Reinaldos, que se arma, monta a cavalo e vai a campo enfrentar Florante; algo próximo faz Arminda, filha d'el-rei de Fez, que se finge de homem e participa da batalha. Na *História da Donzela Teodora*, ela mostra-se não só mais inteligente que os maiores sábios, mas também capaz de solucionar os problemas do mercador que, desastrosamente, perdera toda sua fortuna. Marcolfa é tão astuta quanto seu marido Bertoldo e na falta dele é ela quem governa a família, garantindo sua prosperidade, além de aconselhar e entreter os soberanos tão bem quanto Bertoldo o fazia. Em outras palavras, a caracterização das mulheres foge ao padrão convencional em que são marcadas por características que as distinguem dos homens, sendo vistas como seres frágeis, indefesos a quem cumpre proteger; nestas histórias, elas são capazes de tomar atitudes tanto quanto os homens. Um bom exemplo é a *História da Princesa Magalona*, onde Pierre e sua amada se perdem em um bosque, não conseguindo encontrar um ao outro, ou seja, estão na mesma situação de dificuldade frente a um problema e ambos, cada um a sua maneira, saem-se bem. Magalona consegue ir sozinha a Roma e a Provença e é capaz de construir e administrar um hospital. Pierre vai para outro país, torna-se amigo e conselheiro de um sultão e, após algumas dificuldades, retorna a Provença. Isto não quer dizer que os folhetos representem um mundo ideal em que as mulheres não sofrem qualquer discriminação - lembre-se do narrador da *História de Carlos Magno* que, ao se referir a Clarícia comenta: "ainda que mulher, hera muito valerosa" - mas significa que a preocupação tematizada nos textos é, uma vez mais, em que eixo moral os personagens se colocam. Homens e mulheres transitam com a mesma desenvoltura pelas situações apresentadas, sabendo ser

igualmente perversos ou bondosos. Onória (*Capitão Belizário*) vive uma situação muito próxima à de Albano (*Imperatriz Porcina*). Ambos são apaixonados e rejeitados, tornam-se vingativos em função disto, mentem e elaboram armadilhas, enganando os parceiros de seus amados, levando-os a punir os inocentes. O percurso dos dois é bastante próximo, não sendo possível diferenciá-los por se tratar de um homem e uma mulher, pois ambos fazem parte de uma mesma configuração moral, que os coloca no eixo da MALDADE. Da mesma forma, personagens masculinos e femininos agem de maneira indêntica - são indiferenciados - quando se colocam no eixo da VIRTUDE.

A questão religiosa - que poderia parecer relevante, devido à constante preocupação dos cristãos em defender sua crença como a única verdadeira - mostra-se também acessória pois os não-cristãos, apesar de serem apresentados como o inimigo, sabem colocar-se ao lado dos justos, colaborando com eles e reconduzindo-os ao local honrado que lhes pertence. Na *História do Imperador Carlos Magno*, por exemplo, os mouros são os "inimigos da nossa Santa Fé Católica", mas não são os reais vilões ou oponentes porque se aliam aos BONS - Reinaldos, Clarícia, Roldão, Oliveiros -, sendo responsáveis pelo esclarecimento da verdade, orientando o Imperador para o caminho da justiça. Na *História da Princesa Magalona* também há mouros, que, a princípio, capturam Pierre, mas que são suficientemente generosos para, na figura do sultão do Grão Cairo, presenteá-lo com uma grande quantidade de jóias, auxiliando-o em sua volta para Provença. Assim, os mouros são apenas pretensos inimigos; o embate narrado nestes folhetos não é entre cristãos e não-cristãos, já que não se pode atribuir as características da retidão moral aos primeiros - todos os vilões apresentados são cristãos - nem a perfídia aos últimos, pois eles sabem se colocar ao lado dos virtuosos, auxiliando-os.

Além destas características de enredo, há questões formais que aproximam este conjunto de folhetos. Em todos eles, a história se passa num espaço pouco marcado, pouco caracterizado, podendo haver designação de algumas localidades através da menção de nomes de cidades - como Provença, Roma, Sicília, Nápoles - mas que acabam sendo um acessório que poderia, inclusive, ser dispensado sem alterar a estrutura narrativa, pois não são explorados para a constituição de um cenário, que ocupasse um papel no desenrolar da narrativa. Pode-se dizer que as histórias se passam num local indeterminado ou, dito de outra

maneira, a história poderia se desenrolar em qualquer espaço pois esta questão não é importante para o desenvolvimento da narrativa. Na *História do Imperador Carlos Magno*, por exemplo, não é mencionado o local em que se travam as lutas entre o exército francês e os mouros; na *Vida de Cacasseno* não se sabe em que reino vivia Marcolfa e sua família. Além dessa indeterminação geográfica, o espaço - num sentido mais geral, que envolvesse descrições da natureza, caracterização de um ambiente, constituição de um cenário - não contribui em nada, não interfere no andamento da narrativa. Como já foi dito, o foco narrativo concentra-se na ação, no embate dos personagens.

O tempo também é muito pouco marcado. Todas as histórias se desenrolam no passado, mas trata-se, muitas vezes, de um passado indeterminado, quase atemporal - "Havia nos tempos passados, na província de Provença ..." (*História da Princesa Magalona*) - ou um passado bastante remoto - "no tempo em que o Imperador Carlos Magno andou em batalha com os mouros" (*História do Imperador Carlos Magno*). Como no teatro medieval - discutido no capítulo anterior - tempo e espaço são categorias que obedecem apenas às necessidades da ação, não tendo qualquer pretensão de acompanhar uma sucessão cronológica próxima à do mundo concreto. Na *História da Princesa Magalona*, por exemplo, não é possível saber por quantos anos os dois apaixonados estiveram separados. A sensação que se tem, ao ler a história, é de que sua separação não foi longa, mas neste período, Pierre torna-se escravo dos mouros, consegue a confiança do sultão, torna-se seu conselheiro e amigo, obtém permissão para retornar a sua terra natal, perde-se numa ilha deserta, é encontrado - às portas da morte - por navegadores e retorna a Provença. Enquanto isso, Magalona, que despertara sozinha no bosque, caminha sem destino até chegar a Roma, de lá parte - a pé - para Provença, constrói um hospital e uma capela, recebe as jóias que Pierre trazia consigo antes de perder-se na ilha, ampliando com elas o hospital. Os dois reencontram-se e é marcada a data de seu casamento, que logo se realiza. Esta sucessão de locais e épocas não diz muito sobre a história, são informações acessórias inseridas no eixo central da trama, que é o contínuo teste da capacidade dos amantes de permanecerem fiéis à sua promessa de um dia se casarem, mantendo-se dentro dos princípios da retidão moral.

Em relação a este aspecto, os folhetos aproximam-se dos contos de fadas, que com o seu "era uma vez" instauram um tempo e um

espaço próprios, alheios às convenções cronológicas e geográficas.

Aliando-se estas características formais ao que vinha sendo dito em relação ao enredo, pode-se pensar que estas histórias retratam um mundo ideal, para o qual não cabe a crítica social - que em momento algum aparece nos folhetos - pois nele imperam valores morais claramente delimitados, tem-se certeza de que a justiça será feita, premiando os bons, e onde há uma ordem política também ideal, capaz de unir pobres e ricos na busca da justiça e da bondade. Como o tempo deste "mundo ideal" não é delimitado, pode-se pensar que se trata de uma situação passada perdida, uma "idade de ouro", onde os valores eram outros e melhores. Mas também é possível acreditar, pela própria indefinição temporal, que os folhetos falam de uma situação hipotética futura, de um objetivo utópico.

Percebe-se a existência de recorrências estruturais neste conjunto de folhetos: coincidências quanto ao eixo narrativo, construção de personagens, tipo de narrador, trabalho com o tempo e o espaço. Além destas questões gerais há certas cenas e situações que se repetem, não só neste conjunto de obras analisadas mas também em muitos outros folhetos portugueses. Há, por exemplo, o episódio do filho que abandona o lar para depois retornar incógnito, indo viver como um mendigo sob as escadarias da casa paterna (*Auto de Santo Aleixo* e *História de Roberto do Diabo*, entre outros); a situação da esposa falsamente acusada de traição (*Auto de Santa Genoveva* e *História da Imperatriz Porcina*); o episódio do carrasco que engana o mandante do assassinato, entregando-lhe uma prova falsa do cumprimento de sua missão (*O Capitão Belizário*, *Imperatriz Porcina*, *Santa Genoveva*), ou ainda o reencontro dos amantes, que não se reconhecem fisicamente, mas se descobrem através de um relato de suas vidas (*História da Princesa Magalona*, *História da Imperatriz Porcina*, *História de Santa Genoveva*). Este tipo de situação, assim como a estrutura narrativa que põe em luta o bem e o mal, não é característica exclusiva do cordel português; encontram-se, como já foi dito, nos contos de fadas, ou nas *Mil e Uma Noites*, para citar apenas dois exemplos. Estes textos, assim como os folhetos que aqui analiso, fazem parte de um repertório ficcional, ao qual os autores recorrem ao compor textos populares ou tradicionais. O conjunto de textos que chegaram ao Brasil são um recorte bastante específico desta tradição que privilegia determinadas imagens e idéias, temas e situações. A relação entre o cordel lusitano e este repertório ficcional será melhor

discutida quando estes textos forem analisados em confronto com os folhetos nordestinos.

Este conjunto de textos aqui comentado é um retrato do que foi a literatura de cordel portuguesa, se não de toda ela - pois, como se viu, esta designação abrange uma infinidade de produções sem muita uniformidade - ao menos da parte tida como mais significativa pelo público, pois todos eles fazem parte dos "best-sellers" do gênero, tendo sido, talvez por isso, enviados para o Brasil. Entretanto, se eles retratam o cordel luso, não são sequer um pálido esboço do que é a literatura de cordel no nordeste brasileiro, como se verá na Parte II deste trabalho.

CAPÍTULO 3

A TRAJETÓRIA DO CORDEL PORTUGUÊS NO BRASIL

3.1 O COMÉRCIO E A IMPRESSÃO

Uma vez que se sabe da existência de um envio regular de folhetos de cordel português para o Brasil, impõe-se uma questão: qual era o destino desta literatura aqui? Ou seja, qual era seu público, quem a comercializava, de que forma ela era vendida? Os pedidos de licença analisados na Torre do Tombo fornecem pouca explicação a este respeito pois, através deles, é possível saber apenas que as remessas eram feitas tanto por particulares quanto por livreiros, para diferentes Estados do país, não havendo qualquer menção ao destinatário das remessas. Além disso, no período coberto por estes pedidos de licença (1769 a 1886), a comercialização de livros no Brasil era ainda bastante incipiente, principalmente na época anterior à vinda da família real para o Brasil. Lord Macartney, viajante inglês que visitou o Rio de Janeiro em 1793, diz ter conhecido apenas uma livraria que vendia livros religiosos e de medicina. Ferdinand Denis, que esteve no Rio de Janeiro em 1817, registra a existência de somente quatro livrarias.¹ Além do número ser reduzido, há o fato de que "livraria" neste contexto não significa, necessariamente, uma loja especializada no comércio de livros e sim um estabelecimento onde se vendem livros no meio de mercadorias variadas como tecidos, chapéus, velas, etc, sendo que os livros não ocupariam, necessariamente, a parte mais relevante do negócio.

A chegada da Corte portuguesa ao Rio, em 1808, modificou em parte este quadro. No mesmo ano foi inaugurada a Imprensa Régia, que deteve o monopólio das impressões até 1822. Ela foi responsável, em 1815, pela primeira edição brasileira da *História da Donzela Teodora*. Anteriormente, os únicos textos de literatura publicados foram *Marília de Dirceu*, em 1810, *O Uruguai, Paulo e Virgínia* e *Obras Completas de Bocage*, em 1811.² Com a chegada da corte, começam a surgir livrarias - na acepção atual do termo - vendendo tanto publicações brasileiras como

¹ apud. MORAES, Rubens Borba de. *Livros e Bibliotecas no Brasil Colonial*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1979.

² Sobre a história das publicações no Brasil, cf. HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*, São Paulo, EDUSP, 1985.

livros importados da Europa. Essas casas anunciavam as obras à venda através do jornal, de listas de livros publicadas nas últimas páginas de uma obra por elas editada ou através de catálogos onde relacionavam as obras de seu acervo - estes dois últimos tipos de publicidade interessam para este trabalho, pois concentram grande carga informativa a respeito da comercialização de livros e, principalmente, porque tratam da venda de folhetos.

Uma indicação importante a este respeito é fornecida por Inocêncio F. Silva³ que tomou conhecimento de reimpressões brasileiras de folhetos de cordel português através de um destes catálogos:

"Consta-me que no Rio de Janeiro já depois de 1840, se fizera na Typografia Universal de Laemmert uma nova reimpressão, não só da Magalona, mas de todas as outras histórias, cuja venda em Portugal era n'outro tempo privativa dos cegos. Entre as assim reimpressas contam-se: A Donzella Theodora - Roberto do Diabo - Imperatriz Porcina - João de Calais - Corcovados de Setubal - Carlos Magno - Pelle de burro - A virtuosa D. Francisca do Algarve, etc. Ainda não tive ocasião de ver alguma d'estas edições, provavelmente mui superiores na parte typográfica, ás suas equivalentes feitas em Portugal, e que são acompanhadas de estampas coloridas. O preço de cada uma é de 640 réis, segundo as acho cotadas nos respectivos Catálogos" (...)

Às edições do Livro do Infante D. Pedro, etc. podem ajuntar-se mais duas feitas no Rio de Janeiro, já depois de meiado do século actual (XIX); a saber: 1ª na Typografia Commercial de Soares & Cia, 1849. 4º de 23 páginas - 2ª na Typografia de N.L. Vianna & Fos, 1859 (acrescentada esta com as Aventuras do célebre Barão de Munkausen). 4º de 19 páginas."

Estes catálogos são uma preciosa fonte de informação sobre o que se lia no Brasil, pois fornecem listagens de livros bastante numerosas e foram editados em profusão ao longo do século XIX e início do XX - a maior parte dos catálogos data de meados do séc. XIX, sendo que o mais antigo por mim encontrado é de 1811. Este tipo de publicação parece ter sido uma prática corrente, pois foi possível encontrar, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, centenas de catálogos de livrarias, volume que se torna ainda mais significativo se se considerar que nem toda publicação deste tipo deveria ser entregue ao acervo da Biblioteca.

Encontram-se conservados catálogos de grandes livrarias como a de B. L. Garnier, Garraux, Universal de Laemmert, de Manuel

³ SILVA, Inocêncio F. Dicionário Bibliográfico Português.

Antônio da Silva Serva, bem como de pequenas casas como a Livraria Azevedo ou a Livraria de Bernardo Xavier Pinto de Sousa. Com relação a estes últimos há pouco material mas, no que tange aos grandes livreiros, parece ter havido um volume bastante alto de publicação de catálogos - Garnier, por exemplo, lançou, no decorrer de um único ano, cinco diferentes catálogos. É difícil precisar a periodicidade com que este material era lançado porque a maioria deles não registra a data de edição, mas é possível concluir que alguns chegassem a ser mensais pois um dos catálogos da Laemmert intitula-se Catálogo Mensal da Livraria Universal de H. Laemmert & C. As livrarias anunciantes são sediadas no Rio de Janeiro, São Paulo e Recife, mas todas se oferecem para remeter "qualquer livro para as províncias por intermédio do correio mediante 10% de aumento para as encomendas de 5\$ para cima".

Nestes catálogos, o anunciante apresenta brevemente o material com que trabalha e indica o endereço de seu estabelecimento, preocupando-se, algumas vezes, em indicar a data em que o catálogo está sendo editado:

"Catálogo nº1 da Livraria Universal de E&H Laemmert
offerecendo uma variada escolha de excellentes obras, entre as
quaes as melhores publicações modernas, tanto para
entretenimento como para a aquisição de conhecimentos uteis.
A venda no Rio de Janeiro, Rua da Quitanda nº 77"

Segue-se a listagem dos títulos dos livros e seu preço, bem como alguma indicação sobre o aspecto tipográfico, quantidade de volumes, tamanho, tipo de encadernação, existência ou não de gravuras. A Laemmert, por exemplo, no seu catálogo de 1899, anuncia a venda da História Palpitante do Célebre João Fernandes e esclarece que se trata de "narração joco-séria, alegre e lamentosa, em prosa e em verso, ilustrada com numerosas gravuras expressivas para exemplo dos interessados; 1 volume, brochura, \$500". Infelizmente, pouquíssimas vezes há referência ao autor da obra, ao local e à data de edição.

Há catálogos de natureza geral - como o Catálogo dos Livros de que é editor B. L. Garnier e de outros que se achão em grande número na mesma Livraria - que são, algumas vezes, subdivididos em itens como, por exemplo, "Religião, Teologia, Devoção, Direito Canônico, História Eclesiástica, Sermonários e Obras de Moral". Outros são especializados em determinado tipo de obra - como o Catálogo dos Discursos á Venda na Livraria do Povo, que anuncia a venda de

reproduções de discursos e conferências pronunciados na Câmara dos Deputados, em "saraos litterários", em "collação de grao dos doutorandos", etc. - havendo ainda os temáticos - como o nº 3 da Garnier, dedicado a História, Biografia, Memórias, Chronicas, Política, Geografia, Viagens. Importam para a questão da comercialização de folhetos no Brasil tanto os gerais quanto os temáticos, ou seja, aqueles que anunciam obras de "litteratura, novellas, romances, narrativas, crítica litterária, poesias, peças de theatro". Praticamente todos os catálogos que trazem obras literárias apresentam também títulos de cordel, sem que haja qualquer separação ou designação específica tipo "litteratura popular" ou "folclórica". Assim, os folhetos portugueses são mencionados lado a lado com obras de Alexandre Dumas, Victor Hugo, Molière, Machado de Assis, José de Alencar...⁴

É impressionante a quantidade de folhetos anunciados: Garnier, por exemplo, no seu catálogo nº 2 oferece à venda 57 títulos de cordel português; Laemmert, em seu Repertório da Literatura Nacional. Novo Catálogo dos Livros em Portuguez, nº 1, oferece 72 folhetos. Isto faz supor um alto volume de vendas deste tipo de literatura, hipótese reforçada pelo fato de que é possível encontrar um mesmo título anunciado por diversas casas editoras praticamente ao mesmo tempo. Histórias como Astúcias de Bertoldo, Pelles de Asno ou a Vida do Príncipe Cyrillo, Donzela Teodora, Imperatriz Porcina, Princesa Magalona, Carlos Magno, Roberto do Diabo, João de Calais e Os Três Corcovados de Setubal foram anunciadas praticamente pela totalidade das casas responsáveis por catálogos de literatura.

Não se trata apenas da venda dos "best-sellers" portugueses, pois é possível encontrar propagandas da maioria dos folhetos lusitanos, inclusive daqueles que parecem ter tido pequena vendagem em Portugal, como O Amante Militar, O Amor do Patriotismo ou os tirolezes, Confusão de um Retrato, ou O Médico Fingido e a Doente Namorada, que conheceram apenas uma ou duas edições lusitanas. Há

⁴ Há alguns casos curioso em que folhetos de cordel não aparecem junto às obras de literatura mas sim no item "História, Biographia, Memórias. Chronicas, Política, Geografia, Viagens" - como é o caso da História de D. Ignez de Castro (1 vol, in 8º, brochura), Belizário (1 volume, in 12º, com retrato) ou História de Roberto do diabo (1 volume, in 8º brochura) - ou em catálogos temáticos destinados a assuntos religiosos, "Theológicos, de Devoção, Sermonários" - que contém "Autos de Santo Aleixo, Santo Antônio, Santa Bárbara, Santa Catharina, Santa Genoveva, Santa Maria, do Dia do Juízo, em folhetos."

casos, inclusive, de títulos anunciados no Brasil, que não constam de nenhuma coleção ou biblioteca lusa - como é o caso de Constante Fineza Perseguida, ou Mal de Amores, entre outros - mas que aparecem citados sob a designação "comédias em folhetos" lado a lado com uma série de conhecidos cordéis portugueses. É possível supor que estes folhetos não tenham sido conservados em Portugal, mas que tenham continuado a ser reimpressos e vendidos no Brasil.

Confrontando os títulos anunciados com os catálogos de folhetos portugueses de coleções particulares e bibliotecas, percebe-se que parte significativa da produção lusitana foi consumida no Brasil até o século XX. Este dado torna-se ainda mais relevante se for lembrado que, em Portugal, a comercialização e produção de literatura de cordel sofre uma grande queda em meados do século XIX, o que levou estudiosos a considerá-la extinta, como já foi dito no capítulo 1. Entretanto, no Brasil, o consumo desta literatura continuou vivo. Vendia-se de tudo, principalmente os textos do chamado "teatro de cordel" produzidos no século XVIII. (Cf Anexo 4).

Não é possível fazer um estudo seguro do número de edições ou tiragens, porque os catálogos não fornecem este tipo de informação. Além disso, não se pode fazer um levantamento dos folhetos mais vendidos uma vez que não se sabe qual é a representatividade do conjunto de catálogos analisados no interior do comércio de folhetos no Brasil ⁵, porém é fato seguro que os brasileiros conheceram - e apreciaram - a literatura de cordel portuguesa.

Resta saber se a comercialização fundava-se na revenda de material importado ou se se tratava de reimpressão brasileira, tarefa difícil pois os editores não forneciam indicações bibliográficas sobre as obras anunciadas. Contudo, alguns deixam claro que vendem material importado:

Catálogo de Excelentes Livros em Portuguez a maior parte desconhecidos no Brasil e novamente chegados em casa de Eduardo Laemmert, mercador de livros (grifos meus)

"Esta livraria, por todos os vapores vindos da Europa, recebe novíssimas obras saídas á luz em Portugal, França, Alemanha, Inglaterra, Itália, Hespanha e em outros paizes. Aceita assignaturas para todos os jornaes e periódicos da Europa e

⁵ Os catálogos por mim analisados são aqueles que se conservaram na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Eles são material de propaganda que não necessariamente deveria ser enviado à Biblioteca.

dos Estados Unidos, como também encarrega-se de qualquer encomenda para estes países." (Laemmert, 1881)

Além disso, há folhetos com curiosa indicação bibliográfica, como é o caso de A Vida de Cacasseno, por exemplo. Na capa, há a seguinte indicação: "Livraria H. Antunes, J. O. Antunes, Rua Buenos Aires, 135 - Rio de Janeiro"; na página de rosto indica-se a **Livraria Barateira** como sendo a editora; na contracapa há uma relação de "obras á venda na Livraria Barateira, 34, Rua do Duque, 36, Lisboa"; na última página, informa-se que o folheto foi impresso na Tipografia Lusitana, Rua do Sol (a Santa Catarina), 40 B, Lisboa." Aparentemente, os folhetos seriam impressos em Portugal para serem vendidos tanto lá como no Brasil e, portanto, a editora lusitana indicava, na capa, seu ponto de revenda no Rio de Janeiro. Curiosamente, o local de destaque - capa - foi reservado à livraria carioca, o que faz supor que o volume de vendas no Rio fosse significativo a ponto de justificar esse destaque.

A fim de verificar se os folhetos constantes dos catálogos eram importados de Portugal ou reimpressos no Brasil, solicitei, na Biblioteca Nacional, exemplares dos títulos anunciados. Infelizmente, a maior parte deles não foi encontrada, mas os que pude obter trazem importantes informações sobre a questão, pois, além de trazerem a indicação da editora responsável pela publicação, incluem, em geral, um anúncio de outras publicações da mesma casa nas últimas páginas do livro - como foi dito anteriormente. Desta forma, foi possível perceber que grande parte dos textos era reimpressa no Brasil. (Cf. Anexo 4.2)

A análise destes folhetos revelou que as reimpressões eram extremamente fiéis ao original lusitano; trata-se da reedição do texto integral, sem qualquer modificação. A única pequena alteração identificada encontra-se na *História da Princesa Magalona*, editada pela Paulicéia, em 1926, que traz notas de rodapé com a explicação de alguns termos.

Através do estudo das reedições, percebe-se que não só as "histórias tradicionais" como Donzela Teodora ou Princesa Magalona - que foram vertidas para a literatura de folhetos nordestina - tinham aceitação. Comparando-se o conjunto de obras reeditadas no Brasil com a lista dos folhetos remetidos de Portugal nos séculos XVIII e XIX (cf. Anexo 2), percebe-se que apenas dois títulos freqüentemente enviados ao Brasil - *Lições de hum pai para sua filha* e *Divertimento Instrutivo* -

não foram reimpressos ou comercializados aqui nos séculos XIX e XX, ou seja, tudo que saía de Portugal era revendido fartamente no Brasil, não só nas capitais mas também nas províncias brasileiras, inclusive em locais - como São Paulo - que não recebiam remessas regulares de folhetos vindos de Portugal - a documentação referente ao envio de livros para o Brasil, conservada na Torre do Tombo, menciona o Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Maranhão e Pará. Talvez as obras fossem redistribuídas pelo país a partir destes pontos.

Além disso, há muitos folhetos portugueses à venda no Brasil que não constam dos pedidos de licença enviados à Real Mesa Censória, o que me leva a crer que além do envio oficial e regular de literatura de cordel, havia um volumoso contrabando de textos de Portugal para o Brasil. Por outro lado, é curioso perceber que um gênero de folhetos bastante apreciado em Portugal como os autos religiosos e as vidas de santos não parece ter tido grande aceitação no Brasil. Alguns catálogos possuem o item "Religião, Teologia, Devoção, Sermonários e Obras de Moral" no qual se menciona, ainda que raramente, folhetos que narram vidas de santos. Via de regra, este item dos catálogos é o que contém menor número de obras - de cordel ou não. Foi impossível encontrar exemplares de autos religiosos reimpressos no Brasil; no que tange a este tipo de publicação o comércio parece ter se baseado, exclusivamente, na revenda de material importado.

3.2 A LITERATURA DE CORDEL NO RIO DE JANEIRO E EM SÃO PAULO

Resta ainda uma importante questão oriunda da análise dos anúncios de últimas páginas dos folhetos. Nestas propagandas aparecem títulos que não são portugueses e tampouco nordestinos⁶. Trata-se dos folhetos intitulados *Conversação de Pae Manoel com Pae José na estação de Cascadura sobre a questão anglo-brasileira e a Guerra do Paraguay*; *Despedida de João Brandão a sua mulher, filhos, amigos e colegas. Seguido da resposta de sua esposa Carolina Augusta e da Verdadeira Despedida de João Brandão*; *Maria José, ou a filha que assassinou,*

⁶ Digo que não são nordestinos pois não há referência a eles no *Dicionário Bio-bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada* nem no *Catálogo de Literatura Popular em Verso*, da Casa de Rui Barbosa, ou no *Catálogo dos folhetos pertencentes ao Fundo Villa-Lobos*, organizado por Ruth Terra. Jamais os vi referidos em qualquer obra relacionada à literatura de folhetos.

degolou e esquartejou sua própria mãe; Mathilde do Rosário da Luz na cidade de Lisboa em 1848; Poesia da Guerra do Paraguay contendo mais: O Imposto do Vintém - O Célebre Chapéo de Sol de Sua Magestade, o Imperador, que sem o ter perdido foi achado no museu do Paraná - A Secca do Ceará - A Guerra de Canudos do Fanático Conselheiro - Poesias de João Sant'Anna de Maria; Poesias de Francisco Pires Zinão - o poeta coiador; Poesia do Russinho, do Pai da Creança; O Papagaio Falante ou methodo facilimo para ensinar o papagaio a fallar em pouco tempo; Disputa Divertida da Água com o Vinho e da Cerveja com a Azeitona; anunciados pela editora Quaresma; História Jocosa de Como Foi Feita a Sogra e o Moinho do Inferno, editado pela Officina Graphica do Diário de Pernambuco, Recife, 1914; e História Palpitante do Célebre João Fernandes ou briga de gallos por causa de um dote editado pela Laemmert em 1901.

Aparecem ainda, nos anúncios de contracapa, títulos de folhetos nordestinos referidos no *Dicionário Bio-bibliográfico*, como *Façanhas do Célebre Bandido Antônio Silvino* ou também *Elzira, a morta virgem* - de autoria de Luiz Gomes de Albuquerque - citados num folheto editado pela Paulicéia em 1925. O anúncio adverte que este último é um "lindo romance de origem brasileira".

Alguns folcloristas do começo do século referem-se a uma "literatura de cordel", que não é portuguesa e, tampouco, nordestina. Basílio de Magalhães⁷ indica a existência de uma produção sulista distinta da nordestina:

"Não deve ser esquecida a nossa 'literatura de cordel' a que pertencem as 'orações' não previstas nem aceitas pelos cânones e rituaes da Egreja catholica, 'testamentos' de Judas e de animais, composições destinadas aos festejos carnavalescos e à crítica dos episódios políticos, desafios e descrições da lavra dos cantadores sertanejos, - tudo isso realmente de genuina ideação popular. Não me consta, até agora, tenham sido colleccionados por algum cultor dessas curiosidades, que são quasi todas anonymas, excepto as de João Sant'Anna de Maria (vulgo 'Santanninha) que foi por muito tempo uma espécie de rhapsôdo dos nossos grandes feitos bélicos e impressivos acontecimentos sociais." (...) "Ao norte, ou melhor, na vasta zona do nordeste, onde parece que a pecuária, mais do que em outros pontos do paiz, propicia o duplo afã de poetar e imprimir as creações da musa sertaneja, ha innumeradas publicações de trovas de cantadores conhecidos, em minguidos folhetos, saídos dos prelos do Ceará e da Parayba (...) Desses

⁷ MAGALHÃES, Basílio de. *O folk-lore no Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria Quaresma, 1928.

fascículos, todos 'de cordel', poucos são os que chegam aqui ao sul. Possuo apenas meia dúzia deles, referentes á vida e ás proezas de Antônio Silvino, quando é certo que andam beirando talvez duas centenas."

Percebe-se que ele distingue uma literatura de cordel do sul - ou sudeste, mais especificamente - e uma outra produção, conhecida pelo mesmo nome, de origem nordestina. No sudeste a produção é anônima, conhecendo-se apenas um autor, de nome Santanninha, citado nos anúncios da Livraria Quaresma, como se viu acima. É curioso notar que Basílio de Magalhães, um estudioso e colecionador de produções populares, não teve acesso a mais que "meia dúzia" de folhetos nordestinos até 1928. Talvez ele tenha obtido estes textos através da revenda feita por uma destas casa editoras anteriormente comentadas, pois ele diz que poucos folhetos "chegam aqui ao sul" e cita histórias de Antônio Silvino, que eram comercializadas pela Paulicéia, em 1925-26.

Amadeu Amaral⁸ também faz referência a esta produção sulista de cordel. Ele diz que, antes de 1930, o cancionero popular da cidade de São Paulo já andava

"muito impregnado de literatura, sofre sobretudo influência do teatro e das infinitas coletâneas que os livreiros, de longa data, impingem aos cantadores; imprime-se freqüentemente, em livritos de cordel, e tem suas pretensões"

O autor de Tradições Populares diz que os livritos de cordel são impressos em São Paulo, de longa data, confirmando as informações fornecidas por B. Magalhães de que havia uma literatura de cordel, no início do século, que não era produzida no nordeste. É interessante perceber que ele menciona a influência do teatro, talvez trate-se do teatro de cordel, algo desconhecido na produção nordestina, mas bastante importante em Portugal, e fartamente vendido pelas livrarias brasileiras.

Silvio Romero⁹, em Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil, também menciona, ainda que rapidamente, a literatura de cordel:

"A literatura ambulante e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal. Os folhetos mais vulgares nos cordéis de nossos

⁸ AMARAL, Amadeu. Tradições Populares, 2ª edição, São Paulo, HUCITEC, 1976.

⁹ ROMERO, Silvio. Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil, Petrópolis, Editora Vozes, 1977, 2ª edição. A primeira edição é de 1888.

livreiros de rua são: *A História da Donzela Theodora*, *A Imperatriz Porcina*, *A Formosa Magalona*, *O Naufrágio de João de Calais*, a que juntam-se: *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, *o Testamento do Galo e da Galinha*, e agora bem modernamente: as *Poesias do Pequeno Poeta João de Sant'Anna de Maria* sobre a guerra do Paraguai.

Nas cidades principais do império ainda vêem-se nas portas de alguns teatros, nas estações das estradas de ferro e noutros pontos, as livrarias de cordel.

O povo do interior ainda lê muito as obras de que falamos; mas a decadência por este lado é patente: os livros de cordel vão tendo menos extração depois da grande inundação dos jornais." (grifos do autor)

Silvio Romero agrupa sob uma mesma designação a literatura de cordel portuguesa e brasileira, citando títulos lusitanos - que ele talvez tenha conhecido em reimpressão brasileira - e outros que, possivelmente, sejam produções cariocas ou paulistas, como o *Testamento do Galo* e as *Poesias* de João Sant'Anna. Fica claro que ele não está se referindo ao nordeste quando aponta a franca decadência da produção de cordel em 1888 - provavelmente, nesta época não havia, sequer, publicação de folhetos no nordeste (a mais antiga impressão de que se tem notícia data de 1893). Apesar de ser possível encontrar, na década de 20, edições dos textos por ele citados pode-se supor que este comércio tenha sofrido um abalo no início do século XX.

Estes três folcloristas identificam a penetração e importância da literatura de cordel portuguesa no Brasil e mencionam a existência de produções locais, aparentemente feitas nos moldes lusitanos, alcunhadas também "de cordel". A fim de tentar saber no que consistia esta produção sulista de literatura de cordel, procurei obter exemplares dos títulos citados, na Biblioteca Nacional. Infelizmente, não há qualquer registro sobre estes folhetos, restando apenas exemplares da obra de João Sant'Anna - *Guerra do Paraguai*; *O imposto do vintém*; *O célebre chapéu de sol de Sua Majestade o imperador que sem o ter perdido foi achado no Museu do Paraná*; e *A secca do Ceará*.

É difícil avaliar estes textos. Eles devem ter sido produzidos no Rio de Janeiro, na década de 70 do século passado, pois em 1881 foi publicada, pela Typographia Lobão, a terceira edição da obra completa de João Sant'Anna - e Silvio Romero diz que as poesias sobre a Guerra do Paraguai surgiram "agora bem modernamente". Na edição de 1881 é dito que Sant'Anna é "natural do Rio Grande do Norte", porém, através de passagens da sua obra, bem como pelas indicações dos folcloristas

citados, sabe-se que ele produzia e publicava suas poesias no Rio de Janeiro. Seus textos não constam em nenhum catálogo ou coleção de literatura de cordel, mas sua forma e temática assemelham-se bastante aos folhetos nordestinos, havendo, inclusive, num dos folhetos, uma referência ao fato de as histórias serem cantadas - "Quem vir cantar estes versos / Pague bem ao cantador / Cada um dê dois mil réis / Em qualquer parte que fôr"¹⁰.

Os versos são escritos em sextilhas, setessilábicas, com rima ABCBDB. Há algumas excessões quanto à rima e ao metro, mas talvez isto se explique pela prosódia, ou seja, determinada pronúncia reconduziria os versos ao padrão métrico e rímico:

Escreveu para os presidentes
Do Rio até Maranhão
Para o Pará e Amazonas,
Que embarcassem os batalhões
Para pelejar contra Lopez
Que estava contra a nação

A métrica seria mantida dentro do padrão do texto se o primeiro, quarto e quinto versos fossem lidos: "Es/cre/veu/ pros/pre/si/den/tes", "Quem/bar/ca/ssos/ ba/ta/lhões", e "Pa/ pe/le/jar/con/tra/ Lo/pez". Para respeitar o esquema rímico, o quarto verso tem que ser lido "Que embarcassem os batalhão".

O assunto tratado nos folhetos também corresponde a um dos núcleos temáticos mais importantes do início da produção nordestina, que são os "poemas de época". Neles são registrados, de forma próxima à jornalística, os acontecimentos sociais e políticos marcantes para o período. Sant'Anna descreve a guerra do Paraguai, a revolta popular ocorrida por ocasião da instituição do imposto do vintém, a grande seca nordestina de 1877 e o furto de um guarda-sol do Imperador D. Pedro.

No folheto intitulado *Poesia Dedicada à Guerra do Paraguai*, o autor se diz um dos participantes dos acontecimentos e narra pormenorizadamente as batalhas e as questões diplomáticas envolvidas:

Brigámos a 11 de junho
No logar Riachuelo
Ahi viu-se o Parayba

¹⁰ in: *Poesia ao Célebre Chapéo de Sól de Sua Magestade, que foi achado no Museu da Província do Paraná, sem ter sido perdido*. A edição que possuo das obras de João Sant'Anna de Maria é a da Livraria Quaresma Ed., Rio de Janeiro, 1913.

Atacando em tal modelo,
 Que o inimigo abordou
 Nos arrancando os cabelos. 11

O estilo é jornalístico, a narração é feita como se os leitores estivessem familiarizados com os fatos e personagens, que são introduzidos no texto sem qualquer caracterização ou contextualização histórica. O narrador toma o partido da causa brasileira, empreendendo todos os esforços para denegrir a imagem dos paraguaios e exaltar os combatentes brasileiros num tom laudatório:

Dos filhos heroes da mãe pátria,
 Não deixamos de aplaudir
 O commandante Barbosa,
 Um bravo heróe do Brazil
 Que perdeu um de seus braços
 Tomando o Curupaiti

Vendo o bater do fuzil
 E o troar do canhão,
 Com o braço pegado em si
 E o outro posto no chão
 A toda força gritava:
 'Fogo, fogo, batalhão'

A figura mais exaltada é a do Imperador, que é continuamente apresentado como o "pai commum da nação", enquanto Solano Lopez é designado por "selvagem" ou "aquelle infame infiel" - note-se que este tipo de caracterização do inimigo enquanto infiel é própria dos textos de cavalaria, correspondendo aqui mais a uma imagem literária de opositor do que a uma questão real de crença ou não nas mesmas divindades.

O folheto acompanha o desenrolar dos acontecimentos "desde que a guerra pegou / até ella se acabar", de maneira bastante próxima aos fatos, revelando até os pequenos achaques dos "heroes da nação", e finaliza de maneira ufanista e laudatória:

Mil vivas merecem ter
 Os bravos heroes da nação,
 Viva João Menna Barreto.
 E viva Hilário Gurjão
 E viva o Conde de Pelotas

11 Optei por apresentar, sempre que possível, trechos dos folhetos para que se percebam as similaridades com os folhetos nordestino. Além disso, o acesso a estes textos é bastante difícil, sendo portanto interessante que se possa ter contato com eles no corpo da Tese.

Que acabou com um valentão

(...)

Também digamos que viva
O almirante Barroso,
Um bravo heróe da nação,
Um guerreiro generoso,
Hoje está curto da vista
Com razão vive queixoso.

Do conjunto da obra de Santanninha, este é o folheto que mais adere à política governamental; nos demais, vê-se um tom de crítica mais acentuado. Em *Poesia tirada da Revolução do Imposto do Vintém no anno de 1880 no Rio de Janeiro*, o Imperador que, no texto anterior era o "pai commum da nação", é caracterizado como omisso:

Até o próprio Monarcha
Vendo que não estava bem,
O povo em revolução,
Sem attender ninguém
Julgou ver uma desgraça
Pela causa do vintém ¹²

Este é um folheto de ocasião, pois narra detalhadamente, de forma satírica, a revolta social ocasionada pelo novo imposto, mas não chega a uma conclusão. Não se sabe se a taxação foi abolida e qual o destino dos revoltosos, sendo que o autor não se preocupa sequer em explicar no que consistia o "imposto do vintém" - percebe-se claramente a pressuposição de que o leitor compartilha o conhecimento de mundo do autor.

Outro folheto também de ocasião é o *Poesia ao Célebre Chapéo de Sol de Sua Magestade, que foi achado no Museu da Província do Paraná, sem ter sido perdido*. Aparentemente houve algum reboliço no país ocasionado pelo suposto furto de um guarda-sol do Imperador. Sant'Anna relata a repercussão do caso, as notícias dos jornais da época - *Corsário, Mequetrefe e Gazeta de Notícias* - bem como as suspeitas populares sobre o possível ladrão:

Quem o tem mora na Corte
Não é do monte tambor
Talvez que ande no carro
Do Monarcha Imperador,

¹² O verso "pela causa do vintém" funciona como um mote, repetido ao final da maioria das estrofes.

Passeiando com o chapéo,
Que sem perder se achou.

As suspeitas oficiais acabam por recair sobre um popular, Zé Pereira, que é levado à presença do Imperador acompanhado de seu guarda-sol, que é identificado por D. Pedro como tendo todas as características do seu. Zé Pereira não se aperta e defende-se dizendo que

(...)
Não há só reis na Turquia
Nem no mundo um só Monarcha
Nem só uma estrella brilha,
Nem no mar há só um peixe
Nem no mundo uma só Maria

Com este tipo de argumentação, o suspeito consegue se safar, mantendo a posse do seu chapéu-de-sol.

O folheto que apresenta um tom de crítica social mais acentuado é *Versos da Secca do Ceará, 1877*. Este texto confirma a idéia de que Sant'Anna não vive no Nordeste. O autor marca sua distância dos acontecimentos, insistindo em dizer que teve conhecimento dos fatos através de terceiros - "O Cearense me disse", "Dizem os que veem dalli", "Que contaram ao Sant'Anninha". Para ele, a seca é uma punição de Deus "para castigar os viventes", igualando pobres e ricos:

Não pedem só os caboclos
Negros, pardos e mulatos,
Também pede gente branca
Que comia em finos pratos,
Já hoje come nas cuias
Brava comida dos mattos.

A narração é fragmentada, abordando diversos aspectos da seca, sem uma conexão muito clara entre os diferentes episódios. Sant'Anna descreve as dificuldades daqueles que não têm o que comer, vestir ou onde trabalhar, intercalando pequenas narrativas de mortes e lutas por causa da seca. Entretanto, o dado mais presente é a crítica aos "poderosos" - os ricos que vivem fora da região afetada, que não auxiliam os flagelados - e aos desvios de verbas. O Imperador é duramente atingido:

Desse tal Pedro Segundo
 Dizem os que vêem dalli
 Que estas são as esmolas
 Que se dão no Piauí,
 É um taquinho de carne,
 Dinheiro nunca te vi.

(...)
 É o povo como andorinha
 Clamando porque D. Pedro
 Não dá dinheiro e farinha

Curiosamente, ao final do folheto Sant'Anna resolve redimir a figura do Monarca, dizendo que ele estava viajando e "de tal secca não sabia", mas que deixou em seu lugar "a linda D. Izabel / nossa excelente princeza" que tem mandado "recursos para a pobreza". Decide reconduzir D. Pedro ao papel de generoso protetor - "meu pai commum da nação / mandai socorro á pobreza / que á fome morrendo estão."

Percebe-se, claramente, neste folheto o conflito entre a crítica e a adesão. O tom geral de texto é de censura, mas ao final o poeta parece ter sentido necessidade de atenuar os ataques feitos, valorizando a família real, o que acaba por criar uma inconsistência que faz com que se olhe para os trechos laudatórios sem muita confiança.

No volume dedicado às obras completas de Sant'Anninha, editado pela Quaresma, é publicada também *A Guerra de Canudos do Fanático Conselheiro*, de João de Souza Cunegundes. Este folheto teve pelo menos duas edições, ambas feitas pela Livraria do Povo, Quaresma & Cia - Rio de Janeiro -, a primeira em 1897 e a segunda, em 1913. José Calasans, em seu livro *Canudos na Literatura de Cordel*¹³, inclui o texto de Cunegundes e diz que ele vivia no Rio de Janeiro quando se travou a luta do Belo Monte e que "era um bardo conhecido na Capital Federal". Trata-se de mais um autor que escrevia e publicava folhetos de cordel no final do século XIX, fora do Nordeste.

O folheto, de versos setessilábicos, é escrito em quadras com rimas predominantemente em ABCB, forma usual no início da produção nordestina. Cunegundes narra a formação de um "exército de patriotas" para atacar Canudos, liderado pelo coronel Antônio Moreira César, do qual o autor toma partido, caracterizando os soldados como "punhado de bravos / de herões, e moços valentes / corretos como zuavos" e o coronel como "um homem forte e valente", "homem valente e de estudos", "bravo

¹³ CALASANS, José. *Canudos na Literatura de Cordel*, São Paulo, Editora Ática, 1984.

coronel". Em uma das batalhas ele é ferido e morto, sendo sua morte narrada da seguinte maneira:

Morreu este patriota
 Uma glória do Brazil
 A favor de sua pátria
 Contra aquella gente vil

O Brazil ficou de lucto
 E o exército também
 A favor de sua pátria
 Contra aquella gente vil

Para o autor, Antônio Conselheiro e seu grupo eram uma ameaça à república, sendo descritos como "gente vil", "inimigos", "gente maldita", "ambiciosos":

Esta horda de bandidos
 Fanáticos e traiçoeiros,
 Afinal foram batizados
 Pelos soldados brasileiros

O folheto é escrito no momento em que os fatos ocorrem, longe dos acontecimentos, sem que a batalha tenha terminado; mesmo assim o autor finaliza tranquilizando as mães e pais dos soldados, dizendo que esta "jagunçada" não sobreviverá e "que por todo esse mez / Está terminada a guerra".

Através da análise dos folhetos de Sant'Anna e de Cunegundes, percebe-se que apesar de Silvio Romero dizer que "*a literatura ambulante e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal*", há enormes diferenças entre estes textos e as histórias de cordel portuguesas analisadas nos capítulos anteriores. Romero deve ter tomado como parâmetro desta identidade as características tipográficas e o modo de venda pois, no que tange à temática e à forma, as diferenças são notáveis. Resta saber como ocorreu tamanha similaridade entre a produção dos dois autores comentados e a literatura de folhetos nordestina, uma vez que, nas décadas de 70 e 80 do século XIX, não havia sequer uma publicação regular de folhetos no Nordeste.

3.3 O PÚBLICO

Resta considerar o público a quem se destinariam estas reimpressões brasileiras dos folhetos portugueses. Esta questão é bastante difícil, pois há poucos registros sobre a comercialização deste tipo de literatura. A partir da análise dos Catálogos, percebe-se que não há uma circunscrição específica de um público-alvo; os folhetos são anunciados ao lado de textos literários eruditos, sem que haja qualquer delimitação como "Literatura Popular" ou "Folclore". Assim, é possível supor que os editores não tivessem em mente um público de classes subalternas ao anunciar suas publicações - mesmo porque uma listagem de títulos dos mais variados tipos de obras literárias seria uma forma muito inusual de divulgação de publicações para as classes populares.

É possível supor que o público destinatário dos folhetos comercializados no Rio de Janeiro e em São Paulo fosse constituído por imigrantes lusitanos, pequenos comerciantes, trabalhadores, agregados de famílias ricas. Um indício de que este fosse o público pode ser visto no conto "Uns Braços", de Machado de Assis, em que Ignácio, um aprendiz de advocacia, lê a *História da Princesa Magalona*, ¹⁴ deliciado:

"Ignácio passava-os [os dias] todos ali, no quarto ou à janela, relendo um dos três folhetos que trouxera consigo, contos de outros tempos, comprados a tostão, debaixo do passadiço do largo do Paço. Eram duas horas da tarde. Estava cansado, dormira mal a noite, depois de haver andado muito na véspera; estirou-se na rede, pegou um dos folhetos, a Princesa Magalona, começou a ler."

A história se passa no Rio de Janeiro, em 1870, quando ainda não havia publicação de folhetos nordestinos, portanto, o que Ignácio lia era um folheto português - talvez em reimpressão brasileira. Machado refere-se aos folhetos como coisa comum, cotidiana, "contos de outros tempos, comprados a tostão, debaixo do passadiço do largo do Paço."

Reforça a idéia de que o consumo de cordel poderia concentrar-se nas "classes médias" o fato de ele ser vendido em

¹⁴ A *História Verdadeira da Princesa Magalona* parece ter sido um dos folhetos mais populares no século XIX. Lawrence Hallewell (op. cit.) conta que "a popular *Magalona* foi tantas vezes impressa (..) que se criou a superstição de que seria perseguido pela má sorte o impressor que deixasse de incluí-la entre seus primeiros trabalhos."

importantes livrarias do século XIX, como a Garnier, freqüentada por pessoas como Machado de Assis e outros intelectuais do período.

Refletindo a pouca definição do cordel português, aqui também vendia-se muito folheto contendo textos de Molière, ou de Goldoni, autores com pouco trânsito nas classes populares. Acresça-se a isto o fato de que havia livrarias cariocas que editavam seus catálogos em francês, anunciando apenas obras escritas nesta língua, e incluíam entre elas folhetos de cordel. É o caso, por exemplo, do catálogo nº 20 da Livraria Garnier que anuncia o folheto Histoire de Robert le Diable, suivi de Richard sans Peure, etc.

Estes dados não são conclusivos no que diz respeito ao público dos folhetos lusitanos no Brasil, entretanto, permitem supor que ele seja muito próximo àquele que consumia o mesmo tipo de texto em Portugal.

PARTE II

ESTUDO HISTÓRICO DA LITERATURA DE FOLHETOS NORDESTINA

CAPÍTULO 4

TRADIÇÃO ORAL

Como foi visto nos capítulos anteriores, os folhetos de cordel português foram abundantemente enviados ao Brasil, tendo tido grande aceitação por parte do público - o que se percebe pela volumosa reedição destes textos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Esta literatura circulou também pelo Nordeste onde já havia uma outra tradição popular: as cantorias. Ou seja, os textos portugueses encontraram no Nordeste uma outra literatura, em processo de definição.

Deve ficar claro que estou entendendo o cordel português e os folhetos nordestinos como duas tradições independentes - com desenvolvimentos e especificidades próprias - que, em algum momento no início do século, encontraram-se. Para que se possa estabelecer comparações, verificar o que aproxima e o que distancia estas duas literaturas é necessário um exame cuidadoso da produção nordestina desde meados do século XIX - quando ainda se tratava de uma produção eminentemente oral - até o final da década de 20 - momento em que se consolidam as características fundamentais desta literatura, chegando-se ao estabelecimento de uma forma "canônica" para os folhetos. Importa ressaltar que, em relação aos folhetos nordestino, o período estudado é bem menor - aproximadamente cinquenta anos - enquanto a trajetória do cordel português até chegar ao Brasil tem a duração de cinco séculos.

Portanto, nos próximos três capítulos apresentarei um estudo do desenvolvimento dos folhetos nordestinos a partir das cantorias orais, enquanto trajetória autônoma - ou seja, sem me preocupar com o cordel lusitano neste momento - para que, no capítulo 7, seja possível aproximar as duas literaturas.

4.1 AS CANTORIAS

A criação de composições poéticas populares, no Nordeste brasileiro, é uma tradição anterior à publicação de folhetos, pois há registros, na obra dos folcloristas do início do

século, de composições deste tipo apresentadas oralmente em sessões de cantoria. O estilo característico dos folhetos parece ter iniciado seu processo de definição neste espaço, muito antes que a impressão fosse possível.

As cantorias ¹ nordestinas do século XIX e início do XX eram recitativos acompanhados por violas ou rabecas, em que cantadores batiam-se em desafios e/ou apresentavam composições poéticas - glosas feitas a partir de um mote, descrições da natureza, sátiras, narrativas em versos, etc.

O desafio é uma disputa entre duas pessoas em que cada uma deve dar prosseguimento aos versos apresentados pelo oponente, sem se retardar na composição de sua fala. A disputa encerra-se quando um dos antagonistas declara-se incapaz de prosseguir ou, simplesmente, pára de cantar por não encontrar uma resposta adequada. Quando há apenas um cantador disponível, ou como um complemento dos desafios, são apresentadas composições poéticas variadas.

Estas apresentações podiam ocorrer em praticamente todos os lugares em que houvesse público - nas feiras, em festas nas fazendas ou engenhos, em residências particulares, nas noites de São João, Natal, Ano-Novo. Havia cantadores que permaneciam nos locais em que residiam - suas "ribeiras" - aguardando a vinda de um oponente. Outros percorriam todo o sertão, cantando versos próprios ou alheios, apresentando-se sozinhos ou em duplas. Quando um cantador encontrava-se desacompanhado, e o público desejava desafios, solicitava-se a presença de um colega para que pudesse haver a peleja. Manoel Caetano, um dos mais importantes cantadores do século passado, foi chamado por Manoel Cabeceira para cantarem em uma festa de casamento:

¹ Segundo Átila de Almeida, em *Notas sobre a Poesia Popular*, no século XIX, as justas poéticas entre cantadores eram denominadas "martelo". A designação "cantoria" data de final do século XIX, e designa o espetáculo que inclui tanto o desafio quanto a apresentação de romances. É nesta acepção que a palavra é empregada aqui. "Peleja" e "Desafio" são termos do início do século XX, não havendo qualquer diferenciação em seu emprego.

Amontei no meu cavalo
 A galope na carreira
 Fui acudir ao chamado
 Do seu Manoel Cabeceira
 E quando avistei a casa
 Que apeei-me no terreiro
 Antes de apertar-me a mão
 Deu-me um abraço primeiro
 Entramos de braço dado
 Como bem dois parceiros

A cordialidade manifestada na estrofe acima não impede que os cantadores se degladiem, no momento do desafio, mas é possível também que dois cantadores apresentem-se durante toda uma noite sem que duelem, cantando apenas seus poemas previamente elaborados.

Até o início do século, quando os poetas batiam-se em desafios, cabia ao vitorioso o direito de cantar suas composições poéticas - em algumas das primeiras pelejas publicadas em folheto é possível encontrar este tipo de situação; por exemplo, na *Peleja de Antônio Batista com Germano da Lagoa*, publicada pelo primeiro, após a declaração de derrota de Germano, seguem-se doze décimas em que Batista tece comentários sobre a mitologia grega.

No final dos anos 20, os cantadores começaram a formar duplas estáveis, alterando o caráter dos desafios anteriores, pois passaram a preparar, a "ensaiar" suas apresentações, diminuindo o caráter de luta dos primeiros desafios. Alguns atribuem esta modificação à influência das pelejas fictícias publicadas em folhetos, que forneciam farto material a ser decorado.

Um importante documento sobre as cantorias no final do século XIX é uma "carta" escrita por Ferino de Goês Jurema a Francisco Romano, em que narra suas vitórias em vários desafios, registrando os nomes de diversos cantadores paraibanos e os locais onde moravam ² :

² Câmara Cascudo transcreve a carta em *Vaqueiros e Cantadores*. Leonardo Mota, em *Viroleiros do Norte*, apresenta uma outra versão em que faltam algumas estrofes em relação à de Cascudo. Ferino viveu até o início deste século, mas sua carta pertence ao século XIX, pois Romano, seu destinatário, morreu em 1891.

Quero te contar Romano
 O que me tem sucedido
 Lugares que tenho andado,
 Famas que tenho vencido,
 A troco dum "Deus lhe pague"
 Já vi meu tempo perdido...

Ceguei em Campina Grande
 Encontrei um Zé Limeira
 Toquei-lhe fogo na lima
 Só ficou a buraqueira
 O resultado foi este
 Quase que se acaba a feira

Também em Campina Grande
 Encontrei o tal Rozeno,
 Lavrei-o todo de enxó,
 Não lhe deixei um empeno
 E lhe disse: - camarada,
 Não tiro regra por meno...

Ceguei em Alagoa Nova
 Encontrei José Medonho
 Vinha fazendo milagre
 (Parecia Santo Antônio)
 Rezei-lhe o credo às avessas
 Ficou chamado 'demônio'

Fui a Lagoa da Roça,
 Peguei-lhe com João Carneiro,
 Este eu serrei-lhe as pontas,
 Não voltou mais ao chiqueiro ³
 Ficou dizendo: -Esse nego
 É um lobo carniceiro.

Ceguei em Lagoa Nova,
 Peguei Pedro Passarinho,
 Cortei-lhe o bico e as asas
 Deixei-o sem canhão no ninho,
 Tomei os becos das ruas,
 Fiquei cantando sozinho.

Ceguei na Boa Esperança,
 Encontrei o Campo Alegre,
 Esse me disse: Seu mal
 Estou com medo que pegue,

³ Na versão de C. Cascudo aparece "não voltou ao chiquinho". É mais provável que a palavra seja chiqueiro pela relação de sentido e pela necessidade da rima.

Se você já vem mordido,
Por caridade não negue...

Na lagoa do Remígio
Me encontrei com Labareda
Esse, quando me viu, disse
Que era da família Almeida
Vinha aspro que nem ralo
Ficou macio que só seda

Chegando no Sabugi,
Encontrei mestre Ugolino;
Embiquei o meu chapéu,
Fui logo me escapulindo,
Antes qu'ele me dissesse:
Espera, vem cá, Firino.

E fui nesta mesma noite
Ao Bezerra do Caldeirão
Este, logo que me viu,
Arrancou sem direção
Chapéu, roupa e alpargata
Ficaram no matulão.

No Brejo me encontrei
Com o tal de Batateira,
Soltei-lhe os pés de banda,
Deixei-lhe o lerão na poeira,
Botei a rama pró gado
E tomei conta da feira.

Cheguei em Alagoa Grande
Encontrei o Corre Mundo
Botando serras abaixo
Tapando riachos fundo:
Meti-lhe a derrota em cima,
Só o deixei moribundo

No mesmo ponto encontrei,
O tal Pedro Belarmino,
Meti-o num cipoal,
Qu'ele quase perde o tino,
Quando foi pra amanhecer,
Chorava que só menino.

Cheguei em Brejo da Areia
Encontrei Vicente Guia
Era um soldado de linha
Tropa de Cavalaria
Passei-o pra retaguarda

Que era o que ele não queria

Fui chegando em Água Doce
Encontrei Manué Fulô,
Coitadinho! Só sabia
De cantiguinhas de amor
Eu não agravei a ele
E nem ele me agravou

Faltou-me um palmo de gato
Pra cantar com Belinguim.
Quando passei no Salgado,
A casa dele era assim...
Porém eu não fui a ele
E nem ele veio a mim.

Esta "carta" contém importantes informações sobre a situação dos poetas populares em fins do século XIX. Sabe-se que os cantadores defendiam o lugar onde viviam e cantavam, considerando um insulto a entrada de um adversário nos seus domínios, na sua ribeira. Firino diz ter vencido todos os cantadores com quem se bateu, apossando-se de seus domínios poéticos - "tomei os becos das ruas", "e tomei conta da feira". A suposta invulnerabilidade apregoada pelo autor revela o caráter hiperbólico dos desafios, em que cada cantador diz jamais ter sido derrotado, enquanto faz auto-elogios e deprecia seguidamente o adversário. Na "carta", a depreciação associa-se ao nome do oponente - Zé Limeira: "toquei-lhe fogo na lima"; João Carneiro: "serrei-lhe as pontas"; Pedro Passarinho: "cortei-lhe o bico e as asas". Entretanto Firino demonstra respeito - e até mesmo temor - em relação aos grandes mestres da época, como na passagem em que se refere a Ugulino Nunes da Costa, pois diz ter fugido dele, antes de ser chamado ("Fui logo me escapulindo, / Antes qu'ele me dissesse: / Espera, vem cá, Firino."), o mesmo ocorrendo em relação a Bezerra do Caldeirão, que evitou bater-se com Firino - "Este, logo que me viu, / Arrancou sem direção" - demonstrando a existência de uma hierarquia entre os cantadores. Por outro lado, há o desprezo por um certo tipo de poetas que não se batem em desafio e só sabem "cantiguinhas de amor". Leonardo Mota ⁴ registra, a este respeito, a existência, em finais do século XIX e início do XX, de cegos que cantavam "inspiradas

⁴ CASCUDO, Luis da Câmara, *Vaqueiros e Cantadores*, Belo Horizonte/São Paulo, Ed. Itatiaia/EDUSP, 1984.

quadrinhas (...) nas estações ferroviárias e nas feiras e patamares de igrejas do sertão". Estes não são considerados, por Firino, como legítimos cantadores, pois recitam quadras decoradas, aliás muito próximas às encontradas em Portugal por Teófilo Braga ou Jaime Cortesão ⁵. Segundo Átila de Almeida ⁶,

"os cantadores, sejam do tempo de Nicandro, Romano, Neco Martins, Pinto ou Rogaciano, não podem ser confundidos com os cegos de feira ou com os vendilhões, como os chamava José Camelo, que ganhavam e ganham a vida cantando ou vendendo romances. Qualquer um dos verdadeiros cantadores se ofenderá se for confundido com um vendilhão ou cantor de feira"

Apesar de a disputa pela superioridade poética ser a tônica da "carta", há um elemento fundamental que surge logo na primeira estrofe: o caráter econômico das cantorias como forma de sobrevivência - "a troco dum 'Deus lhe pague'/ Já vi meu tempo perdido". Grande parte dos cantadores tinha como única fonte de renda a habilidade poética, eram profissionais da cantoria. Seu sustento vinha do dinheiro dado pelo público, que podia ser complementado por uma quantia oferecida pelo dono da casa que os houvesse convidado. A arrecadação era dividida igualmente entre eles; ao vencedor do duelo cabia a fama e não uma quantia maior de dinheiro. Muitos abandonaram a vida de trabalhadores rurais para se dedicar à poesia:

Ali deixei a enxada
E disse, eu faço é assim:
Eu vou é fazer meus versos
É melhor coisa pra mim;
Dei a enxada á ferrugem
E o cabo ao cupim ⁷

Um último elemento a ser observado na "carta" é a quantidade de cantadores mencionados, apenas na Paraíba - um dos mais importantes centros da poesia popular nordestina - no final do século

⁵ CORTESÃO, Jaime. *Cancioneiro Popular*, Porto, s/ed, 1914.
BRAGA, Teófilo. *Cancioneiro Popular Português*, Lisboa, J. A. Rodrigues, 1911/13, 2 vol.

⁶ ALMEIDA, Átila e ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário Bio-bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, Editora Universitária, João Pessoa, 1978.

⁷ DUARTE, Manoel F. "É um pouco de tudo da poesia matuta", *apud Literatura de Cordel*, vol I, Antologia, Global Editora, São Paulo, s/d.

XIX. Já nas três primeiras décadas do século XX, são cento e cinquenta e dois cantadores e autores de folhetos em atividade, dos quais apenas três são mulheres - Francisca Barrosa, Zefinha do Chambocão e Maria Tebana. ⁸

A história das cantorias e dos mais famosos autores de folhetos é conservada na memória popular, sendo registrada, muitas vezes, em folhetos:

Morreu Zé Duda do Zumbi
 Francisco Romano do Teixeira
 Acabou-se Inácio da Catingueira
 Ugulino e Nicandro em Sabugi
 E Antônio Tomé do Trairi
 O Cego Aderaldo e Zé Pretinho
 Não esqueço o grande Antônio Marinho
 Zé Patrício e Silvino Pirauá
 Manuel Marcelino em Quipapá
 Pedra Azul Minalanês e Canhotinho

Não existe mais Josué Romano
 Repentista de muita educação
 Acabou-se Izidoro Gavião
 Zé do Braço e Ulisses Baiano
 Antônio da Cruz e morreu Manoel Caetano
 Heleno Pinto também já se acabou
 João Carneiro que sempre dominou
 A cidade de Souza e Catolé
 E o grande Alagoano Manoel

⁸ Pesquisa realizada a partir das informações contidas no *Dicionário Bio-bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, de Átila de Almeida e José Alves Sobrinho. Dizem os autores que "neste dicionário foram registrados todos os nomes de cantadores e poetas populares citados em obras de estudiosos da poesia popular, descobertos em pesquisas de campo, referidos como autores em 3 000 folhetos compulsados, constantes de lista de outros tantos que constituem a coleção da U.F. Pernambuco (...) e do Catálogo, Tomo I de Literatura Popular em Verso, editado pela casa de Rui Barbosa. A pesquisa de campo estendeu-se por várias cidades dos Estados de Sergipe, Alagoas, Pernambuco, da Paraíba, do Rio Grande do Norte e do Ceará."

Leopoldino de Mendonça Serrador
 No Amazonas morreu Joaquim Jaqueira
 Em Borborema acabou-se João Merquides
 No Recife morreu João Ataíde
 Na Paraíba morreu Manoel Bandeira
 No Ciri o assombro foi Nogueira
 Em Araruna, Manoel Riachão
 Em Natal Manoel Preto Limão
 Turbana e Ranchinho da Bahia
 João Pedra Azul e Ventania
 Germano da Lagoa e Mufumbão ⁹

Estes versos - uma espécie de história literária popular - registram os mais importantes nomes da poesia popular nordestina até as primeiras décadas deste século. A tradição reserva o lugar de fundador a Agostinho Nunes da Costa, que viveu entre 1797 e 1858. Provavelmente já havia cantadores antes dele, mas seu nome permaneceu como o de um iniciador; ou, como disse Átila de Almeida, "no princípio não foi o caos, foi Agostinho Nunes da Costa". Ele viveu na serra do Teixeira, Paraíba, de onde saíram os mais importantes poetas do século XIX: Nicandro e Ugulino - seus filhos - Romualdo da Costa Manduri, Bernardo Nogueira, Germano da Lagoa, Francisco Romano, Silvino Pirauá. Ficaram conhecidos como "grupo do Teixeira" e são responsáveis pelas primeiras composições de que se conhecem os autores. Do mesmo grupo fazem parte Leandro Gomes de Barros e Francisco da Chagas Batista, pioneiros na impressão de folhetos. Ainda no século XIX, fora da serra do Teixeira, outros também cantavam e incorporaram-se à tradição: Inácio da Catingueira, Manoel Cabeceira, Manoel Caetano, José Galdino da Silva Duda, Neco Martins, Manoel Carneiro, Preto Limão, João Benedito, João Melchíades.

Apesar da grande quantidade de pessoas envolvidas com as cantorias, pouco restou da produção feita anteriormente à publicação de folhetos. Havia a prática de anotar histórias e composições poéticas em cadernos, mas, infelizmente, quase todos desapareceram. Francisco das Chagas Batista ¹⁰ conta que Ugulino Nunes da Costa escreveu em um caderno suas melhores composições

⁹ DUARTE, Manoel F. "É um pouco de tudo da poesia matuta", *apud Literatura de Cordel*, vol I, Antologia, Global Editora, São Paulo, s/d. Este folheto de Manuel Duarte é apenas um dentre muitos que, atendendo a todas as exigências do gênero, fazem um exercício metapoético de definição da literatura de folhetos e de sua história.

¹⁰ BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e Poetas Populares, Paraíba*, Editor F.C. Batista Irmão, 1929.

poéticas; já velho, emprestou o volume a Germano da Lagoa, que o perdeu em um incêndio em sua casa, "ficando assim perdidas as melhores poesias desse grande cantador, que era tido como o mestre dos cantadores de seu tempo". A partir do final do século XIX, alguns cantadores começaram a escrever seus melhores versos para imprimir e vender, mas a maioria não apreciava esta idéia, acreditando ser melhor conservá-los exclusivamente para as apresentações em cantorias. João Faustino, mais conhecido como Serrador, além de poeta era vendedor de folhetos, mas jamais publicou suas histórias, pois conforme disse a Leonardo Mota: "Eu faço romance em verso, mas não solto senão perde a graça" - "soltar" significa publicar.

Assim, o que resta são trechos guardados na memória ou reconstituições feitas por outros poetas populares, que escreveram folhetos recordando as velhas pelejas. Leandro Gomes de Barros, Germano da Lagoa, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde publicaram vários folhetos deste tipo. Estes registros não são inteiramente confiáveis enquanto documentos do que efetivamente foram aqueles desafios, pois datam de época posterior, e são fruto da memória daqueles que estiveram presentes ao encontro que dele tiveram notícia por terceiros. Há tantas e tão desconhecidas versões dos desafios célebres de final do século XIX, que acabam por comprometer a fidedignidade de todas elas. Por exemplo, o famoso desafio entre Francisco Romano e Inácio da Catingueira, realizado em 1870, deve ter sido feito em quadras, forma estrófica predominante à época; mas todas as versões que se conhece atualmente têm como forma básica as sextilhas, ou seja, a disputa - ou trechos dela - foi conservada na memória mas adaptou-se sua forma ao padrão atual. Esta situação dificulta o conhecimento do que foram as cantorias no século XIX, mas carrega consigo marcas de uma questão fundamental: o caráter fortemente oral desta produção, tanto no que tange à composição quanto à transmissão.

Algumas passagens da história da poesia popular nordestina foram conservadas também pelo trabalho de folcloristas do início do século. Tentar reconstruir este percurso - das cantorias orais até a consolidação das publicações - é um dos objetivos deste estudo. Como já foi dito, as cantorias englobam tanto os desafios

quanto a apresentação de poemas. Passo, agora, a discutir, um pouco mais aprofundadamente, as características internas a estas produções.

4.2 OS DESAFIOS

Os debates verbais não são um fenômeno peculiar ao Nordeste brasileiro. Há situações semelhantes em outras regiões do país, bem como na Europa e América. ¹¹ Esta prática também existiu em Portugal - as tensões - e deve ter chegado ao Brasil com os colonizadores, tendo conhecido grandes modificações no Nordeste. O objetivo das tensões não é derrotar o parceiro, mas recitar seguidamente quadras, conservadas na memória. No Nordeste apenas excepcionalmente ocorrem situações deste tipo; o mais freqüente é haver uma luta entre os cantadores, cada qual buscando fazer calar o adversário.

A cantoria realizada no sertão nordestino possui peculiaridades que a distinguem das produções semelhantes, a começar pelo acompanhamento musical. Em outros locais, geralmente, os instrumentos soam em conjunto com o canto, enquanto no Nordeste, a emissão da voz aparece desvinculado da música: os instrumentos são tocados exclusivamente nos intervalos, numa espécie de solo, entre as apresentações dos cantadores. A apresentação instrumental garante o tempo necessário para que o cantador possa preparar sua resposta. Normalmente, fala-se em **cantador** e em **cantar em desafio**, mais adequado porém, seria pensar em uma declamação, um recitativo com forte marcação rítmica, que, se lhe confere uma linha melódica, não chega a constituir-se propriamente num canto. Câmara Cascudo ¹² diz que

"o sentimento musical sertanejo não é um elemento que prepondere em sua alma. Um índice é a ausência de música própria para cada espécie de cantoria. No momento de cantar improvisa-se uma, qualquer, por mais inexpressiva que seja servirá para ritmar o verso. Não se guarda a música de

¹¹ Ronald Dauss, em *O ciclo épico dos Cangaceiros na Poesia Popular do Nordeste* diz que os mais antigos desafios de que se tem conhecimento na Europa podem provir dos pastores gregos, havendo vestígios desta prática nos *Idílios* de Teócrito e nas *Éclogas* de Virgílio. Registram-se desafios na França (*tensons, jeux-partis*), em Flandres, na Alemanha (*Sangerkrieg, Wettgesange*) e na Espanha (*payada-de-contrapunto, pallo*), bem como por toda a América espanhola, do México à Argentina.

¹² CASCUDO, L. Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*, op. cit.

'colcheias', 'martelos' e 'ligeiras'. A única obrigação é respeitar o ritmo do verso. Case-se este com qualquer música, tudo o mais estará bem. O sertanejo não nota o desafinado. Nota o aritmismo."

O fundamental, portanto, é o ritmo do verso; sequer a qualidade vocal do cantador é um dado relevante, mesmo porque poucos deles têm boa voz. Cantam em tons agudos, quase gritando, acima da afinação do instrumento. Há casos, em alguns desafios, em que um dos cantadores tenta utilizar a má voz de seu antagonista como argumento para derrubá-lo, mas isto não parece afetar o "mau cantor":

Aristo: (...)
 Você pode cantar bem
 Mas sua voz é ruim
Heleno: Você critica de mim
 Por ter a voz deste jeito
 Você com a voz tão bonita,
 E melodia no peito
 Mas vamos ver de nós dois
 Quem é que faz mais bem feito! 13

ou ainda:

Antonio Paraibano:(...)
 Minha voz é muito boa
 E a tua não vale nada!

J.Aires: É certo meu camarada
 É bem forte o pulmão teu
 Eu não tenho a voz tão boa
 Porque Jesus não me deu
 Minha voz longe da tua
 Como teu verso é do meu! 14

Ambos os acusados admitem ter má voz e não tentam defender seus dotes como cantor; ao contrário, reafirmam a acusação do antagonista - "É certo meu camarada" -, mas não a encaram como uma deficiência. Seu contra-argumento é a qualidade de seus versos. Quando Heleno diz "Você com a voz tão bonita/ E melodia no peito/ Mas vamos ver de nós dois/ Quem é que faz mais bem feito", releva que o "fazer bem feito" não envolve a qualidade da voz e sim a composição poética,

¹³ apud LINHARES, Francisco e BATISTA, Octacílio. *Antologia Ilustrada dos Cantadores*, Fortaleza, s/ed, 1976.

¹⁴ *idem, ibidem*

o que é reforçado por J. Aires, que contra-ataca comparando a má qualidade de sua própria voz ao mau desempenho dos versos de seu opositor. Se observarmos a acusação de Aristo, perceberemos que a dissociação entre ter boa voz e cantar bem já está presente - "Você pode **cantar bem/ Mas sua voz é ruim**". O que importa é ser um bom cantador, algo muito diferente de ser bom cantor.

Para além destas questões de performance há todo um código de regras que regula e estrutura a composição de desafios.

Até o final do século XIX, a forma básica das cantorias eram as quadras setessilábicas com rimas ABCB: "antigamente a gente cantava de quatro pés", disse Romualdo da Costa Manduri em entrevista a Leonardo Mota, no início deste século.¹⁵ O próprio Manduri, octogenário na época, lembra-se de uma porfia entre Francisco Romano e Manuel Carneiro, ainda cantada em quadras:

Romano, num pingo d'água
Eu quero ver se te afundo
Diga lá em **quatro pés**
As coisas leves do mundo

Sendo coisa aqui da terra
Pena, papel, algodão
Sendo coisa do outro mundo
Alma, fantasma e visão"¹⁶

Sabe-se que Romano morreu em 1891. Desta forma percebe-se que, até o final do século XIX, ainda se cantava em quadras, mas é interessante lembrar que a "carta" enviada por Firino a este mesmo Romano, anteriormente citada, foi escrita em sextilhas com o esquema rímico usual nos dias de hoje. Percebe-se, portanto, que houve um momento de convivência entre os dois modelos. A introdução das sextilhas costuma ser atribuída a Silvino Pirauá de Lima:

"Pirauá aprendeu a cantar no tempo das cantorias em quatro linhas. Talentoso, sentindo falta de espaço nas quadras para a expansão das idéias, introduziu a sextilha e a obrigação de o adversário compor o primeiro verso da resposta rimando com o último deixado pelo contendor - a regra da deixa.

¹⁵ MOTA, Leonardo. *Violeiros do Norte - poesia e linguagem do sertão cearense*, Rio de Janeiro/Brasília, Editora Cátedra/MEC, 1976.

¹⁶ *idem, ibidem*

(...) É preciso não esquecer que a cantoria explodiu nos termos conhecidos hoje, no final do século passado, depois das inovações introduzidas por Pirauá, de mistura com a preocupação intelectual do grupo do Teixeira." ¹⁷

O papel de Pirauá como introdutor das sextilhas é confirmado por poetas populares, como Rodolfo Coelho Cavalcante:

No começo a Poesia
Popular hoje Cordel
Era em quadras, realmente,
Que usava o Menestrel,
Mas Silvino Pirauá
Um novo sistema dá
De maneira mais fiel.

Repetindo os últimos versos
Da quadra forma a sextilha
Cuja estrofe mais completa
Na melodia mais brilha,
Foi assim que começou
E depois continuou
Se aceitando a septilha ¹⁸

Até o início deste século, as quadras ainda apareciam em desafios, juntamente com sextilhas e septilhas, mas foram perdendo seu espaço até que não mais fizessem parte do conjunto de formas possíveis numa cantoria. Outras formas foram sendo incorporadas; as mais comuns são o *martelo* - décimas em redondilhas menores - o *galope a beira-mar* - décimas em decassílabos cujo último verso termina com as palavras "beira-mar" - a *gemedeira* - sextilhas setessilábicas com um "ai, ai, ui, ui", introduzido entre o quinto e o sexto versos. Além destas há numerosas outras possibilidades. ¹⁹ Apesar da imensa quantidade de variações possíveis, a estrofe básica é a sextilha; as outras modalidades surgem como exibição de agilidade mental ou como tentativa de dificultar a resposta do oponente:

¹⁷ ALMEIDA, Átila e ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, Editora Universitária, João Pessoa, 1978.

¹⁸ CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *Origem da Literatura de cordel e a sua Expressão de Cultura nas Letras de Nosso País*, s/ed, 1984

¹⁹ Para um tratamento detalhado da questão, veja-se a *Poética Popular do Nordeste*, de Sebastião Nunes Batista, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1982.

Domingos Cardozo: Não admito gracejo
 O colega é bem ousado!
 Para cantar criticando
 Seu quengo está bem lixado!
 Por isto vou dar-lhe agora
 Em martelo agalopado!

Luis Gomes: Cantor pra dar-me em martelo
 Inda não apareceu...
 Eu sou capaz de jurar
 Como ainda não nasceu
 E se nasceu, coitadinho,
 Logo menino morreu!

O que está em disputa, neste momento, não é tanto o conteúdo dos versos, mas a agilidade do oponente em passar das sextilhas, que vinham sendo apresentadas, para o martelo. A mudança de modelo, que não pode ser recusada pelo oponente, deve ser sempre avisada - "vou dar-lhe agora, em martelo agalopado".

A codificação não se restringe à estrutura formal, estendendo-se aos assuntos a serem tratados. O caráter de improvisação dos desafios é regulado por uma clara delimitação de tópicos, os quais ocupam lugares pré-determinados no correr da disputa. A peleja envolve os seguintes temas básicos, presentes na quase totalidade dos desafios, até as primeiras décadas do século XX: o auto-elogio; a depreciação do adversário; o questionamento sobre procedência, origem, ocupação; ameaças de destruição do oponente; testes de conhecimentos "científicos"; e declaração de derrota ²⁰.

Inicia-se a disputa pela auto-apresentação ou pelo questionamento sobre as origens do adversário:

C: Romano você me diga
 Por quaes terras tem andado
 Quantos livros já tem lido
 Que tempo tem estudado
 Quantos anos tem de idade,
 Que cantores tem tirado?

²⁰ A declaração da derrota pode ser suprimida, encerrando-se a peleja pelo silêncio do cantador a quem competia a vez, mas o usual é declarar a derrota ainda cantando.

R: Tenho trinta e cinco anos
 Sou muito pouco corrido,
 Quasi nada estudei
 Poucos livros tenho lido
 Vinte e cinco cantadores
 De fama tenho vencido ²¹

Pode ocorrer também a supressão deste questionamento, iniciando-se a disputa já pelo auto-elogio e depreciação do adversário. Este tópico não se restringe ao início da peleja; ele percorre todo o embate até o seu final, conferindo ao encontro uma forte marca de agressividade e mútua depreciação:

Cab: Senhor Manuel Caetano
 Negro do pé de reboło
 Se passo a mão vejo a queda
 Se passo o pé vejo o rolo
 Na ponta da minha língua
 Há quatro mil desaforos²²

Manuel Cabeceira, na estrofe acima, revela a existência de um arsenal de injúrias a ser trocadas no correr da peleja - "na ponta da minha língua / Há quatro mil desaforos". Entretanto, quando dois cantadores reconhecidamente bons encontram-se, pode haver o hetero-elogio nas primeiras estrofes, o que não suprime a exaltação das próprias qualidades nem uma mudança para a hetero-depreciação no correr da disputa:

C: Romano há muito tempo
 Que estou bem informado
 Que você é bom cantor
 Eu vivia preparado
 Para ouvi-lo, felizmente
 Nosso dia foi chegado

R: Carneiro eu não sou tanto
 O quanto o povo lhe diz
 Mas queira Deus que você
 Commigo seja feliz
 Desde já faça seu plano
 Porque o meu eu já fiz

²¹ Peleja de Romano com Carneiro apud BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e Poetas Populares*, Paraíba, Editor F.C.Batista Irmão, 1929.

²² Peleja de Manoel Caetano com Manoel Cabeceira, apud, CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*, MEC/INL, Rio de Janeiro, 1967, 3ª edição.

(...)

R: Carneiro eu não conheço
 Quem com proezas me admire
 Não há bronze que eu não tore
 Nem aço que eu não vire
 Nem cantador de seu geito
 Que numa hora eu não tire

C: Romano não resta dúvida
 Que você está iludido
 Garanto que seu orgulho
 Desta vez é abatido
 Nove mezes me abarraco
 Mas não me dou por vencido.²³

O auto-elogio baseia-se freqüentemente na exaltação dos dotes e habilidades de cantador, nas façanhas já realizadas, na quantidade de conhecimento "científico" acumulada, na comparação com as forças da natureza - ou nos poderes do cantador de subjugar-las. Assim, coexistem a demonstração de qualidades e feitos, supostamente verídicos (mesmos que exagerados) e a apresentação de poderes extraordinários criados ficcionalmente, em especial no caso das relações com a natureza. Este é um tema presente em quase todos os desafios, podendo ser apresentado enquanto comparação - "Roseira numa questão / É igual um redemuinho"²⁴ - ou como afirmação de superpoderes:

B: Me danei numa certa ocasião
 Fiz a água do mar parar o açoite
 Fiz o dia nascer à meia noite
 Transformando-se a noite num clarão.
 Fui ao céu escanchada num trovão
 Um corisco me vendo, se escondeu
 Um raio ia descendo, não desceu
 Fiz da lua, um planeta vagabundo
 Coloquei quatro rodas neste mundo
 Mandeí a terra correr, ela correu!²⁵

²³ Peleja de Romano com Carneiro, apud BATISTA, Francisco das Chagas. *op. cit.*

²⁴ Desafio de João Melchiades com Claudiano Roseira, apud BATISTA, Francisco das Chagas. *op. cit.*

²⁵ Peleja de Neco Martins com Chica Barrosa apud *Antologia Ilustrada dos Cantadores*, *op. cit.*

Uma variante da auto-exaltação relativa aos poderes sobrenaturais é a construção de *marcos*, edificação fictícia de fortalezas inexpugnáveis, realizada pelo cantador²⁶:

A.C.: Benedicto, eu fiz um forte
 Guarnecendo esta cidade,
 Onde há perigos enormes
 Com grande rigorida
 Aqui prendo cantadores
 Sem escolher qualidade

(...)

A.C.: O forte ninguém derriba
 Que eu fiz muito seguro
 Em largura tem cem braças
 Só a parede do muro
 Fiz assim por segurança
 Prevenindo meu futuro ²⁷

O desejo de se mostrar melhor que o oponente, a profusão e intensidade do auto-elogio levam os poetas a se colocarem na posição de seres superdotados, ou mesmo de deuses, capazes de se igualar às mais terríveis forças da natureza ou de reordená-las segundo sua própria vontade.

A depreciação do oponente pode surgir pelo efeito da comparação com as próprias virtudes, pela negação e destruição do auto-elogio apresentado pelo antagonista, pela desvalorização das suas características morais, econômicas e físicas - cor de pele e defeitos - incluindo também a depreciação dos antepassados do opositor:

Caetano: Eu já vi tua mãe
 Amamentando um porquinho
 Mais tarde fossando a lama
 Cuma argola no focinho
 Mastigando nó de cana
 Cum bando de bacorinho

²⁶ Os marcos são encontrados, também, como composições independentes, em que o cantador apresenta sua construção, descrevendo suas dimensões, materiais com que é construída, seus poderes mágicos, etc. Há marcos publicados em folhetos, podendo ser chamados de *fortaleza*, *castelo* ou *forte*.

²⁷ Peleja de Antônio Correa Bastos com João Benedicto, apud BATISTA, Francisco das Chagas. *op. cit.*

Cabeceira: Eu também vi tua mãe
 Na capoeira amarrada
 Coberta de pisadura
 Se espojando encabrestada
 Comtigo achei parecida
 Porque tinha a cor rudada ²⁸

Há casos em que a crítica passa pela negação da competência do adversário como cantador, podendo incluir a demonstração dos erros em que o antagonista incorreu ao compor seus versos:

R: Melchides, Roseira é
 Mestre de briiblioteca
 Carranca de onça tigre
 Olho d'água que não secca,
 Taba de dez mandamentos
 Ou um trem que desabreca

M: Roseira esta pronúncia
 Repare bem que se perdeu
 Biblioteca sem l
 Onde foi que você leu,
 Se já encontrou escripto
 Me diga quem escreveu?...²⁹

Outro tópico da disputa é a ameaça de destruição do oponente, envolvendo a derrota no desafio e a conseqüente perda da fama como cantador. Com muita freqüência, surgem ameaças à integridade física do oponente, detalhando-se cada parte do corpo que será atacada:

²⁸ Peleja de Manoel Caetano com Manoel Cabeceira, *apud*, CARVALHO, Rodrigues de. *op. cit.*

²⁹ Desafio de João Melchíades com Claudiano Roseira *apud* BATISTA, Francisco das Chagas. *op. cit.* Esta questão será melhor discutida no próximo capítulo.

N: Barrosa em carnificina
 Um terror pior te faço
 Corto-te os pés pelas juntas
 Sem encontrar embaraço
 Corto as juntas dos joelhos
 Separo cada pedaço
 Corto nas juntas das coxas
 Desligo do espinhaço
 Corto-te as mãos nas munhecas
 Corto nas juntas dos braços
 Corto nas juntas dos ombros
 Para o pescoço me passo
 Tiro a cabeça do corpo
 Pelo tronco do cachaço
 O corpo vira um bolão
 Pregado no espinhaço
 Bato com ele no chão
 Até ficar em bagaço.³⁰

A. Se eu pegar um cantor pela guela
 Com dois annos elle inda mostra a roncha
 Uma perna quebrada e outra troncha
 Um caroço em cima da espinhela
 Um tumor em cada, uma canella
 Um braço doente, outro aleijado
 Um olho sem ver, outro furado
 Uma orelha rasgada, outra rompida
 Uma mão machucada, outra ferida
 Um pé torto, outro machucado.³¹

O procedimento aqui parece ser semelhante ao observado em relação aos poderes do poeta sobre a natureza - ele é capaz dos maiores feitos, superando a atuação de qualquer mortal.

Também recorrente nos desafios é a avaliação de conhecimentos "científicos". O que os cantadores chamam "cantar em ciência" envolve ramos variados do saber como a Mitologia Greco-romana, a Geografia - e seus diversos ramos - a História, a Bíblia, as Adivinhas. Este conhecimento é testado através de uma série de perguntas e respostas por meio das quais se avalia, também, a capacidade de memorizar listagens - por exemplo, de nomes de municípios, ou de nomes próprios começados com a mesma letra.

³⁰ Peleja de Neco Martins com Chica Barrosa *apud Antologia Ilustrada dos Cantadores, op. cit.*

³¹ Peleja de Romano Elias com Azulão. *apud BATISTA, F. C. op. cit.*

B: Quero também que me diga
 O que vou lhe perguntar
 O que nossos olhos vêem
 E a mão não pode pegar
 Por mais vontade que tenha
 Sem que isso se obtenha
 Que nos faz admirar?

N: São todos os astros que vemos
 E mesmo a nuvem que passa
 Olhos vêem a mão não pega
 Se tem mais pergunta faça
 Porém com outras cantigas
 Porque perguntas antigas
 Quase ninguém acha graça³²

Este parece ser o tópico para o qual é possível preparar um maior número de versos decorados. Neco Batista, na disputa acima, deixa clara a existência de um acervo de perguntas e respostas conservadas na memória, ao dizer que em "em perguntas antigas / quase ninguém acha graça". Azulão, em disputa com Romano Elias da Paz, declara serem "decorados" os conhecimentos que apresenta sobre a "chorographia" - um ramo da geografia:

A: Eu não preciso de ir
 Acredito no camarada
 Mesmo a chorographia
 Tenho quasi decorada
 Me diga a capital
 Em qual tempo foi fundada.³³

Em geral, é no tópico dos conhecimentos científicos que um dos cantadores encontra sua derrota, encerrando-se a peleja. Numa das versões do célebre desafio entre Romano e Inácio, o primeiro apresenta uma listagem de nomes de deuses gregos, ao que o opositor responde:

I: Seu Romano, deste jeito
 Eu não posso acompanhá-lo
 Se desse um nó em martelo
 Eu viria desatá-lo
 Mas como foi em ciência
 Cante só que eu me calo

³² Peleja de Neco Martins com Chica Barrosa *apud* *Antologia Ilustrada dos Cantadores*, *op. cit.*

³³ Peleja de Romano Elias com Azulão, *apud*, BATISTA, F. C. *op. cit.*

R: Inácio, eu reconheço
 Que és bom martelador
 Mas agora que apanhastes
 Dirás que tenho valor
 Porque eu em cantoria
 Não temo nem a doutor³⁴

Inácio diz dominar as regras da cantoria - "se desse um nó em martelo / eu viria desatá-lo" - mas tem dificuldades no que tange à "ciência", declarando-se perdedor. A estrofe cantada por Romano, reafirmando a vitória e encerrando o debate, nem sempre aparece nos desafios, que se encerram quando um se declara vencido.

Esta seqüência de tópicos, aliada à forte delimitação formal - quanto à estrofe, ao metro, à rima e ao ritmo - são poderosos auxiliares mnemônicos. As fórmulas - estruturas padronizadas constantemente repetidas - são bases fixas de apoio de que a memória tem necessidade. A base mnemônica do pensamento é um dado constitutivo de qualquer cultura oral, já que uma produção de natureza intelectual tem a memória como único recurso capaz de conservá-la. Assim, padrões fixos de pensamento, repetições constantes são essenciais tanto para a manutenção quanto para a produção de novas composições.³⁵ Mesmo em culturas de oralidade residual, ou seja, aquelas em que há conhecimento de formas escritas mas cujo acesso não é franqueado a grande parte da comunidade - como a nordestina de fins do século passado e início deste - o pensamento de bases orais persiste.

As necessidades mnemônicas atuam também no tratamento dispensado a cada um dos tópicos. A grandiloqüência apontada nos desafios no momento do auto-elogio e da depreciação do adversário é também típica da oralidade. O elogio das próprias qualidades e/ou a desvalorização verbal do oponente aparecem regularmente em narrativas orais onde há o encontro de duas personagens antagônicas. Basta que sejam lembrados os diálogos que antecedem - ou permeiam - os enfrentamentos corporais na *Iliada* ou nas canções de gesta.

³⁴ Martelo de Romano com Inácio, apud BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética Popular do Nordeste*, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1982.

³⁵ Sobre *Oralidade* cf., principalmente, os estudos de ONG, Walter. *Orality and Literacy*, London and New York, Methuen, 1985. FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry, its nature, significance and social context*, Cambridge, University Press, 1977. ZUMTHOR, Paul, *Introduction a la Poésie Orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

O código da escrita desenvolve a capacidade de abstração, que permite a separação do conhecimento daquele que o detém, o que não ocorre na oralidade. As charadas, provérbios, conhecimentos "científicos" não são apenas uma maneira de conservar o conhecimento adquirido, mas são também arma de luta, de afirmação da supremacia daquele que detém este conhecimento sobre os demais.

O caráter combativo das culturas orais ajuda a entender as ameaças de destruição física do adversário, com o detalhamento dos procedimentos empregados para sua eliminação. Mais uma vez serve de exemplo a *Iliada*, em que há minuciosas descrições dos ferimentos produzidos em combates, as quais se aproximam dos exemplos anteriormente citados em que um cantador menciona os ferimentos que pretende infligir ao seu oponente. A grandiloquência em relação aos próprios feitos é também um auxiliar mnemônico, pois é mais fácil lembrar de caracteres fortes e feitos monumentais do que de pessoas comuns com atividades simples. A construção de personagens fortes com feitos hercúleos pode ser percebida nos desafios, por exemplo, nas comparações do cantador com as forças naturais e em sua capacidade de alterá-las. A tematização da vida e dos problemas de pessoas comuns é típica de culturas inseridas no universo da escrita.

Nos desafios, há também a questão da concatenação entre a fala dos oponentes, que além de manter a coesão entre as estrofes, pela retomada do que foi dito pelo adversário, atua como um auxiliar mnemônico:

Caet: Então eu vou dar um pao
Para você se atrepá
No tronco, eu boto uma onça,
No meio um maracajá
Em cada galho um inxu
E no olho um arapué

Cab: Eu passo fogo na onça
E derrubo o maracajá
Chamusco os inxus a faixa
E queimo o arapué
Deixo o pao limpo indefeso
Pra você nelle trepá.³⁶

³⁶ Desafio de Manoel Caetano com Manoel Cabeceira, apud BATISTA, Francisco das Chagas. *op. cit.*

Cabeceira retoma cada um dos elementos apresentados por Caetano - fortificações metafóricas de sua habilidade poética. O pensamento requer continuidade; na escrita existe a possibilidade de recuperação do que já foi dito pela volta atrás no próprio texto, enquanto na oralidade não há permanência - as palavras desaparecem tão logo sejam proferidas. Portanto, a composição tem de ser elaborada, mantendo-se próxima ao foco de atenção, fazendo sucessivas voltas ao que já foi enunciado. A redundância e a repetição auxiliam tanto o poeta quanto os ouvintes a acompanharem a discussão, pois estes últimos podem não ter apreendido cada uma das palavras ditas, (até mesmo por problemas acústicos). Além disso, a necessidade de apresentar prontamente uma resposta favorece a redundância: é preferível retrabalhar a fala do oponente do que se calar. Cabeceira não se limita a uma simples repetição, ele retoma a estrofe anterior, destruindo a fortificação de Caetano. Este apresentara um pau onde o opositor jamais poderia subir devido às armadilhas e perigos nele presentes; cada dificuldade é destruída e o mesmo pau é devolvido a Caetano.

4.3 OS POEMAS ORAIS

Os desafios parecem ter sido a parte mais significativa das cantorias, pois é deles que resta a maior quantidade de registros, tanto na obra dos folcloristas quanto em folhetos posteriormente publicados. Entretanto, como já foi dito, havia espaço também para a apresentação de outros tipos de composições poéticas. Trata-se de glosas feitas a partir de um mote, descrições da natureza, ABC's, sátiras, comentários de acontecimentos sociais, louvações, marcos, repentis, debates sobre um determinado tema e narrativas em versos. A obra dos folcloristas, em geral, apresenta apenas fragmentos deste tipo de composição. Francisco das Chagas Batista, importante autor de folhetos do início do século, elaborou uma antologia - *Cantadores e Poetas Populares* - em que, além de desafios, incluiu também outros gêneros apresentados em cantorias:

"Notando que os illustres escriptores Drs. Gustavo Barroso, Leonardo Motta e Rodrigues de Carvalho, deixaram de incluir nos seus livros: 'Ao Som da Viola', 'Cantadores', 'Violeiros do Norte' e 'Cancioneiro do Norte', a maior e melhor parte

dos versos dos poetas populares do nordeste, vivos e já falecidos, venho reunil-os nesta *Anthologia Regional*"

Grande parte dos textos comentados a seguir encontra-se nesta obra, que nos permite traçar um quadro um pouco mais nítido do que foram as cantorias, para além dos desafios, em fins do século passado e início deste.

Assim como ocorreu com os desafios, as primeiras narrativas eram em quadras (setessilábicas com rima ABCB), alterando-se o modelo para as sextilhas (também setessilábicas, com rima ABCBDB), no final dos anos oitocentos. A prática das quadras marcou alguns poetas nascidos no fim do século que não aderiram à sextilha, mas são pouquíssimos os casos de poemas em quadras no século XX .

Dentre as narrativas, merecem destaque as que relatam a vida de bois que, por sua valentia e insubordinação, tornaram-se célebres. Diz Câmara Cascudo ³⁷ que

"o assunto mais sugestivo, depois do desafio, era a história dos entes que povoavam a vida do sertão, bois, touros, vacas, bodes, éguas, as onças, os veados. (...) Os mais antigos versos são justamente aqueles que descrevem cenas e episódios da pecuária. Os dramas ou as farsas da gadaria viviam na fabulação roufenha dos cantadores"

Estas narrativas reelaboram fatos verídicos relativos à vida de bois que fugiram ou se perderam e resistiram às tentativas dos vaqueiros de capturá-los, transformando-se numa espécie de lenda. Uma das histórias mais tradicionais, *O Rabicho da Geralda*, data do século XVIII. A seu lado a memória popular conservou as façanhas de outros animais: *Boi Mão de Pau*, *Boi Moleque*, *Boi Mandingueiro*, *Cavalo Misterioso*, *Boi Surubim*, *Boi Barroso*, *Boi Espaço*, *Vaca do Burel*, *Besta da Serra Joana Gomes* - vindas do século XIX ³⁸.

Em geral, o boi ocupa o papel de narrador, contando sua trajetória, as perseguições que sofreu e sua determinação em manter-se livre:

³⁷ CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*, Belo Horizonte / São Paulo, Editora Itatiaia / EDUSP, 1984.

³⁸ Há versões destas narrativas em Silvio Romero - *Cantos Populares do Brasil* - Rodrigues de Carvalho - *Cancioneiro do Norte* - e Luis da Câmara Cascudo - *Vaqueiros e Cantadores*.

Porque desde garrotinho
 Carreguei opinião
 De não ter nenhum vaqueiro
 Que me chegasse o ferrão ³⁹

A narrativa é em primeira pessoa, mas o narrador é onisciente, conhece o que se passa nas fazendas, as opiniões a seu respeito, os preparativos para sua captura, o pensamento de seus algozes. Ele nomeia os lugares por onde passou e cada um dos vaqueiros que saíram em seu encalço, descrevendo-os de maneira sucinta. O interesse maior é pelos animais e não pelos homens. O Boi Vitor, por exemplo, faz um longo elogio ao cavalo em que estava o vaqueiro que o capturou, mas não dispensa muitas atenções ao cavaleiro, dizendo que "os transe por que passou / Só ele pode contar".

A narrativa é concentrada na ação, não há descrição de personagens, criação de cenário - apesar da profusão de nomes de vaqueiros e localidades citadas. O foco atém-se aos sucessivos confrontos entre os perseguidores e o boi, até o momento da sua morte, narrada por ele mesmo:

Trouxeram três bacamartes
 Todos três me apontaram
 Quando dispararam as armas
 Todos três me trespassaram! ⁴⁰

Há casos em que o boi prossegue a narrativa após a morte, relatando a repercussão da notícia, o orgulho dos vaqueiros, a alegria de seu antigo dono em vê-lo, finalmente, capturado ou morto. É possível também que, após o animal ter sido sacrificado, surja um narrador em terceira pessoa, que se encarregue do desfecho do drama.

O chamado "ciclo do boi" parece ser uma criação autóctone, pois não há registro de produções semelhantes entre os portugueses ou nas culturas negras transplantadas para o Brasil. Trata-se de uma construção poética calcada na realidade nordestina dos séculos XVIII e XIX, quando a criação de gado era uma das atividades econômicas mais importantes, reunindo ao seu redor grande parte da população. Em geral, estas composições tomam por base episódios

³⁹ "Boi Pintadinho", in: CARVALHO, Rodrigues de. "Cancioneiro do Norte", MEC/INL, Rio de Janeiro, 1967 (1ª edição: 1903)

⁴⁰ "Rabicho da Geralda", *idem, ibidem*

verídicos de bois ou vacas indomáveis e fugitivos, que punham em xeque a habilidade dos vaqueiros, discutindo, portanto, um aspecto crucial da vida das pessoas ligadas à pecuária. O trabalho cotidiano é reelaborado nestes versos, mas, curiosamente, o papel de destaque não cabe aos vaqueiros e sim aos animais. Os homens representam a ordem, a organização, o respeito às regras; os bois fugitivos, a liberdade, a impossibilidade de se deixar subjugar, a valentia, a habilidade de fugir ao adestramento. A identificação do poeta e do público converge para estes últimos, mesmo que seu fim seja, em geral, a morte. Nenhum vaqueiro foi glorificado nestas composições. Esta identificação fica clara no *Romance do Boi Mão de Pau*, de Fabião Hemenegildo Ferreira da Rocha, que retrata uma apartação - momento de recolha e separação da boiada criada solta nos campos indivisos - realizada em 1921:

Eu peço a Vamicês todos
Os senhores que aqui estão,
Olhe lá, escute bem,
O que que diz Fabião
Vou contar o sucedido
De uma apartação

Nas primeiras estrofes, Fabião assume o papel de narrador e descreve os preparativos para o cerco ao gado, a animação do público, a apresentação dos animais. Um deles é um "touro cabano" que vence cinco cavalos; neste momento o narrador adere ao animal entregando a ele a voz narrativa:

O "Medalha" e o "Pedrês"
Corriam sempre irmanado,
Um duma banda, outro doutra,
E eu no meio emprensado,
Porém sempre me safando
Pois corria com cuidado

A mudança de narrador não é explicitada, Fabião desaparece e o boi passa a ocupar seu lugar. O heroísmo do animal consome o narrador humano, que deixa o boi contar toda a história, nos moldes anteriormente descritos.

São também bastante antigos os ABC's, gênero atualmente quase desaparecido, que consiste em iniciar cada estrofe por uma letra do alfabeto. Neste caso, não se trata de uma produção peculiar ao

Nordeste; existem composições deste tipo em diversas partes do mundo e em praticamente todo Brasil. É evidente sua função mnemônica, tendo sido fartamente empregado na alfabetização e na catequização jesuítica. No Nordeste, tinham quase sempre caráter narrativo. Não havia delimitação de tema, podendo-se narrar a vida de um boi (*ABC do Boi-Prata*), as dificuldades de um lavrador ou de um vaqueiro (*ABC do Lavrador* ou *ABC do Vaqueiro em Tempo de Seca*), tecer comentários sobre acontecimentos sociais relevantes (*ABC dos Negros* - que discute a abolição da escravatura). Trata-se de um gênero de difícil manejo, pois além de restringir-se a apenas vinte e quatro estrofes, obriga o autor a iniciar o primeiro verso de cada uma delas por uma letra específica. Talvez por isso tenha caído em desuso.

Outra modalidade bastante comum parece ter sido a glosa a partir de um mote. Quando se pedia a um dos antigos poetas populares que cantasse, ele logo pedia a "mira" ou o "tema". A maioria delas era feita em décimas setessilábicas com rimas ABBAACDDC, improvisadas ou escritas anteriormente à apresentação. Era comum tomar-se uma quadra e fazer quatro décimas, cada uma terminando com um verso da quadra. Chagas Batista apresenta um improviso feito por Agostinho Nunes da Costa, "em represália a uma censura que alguém lhe fizera", que tem por mote a quadra:

Quem quizer fallar de mim
Cante e grite pela rua,
Que eu como é na minha casa;
Cada qual coma na sua.

Era possível também a glosa a partir de um dístico, aparecendo o primeiro verso na quarta linha e o segundo finalizando a décima. Neste século, Manoel Raimundo de Barros criou o mote de três versos para serem glosados intercalando-se o primeiro entre o terceiro e o quarto versos, e os outros dois no final. Mais comum, entretanto, era o mote de um único verso.

Muito freqüentemente, o mote podia surgir no contexto de uma conversa; qualquer fala inusitada, um dito gracioso, convertia-se em tema a partir do qual os poetas passavam a improvisar. Bernardo Nogueira, poeta popular que viveu entre 1832 e 1895, esteve durante algum tempo foragido da polícia. Conta Chagas Batista que, neste período, ele compareceu a uma festa de casamento. Uma das pessoas

presentes preocupou-se com a possibilidade do aparecimento da polícia, ao que Nogueira respondeu: "Caso a polícia aqui venha, ronca o pau, troveja a lenha" . Segundo Batista, "todos os circustantes bateram palmas e pediram-lhe para glosar este thema". Nicandro Nunes da Costa, também presente, acompanhou-o, alternando-se os dois na composição de décimas terminadas pelo mote "ronca o pau, troveja a lenha".

O verso de sete sílabas é o que mais se aproxima do ritmo da fala corrente, o que se percebe pelos inúmeros exemplos de comentários feitos por circunstantes, durante cantorias, que se transformam em notes - portanto em versos de sete sílabas. (Nestes casos só é possível entender o poema se o contexto em que foram feitos for explicitado.)

Fortemente associadas ao contexto são as glosas em que o mote refere-se a algum acontecimento social de relevo. Deste tipo são as décimas em que Germano Alves de Araujo Leitão defendeu, em 1888, o vigário Bernardo Andrade contra ataques políticos injuriosos - "O Vigário do Teixeira". O mesmo fez Nicandro Nunes da Costa que glosou o mote "Deus apresente a Verdade", versos apresentados ao juiz da Comarca de S. João do Cariry, como defesa contra a acusação de mandante na libertação de um preso.

Composições feitas a partir de um mote podiam se converter, ainda, numa espécie de debate. A este tipo de cantoria os poetas chamavam "cantar um pensamento", um encontro amigável, sem qualquer relação com a peleja ou o desafio. Por exemplo, Bernardo Nogueira e Manuel Leopoldino Serrador realizaram um destes debates sobre o tema "Sertanejo no Sertão", em que o primeiro defendia os sertanejos e o segundo os atacava, valorizando os matutos - habitantes da zona brejeira.

A composição poética figura quase como um código complementar de comunicação, pois há incontáveis exemplos de utilização de poemas em situações exteriores ao universo das cantorias, como, por exemplo, o caso acima citado em que Nicandro a utiliza para fazer sua defesa perante um juiz, sendo comum também seu emprego na redação de cartas, de ataques e defesas públicas ou mesmo em substituição à fala corrente.⁴¹

⁴¹ Francisco Linhares e Otacílio Batista em sua *Antologia Ilustrada dos Cantadores*, registram vários casos em que poetas populares

Havia também a apresentação de narrativas em versos no espaço das cantorias. Entretanto, não aprofundarei aqui a discussão das narrativas que serão comentadas quando tratarmos dos folhetos impressos. Comentarei apenas a "Peleja da Alma", de Silvino Pirauá de Lima, que parece não ter sido publicada,⁴² e é interessante do ponto de vista da definição formal. Trata-se da história de um homem muito rico e avaro, que "não estimava a pobreza". Tinha grande desejo de ter um filho, o que só consegue pela intervenção de Deus. A mulher engravida, mas padece durante a gravidez e, com o nascimento da criança, acaba-se toda a riqueza da família. O menino cresce mal educado, sem nunca se lembrar dos mandamentos divinos, o que o leva à morte.

Depois de morto, vai ao encontro de Deus, desejando a salvação. Confessa seus pecados e é condenado ao inferno, para regozijo dos diabos. Recorre, então, à Virgem Maria que intercede a seu favor junto a Jesus. Maria, Cristo e Lúcifer discutem o destino do morto. São Miguel também intervém e a alma consegue escapar do inferno.

A história guarda algumas semelhanças com narrativas populares européias, como na questão do filho muito desejado, concebido tardiamente que traz consigo a ruína dos pais e lhes dá grande desgosto pelo mau gênio, falta de civilidade e de temor a Deus. Há pontos de contato também com alguns autos de Gil Vicente, em primeiro lugar pela apresentação de uma alma em julgamento, que deve fazer o relato de suas faltas, perante forças celestes e demoníacas, a quem compete a decisão de seu destino. Além disso, apenas os seres eternos têm nomes; os humanos são, simplesmente, o homem, a mulher, o menino - que se converte em "a alma" depois de morto. A maior parte da ação desenrola-se no plano divino, com pouco espaço para a atuação da alma. Há, também, uma profusão de diabos - "Eram diabos de todas as maneiras,/ Diabo roxo, diabo preto,/ Uns com garfos, / Outros com facas,/ Uns com ferro/ Outros com espeto" - que ficam à margem da discussão, tecendo comentários sobre as falas de Deus e da alma, como

respondem a perguntas coloquiais, feitas fora do âmbito das cantorias, com décimas setessilábicas.

⁴² apud: CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*, MEC/INL, Rio de Janeiro, 1967.

ocorre em algumas peças vicentinas, por exemplo no *Auto da Lusitânia*. A *Peleja da Alma* tem um andamento teatral em algumas passagens, em que o narrador se apaga e seguem-se diálogos contínuos entre os personagens, notadamente no momento em que os imortais discutem o destino da alma.

É interessante notar que, a princípio, Deus, Jesus e os diabos assumem a mesma posição. Todos querem a condenação da alma, cujos pecados, aliás, não parecem tão sérios:

Muito cedo, bem pequeno
 Meu pai e minha mãe larguei,
 Não quis saber de padrinho
 Nunca mais o procurei;

Para amar ao nosso Deus
 Também nunca me lembrei:
 Nunca fui aos pés do padre,
 Também nunca jejei.

Esmola por vosso amor
 Eu no mundo nunca dei
 Os mandamentos divinos
 Toda vida desprezei.

Só entrei dentro da Igreja
 No dia que me batizei
 Nesta miserável vida
 Não sei como me salvarei.

Pode-se dizer que são "pecados medievais", ou seja, o que levou a alma à condenação não foram faltas concretas como matar ou roubar, e sim, o afastamento da Igreja - é interessante notar que até a ausência do jejum é mencionada como elemento condenatório.

A linguagem empregada oscila entre termos e construções arcaicas e coloquiais; por exemplo, há o emprego constante da segunda pessoa do plural e de expressões formulares arcaicas como "consolação dos aflitos" ou "soberana virgem pia" ao mesmo tempo em que Lúcifer é chamado de "cabo de embira", "pé de preá cambeta" ou "cara preta".

Um outro aspecto que interessa ressaltar diz respeito à indefinição formal desta narrativa, quando comparada ao padrão posteriormente estabelecido nos folhetos. O modelo que se firmará

serão as sextilhas setessilábicas com rima ABCBDB. Entretanto, na *Peleja da Alma*, o número de sílabas por verso é bastante irregular, havendo desde trissílabos até decassílabos. Coexistem estrofes de quatro, seis e oito versos. Nas quadras e sextilhas, o esquema rímico é regular (ABCB ou ABCBDB); já nas oitavas não há constância quanto às rimas. No sentido de entender o processo de definição formal da literatura de folhetos, interessa perceber que há uma lógica presidindo a opção pela forma estrófica. Cada conjunto de versos deve conter o desenvolvimento de um aspecto da questão, sem fugir ao assunto dominante:

Maria, Virgem Maria,
Mãe de meu Deus Redentor,
Mãe de Deus e mãe de Cristo
Mãe de Padre Salvador,
Rogai por mim a teu filho
Que nesta hora me condenou

Alma sai-te de meus pés
Para que vem te valer de mim?
Que meu filho, reto juiz,
Não faz o que é ruim.

Lúcifer se levantou,
Disse: Alma, que viesse ver cá?
Manoel já deu a sentença,
Maria jeito não dá,
Aquilo que Manoel faz
Não é para Maria desmanchar

Na primeira estrofe, a alma faz seu pedido a Maria; na segunda é a Virgem quem fala, negando o pedido de auxílio; na terceira, o narrador introduz a fala de Lúcifer, que também tenta desanimar o suplicante. São três unidades de sentido, três enfoques distintos do problema, cada um constituindo um tópico semântico completo. Não se admitemisturar diferentes enfoques numa mesma estrofe, portanto ela se estende, ganha o número de versos necessários para o tratamento completo do assunto. As estrofes aproximam-se daquilo que seria um parágrafo em um texto em prosa.

O processo de definição formal dos folhetos privilegiará as sextilhas, mantendo, entretanto, a idéia de que cada estrofe corresponde a uma unidade de sentido. Leandro Gomes de Barros

escreveu um folheto intitulado *História de João da Cruz*, em que reconta praticamente a mesma história apresentada na *Peleja da Alma*. Entretanto, por ter sido escrita em período posterior, em que já há uma clara delimitação formal, observa-se uma completa adequação aos padrões de composição: todas as estrofes são septilhas setessilábicas com rimas em ABCBDB. Além disso, há um maior desenvolvimento narrativo, diminuindo-se a teatralidade que havia na *Peleja*, e ampliando-se a intervenção do narrador que se incumbe de detalhar a vida e os procedimentos de João antes da morte.

Percebe-se que os poetas populares abriram mão da "liberdade" estrófica e métrica em favor da regularidade. Parece-me que isto se deve às necessidades de memorização anteriormente discutidas, pois a regularidade é um auxiliar mnemônico poderoso. Assim, a existência de um padrão fixo para a estrutura estrófica, rímica e métrica atua como um arcabouço organizador da composição, cabendo ao poeta preenchê-lo. Do ponto de vista de uma composição não escrita, é mais operacional preencher uma estrutura já conhecida do que criar "livremente".

O mesmo ocorre em relação ao público, que será capaz de compreender e memorizar com mais facilidade composições em que se encontrem recorrências e repetições. Por exemplo, saber que o quarto verso terminará da mesma maneira que o segundo e o sexto permite prever, minimamente, o que será dito e auxiliará na recordação de uma história já conhecida. A repetição fornece marcas, "pistas", sobre o caminho que a composição seguirá, principalmente se for sabido que o assunto será esgotado naquela estrofe e que não haverá aglutinação de aspectos diferentes numa mesma unidade.

Provavelmente, estas questões contribuíram para a consolidação das sextilhas setessilábicas como padrão da literatura de folhetos, pois, como já foi dito, os poetas do século XIX "sentiam falta de espaço" nas quadras para abordar determinado aspecto do assunto com completude, introduzindo, então, as sextilhas. Com relação ao verso setessilábico, foi mencionado também que ele é o que mais se aproxima ao ritmo do português falado, no qual geralmente ocorrem pausas a cada sete sílabas. Pouco restou das composições feitas fora deste padrão, o que permite supor que sua memorização

oferecesse maior dificuldade. Numa cultura oral, o que não é facilmente memorizável tende a desaparecer.

A partir do final do século XIX, o universo poético das cantorias passa a ser publicado em forma de folhetos, surgindo um intercâmbio entre as apresentações orais e os textos impressos: histórias publicadas em folhetos são decoradas pelos cantadores e passam a ser apresentadas nas sessões de cantorias; composições orais ganham forma impressa. Assim, esta discussão será aprofundada com o estudo dos folhetos publicados até 1930, através do qual será possível perceber o processo de constituição de um cânon para esta literatura.

CAPÍTULO 5

A HISTÓRIA DA PUBLICAÇÃO DE FOLHETOS ¹

5.1. O ESCRITO EM UMA CULTURA ORAL

Até aqui, a cultura popular nordestina vinha sendo discutida como possuindo traços de oralidade bastante marcados. Como explicar, então, o surgimento de uma literatura escrita e impressa, quando se sabe que a grande maioria da população nordestina era analfabeta no início do século? Uma possível explicação liga-se ao fato de que os folhetos, mesmo depois de impressos, guardam fortes vínculos com a oralidade, ou seja, a transposição gráfica não implica acesso completo ao universo da escrita, que, como se sabe, possui convenções e recursos próprios, em grande medida distintos daqueles característicos da oralidade ². A fixação na forma impressa não pôs fim ao caráter oral destas composições. O pensamento e a expressão orais não desaparecem tão logo alguém acostumado a eles começa a redigir; escrevem-se palavras que se imagina dizendo em voz alta em algum espaço de oralidade.

A permanência desta forte presença oral não se restringe, obviamente, ao pólo da produção, estendendo-se ao âmbito da recepção. Pessoas analfabetas compravam folhetos para serem lidos, em voz alta, por algum conhecido. Esta prática, bastante comum, é retratada em um folheto de Manuel Duarte ³:

¹ O termo "folheto" será empregado em seu sentido amplo, ou seja, brochura destinada à publicação de poemas populares. O nome genérico dado pelos primeiros poetas ao folheto é "livro". Nos textos, chamam-no também de caderno. O hábito era escrever o poema em tiras de papel pautado ou em cadernos feitos em casa, mais ou menos do tamanho do folheto atual. Daí talvez a designação de "caderno" dada a essas cadernetas que depois saíam impressas. Posteriormente, vulgarizou-se o termo folheto para as publicações.

² Cf. OSAKABE, Haqira. "Considerações em torno do acesso ao mundo da escrita" in: *Leitura em Crise na Escola*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.

³ "É um pouco de tudo da poesia matuta", Manoel F. Duarte, *apud Literatura de Cordel*, vol I, antologia, Global Editora.

Quem não lê e não escreve
 Da vida pouco desfruta
 Porém compre um livro desse
 Pede pra ler, escuta
 E ouve um pouco de tudo
 Da poesia matuta

O trecho citado revela o caráter de mediador entre o oral e o escrito desempenhado pelos folhetos. Duarte diz que "quem não lê e não escreve / Da vida pouca desfruta" mas a solução por ele apresentada para que as pessoas possam "desfrutar" os prazeres da leitura insere-se num universo de oralidade - "pede pra ler, escuta", "ouve". Assim, os folhetos, não abandonando a tradição oral, possibilitam o acesso a conteúdos do mundo da escrita.

Manuel Camilo, poeta popular e editor, disse em entrevista concedida a Orígenes Lessa, em 1958, que o grau de alfabetização do povo vinha aumentando, mas que isso não era fundamental para o sucesso das vendas de folhetos:

"Tem mais gente lendo. Mas não é preciso. Com poesia não é. O povo compra do mesmo jeito. Se tem alguém que sabe ler na família, tudo bem. A pessoa escuta e gosta, quando o romance é bom. Guarda até na cabeça." ⁴

Camilo aponta duas questões fundamentais: o caráter oralizante das leituras coletivas e a facilidade de memorização deste tipo de poesia, que permitem, aos não alfabetizados, sua reprodução. Há casos, inclusive, de pessoas que aprenderam a ler através dos folhetos. "Folheto tem desasnado muita gente nesse mundo de meu Deus. A rima estimula muito o matuto, o povo do sertão", diz Camilo, ressaltando a idéia de que a estrutura peculiar aos folhetos atua como auxiliar mnemônico, capaz de garantir não só sua divulgação, como também, em alguns casos, o acesso à alfabetização - o que conduz, novamente, à questão dos folhetos como mediadores entre o pólo da escrita e o da oralidade.

A questão da eficácia dos folhetos numa cultura de oralidade residual é apresentada também por Manoel de Almeida Filho, poeta contemporâneo, entrevistado por Mauro Barbosa ⁵:

⁴ LESSA, Orígenes. *A Voz dos Poetas*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984.

⁵ ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Folhetos (A literatura de Cordel no nordeste brasileiro)*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento

"... a grande maioria dos nossos fregueses lêem o livro cantando. Como a gente lê, eles aprendem as músicas dos violeiros, e eles cantam aquilo. (...) E, em casa reúnem uma família, três, quatro, e cantam aquilo, como violeiro mesmo (...) Então o livro em prosa mesmo ele (o consumidor) não gosta. (...) e nem gosta do jornal, a notícia do jornal. Ele não entende. (...) Porque está acostumado a ler rimado, a ler versado. (...) Aquela notícia não é boa para ele, o folheto sim, porque o folheto ele lê cantando."

Manoel de Almeida distingue o texto em prosa, do folheto em verso, mostrando a maior eficácia deste último. A forma é fundamental: não importa que o jornal e o folheto divulguem a mesma notícia, ela só será acessível se for "rimada e versada", ou seja, se for veiculada de acordo com o código aceito e compreendido pela comunidade.

É possível compreender, assim, o surgimento de uma *literatura impressa* no interior de uma cultura oral. Antonio Candido, ao discutir a formação de um público para a literatura erudita brasileira, aponta fenômeno semelhante:

"A ação dos pregadores, dos conferencistas de academia, dos glosadores de mote, dos oradores nas comemorações, dos recitadores de toda hora, correspondia a uma sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura. Deste modo, formou-se, dispensando o intermédio da página impressa, um público de auditores, muito maior do que se dependesse dela e favorecendo, ou mesmo requerendo, no escritor certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório que passou a timbre de boa literatura e prejudicou entre nós a formação dum estilo realmente escrito para ser lido. A grande maioria dos nossos escritores, em prosa e verso, fala de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som de sua voz brotar a cada passo por entre as linhas." ⁶

A idéia de que havia, no interior das elites, uma "literatura sem leitores", feita com vistas a um "público de auditores", aplica-se perfeitamente ao universo da cultura popular nordestina.

de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

⁶ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*, São Paulo, Editora Nacional, 1980. Grifos do autor.

5.2 O SISTEMA EDITORIAL

Nas últimas décadas do século passado alguns poetas populares começaram a dar forma impressa às composições orais. Segundo Ruth Terra ⁷, os primeiros folhetos eram impressos em tipografias de jornal ou naquelas que faziam serviços por encomenda. No final da década de 10, poetas populares começaram a se tornar proprietários de impressoras e, a partir de 1918, a publicação de folhetos passou a ser praticamente uma exclusividade destas. Até 1930, vinte tipografias dedicavam-se à impressão de folhetos, principalmente no Recife e na Paraíba ⁸, os dois grandes centros de produção e publicação de onde saía a maioria dos textos que abasteciam outras regiões. Vê-se que, neste período inicial, a produção de folhetos não é um fenômeno nordestino, restringindo-se, basicamente, a estes dois estados, apesar de seu consumo dar-se num âmbito maior, atingindo não apenas outras regiões nordestinas mas também a Amazônia - para onde migrou grande contingente populacional devido às secas do início do século. Note-se, por exemplo, que a literatura de folhetos penetrou na Bahia apenas em 1925, através de agentes revendedores da editora de João Martins de Athayde.

Não se sabe quem foi o primeiro autor a dar forma impressa a seus poemas mas, seguramente, Leandro Gomes de Barros foi o responsável pelo início da publicação sistemática de folhetos. Em *Conclusão da Mulher Roubada*, cuja primeira edição é de 1907, Leandro afirma escrever poemas desde 1889:

Leitores peço desculpas
 Se a obra não for de agrado
 Sou um poeta sem força
 O tempo tem me estragado
 Escrevo há 18 anos
 Tenho razão de estar cançado ⁹

Apesar de Leandro afirmar que escrevia desde 1889, é possível que ele tenha iniciado a publicação posteriormente, pois o mais

⁷ TERRA, Ruth. *Memória de Lutas: a literatura de folhetos no Nordeste (1893-1930)*,

⁸ Segundo Ruth Terra, entre 1904 e 1930, das vinte tipografias existentes no período, nove localizavam-se no Recife e quatro na Paraíba; as demais situavam-se em Fortaleza, Maceió, Natal, Belém do Pará e Rio de Janeiro.

⁹ BARROS, Leandro G. *O Dezréis do Governo; Conclusão da Mulher Roubada; Manoel Abernal e Manoel Cabeceira*, Recife, 1907.

antigo folheto impresso por Leandro, de que se tem notícia, data de 1893. Na primeira década do século XX, dois importantes autores começaram a publicar: Francisco das Chagas Batista, em 1902 e João Martins de Athayde em 1908. Leandro e Chagas Batista foram os fixadores das normas de criação de folhetos que até hoje se seguem, eles abriram todas as vias que esta literatura deveria seguir posteriormente. Os grandes ciclos futuros assim como as principais formas de versificação estão representados em sua poesia. ¹⁰

Na primeira década do século XX, havia três editores fundamentais: o próprio Leandro, editor exclusivo de suas obras,¹¹ Francisco das Chagas Batista e Pedro Batista. Chagas atuava na capital paraibana e era responsável pela Livraria Popular Editora - a primeira editora a fazer da publicação de folhetos sua especialidade - e Pedro Batista era proprietário da Tipografia Popular, localizada em Guarabira - Pb. Em 1909, João Martins de Athayde estabeleceu-se no Recife com uma tipografia, mas não restou registro de nenhum folheto publicado por ele anteriormente a 1918. ¹²

Até 1920, os poetas populares eram proprietários de toda sua obra, sendo responsáveis pela criação, publicação e venda de seus poemas, advertindo, em praticamente todos os folhetos, que "o auctor reserva o direito de propriedade". Havia a figura do revendedor, mas também ele subordinava-se ao autor, a quem cabia estipular a comissão pela venda dos folhetos. Leandro Gomes de Barros, por exemplo, anunciou no folheto *O Casamento do Velho e um desastre na feira* que possuía agentes na capital paraibana, em Alagoas Grande, Guarabyra, Rio Branco, Manaus, Caruaru, Pesqueira, Pombal (Paraíba), Santa Luzia (Paraíba). Oferecia-se também para remeter folhetos pelo correio: "mediante a importância, qualquer quantidade para qualquer Estado". Percebe-se, através deste anúncio a amplitude da área de penetração dos folhetos, já nos primeiros anos de publicação.

¹⁰ Em função disto os folhetos comentados e analisados nesta tese são, prioritariamente, da autoria de Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista. João Martins de Athayde seguiu as trilhas abertas por estes dois poetas, sendo sua atuação fundamental no que tange à sistematização do aspectos concernentes à editoração.

¹¹ Cabe ressaltar que Leandro não era proprietário de uma tipografia; recorria a vários impressores em Recife e na Paraíba, não tendo tido nunca um impressor exclusivo para suas obras.

¹² Segundo Ruth Terra, até 1920, ele teria editado cinquenta e três títulos, volume que cresceu bastante com a compra da propriedade das obras de Leandro Gomes de Barros, em 1921.

Com a morte de Leandro, a situação começou a se alterar, pois Pedro Batista - seu genro - que não era poeta popular, tornou-se responsável pela publicação da obra do sogro. Em 1918, ano da morte de Leandro, Pedro Batista publicou a 16ª edição de *A Força do Amor* com o seguinte "Aviso":

"Tendo falecido o poeta Leandro Gomes de Barros, passou ao meu possuído a propriedade material de toda a sua obra litterária. Só a mim, pois, cabe o direito de reproducção dos folhetos do dito poeta e acho-me habilitado a agir dentro da lei contra quem commeter o crime de reproducção de ditos folhetos. Previno ás pessoas que negociam com folhetos, que tenho em deposito todos os que o poeta escreveu e que vendo-os pelos preços mais resumidos possíveis, dando bõa comissão. "

Neste momento, alguns autores não são mais proprietários de sua obra poética, mas isto não significa, de forma alguma, que suas poesias tenham caído no domínio público. Há uma preocupação constante em garantir que apenas o editor autorizado publique as obras de determinado autor, como se vê por outra advertência feita por Pedro Batista, em 1919, na "3ª edição completa" de *O Cachorro dos Mortos*:

COM VISTAS AOS DRS. CHEFES DE POLÍCIA DOS ESTADOS DO PARÁ E CEARÁ

Já se achava este folheto em composição quando chegou ao meu conhecimento que em Belém do Pará, um indivíduo de nome Francisco Lopes e no Ceará um outro de nome Luiz da Costa Pinheiro, têm criminosamente feito imprimir e vender este e outros folhetos do poeta Leandro Gomes de Barros, sem a menor auctorização da minha parte que sou o legítimo dono de toda a obra litteraria desse poeta. Chamo pois a atenção dos Drs. Chefe de Polícia dos Estados acima referidos para pôrem termo a essas infracções e procederem contra estes indivíduos, infractores do Art 345 do Código Penal, emquanto que por lá chegue eu legitimamente documentado conforme exigem os artigos 649 e subsequentes do Capítulo VI do Código Civil.

Pedro Baptista
Guarabira, Agosto de 1919

Como se vê, não se trata de nada parecido com o "anonimato" e a "criação da alma coletiva" que se acreditou, durante muito tempo, serem marca característica das composições populares. Pedro Batista discute uma questão de **propriedade**, baseando-se no Código Civil e Penal e solicitando a intervenção das forças policiais. Trata-se de um negócio, aparentemente bastante rentável, que deve ser encarado como tal.

Já em 1921, em função de atritos familiares, a viúva de Leandro decide vender os direitos autorais da obra do marido a João Martins de Athayde, pela quantia, à época vultuosa, de seiscentos mil réis ¹³. Com ele, consolida-se a figura do "editor-proprietário", ou seja, um editor que compra os direitos do autor - pagando em dinheiro ou com exemplares da obra impressa -, passando a suprimir o nome do poeta dos folhetos publicados. Embora não assumisse abertamente a autoria dos folhetos, declarava seu próprio nome nas capas como "editor-proprietário". Este expediente era utilizado para proteger a propriedade comercial da obra, buscando intimidar a ação de editores clandestinos. Chagas Batista, que, no início de sua atividade como editor, apresentava o nome do autor na capa dos folhetos, passou a adotar, a partir de 1925, a prática de declarar-se "editor proprietário", indicando que o folheto continha "poesias populares" - como se a autoria fosse desconhecida.

Athayde não foi responsável apenas pela publicação dos poemas de Leandro, tendo sido também o editor de sua própria obra e da de diversos outros poetas.¹⁴ Sua prática editorial introduziu significativas alterações na impressão de folhetos, através de reformulações gráficas, da sistematização das edições e do estabelecimento de revendedores nas grandes cidades.

Nas duas primeiras décadas do século, os folhetos não possuíam a conformação que hoje conhecemos. Até 1917, havia os folhetos (com 16 páginas) e os romances (com 24 páginas), não se conhecendo os de 32 ou 48 páginas que começaram a surgir na década de 20, sem, entretanto, abalar a supremacia dos folhetos de 16. Os folhetos de 8 páginas foram introduzidos na década de 30 por Laurindo Gomes Maciel, a fim de abrigarem os "poemas reportagem" ou "poemas de época". Este gênero já havia sido explorado por Leandro e Chagas Batista, no início

¹³ Em 1920, um "romance completo em versos" custava mil réis e um "folheto", duzentos réis, como se pode perceber através dos anúncios de brochuras à venda, publicadas nas últimas páginas dos folhetos.

¹⁴ Segundo Roberto E. C. Benjamin (*João Martins de Athayde - Editor*, Recife, 1980, mimeo), Athayde foi responsável pela edição das obras de Manoel Raimundo de Barros, José Galdino da Silva Duda, Alfredo Pessoa de Lima, Pacífico Pacato Cordeiro Manso, João Melchíades Ferreira da Silva, José Camelo Rezende, José Pacheco, João Ferreira de Lima, Antônio Amâncio, Delarme Monteiro, Manoel Vieira do Paraíso, Germano Alves de Araujo Leitão, Heitor Martins de Athayde, Francisco Guerra Vascurado e Luis Gomes de Albuquerque, além de publicar a sua própria produção e a de Leandro Gomes de Barros. A atividade editorial de João Martins de Athayde estende-se pelo período de 1909 a 1949.

do século, mas eram publicados em folhetos de 16 páginas junto com outras histórias.

Antes de 1920, era prática corrente a impressão de diferentes histórias - ou parte delas - numa mesma publicação, até que se atingissem 16 páginas. Nos casos em que os folhetos continham um único texto completo, tratava-se de um desafio ou de uma história de cangaceiros. Em geral, publicava-se o texto integral de um poema de época, seguido de fragmentos de desafios ou de narrativas. As histórias iam sendo completadas ao longo de uma seqüência de folhetos, como ocorria com os romances publicados em folhetins. Um folheto de Leandro, intitulado *Testamento do Cancão de Fogo*, principia com o advérbio *então*, pressupondo, obviamente, a existência de um enunciado anterior: "Então batendo na porta / Com pouco um homem chegou". No final do texto há a seguinte advertência "Acha-se o princípio desta obra nos APUROS DE UM GOVERNO DECAHIDO". Histórias bem aceitas poderiam ser desenvolvidas ao longo de vários folhetos, como é o caso, por exemplo, do *Reino da Pedra Fina*, também de Leandro, que foi publicado em cinco partes, ao longo de dois anos (1909-1910).

Além disso, no final dos folhetos, havia espaço para textos fora do padrão tradicional, como sonetos, canções, poemas do tipo:

"Eramos, ella e eu, ambos creanças,
Voavamos em azas de esperanças,
Cheios de vida e mocidade,
Esperávamos os primeiros raios do sol
Escutando cantar o rouxinol
Olhando a immensidade.

Ela tinha talvez uns nove annos,
Tinha olhos celestes, soberanos,
Cabelos como a tela.
A brisa osculava aquelle rosto,
Os últimos raios do sol posto
Se namoravam della.

(...)" 15

Poemas como este não são uma inovação introduzida pela publicação de folhetos. No interior das cantorias, também havia espaço para a apresentação de poemas compostos fora do padrão usual, como

¹⁵ BARROS, Leandro Gomes de. "Recordações", in *O Cachorro dos Mortos*, Parayba do Norte, 1919.

complemento dos desafios. Nota-se, nestas composições, um desejo de erudição não encontrado nas demais. A estrutura estrófica e métrica perde a uniformidade, a seleção lexical privilegia as palavras mais raras ou mais "cultas", prefere-se a inversão sintática à ordem direta da oração, utiliza-se o enjambement. A título de exemplo, cito um trecho do poema *As Obras da Natureza*, apresentado em cantorias por Ugulino Nunes da Costa:

Correndo as aguas se arrastam
 Tornando-se brancalhetes
 E mui lindos ramalhetes
 De espumas que as aguas gastam
 Fugindo logo se afastam
 Esses mantos de brilhantes:
 São pérolas lindas galantes
 Que a cachoeira as atrai
 E esta, murmurando vae
 Nos chamando ignorantes

Aparentemente, busca-se atingir um modelo de poesia que não é o popular. Talvez a imagem do que seja um poema erudito leve alguns autores a buscar uma forma de expressão que se afaste da linguagem cotidiana e se aproxime do sofisticado, do raro. Os trechos citados mostram que esta opção os leva, algumas vezes, à perda do sentido.

Estes poemas - que funcionavam como apêndices seja nas cantorias, seja nos folhetos - desaparecem na linha editorial de Athayde, que torna freqüente a prática antes esporádica de publicar histórias completas, reunindo os fragmentos em um folheto com mais de 16 páginas. Talvez Athayde tenha excluído composições como as acima citadas por perceber que se encontravam fora do universo temático e formal da literatura de folhetos. É provável que o público não tenha sentido esta exclusão como uma perda, pois não há notícia de que elas tenham voltado a ser publicadas em data posterior.

Athayde vinculou a criação poética a um número determinado de páginas, sempre em múltiplos de quatro, considerando-se "folheto" a brochura de oito a dezesseis páginas (destinada a abrigar pelejas e poemas de época) e "romance" as de 24 a 56 páginas (reservada para as narrativas longas).

Na década de 20, consolidam-se as características gráficas da literatura de folhetos; define-se o processo de produção e comercialização e constitui-se o público para esta literatura.

5.3 OS AUTORES E O PÚBLICO

Seguindo os passos de Leandro Gomes de Barros, muitos poetas começaram a imprimir. Até 1930, os seguintes autores tinham publicado folhetos: José Adão Filho, Firmino Teixeira do Amaral, João Martins de Athayde, Francisco das Chagas Batista, Antônio Ferreira da Cruz, José Galdino da Silva Duda, Belarmino de França, Antônio Batista de Guedes, Libânio Mendes de Lima, Silvino Pirauá de Lima, Pacífico Pacato Cordeiro Manso, José Pacheco, Romano Elias da Paz, Severino Lourenço da Silva Pinto, João Melchíades Ferreira da Silva, Antônio Mulatinho, Cícero Sidrônio do Nascimento, Francisco Marabá, Heitor Martins de Athayde, José C. Correia, Luis da Costa Pinheiro e Mariano Riachinho. ¹⁶

A biografia dos principais autores tem sido apresentada, com frequência, por folcloristas e estudiosos da literatura popular. ¹⁷ Não buscarei, portanto, reconstituir a vida destes poetas na sua singularidade. Entretanto, há dados recorrentes na história de cada um deles, que apresentarei aqui por serem importantes para a delimitação do universo em que se dava a produção de folhetos no início do século.

A grande maioria nasceu na zona rural, sendo filhos de pequenos proprietários ou de trabalhadores assalariados. Tiveram pouca ou nenhuma instrução formal, eram autodidatas ou aprenderam a ler com parentes e conhecidos - Chagas Batista, que cursou uma escola noturna, não chega a ser uma exceção pois, ao ingressar na escola, já havia publicado vários folhetos. João Martins de Athayde, que aprendeu a ler sozinho, resume bem a situação dos poetas populares ao dizer: "Sou um

¹⁶ Levantamento feito a partir do *Dicionário Bio-bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, de Átila de Almeida e José Alves Sobrinho e das informações contidas no livro de Ruth Terra, *Memória de Lutas: a literatura de folhetos no Nordeste (1893-1930)*, op. cit.

¹⁷ Ver, principalmente, o *Dicionário Bio-bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, de Átila de Almeida e José Alves Sobrinho, *Memória de Lutas: a literatura de folhetos no Nordeste (1893-1930)*, de Ruth Terra, *Cantadores e Poetas Populares*, de Francisco das Chagas Batista e *Vaqueiros e Cantadores de Câmara Cascudo*.

analfabeto que sempre viveu das letras... Cheguei a ter algum recurso, mas tudo saído das letras". ¹⁸

Os autores abandonaram o campo e estabeleceram-se nas capitais ou nas grandes cidades, onde compunham, editavam e vendiam suas obras, vivendo exclusivamente de seu trabalho poético. Alguns iniciaram sua vida profissional como operários, agricultores ou almocreves, mas assim que conseguiam editar e vender folhetos, abandonavam o antigo ofício, passando a se dedicar apenas ao trabalho com folhetos. Tinham como ponto de venda as casas onde residiam, como se vê, por exemplo, em um anúncio feito por Leandro Gomes de Barros na última capa dos folhetos:

"(...) Leandro Gomes de Barros tem mais de 500 qualidades de Folhetos de versos a 200 rs. que vende em grosso com grande abatimento, na casa de sua residencia á Rua do Motocolombó n. 28 em Afogados arrabalde do Recife."

As mudanças de endereço eram constantemente noticiadas nos folhetos, pois, nos primeiros anos da publicação, a residência do autor era a referência fixa para as vendas. Posteriormente, surgiram livrarias onde se vendiam folhetos, como uma pequena loja de livros usados e folhetos, aberta por Francisco das Chagas Batista, em 1911 - é esta loja que dará origem à Livraria Popular Editora, inaugurada em 1913. Entretanto, estas não eram as únicas formas de venda. Grande parte do comércio de folhetos era realizado em viagens dos autores pelo sertão, percorrendo fazendas e vilarejos, vendendo folhetos próprios e de colegas. Enquanto viajavam, os folhetos eram vendidos em suas casas pelas esposas.

Isto possibilitava o contato direto entre o poeta e seu público, tanto nas cidades quanto no interior, numa situação próxima à que se verifica nas culturas orais, em que autor e ouvintes encontram-se frente a frente. Esta situação dá ao público possibilidade de intervir no curso da apresentação. Os consumidores não teriam, obviamente, como alterar um folheto já impresso, mas é fato notório que a intervenção ocorre no momento da leitura que antecede a venda dos folhetos. Nos desafios, bem como nas cantorias que acompanham a venda de folhetos, se alguma "regra" de composição dos folhetos é desrespeitada, os ouvintes

¹⁸ Entrevista a Orígenes Lessa, in: *A Voz dos Poetas*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984.

interrompem, vaiando e protestando até que o cantador faça os versos "como devem ser". Por certo, isto tem uma repercussão na criação, principalmente quando o próprio autor apresenta sua obra.

Assim, os folhetos eram lidos tanto no campo quanto nas cidades. Na zona rural, eram consumidos em engenhos, em pequenas propriedades e em fazendas de gado do sertão. Não só os trabalhadores e moradores interessavam-se pelos folhetos, também os fazendeiros patrocinavam cantorias e liam - ou faziam ler - as histórias. A temática dos folhetos interessava ao público rural e urbano, mesmo porque, no início do século, as distinções entre campo e cidade não eram tão marcadas no Nordeste. Apesar de o público pertencer, predominantemente, às classes populares, setores das classes dominantes interessavam-se pelos folhetos, pois, apesar das diferenças econômicas, estavam também imersos numa cultura oral e tinham como uma das principais fontes de lazer as histórias narradas nos folhetos.

A identidade entre poetas e público não advém apenas da proximidade física, proporcionada pelo contato direto no momento das vendas, mas é determinada, principalmente, pela identidade cultural entre eles. Esta sintonia é fundamental para os autores que vivem da venda de seus folhetos. Eles não podem romper com as regras formais nem com a temática conhecida, pois o público, numa cultura oral, é bastante resistente a novidades. Em culturas letradas, a possibilidade de conservar informações e histórias através do texto escrito faz com que seja desvalorizada a repetição e incentivada a originalidade. A conservação numa cultura oral se faz pela repetição, o que cria uma propensão ao conservadorismo, ao tradicionalismo. Não se trata, obviamente, de uma aversão total a qualquer novidade. A originalidade reside em manejar os velhos temas, adaptando-os à história que se quer contar, mesmo que haja mais uma reordenação do material do que sua superação pela introdução de novos elementos. Cada um cria sua própria composição, lançando mão de uma estrutura já existente.

Desta forma, percebe-se uma notável uniformidade tanto nas questões estilísticas quanto no tratamento dos variados temas. Não há, nos textos, marcas claras de um estilo individual que permitisse diferenciar um poeta de outro, ou determinar, com segurança, a autoria dos textos. Apenas alguns poucos, como Leandro G. de Barros e Chagas Batista, desenvolveram um estilo um pouco diferenciado, o que não impediu, entretanto, que seus folhetos fossem vendidos e apreciados

mesmo quando impressos sem indicação de autoria, ou sob o nome de outra pessoa.

Entretanto, os poetas preocupam-se com questões de direitos autorais e de propriedade dos textos, por isso imprimem seus nomes na capa e na primeira página dos folhetos, colocam seu retrato, utilizam o acróstico na estrofe final ¹⁹. Leandro, preocupado com esta questão, colocou um aviso em letras garrafais, na última capa do folheto *Os Defensores dos Inocentes de Garanhuns*:

ATENÇÃO

PREVINO QUE TODAS AS OBRAS QUE NÃO TIVER O MEU NOME NÃO SÃO DE MINHA LAVRA.

Leandro Gomes de Barros

Apesar de Leandro Gomes de Barros ser um dos poucos poetas a quem o público identifica individualmente, seus romances passaram a ser constantemente reeditados, depois de sua morte, sem a menção de seu nome, o que não diminuiu o interesse do público. Os consumidores buscam determinadas histórias, determinados tipos de enredo, sem relacioná-los a um certo autor, pois, como foi dito acima, as peculiaridades estilísticas individuais são pouco marcadas - e pouco aceitas.

A identidade entre os poetas e o público, anteriormente mencionada, evidentemente não é completa, pois os primeiros têm a possibilidade de compor poemas, o que os distingue dos demais. Embora autor e público façam parte da mesma cultura de tradição oral e tenham visões de mundo muito próximas, o poeta é privilegiado pois possui o que eles chamam de "dom", ou seja, a habilidade poética. Algumas vezes, isto gera divergências entre autores e consumidores, pois estes têm um gosto estético bastante rígido, exigindo uma determinada estrutura formal, bem como um certo tipo de abordagem temática, enquanto os primeiros, muitas vezes, desejam estender sua habilidade poética por outros domínios, criando poemas fora da estrutura convencional dos folhetos. A título de exemplo, cito trecho de uma entrevista concedida por Francisco Guerra Vaz Curado a Orígenes Lessa, em 1953 ²⁰:

¹⁹ A preocupação, nestes casos, é com as edições "piratas". quando o poeta vende seus folhetos para um editor, este passa a ser o legítimo proprietário daquela produção.

²⁰ Apesar de este poeta fazer parte de um período posterior ao aqui estudado, seu depoimento é relevante a medida que ilustra o ponto em

"(...) poesia eu sempre fiz, graças a Deus. Até soneto, meu compadre. O doutor sabe que soneto não é para qualquer um. Eu tenho um colega que já fez vinte, trinta folhetos de oito, dezesseis, até trinta e duas páginas e nunca foi capaz de traçar um soneto. Dizem que é porque o povo não compra. É verdade. Povo não compra soneto. (...) Não sabe que soneto ninguém compra em feira? Soneto não é só qualquer um que escreve. Também não é só qualquer que dá valor. O cidadão tem que ter classe."

Os poetas percebem que há distinções entre a poesia popular e a erudita - exemplificada aqui pelos sonetos - e desejam atingi-la, como foi visto quando foram comentados os pequenos poemas impressos em páginas restantes nos folheto.²¹ Ser capaz de escrever e apreciar poesias de um padrão supostamente erudito é um símbolo de status - "o cidadão tem que ter classe" - mas estas composições não são aceitas pelo público.

Em culturas populares, a aceitação pelo público é decisiva para a constituição e permanência das obras. Um texto só se torna um "clássico" se contar com a aprovação do público, pois não há a intermediação da crítica, ou de outras instâncias, para a definição do cânon como ocorre na literatura erudita. Não havia, até pouco tempo, instituições responsáveis pela conservação das obras, como bibliotecas e acervos, o que fazia com que um folheto mal aceito tendesse a desaparecer, já que não seria reeditado.

questão, retrando uma situação bastante comum entre os poetas. Como já foi dito, os primeiros poetas populares faziam poemas fora do padrão dos folhetos, o que, aparentemente, não era bem aceito pelo público.

²¹ Os sonetos de Francisco Guerra Vaz Curado seguem o mesmo padrão daquelas poesias comentadas quanto à seleção lexical, sendo entretanto mais direto no que tange à estrutura sintática. Reproduzo aqui uma estrofe à guisa de exemplo:

Naqueles tempos que fui potentado
 Eu fiz no mundo arrebentar crateras
 Resolvi do caos ciências moneras,
 Formando as forças para o mundo alado...

CAPÍTULO 6

UMA POÉTICA DOS FOLHETOS NORDESTINOS

6.1 "RIMA, MÉTRICA E ORAÇÃO"

Entranhada na aparente espontaneidade e facilidade dos poemas que compõem o universo da literatura de folhetos, há uma teoria poética claramente expressa. Isto está assente para os consumidores e, principalmente, para os autores, que a utilizam como critério de distinção entre bons e maus poemas. Há, nos folhetos, uma razoável quantidade de textos - ou trechos - metapoéticos, nos quais se expressa, muitas vezes de maneira fragmentada, esta teoria. Pareceu-me interessante trabalhar a partir deles a conceituação do fazer poético da literatura de folhetos nordestina. Maria Ignez Ayala e Mauro Barbosa¹, a partir de entrevistas realizadas com produtores e consumidores de folhetos, detectaram a existência de uma teoria poética e história literária elaboradas pelos autores e compartilhada pelo público. Estes trabalhos, bem como os textos metapoéticos produzidos pelos autores de folhetos, serão a base da discussão aqui apresentada.

Abro aqui um parêntese quanto ao período histórico estudado - de fins do século passado até o início da década de 30 - pois, se nos anos posteriores há uma decantação no que tange às formas mais empregadas, todas as possibilidades já estão dadas nas composições dos primeiros autores. Assim, a reflexão aqui apresentada, mesmo nos casos em que os poetas entrevistados e os folhetos citados pertencem a uma época posterior ao período estudado, podem ser consideradas alusivas aos primeiros anos de publicação de folhetos. Rodolfo Coelho Cavalcante, poeta contemporâneo, diz que as características formais do folheto são cristalizadas nos modelos da tradição, "nas obras de João Martins de Athayde, de Leandro Gomes de Barros e outros trovadores."²

¹ AYALA, Maria Ignez Novais. *No Arranco do Grito - aspectos da cultura nordestina*, São Paulo, Editora Ática, 1988. ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Folhetos (A Literatura de cordel no Nordeste Brasileiro)*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

O primeiro trabalho dedica-se ao estudo das cantorias, mas é também pertinente aos folhetos impressos, uma vez que grande parte das formas é compartilhada pelas produções orais e escritas.

² BARBOSA, Mauro. *op cit.*

Desta forma, é possível entender a discussão por eles apresentada como uma reflexão sobre os padrões constituídos pelos primeiros autores, especialmente Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde, responsáveis pela consolidação da temática e da estrutura da literatura de folhetos.

Um interessante documento sobre a teoria poética que embasa a composição de folhetos é um artigo de Rodolfo Coelho Cavalcante, intitulado *Como Fazer Versos*,³ do qual cito alguns trechos a seguir:

"Não adianta escrever poemas, trovas ou estrofes que não sejam em sextilhas, setilhas, décimas, setessilábicas ou em decassílabos, e vir dizer que é Literatura de Cordel. Muitos eruditos andam escrevendo opúsculos até em prosa dizendo ser Literatura de Cordel.

Quando os versos são compostos em forma de narrativa, têm de ser em sextilhas. (...) E assim o poeta vai continuando a sua narração até completar 8, 16 ou mesmo 32 páginas - as mais usadas. Pode, porém, estender-se até 64 páginas. Em cada página cabem cinco estrofes (sendo em sextilhas(...)). Na primeira, apenas quatro - para que o título da História, do Folheto ou do Romance fique mais destacado, bem como o nome do autor.

A estrofe em setilhas, também (tem versos) setessilábicos (...) Convém notar a rimação do segundo verso com o quarto e o sétimo, e as rimas no quinto e sexto versos. Há quem escreva sextilhas com rimas diferentes e também setilhas, mas não é a estrutura oficial da Literatura de Cordel.

Os trovadores cordelistas escrevem em décimas quando se trata de mote. Exemplo: certa vez ouvi um matuto aconselhando a outro dizendo "Quem ama mulher casada não tem a vida segura." E depois dizia para o companheiro a causa de sua afirmativa. Gostei do mote e meia hora depois começava a escrever o meu folheto *Quem ama mulher casada não tem a vida segura*.⁴ (...) Uma hora depois havia escrito 24 estrofes em décimas e o livro já estava pronto para ser um sucesso. Sucesso, sim, pois mais de 300 mil exemplares foram vendidos.⁵ Como este já escrevi mais de 50 obras em mote. Exemplo: *Já bebi, não bebo mais* é outro folheto que muito tem sido vendido no Nordeste. (...)

³ in: *Correio Popular*, Campinas, agosto de 1982.

⁴ Esta situação descrita por Rodolfo reforça a idéia anteriormente apresentada de que o verso de sete sílabas é o que mais se aproxima de um seguimento significativo na fala, onde se faz uma pausa a cada sete sílabas, aproximadamente.

⁵ Outra questão importante: a tiragem. Costuma-se dizer que o povo não gosta de ler, mas esta idéia cai por terra ao se pensar que um único folheto - que não trata de um tema tradicional e sim de fato episódico - possa ter uma tiragem de 300 mil exemplares, quantidade que se torna ainda mais relevante se pensarmos que cada folheto é, em geral, lido por diversas pessoas.

O tamanho do folheto não deve ultrapassar 11-16 centímetros. Quando maior ou menor, perde sua característica de cordel.

Não adianta o poeta querer mostrar eruditismo sem colocar as palavras difíceis em seus respectivos lugares. O Cordel sempre foi um veículo de aceitação nos meios rurais e nas camadas chamadas populares, porém precisa arte e técnica de quem escreve. Um folheto mal rimado e desmetrificado é um dinheiro perdido de quem empresa a sua edição. Existem folhetos que se tornam clássicos, quer pelo seu conteúdo, quer pela sua versificação.

Precisa também muito cuidado na colocação do título, que deve ser rápido, sucinto e ter seu "ponto focal" de atração para os leitores. *O filho que Surrou a Mãe com uma mão de Pilão Para Roubar o Dinheiro que Ela Tinha Guardado num Velho Baú, para Brincar o Carnaval* não é título para folheto de Cordel. Este deveria apenas ser intitulado *O Filho que Surrou a Mãe com uma Mão de Pilão.(...)*"

Rodolfo inicia seu artigo mostrando que há características bastante específicas que permitem distinguir o que é ou não um folheto - "não adianta escrever poemas (fora de um determinado padrão) e vir dizer que é Literatura de Cordel". O primeiro elemento característico é a versificação - "andam escrevendo opúsculos até em prosa dizendo ser Literatura de Cordel". Entretanto, não se trata de qualquer tipo de verso, restringindo-se as possibilidades às sextilhas, setilhas e décimas (com sete ou dez sílabas). Vê-se que a substituição das quadras pelas sextilhas realizada no âmbito das cantorias foi definitiva pois não há registro de folheto publicado com estrofes de quatro versos. As formas mais comuns nas cantorias (sextilhas, setilhas e décimas) são adotadas, nos folhetos, como únicas estruturas possíveis. Há uma codificação quanto ao uso das diferentes formas. Rodolfo explica que uma narrativa "tem que ser em sextilhas". As setilhas são usadas, predominantemente, nos folhetos que narram fatos circunstâncias, "jornalísticos", enquanto as décimas são reservadas às glosas a partir de motes, como ocorre nas cantorias.

O tipo de rima coincide também com o estabelecido para as apresentações orais, ou seja, sextilhas com rima abcbdb; sextilhas, abcbddb; e décimas, abbaaccddc. Percebe-se que Rodolfo fala em "estrutura oficial da Literatura de Cordel", o que demonstra haver um padrão, um modelo, claramente estabelecido que permite reconhecer uma obra como pertencendo ou não à literatura de folhetos, reforçando a idéia apresentada no primeiro parágrafo de seu artigo. Este modelo

baseia-se na questão formal ⁶, como mostra Cavalcante, que define, com bastante precisão, a estrutura dos textos, mas não delimita os temas que incluiriam ou afastariam os poemas do universo da literatura de folhetos - praticamente qualquer assunto pode ser abordado. É possível que um determinado tema faça com que o texto tenha pouca aceitação pelo público, mas não o excluirá do conjunto das produções consideradas como literatura de folhetos. O critério de exclusão liga-se à forma.

Entretanto, a questão formal não se restringe ao padrão estrófico, abrangendo, também, os recursos linguísticos a serem empregados - "não adianta o poeta querer mostrar eruditismo sem colocar as palavras difíceis em seus respectivos lugares". A seleção vocabular deve estar intimamente ligada à manutenção do sentido e à fácil compreensão, ou seja, a sonoridade deve submeter-se ao sentido. A escolha lexical é particularmente importante na constituição das rimas. Segundo Expedito Sebastião da Silva ⁷, deve haver uma relação de necessidade entre as palavras empregadas, principalmente no que se refere às rimas. Elas devem referir-se a um mesmo assunto, devem manter-se dentro de um mesmo tema. A boa rima é que possui enlace semântico e não apenas enlace sonoro:

"Não se pode falar de uma menina perdida na Paraíba e depois colocar o Japão só para rimar e voltar a falar na menina. Se a rima e a métrica forem bem feitas a gente decora fácil e dá gosto. Se estiver difícil de decorar pode ver que o folheto está mal feito."

Mais uma vez, ressalta-se o caráter oral destas composições cuja eficácia é aferida pela facilidade de memorização, ficando claro na fala de Expedito que a rima é um poderoso auxiliar mnemônico, principalmente se for feita de acordo com a teoria acima exposta. As pessoas envolvidas com a compreensão e memorização de um folheto saberão com que som terminará determinado verso e a que grupo semântico pertencerá a palavra rimada.⁸

⁶ Emprego aqui o termo "formal", não só no sentido corrente, mas abrangendo também os aspectos de estruturação da obra.

⁷ Poeta popular, responsável pela única gráfica que ainda edita folhetos em Juazeiro do Norte, entrevistado por mim em 1989.

⁸ A partir destes elementos aqui apresentados pode-se entender mais claramente por que as poesias feitas com pretensões eruditizantes apresentadas nas páginas restantes nos folhetos ou em cantorias, deixaram de ser publicadas. Sua opção pelos termos raros e seu abandono

Percebe-se, através do artigo de Rodolfo, que o público tem conhecimento destas "normas" dos folhetos e exige seu cumprimento, pois "um folheto mal rimado e desmetrificado é um dinheiro perdido de quem empresa a sua edição".

Além das características formais, há questões relativas ao aspecto gráfico dos folhetos, também bastantes relevantes. Logo no terceiro parágrafo, Cavalcante esclarece que os textos estão vinculados a uma certa quantidade de páginas variando de 8 a 64. Isto se deve a questões tipográficas, pois um folheto é composto a partir de uma folha de papel jornal dobrada em quatro partes. O número de páginas é utilizado pelos poetas populares, inclusive, para a definição do material; assim, uma brochura de oito páginas pertence à categoria do folheto enquanto que as maiores são categorizadas como romance, como foi dito anteriormente.

Desta forma, o texto deve ser adequado ao espaço, previamente estipulado. Mas não é só; com o mesmo nível de detalhamento empregado na caracterização formal, Rodolfo explica que "em cada página cabem cinco estrofes (...), na primeira, apenas quatro - para que o título da História, do Folheto ou do Romance fique mais destacado, bem como o nome do autor". A diagramação é também um elemento definidor dos textos - "o tamanho do folheto não deve ultrapassar 11-16 centímetros. Quando maior ou menor, perde sua característica de cordel." Digna de nota é também a elaboração do título, pois, muitas vezes, o público tomará sua decisão de comprar em função dele. É preciso que, através do título, seja possível saber que tipo de conteúdo o folheto apresenta - se é uma história de amor, de moralidade, um fato "jornalístico", etc - mas ele não pode antecipar todo o desenvolvimento. Além disso, um enunciado curto e com forte teor informativo é mais chamativo e de mais fácil compreensão.

O artigo de Rodolfo elabora uma síntese da poética popular, que requer "arte e técnica", ao contrário do que pensam muitos que acreditam não haver qualquer preocupação estética subjacente à produção popular. Este preconceito é incorporado por Rodolfo ao dizer que "o Cordel sempre foi um veículo de aceitação nos meios rurais e nas camadas chamadas populares, porém precisa arte e técnica de quem

da ordem direta da oração contrariam radicalmente as "regras" aqui expostas.

escreve". O uso da adversativa porém só faz sentido se se tiver em mente a idéia comum de que as composições populares são toscas e mal acabadas.

Além dos critérios expostos pelo artigo de Rodolfo Cavalcante, há ainda outras que contribuem para a definição de um bom folheto. Manoel de Almeida Filho, em entrevista concedida a Mauro Barbosa, diz que

"o bom folheto é o de qualquer classe quando bem rimado, bem metrificado, bem orado (...) Um ruim folheto é quando realmente se lê e não se entende, mal versado, mal rimado, mal orado, não tem oração, esse para mim é que é o ruim"

Manoel de Almeida reforça a idéia de que qualquer tema é válido - "o bom folheto é o de qualquer classe" - desde que sejam seguidas as regras formais, fortemente associadas à compreensão - "um ruim folheto é quando realmente se lê e não se entende". As regras definidas pelos poetas populares, que garantem a beleza e a compreensão dos folhetos, são expressas na fala de Manuel de Almeida Filho: "métrica, rima e oração". Os dois primeiros critérios já foram discutidos quando se comentou o artigo de Rodolfo Cavalcante, mas restam, ainda, algumas questões concernentes à rima. Ela é considerada pelos cantadores e poetas populares como um dos mais importantes elementos formais das composições. Costumam dividi-las em "rimas vivas, ou consoantes" e "rimas sonantes". As primeiras são as que se fazem a partir da pronúncia padrão, ao contrário das últimas em que a identidade é obtida através da omissão de segmentos sonoros existentes na fala culta - "se ele rimar cantador, ele tem de caçar amor, valor, produtor, ele não pode botar *chegô*".⁹ As rimas sonantes são consideradas imperfeitas, tanto pelo público quanto pelos poetas, que possuem forte preocupação com a linguagem. Eles buscam aproximar-se do português padrão e quando "erram" são repreendidos pelos colegas:

⁹ Zé Ferreira, em entrevista a Maria Ignez Ayala, *op cit.*

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

Na arte da metrificação
 Se não pecaste, porém,
 Eu te afirmo que tem
 Erro, e grande, em rimação
 Lá vai mais uma lição,
 A quem vive andando à cega
 É conselho do colega
 Para os poetas dispersos
 Nove vezes lê teus versos
 Para, então fazer a entrega!¹⁰

A oralidade, que vem sendo discutida aqui, não se iguala à fala coloquial, dizendo respeito, principalmente, à estrutura da composição e do pensamento, regulada pelas necessidades de memorização. Desta forma, não há contradição entre o conselho de Nicandro - "nove vezes lê teus versos" - e a caracterização dos folhetos como produtos de uma cultura oral. Isto se torna ainda mais claro quando se sabe que os versos nos quais Nicandro encontrou os "erros" foram produzidos de improviso numa cantoria nas primeiras décadas do século.¹¹

Outro importante poeta popular do início do século, Manoel Vieira do Paraíso, descreve, de maneira satírica, a dificuldade dos poetas em relação ao domínio da norma culta, por todos almejada:

Peguei de novo a escrever;
 Mas conhecer, isto não!
 Era palavra emendada
 Sem nenhuma divisão!
 Em lugar dum ponto final
 Eu botava um travessão.

¹⁰ Versos de Nicandro Nunes da Costa, criticando uma composição de Germano da Lagoa sobre o mote *Tudo são honras da casa*. apud: BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e Poetas Populares*

¹¹ Nicandro morreu em 1918, portanto os versos são anteriores a esta época.

Depois conheci por mim
 Que isto assim não prestava
 Disse: que diabo é que faço,
 Quando por mim despachava
 Em cada palavra, uma vírgula
 E um ponto agudo eu botava.

Era cedilha em esse,
 No cê, onde carecia,
 Eu fazia e não botava;
 Porque não me advertia,
 Escrevia verso inteiro,
 Eu ia ler não podia.¹²

Os poetas procuram dominar as normas gramaticais do português padrão, solicitando, muitas vezes, que se faça uma revisão do texto na tipografia. Alguns folhetos de Leandro Gomes de Barros, conservados na Fundação Casa de Rui Barbosa, possuem anotações do autor, modificando vários versos com vistas à reedição. Em grande parte dos casos as alterações visam um aprimoramento em direção à norma culta, pela correção da ortografia, pontuação e concordância, basicamente.

As rimas também são categorizadas, de acordo com sua freqüência ou raridade, em ricas e pobres, respectivamente. As mais comumente empregadas nos folhetos e nas cantorias são as chamadas rimas ricas, embora seja considerado elegante lançar mão de rimas menos freqüentes, quando o sentido permite. Romano Elias da Paz, em desafio com Manuel Raimundo de Barros, propôs que cantassem sem repetir as rimas um do outro, como prova de habilidade poética. Manuel Raimundo fez rimas em injúria, luxúria e lamúria. Em sua vez de cantar, Romano as repetiu, por não conseguir outras, ao que Manuel respondeu:

Mas você se serviu de minhas rimas
 De injúria, luxúria e lamúria,
 Se esquecendo de fúria e Mandchúria;
 Para mim, você fez pior que Dimas
 Sendo assim, desconhece as obras primas,
 Por demais conhecida como eu fiz;
 Quem se serve das rimas que o outro diz
 Não é bom cantador pra todo mundo
 Se, poeta não for como Raimundo,
 Não se meta a cantar no meu país

Percebe-se que Caetano não só selecionou palavras cuja terminação é bastante rara na língua portuguesa, mas possuía um arsenal

¹² Manuel Vieira do Paraíso (1882-1927), apud ALMEIDA, Átila. *Notas sobre a poesia popular*, op. cit.

de rimas, pois além das empregadas em seus versos, tinha ainda mais duas, apresentadas ao oponente como demonstração de sua capacidade.

A rima tem também por finalidade marcar o fechamento de uma unidade de sentido. As sextilhas, por exemplo, podem subdividir-se em três agrupamentos de dois versos. Por exemplo:

I. Genevra era rica
De firmeza e formusura
Bernardo depositava
Nela confiança pura
Mas é bem certo o ditado
Quem é bom bem pouco dura ¹³

A rima conduz a uma pausa longa no final do verso, marcando o final do período. Cada dístico compreende uma unidade semântica e sintática completa - D. Genevra era rica de firmeza e formusura // Bernardo depositava nela confiança pura // Mas é bem certo o ditado, quem é bom bem pouco dura. Poderia haver um ponto final a cada rima. Os versos onde ocorre a rima são uma unidade sintagmática única que funciona como complemento do sintagma anterior, são uma decorrência semântica necessária do verso precedente. "Bernardo depositava" não constitui uma unidade de sentido, que só é obtida quando a ele se agrega o verso seguinte. Não se trata, entretanto, de um enjambement - quando no final do verso não há nenhuma pausa. A pausa no verso ímpar é curta, intra-oracional, e ocorrerá nos mesmos lugares em que há pausa na fala - basicamente, entre sujeito e verbo; verbo e complemento; objeto e advérbio. Por exemplo, não é tido como bem construído um verso que separe o adjunto adnominal do substantivo - os olhos/ da menina são verdes.

É possível também que seja necessário agregar mais de versos para que se obtenha a completude do significado:

O filho desse espanhol
Uma fera carniceira
Veio procurar namoro
Com as filhas de Oliveira
Uma dellas disse a elle
De nós não há quem o queira ¹⁴

¹³ SILVA, José Galdino da Silva. *História de Dona Genevra*, Juazeiro, Tip. São Francisco, s/d.

¹⁴ BARROS, Leandro Gomes de. *O Cachorro dos Mortos*, Guarabira, Pedro Baptista Ed., 1919.

No exemplo acima o período só se fecha no quarto verso. O segundo verso depende do primeiro para o estabelecimento do sentido, já que se trata de um aposto. Entretanto, o significado só se completa quando se acrescenta a locução verbal e o complemento. Mesmo assim, as pausas no final de verso mantêm-se.

Estes critérios são utilizados por autores e consumidores para avaliar o desempenho de um poeta:

"Este cantador é bom, mas não é dos melhores. Veja como ele repete a rima e veja como ele, quando cria um verso, deixa na metade. O bom cantador faz o verso completo com a frase completa. Frase com começo, meio e fim."¹⁵

Em relação à construção da estrofe, há a mesma exigência de completude, ou seja, ela deve desenvolver cabalmente um determinado aspecto do tema, sem fugir ao assunto dominante do texto. Ela deve conter um sentido só; o aspecto tratado numa estrofe não será continuado na seguinte.¹⁶ A rima serve, aí também, como marca de completude do sentido, pois a cada estrofe, nova rima será introduzida. Esta questão do sentido liga-se ao que os poetas chamam de "oração":

"A oração do folheto é aquela que a gente conta uma história sem mudar o sentido. Que começa num assunto sem mudar o sentido"¹⁷

A exigência de coerência feita em relação às rimas aplica-se também à constituição do enredo. Não basta construir os versos de maneira adequada, é necessário que o texto como um todo possua unidade. No caso das narrativas, quando há uma grande quantidade de personagens que se movimentam por diferentes locais e situações torna-se mais difícil manter a unidade de tempo, espaço e ação. Nestes casos, os poetas costumam inserir uma estrofe alertando o leitor de que haverá modificações no fio narrativo. No famoso *Romance de Pierre de Magalona*, de Firmino Teixeira do Amaral, o autor se vê em dificuldades pois os protagonistas, que viajavam juntos, perdem-se um do outro. Cada qual a sua maneira tenta reencontrar o parceiro, portanto o autor deve

¹⁵ Depoimento de um motorista de caminhão, frequentador habitual de sessões de cantoria entrevistado por Maria Ignez Ayala, *op cit.*

¹⁶ Esta questão já foi discutida no capítulo anterior no item 4.3. Os Poemas Orais.

¹⁷ Manuel Caboclo e Silva em entrevista a Mauro Barbosa, *op cit.*

acompanhar as aventuras de Pierre e de Magalona de maneira independente. A transição do enfoque de um para o outro é sempre antecedida por uma estrofe explicativa:

Deixamos aqui Pierre
 cativo do imperador
 vamos falar na princesa
 aquela mimosa flor
 que ficou lá no deserto
 dormindo sem seu amor

Na tentativa de garantir a clareza e a coerência são construídas, algumas vezes, estrofes iniciais em que o poeta apresenta uma sinopse da história. Os primeiros grupos de versos fornecem uma síntese do enredo, descrevendo sucintamente os personagens, destacando os principais episódios e, em alguns casos, antecipando o fim. Isto atua como um roteiro que facilitará a compreensão por parte do público e ajudará o poeta na tarefa de manter-se dentro da oração. As primeiras estrofes têm também a função de identificar o eixo temático em que o folheto está inserido - por exemplo, história de luta, de amor, de cangaceiros, complementando as informações fornecidas pelo título.

A teoria poética aqui apresentada tem a função de nortear o trabalho de criação dos poetas, mas também atua como critério de distinção entre bons e maus autores, folhetos bem sucedidos e imperfeitos. Analiso, a seguir, segundo estes critérios, um folheto de Abraão Batista, autor contemporâneo, costumeiramente rejeitado pelo público e pelos revendedores de folhetos. Trata-se da história do *Nascimento, Vida e Morte de uma Coroa*, no qual, logo na segunda estrofe, há graves problemas métricos:

Primeiro, meu pensamento
 faz uma reflexão
 porque falar em coroa
 pode dar confusão
 por ter o mundo completo
 de coroa, não cabe mais não

O quarto e o sexto versos não seguem o padrão das sextilhas, destoando da métrica da estrofe. O último deles poderia ser reconduzido ao padrão se, ao invés de *coroa*, se dissesse *croá*, o que forçaria bastante a pronúncia habitual; já em relação ao quarto verso é impossível transformá-lo em setilha uma vez que há apenas seis sílabas

gramaticais. A seleção lexical também não é adequada, principalmente, nos dois últimos versos - aparentemente, o que o poeta desejava dizer é que "falar em coroa pode dar confusão" por ser o mundo repleto de coroas; o emprego do verbo *ter* (no lugar de *ser*) e do adjetivo *completo* (ao invés de *repleto*) compromete o estabelecimento do sentido. Além disso, há necessidade de que estes mesmos versos sejam lidos sem pausa entre si, o que prejudica o ritmo da estrofe e contraria as "normas de composição" anteriormente discutidas.

A história prossegue com a caracterização das coroas:

"Coroa" é uma mulher
 quando fica no refugio
 por se achar muito alta
 ou por ser feia, não julgo;
 só sei que uma coroa
 não quero nem de alugo

O poeta abre mão do sentido em favor da métrica, no último verso, ao inserir desnecessariamente a preposição *de* antes do verbo *alugar* - mesmo que se trate de um neologismo, Batista estaria incorrendo em erro, segundo as "regras" de composição dos folhetos, pois este tipo de inovação lingüística não costuma ser bem aceita pelos poetas e pelo público. O mesmo ocorre em relação às rimas, que, muitas vezes, não possuem qualquer relação com o que vinha sendo dito, dificultando a compreensão:

Uma vez eu namorei
 uma coroa assanhada
 quando dei um beijo nela
 quase vomito a bofada
 do beijo que ela me deu
 com gula, viço e danada

Neste último verso, há dois substantivos - necessários, pela presença da preposição *com*, na formação do adjunto adverbial de modo - aos quais se segue um adjetivo que não poderia aparecer em um adjunto adverbial de modo construído desta maneira, prejudicando o entendimento. A única função desta palavra é rimar com *assanhada* e *bofada* - termo introduzido, também, de maneira um tanto forçada. Há problemas quanto à rima e à métrica em praticamente todas as estrofes.

Nota-se também a dificuldade do autor no que tange à manutenção da "oração". O folheto consiste na descrição das coroas - ou seja, qualquer mulher feia, orgulhosa, arrogante, maldosa - e no aconselhamento dos rapazes para que delas fujam. Há trechos narrativos, entremeados por outros em que se faz sua caracterização ou se denigre sua imagem. Desta forma, o sentido - enquanto unidade que garante a coerência do texto - fica bastante prejudicado pela constante alteração do aspecto abordado.

Não é comum encontrar-se autores com tamanhas dificuldades no conjunto dos produtores de folhetos. Abrãao Batista transformou-se em exemplo constantemente citado pelos outros poetas e revendedores ao mencionar textos fracassados devido à má construção.¹⁸

O estudo das regras de composição formal aqui realizado não incidiu diretamente sobre a obra dos primeiros autores, mas diz respeito a eles também, uma vez que os poetas do começo do século foram responsáveis pela sua definição e consolidação. A partir de seu trabalho chegou-se a um modelo formal que norteia a composição dos folhetos e é sobre este modelo que foram tecidas as considerações aqui apresentadas.

6.2 OS GÊNEROS

Como já foi dito, os primeiros autores de folhetos são herdeiros diretos da tradição oral que informava as cantorias. Entretanto não se trata de uma simples transposição daquelas composições para o texto impresso. Grande parte das formas estabelecidas nas cantorias são conservadas, mas a temática amplia-se. Importa, portanto, estudar a produção dos primeiros autores com os olhos voltados para duas direções: a conservação de elementos da tradição das cantorias orais e sua depuração - tanto pelo abandono de algumas formas quanto pelo acréscimo de novas características - o que conduziu à constituição de um modelo para os folhetos impressos.

Através da discussão anterior, foi possível perceber que o elemento fundamental para a caracterização dos folhetos liga-se aos aspectos formais, cuja definição se deu no âmbito das cantorias.

¹⁸ Expedito Sebastião da Silva, poeta anteriormente citado, disse-me que Abrãao Batista só permanece publicando em função de sua influência política junto aos setores dominantes.

Praticamente todas as formas utilizadas nas sessões de cantoria foram transplantadas para os folhetos, desde as glosas a partir de um mote até os desafios, passando pelas histórias de animais e poemas independentes, para citar apenas alguns exemplos.

Não há qualquer delimitação quanto aos temas, praticamente qualquer assunto pode ser incorporado, desde questões políticas até fábulas de animais, por exemplo.¹⁹ Aliás, situação semelhante ocorre na literatura erudita, em que as distinções de escolas e gêneros literários prendem-se mais fortemente às questões formais.

Entretanto, para facilitar a descrição e análise do conjunto de folhetos publicados nos primeiros anos é interessante agrupá-los de alguma maneira. A definição mais simples e, ao mesmo tempo, mais abrangente parece-me ser a de Ruth Terra que, para os objetivos deste estudo, torna-se ainda mais eficaz pois restringe-se à produção dos primeiros autores. Os folhetos são divididos em três grupos: **desafios** - que reproduzem todo o universo das composições apresentadas nas cantorias -, **poemas de época** - subdivididos em dois grupos; movimentos sociais e políticos; protestos e crítica de costumes - e **romances e histórias** - narrativas variadas. Importa ressaltar que a própria autora adverte que os limites entre estes agrupamentos são pouco precisos, havendo uma unidade subjacente aos diversos folhetos quanto à temática, estrutura narrativa e ponto de vista do narrador/autor.

6.2.1 Desafios

Um dos grandes filões das cantorias, os desafios, ocuparam papel significativo no conjunto das primeiras publicações. Reproduziam-se pelejas realmente ocorridas, ou criavam-se encontros fictícios entre cantadores famosos. Muitas vezes os poetas criavam personagens para participar dos combates, como diabos, sogras e nova-seita. O caráter ficcional está presente também naqueles folhetos que dizem reproduzir um encontro verídico, pois o poeta seleciona, daquilo

¹⁹ Entre os estudiosos da literatura de cordel há muita discussão acerca da definição temática dos folhetos, que têm sido divididos em ciclos e categorias, tarefa difícil pois além de a temática ser vastíssima, um mesmo folheto, muitas vezes, apresenta características atribuídas a diferentes categorias ou ciclos. Para uma discussão sobre a temática dos folhetos v. principalmente MENEZES, Eduardo Diatay B. de. "Das classificações temáticas da literatura de cordel: uma querela inútil." in: *Revista de Letras, Fortaleza*, 1988.

que ouviu, os aspectos mais relevantes, os lances de maior emoção, completando lacunas de memória com seus próprios versos. Desta forma é possível encontrar uma abundância de versões, diferentes entre si, que se reportam a um mesmo episódio, havendo, inclusive, casos em que o vencedor de uma peleja difere de folheto para folheto.

Entretanto, em qualquer uma das possibilidades acima apresentadas, as características básicas dos desafios são respeitadas. A maior parte deles utiliza a sextilha como forma estrófica básica, ocorrendo alterações durante o combate que atuam como estratégias para derrotar o adversário. Como nos desafios orais, estas alterações de padrão são informadas ao opositor:

J.B. Gavião eu quero ver
 Se você canta no duro
 Quero um galope em seis linhas
 Porém eu quero é seguro
 Aplique bem o cuidado
 Veja que não dê um furo 20

O antagonista responde de acordo com o novo modelo proposto - "Em galope sou grande professor/ E não temo cantar com camarada" - ou seja, em sextilhas com versos decassílabos. Praticamente todas as formas estabelecidas nas cantorias orais são transplantadas para os folhetos, sendo mais freqüentes, além das sextilhas, as estrofes de sete, oito e dez versos. Já as quadras raríssimamente são empregadas; substituídas nas cantorias pelas sextilhas, parecem ter sido excluídas do conjunto das formas possíveis.

Os temas básicos empregados na oralidade - auto-elogio, depreciação do adversário, questionamento sobre as origens do oponente, ameaças de destruição física, testes de conhecimentos "científicos" e declaração da derrota - são também transplantados para os folhetos. Ganham destaque, entretanto, as sequências de auto-elogio e hetero-depreciação, que passam a ocupar quase a totalidade do texto, havendo folhetos que se restringem a estes dois tópicos. Bastante frequentes são, também, os testes de conhecimentos científicos, que se desenvolvem nos moldes descritos para os desafios orais.

O papel de mediador entre o universo da oralidade e o texto escrito é, muitas vezes, explicitado pelo poeta, que se dirige aos

20 BARROS, Leandro Gomes de. *Peleja de José do Braço com Izidro Gavião*, Recife, s/d.

"leitores" propondo descrever uma peleja à qual ele esteve presente ou que lhe foi contada por terceiros. O recurso a um intermediário, que teria presenciado o fato, é frequente nas pelejas que envolvem seres fictícios. Leandro Gomes de Barros, em seu folheto *Peleja de Riachão com o Diabo*, afirma que

Esta história que escrevi
 não foi por mim inventada
 um velho daquela época
 tem ainda decorada
 minhas aqui só são as rimas
 exceto elas, mais nada

Pode-se depreender desta estrofe que o vínculo com o universo oral é um elemento que confere autoridade ao texto. Entretanto, não se apaga a figura do autor, que não é apenas um escriba, e sim um reordenador da matéria veiculada oralmente - Leandro diz ter sido fiel à história contada pelo "velho", mas responsabiliza-se pelas "rimas", que podem ser entendidas, metonimicamente, como o trabalho formal de composição do poema. Ainda nesta estrofe, o poeta utiliza o termo "história" para referir-se a uma peleja - palavra empregada no título do folheto -, revelando uma das mais importantes modificações introduzidas na passagem dos desafios orais para os folhetos impressos. Apesar de haver folhetos que se concentram unicamente nas falas dos cantadores em desafio, muitas vezes, o texto torna-se híbrido, contendo trechos narrativos que se imiscuem na peleja.

É possível que o poeta componha uma introdução ao debate, em que apresenta os cantadores, descreve o local em que ocorrerá a peleja, esclarece a maneira pela qual o encontro foi arranjado, explicita os motivos que levaram os antagonista a se desafiarem. No já citado folheto *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, as estrofes que se seguem situam o debate:

Riachão estava cantando
na cidade do Assu
quando apareceu um negro
da espécie de urubu
tinha a camisa de sola
e as calças de couro cru

Beiços grossos e virados
como a sola dum chinelo
um olho muito encarnado
o outro muito amarelo
esse chamou Riachão
para cantar um martelo

Riachão disse: eu não canto
com negro desconhecido
porque pode ser escravo
e andar por aqui fugido
isto é dá cauda a nambu
e entrada a negro enxerido

Nas duas primeiras estrofes, os enunciados pertencem a um narrador que descreve um dos combatedores com traços que permitem, ao leitor, supor tratar-se de figura sobre-humana, talvez maligna. Na terceira estrofe, nota-se claramente o hibridismo entre a narração e a reprodução de um desafio, já que a figura do narrador permanece, mas com a função de introduzir a fala de um dos antagonistas: "Riachão disse: ... ". Seguem-se estrofes típicas dos desafios em que se alternam as falas dos combatentes. Vez por outra, o narrador volta a se intrometer, apresentando a fala de um dos desafiantes - "Disse o negro: meu amigo" ou "Riachão gritou: Jesus!". A conclusão da peleja é feita também pelo narrador:

O negro soltando um grito
 ali desapareceu
 duma catanga de enxofre
 a casa toda se encheu
 os cães uivaram na rua
 o chão da casa tremeu

Riachão ficou cismado
 com cantor desconhecido
 que quando encontrava um
 tomava logo sentido
 o seu primeiro repente
 a Deus era oferecido

Neste folheto os trechos narrativos atuam como arcabouço que contextualiza o desafio. Há situações, entretanto, em que a narração ganha maior espaço. Por exemplo, no folheto intitulado *Encontro de Antônio Marinho com José Duda no Recife em 1915*, em que o desafio ocorrido entre os dois ocupa espaço significativamente menor do que aquele reservado à narração dos episódios que antecedem a peleja. Marinho, narrador em primeira pessoa, conta a viagem feita para o Recife, sua chegada, a procura por José de Lima - outro cantador com quem Duda desejava encontrar-se para "se distrair e cantar" - suas andanças e apresentações feitas em conjunto. Trinta e sete estrofes antecedem a apresentação do encontro que, então, ocorre nos moldes tradicionais de um desafio: Zé Duda indaga a procedência do adversário, Marinho responde; segue-se uma série de estrofes em que um deles faz seu próprio elogio, ao que o outro responde com um ataque depreciativo. Ao final, decidem reconciliar-se trocando falas de mútuo elogio. O narrador reaparece na última estrofe, concluindo o folheto.

Há casos em que uma narrativa comporta trechos típicos de desafios, sem que, entretanto, o objetivo do texto seja apresentar uma peleja. Leandro Gomes de Barros é autor de um folheto em que narra seu encontro com uma velha que deseja expor suas críticas aos folhetos do poeta:

Chegou e disse senhor Barros
 Eu desejava encontrá-lo
 Porque pelos seus escriptos
 Não deixo de senssural-o
 Só quem não tem consciencia
 Deixará de critical-o ²¹

A principal queixa da velha é contra os folhetos em que Leandro censura o comportamento das mulheres. A velha contradiz a argumentação estabelecida pelo autor em seus textos; este, por sua vez, busca defendê-los. A sucessão de defesas e ataques faz-se nos moldes de um desafio, apesar de haver, constantemente, a intromissão da voz narrativa, tecendo comentários sobre a velha e sobre as reações do próprio narrador:

Eu disse dentro de mim
 Ou que serpente assanhada
 Qual seria a cascavel
 Quem pariu esta damnada
 Fiz logo o signal da cruz
 Disse: votes excomungada

Lhe disse, a senhora sabe
 Que a mulher é uma cruz
 E sofri mais do que Cristo
 O marido que a conduz
 É um cego no deserto
 Vaga sem guia e sem luz

Disse ela: e a mulher
 A que ponto vem chegar?
 Haverá maior sentença
 Do que uma se casar?
 Só ella pensa no genro
 Que a mãe tem que supportar.

Trata-se um texto narrativo que recorre, fartamente, aos recursos dos desafios. Algo semelhante ocorre em folhetos que narram histórias de valentes e lutas de cangaceiros, nos quais seqüências de auto-elogio e depreciação do adversário - típicas dos desafios - antecedem o combate e permeiam todo seu desenrolar. Por exemplo, no *Romance de José de Sousa Leão*, de autor desconhecido, João Lins de Mendonça, "pobre rapaz seringueiro", luta com José de Souza Leão, um

²¹ BARROS, Leandro Gomes de. *Discussão do autor com uma velha de Sergipe*, s/l, s/ed, s/d.

negro que havia raptado a jovem Maria e desejava aproveitar-se dela. Antes de iniciar-se o enfrentamento, há doze estrofes em que os dois falam da própria força:

João disse: tu nunca visses
o mestre da giringonça
botar a sela em Leão
na serra vaquejar onça
está conversando com ele
é João Lins de Mendonça

O negro disse: amarelo
eu sou o leão do Norte,
no Amazonas me chamam
o motor do braço forte
eu nunca encontrei duro
para não lhe dar morte

O leão rende-me culto
o lobo beija-me os pés,
dos leões da tua marca
eu já venci mais de dez
vou te mostrar quem sou,
quero saber quem tu és.

Nestas estrofes, vê-se a utilização, no interior de uma narrativa, de um dos tópicos freqüentes nos desafios: a auto-exaltação baseada na comparação com forças da natureza ou na capacidade de subjugar-las. José de Souza diz ter os mesmos poderes que um leão, enquanto Lins de Mendonça afirma ser capaz de dominar os mais ferozes animais. A depreciação feita a partir de trocadilhos com o nome do adversário - no caso Leão - também é típica dos desafios, como se viu na "carta" de Ferino Goes Jurema, em que a desqualificação de cada um dos oponentes é feita a partir de seu nome.

Após uma série de mútuos insultos, "Mendonça entrou em ação / saía fogo do rifle / como a chama de um vulcão", mantendo-se ainda a natureza como pólo privilegiado para as comparações qualificadoras da força dos combatentes. A grandiloqüência registrada no momento da troca de insultos contamina a descrição da luta:

João em menos de 1 minuto
 deu mais de trinta facadas
 o negro tirou nos braços
 todas estas punhaladas
 de cem a duzentas braças
 se ouvia as bordoadas

As minuciosas descrições dos ferimentos que um dos oponentes deseja inflingir ao outro, verificadas nos desafios, encontram-se também na caracterização da luta entre os valentes, mantendo-se o caráter hiperbólico registrado nas pelejas.

As listagens de palavras, tão comuns nos desafios, também estão presentes nas narrativas. Ao configurar os domínios dos cangaceiros, normalmente são apresentadas diversas estrofes em que se elencam nomes de cidades ²²:

O meu governo se estende
 De Rio Branco a Cabrobó
 De Petrolina a Triumpho
 De Salgueiro a Mochotó
 Brejo Flores, Cajazeira,
 E de Villa Bella a Ribeira
 Esta pertence a mim só. ²³

Outro tópico comum nos desafios, utilizado também nas narrativas, é a construção de marcos. Há um folheto de Chagas Batista, em que se narra a construção de um marco feita por Lampeão:

²² À guisa de comparação, cito trecho da Peleja de Romano Elias com Azulão:

A: (...) Vamos nós dois descrever
 Quantos municípios tem,
 Neste solo cearense
 Visto você cantar bem
 R: Começo por Fortaleza,
 Barbalha, Crato e Ipu,
 Cascavel, Cedro, Icó,
 Massapê, Paracurú,
 Sobral, Lages e Sant'Anna,
 Pentecoste, Acarahú.

²³ BATISTA, Francisco das Chagas. *Conselhos do Padre Cícero a Lampeão*, Parayba, F. C. Baptista Irmão, s/d.

Esse marco do bandido
 Determina a divisão
 Das terras que elle governa
 Que occupam todo o sertão,
 (...)
 Descança a base do marco
 Sobre o rio Mochotó
 Abrangendo a sua sombra
 De Pesqueira a Cabrobó
 P'ra o lado da Parayba
 A sombra vem quasi em riba
 De Princeza e Piancó.²⁴

Esta intercomunicação entre os textos narrativos e procedimentos típicos dos desafios pode ser vista na célebre história da *Donzela Teodora*. Já nas versões européias, a narrativa serve de arbouço que dá sustentação à disputa verbal entre a donzela e os sábios - muito próxima aos testes de conhecimento "científico" encontrados nos desafios. O ponto forte do texto é o debate; a narrativa emoldura o encontro entre a donzela e seus opositores. Este "desafio" realizado entre a donzela e os sábios é referido por alguns cantadores no correr das pelejas, como ocorre, por exemplo, no folheto *Segundo debate de Josué com Serrador*. Josué pergunta se o sol ilumina toda a terra, ao que Serrador responde, ironizando a ingenuidade da pergunta: "só o sábio da donzela Teodora / perguntou a ela / de noite que sol fazia".²⁵

Procedimentos típicos do gênero narrativo impregnam o restante da produção dos poetas populares. Já foi dito, no capítulo anterior, que as cantorias compreendiam não só os desafios mas também outras composições poéticas que denominei, "poemas orais". Estes poemas orais são também publicado em folhetos, introduzindo-se alterações mais ou menos significativas. No conjunto dos primeiros folhetos publicados, há espaço para as glosas feitas a partir de motes, para ABC's, descrições da natureza, marcos, louvações, sátiras, apresentações e comentários de acontecimentos sociais de relevo e narrativas em versos. Como já foi dito na apresentação do histórico da publicação de folhetos, alguns destes gêneros, como as descrições da natureza ou as louvações, vão perdendo importância. Outros ganham destaque. É o caso dos poemas sobre acontecimentos sociais e das narrativas. Sobre os primeiros,

²⁴ BATISTA, Francisco das Chagas. *O Marco de Lampeão*, F. C. Baptista Irmão, s/d.

²⁵ *apud*. TERRA, Ruth B. L. *op. cit.*

enquanto produção oral, não restaram muitos registros, talvez devido a sua forte vinculação ao contexto imediato, o que faz com que, alterada a situação, a composição perca interesse. Entretanto este gênero conquistou grande espaço no conjunto das publicações. A maior parte dos folhetos editados nas primeiras décadas era destinada aos chamados "folhetos de época" ou "folhetos de acontecidos", nos quais os poetas registravam fatos jornalísticos de destaque no momento.

6.2.2 Folhetos de época

Apesar de o maior número de folhetos publicados até a década de trinta conter poemas sobre fatos "jornalísticos" ²⁶, poucos deles conheceram reedições que permitissem a permanência do texto até os dias de hoje. Da mesma forma que os poemas de época orais perderam-se por não terem sido registrados em coletâneas ou na obra de folcloristas, os folhetos sobre fatos acontecidos são de difícil acesso. Em uma entrevista dada a Orígenes Lessa por um dos filhos de José Soares, o "poeta repórter", a questão da fugacidade de um folheto de época é bem explicada:

" - Leandro tinha muito folheto de época. Folheto de época, passa. Vende muito na hora, depois o povo esquece. Romance não. Fica, se é bom (...) Em todo lugar onde pinta leitor tem romance de Leandro que está sendo vendido.

- Já seu pai preferia as histórias que passam...

- Mas se vendem na hora em que a família tá com fome, sá como é? O caso de época vende hoje, o feijão é hoje que a gente precisa, meu pai sempre dizia. Amanhã é outra conversa (...) Eu acompanhava o trabalho dele (José Soares) à procura do assunto, em cima do assunto, lutando contra o tempo. Vinha o assunto, ele mobilizava toda a família. Era preciso. Foi como poeta repórter que ele sustentou a filharada e até comprou casa. (...) Romance, é bom a gente viver. Escrever romance, nem sempre. Demora a pegar. Leandro vendeu milhões,

²⁶ Leandro Gomes de Barros escreveu sobretudo poemas de época: 18 sobre Antônio Silvino, 5 sobre o Padre Cícero e a sedição de Juazeiro, 55 criticando a moral e os costumes, 56 sobre assuntos gerais como a primeira guerra, a política, etc. Além destes, escreveu 27 romances, 22 pelejas, 2 marcos, e um ABC, bem como alguns poucos folhetos sobre anti-heróis - Cancão de Fogo e João Leso - e bichos. Francisco das Chagas Batista é autor de 14 poemas sobre Antônio Silvino, 5 sobre Lampeão. Escreveu 8 romances, uma peleja, dois poemas sobre "amarelinhos" e uma descrição da Amazônia. Dos 36 poemas identificados como da autoria de Melchíades, 11 são pelejas os demais são romances, poemas de época e descrições da Paraíba, da Serra da Borborema e dos proprietários da região. Nos poemas de época tratou da 1ª Guerra, de Canudos, de desabamentos e de impostos. *apud* Ruth Terra *op. cit.*

mas só com o tempo. Continua a vender, mas bota tempo nisto. Vê lá se ia vender no primeiro dia 20 000, 30 000 *Cancão de Fogo* ou *Cachorro dos Mortos*, como acontecia nas boas mortes, nos grandes crimes, que um poeta encontra em seu caminho..."²⁷

O que se conhece hoje dos folhetos de época produzidos nas primeiras décadas do século é o que se conservou em arquivos, coleções e bibliotecas. Por esse motivo, os textos que serão comentados são da autoria de Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista, cuja obra encontra-se conservada na Fundação Casa de Rui Barbosa. Estes poetas registram os acontecimentos sócio-políticos que tiveram repercussão no período: o cangaceirismo, a Primeira Guerra Mundial, a "Guerra do Juazeiro", o aumento dos impostos, a atuação dos fiscais, a alta do custo de vida, os baixos salários pagos aos trabalhadores, as secas, a exploração dos trabalhadores pelos donos de engenho. Havia espaço também para o registro de grandes crimes, desastres, mortes de pessoas ilustres, atividades de políticos, novas modas. Vê-se que praticamente todo o universo de temas tratados pelos jornais é passível de ser incorporado aos folhetos. Ao rerepresentar os fatos, o poeta pode ater-se à notícia, fazendo uma espécie de reportagem. Entretanto, os poetas, geralmente, operam adaptações, introduzem elementos novos que fazem com que os folhetos difiram, em grande medida, dos jornais.

Em primeiro lugar, há a questão da forma: um texto jornalístico, em prosa, não teria a mesma penetração e aceitação de um texto em versos, feito de acordo com regras de composição popular. Além disso, os poetas, ao recontarem os fatos apresentados nos jornais, adequam-nos ao universo de crenças e valores de seu público, fazendo com que o ponto de vista do texto coincida com o ponto de vista do leitor. Mesmo fatos de natureza política ou econômica geral são apresentados enfatizando-se sua repercussão sobre as camadas populares. Por exemplo, a versão apresentada por Leandro Gomes de Barros da visita de Afonso Penna ao Nordeste não assume o ponto de vista oficial, insidindo, prioritariamente, sobre as expectativas do povo em relação a esta visita:

²⁷ LESSA, Orígenes. *op cit.*

Tudo no Norte dizia
 O Brazil vai melhorar
 A vinda de Affonso Penna
 Faz todo mundo enricar
 Eu creio que estes quatro annos
 Não preciso trabalhar

(...)

Foi engraçado um velhote
 Ao chegar na estação
 Gritou: seu Affonso Penna!
 Veio em boa occasião
 Veja que imposto damnado
 Cobram por milho e feijão ²⁸

Em um tom satírico, aliás muito comum nos folhetos de época de Leandro, o narrador em primeira pessoa conta o alvoroço da população que vai à estação de trem esperar Afonso Pena, acreditando que ele resolveria os problemas da população, como os altos impostos cobrados, além de dar "sacos de dinheiro" a todos os presentes. A frustração é geral pois, além de não dar nada a ninguém, o presidente vem acompanhado de ingleses, vistos como os responsáveis por grande parte das aflições do povo:

Dizia um inglez:
 Mim vai chaleirar
 Que é para ganhar
 Brazil desta vez
 O calculo mim fez
 E ganha dinheiro
 Mim é estrangeiro
 Sabe andar subtil
 Mim compra Brazil
 E vende brasileiro.

Percebe-se nesta estrofe um outro ponto de distinção entre os jornais e os folhetos de época; nestes, as figuras públicas são transformadas em personagens. Seus pensamentos e sensações são comunicados ao leitor, há diálogos em que sua fala é apresentada diretamente - no caso acima há inclusive uma tentativa de mimetizar a fala de um inglês tentando se expressar em português.

²⁸ BARROS, Leandro Gomes de. *Affonso Penna*, Recife, Imprensa Industrial, s/d.

Apesar de estes folhetos aproximarem-se bastante de narrativas, de histórias, eles são vistos como o veículo que apresenta a verdade, talvez devido a sua adesão ao ponto vista popular:

Eu, como escritor do povo,
 Costumo meter o dedo
 Nos casos de sensassão
 Que não exigem segredo;
 E como não sou chaleira
 Conto a verdade sem medo... 29

Francisco das Chagas Batista, na estrofe acima, contrapõe duas idéias: a de "escritor do povo" e a de "chaleira". Os jornais poderiam ser incluídos no pólo dos chaleiras, bajuladores, que têm em vista toda uma política de interesses ao apresentar as notícias, o que os leva, algumas vezes, a faltar com a verdade, na concepção dos poetas. Em um folheto sobre Antônio Silvino, Chagas Batista afirma claramente a falta de veracidade nas notícias de jornal:

Foi no lugar S. Mamede
 Que esse encontro se deu
 Alguns jornaes afirmaram
 Que o meu grupo correu...
 Foi um erro; vou aos leitores
 Contar o que aconteceu 30

O poeta, como "escritor do povo", é capaz de contar "a verdade sem medo". A verdade, nestes casos, tem mais o sentido de plausibilidade do que de veracidade. Um herói como Antônio Silvino jamais correria do perigo, portanto, o que os jornais dizem é mentira. Um "escritor do povo" sabe interpretar o universo de valores, expectativas e crença de seu público; sabe dizer quais as possibilidades de desenvolvimento de um enredo que o tornem verossímel para aquele público.

Percebe-se, assim, que a apresentação de fatos "jornalísticos" pelos folhetos envolve categorias próprias às narrativas de ficção. Na estrofe acima, vê-se que Antônio Silvino não é apenas um

29 BATISTA, Francisco das Chagas, *A Encrenca da Paraíba ou a Revolução dos Drs Santa Cruz e Franclín Dantas*, Typ. da Livraria Gonçalves Penna, Paraíba, 1912.

30 BATISTA, Francisco das Chagas. *Novas Lutas de Antonio Silvino*, Typ. da Livraria Gonçalves Penna, Paraíba, 1911.

fora-da-lei, perseguido pela polícia; ele ganha o estatuto de narrador da sua versão dos fatos. O título do folheto diz apresentar as *Novas Lutas de Antônio Silvino, contendo os crimes cometidos pelo celebre caudilho, de setembro de 1910 até abril de 1911*. Porém, não se trata da apresentação e descrição de uma listagem de crimes verídicos praticados por ele, como se poderia supor pelo título, que se refere a Antônio Silvino em terceira pessoa, e situa com precisão o período histórico a ser abordado. Ao contrário, Antônio Silvino ocupa a posição de um narrador em primeira pessoa, que apresenta aos leitores sua versão da história, as motivações que o levaram a cometer estes crimes, seus sentimentos a respeito de seus perseguidores. O narrador fala diretamente com o leitor:

Meu leitor, a oito mezes
 Que vives a esperar
 Que eu te dê minhas notícias
 E eu para não te massar,
 As minhas ultimas lutas
 Vou agora te contar

Os folhetos produzidos por Chagas Batista e Leandro G. de Barros sobre Antônio Silvino e Lampeão possuem um caráter híbrido: ao mesmo tempo em que apresentam as notícias relativas a seus crimes, fazem-no utilizando elementos próprios às narrativas, como a existência de um narrador em primeira pessoa, a apresentação de diálogos entre as figuras envolvidas, a criação de uma motivação que norteia a ação das personagens. Os poetas trabalham no sentido de adequar a ação ao caráter das personagens.

Este hibridismo entre ficção e jornalismo produz alguns folhetos bastante interessantes, como *A Política de Antônio Silvino*³¹. Nele o cangaceiro é um narrador em primeira pessoa, que tendo já vivido doze anos em "questão com o governo", decide candidatar-se a uma eleição. Há, portanto, uma situação ficcional. Entretanto, a plataforma de governo de Silvino baseia-se na solução de problemas efetivamente vividos pelo povo, discutidos na maioria dos folhetos de época. Neste sentido, *A Política de Antônio Silvino* pode ser vista como uma condensação dos elementos presentes em um grande número de textos, os

³¹ BATISTA, Francisco das Chagas. *A Morte de Cocada e a Prisão das suas orelhas / A Política de Antônio Silvino*, Recife, Imprensa Industrial, 1908.

quais Ruth Terra ³² chamou de folhetos de "queixas gerais": "neles são descritas e criticadas, muitas vezes de forma satírica, as mazelas que afligiam o povo no campo e na cidade".

Se Antônio Silvino fosse eleito, estariam resolvidos todos estes problemas:

Vou descrever aos leitores
 Como ha de ser o meu governo:
 Farei um novo programma
 Conveniente e moderno:
 Serei muito popular,
 Mas terei poder superno.

Nada escapa a Chagas Batista que, ao colocar promessas de um mundo melhor na boca do "candidato" Antônio Silvino, faz a crítica sócio-político-econômica do período. Na situação utópica proposta não haverá mais cobradores de impostos, chefes, prefeitos, fiscais, promotores, delegados, inspetores de quarteirão, juizes de direito. Enfim, todos os empregados públicos - vistos como exploradores do povo que levam uma vida fácil - serão "expulsos do sertão" e farão "papel de indigente". Os ingleses não terão mais poder sobre as estradas de ferro; "o trem pode correr / mas ninguém mas ninguém paga passagem". Todos os impostos serão abolidos. Outros exploradores, como os "padres interesseiros", também serão banidos. Deixarão de existir os impostos e o sorteio militar obrigatório, as cadeias serão derrubadas. "Acabará o despotismo, o orgulho e o poderio".

Nesta nova ordem, haverá educação de qualidade para todos, os "ignorantes" serão obrigados a aprender. Haverá, também, reformulações econômicas: "Quem tiver muito dinheiro / Dará deste a metade / Para que nos possuídos / Haja completa igualdade". Apesar da apregoada "igualdade", o que se pretende, na verdade, é uma inversão de papéis - "O graúdo senhor de engenho / Irá trabalhar no eito".

Questões de moral, freqüentemente evocadas nos folhetos de época, também são abordadas na *Política de Antônio Silvino*. Em seu governo, "todo mundo terá brio / se acabará duma vez / vagabundo e vadio". A família será preservada através da proibição do divórcio e do abandono do lar, as moças "defloradas" serão conduzidas ao casamento. Todos deverão constituir uma família - "Aos vinte annos de idade / Todo

³² TERRA, Ruth. *op cit.*

homem há de casar" - mas serão proibidas as uniões entre brancos e negros, já que todos estes serão deportados para África. Confundem-se, neste folheto, propostas utópicas para uma nova realidade e velhos preconceitos.

Velhas idéias sobre autoridade e poder também são conservadas. Silvino diz que melhorará as condições gerais de vida, será muito "popular", mas deseja o "poder superno". Não tolerará opositores:

Somente ao meu poderio
 Todos hão de obedecer
 Não haverá outra política
 Para a minha combater,
 Porque quem se levantar
 Contra mim há de morrer.

Tudo será mudado, porém a violência e a manutenção do poder pela força serão mantidas. Em nenhum momento o povo é chamado a lutar para conquistar as mudanças necessárias. Elas serão oferecidas por Antônio Silvino como uma dádiva, portanto, ele não poderá ser contestado nem combatido.

Este folheto resume o tom geral dos poemas de época; praticamente todas as questões invocadas no conjunto dos folhetos são aludidas na *Política de Antônio Silvino*. Até mesmo a solução dos problemas como um donativo dos "poderosos" encontra eco em outros textos do período.

A narração da vida e dos feitos dos cangaceiros é um dos temas preferenciais dos folhetos nas primeiras décadas do século ³³. Acompanham-se todos os episódios envolvidos no cangaço organizado, desde seu surgimento - a formação dos bandos, as lutas, os enfrentamentos com a polícia, os roubos, os assassinatos. Para os objetivos deste trabalho, mais importante do que caracterizar cada um desses episódios é discutir o caráter híbrido desta produção: semi verídica, semi ficcional. Com o distanciamento histórico dos episódios, com a morte dos grandes cangaceiros e, posteriormente, com o fim do cangaço organizado, este

³³ A narração dos feitos de valentes e foras-da-lei já fazia parte das cantorias orais. As histórias de Jesuíno Brilhante ou de Liberato eram cantadas em festas, fazendas, feiras. Alguns elementos de caracterização dos cangaceiros, empregados nos folhetos, faziam parte das histórias de bois perseguidos que se mostram invencíveis, derrotando inúmeros vaqueiros.

veio de produção não se esgota mas se distancia cada vez mais de uma apresentação "jornalística" dos fatos, adentrando mais profundamente o campo da ficção. Quanto a Antônio Silvino, por exemplo, há uma atenuação de seus crimes, sendo acrescentados elementos necessários a sua caracterização como "honrado justiceiro". O dado histórico tende a perder importância à medida que se consolida a transformação do bandido em herói, protetor dos pobres e da honra das mulheres.

Entretanto, já desde o início da produção de folhetos sobre cangaceiros, estes não são tratados apenas como figuras públicas, mas como personagens heróicos. A caracterização destas figuras nos folhetos é feita a partir do agrupamento de traços típicos dos heróis tradicionais: a predestinação, os prodígios no nascimento, a precocidade, os feitos extraordinários. Ao lado da apresentação de seus crimes, há uma preocupação constante em criar um enredo que confira uma lógica às suas ações. Os poetas preocupam-se, também, em apresentar justificativas para as atitudes dos cangaceiros, de forma a afastá-los do simples banditismo. A grande justificativa, recorrente em grande parte dos folhetos, é a morte do pai do futuro cangaceiro:

Com quinze annos de idade
 Meus trabalhos começaram,
 Sendo a causa uns inimigos
 Que a meu pai assassinaram
 Prometti a Deus vingar-me,
 Matando aos que o mataram

Aos que mataram meu pae
 Entrei em perseguição
 Nas luctas me acompanhava
 Zeferino meu irmão;
 De me fazer criminoso,
 Creio que tive razão. 34

Os dois últimos versos sintetizam a postura do narrador Antônio Silvino na maioria dos folhetos: ele tem como justificar cada uma de suas ações; portanto, não se trata de um criminoso comum, mas de um valente que não se intimida frente aos poderosos e sabe fazer justiça:

34 BATISTA, F. Chagas. *A Vida de Antônio Silvino*, Recife, Imprensa Industrial, 1904.

O povo diz que sou
 Malvado de profissão
 Chamão-me o desordeiro
 Accusão-me de ladrão:
 E muitos fogem de mim
 Como da Cruz foge o cão

Saibam todos que não sou
 Como dizem tão malvado !
 Se aos meus inimigos,
 Eu tenho assassinado,
 É porque elles me offendem
 A matal-os sou obrigado ³⁵

A lógica que presidiria a ação dos cangaceiros é a retribuição das violências feitas com eles. Introduce-se aí a questão da vingança como um ponto de honra. Ao retratar os cangaceiros, os poetas têm em mãos figuras ambíguas, ao mesmo tempo valentes e bandidos. Na primeira das estrofes citadas acima, é apresentado um aspecto do caráter de Silvino - ele é "malvado de profissão", "desordeiro", "ladrão". Interfere aqui o peso da realidade, que afasta esta figura do padrão tradicional do herói. Há, portanto, a necessidade de fazer ajustes no sentido de adequá-la: logo em seguida vem a justificativa de seus atos - ele tem matado muitas pessoas apenas por que elas o ofenderam, ele é "obrigado" a matá-las para se defender. Em outro momento do folheto, Silvino diz: "Se derramo sangue humano / É para me defender / Não firo a quem não me fere, / Só mato para não morrer." Há, desta maneira, uma relativização da ação criminosa, que ganha peso quando se apresentam suas características positivas:

Confesso que sou homicida
 Mas não sou deshonrador;
 De mulher casada ou donzella,
 Nunca offendi ao pudor,
 E até me glorio em ser
 Da honra um defensor...

Há, freqüentemente, nestes folhetos, a apresentação de características contraditórias que convivem nestas figuras. Na estrofe citada é interessante perceber o uso da adversativa *mas* - homicida *mas* honrado. O uso de adversativas preside a organização do texto; não se pode esquecer que se trata de *foras-da-lei*, *mas* além de haver bons

³⁵ *idem, ibidem.*

motivos para que eles tenham se tornado bandidos, eles possuem características nobres. Em *O Interrogatório de Antônio Silvino* ³⁶, o cangaceiro sintetiza os elementos que, posteriormente, viriam a compor sua figura de herói:

Tomei dinheiro dos ricos
E a pobres entreguei
Protegi sempre a família
Moças pobres amparei
O bem que fiz apagou
Os crimes que pratiquei

Entretanto, restam problemas que os poetas têm de solucionar, principalmente quando escrevem seus folhetos contemporaneamente aos acontecimentos. Os cangaceiros reais, principalmente Lampeão, não se comportam como heróis tradicionais. Os poetas tentam aproximá-lo da figura de um justiceiro, que luta contra as injustiças. Em alguns textos, Lampeão é apresentado como defensor dos pobres pois, ao montar seu bando, procura cangaceiros que:

Saibam manejar o rifle
Sejam bons escopeteiros
Defendam os oprimidos
Tirem só dos fazendeiros;
Persigam os traidores
Não perdoem os opressores
Sejam peritos guerreiros ³⁷

Estas palavras são atribuídas a Lampeão, que se configuraria, portanto, como um herói justiceiro, que protegeria os humildes e não perdoaria os "opressores", sendo, portanto, "amigo do povo". Ele é caracterizado como sendo "forte e valente", capaz de resistir "heroicamente" aos ataques de seus inimigos. Entretanto, a quantidade e a crueldade de seus crimes - efetivamente ocorridos - fazem fracassar a tentativa de igualá-lo a um herói, tornando os folhetos sobre este cangaceiros bastante ambíguos. Em outro momento do texto acima citado, o narrador diz que Lampeão "seguio seu féro destino / De ladrão e assassino / Continuando a matar".

³⁶ BATISTA, Francisco das Chagas. *O Interrogatório de Antonio Silvino*, Parayba do Norte, F. C. Baptista Irmão, s/d.

³⁷ BATISTA, Francisco das Chagas. *Os Decretos de Lampião*, Parayba da Norte, F. C. Baptista Irmão, 1925.

Trata-se de uma figura ambígua, admirada pela coragem de enfrentar autoridades e policiais, mas também temida pois, diferentemente de Antônio Silvino, não ataca apenas os poderosos, fazendo vítimas entre as classes desfavorecidas. Outro ponto de distinção entre os dois cangaceiros diz respeito à moral; enquanto Silvino é apresentado como defensor da honra das mulheres e, até, como casamenteiro, Lampeão não respeita qualquer impedimento moral. É recorrente nos folhetos a apresentação do célebre episódio em que Lampeão compareceu a uma festa de casamento, fez com que os participantes dançassem nus e cometeu vários estupro:

No districto de Cajazeiras
 Perto do lugar Tatús
 Em um casamento eu fiz
 Os noivos dansarem nús
 Pintou-se o sete e o bode
 E no meio do pagode
 Mandeí apagar a luz...

Depois encontrei 3 moças
 Todas da Escola Normal
 De Cajazeiras, e um velho,
 De aspecto paternal,
 Ao velho eu amarrei
 E o que fiz as moças não direi
 P'ra não ferir a moral.³⁸

Aparentemente, confunde-se o ponto de vista do autor com o do narrador Lampeão, pois apesar de suas ações não serem regidas por qualquer noção de moral ou honra, na última estrofe, ele nega-se, ironicamente, a prosseguir a história "p'ra não ferir a moral".

Folhetos que pretendem apresentar uma "história completa" de Lampeão enfretam, fundamentalmente, duas dificuldades: ater-se à figura verídica do cangaceiro, ou transformá-lo em personagem; e conformar esta figura a um dos padrões de comportamento tradicionais das narrativas - bem ou mal. Em geral, os poetas não chegam a uma definição, produzindo textos semi-verídicos, semi-ficcionais, além de construírem uma figura dual, com traços de heroísmo e de maldade. Percebe-se esta ambigüidade, por exemplo, através das alianças atribuídas a Lampeão

³⁸ BATISTA, Francisco das Chagas. *Os Novos Crimes de Lampião*, Parayba da Norte, F. C. Baptista Irmão, s/d.

pelos poetas populares: ele é protegido, ao mesmo tempo, pelo Padre Cícero, pelo diabo e por um feiticeiro.

No folheto, *Conselhos do Padre Cícero a Lampeão*³⁹, o cangaceiro visita Juazeiro e conversa com o Padre Cícero, contando-lhe sua história:

Já mandei feixar meu corpo
 Por um velho feiticeiro
 Já fiz pacto com o diabo
 P'ra não ser prisioneiro;
 Padre queira me explicar
 Se Deus pode perdoar
 A um tão vil cangaceiro

Respondeu-lhe o padre Cícero
 P'ra todo crime há perdão
 (...)
 Lampeão ao despedir-se,
 O padre abençoou;

Padre Cícero pede a Lampeão que abandone a "carreira dos crimes / Se torne um regenerado". O cangaceiro atribui suas atitudes ao "destino", fazendo uma listagem de seus crimes: já fez "milhares de danos / e só tinha quinze annos / quando me tornei assassino", sendo responsável por "cento e vinte mortes". Mesmo assim, consegue a benção do Padre. Entretanto, isto não altera em nada seu comportamento, pois, ao sair de Juazeiro, o cangaceiro viola a honra de "seis mulheres casadas", "de mais de vinte donzellas", e de uma "infeliz viúva". Convivem nesta figura forças divinas e demoníacas. O respeito ao Padre faz com que Lampeão seja clemente em algumas situações - como quando decide poupar a vida de um viajante, pois o homem invoca o nome do Padre Cícero⁴⁰ - mas não o faz abandonar a vida de crimes.

A representação dos heróis nas narrativas populares costuma revestir-se apenas das características "positivas"; o bem e o mal são claramente delimitados, não há zonas nebulosas entre eles. Walter Ong⁴¹, ao discutir a composição de personagens em culturas orais, afirma a necessidade de criação de figuras fortes e unidimensionais para assegurar a "memorabilidade". Desta forma, estas

³⁹ BATISTA, Francisco das Chagas. *Conselhos do Padre Cícero a Lampeão*, Parayba, F. C. Baptista Irmão, s/d.

⁴⁰ BATISTA, Francisco das Chagas. *O Marco de Lampeão*, F. C. Baptista Irmão, s/d.

⁴¹ ONG, Walter. *Orality and Literacy - the techonologizing of the word*, London, Methum & Co. Ltda, 1982.

culturas tendem a trabalhar com tipos, com personagens que agem segundo um único princípio e não com figuras ambíguas, conflitadas, indecisas.

Assim, os poetas populares têm problemas ao lidar com os cangaceiros já que ladrões e assassinos não coadunam com a imagem tradicional de herói, da mesma forma que um homem valente que luta contra os opressores não está de acordo com a representação dos malfeitores. Entretanto, devido à força da tradição e às necessidades mnemônicas que regem uma cultura oral, é grande a necessidade de alinhar os cangaceiros em um dos pólos - bem ou mal. Na tentativa de conformá-los ao padrão tradicional do herói, surgem comparações com os cavaleiros de Carlos Magno. A força, valentia e destemor dos cangaceiros são comparadas aos feitos de Roldão, Oliveiros, Reinaldos; os soldados que combatem os cangaceiros são comparados a Ferrabrás. Entretanto, os cavaleiros seguem um rígido padrão moral, seus atos são pautados por noções de honra, lealdade, fidelidade, justiça, o que não se aplica aos cangaceiros. Os poetas destacam, portanto, apenas uma de suas características - a valentia - como eixo de aproximação dos cangaceiros aos Pares de França. Lampeão é comparado a Roberto do Diabo, figura igualmente ambígua, pois é, inicialmente, um malfeitor perverso e sanguinário que, posteriormente, converte-se ao cristianismo e transforma-se em herói justo, valente e honrado. Roberto do Diabo contém em si tanto a maldade quanto a bondade - como Lampeão - mas, diferentemente do que ocorre com o cangaceiro, elas não convivem, regendo momentos históricos diferentes de sua vida.

Os poetas populares nordestinos se deparam com a dificuldade de trabalhar a *realidade*. Do confronto entre o real e os padrões da narrativa tradicional surge a ambigüidade que permeia a maior parte das histórias de cangaceiros apresentadas nos folhetos. São textos híbridos, que oscilam entre a ficção e a apresentação de fatos verídicos; entre a construção de heróis tradicionais e a descrição de homens valentes e perversos, ao mesmo tempo. A força da realidade nordestina é dado constitutivo da elaboração dos folhetos.

Dificuldade semelhante à encontrada na caracterização dos cangaceiros ocorre em relação à figura do Padre Cícero. No período estudado, ele já era uma figura pública de destaque. Nos folhetos, é caracterizado, geralmente, de maneira "positiva", comparado a Deus e a Jesus Cristo, ama a pobreza e distribui seu dinheiro entre os

necessitados. É, portanto, mais consistentemente aproximado do pólo do Bem. Entretanto, há alguns momentos de ruptura; algumas atitudes do Padre não condizem com o comportamento daqueles que se enquadram neste pólo. A proteção a Lampeão, o envolvimento em disputas pelo poder político, seu alinhamento com os "poderosos" e a manipulação do povo em lutas que interessam prioritariamente aos "grandes" afastam-no da caracterização de bondoso protetor da pobreza. Seu envolvimento na Guerra do Juazeiro de 1914, luta pelo controle político do Ceará, trouxe dúvidas a alguns poetas quanto às atitudes do Padre. Ele congregou jagunços e romeiros para dar combate às forças do governo cearense, capitaneadas pelo Coronel Franco Rabelo.

No folheto *O princípio das coisas*, escrito antes do final da Guerra do Juazeiro, Leandro Gomes de Barros, mostra-se cético em relação aos proveitos que o povo teria envolvendo-se na luta. Segundo ele, caso o governo saísse vencedor, o sofrimento recairia unicamente sobre o povo:

O padre fica quietinho
Ninguém vai prendê-lo lá
Os que o chama padrinho
Que fiquem gemendo cá ⁴²

Finda a disputa, com a vitória das forças apoiadas pelo Padre Cícero, sua figura passa a ser exaltada, entretanto permanece a dificuldade de explicar seu envolvimento em fatos que levaram muitos à morte:

Nosso bom velho pastor
O padre Cícero Rumão
Viu que só nos libertava
Se metesse alli a mão
Embora que fosse crime
Irmão matar a irmão

Porém era necessário
Encarar o principio,
A morte do desordeiro,
Para o manço é beneficio,
Caridade e amor ao próximo
Isso ele tem como officio

O pastor é bom e justo

⁴² apud. TERRA, Ruth B. L. *op cit.*

Mais o que havia fazer?
 Esgotou todos os meios
 Mais nada pode obter,
 Quem por causa de uma ovelha
 Deixa um rebanho se perder? ⁴³

A apresentação das atitudes do Padre baseia-se na utilização de adversativas; em apenas três estrofes o poeta utiliza as conjunções "embora", "porém" e "mas" - duas vezes. Ele é o "bom velho pastor", "tem como officio" a "caridade e amor ao próximo", mas envolveu-se em lutas políticas que levaram muitas pessoas a morte. Há necessidade de criar justificativas para este comportamento, como havia em relação às atitudes de Antônio Silvino. Padre Cícero estaria defendendo os justos contra o ataque dos inimigos - "a morte do desordeiro, / para o manço é benefício"; "quem por causa de uma ovelha / Deixa um rebanho se perder?"

Padre Cícero é comparado a Deus, e age sob sua inspiração:

Porém o padre dísia
 Eu não fui o vencedor
 Quem venceu toda questão,
 Foi o nosso Creador,
 Por mim eu nunca vencia,
 Sendo um pobre peccador
 (...)
 Deus nos mandou em defeza
 O defençor da verdade,
 O padre Cícero que abriu
 As portas da liberdade.⁴⁴

As ordens de Deus são adaptadas à realidade local; o mandamento "não matarás", converte-se, na boca do Padre Cícero, em "não matem sem precisão", justificando sua intervenção na Guerra do Juazeiro.

Apesar de alguns poetas perceberem contradições em seu comportamento, Padre Cícero rapidamente se converte numa espécie de "santo", seu alinhamento com as forças do bem parece mais fácil e consistente. A grande maioria dos folhetos usa como termo de comparação elementos divinos. O Padre do Juazeiro é caracterizado como "ministro de

⁴³ BARROS, Leandro Gomes de. *Festas do Juazeiro no Vencimento da guerra*, Recife, s/ed, s/d.

⁴⁴ *idem, ibidem.*

Deus", "profeta", "semelhante a Deus pequeno", "um semideus cá na terra"; "os exemplos que apresenta / são iguais aos de São João"; "como este (...) só o Padre Santo Antônio". O poeta popular João Mendes de Almeida, em folheto publicado em 1917, chega a dizer que "Pade Cisso é uma pessoa / Da Santíssima Trindade":

É dono do Horto Santo
 É dono da Santa Sé
 É uma das Três Pessoas,
 É filho de São José ⁴⁵

Posteriormente a sua morte, passam a ser raríssimos os poetas que lhe fazem algum tipo de crítica. Os folhetos narram sua história, desde a infância, agenciando elementos para sua mitificação. Ele já era predestinado desde o nascimento - tópico recorrente da caracterização dos heróis -, foi "mandado ao mundo por Deus / cumprir a ordem divina"; "parece que a natureza / já tinha predestinado / ele aprendeu a doutrina / antes de ser ensinado". Narram-se seus milagres, prodígios, sonhos, profecias. Segundo Câmara Cascudo ⁴⁶, canalizam-se elementos de outros repertórios lendários para a caracterização de Padre Cícero:

"Pela lei da convergência, o Padre Cícero nucleou as tradições e os milagres atribuídos aos missionários capuchinhos do Brasil imperial. Frei Serafim da Catania, frei Herculano, o padre Ibiapina, perderam muitas lendas que se vieram fixar junto ao sacerdote cratense. (...) O Padre Cícero é o centro de formação de uma gesta, soma de episódios fantásticos, de milagres tradicionais, de intervenções fulminantes, outrora pertencentes a outros personagens impressionadores da multidão."

Importa perceber o processo de transformação das figuras públicas em **personagens** e o esforço dos poetas no sentido de conformá-las aos padrões típicos das narrativas tradicionais. Poucos folhetos de época que relatavam fatos jornalísticos sobreviveram; porém aqueles que sobreviveram foram os que mais se aproximaram das narrativas tradicionais. Para os desafios, bem como para os "romances", há um padrão que orienta a composição e a recepção do texto. Há fórmulas que orientam a construção dos personagens e fornecem tópicos temáticos

⁴⁵ apud. CASCUDO, L. C. *Vaqueiros e Cantadores*, op. cit.

⁴⁶ *idem*, *ibidem*

padronizados que auxiliam a memorização dos poemas. A apresentação de fatos "jornalísticos" impõe algumas dificuldades, já que cada fato relatado requer um tipo de tratamento. A ausência de padrões dificulta a compreensão e a memorização por parte do público. Assim, a maioria dos folhetos "jornalísticos" tem curta duração, permanece enquanto dura o interesse pela notícia. Quando a notícia possui algum elemento que permite aproximá-la do universo tradicional, ela pode ser incorporada ao arsenal de temas relevantes para a comunidade.

É interessante perceber que o gênero narrativo parece ser dos mais eficazes como organizador da experiência coletiva, bem como facilitador da memorização. A existência de um enredo - articulador das ações - e de personagens - condensadores de atitudes e modos de vida claramente delimitados - auxilia a compreensão e favorece a conservação na memória de fatos e situações. O enredo pressupõe o encadeamento das ações ligadas umas às outras pelo nexos causal, que auxilia o resgate do já memorizado através do processo de associação. Parece ser mais fácil recordar e reconstituir uma história do que um conceito, uma idéia abstrata ou um fato isolado. Talvez isto explique a presença de elementos próprios às narrativas no interior dos outros gêneros trabalhados nos folhetos - os desafios e os poemas de época.

6.2.3 Romances

Os poetas nordestinos chamam de "romance" as brochuras de 24 páginas ou mais, que costumam abrigar narrativas ficcionais, inventadas pelos autores ou adaptadas a partir de histórias tradicionais européias ou livros eruditos. Muitas vezes, recontavam-se histórias já divulgadas pela tradição oral.

Este é o mais importante filão das publicações pois as narrativas concentram padrões de tratamento aos temas e sintetizam uma visão de mundo que interferem fortemente na composição dos textos de outros gêneros. Como já foi dito, procedimentos típicos das narrativas estão presentes nos desafios e ocupam papel decisivo no tratamento dispensado aos "fatos", às "notícias" e às "figuras públicas" nos folhetos de acontecidos. É claro que não se trata de uma via de mão única: os outros gêneros também fornecem elementos que se incorporam aos demais. Assim, elementos da realidade nordestina tematizados nos folhetos de época penetram nas narrativas, bem como trechos ou

procedimentos próprios aos desafios. Contudo, as narrativas parecem trabalhar de maneira mais aprofundada as coordenadas simbólicas que orientam a composição dos demais textos.

Até o final da década de 20 dezenas, de romances já haviam sido publicados, dentre eles alguns que viriam a se tornar "clássicos" da literatura de folhetos, conhecendo sucessivas edições ao longo dos anos e atuando como matrizes a partir das quais foi composta uma infinidade de outras narrativas nas décadas seguintes. Seria interessante estabelecer o conjunto dos *best-sellers*, a fim de conhecer com precisão quais seriam os romances preferidos pelo público, para que se pudesse estudá-los detalhadamente, como se fez em relação à literatura de cordel portuguesa. Entretanto, no Brasil, pelas próprias características da editoração dos textos, não há como acompanhar o número de edições nem a tiragem de um determinado folheto pois, freqüentemente, estas informações não são fornecidas no livreto. Outra informação em geral omitida é a data da primeira edição, assim torna-se difícil saber, tampouco, há quantos anos uma obra vem sendo publicada. Além disso, os catálogos e as coleções organizadas de folhetos começam a surgir, basicamente, na década de 60 - o que se tem antes é a recolha feita pelos folcloristas que, muitas vezes, não se preocupavam com esclarecimentos de natureza bibliográfica ou o faziam de maneira pouca rigorosa.

Desta forma, o que há são "opiniões" de editores, folheteiros, poetas, críticos, sobre quais seriam os romances "clássicos". Muitas vezes há divergências entre eles. O que se pode saber com segurança é que histórias como *Alonso e Mariana*, *O Boi Misterioso*, *João da Cruz*, *Rosa e Lino Alencar*, *O Príncipe e a Fada*, *Cancão de Fogo*, *Orfã Abandonada*, *A Escrava Isaura*, *Pierre e Magalona*, *Roldão no Leão de Ouro*, *Amor e Firmeza*, *A História de Esmeraldina*, *Zezinho e Mariquinha*, *Capitão do Navio*, *Prisão de Oliveiros*, *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, *Branca Rosa*, *Juvenal e o Dragão*, *O Pavão Misterioso*, *O Valente Zé Garcia*, *Martírios de Genoveva*, *O Cachorro dos Mortos*, *A Donzela Teodora*, *Imperador Carlos Magno*, *Princesa da Pedra Fina*, *Carlos e Adalgiza*, *Sofrimentos de Alzira*, *D. Genevra*, *Princesa Rosa*, *Barba Azul*, *A Bela Adormecida no Bosque*, *Imperatriz Porcina*, tendo sido escritas entre fins do século passado e 1930, vem sendo reeditadas até anos recentes - pelo simples motivo de que ainda é possível

encontrá-las à venda. Estes romances geraram outras tantas histórias com os mesmos temas, situações, conflitos.

Apesar da grande quantidade de títulos, os temas discutidos não são tão variados, sendo possível agrupá-los, devido às recorrências, em núcleos temáticos. Cada um destes núcleos temáticos implica uma série de tópicos, que se interligam compondo uma espécie de esquema básico para o tema.

Nos primeiros anos de publicação de folhetos, um dos principais temas é o da mulher honesta e fiel que se casa e vive bem até que seu marido tem que se ausentar. Durante a ausência do esposo, passa a ser assediada por algum homem que vivia próximo a ela. Rejeita todas as seduções e ameaças pois deve manter-se fiel e casta, sendo perseguida em função de sua recusa. O homem apaixonado torna-se vingativo e procura o marido para fazer intrigas contra a mulher. Em geral, inverte a situação, dizendo que foi seduzido durante a ausência do esposo, mas que havia resistido bravamente. O marido acredita na versão que lhe é apresentada e manda matar a esposa sem dar-lhe chances de defesa. A mulher é conduzida por carrascos para algum lugar distante, mas acaba não sendo sacrificada, pois seus algozes apiedam-se dela. Depois de muitos anos, ela consegue reestabelecer a verdade através de sua própria astúcia ou contando com a intervenção de algum santo. O marido e o perseguidor se arrependem da injustiça cometida e são perdoados pela mulher, que passa a viver em harmonia com seu companheiro. Ao malfeitor cabe viver o resto de seus dias expiando sua culpa.

Este núcleo temático já estava presente nos folhetos de cordel portugueses que chegaram ao Brasil: por exemplo, na *História da Imperatriz Porcina*, bem como em narrativas da tradição erudita como o *Decameron*, cuja nona novela - segunda jornada - desenvolve este tema, tendo sido recontada no Nordeste em dois folhetos, *História de D. Genevra* e *História de Esmeraldina*. A partir deste tema básico foram escritas, no Brasil, histórias como *Os Sofrimentos de Alzira*, *O Capitão do Navio*, *Barba Azul*, *Princesa Rosa*, *A Mulher Roubada*, etc.

Alguns percorrem todos os passos acima elencados, outros selecionam episódios, suprimindo alguns tópicos. No primeiro caso, serve de exemplo o romance *Os Sofrimentos de Alzira*, de Leandro Gomes de Barros. O folheto, composto em sextilhas setessilábicas, com rimas em ABCBDB, seguindo o padrão formal anteriormente discutido, narra a história de Alzira, uma condessa de muito "bom coração", cujo pai, o

conde de Aragão, interessa-se apenas por dinheiro. A descrição de Alzira concentra-se nos aspectos morais - quanto à questão física, o narrador diz apenas que "das damas daquele tempo / Alzira era a mais bela":

Afinal Alzira era
 amparo dos desgraçados
 mãe dos órfãos desvalidos
 braços e pernas de aleijados
 os cegos pobres dali
 eram por ela amparados

Alzira costuma ter sonhos premonitórios; uma noite sonha que seu pai a obrigava a beber uma taça de fel e que, depois, um anjo lhe oferecia um cálice de mel. O sonho começa a se realizar quando seu pai a obriga a casar-se com seu primo, o duque Agripino. Novo sonho ocorre. Nele um anjo diz à moça que se case e tenha fé em Deus. O casamento ocorre, apesar de, na véspera, ela haver sonhado que "o pai e o marido / beijavam-na muito contentes / e depois os mesmos dois / se transformavam em serpentes / querendo beber-lhe o sangue / e rasgá-la com os dentes."

O casal vai morar no castelo do duque, onde vivia seu irmão, Ernesto. Ele, logo que vê a bela Alzira, apaixona-se, jura conquistá-la e envenenar o irmão. Depois de um ano de casamento feliz, Agripino vai para a guerra, deixando seu reino entregue à esposa e ao irmão. Este começa a seduzi-la, enviando diversas cartas e bilhetes, mas ela não se entrega. A ausência do marido se prolonga por um ano e dois meses, tempo em que Ernesto tenta os mais variados estratagemas para conquistar a cunhada, fazendo, inclusive, um pacto com o diabo. Entretanto, nada consegue.

Quando sabe da volta do irmão, decide vingar-se, indo ao seu encontro para dizer que Alzira o havia seduzido durante todo o tempo, mas que ele não havia cedido. Encolerizado, o duque não aceita falar com Alzira; manda chamar o sogro e os dois decidem que ela deve ser enviada a uma ilha deserta para lá ser morta. Ela não consegue defender-se e vai para a ilha. Lá chegando, escreve uma carta para o marido e outra para o pai, onde diz ser inocente e explica tudo o que o cunhado havia feito. Ela prepara-se para morrer, fazendo uma oração em que perdoa ao marido, ao pai e ao cunhado. Neste momento, aparece um cordeiro que diz: "fica em paz / filha de Deus verdadeiro". Com isto os carrascos desistem de matá-la, abandonando-a na ilha deserta. Regressam

ao castelo do duque e tentam entregar as cartas, mas o pai e o marido recusam-se a recebê-las.

Dez anos se passam. Durante este tempo, o duque ouve, constantemente, uma voz que lhe pergunta: "então já estás esquecido?" Agripino tem um sonho em que vê a ilha para onde fora enviada Alzira. Ela está sobre um altar e lhe pergunta se ele leu as cartas enviadas por ela. Ao acordar, ele decide, finalmente, ler as cartas. Chama seu sogro e ambos percebem a injustiça que cometeram. Vão ao quarto de Ernesto e descobrem as cartas que Alzira havia lhe enviando recusando suas propostas. O criado revela que, na verdade, não havia cumprido as ordens de seu senhor, tendo deixado Alzira viva na ilha. O duque, seu sogro e o irmão embarcam rumo à ilha.

Neste ponto o narrador interrompe a história, dizendo:

Precisa agora contarmos
da forma que ela ficou
as aflições que sentiu
quando na ilha se achou
às nove horas da noite
o susto que ela tomou.

A narração volta ao momento em que Alzira fora abandonada na ilha. Ela sente muito medo, mas é amparada por uma mulher que se diz "mãe dos desvalidos / amparo dos desgraçados / glória dos arrependidos / consoladora dos tristes / doçura dos afligidos". A mulher indica-lhe uma cova, onde ela passa a viver e dá-lhe duas feras, um leopardo e um tigre, que seriam seus protetores. O narrador intervém mais uma vez:

Agora nos ocupamos
com o conde de Aragão
quando viu a sepultura
esfriou-lhe o coração
aí o duque Agripino
quis degolar o irmão

Já na ilha, todos pensam que Alzira está morta e muito se compadecem. Porém, ouve-se uma voz que canta um hino ao Sacramento. Indo em direção ao som, encontram Alzira, acompanhada pelas duas feras. Quando ela os vê a comoção é geral; o pai e o marido tentam desculpar-se, mas ela diz que já os perdoou e os censura por trazerem Ernesto amarrado e mal-tratado. Ela o socorre e todos regressam ao reino. O

cunhado se arrepende de suas maldades, doa seus bens aos pobres e vai viver como peregrino.

Vinte anos depois, ele se emprega em uma "chácara". A filha do proprietário apaixonou-se por ele, mas Ernesto a recusa. Enraivecida, ela diz ao pai que ele a desrespeitara. O dono da chácara manda cegar Ernesto e cortar suas mãos. Ele é encontrado por um monge que o leva para um convento, com a condição de que ele perdoe seus inimigos, pois sua morte estava próxima. O duque e Alzira são avisados e mandam buscá-lo, tratando dele até sua morte:

E aí expirou Ernesto
 com a maior contrição
 no pé do grande altar
 da Virgem da Solidão
 Alzira ouviu uma voz
 dizer-lhe: está o perdão.

O caráter moralizador da história é explicitado pelo narrador, que se dirige diretamente ao leitor e emprega, pela primeira vez, a primeira pessoa, conferindo um forte de caráter de interlocução, a esta última estrofe:

Leitores, eis um exemplo
 este que aqui escrevi
 a vida traz isto tudo
 outra coisa eu nunca vi
 Deus paga o bem com o bem
 grande é aquele que tem
 o amor de Deus em si.

Percebe-se que, nesta história, são seguidos praticamente todos os episódios anteriormente citados: a mulher é bondosa; depois do casamento, o marido tem de se ausentar; ela é seduzida por um homem da confiança do marido; recusa a sedução; o apaixonado vingou-se pela inversão da história; a mulher é punida sem direito a defesa, mas não se rebela contra seu destino; escapa aos alçózes; a verdade aparece; o marido arrepende-se e sente-se culpado; todos são perdoados, reestabelecendo-se a situação de equilíbrio inicial. Entretanto, são acrescentados novos elementos, como a figura do pai, que ora atua como um duplo do marido, ora como um complemento do perseguidor; o pacto com o diabo feito pelo apaixonado que serve como contraponto da devoção da moça e os sonhos premonitórios, que introduzem na história um jogo de

expectativa e antecipação do futuro seguida pelo cumprimento do esperado.

Outro núcleo temático bastante desenvolvido nos primeiros anos da publicação de folhetos é o dos amores impossíveis. Nestas histórias, há um jovem casal que se apaixona, mas é impedido de ficar junto. A dificuldade para a realização amorosa pode se dever ao destino que afasta os amantes ou à intervenção do pai da moça. Neste último caso, o impedimento é o desnível social - o rapaz é pobre e sua amada é filha de um poderoso milionário. O casal jura fidelidade e amor eterno. São separados, em geral, devido a uma viagem que o moço tem de fazer, seja para fugir da perseguição do pai da namorada, seja para obter recursos que permitam sua união. Durante a separação, ambos passam por inúmeras atribulações, mas mantêm-se sempre fiéis um ao outro. No final, os empecilhos são superados e eles podem viver juntos. Quando o perseguidor era o pai, ele é, em geral, punido através da perda de seus bens ou pelo remorso que o acompanhará até o fim dos dias.

Este núcleo temático, com algumas modificações, está presente nos cordéis portugueses que chegaram ao Brasil, por exemplo, na *História de Pierre e Magalona*, vertido em folheto, no Nordeste, por Firmino Teixeira do Amaral. Este tipo de situação também é explorada em romances do Romantismo, alguns dos quais foram transformados em folhetos, como, por exemplo, o *Amor de Perdição*. Desenvolvem este tema romances como *Zezinho e Mariquinha*, *Coco Verde e Melancia*, *O Pavão Misterioso*, *História de Carlos e Adalgiza*, *Romance do Valente José Garcia*, *A Força do Amor*.

Um bom exemplo de desenvolvimento deste núcleo temático é o folheto de Leandro Gomes de Barros, *A Força do Amor*, que se tornou um "clássico" popular. Conta-se a história de Marina, filha de um rico barão, apaixonada por Alonso, um moço pobre:

Marina era uma moça
Muito rica e educada
O pai della era um barão,
De uma família ilustrada,
Porem ella amou Alonso,
Que não possuía nada.

Ambos nasceram num sítio; Alonso era um enjeitado, que foi criado por um ferreiro. Esta é toda a caracterização que se faz do

casal, mas que já permite perceber em que núcleo temático ela se situa - uma vez que há um moço pobre e uma rica filha de barão, a história fatalmente será a de um "amor contrariado".

Eles amaram-se desde crianças; quando estavam com vinte e dois anos, Marina achou que era o momento de revelarem seu amor ao barão, que não consente no casamento e manda que Alonso seja preso, sem direito a comer ou beber. A proibição paterna só faz crescer o amor de Marina, que suborna um guarda para que solte Alonso. Ela entrega ao amado todas as suas economias e o envia ao Japão, onde ele deveria fazer fortuna e voltar para buscá-la. O barão fica enfurecido quando sabe da fuga de Alonso e decide casar a filha com o primeiro que aparece; o casamento só não se consuma pois o escolhido era "assassino e ladrão".

O pai decide, então, casá-la com um primo. Marina escreve a ele dizendo que se comparecesse ao casamento ela o mataria. Ele não se intimida, confirmando o casamento. Aos pés do altar, Marina crava-lhe um punhal no peito; um irmão do noivo intervém e também é morto pela moça. Ela é presa, mas mesmo assim consegue escrever para Alonso, que já se encontrava em excelente situação financeira no Japão - ele tinha se tornado um rico banqueiro.

O rapaz decide retornar a sua terra natal para libertar a amada, o que consegue subornando o carcereiro. Compra uma embarcação para levá-los de volta ao Japão, mas o barão fica sabendo de tudo e começa a persegui-los. Ocorre uma batalha em alto mar entre o navio de Alonso e a frota que o barão enviara. Todas as embarcações vão a pique, salvando-se apenas os amantes e um tripulante da frota inimiga, que consegue retornar e contar tudo ao barão.

O casal estava prestes a morrer afogado, mas é salvo pela falecida mãe de Marina, que envia uma poderosa onda que os atira numa praia. Lá são acolhidos por um pescador. Os destroços do barco de Alonso chegam à mesma praia e todo seu dinheiro é recuperado. Outro navio é comprado e eles dirigem-se ao Japão. No caminho são interceptados pelo barão; segue-se nova luta. Os dois navios afundam, mas o barão e o casal conseguem se salvar.

O pai regressa a sua terra natal e encontra todos os seus bens dilapidados, enquanto Marina e Alonso chegam ao Japão, recuperando toda sua fortuna. O barão decide viver em terra estranha, onde ninguém conhecesse seu passado; ruma, portanto, ao Japão, sem saber que sua filha lá estava. Passa as maiores provações pois é velho, fraco e está

sem dinheiro. Submete-se aos mais duros trabalhos, adocece, sem ter sequer onde morar.

Alonso o encontra caído em uma rua e decide ajudá-lo sem que o barão consiga reconhecê-lo ou à filha. Quando o pai recupera sua saúde, Alonso e Marina revelam sua identidade. Todos se perdoam e vivem unidos até a morte do barão.

O folheto *A Força do Amor* condensa praticamente a totalidade dos episódios encontráveis em histórias de amor impossível, narradas nos folhetos. Tornou-se, portanto, uma referência para os outros poetas. Firmino Teixeira do Amaral escreveu um folheto intitulado *História de Carlos e Adalgiza ou os dois amantes de França*, em que explicita o caráter modelar da história de Leandro:

O amor é como a morte
que não separa ninguém
Leandro Gomes escreveu
"A força que o amor tem"
eu como gostava dele
agora escrevo também

A história de Firmino segue todos os tópicos dos romances que narram histórias de amor contrariado. O que faz a diferença entre este e os demais é a explicitação do modelo. A todo momento, há citações de outras histórias do mesmo tipo, principalmente, a *Força do Amor*:

Quem leu a história toda
de Zezinho e Mariquinha
a de Alonso e Marina
não ignora esta minha
pois Adalgiza e Marina
tiveram a sorte mesquinha

Quem leu de Esmeraldina
a de Bernardo e Genevra
o Mal em Paga do Bem
os martírios de Genoveva
os sofrimentos de Alzira
e a história de Minerva

São oito histórias boas
para a minha opinião
fora destas muitas outras
que chama tudo atenção
não cito o nome de todas
pra não fazer confusão

Firmino menciona diversas histórias de amor narradas em folhetos, selecionando dentre elas a de Alonso e Marina como parâmetro para sua composição: Adalgiza é, constantemente, comparada a Mariana e Carlos a Alonso; as características atribuídas ao casal de *A Força do Amor* são transpostas quase literalmente para os amantes de França. Em vez de barão o pai da moça é um presidente, mas comporta-se de maneira idêntica ao primeiro:

Agora caros leitores
 prestem toda atenção
 o velho aqui está fazendo
 como fizera o barão
 que foi o pai de Marina
 um ente sem coração

Como ela, Adalgiza
 representa seu papel
 ela tem como Marina
 uma alma doce e fiel
 embora que por amor
 bebera a taça do fel

O romance de Carlos e Adalgiza, ao explicitar a intertextualidade no conjunto dos folhetos, revela também a existência de padrões narrativos que servem de modelo para outras composições - o que chamo aqui de núcleos temáticos com tópicos estruturados.

Há alguns romances que diferem dos acima comentados pois, no desenrolar da trama, há a intervenção de auxiliares mágicos. Neles os personagens humanos encontram-se com gigantes, monstros, fadas, princesas encantadas, gênios, dragões. O herói é, ocasionalmente, encantado em animal. Recontam-se, algumas vezes, contos de fadas como a Bela Adormecida, transformada em folheto por João Martins de Athayde.

Neste conjunto de folhetos, não há a mesma uniformidade de tópicos encontrável nos demais; o que as aproxima é a intervenção de elementos mágicos. Eles possuem pontos comuns com os outros dois núcleos temáticos, pois ora tematizam um amor impossível, ora narram a história de uma moça perseguida por forças malignas. Assim, alguns tópicos existentes nos outros temas são integrados na composição da trama. Em algumas destas histórias, a questão amorosa é apenas incidental, já em outras é a deflagradora do conflito; de qualquer forma, o herói e a heroína acabarão juntos e felizes no final. Tematizam este tipo de

situação os romances *História do Viadinho e a Moça da Floresta*, *O Príncipe e a Fada*, *História do Reino da Pedra Fina - Moizanel e Angeltrina*, *História da Princesa da Pedra Fina*, *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*, *História de Juvenal e o Dragão*. A título de exemplo apresentarei a *História de Juvenal e o Dragão*, de Leandro Gomes de Barros.

Um velho camponês morre deixando dois filhos e uma modesta herança - um casebre e três carneiros. O filho, Juvenal, fica com os carneiros e a filha com o casebre. O rapaz decide correr o mundo, levando consigo os animais. Em suas andanças encontra-se com um homem que deseja trocar os carneiros por três cachorros mágicos. A troca é feita e Juvenal segue viagem. Encontra-se com uma carruagem que levava uma linda moça a uma montanha onde havia um dragão que, a cada ano, devora uma das "moças bonitas" do reinado. Chegara a vez da filha do rei ser devorada. Juvenal oferece-se para derrotar o monstro:

Ia a princesa na frente
 Juvenal mais atrasado
 quando a fera viu a moça
 deu um urro agigantado
 que até os cães ficaram
 de cabelo arrepiado

Juvenal enfrenta o dragão com o auxílio dos cães, que farejam o ponto fraco do monstro - "um lugar / debaixo da asa esquerda / que quem pudesse acertar / com um pequeno ferimento / era capaz de o matar". O monstro é morto e o rapaz retira um de seus dentes a fim de poder provar sua façanha.

Até este momento a história aproxima-se bastante dos contos de fadas, tendo pouca relação com os outros romances anteriormente mencionados. Entretanto, após a morte do animal, a moça apaixonou-se por Juvenal e jura entregar-lhe "alma, vida e coração", introduzindo um dos tópicos das histórias de amor - a promessa de fidelidade e dedicação eternas. Juvenal diz não poder se unir à moça imediatamente pois precisa despender ainda três anos em façanhas pelo mundo antes que se possa casar. Juvenal vai embora e a moça é reconduzida ao castelo pelo cocheiro que a levava até a furna do monstro.

No caminho de volta, o cocheiro, "com olhos de traidor", diz que contará a todos ter sido ele o salvador da donzela sendo,

portanto, merecedor de casar-se com a filha do rei. Ela nega-se a compactuar com esta história, mas é ameaçada de morte pelo homem.

No palácio, ele conta a história tal como havia ocorrido, colocando-se no papel de Juvenal. O rei, agradecido, acerta o casamento do cocheiro com sua filha. Ela entra em desespero pois havia prometido esperar por Juvenal. Neste aspecto, a história se aproxima dos romances em que a mulher virtuosa é perseguida por um mau-caráter que por ela se interessara.

Para fugir do casamento, a princesa inventa uma doença e consegue adiar sua união com o cocheiro por três anos. Quando faltavam dois dias para o casamento, Juvenal chega à cidade e toma conhecimento da trama armada pelo cocheiro:

Juvenal cego de raiva
na mesma hora rompeu:
esse homem é mentiroso
sem ver o monstro correu
o dragão de que se fala
quem matou ele fui eu!

O moço é levado à presença do rei, a quem conta toda a verdade, apresentando o dente retirado do dragão. A princesa é chamada e confirma a versão de Juvenal. O cocheiro é severamente punido; o rei "mandou por quatro carrascos / tirar-lhe o couro, ele vendo". Os jovens apaixonados casam-se e Juvenal manda buscar sua irmã, que ainda vivia no casebre deixado pelo pai. Ao ver que o rapaz não tinha "mudado seu coração" pelo contato com a riqueza, os cães dizem a Juvenal que está finda sua missão junto ao moço, transformam-se em três pássaros e desaparecem.

Entrecruzam-se, nestas histórias, tópicos dos outros dois núcleos temáticos, mas mantém-se o mesmo objetivo final: testar a capacidade de um casal apaixonado permanecer unido quando submetido a adversidades. Às mulheres cabe manterem-se fiéis e aos homens, serem valentes e não temerem as dificuldades.

Há, ainda, um outro conjunto de textos escritos nos primeiros anos da publicação de folhetos que conheceram, nos anos seguintes, diversos desdobramentos. Trata-se das narrativas de episódios envolvendo Carlos Magno e os Pares de França. Os folhetos *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás* e *A Prisão de Oliveiros*, ambos de Leandro Gomes

de Barros, são constantemente citados como "clássicos" por vendedores, editores e consumidores, tendo conhecido dezenas de reedições.

A *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás* tematiza uma das aventuras dos Pares de França. Ferrabrás, um dos mais fortes guerreiros turcos, filho do rei de Alexandria, dirige-se à corte de Carlos Magno a fim de enfrentar-se com os cavaleiros. Ele se apresenta gritando impropérios contra os pares, chamando-os para a luta:

Sairei daqui dizendo:
 - Carlos Magno se escondeu?
 Roldão não me apareceu
 Talvez ficasse tremendo ...
 Estou só, como está se vendo
 Eles são doze guerreiros
 Como 12 cavaleiros,
 Não dão batalha a um só?
 Porque não vem uma mó
 Roldão, Ricardo, Oliveiros?

Nenhum dos pares quer enfrentá-lo pois, na última batalha em que se envolveram, foram os mais valorosos, mas as honras recaíram sobre os cavaleiros mais velhos. Roldão apresenta esta justificativa a Carlos Magno e é agredido por ele. O Imperador manda que ele seja preso e morto, mas ninguém se atreve a cumprir estas ordens, já que "Roldão era o companheiro / Dentre todos mais amado, / De mais era respeitado / Pela nobreza e acção, / Tinha um leal coração / Para com seus companheiros".

Oliveiros toma conhecimento da desobediência de seus companheiros e decide enfrentar-se com Ferrabrás, por honra do Imperador, apesar de estar bastante ferido, em função da última batalha. Os dois inimigos encontram-se, provocando-se e trocando insultos. Diz Ferrabrás:

Quem és tu, tão pequenino
 Que vem me desafiar?
 Achas que vou me ocupar
 Em dar batalha a menino?
 És louco, tu não tens tino,
 Disse o turco com furor.
 (...)

Disse Oliveiros zangado:
 Venha pelejar comigo,
 Perante teu inimigo,
 É vil por-se deitado.
 Devia ser delicado
 Lhe refletiu Oliveiros
 Na ordem dos cavaleiros
 Encontra-se a educação
 Pois isso não é acção
 Vinda dos grandes guerreiros

Antes de entrarem em combate, Ferrabrás e Oliveiros travam grande discussão, questionando a origem um do outro e insultando-se mutuamente. Este tipo de situação é bastante comum nas narrativas de batalhas em culturas orais; algo próximo encontra-se, por exemplo, na *Iliada*. É também a base das discussões nos desafios.

Oliveiros oculta sua identidade, dizendo ser Guarim, um escudeiro. Depois de muita discussão inicia-se a batalha. A descrição da luta é entremeada pela fala dos combatentes, que continuam discutindo. Devido à força e habilidade do cristão, Ferrabrás se convence de que está lutando com um dos Pares, fazendo com que Oliveiros revele sua identidade.

O cavaleiro, que já vinha ferido de outras batalhas, sofre poderosos golpes do turco. Ferrabrás tenta ajudar seu opositor, oferecendo-lhe um bálsamo sagrado com que Deus fora ungido. Oferece-lhe também a mão de sua irmã, dizendo que o faria herdeiro do reino da Alexandria. Oliveiros nada aceita, pois não poderia receber favores de um infiel e tenta convencer Ferrabrás a se tornar cristão. Durante o combate, ambos têm ocasião de se mostrar justos, pois só aceitam lutar em igualdade de condições - quando o cavalo de Oliveiros morre, Ferrabrás desmonta para não ficar em vantagem; quando o turco ia cair em um despenhadeiro, o cavaleiro o salva.

Oliveiros consegue golpear o inimigo mortalmente, mas não deseja sacrificá-lo e sim convertê-lo ao cristianismo. Ao perceber que Ferrabrás está prestes a morrer, o cavaleiro faz uma pregação religiosa:

Se tu chegasses a crer
 Na Santíssima Trindade
 No Poderoso Deus Padre,
 Havia de conhecer
 Que ao mundo rege um poder
 De grande sabedoria,
 Que a tudo alimenta e cria,
 Fez o céu, a terra, o mar,

É mais puro que o ar
E mais claro que o dia.

Depois de muito ouvir, Ferrabrás sente-se "tocado do Divino Espírito Santo" e pede a Oliveiros que o leve a batizar. Entretanto, havia dez mil turcos escondidos, observando a batalha. O cavaleiro tem que enfrentá-los para que possa conduzir Ferrabrás à cidade onde seria batizado.

A história continua em outro folheto intitulado *A prisão de Oliveiros*. Nele resume-se a batalha de Oliveiros com Ferrabrás e narra-se o encontro do cavaleiro com os guerreiros turcos:

No dia em que Oliveiros
deixou Ferrabrás vencido
foi de novo acometido
por 10 mil turcos guerreiros
ele e quatro cavaleiros
que chegaram em seguida
a força turca previda
prendeu todos os cavaleiros
porém só por Oliveiros
ficaram 3 mil sem vida.

Os cavaleiros são levados à presença do almirante Balão, pai de Ferrabrás, que decide mantê-los presos a fim de trocá-los por seu filho. A prisão onde foram colocados fica "encostada à moradia / da filha do almirante / cuja alma interessante / dava ao mundo uma esperança / (...) amava a Guy de Borgonha / um cavaleiro de França". Floripes, a filha de Balão, ouve as lamentações de Oliveiros e dirige-se à prisão. Lá confessa seu amor e pede que os cavaleiros a levem para a França e que a façam cristã. Ela consegue libertar os prisioneiro, dá-lhes armas, comida e cura-lhes as feridas.

Carlos Magno, ao saber da prisão de seus companheiros, envia sete Pares à Turquia para que negociem a libertação dos cativos. No caminho encontram-se com embaixadores do almirante que iam à França com o propósito de acertar o resgate de Ferrabrás. Os dois grupos encontram-se em uma estrada e duelam. Os pares matam todos os turcos, com exceção de um que consegue fugir. Os cavaleiros chegam ao castelo de Balão e são muito bem recebidos pois acredita-se que eles tenham vindo negociar a entrega de Ferrabrás. No meio da noite, chega o embaixador que havia fugido dos Pares e conta ao almirante o ocorrido. Os

cavaleiros são presos, devendo ser mortos junto com os outros cinco prisioneiros.

Floripes fica sabendo de tudo e consegue libertar estes cavaleiros que se juntam aos seus amigos, dando combate ao almirante. Segue-se uma luta terrível:

Veio um dos mais valentes
a Roldão com a espada
Roldão numa cutilada
o partiu até os dentes
vieram mais dois parentes
partiram na mesma hora
Roldão ali sem demora
disse a um turco: conheça
deu-lhe um golpe na cabeça
tirou-lhe o pescoço fora.

As batalhas que se seguem são tremendas; os cavaleiros são capazes de feitos sobre-humanos, como derrotar, de uma só vez, "dezoito mil guerreiros". Apesar de toda sua valentia, os cristãos precisam de ajuda e mandam chamar Carlos Magno. O Imperador dirige-se a Turquia e enfrenta o almirante, conseguindo prendê-lo depois de muitas batalhas. Carlos Magno tenta converter Balão, contando com a ajuda de Ferrabrás, que tece longas considerações sobre o poder de Deus e os enganos dos infiéis. O almirante nega-se a aceitar o cristianismo e é morto por Carlos Magno, que se apossa dos domínios dos turcos, reparte-os entre Guy de Borgonha e Ferrabrás e retorna para ordenar que se realize o casamento de Floripes e Guy de Borgonha.

Estes folhetos recontam episódios do livro *História do Imperador Carlos Magno*, de grande divulgação no Nordeste até as primeiras décadas do século. Percebe-se que o interesse central é pelas descrições de batalhas e disputas verbais entre os oponentes. O primeiro dos folhetos citados acima concentra-se quase unicamente neste aspecto.

Nota-se, nos folhetos de batalhas, a já referida grandiloquência encontrada freqüentemente nos desafios: Ferrabrás era "um gigante de corpo descomunal"; o exército turco se compunha de "trezentos mil soldados / com vinte mil elefantes" . Esta grandiloquência pode configurar-se na afirmação da capacidade de realizar feitos sobre-humanos: o filho do almirante "(...) era bastante / para cinco mil guerreiros, / oito dez mil cavalheiros / morreram pelas

mãos deles"; "mais de mil turcos mataram / numa batalha medonha". Também a descrição de ataques corporais está presente tanto nos desafios quanto nestes folhetos: "deu-lhe o duque tal pancada, / com o gume da espada / tirou-lhe a cabeça fora"; "eu pegando um turco a jeito / não me faltando a espada / lasco uma cutilada / da cabeça até o peito"; "E metendo-lhe a espada / por sobre o ombro direito / que lascou até ao peito / com uma só cutilada" ⁴⁷. A grandiloquência, a afirmação de poderes sobre-humanos e o gosto pelas descrições de ataques corporais parecem ser comuns às produções literárias de culturas orais.

Voltando ao folheto *A Prisão de Oliveiros* vê-se que, além das descrições de batalhas, há uma trama um pouco mais desenvolvida, abrangendo a descrição dos estratagemas de ambos os lados na tentativa de obter uma vitória definitiva, bem como a apresentação do envolvimento amoroso de Floripes com Guy de Borgonha, fundamental para o desenrolar da trama. Neste caso, há semelhanças com os folhetos de "amor contrariado", já que Floripes e Guy e de Borgonha são impedidos de ficar juntos pelo pai da moça, devido a diferenças religiosas. Sob este aspecto, o casal comporta-se da mesma maneira que outros tantos apresentados em folhetos de amor: são extremamente fiéis, a moça é corajosa e enfrenta qualquer dificuldade para reencontrar-se com seu amado, o rapaz é valente e capaz de derrotar os inimigos a fim de obter a realização amorosa.

Outras aventuras envolvendo os cavaleiros também são narradas nos primeiros folhetos nordestinos, dividindo-se o foco de atenção entre as descrições de batalhas e a narração de histórias de amor. Bom exemplo deste tipo de folheto é a história de *Roldão no Leão de Ouro*, de João Melquíades Ferreira da Silva. A narrativa é desencadeada pelo fato de Roldão ter-se apaixonado pela princesa Angélica, filha do rei da Turquia, ao ver seu retrato que era vendido por um "mensageiro". Trata-se, portanto, de uma amor impossível, já que não seria permitido a uma moura casar-se com um cristão. Roldão descobre que a moça vivia encarcerada numa torre pois sua madrasta sonhara que ela se casaria com um príncipe estrangeiro, responsável pela destruição do reino de seu pai. Tem-se aqui outro tópico freqüente nas histórias de amor proibido - o sonho premonitório.

⁴⁷ Os enfrentamentos corporais, quer ocorram entre cavaleiros e turcos ou entre homens apaixonados e seus opositores, seguem um mesmo padrão para a descrição dos golpes e ferimentos provocados.

Roldão, auxiliado por Ricarte, decide libertar a princesa escondido na barriga de um leão de ouro, que seria entregue a Angélica, "pra dar alívio a seu choro". Já dentro do cárcere, Roldão sai do animal e declara seu amor pela princesa, sendo, imediatamente correspondido:

Se prometes respeitar
a minha honestidade
tu aqui na Tristeféa
guarda a minha virgindade
não tentes contra meu crédito
que te consagro amizade

Para conseguirem fugir da prisão, há inúmeros combates, que dão margem à descrição de batalhas nos mesmos moldes daquelas apresentadas nos folhetos de Oliveiros, inclusive no que tange à intervenção de Carlos Magno, decisiva para a derrota dos turcos. Depois da vitória ocorre o casamento de Roldão e Angélica.

Percebe-se que os temas básicos apresentados nos romances são o amor e a luta, subdivididos em três núcleos temáticos compostos por uma seqüência de tópicos articulados - mulheres virtuosas perseguidas por homens apaixonados; amores impossíveis devido à diferença social ou religiosa entre os amantes; enfrentamentos entre cavaleiros cristãos e mouros infiéis.

É possível que haja aproveitamento de alguns destes tópicos em narrativas que não se enquadram perfeitamente em um certo núcleo temático, como é o caso do famosíssimo romance *O Cachorro dos Mortos* ⁴⁸, que se inicia com uma situação típica das histórias de mulheres perseguidas por apaixonados indesejados - Valdevino deseja Angelita que se nega a aceitá-lo, pois ele é "uma fera carniceira". Valdevino a mata e, a partir daí, a história deriva para o tema da vingança e da luta, já que são feitas inúmeras diligências na tentativa de descobrir e punir o assassino. O desenlace da história só é possível através da intervenção de uma espécie de auxiliar mágico - um cachorro que presenciara o assassinato e se torna responsável pelo desvendamento do crime e pela punição do criminoso.

Obviamente, não pretendo reduzir toda a produção de romances a estes três núcleos temáticos. Entretanto, os limites deste trabalho não permitiriam um estudo de todas as possibilidades narrativas

⁴⁸ BARROS, Leandro G. de. *O Cachorro dos Mortos*, Guarabira, Pedro Baptista Ed., 1919.

contidas na literatura de folhetos, já que meu objetivo é fazer um mapeamento da produção realizada nas primeiras décadas de publicação. Foi necessário fazer algumas generalizações, a partir da análise do que é **fundamental** para esta produção. Assim, foram considerados os romances de maior divulgação e que serviram de parâmetro para composição de inúmeras outras histórias nas décadas seguintes. Desta forma, não foram comentadas aqui algumas narrativas religiosas como *História de João da Cruz*, de Leandro Gomes de Barros ou histórias de "malandros" como *Cancão de Fogo*. Este último tipo de histórias tem como princípio estruturante um personagem "esperto", sem muitos escrúpulos, que é capaz de se sair bem nas mais variadas situações. Não é possível prever, para estes casos, um roteiro com tópicos delimitados, pois o que organiza a narrativa não é a seqüência de fatos, mas as características do personagem central.

Além da existência destes núcleos temáticos, é necessário considerar um conjunto de tópicos recorrentes em grande parte dos textos narrativos, que constituem uma espécie de arsenal do qual o poeta se serve para compor suas histórias.

A caracterização das mulheres por quem os heróis se apaixonam é quase sempre idêntica. Elas são belas, honestas, caridosas, fiéis, virtuosas:

Havia numa cidade
 uma tão linda princesa
 era de tanto valor
 um encanto de beleza
 além dessa qualidade
 era correta em firmeza ⁴⁹

As heroínas são sempre belas, mas não é este o aspecto mais desenvolvido; o que interessa, realmente, é o fato de elas serem honestas, firmes, leais, virtuosas, corretas, generosas, caridosas. Todos estes atributos andam juntos e podem ser condensados em um perfil da heroína - "um anjo, no meio dos pecadores". O poeta pode dizer apenas que ela era "bela" ou era "firme e constante" e isto já será o suficiente para que se saiba que ela possui todos os predicativos morais e estéticos que caracterizam uma personagem principal feminina.

⁴⁹ BARROS, Leandro Gomes de. *História da Princesa Rosa*, Juazeiro do Norte, Tipografia São Francisco, 1974.

Não há, nestes folhetos, uma mulher que seja bonita e má, ou, ao contrário, feia e caridosa. Os atributos físicos e morais formam um todo que será recuperado através da menção a uma de suas características.

A descrição dos protagonistas masculinos, embora menos desenvolvida nos folhetos, é também bastante uniforme - eles são valentes, honestos, inteligentes, justos e fiéis às suas amadas. Raramente se faz alguma menção à sua beleza; no caso dos homens o aspecto fundamental é seu caráter.

Os vilões também são caracterizados a partir de atributos morais: são "facinorosos", "parasitas", "bandidos". Curiosamente, em muitos casos, a característica distintiva dos malvados é de natureza econômica; ser muito rico já é um indício de mau comportamento:

Esse homem rico era
senhor de muitos milhões
determinava a cidade
em muitas repartições
afinal satisfazia
todas as suas paixões 50

ou ainda:

Houve nos tempos feudais
um opulento barão
mais rico que um nababo
malvado de profissão
prendia por brincadeira
matava por distração. 51

Os vilões podem ser chamados de "potentado", "capitalista", "rico proprietário", deixando clara a relação estabelecida entre ser "rico" e ser "malvado de profissão".

Além de caracterizar os personagens, estas descrições servem para traçar sua conduta no interior da narrativa. Se uma mulher é apresentada como bela e fiel, já se pode saber que ela resistirá a todas as adversidades, jamais faltará com a palavra empenhada, em momento algum trairá seus amado e conseguirá realizar seus desejos no final da história. Se um homem é valente e honesto, ele lutará para obter o que deseja, sem jamais fugir às regras da boa conduta. Se alguém possui "olhos de traidor", pode-se esperar todo tipo de vilanias de sua parte,

50 LIMA, Silvino Pirauá de. *História de Zezinho e Mariquinha*, Juazeiro do Norte, Tipografia São Francisco, 1961.

51 ATHAYDE, Heitor Martins de. *História de Barba Azul*, Juazeiro, Filhas de José Bernardo da Silva Ed., 1977.

mas pode-se ter certeza, também, que ele não será bem sucedido e pagará pelos seus atos, cedo ou tarde. ⁵²

O papel do narrador também é codificado. Não há, entre os romances analisados, nenhum narrador-personagem. Ele é sempre onisciente, conhecendo o passado, os pensamentos, os sonhos, os desejos de todos os personagens, antecipando, muitas vezes, episódios futuros. Este narrador dirige-se, frequentemente, ao leitor para apresentar o universo em que se insere sua história:

Vou contar aos bons leitores
uma história mui distinta
quero provar-lhe a verdade
se não for que me desminta
no coração de quem ama
uma amizade o que pinta ⁵³

ou ainda:

Veja bem caro leitor
quem vive na falsidade
traz o cinismo no rosto
com toda perversidade
esse só perde as ações
quando aparece a verdade ⁵⁴

Estes versos surgem no início da narrativa e ligam-se às estrofes finais, nas quais o narrador explicita a "moral da história", novamente falando com o leitor:

Levemos isso a uma analyse,
Então verse-á onde vae,
A soberba é abatida,
No abysmo tudo cae,
Deus é grande e tem poder,
Reduz ao pó qualquer ser,
O poder d'elle é de pae. ⁵⁵

A interlocução entre narrador e leitor aparece também no curso da narrativa, quando se interrompe a história a fim de apresentar

⁵² Os romances, em geral, contam apenas com personagens principais, que se subdividem, conforme o apresentado acima, em bons e maus. Há uma grande economia em relação a personagens secundários, que aparecem apenas de maneira episódica.

⁵³ LIMA, Silvino Pirauá de. *História de Zezinho e Mariquinha*, Juazeiro do Norte, Tipografia São Francisco, 1961.

⁵⁴ BARROS, Leandro Gomes de. *História da Princesa Rosa*, op. cit.

⁵⁵ BARROS, Leandro Gomes de. *A Força do Amor*, op. cit.

comentários sobre a atuação dos personagens. Por exemplo, no folheto *A Força do Amor*, o narrador suspende a descrição das dificuldades por que passava o barão depois de ter perdido toda sua fortuna, e diz:

O leitor calcule agora
Que horrível situação!
Hoje ser um jornaleiro
Quem hontem foi um barão!
Hontem com tanta fortuna,
Hoje mendigando pão!

Cabe ao narrador, também, assegurar que o leitor não perca o fio narrativo, quando das mudanças de enfoque. Se dois personagens separam-se, é necessário acompanhar a trajetória de cada um deles, de maneira independente. Desta forma, ao abandonar um dos personagens para acompanhar os sucessos do outro, o narrador volta-se para o leitor e o alerta sobre esta mudança:

Tratemos também do conde
do seu mal procedimento,
quando recebeu a carta
tornou-se sanguinolento
(...) ⁵⁶

Os procedimentos apresentados quanto à caracterização e comportamento dos personagens e do narrador constituem padrões que se repetem na quase totalidade dos romances. Resta ainda um tópico padronizado a ser discutido. Trata-se do envolvimento amoroso que, como se viu, está presente na maior parte dos textos, mesmo naqueles dedicados às lutas entre cristãos e mouros. Apesar de ser constante, a temática amorosa não é o foco principal dos textos; o amor surge de maneira instantânea, logo que os personagens se vêem pela primeira vez. Em casos extremos, como na história do *Príncipe Roldão no Leão de Ouro*, não é necessário sequer que o casal se conheça - Roldão se apaixona ao ver um retrato de Angélica:

Roldão achou no retrato
a rainha da formosura
contemplava em seu palácio
dia e noite a tal pintura
e foi lhe tomando amor
para ser sua futura.

⁵⁶ BARROS, Leandro Gomes de. *Martírios de Genoveva*, Recife, 1943.

Uma vez configurado o sentimento amoroso, não se voltará a este tópico, ou seja, o narrador não se preocupará em descrever as sensações, aflições, desejos dos apaixonados. Não há qualquer erotismo e praticamente nenhum lirismo nas histórias: o amor do casal é um dado que, uma vez afirmado, jamais será discutido ou posto sob suspeita. A situação amorosa serve apenas como desencadeadora do conflito, já que em nenhuma destas histórias o relacionamento afetivo pode transcorrer sem problemas. A superação das dificuldades será o ponto mais desenvolvido do texto, cujo eixo central são as **ações** dos personagens e não seus sentimentos.

Além destes tópicos padronizados, há ainda algumas recorrências que, se não chegam a constituir um padrão, aparecem com grande frequência nos textos analisados.

Em geral, o cenário é descrito de forma ligeira; não parece ser relevante a caracterização do espaço. Algumas histórias se passam em países longínquos, "na Europa antigamente", em um "grande país de nação civilizada" ou "no subúrbio de um ducado". Outras desenvolvem-se em "uma cidade", "um sítio", havendo aquelas em que não há sequer menção ao local onde se dão os fatos. Entretanto, esta indefinição não impede que os personagens se movam por vários locais; em inúmeras histórias, os protagonistas transitam entre castelos, vão para ilhas desertas, vivem em furnas, são presos em torres, fazem longas viagens. Estes espaços não são descritos ou caracterizados, mas compõem um elenco de locais por onde podem circular os personagens. ⁵⁷

Outro dado recorrente é a ocultação da identidade de um dos protagonistas. Muitas mulheres travestem-se em homens a fim de fugir aos seus perseguidores, ou no intuito de pôr em prática um estratagema que permita a revelação de sua inocência. Em geral, basta que elas troquem de roupa para que se tornem irreconhecíveis:

Ela cortou os cabelos
Se aperfeiçoou direito
Adquiriu um chapéu
Ficou um homem perfeito

⁵⁷ Note-se o intercuro com os contos de fadas que, em geral, aproveitam-se dos mesmos espaços. Outro ponto de contato com estas histórias são as mortes decretadas mas não executadas. Em muitos folhetos, as mulheres são condenadas à morte mas seus carrascos apiedam-se delas, entregando, como prova de cumprimento de sua missão, o sangue, ou alguma parte do corpo de um animal.

Só lhe faltava o bigode,
Mas há muitos deste jeito ⁵⁸

D. Genevra, a quem os versos acima se referem, encontra-se com seu marido, transfigurada em Sicuram - conselheiro do Sultão de Alexandria. Ele só consegue reconhecê-la quando ela veste suas roupas de mulher:

Vestiu-se perfeitamente
Perdeu de homem o cinismo
Nem princesa nem rainha
Tinha o seu brilhantismo
Apresentou-se na sala
Que parecia um abismo
(...)
Depois pergunta a Bernardo
Se a conhecia ou não

Algumas vezes a revelação ocorre sem que tivesse havido qualquer disfarce; apenas o tempo impedia os amantes de se reconhecerem:

Quando ela saiu, o conde
ficou todo atordoado,
perguntou quem era ela
de longe todo assustado,
(...)
Disse ela calmamente:
- eu sou a tua consorte,
a tua fiel esposa,
que condenaste à morte! (...) ⁵⁹

O tópico do reconhecimento é bastante freqüente no conjunto de romances analisados, podendo ocorrer entre os amantes ou entre perseguidor e perseguido.

A existência destes núcleos temáticos e dos tópicos padronizados liga-se à questão da "oração", discutida quando se apresentou a teoria poética dos folhetos. Não se trata simplesmente de um tema genérico como o amor, a morte ou a violência, mas sim de um roteiro articulado. Os componentes internos a cada um dos temas atuam como um conjunto de passos que o poeta seguirá ao elaborar sua história.

⁵⁸ DUDA, José Galdino da Silva. *História de D. Genevra*, Juazeiro do Norte, Tipografia São Francisco, s/d.

⁵⁹ BARROS, Leandro Gomes de. *Martírios de Genoveva*, Recife, 1943.

Já foi dito que a "oração" diz respeito à unidade e coerência do material apresentado. Retomando o já citado depoimento do poeta popular Manoel Caboclo e Silva:

"A oração do folheto é aquela que a gente conta uma história sem mudar o sentido. Que começa num assunto sem mudar o sentido (...) Ela às vezes fica um pouco difícil, porque a gente tem que imprimir personagens, coisas estranhas dentro da história, não é? (...) Pra não sair da oração, é preciso que seja só uma história, só de um sentido só. Sobre uma determinada pessoa, sobre um determinado caso." ⁶⁰

Aquilo que Manoel Caboclo e Silva chama de "história" é o esquema básico do enredo, ao qual são agregadas "personagens" e "coisas estranhas" ⁶¹. A existência destes núcleos temáticos auxilia os poetas na tarefa de "não sair da oração", garantindo que os elementos e situações apresentados não se percam e sejam conduzidos de maneira lógica. Outro poeta popular, Silvino Pereira da Silva, defende a importância destes esquemas para a obtenção de uma "história bonita":

"É preciso um roteiro de história desembaraçada, e que tenha muitos episódios. Desembaraçado é quando não tem muita complicação nos episódios, quando um não confunde com o outro, divididos. Então se forma a história bonita." ⁶²

É importante que haja componentes variados, mas claramente articulados - "um não confunde com o outro, divididos" -, garantindo a coerência da narrativa. Uma vez que se conheça o "roteiro", o princípio estruturante que interliga os diversos episódios, é possível compor a história sem cair em contradições, mantendo-se a unidade narrativa. Quando se escreve uma história é possível retomar o que já foi apresentado através de uma volta ao próprio texto, é possível alterar passagens já escritas, alcançar a unidade através do trabalho com o texto. Em composições orais, isto não é possível, algo que seja dito não pode ser apagado e substituído. Assim é fundamental a existência de um esquema que estruture a composição, pois o único apoio que o poeta terá é sua própria memória.

⁶⁰ apud BARBOSA, Mauro. *op. cit.*

⁶¹ É difícil precisar o que sejam estas "coisas estranhas". Talvez Manoel Caboclo e Silva estivesse pensando nos episódios secundários não contemplados pelo esquema básico ou, talvez, nos elementos incomuns, fora do cotidiano, que algumas vezes aparecem nas narrativas - principalmente naqueles em que intervêm auxiliares mágicos.

⁶² apud BARBOSA, Mauro. *op. cit.*

Já foi dito que os poetas populares nordestinos escrevem folhetos como se estivessem contando uma história em voz alta. Desta forma, as exigências pertinentes às composições orais permanecem mesmo quando se trata de um texto escrito; dentre elas, a necessidade dos esquemas. Uma evidência de que o acesso à escrita não faz com que os poetas abandonem os padrões orais pode ser vista em um dos folhetos de Leandro Gomes de Barros, intitulado *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*. Em meio à narração de uma luta entre o cavaleiro e o turco, o narrador intervém e diz:

Eu agora me lembrei
Da falta que cometi,
Mas foi porque me esqueci,
Por isso não relatei.
Porém sempre falarei
Para o leitor se agradar,
Quem sabe há de se lembrar
Na lucta dos cavalleiros,
O cavallo de Oliveiros
Quando quiz desembestar.

O fato de o episódio aparecer fora da seqüência narrativa revela que o autor comporta-se como se estivesse contando uma história oralmente. Num texto escrito seria possível inserir o trecho "esquecido" no seu devido lugar, não seria necessário interromper o curso da narrativa; muito menos se justificaria o aparecimento do trecho fora da seqüência, devido a um esquecimento - "eu agora me lembrei / da falta que cometi / porém sempre falarei". Entretanto, este fato não deve ter sido sentido como uma falha seja pelo autor, seja pelo público, já que se manteve da mesma forma nas diversas reedições por que o folheto passou. Vê-se, também, que o público deveria conhecer previamente a história e ter a expectativa de que ela fosse apresentada da maneira convencional, com todos seus episódios - "sempre falarei / para o leitor se agradar / quem sabe há de lembrar". Caracteriza-se, neste caso, uma situação típica de contextos orais.

Estes núcleos temáticos, articulados em tópicos padronizados, podem ser entendidos como as "fórmulas" de que falam os estudiosos das produções literárias em culturas orais. Diz-se "fórmula" quando grupos de palavras, expressões, epítetos, caracterizações, episódios inteiros se repetem de maneira idêntica, ou com pequena variação, ao longo do poema.

O uso da fórmula não quer dizer que os poetas decorem as composições e as repitam de maneira idêntica. Cada um cria seu próprio poema, lançando mão da estrutura já existente. Os elementos formulares atuam como um roteiro para a composição da história sem que seja necessário que o poeta atenha-se somente a eles; há uma mistura entre o novo e o conhecido. A existência de um roteiro articulado previamente à composição pode parecer um elemento limitador, mas é também um instrumento de que o poeta dispõe, um auxílio para que ele possa produzir seu poema. O uso das fórmulas, entretanto, não garante um bom resultado final; a habilidade do poeta decidirá sobre a felicidade ou infelicidade de sua composição.

Até o final da década de 20, consolidam-se as características da literatura de folhetos nordestina. Grande parte dos textos que constituirão o conjunto de obras preferidas pelo público - e constantemente reeditadas - já estão escritos; o processo de produção e comercialização está definido e o público para esta literatura, constituído. Ruth Terra diz que

"Entre o fim do século passado e 1918 'inventou-se' uma literatura. A partir dos anos 20 selecionou-se um corpus de folhetos reeditáveis, constituído sobretudo por romances, mas também por algumas pelejas. Surgiram novos poemas de época mas o tratamento e os assuntos modificaram-se: Padre Cícero torna-se 'notícia' predominante; os romances passam a prevalecer e as histórias de valentes, que vencem coronéis e os sucedem, substituem as crônicas do cangaço." 63

63 TERRA, Ruth. *op. cit.*

PARTE III

CONFRONTOS

CAPÍTULO 7

CONFRONTOS

Deixar a análise da influência portuguesa sobre os folhetos nordestino para um momento posterior ao estudo da consolidação da literatura de folhetos nordestina foi apenas um recurso analítico de organização do material para maior clareza da exposição. Durante o processo descrito nos capítulos anteriores os textos lusitanos já interagiam com a produção nordestina. Leandro Gomes de Barros, como já vimos, "versou" a *História da Donzela Teodora*; Francisco das Chagas Batista, recontou a *História da Imperatriz Porcina*. Ainda neste período inicial, foi publicada em folheto a *História de Pierre e Magalona*, de Firmino Teixeira do Amaral. Além disso, a estrutura narrativa de muitos dos romances nordestinos é bastante próxima à descrita em relação aos cordéis portugueses que chegaram ao Brasil. Uma vez estudadas as trajetórias independentes das duas literaturas, será possível, agora, confrontá-las.

Isso acarretará, inevitavelmente, uma sensação de repetição - no entanto, funcional. Serão retomados vários itens já vistos, reconvocados agora em função do confronto. E nessa acareação, espero que se configurem com mais precisão as particularidades de cada uma das produções, brasileira e portuguesa, e a poderosa e inequívoca originalidade dos folhetos nordestinos.

7.1 CORDEL PORTUGUÊS X FOLHETOS NORDESTINOS

Uma das grandes dificuldades que os estudiosos do cordel lusitano têm encontrado diz respeito à definição do material, ou seja, há problemas no estabelecimento de um conceito de "literatura de cordel portuguesa". Tem-se tentado defini-la, sem muito sucesso, a partir de suas características formais, temáticas e físicas (dimensão, número de páginas, tipo de impressão, etc.).

A denominação "de cordel" prende-se ao fato de os folhetos serem expostos ao público pendurados em cordéis ou, como diz Nicolau Tolentino em "O Bilhar", "a cavalo num barbante":

Todos os versos leu da Estátua Equestre
 E todos os famosos entremezes
 Que no Arsenal ao vago caminhante
 Se vendem a cavalo num barbante

As características físicas dos folhetos, aliadas à maneira de vendê-los, têm sido os atributos mais freqüentemente citados. O trecho de Cardoso Marta que cito a seguir é apenas um dos múltiplos exemplos deste tipo de conceituação:

"Quem durante o século XVIII, e mesmo no apontar do XIX, percorresse algumas das ruas e praças da baixa Lisboa, veria num que noutro esconso de velho casario medievo ou seiscentista, que a mão de um progresso muitas vezes mal entendido esboroou, um homem de capote de saragoça sem forro, calções remendosos a cair sobre a meia esgarçada, sorvido de faces, barba descuidada e raras farripas grisalhas espreitando sob o chapéu em bico de candeia. Servia-lhe de escabelo uma rima de carpatácios, velhos in-fólios carunchosos, maços de papéis amarrados, breviários; e, parede arriba, bifurcando-se em cordéis paralelos, folhetos de todo o feitio e assunto: autos e entremezes, relações de naufrágios, batalhas e monstros aparecidos, milagres, vidas de santos, novelas de cavalaria, livros de astrologia, de São Cipriano, de feitiçarias, testamentos, palestras de vizinhas, casos prodigiosos e castigos do céu, relações de festas e toiradas... Este homem é o papelista, e esta vasta literatura, aquela que nós hoje alcunhamos cordel." ¹

Os folhetos são conhecidos também como "literatura de cego" devido ao fato de ter-lhes cabido, por muitos séculos, a exclusividade das venda, juntamente com breviários, livros de orações, jornais ou caixas de fósforos, dependendo da época abordada.

É, no mínimo, impreciso definir uma *modalidade literária* com base em locais e formas de venda, vendedores, dimensões tipográficas - ou seja, recorrendo-se apenas a elementos extrínsecos à obra - mesmo porque, muitas vezes, até esta definição é traída pela realidade: por exemplo, foi editada no formato de cordel e vendida pelos mesmos papelistas, nos mesmos locais, a "Biblioteca Internacional", que é uma "collecção de obras primas de todas as literaturas antigas e modernas", um conjunto de textos de Goethe, Camões, Zola, entre outros. Seriam estes autores de cordel? Existe também, nas mesmas condições, a

¹ apud. LIMA, Fernando de Castro Pires de. *Literatura de Cordel*, Separata do I vol das Actas do 1º Congresso de Etnografia e Folclore, (Braga, 1956), Lisboa, 1963.

"Collecção Doméstica", cujos folhetos trazem as mais diversas receitas culinárias.

Surge, portanto, a necessidade de elencar os temas tratados nos folhetos, que comporiam a literatura de cordel, como fizeram Cardoso Marta e muitos outros críticos. Mas as possibilidades são tantas, a lista torna-se tão extensa que acaba por torna-se inócua, pois não chega a delimitar um corpus. Além disso, muitas vezes, incluem-se assuntos que o público não reconhece como sendo cordel, mesmo quando editados sob a forma de folhetos. Disso trata M. Viegas Guerreiro que, ao definir literatura de cordel diz o seguinte:

"Textos como os que aqui se apresentam, peças de teatro, almanaques, (repertórios), horóscopos, várias histórias de amor e outras narrativas de índole popular, com e sem autor, correm impressos em folhas volantes e folhetos e adquirem-se em feiras, romarias e alfarrabistas. (...) são vendidos pelos cegos tocadores e cantadores." ²

Guerreiro, talvez percebendo a insuficiência de sua definição, sente a necessidade de apontar exemplos - "textos como os que aqui se apresentam" - que possam dar uma orientação um pouco mais segura a quem deseje saber o que é esta literatura. Mas o que seriam as "narrativas de índole popular" mencionadas pelo autor? O público parece estabelecer distinções internas neste conjunto de publicações, que permitem agrupá-la em sub-grupos. Os compradores, vendedores, editores, com quem pude conversar, identificam como sendo literatura de cordel textos com estrutura narrativa - relatos de ficção, contos, romances, histórias, peças teatrais - mas não reconhecem como fazendo parte do mesmo conjunto os horóscopos, manuais de decifração de sonhos ou almanaques, apesar de todos serem impressos com o mesmo padrão e vendidos sob as mesmas condições.

Desta forma, parece pertinente que, ao estudar a literatura de cordel lusitana, somente as narrativas tenham sido consideradas, destacando-se as outras publicações cujo modo de produção e circulação é semelhante, mas que não são reconhecidas como "literatura de cordel" pelo grupo de pessoas com ela envolvido - editores, vendedores e consumidores. Importa ressaltar que mesmo fazendo este tipo

² GUERREIRO, M. Viegas. *Guia de Recolha de Literatura Popular*, Ministério da Educação e Investigação Científica, 1976.

de recorte, permanece o problema da pouca uniformidade interna entre os textos considerados.

Não há constância em relação ao gênero e à forma. A literatura de cordel abarca autos, pequenas novelas, farsas, contos fantásticos, moralizantes, histórias, peças teatrais, hagiografias, sátiras, notícias... além de poder ser escrita tanto em prosa quanto em verso. Albino Forjaz de Sampaio, em um estudo sobre um importante aspecto desta literatura, que é o chamado "teatro de cordel", diz que este não é um gênero de teatro, é antes uma designação bibliográfica que nasceu do fato de os cegos ou papelistas que o vendiam exporem-no "pendente de um barbante pregado nas paredes ou nas portas" ³. Volta-se, assim, à estaca zero, caracterizando-se o cordel, novamente, através de seus vendedores e modo de venda!

O autor que melhor percebe as dificuldades envolvidas em uma definição de literatura de cordel é Arnaldo Saraiva⁴, que, além de apontar a insuficiência dos conceitos já elaborados, discute o equívoco que consiste em assimilar o conceito de "cordel" com o de "literatura popular", como se tem feito, muitas vezes, em Portugal. O autor acredita que não se deve aceitar que toda literatura dita de cordel seja popular. Ele contrapõe à idéia de "popular", um novo conceito no qual se enquadraria o cordel, o de "literatura marginal/izada", que seria aquela ignorada, esquecida, censurada pelos poderes literários, culturais ou políticos por razões de linguagem ou de produção e circulação no mercado. Apesar de Saraiva ter razão ao diferenciar a literatura de cordel e a literatura popular, ele não avança no sentido de tentar caracterizar o que é a chamada "literatura de cordel portuguesa". Chamá-la de marginal/izada não resolve o problema anteriormente colocado, o da definição desta literatura.

Parece-me que toda dificuldade reside no fato de não se querer assumir que não há, realmente, nada que unifique este material, a não ser a questão editorial. A chamada "literatura de cordel" parece ser uma fórmula editorial ⁵ que permitiu a divulgação de textos de origens e gêneros variados para amplos setores da população. Aliás, esta fórmula

³ SAMPAIO, Albino Forjaz. *Teatro de Cordel*, s/l, s/ed, 1922.

⁴ SARAIVA, Arnaldo, *Literatura Marginal/izada - novos ensaios*, Porto, Edições Árvore, 1980.

⁵ Emprego o termo "fórmula editorial" no sentido de padrão editorial de configuração material das brochuras, o que não tem nada a ver com as fórmulas orais de composição de textos.

AUTO DE SANTO ANTONIO



FEITO POR AFFONSO ALVERES
A pedimento dos muy honrados, e virtuosos Conegos
de S. Vicente: muy contemplativo, em partes
muy gracioso, tirado de sua mesma vida.

INTERLOCUTORES.

<i>Hum' Villaç.</i>	<i>Sua Mãe,</i>	<i>Hum Anjo.</i>
<i>Hum Conego.</i>	<i>Santo Antonio.</i>	<i>Hum Lavrador.</i>
<i>Doas Noivas.</i>	<i>Dois Frades.</i>	<i>Eca Mulher.</i>
<i>O Pay de S. Antonio.</i>	<i>O Diabo.</i>	<i>Hum Menina.</i>

E V O R A

Com as licenças necessárias anno de 1719

Collecção Economica - 100

HISTORIA DA BRANCA FLOR

Livraria Barateira, L.^{da} Casa Editora e de livros novos e usados - Rua Nova da Trindade, 16-A - Telef. 26755 - LISBOA

BRANCA MIRAFIOR COL. DOMESTICA. 6

75

formas fáceis e económicas de cozinhar bacalhau

E

75

maneiras de preparar diversas saladas

Livraria Barateira, L.^{da} Casa Editora e de livros novos e usados - Rua Nova da Trindade, 16-A - Telef. 26755 - LISBOA

editorial não é uma criação portuguesa; há similares em quase todos os países europeus - basta que se pense nos *chapbooks* ingleses, na *litterature de colportage* francesa, nos *pliegos sueltos* espanhóis, etc.⁶

McNall Burns, comentando o início da imprensa na Europa, faz algumas considerações sobre as atividades dos primeiros editores que auxiliam a compreensão do significado da literatura de cordel portuguesa e de similares europeus:

"(...) as primeiras casas editoras se interessavam muito mais em lançar livros religiosos e histórias populares do que em imprimir as obras da nova cultura (renascentista). Os opúsculos de devoção, os livros de ofícios da igreja, as obras dos teólogos e as coleções de lendas antigas constituíam o tipo de leitura que mais atrativos tinha para o público dessa época e eram, por isso, mais lucrativos para os impressores do que qualquer das obras profundas dos humanistas."⁷

Os tipos de textos citados por Burns coincidem, em grande medida, com o repertório de textos publicados sob a forma de literatura de cordel em Portugal. Não se trata, portanto, de textos escritos visando uma publicação deste tipo e sim de uma preocupação editorial de encontrar, no conjunto dos textos existentes, aqueles que se adequariam à divulgação para grandes públicos. A publicação de textos populares - ou popularizados - nasce, praticamente, junto com o início da impressão⁸. A *História da Princesa Magalona* é um dos exemplos da rapidez com que a invenção da imprensa foi utilizada com a intenção de divulgar obras, antes restritas a pequenos setores da população, junto a grandes conjuntos das "camadas populares". A versão atualmente conhecida desta história é de origem francesa, tendo sido publicada pela primeira vez em 1492, enquanto que o mais antigo texto que se conhece como tendo sido impresso com tipos móveis data de 1454 - trinta e poucos anos depois da

⁶ Sigo aqui as sugestões de Roger Chartier, "Textos e edições: a 'literatura de cordel'", in: *A história cultural*. O autor discute questões semelhantes, relativas à *litterature de colportage* francesa.

⁷ McNall Burns, Edward. *História da Civilização Ocidental*, Porto Alegre, Editora Globo, 1981.

⁸ Considero um texto "popular", aquele produzido e consumido, basicamente, por setores das classes subalternas. Contraponho a estes, os textos produzidos para as "massas", visando um "público médio". O cordel português e os similares europeus enquandram-se com mais pertinência, neste último caso, podendo ser considerados como um momento inicial da cultura de massa, que ganha força a partir da Revolução Industrial.

invenção da imprensa, os tipógrafos já se dedicavam à divulgação de obras popularizadas.

Como já foi visto no "Estudo Histórico do Cordel Português", a primeira notícia que se tem sobre a literatura de cordel lusitana vincula-se ao nome de Gil Vicente, que publicou, sob esta forma, algumas de suas peças. Parece claro que a produção vicentina não se orientava, prioritamente, para este tipo de publicação, visando, em primeira instância, a **encenação** na corte e também em locais públicos, onde uma parcela mais ampla da população teria acesso aos Autos. Ainda no século XVI, publicava sob a forma de literatura de cordel, o cego da ilha da madeira, Baltasar Dias. Este parece ter sido o grande autor **popular e português** a publicar sob a forma de folhetos de cordel, pois outras obras de sucesso, assim publicadas, foram escritas fora de Portugal, tendo sido incorporadas à literatura de cordel através de traduções e adaptações. As obras de Baltasar Dias parecem ser as poucas a serem escritas com vistas à publicação em folhetos de cordel. O trabalho com estes textos parece ter sido sua ocupação principal, "por ser homem pobre e não ter outra indústria para viver por o carecimento de sua vista", como disse D. João III, em sua Carta de Privilégio. Mesmo assim, é possível perceber, através da análise de sua obra, que ele tinha razoável trânsito no interior da cultura erudita, pelas citações que faz, por exemplo, de Terêncio, Cícero ou Ovídio. Assim, Baltasar Dias pode ser entendido como um indivíduo "bicultural" - para usar uma expressão de Peter Burke ⁹ - ou seja, participava da cultura popular mas tinha fortes contatos com o mundo da erudição. O fato de Baltasar Dias ser o grande autor **popular português** a ter suas obras veiculadas pela literatura de cordel foi um dos principais motivos que me levou a estender as considerações e análises de suas obras neste trabalho.

No século XVII, a produção de cordel parece ter sido pequena, mas os autores que continuaram a ser editados nos séculos seguintes são, de alguma forma, membros da elite, econômica ou cultural, leiga ou religiosa - Dom Francisco Manuel de Melo, Frei Antonio da Estrela e Frei Rodrigues de Deus. Neste período, o público envolvido com as representações populares - e é importante lembrar que nos anos seiscentos as representações teatrais e as publicações de cordel caminhavam bastante próximas - não pertence, exclusivamente, às chamadas

⁹ BURKE, *Cultura Popular na Idade Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

camadas populares, como se viu no comentário feito pelo Pe. Mestre Balthasar Telles sobre a intervenção da Igreja nas encenações teatrais. Importa perceber que, depois da escola vicentina, é cada vez mais difícil identificar as publicações de cordel com as produções da cultura popular.

No século XVIII, a literatura de cordel ganha formidável impulso; grande número de tipógrafos e editores passa a se dedicar a este tipo de publicações, reimprimindo as obras de sucesso dos séculos anteriores, textos originais e, principalmente, promovendo traduções e adaptações, que trouxeram, para o universo da literatura de cordel portuguesa, os grandes textos em circulação pela Europa. Ecléa Bosi, discutindo questões culturais de fins do século XVIII, diz que

"De um lado, a urbanização ia desfazendo, quando não abolindo, os *mores*; os ritos, os sistemas simbólicos e expressivos ligados à vivência comunitária. O folclore não passaria do campo à cidade, do feudo ou do pequeno burgo à fábrica a não ser em manifestações saltuárias e residuais. O seu lugar iria sendo ocupado por formas de entretenimento produzidas por grupos profissionais: empresários de circo e de teatro popular; editores de periódicos devotos ou humorísticos; regentes de orquestrinhas suburbanas...

De outro lado, parte dessa cultura, organizada para um público menos letrado, iria incorporar as conquistas do progresso técnico, as inovações da arte de "elite", os modos de pensar dos estratos dominantes (cientificismo, laicismo, liberalismo...). Modelou-se assim, uma literatura peculiar às classes médias (e, em casos-limite, ao operariado): cultura amiúde subestimada pelos "scholars" como subcultura." ¹⁰

Desta forma, é possível entender o porquê da existência de gêneros tão variados, autores de praticamente todos os estratos sociais, traduções das mais diversas línguas, adaptações de autores eruditos, ou seja, "folhetos de todo o feitio e assunto", como disse Cardoso Marta, no interior da literatura de cordel. Somente através da percepção de que se trata de uma linha editorial, é possível entender a existência de um imenso volume de traduções e adaptações para o português de obras de Molière, Corneille, Voltaire, Goldoni, Metastásio, responsáveis por uma parcela significativa dos textos de cordel publicados em Portugal. Seria difícil supor que em, um universo de produção e circulação exclusivamente populares, a prática das traduções

¹⁰ BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular, leituras operárias*, Petrópolis, Editora Vozes, 1972.

fosse tão corrente. Os textos veiculados sob a forma de folhetos de cordel não foram, na grande maioria dos casos, escritos visando este tipo de publicação.

Considerando o conjunto de "best-sellers" enviados para o Brasil, percebe-se que grande parte deles é fruto da adaptação de obras escritas por autores eruditos com vistas à circulação entre as elites. A *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, as *Astúcias de Bertoldo*, o *Capitão Belizário*, a *História da Princesa Magalona*, *Imperatriz Porcina*, *Donzela Teodora*, *Roberto do Diabo*, *João de Calais* e a *História de Reynaldos de Montalvão* foram, como se viu nas respectivas notícias bibliográficas apresentadas no capítulo 2, escritas fora de Portugal, com origem e circulação inicial ocorridas no interior da "cultura erudita". Até mesmo a *História de D. Ignez de Castro*, que envolve personagens da corte portuguesa, parece ter sido traduzida a partir do texto espanhol *Reynar después de morir*, de Velez Guevara. A *História do Infante D. Pedro*, o *Auto de Santa Bárbara* e o *Auto da Paixão de Cristo* são os únicos escritos originalmente em português, mas possuem, também, uma origem erudita. Esta origem erudita pode ser próxima ou longínqua, de fundo religioso ou leigo; entretanto, salta aos olhos o fato de que, dentre os folhetos portugueses mais enviados para o Brasil, não há sequer um de origem popular.

Tampouco os adaptadores e editores são "gente do povo". Como foi dito anteriormente neste trabalho, no século XVIII, há, no mínimo, sessenta e sete impressores e tipógrafos envolvidos com a publicação deste tipo de literatura, dentre eles, o "Impressor do Eminentíssimo Senhor Cardeal Patriarca e da Real Mesa Censória" ou o "Impressor da Augustíssima Rainha Nossa Senhora".

Os tradutores e editores desta literatura selecionam, no interior do conjunto de textos disponíveis no período, aqueles que lhes parecem próprios para a divulgação para grandes públicos, lançando mão de todos os gêneros, todos os períodos, todas as literaturas. Muitas vezes, estes textos são traduzidos para o português a partir de uma versão já popularizada por editores europeus que se dedicam à publicação de folhetos bastante semelhantes aos portugueses. É o caso da história de *Pierre e Magalona* ou de *João de Calais*, vertidas para o português a partir de folhetos franceses, que já eram adaptações visando um público não-erudito.

Mesmo dentre os folhetos escritos por autores portugueses, no século XVIII, há grande quantidade de representantes das "altas esferas" sociais, como advogados, médicos, militares, padres, professores. Considerar estas pessoas como representantes das camadas populares é, no mínimo, complicado. Isto fica ainda mais claro quando pensamos nos autores de folhetos nordestinos que, em geral, dedicam-se exclusivamente a cantar, escrever e vender folhetos e que, antes de exercerem estas atividades, eram operários (como Francisco das Chagas Batista), vendedores de fumo (como Manuel Cabeceira), escravos (como Inácio da Catingueira), pequenos agricultores (como Antônio Manuel da Cruz).

Os textos de cordel português, vendidos a baixo preço, nos locais públicos das cidades e vilas, atingiam um público amplo e de condição econômica bastante diversificada. A unificá-lo existe o fato de não ser completamente familiarizados com a tradição erudita. Se fica claro que o repertório de textos divulgados sob a forma de cordel não é, em si mesmo, popular, fica claro também que os autores e adaptadores parecem ser guiados pela imagem que têm do público a ser atingido, de suas capacidades e aspirações ¹¹. A possibilidade de acesso à chamada "alta literatura" não é facultada a todos aqueles que pertencem às elites econômicas, pois há barreiras culturais que não necessariamente coincidem com as barreiras sociais. Assim, o cordel português interessava a fidalgos, damas da corte, profissionais liberais, camponeses, marujos, lavadeiras. Os textos destinavam-se a um vasto público, com diferentes graus de aproximação da "erudição".

É possível atribuir a existência das já mencionadas recorrências textuais no interior do repertório de cordel - principalmente no que tange às narrativas - à "descoberta" de fórmulas de sucesso. Alguns autores e adaptadores apropriam-se de estruturas típicas de produções orais, como, por exemplo, a caracterização linear das personagens, a ênfase na ação, a inexistência de digressões psychologizantes, permitindo uma assimilação dos textos por públicos não completamente familiarizados com a escrita. Sintomaticamente, as obras que incorporam estas características são as que conhecem maior número de

¹¹ Estou pensando aqui, prioritariamente, no conjunto de textos preferidos pelo público e constantemente reeditados, pois, como já se viu, no conjunto das publicações há uma tal variedade de gêneros e estilos que torna difícil qualquer tentativa de se fazer uma análise global do que se chama literatura de cordel portuguesa.

reedições. Entretanto, estes autores e adaptadores, bem como seu público, não se inserem num universo oral. Assim, apesar de remodelarem os textos operando reduções e simplificações em relação ao texto-fonte, produzem textos **escritos** para serem lidos, o que fica bastante claro quando se observa, por exemplo, a sintaxe empregada. Em relação aos autores que escrevem textos originais, observa-se a mesma situação ¹².

Não se pode considerar o cordel português como produção oral, em primeiro lugar, devido a seu contexto de produção - foram **escritos** para serem **publicados**, ou já vêm de longa tradição escrita, tendo sido, apenas, adaptados; em segundo lugar, porque sua forma não condiz com a de composições orais. Os textos são construídos através de períodos longos, com sintaxe distinta da fala coloquial, sem apoios para a memória, como recorrências sonoras, ritmos marcados, fórmulas lingüísticas.

Assim, o traço fundamental que uniformiza esta produção e que a torna, num certo sentido, popular não é o texto, os autores, ou o público e sim a sua materialidade - sua aparência e seu preço.

No Brasil, a situação é bastante diversa. Os poetas responsáveis pelo início da publicação de folhetos eram proprietários poéticos de toda sua obra, nas diversas instâncias que vão desde a composição até a edição e circulação dos textos. Escreviam as histórias, cuidavam de sua impressão - através de tipografias próprias ou recorrendo ao serviço de impressoras de jornais ou de outros poetas - e encarregavam-se de sua venda - em suas casas ou viajando por todo o sertão.

Com a introdução da figura do "editor-proprietário" alguns poetas deixam de se responsabilizar pelo aspecto editorial de suas obras, mas isto não significa que o editor tenha o direito de alterar as composições, ou seja, não há qualquer intervenção do editor nos textos que seguem sendo publicados conforme o original entregue pelo

¹² Talvez esta questão fique mais clara se forem consideradas narrativas contemporâneas de grande circulação, como aquelas veiculadas em publicações brasileiras como *Júlia*, *Sabrina* ou *Bianca*. São histórias de amor, destinadas a um público feminino, traduzidas a partir de originais europeus e americanos. Percebe-se o recurso a personagens planos, a enredos lineares, em que sobressai a apresentação de ações. Estas publicações são produto da "cultura de massa", que recorrem a padrões narrativos típicos dos textos populares e orais.

LEANDRO GOMES DE BARROS

BATALHAS

DE

Oliveiros com Ferrabraz

E

A Sêcca do Ceará

Preço. 1\$000

EDITORES

Pedro Baptista & C^a

17, Rua 7 de Setembro, 17-Quarabira

Estado da Parahyba do Norte

1920

POESIAS POPULARES

Conselhos do Padre Cicero a Lampeão



PREÇO 500 IS

Editor proprietario F. C. Baptista Irmão
Rua da Republica n. 504—Parahyba

Leandro Gomes de Barros

As Aflições da Guerra da Europa

Tip. da "POPULAR EDITORA"

poeta. Não há, no início da produção nordestina, nada que se assemelhe ao trabalho de adaptação e reformulação feito pelos editores europeus. Além disso, mesmo após o aparecimento dos editores-proprietários, muitos poetas continuaram a imprimir suas obras em prensas próprias. Importa salientar que estes editores não são elementos externos ao universo de composição de folhetos, pois praticamente todos são também autores de folhetos.

Outro ponto de distinção entre o cordel português e os folhetos nordestinos diz respeito à condição social dos poetas e de seu público. Como já foi visto, há uma grande uniformidade nas histórias de vida dos primeiros autores de folhetos nordestinos. Geralmente de origem rural, que vivem de escrever e vender folhetos. Nenhum deles pode ser considerado participante da elite, seja ela econômica ou cultural. A maior parte é auto-didata e se alfabetizou através do contato com folhetos.

O contexto de produção e circulação desta literatura é claramente circunscrito - tanto os produtores quanto os consumidores deste tipo de literatura pertencem às classes subalternas ¹³, estão fortemente enraizados numa cultura de tradição oral, compartilham o mesmo universo de preocupações, valores, desejos. Compartilham também os padrões de apreciação estética de obras literárias. Estas características da literatura de folhetos nordestina permitem que ela seja entendida como um fenômeno da cultura popular, enquanto o cordel português poderia ser compreendido como uma manifestação incipiente da cultura de massa, já que ele representa uma linha editorial produzida com a finalidade de atingir grandes públicos de diferentes condições sociais. Os folhetos nordestinos são feitos por "homens do povo" que possuem grande identidade com seu público, pois ambos - autor e público - pertencem ao mesmo universo cultural. No cordel português não há esta identidade, ele é produzido para amplos setores da população, não havendo qualquer uniformidade entre os autores, nem tampouco entre os consumidores.

Mesmo havendo significativas diferenças entre o cordel português e os folhetos nordestinos no que tange ao modo de produção,

¹³ Como já foi dito no capítulo 5, alguns fazendeiros e donos de engenho apreciavam cantorias e liam folhetos. Apesar de possuírem uma condição econômica favorecida, eles não se distinguem radicalmente do público básico da literatura de folhetos pois estão também inseridos numa cultura de tradição oral.

circulação e público, o ponto central de divergência entre as duas produções diz respeito às características internas aos textos. Já se viu que há pouca unidade no interior da literatura de cordel lusitana; entretanto, o mesmo não pode ser dito em relação aos folhetos nordestinos, cujas características permitem a definição clara do que seja um "folheto".

Uma das poucas pessoas que se preocupou em dizer que há diferenças entre os folhetos nordestinos e o cordel europeu foi o poeta popular Rodolfo Coelho Cavalcante, autor de um folheto intitulado *Origem da Literatura de Cordel e a sua Expressão de Cultura nas Letras de Nosso País*. O folheto inicia-se com as seguintes estrofes:

Cordel quer dizer Barbante
 Ou senão mesmo Cordão,
 Mas Cordel-Literatura
 É a real expressão
 Como fonte de Cultura
 Ou melhor: poesia pura
 Dos Poetas do sertão.

Na França, também Espanha
 Era nas Bancas vendida,
 Que fosse em prosa ou em verso
 Por ser a mais preferida,
 Com o seu preço popular
 Poderia se encontrar
 Nas esquinas da Avenida.

Era em pequeno volume
 A edição publicada,
 Tamanho 15 por 12
 Pra melhor ser consultada,
 Isso no Século XVIII
 Depois de noventa e oito
 Foi aos poucos desprezada.

Rodolfo começa a definir "Cordel-Literatura" como sendo a "poesia pura dos poetas do sertão", mas logo em seguida passa a falar das publicações européias, exemplificadas pela França e Espanha. Adota um procedimento recorrente nos estudos sobre a literatura de folhetos, que introduzem a discussão sobre a produção nordestina através de um rápido histórico que passa pelas questões da colonização e da entrada de cordéis portugueses no Brasil. Rodolfo caracteriza o cordel europeu basicamente pela sua materialidade - pequenas brochuras de 15 por 12 cm, vendidas em bancas e pelas ruas, com preço popular - e destaca sua falta de uniformidade textual, dizendo que ele pode ser escrito "em prosa ou

em verso". Apesar desta aproximação inicial entre a "poesia pura dos poetas do sertão" e o cordel europeu, Cavalcante, já na estrofe seguinte, começa a elencar os pontos de distinção entre as duas produções:

No Brasil é diferente
O Cordel-Literatura
Tem que ser todo rimado
Com sua própria estrutura
Versificado em sextilhas
Ou senão em septilhas
Com a métrica mais pura

Neste estilo o vate escreve
Em forma de narração
Fatos, Romances, Histórias
De realismo, ficção;
Não vale Cordel em prosa,
E em décima na glosa
Se verseja no sertão

Pode o mote ser glosado
Em sete sílabas também
Isso depende do ouvinte
O mote rimado bem,
Sem a métrica perfeita
A glosa será mal feita
Que não agrada ninguém

Rodolfo Cavalcante percebe que há distinções importantes entre o cordel nordestino e o europeu - "no Brasil é diferente" -, apontando como ponto central desta divergência a questão da forma: o folheto nordestino "tem que ser todo rimado / com sua própria estrutura / versificado (...) com a métrica mais pura". Sintetizam-se aqui as questões que norteiam o trabalho de composição poética dos autores populares, a versificação, a rima, a métrica e a estrutura - que pode ser entendida como o já discutido princípio da "oração". Há uma forma pré-estabelecida a ser respeitada para que o texto se enquadre na "estrutura oficial do cordel", para usar uma expressão do próprio Rodolfo, anteriormente citada. Esta forma permite distinguir o que é ou não um folheto - "não vale cordel em prosa" - bem como avaliar as produções - "o mote rimado bem / sem a métrica perfeita / (...) não agrada ninguém".

Recapitulando o que já foi dito no sexto capítulo, os requisitos mínimos exigidos para que uma composição possa ser integrada à literatura de folhetos são os de que ela seja escrita em sextilhas,

septilhas ou décimas com versos de sete ou cinco sílabas. ¹⁴ Não se reconhece um texto em prosa como integrante da literatura de folhetos, mesmo que ele venha a ser impresso com as características tipográficas de um folheto. Não parecer haver nenhum folheto escrito sob a forma de peça teatral, que, como já foi dito, era a forma mais usual no cordel lusitano, havendo inclusive a designação bibliográfica "teatro de cordel". ¹⁵ Há que considerar, também, a questão dos desafios, que parecem ter sido a parte mais significativa das cantorias orais e que ocuparam grande parte da produção dos primeiros autores de folhetos. Não há nenhum registro de composições semelhantes no conjunto de cordéis lusitanos publicados entre os séculos XVI e XX. Existe, em Portugal, a prática dos duelos verbais, entretanto sua estrutura é distinta daquela empregada nas pelepas nordestinas. Aqui, há uma luta entre os cantadores visando fazer calar o adversário a partir da troca de insultos, dos testes de conhecimento e da verificação da habilidade poética; em Portugal o duelo poético diz respeito à capacidade de apresentar quadras conservadas na memória, sem que haja, necessariamente, coesão entre as estrofes, ou seja, não há necessidade de se retomar a fala do adversário ou manter-se dentro do mesmo tema.

Apesar do rigor formal inerente à composição de folhetos, não há qualquer restrição temática: o poeta pode escrever sobre o que lhe interessar, abrangendo tanto fatos reais, jornalísticos, quanto criações ficcionais - "Fatos, Romances, Histórias / De realismo, ficção". O critério de exclusão liga-se à forma e não à temática. Rodolfo aponta ainda um outro dado importante, que é o fato de o público

¹⁴ As "regras" que norteiam a composição de folhetos são muito mais amplas do que estes itens aqui mencionados, mas elas atuam mais como auxiliares para a composição dos textos e como critérios de distinção entre bons e maus folhetos do que como características que distingam o que é ou não um folheto.

¹⁵ Rodolfo Coelho Cavalcante é autor de um curioso folheto intitulado *ABC de João Augusto, o criador do teatro de cordel*, no qual se diz que João Augusto é um "pioneiro" que "criou" o Teatro de Cordel. Sua invenção consiste no seguinte: "De quatro a cinco folhetos / O João Augusto resume / Uma peça teatral / Que a platéia vai ao cume / Do riso da gargalhada, / Por isto é sempre bizada / Sem haver nenhum queixume." A peça consiste, portanto, numa colagem de folhetos de cordel já conhecidos, que são adaptados a fim de se conformarem às necessidades de uma representação teatral. Aparentemente, Rodolfo jamais havia ouvido falar em "teatro de cordel" e se admira com a novidade: "Jamais alguém teve a idéia / De um dia observar / Os folhetos de Cordéis / De modo espetacular / E após adaptados / Serem ao Teatro levados / Para a platéia gostar."

ter conhecimento destas características do cordel - "o mote rimado bem / sem a métrica perfeita / a glosa será mal feita / que não agrada ninguém" - e exigir que o poeta as respeite, manifestando-se quando isto não ocorre.

A obrigatoriedade de se utilizar uma forma fixa parece ser uma criação local pois não há, em Portugal, tal uniformidade. A construção desse modelo pode ser acompanhada através do estudo da trajetória do cordel no Brasil, desde os desafios e cantorias orais até o estabelecimento da forma atual, impressa em folhetos, como já foi visto no "Estudo Histórico dos Folhetos Nordestinos". Voltando ao folheto de Rodolfo Cavalcante, vê-se que ele apresenta, à sua maneira, a trajetória de consolidação da literatura de folhetos no Nordeste:

No início os Cantadores
 Cantavam com seu Pandeiro
 Com triângulo, com Rabeca
 No Nordeste brasileiro,
 As fazendas se alegravam
 E os ouvintes deliravam
 Nos Salões ou no Terreiro
 (...)

Acontece que os Vates
 Conhecidos de BANCADA ¹⁶
 Que não eram repentistas
 Escreviam bem rimada
 As disputas que assitiam
 E o seu folheto vendiam
 Cujas obras eram aceitas.

Essa poesia era
 Como folheto vendida
 Daí passavam escrever
 O cotidiano da vida,
 Os casos da região
 Ou história de valentão
 Que não era acontecida

De tudo que acontecia
 No País ia escrevendo...
 Padre Cícero, Lampião,
 Ia o povo tudo lendo.
 Criou hábito no Povo
 De ler um folheto novo
 Para a notícia ir sabendo.

¹⁶ Alguns denominam "poetas de bancada" aos poetas populares que não se apresentam em desafios ou fazem improvisos, restringindo-se à composição de folhetos.

Neste pequeno histórico feito por Rodolfo, percebe-se a vinculação do início da produção de folhetos às cantorias orais. Segundo ele, os primeiros autores, que não eram repentistas, reproduziam os desafios ouvidos sob a forma de folhetos a serem vendidos; preocupavam-se, também, com os temas regionais, escrevendo sobre "o cotidiano da vida, / os casos da região / ou história de valentão/ (...) Padre Cícero, Lampião, / ia o povo tudo lendo."

Já ficou claro que o critério distintivo, capaz de estabelecer o que é ou não ou um folheto, liga-se ao aspecto formal, sem que haja qualquer possibilidade de vinculação, sob este aspecto, entre o cordel português e os folhetos nordestinos. Quanto aos temas, apesar de não se constituírem em critério definidor, também se pode perceber que há pouco contato entre as duas literaturas - dificultando por este aspecto uma tentativa de filiação de uma produção à outra.

Foi visto que os cordéis lusitanos de maior aceitação em Portugal e que foram enviados ao Brasil são aqueles que contêm narrativas, nas quais se apresenta o confronto moral entre um herói e um vilão. Os personagens são retirados das altas esferas sociais, as histórias desenrolam-se junto à nobreza, sem que haja espaço para a tematização do cotidiano, dos problemas ou dos desejos das classes desfavorecidas. Quando um ou outro pobre ocupa algum papel na narrativa há uma perfeita comunhão de interesses entre ele e o grupo de nobres com o qual convive. Os cordéis lusitanos que chegaram ao Brasil retratam um universo "supra-social", em que as distinções de classe não são relevantes, os problemas não dizem respeito à sobrevivência e sim à manutenção de comportamentos moralmente adequados. Neste universo não cabe qualquer crítica social, já que há valores claramente delimitados que unem pobres e ricos na busca da justiça e da bondade - que, com certeza, serão atingidas no final.

Se considerarmos o conjunto da produção portuguesa e não só os cordéis mais enviados ao Brasil, perceberemos que há uma grande predileção pelas hagiografias e textos religiosos, dos quais está igualmente ausente qualquer análise social ou crítica de costumes.

Mais uma vez, "no Brasil é diferente". A começar pelas cantorias dos séculos XIX e XX, percebe-se que, dentre as narrativas orais, merecem destaque as que relatam a vida de bois fugitivos, em relação às quais também não é possível estabelecer qualquer vinculação com Portugal. Importa perceber que, já nas primeiras composições, a

realidade nordestina se impõe como tema preferencial - o mundo do trabalho, das festas, as relações sociais são matéria poética privilegiada. O mesmo ocorre em relação aos ABC's e às glosas, que, freqüentemente, comentam acontecimentos sociais de relevo. Desde seu início esta produção já estava fortemente calcada na realidade social na qual se inseriam os poetas e seu público, sendo o cotidiano nordestino um dado constitutivo da imensa maioria dos folhetos.

Esta situação não se altera substancialmente com o início das publicações. Mais da metade dos folhetos impressos nos primeiros anos comporta "poemas de época" ou "de acontecido", que têm como foco central a discussão da realidade nordestina - o cangaceirismo, os impostos, os fiscais, o custo de vida, os baixos salários, as secas, a exploração dos trabalhadores. A crítica social é uma constante. Além destes temas, os folhetos de época tematizam também fatos de repercussão nacional, quase sempre sob o ponto de vista do nordestino, questão que já foi discutida no capítulo 6.

Ruth Terra ¹⁷, ao estudar os "folhetos de época" ou "de acontecido", percebe como traço distintivo desta produção a crítica social, a discussão das dificuldades por que passam as classes subalternas. Devido ao forte componente de denúncia das adversidades, a autora denominou este conjunto de textos de "folhetos de queixas gerais":

"neles são descritas e criticadas, muitas vezes de forma satírica, as mazelas que afligiam o povo no campo e na cidade. A disseminação das 'queixas' por todos os textos, introduz a indignação, a lamentação e a importante crítica do cotidiano do período."

O padrão para estas composições não pode ter sido extraído dos folhetos portugueses, já que não há notícia de cordéis "jornalísticos" ou de crítica social que tenham chegado ao Brasil, mesmo porque uma ínfima parte da produção lusitana dedica-se a esta temática.

Os folhetos publicados nas primeiras décadas deste século compreendiam, basicamente, três tipos de composição: reproduções de desafios, poemas de época e romances. Quanto aos dois primeiros, não é possível estabelecer relações claras com o cordel português. Resta considerar o último conjunto de textos, que comporta narrativas

¹⁷ TERRA, Ruth. *op. cit.*

ficcionais - criadas localmente ou adaptadas a partir de narrativas eruditas ou de histórias tradicionais européias. Parece ser este o grupo de folhetos com maiores possibilidades de contato com a produção lusitana, principalmente porque todos os cordéis que chegaram ao Brasil contém narrativas.

Efetivamente, há uma série de semelhanças entre eles. Tanto em Portugal quanto no Nordeste, o foco central dos textos é a **ação**; os personagens são rapidamente apresentados e, logo em seguida, começam a tomar atitudes. O enredo é constituído a partir do encadeamento de ações, ligadas umas às outras pelo nexos causal. Não há reflexões ou introspecção psicológica, o que interessa é a maneira como os personagens **agem**. E, já se sabe, eles agirão sempre de maneira linear; uma vez definida sua conduta, ela será invariavelmente a mesma até o final. Envolvidos com este núcleo de ações há alguns poucos personagens centrais, sendo rara a existência de personagens secundários.

Há pouca ou nenhuma preocupação com a caracterização de ambientes e cenários - em ambas as literaturas, ocasionalmente se apresenta algum nome de cidade ou país, mas o espaço não será relevante para o desenrolar da narrativa. Também pouco marcado é o tempo, que seguirá as necessidades da trama, sem preocupação em acompanhar uma duração cronológica verídica. Não se sabe, ao certo, em que período histórico as narrativas se passam, havendo uma espécie de atemporalidade nos textos.

Alguns episódios são recorrentes tanto no cordel lusitano quanto nos folhetos nordestinos. Em ambos, os personagens transitam por locais semelhantes, como furnas, ilhas desertas e castelos. O tópico do reconhecimento e o das viagens - como deflagradoras da trama ou como tentativa de solucionar um conflito - aparecem igualmente no conjunto de textos. Recorrente, também, é a intervenção de seres divinos, como Santos, a Virgem Maria ou parentes mortos - para auxiliar os heróis em dificuldades.

Entretanto, a existência destas recorrências não chega a ser suficiente para que se possa pensar que os folhetos nordestinos extraíram do cordel português estas características. Aquilo que há de semelhante entre as histórias portuguesas e nordestinas é comum à maior parte das narrativas marcadas pela oralidade. Muitos destes pontos de contato estão presentes, por exemplo, em contos de fadas, em narrativas

orientais, em histórias das *Mil e Uma Noites*, em canções de gesta, e epopéias gregas. Ou seja, estas recorrências fazem parte de um repertório mítico encontrável em literaturas de tradição oral de diferentes épocas e diferentes partes do mundo. Assim, estas coincidências não significam, necessariamente, que os folhetos nordestinos tenham adquirido estas características a partir do contato com os cordéis lusitanos.

Walter Ong, analisando procedimentos típicos da oralidade, diz, por exemplo, que os personagens com profundidade psicológica e capazes de tomar atitudes inesperadas são próprios às culturas letradas. As culturas orais conhecem apenas personagens "planos", que nunca surpreendem e, mais ainda, que se comprazem em satisfazer todas as expectativas, corroborando a idéia de que produções narrativas de diferentes culturas de tradição oral utilizam recursos semelhantes:

"We Know now that the type 'heavy' (or 'flat') character derives originally from primary oral narrative, which can provide characters of no other kind. The type character serves both to organize the story line itself and to manage the non-narrative elements that occur in narrative. Around Odysseus (...) the lore concerning cleverness can be made use of, around Nestor the lore about wisdom, and so on." ¹⁸

A situação descrita por Ong encontra eco tanto no cordel português quanto nos folhetos, ambos abrigam personagens "planos" que condensam em si padrões de comportamento - justiça, vilania, coragem, sabedoria. Construídos à maneira de Ulisses e Nestor, há infinitos outros personagens que circulam pelas narrativas produzidas por comunidades pouco ou nada familiarizadas com a escrita.

Culturas de tradição oral organizam suas composições a partir de determinados padrões que se repetem em diferentes contextos, o que torna possível concluir que a existência de semelhanças nas estruturas narrativas dos cordéis e dos folhetos não deve ser vista como um indício de filiação destes últimos em relação àqueles. ¹⁹

¹⁸ ONG, Walter. *Orality and Literacy - the technologizing of the word*, London, Methun & Co. Ltda, 1982.

¹⁹ Importa ressaltar que a literatura de cordel portuguesa não deve ser entendida como uma produção oral e sim como uma produção de textos diversos atendendo a **alguns requisitos** próprios à oralidade, visando atingir grandes públicos, que, muitas vezes, não eram completamente familiarizados com as convenções dos textos escritos. Desta forma, o que

Além disso, há significativas diferenças entre as narrativas apresentadas nos folhetos e no cordel. Como já se viu, nos textos lusitanos, a maior parte dos personagens faz parte da nobreza, não havendo qualquer conflito de classes, o que leva à inexistência de críticas sociais, pois se retrata um mundo harmonioso no que tange às questões materiais. No Nordeste, o já aludido estado de "indignação, lamentação e crítica do cotidiano" ²⁰ contamina as narrativas. A discussão das diferenças econômicas é uma constante, havendo, inclusive, um conjunto de textos para o qual esta questão é o móvel da trama, já que o empecilho para a felicidade de um casal que se ama é a diferença social e a intransigência do pai da moça em aceitar um pobre como genro. A convivência harmoniosa entre dominantes e subalternos - presente no cordel português - dá lugar à tematização de conflitos oriundos do desnível social. Esta questão é tão presente nos folhetos que se imiscui até mesmo em histórias tradicionais que se passam em meio à nobreza. Por exemplo, na versão nordestina da história de D. Genoveva, a comemoração de seu casamento é entremeada de preocupações sociais:

Pedi depois ao marido
que aumentasse o ordenado
de todos os subditos
até do menor criado
e diminuísse o imposto
que estava demasiado

Pedi com lágrimas nos olhos
que amparasse os desvalidos
remisse os atribulados
consolasse os oprimidos
para que ele mais ela,
fossem de Deus escolhidos. ²¹

A tematização destas questões carrega consigo elementos da realidade nordestina, que são matéria privilegiada dos "folhetos de época", como o problema dos baixos salários ou dos impostos. No mesmo

há de comum entre os folhetos, os cordéis e os contos de fadas, por exemplo, são alguns padrões de composição oral, como os apresentados acima. Entretanto, o cordel português difere das composições orais em muitos aspectos - questão que será discutida quando forem cotejados as histórias de enredo idêntico, presentes tanto nos folhetos quanto na literatura de cordel.

²⁰ TERRA, Ruth. *op. cit.*

²¹ BARROS, Leandro G. *Martírios de Genoveva, op. cit.*

folheto, a comemoração do reencontro de Genoveva e seu marido inclui a solução de um dos problemas que afligiam os nordestinos - as taxações e tributos:

Cresceram as aclamações
 com um prazer resoluto
 foi enfeitado o castelo
 que ainda estava de luto
 dez anos consecutivos,
 não se pagou mais tributo

Os problemas econômicos interferem, também, na concepção do que sejam os vilões. Nos textos portugueses analisados, não se faz qualquer relação entre riqueza e mau-caratismo; já no Nordeste esta associação é freqüente, pois além de os "malvados" serem, muitas vezes, caracterizados a partir de suas posses, não há ninguém muito pobre no papel de malfeitor. Nos cordéis lusitanos, o embate se dá entre indivíduos da mesma classe, enquanto, nos folhetos, os ricos proprietários se opõem, em geral, a jovens valentes, honestos, e pobres. Por analogia, acabam equivalendo maldade e riqueza; integridade e pobreza. A título de exemplo, relembro a história *A Força do Amor*, em que o vilão é um rico barão que não deseja ver sua filha casada com Alonso pelo simples fato de ele ser pobre. Discutindo com o pai, Marina diz:

Porque se elle é pobre assim,
 Não tem pai, foi engeitado,
 É pobre mas tem orgulho
 De dizer sou homem honrado,
 Pode a sorte proteger
 Será elle um potentado

Percebe-se a clara vinculação entre pobreza e honradez - "é pobre mas tem orgulho de dizer sou homem honrado". A riqueza e a virtude não são necessariamente incompatíveis, pois todos os heróis pobres conseguem amealhar grande fortuna no final da história, sem que por isso percam seu caráter. Entretanto, muitas vezes, é a perda de todos os bens que reconduz os vilões ao caminho da bondade, como é o caso do pai de Mariana que, ao se ver reduzido à mais negra miséria, arrepende-se de seu comportamento:

Eu tinha uma alma de fera
 Só dinheiro conhecia

Nunca dei uma esmola
 A um pobre que pedia,
 Eu não merecia ver
 Nem mesmo o claro dia.

Revendo seu passado, o barão faz, mais uma vez, uma associação entre ter "alma de fera" e só se preocupar com dinheiro.

As dificuldades por que passam as classes subalternas interferem fortemente na composição das narrativas nordestinas, que se voltam para o tempo presente, discutindo situações cotidianas, que preocupam os autores e seu público. Mesmo que o narrador lance mão do tempo verbal passado, recontando histórias tradicionais vindas da Europa, os elementos da região estarão fortemente marcados no interior da narrativa. Tal situação não se verifica nos cordéis portugueses, que não possuem marcas claras que permitam sua associação a uma época ou contexto específicos.

Outro ponto fundamental de distinção entre as narrativas nordestinas e as lusitanas diz respeito aos núcleos temáticos com tópicos estruturados. Em Portugal, o elemento estruturador das narrativas parece ser o embate entre o Bem o Mal, sem que seja possível perceber a existência de **tópicos estruturados**, atuando como espinha dorsal dos textos. A tematização da luta entre bons e maus caracteres pode percorrer os mais diferentes caminhos, não havendo uma seqüência de passos que se repetem de história para história.

Nos folhetos nordestinos, a situação é inversa, pois, como já se viu, há um encadeamento de elementos pré-determinado, que orienta a composição de inúmeras histórias, conforme o núcleo temático em que elas se insiram. No Nordeste, o caráter formular das composições é muito mais marcado, o que se deve às condições de produção desta literatura. O contexto de oralidade em que autores e público se inserem faz com que seja necessário o recurso às fórmulas, que fornecem o roteiro de apoio para a composição (e facilitam a memorização). Em produções orais, toda a estruturação da história deverá ser produzida e armazenada na memória. Para que o poeta não se perca na condução dos fatos, não caia em contradições ao apresentar as ações, não se esqueça de algum personagem ou confunda suas características, ele terá necessidade de um roteiro articulado que organize os elementos fundamentais envolvidos na narrativa. Seu único apoio será a memória.

A existência de "enredos formulares", a intensa tematização do cotidiano, o caráter participativo do narrador - aliados a toda delimitação formal anteriormente discutida - são características típicas da oralidade, presentes nos folhetos nordestinos e que faltam às produções lusitanas. Em Portugal, as histórias são extraídas de fontes variadas, eruditas ou populares, orais ou letradas, contemporâneas ou muito longínquas. Busca-se agradar o público, oferecendo-lhe temas, situações, tipos de personagem que ele reconhece e que tornam mais tranqüila sua leitura, uma vez que nem sempre este leitor é completamente familiarizado com as convenções da escrita. Entretanto, não sendo uma produção oral, os autores podem abandonar as fórmulas padronizadas e trilhar caminhos não tradicionais.

Há casos de cordéis portugueses que se enquadram em alguns dos núcleos temáticos discutidos, mas é fato muito eventual. Sintomaticamente, foram estes os que conheceram versões nordestinas nos primeiros anos de publicação de folhetos ²². Dentre as dezenas de cordéis enviados regularmente ao Brasil e reeditados fartamente pelas editoras cariocas e paulistas, os poetas nordestinos parecem ter escolhido aqueles que mais se conformavam às estruturas da oralidade, sentindo, entretanto, necessidade de adaptá-los para o padrão de composição dos folhetos - muito provavelmente porque percebiam que faltavam ainda alguns ajustes para que estas histórias pudessem ser fruídas por comunidades marcadamente orais. ²³

²² Mesmo nas décadas seguintes, o critério seletivo permanece o mesmo. São vertidos para os folhetos nordestinos as seguintes histórias: *João de Calais*, *Roberto do Diabo*, *Carlos Magno com Málaco*, *Rei de Fez*, e *Bertoldo*. A primeira delas conforma-se ao padrão das narrativas de "amor contrariado" enquanto as outras possuem a estrutura das histórias de lutas entre cavaleiros, incluindo, como é de costume, episódios de envolvimento amoroso que permitem a solução do conflito. A história de Bertoldo assemelha-se às narrativas que têm como protagonistas homens "espertos".

²³ Parece pouco provável que estas histórias lusitanas sejam a matriz a partir da qual se originaram os núcleos temáticos nordestinos, pelo fato de estes núcleos temáticos serem encontráveis em produções narrativas de variadas culturas. O esquema de enredo que estrutura a história da *Imperatriz Porcina*, por exemplo, é o mesmo que sustenta narrativas do *Decameron* e das *Mil e Uma Noites*. Além disso, as significativas alterações introduzidas no tratamento das histórias permitem supor que se trata mais de uma adaptação das histórias a padrões já existentes do que de uma filiação direta. Esta questão será melhor discutida no próximo item, em que se comparam as histórias de enredo idêntico no cordel e nos folhetos.

7.2 Teodora, Porcina e Magalona em território nordestino

Como se pôde perceber, são decisivas as diferenças entre o cordel português e os folhetos nordestinos quanto ao modo de produção e circulação; ao tratamento formal e temático dispensado aos textos. Entretanto, há que se considerar a intertextualidade entre as duas literaturas. Dentre as dezenas de cordéis lusitanos disponíveis no Nordeste no início do século ²⁴, os poetas populares selecionaram três histórias para que fossem recontadas em "versão nordestina" - a *Donzela Teodora, Princesa Magalona e Imperatriz Porcina* (Cf. Anexo 3 - Quadro Comparativo dos cordéis portugueses e folhetos nordestinos de enredo idêntico). ²⁵

Os autores dos folhetos explicitam o fato de terem recorrido a um texto-matriz ao compor suas histórias:

Na cidade de Provença
foi onde viveu feliz
era filho de D. João Sales
e neto do duque de Abís
seu grande romance diz ²⁶

ou ainda:

Eis a real da descrição
Da história da Donzella
Dos sábios que ela venceu
E apostas ganhas por ella
Tirado tudo direito
Da história grande della.

²⁴ Sabe-se que estes textos circulavam pelo Nordeste no início do século não só pelos pedidos de licença para envio de material impresso ao Brasil, conservados na Torre do Tombo, mas também devido à reimpressão deste material feita pelos editores paulistas e cariocas, que se ofereciam para remeter suas publicações para "qualquer província".

²⁵ Sobre os processos adaptativos na literatura de folhetos, cf. o interessante trabalho de Jerusa Pires Ferreira, *Cavalaria em Cordel, o passo das águas mortas*, São Paulo, HUCITEC, 1979.

²⁶ AMARAL, Firmino Teixeira do. *Romance de Pierra e Magalona*, Juazeiro, Tipografia São Francisco, 1957.

Caro leitor escrevi
 Tudo que no livro achei,
 Só fiz rimar a história,
 Nada aqui acrescentei,
 Na história grande della
 Muitas coisas consultei. 27

Leandro Gomes de Barros, autor dos versos acima, faz questão de afirmar a fidelidade de sua versão ao texto matriz - "tirado tudo direito / da história grande dela". Realmente, os folhetos nordestinos são extremamente fiéis ao enredo das histórias lusitanas. Todos os passos fundamentais são seguidos com precisão, havendo inclusive uma conservação lexical; os poetas nordestinos falam em "dobras de ouro", na "mão de el-rei", em "jóias da mais subida valia", em "negras nódoas", etc. Há passagens cuja transcrição é quase literal, demonstrando que os poetas nordestinos deveriam ter o texto lusitano em mãos ao compor suas versões. Por exemplo:

(Port) "No reino de Tunis houve um mercador natural da Hungria, que era entre os moradores o mais rico que naquele país havia"

(Bras) "Houve no reino de Tunis / um grande negociante / era natural da Hungria / e negociava ambulante"

(Port) "E como as coisas neste mundo sejam mutáveis e inconstantes"

(Bras) "Mas como tudo no mundo / é mutável e inconstante" 28

Apesar da conservação no nível do enredo e da transcrição de algumas passagens, os poetas nordestinos introduzem significativas modificações no texto, a começar pela fundamental transposição prosa-verso - a que Leandro alude nos versos acima dizendo "só fiz rimar a história". Este *só fiz rimar*, na verdade, significa a conversão dos textos à forma canônica dos folhetos, o que faz muita diferença. As histórias lusitanas deveriam ser de difícil compreensão para um público imerso na tradição oral, não só pelas características específicas de um **texto escrito**, mas também pelo tipo de construção sintática usualmente empregada, que privilegia os períodos longos, com inversões sintáticas e com muitas orações intercaladas. Assim, o trabalho dos poetas nordestinos não se restringe a metrificar e rimar as histórias, mas

27 BARROS, Leandro Gomes de. *História da Donzella Theodora* (Completa e Rimada), João Pessoa, Popular Editora, s/d.

28 *História da Donzela Teodora*. Versão portuguesa de Carlos Ferreira Lisbonense, 1712; versão nordestina de Leandro Gomes de Barros, s/d.

consiste em adequá-las à Poética dos folhetos. Importa lembrar que uma das narrativas vertidas, a *História da Imperatriz Porcina*, possui versão portuguesa em versos, e mesmo assim sofreu o processo adaptativo, pois, como já foi visto, o padrão nordestino de composição é bastante rígido, não admitindo um tipo de versificação e de rima qualquer. À guisa de exemplo, considere-se a primeira estrofe do texto português em contraposição ao nordestino:

(Port)
 No tempo do Imperador,
 Que Lodônio se dizia,
 Que a grã cidade de Roma
 E o seu império regia,
 Casado com a imperatriz
 Que Porcina nome havia,
 Por suas muitas virtudes
 Formusura e alta valia
 Como princesa que era
 Filha do rei da Hungria ²⁹

(Bras)
 No tempo do rei Lodônio
 o bondoso imperador
 o grande império romano
 regia com tanto amor
 junto à esposa contente
 vivia ele somente,
 no meio de grande esplendor.

 A sua esposa Porcina
 um primor de formosura
 era um anjo ideal
 um modelo de candura
 seu esposo mui vaidoso
 sentia-se ele orgulhoso,
 com tão linda criatura. ³⁰

Percebe-se que o folheto nordestino simplifica a estrutura dos períodos, evitando as intercalações e as dificuldades sintáticas oferecidas pelo texto lusitano. Esta questão fica ainda mais clara quando comparamos uma versão nordestina com uma narrativa em prosa:

(...) Pierre entregou à aia um dos três preciosos anéis que recebera da condessa sua mãe.

Vendo-se a aia tão ricamente obsequiada e portadora de tão boas informações sobre Pierre, novos espíritos de alegria se lhe geraram por levar à princesa Magalona tão excelentes novas; e despedindo-se do nobre cavaleiro, lhe disse:

- Nobilíssimo senhor, fique-se com a paz do Espírito santo, que eu lhe prometo dizer à princesa minha senhora tudo quanto entre nós é passado e mostrar-lhe este anel, que é um prodígio; e tudo quanto eu puder obrar neste caso o farei com inexcedível interesse. ³¹

²⁹ DIAS, Baltasar. *História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodônio, de Roma*, Lisboa, s/d.

³⁰ BATISTA, Francisco das Chagas. *História da Imperatriz Porcina*, Recife, 1916.

³¹ *História Verdadeira da Princesa Magalona, filha d'El Rei de Nápoles e do nobre e valoroso cavalheiro Pierres, Pedro de Provença*, Lisboa, 1851.

O dócil nome dela
alegra meu coração
tirou uma jóia do bolso
deu-lhe de gratificação
ela ficou muito alegre
e disse: obrigado patrão

Disse: meu senhor Pierre
já está passando da hora
está morrendo de cuidado
princeza minha senhora
beijou a mão de Pierre
despediu-se e foi embora ³²

Neste trecho nota-se não apenas uma simplificação de ordem sintática, mas uma condensação da informação. Os cordéis portugueses tendem a ser prolixos e, algumas vezes, verborrágicos, com excesso de detalhes, adjetivações, interjeições. Uma tendência freqüente verificada no processo de transposição para a forma nordestina consiste na supressão destes elementos excedentes, o que gera textos mais sucintos e condensados. Jamais são abandonadas informações que sejam fundamentais para a compresão dos fatos ou para a caracterização de personagens, suprimem-se, entretanto, dados supérfluos e alongamentos verbais desnecessários.

Exemplo máximo de condensação encontra-se na versão nordestina da *História da Donzela Teodora*. A discussão de Teodora com o primeiro sábio sobre astrologia alonga-se, na versão lusitana, por seis páginas, pois a donzela explica, detalhadamente, o mês correspondente a cada signo, a parte do corpo dominada, o planeta regente, a natureza e a qualidade do signo, as características das pessoas nascidas no período, os locais em que elas podem ser sangradas, os perigos que correm, o tipo de alimento a ser ingerido. Leandro Gomes de Barros condensa todas as informações relativas a um signo em uma única estrofe:

Geminis governa Maio
sua qualidade é quente
O homem que nascer nelle
será fraco e diligente,
Para palácios e cortes
se inclina constantemente.

A versão nordestina destaca alguns dos elementos presentes no texto português, sendo muito mais ágil e menos enfadonha.

³² AMARAL, Firmino Teixeira do. *op. cit.*

Ganha, também, em beleza, ao apresentar os "conhecimentos científicos", em versos com métrica e rima regulares. Este texto sofre, ainda, um outro tipo de adaptação no sentido de aproximá-lo ao padrão dos desafios: além de serem mantidos os testes de conhecimento e adivinhas, introduzem-se passagens provocativas, muito próximas às ameaças e trocas de insultos feitas pelos cantadores:

Esse veio perguntou-lhe:
 Donzela, estaes preparada
 Para responder-me tudo
 Não titubear em nada?
 Se não estiver seja franca
 Senão sae envergonhada.

Assim, vê-se que o processo adaptativo pode passar tanto pela condensação quanto pela ampliação. Ambos os movimentos são regulados pela necessidade de conformar as histórias ao padrão nordestino de composição de folhetos: ocorrem, portanto, complementações toda vez que se percebe alguma carência no texto matriz. A mais comum delas diz respeito à caracterização das personagens. Neste aspecto os cordéis portugueses são bastante econômicos, enquanto os folhetos alongam-se um pouco mais. A versão lusitana da *Princesa Magalona* diz tão-somente que ela "era a mais formosa criatura que existia", e "a mais formosa princesa que naquele século existia". Não é possível encontrar uma outra referência sequer a traços físicos ou morais da princesa. Firmino Teixeira do Amaral, alonga-se neste ponto:

Habitava nesta cidade
da nação italiana
um rei que tinha uma filha
que era a mais soberana
dizem que era a mais bela
das jovens napolitanas

Se chamava Magalona
a excelente princeza
os anjos a invejavam
pela sua boniteza
todo rapaz que a visse
amava sua beleza

Diziam todos que ela
era um anjo imortal
a sua candura inocente
era um tesouro ideal
feita pelas mãos de Deus
nunca se viu outro igual

A caracterização acima segue o padrão das heroínas nas histórias de amor narradas em folhetos, como já foi visto. Ela não é apenas a "mais formosa princesa"; ela é bonita, cândida, inocente, angelical. Era necessário caracterizá-la de forma mais completa, pois os acontecimentos futuros apresentados na história não dependerão de sua beleza, mas de seu caráter - talvez por isso o poeta a tenha aproximado, tão insistentemente, de figuras celestes.

Outras alterações também são introduzidas no comportamento das personagens, visando imprimir-lhes uma maior carga emotiva - os protagonistas das histórias nordestinas choram, desesperam-se, odeiam, lamentam-se com muito mais intensidade do que suas correspondentes lusitanas:

(Port): seus pais não podiam tê-lo ausente um só instante, mas como também era o seu ídolo, o seu maior tesouro, resolveram, entre lágrimas, conceder-lhe aquela licença, a fim de não contrariar a quem tanto amavam. ³³

(Bras):
Porque era o filho único
que os condes possuíam
ele faltando no trono
ambos por ele gemiam
o amor de pai é santo
e sem ele muito sofriam

³³ História da Princeza Magalona, filha de el-rei de Nápoles e do nobre e valoroso cavalleiro Pierres, Pedro de Provença. Porto, 1875.

Pierre disse aos condes
 que lá não tinha demora
 os condes aos pés do filho
 choraram quasi uma hora
 lhe deram a liberdade
 e seguiu sem ter demora

A condessa sua mãe
 foi quem mais se lamentou
 quasi louca de chorar
 a mão do filho apertou
 disse: filho de minh'alma
 o meu tormento chegou. ³⁴

Muitas vezes esta ampliação da carga emotiva se dá através da introdução de novos diálogos, ou da expansão dos já existentes, contribuindo também para a melhor caracterização das personagens. Estas questões, aliadas à simplificação da linguagem e da estrutura sintática, permitem uma maior aproximação do leitor (ou ouvinte) à história, facilitando o processo de identificação com o texto.

Contribuindo para uma maior ligação do público com a narrativa, há uma aproximação à realidade nordestina, que passa tanto pelas adaptações vocabulares - "panos interiores" transformam-se em "ceroulas"; "mercador", em "vendedor ambulante" - quanto pela introdução novos elementos que adequam a história ao cotidiano da região. Assim, na *História da Donzela Teodora*, o mercador ganha uma esposa, já que não deveria parecer bem um homem vivendo sozinho com uma donzela.

Concluindo, os poetas nordestinos apoiam-se nos textos portugueses mas introduzem significativas alterações no enredo e, fundamentalmente, na forma. O conjunto das modificações introduzidas aponta no sentido de uma "oralização" do texto matriz, através da transposição prosa-verso, da simplificação sintática, da condensação ou supressão de elementos supérfluos ao andamento da trama, que tornam o texto mais facilmente apreensível e memorizável. Em culturas orais, a relação de amor ou ódio pelas personagens parece ser mais fortemente marcada do que em culturas letradas. Assim, a melhor caracterização das personagens e a ampliação da carga emotiva dos textos podem configurar, também, uma aproximação das histórias ao universo oral.

³⁴ AMARAL, firmino Teixeira do. *Romance de Pierre e Magalona*, Juazeiro, Tipografia São Francisco, 1957.

A comparação entre folhetos nordestinos e cordéis portugueses de mesmo tema reforça a idéia de que aquela literatura não pode ser entendida como uma derivação de textos lusitanos. Percebe-se que foi necessário todo um processo adaptativo para conformar algumas narrativas a padrões fixos, criados localmente, cujo traço fundamental é a persistência da oralidade.

O contato com os cordéis portugueses pode ter aumentado o repertório de situações, temas, personagens, condizentes com os padrões de composição oral, mas parece difícil supor que uma cultura de tradição oral - como a nordestina dos séculos XIX e início do XX - tenha extraído seus motivos e padrões de composição dos textos escritos que compõem a literatura de cordel lusitana.

Leitores, eis um exemplo
 este que aqui escrevi
 a vida traz isto tudo
 outra cousa eu nunca vi
 Deus paga o bem com o bem
 grande é aquele que tem
 o amor de Deus em si ³⁵

"... e fenece a obra em louvor de Deus

LAUS DEO" ³⁶

³⁵ BARROS, Leandro G. *Os sofrimentos de Alzira*, Juazeiro, Filhas de José Bernardo da Silva Ed., 1981

³⁶ DIAS, Baltasar. *Auto de Santo Aleixo*, Lisboa, Offic. de Pedrozo Galvão, 1738.

BIBLIOGRAFIA

CORDEL & FOLHETOS ¹

¹ Nestes anos de pesquisa, foram lidos centenas e centenas de folhetos e cordéis, entretanto, arrolarei na **Bibliografia** apenas aqueles que tenham sido mencionados no corpo da Tese.

1. Literatura de Cordel Portuguesa

ALVARES, Afonso. *Auto de Santa Bárbara*, obra da vida da Bemaventurada S. Bárbara Virgem, e Martyr, filha do Dioscuro Gentio. Évora, Off. da Universidade, data ilegível.

ANÔNIMO.² *O Amor do Patriotismo ou os tirolezes*, Lisboa, Tip de Antonio Lino de Oliveira, 1836.

ANÔNIMO. *No Amor Tudo he Enredo ou as irmãs rivaes*. Lisboa, Officina de Fernando José dos Santos, 1784

ANÔNIMO. *Astúcias de Bertoldo*, villão de agudo engenho e sagacidade que, depois de vários accidentes e extravagâncias, foi admittido a cortesão e conselheiro de Estado, Lisboa, Livraria Barateira, s/d.

ANÔNIMO. *Auto do Dia do Juízo*, Lisboa, s/ed, 1665.

ANÔNIMO. *O Capitão Belizário*, Lisboa, Typografia de Antônio Lino d'Oliveira, 1836.

ANÔNIMO. *Divertimento para Um Quarto de Hora* - histórias da Tartária, reccomendáveis pela sua galantaria, crítica, judiciosa e moralidade. Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1787.

ANÔNIMO. *História de João de Calais*, Lisboa, Typografia de J.R.D'Oliveira, 1854.

ANÔNIMO. *História Verdadeira da Princeza Magalona*, filha d'El Rei de Napoles, e do nobre, e valoroso cavalheiro Pierres, Pedro de Provença, e dos muitos trabalhos, e adversidade, que passaram, sendo sempre constantes na fé, e virtudes, e como depois reinaram, e acabaram a sua vida virtuosamente no serviço de Deus, Lisboa, Typografia de Antônio Joaquim da Costa, 1851.

ANÔNIMO. *Velho Namorado, Impertinente e Enganado*, Lisboa, Typographia de Mathias José Marques da Silva, 1843.

² A designação ANÔNIMO está sendo empregada tanto para designar as obras de autor desconhecido, quanto para indicar que não se conhece o tradutor ou adaptador, em casos de textos produzidos fora de Portugal.

ANÔNIMO. *Verdadeira História do Grande Roberto, duque da Normandia e Imperador de Roma, em que se trata da sua concepção e nascimento e da sua depravada vida por onde mereceu ser chamado Roberto do Diabo, e do seu grande arrependimento e prodigiosa penitência por onde mereceu ser chamado Roberto de Deus, e prodígios que por mandado de Deus obrou em batalha, Porto, Livraria Portuguesa Editora, 1885.*

ANÔNIMO. *Vida de Cacasseno, filho do simples Bertoldinho - neto do astuto Bertoldo, novíssima edição, Lisboa, Livraria Barateira, 1927.*

ANÔNIMO. *Vida e Famosas Acções do Célebre Cosme Manhoso, em que se relata a sua ambição, trabalhos, misérias e logros em que cahiu. Porto, Typ. de Pereira Leite, 1867.*

COSTA. Diogo. *Auto Novo e Curioso da Forneira de Aljubarrota, em que se contém a vida e façanhas desta valerosa Matrona, Lisboa, Offic. Antonio Pedrozo Galram, 1743.*

COUTINHO, Bento Alves. *Nova Palestra que tiverão dois cegos, Lisboa, Offic. de Felipe da Silva e Azevedo, 1788.*

DIAS, Baltasar. *Auto do Nascimento, s/l, s/ed, s/d.*

____ *Auto de Santo Aleixo, Lisboa, Offic. de Antonio Pedrozo Galrão, 1738.*

____ *Auto de Santa Catarina, s/l, s/ed, s/d.*

____ *Tragédia do Marquês de Mântua, Lisboa, Offic. de Antonio Pedrozo Galrão, 1737.*

____ *Auto do Príncipe Claudiano, Lisboa, s/l, 1542*

____ *História da Imperatriz Porcina, Lisboa, Domingos Carneiro, 1690*

____ *Malícia das Mulheres, Lisboa, Domingos Carneiro, 1659.*

____ *Conselhos para bem Casar, Lisboa, Domingos Carneiro, 1659.*

____ *Obras desaparecidas: Trovas de arte mayor sobre a morte de D. João de Castro, Auto da Feira da Ladra, Glosa nuevamente hecha por Baltasar Dias con el romance que dize:Retrayda la Infanta, Auto del Rey Saloman, Auto Breve da Paixão.*

ESTEVIÃO, Gomes de Santo. *Acto do Infante D. Pedro, o qual andou as sete partidas do mundo, feito por hum dos doze que forão em sua companhia, Porto Officina de Antônio Alvarez Ribeiro, 1790.*

FONSECA, Balthasar Luis da. *Auto de Santa Genoveva, Lisboa, Offic. de Francisco Borges de Souza, 1787.*

GUIMARÃES, Pe. Francisco Vaz de. *Auto da Muito Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*, conforme a escrevem os quatro evangelistas. Offerecido por um devoto. Rio de Janeiro, Eduardo & Henrique Laemmert, s/d.

LISBONENSE, Carlos Ferreira (tradutor do castelhano). *História da Donzela Teodora em que se trata da sua grande formosura, e sabedoria*, Porto, Livraria Portuguesa Editora, 1885.

LUIS, Nicolau(?) SILVA, Antônio José(?). *História de D. Inês de Castro*, Livraria Barateira, 1952.

RODRIGUES, José Alberto. *História Nova do Emperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, contem a grande batalha, que teve com Mallaco Rey de Fés, a qual venceu Reynaldos de Montalvão, e dos muitos trabalhos, que este padeceo por traição de Galalão, sendo sempre leal, constante na Fé e o melhor dos doze Pares. I Parte dedicada ao Senhor Antonio Jozé Raymundo, cavalleiro professo na ordem de Christo., Lisboa, Officina de Pedro Ferreira, 1742.

TORRES. Nuno da Silva. *Écloga de Filleno e Anarda*, Lisboa, s/ed, 1767

2. Literatura de Folhetos Nordestina

AMARAL, Firmino Teixeira do. *Romance de Pierra e Magalona*, Juazeiro, Tipografia São Francisco, 1957.

ATHAYDE, Heitor Martins de. *História de Barba Azul*, Juazeiro, Filhas de José Bernardo da Silva Ed., 1977.

BARROS, Leandro Gomes de. *Affonso Penna*, Recife, Imprensa Industrial, s/d.

_____ *O Cachorro dos Mortos*, Guarabira, Pedro Baptista Ed., 1919.

_____ *O Dezréis do Governo; Conclusão da Mulher Roubada; Manoel Abernal e Manoel Cabeceira*, Recife, 1907.

_____ *Discussão do autor com uma velha de Sergipe*, s/l, s/ed, s/d.

_____ *Festas do Juazeiro no Vencimento da Guerra*, Recife, s/ed, s/d.

_____ *História da Donzella Theodora (Completa e Rimada)*, João Pessoa, Popular Editora, s/d.

_____ *História de João da Cruz*, Juazeiro, Tipografia São Francisco, 1951.

____ *História da Princesa Rosa*, Juazeiro do Norte, Tipografia São Francisco, 1974.

____ *Martírios de Genoveva*, Recife, 1943.

____ *Peleja de José do Braço com Izidro Gavião*, Recife, s/d.

____ "Recordações", in *O Cachorro dos Mortos*, Parayba do Norte, 1919.

____ *Os sofrimentos de Alzira*, Juazeiro, Filhas de José Bernardo da Silva Ed., 1981

BATISTA, Francisco das Chagas. *Conselhos do Padre Cícero a Lampião*, Parayba, F. C. Baptista Irmão, s/d.

____ *Os Decretos de Lampião*, Parayba da Norte, F. C. Baptista Irmão, 1925.

____ *A Encrenca da Paraíba ou a Revolução dos Drs Santa Cruz e Franclim Dantas*, Typ. da Livraria Gonçalves Penna, Paraíba, 1912.

____ *História da Imperatriz Porcina*, Recife, 1916.

____ *O Interrogatório de Antonio Silvino*, Parayba do Norte, F. C. Baptista Irmão, s/d.

____ *O Marco de Lampeão*, F. C. Baptista Irmão, s/d.

____ *A Morte de Cocada e a Prisão das suas orelhas / A Política de Antônio Silvino*, Recife, Imprensa Industrial, 1908.

____ *Novas Lutas de Antonio Silvino*, Typ. da Livraria Gonçalves Penna, Paraíba, 1911.

____ *Os Novos Crimes de Lampião*, Parayba da Norte, F. C. Baptista Irmão, s/d.

____ *A Vida de Antônio Silvino*, Recife, Imprensa Industrial, 1904.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *ABC de João Augusto, o criador do teatro de cordel*, Salvador, s/ed, 1973.

____ *Origem da Literatura de cordel e a sua Expressão de Cultura nas Letras de Nosso País*, s/ed, 1984

"Desafio de João Melchíades com Claudiano Roseira" apud BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e Poetas Populares*, Paraíba, Editor F. C. Batista Irmão, 1929.

DUARTE, Manoel F. "É um pouco de tudo da poesia matuta", apud *Literatura de Cordel*, vol I, Antologia, Global Editora, São Paulo, s/d.

DUDA, José Galdino da Silva. *História de D. Genevra*, Juazeiro do Norte, Tipografia São Francisco, s/d.

LIMA, Silvino Pirauá de. *História de Zezinho e Mariquinha*, Juazeiro do Norte, Tipografia São Francisco, 1961.

____ *Peleja da Alma*, apud Rodrigues de Carvalho, *Cancioneiro do Norte*, MEC/INL, Rio de Janeiro, 1967, 3ª edição.

"Martelo de Romano com Inácio", apud BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética Popular do Nordeste*, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1982.

"Peleja de Antônio Correa Bastos com João Benedicto", apud BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e Poetas Populares*, Paraiba, Editor F. C. Batista Irmão, 1929.

"Peleja de Manoel Caetano com Manoel Cabeceira", apud, CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*, MEC/INL, Rio de Janeiro, 1967, 3ª edição.

"Peleja de Neco Martins com Chica Barrosa" apud LINHARES, Francisco e BATISTA, Octacílio. *Antologia Ilustrada dos Cantadores*, Fortaleza, s/ed, 1976.

"Peleja de Romano com Carneiro", apud BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e Poetas Populares*, Paraiba, Editor F. C. Batista Irmão, 1929.

"Peleja de Romano Elias com Azulão". apud BATISTA, F. C. *Cantadores e Poetas Populares*, Paraiba, Editor F. C. Batista Irmão, 1929.

SILVA, José Galdino da Silva. *História de Dona Genevra*, Juazeiro, Tip. São Francisco, s/d.

3. Folhetos Brasileiros - impressos no Rio de Janeiro

CUNEGUNDES, João de Souza. *A Guerra de Canudos do Fanático Conselheiro*, Rio de Janeiro, Livraria do Povo, Quaresma & Cia, 1897

SANT'ANNA, João. *Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro, Quaresma, 1913

_____ *O imposto do vintém*. Rio de Janeiro, Quaresma, 1913

_____ *O célebre chapéu de sol de Sua Majestade o imperador que sem o ter perdido foi achado no Museu do Paraná*. Rio de Janeiro, Quaresma, 1913

_____ *A secca do Ceará*. Rio de Janeiro, Quaresma, 1913

BIBLIOGRAFIA GERAL

2. BIBLIOGRAFIA GERAL ¹

- ABREU, Capistrano. *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
- AGASSIZ, Luiz e AGASSIZ, Elizabeth. *Viagem ao Brasil (1865-1866)*, Belo Horizonte-Itatiaia / São Paulo-EDUSP, 1975.
- ALBUQUERQUE, Ulysses Lins de. *Um Sertanejo e o Sertão*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
- ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. "O Conto Popular" , in: *Educação e Cultura*, nº 16, João Pessoa, Sec. Educ. Est. Paraíba, Ano V, jan/fev/mar, 1985.
- ALGE, Carlos d'. "A Literatura Portuguesa perante as Realidades Contextuais Luso-Afro-Brasileiras", in: *Revista de Letras* nº 26, Curitiba, s/ed, 1977.
- ALMEIDA, Átila A.F. *Dicionário Bio-bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, João Pessoa, Ed. UFPb, 1978, em colaboração com José Alves Sobrinho.
- ____ "Gracejos e Espertezas", in: *Educação e Cultura* nº 13, João Pessoa, Sec. Educ. Est. Paraíba, Ano IV, abr/mai/jun, 1984.
- ____ *Marcos*, Campina Grande, UFPb, 1981.
- ____ *Notas sobre a Poesia Popular*, Campina Grande, Paraíba, nov/1984.
- ALMEIDA, Mauro W. Barbosa de. *Folhetos (A Literatura de Cordel no Nordeste Brasileiro)*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de C. Sociais da F.F.L.C.H., São Paulo, USP, 1979.
- ____ "Linguagem Regional e Fala Popular" in: *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, vol.VIII, no 1-2, 1977.
- ALVES SOBRINHO, José. *Glossário da Poesia Popular*, Campina Grande, Editel. 1982.
- AMARAL, Amadeu. *Tradições Populares*, São Paulo, HUCITEC, 1982.
- ANDRADE, Manoel Correia de. *O Homem e a Terra do Nordeste*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1964.
- ANDRADE, Mário. "A Dona Ausente", in: *Atlântico: Revista Luso-Brasileira* nº 3, Rio de Janeiro, s/ed, 1943.
- ____ "Nacionalização de um Adágio", in: *Diário Nacional*, São Paulo, agosto de 1930.
- ANTONIL, André João. *Cultura e Opulência no Brasil*, São Paulo, Edusp, 1982.
- ARANTES, Antônio A. "Culturas, no presente e no plural", in: *Folhetim*, São Paulo, 4/10/81.
- ____ *O Trabalho e a Fala*, São Paulo, Ed. Kairós/FUNCAMP, 1982.
- AROUCA, Walter. "Literatura de Cordel Portuguesa", in: *A Tarde*, Salvador, 1/7/1975.

¹ Gostaria de agradecer alguns professores pelas valiosas sugestões bibliográficas: Eduardo Diatahy B. de Menezes, Neuma Fachine Borges, Átila de Almeida, Ataliba Castilho, Marlyse Meyer e Jerusa Pires Ferreira.

- ASÊNSIO, Eugênio. *Poética y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Média*, Madrid, Gredos, 1970.
- AYALA, Maria Ignez Novais. *No Arranque do Grito*, São Paulo, Ática, 1988.
- AZEVEDO, Carlos Alberto. "O Fantástico na Literatura de Cordel", in: *Folclore* n^o 45, Recife, Inst. Joaquim Nabuco, 1978.
- AZEVEDO, Narciso de. *A Arte Literária na Idade Média*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1947.
- AZEVEDO, Téo. "Biografia do Padre Cícero Romão Batista", in: *Literatura Popular do Norte de Minas*, São Paulo, Global Editora, 1978.
- BAHIA, Palmeirinha de. e FRANCISCO, Zé. *Literatura de Cordel*, s/l, Meridional Edições Musicais Ltda, s/d.
- BARATA, José Oliveira. "Entremez sobre o entremez", in: *Biblos* n^o 53, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1977.
- BARCIA, Margot. "Cordel Pedê Passagem", in: *Perspectiva Universitária*, Rio de Janeiro, s/ed, jun/1984.
- BAROJA, Julio Caro. "Ensayo sobre la literatura de cordel", in: *Revista do Ocidente*, Madrid, s/ed., 1959.
- _____. *Romances de Ciego (Antologia)*, Madrid, Taurus Ediciones, 1966.
- BARROSO, Gustavo. *Ao Som da Viola*, 1921.
- BASTOS, Antônio de Sousa. *Dicionário de Teatro Português*, Lisboa, Imprensa de Libônio da Silva, 1908.
- BASTOS, José Gabriel. "A Bela e o Monstro na Literatura Oral Portuguesa - uma abordagem estrutural -dinâmica", in: *Colóquio de letras* n^o 44, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1978.
- BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e Poetas Populares*, Paraíba, Editor F.C. Baptistaa Irmão, 1929
- BATISTA, Pedro. *Cangaceiros do Nordeste*, Paraíba do Norte, Livraria Ed. São Paulo, 1930.
- BATISTA, Sebastião Nunes. *Bibliografia Prévia de Leandro Gomes de Barros*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Div. Public. e Divulgações, 1971, Coleção Rodolfo Garcia.
- _____. "Carlos Magno na Poesia Nordestina", in: *Revista Brasileira de Folclore*, n^o 30, Rio de Janeiro, s/ed, 1971.
- _____. "A Comunicação e a Síntese na Literatura de Cordel", in: *Caderno de Letras*, n^o3, João Pessoa, Ed.UFPb, jul/1978.
- _____. "Francisco das Chagas Batista - notícia bio-bibliográfica", in: *Francisco das Chagas Batista - Antologia*, Rio de Janeiro, Fund. Casa de Rui Barbosa, 1977.
- _____. *Poética Popular do Nordeste*, Rio de Janeiro, Fund. Casa de Rui Barbosa, 1982.
- _____. "Restituição da Autoria de Folhetos", in: *Literatura Popular em Verso - Estudos*, Rio de Janeiro, MEC-Fund. Casa de Rui Barbosa, 1973.
- BEISIEGEL, Celso Rui. "Cultura do Povo e Educação Popular", in: *A Cultura do Povo*, São Paulo, Cortez & Moraes e EDUC, 1979, Coleção do Instituto de Estudos Especiais, n^o 1.

- BELL, Aubrey F.G. "Literatura popular", in: *A Literatura Portuguesa*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931.
- BELLO, José Maria. *História da República (1889-1930)*, Rio de Janeiro, Org. Simões, 1952.
- BENJAMIN, Roberto E.C. "Breve Notícia de Antecedentes Franceses e Ingleses na Literaturaa de Cordel Nordestina", in: *Tempo Universitário VI (1)*, Natal, Ed. Universitária, jan/jun-1980.
- ____ "João Martins de Athayde - Editor" - palestra proferida no ciclo de estudos do centenário de João Martins de Athayde", mimeo.
- ____ "Literatura de Cordel: produção e edição no nordeste brasileiro", in: *Comunicação e Classes Sublaternas*, São Paulo, Cortez Editora, 1980.
- ____ "Tendências Atuais da Literatura de Cordel no Nordeste" (mimeo).
- BERNARDINELLI, Cleonice e MENEGOZ, Ronaldo (org). *Autos de Antônio Ribeiro Chiado*, vol I, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1968.
- BERTOLUCCI, Eliana. "Literatura Popular", in: *Folclore*, nº 82, Recife, Instituto Joaquim Nabuco, 1979.
- BOLL'EME, Geneviève. *Les Almanachs populaires aux XVII et XVIII siècles*, Paris, Mouton, 1969.
- BORGES, F. Neuma Fechine. "Encarnações do Diabo em Folhetos e Obras Eruditas Nordestinas", in: *Cadernos de Letras*, nº 3, João Pessoa, UFPb, jul/78.
- ____ "A Função Metapoética na Literatura de Cordel", in: *Educação e Cultura*, nº 14, João Pessoa, Sec. Educação do Estado da Paraíba, Ano IV, jul/ago/set-1984.
- ____ *Literatura de Cordel: das origens européias à nacionalização brasileira*. Salzburg.
- ____ "Literatura de Cordel: origens, temas e formas de expressão", in: *Jornal Literário*, Lisboa, 12/10/82.
- BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira*, texto (mimeo) que integra o projeto "Filosofia da Educação Brasileira".
- BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular: leituras operárias*, Petrópolis, Vozes, 1981.
- ____ "Problemas Ligados à Cultura das Classes Pobres", in: *A Cultura do Povo*, São Paulo, Cortez & Moraes e EDUC, 1979, Coleção do Instituto de Estudos Especiais nº 1.
- BRAGA, Teófilo. *Cancioneiro Popular Português*, Lisboa, J.A. Rodrigues & Co.Ed., 1911/13, 2 vol.
- ____ *Contos Tradicionais do Povo Português*, Porto, Liv. Universal de Magalhães e Moniz Ed., 1883, 2 vol.
- ____ "Este Cancioneiro": Prefácio ao *Cancioneiro Geral de Antônio F.Barata*, Évora, Emprensa Tipográfica Eborense, 1902.
- ____ *Floresta de Vários Romances*, Porto, Typ. Nacional, 1868.
- ____ *Gil Vicente e as Origens do Teatro Nacional*, Porto, Liv. Chardron, 1898.

____ *História da Literatura Portuguesa - escola de Gil Vicente e o desenvolvimento do teatro nacional*, Porto, Liv. Chardron, 1898.

____ *História da Poesia Popular*, Lisboa, Manoel Gomes Ed. 1902/1903, 2 vol.

____ *História do Teatro Português III*, s/l, s/ed, 1871.

____ *História do Teatro Português*, séc. XVI, Porto, Imprensa Portuguesa Ed., 1870.

____ *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, s/l, Liv. Ferreira Ed., 1885, vol2.

____ *Romanceiro Geral Coligido da Tradição*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1867.

____ *Romanceiro Geral Português*, Lisboa, J.A.Rodrigues & Cia Ed., 1909, 3 vol.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. "Afinal, o que fazer com o povo?", in: *Folhetim*, São Paulo, 4/10/1981.

BRANDÃO, Théo. "Nome e Número dos Doze Pares de França", in: PELLEGRINI FILHO, Américo (org). *Antologia de Folclore Brasileiro*, São Paulo, Edart, 1982.

____ "O Romance do Conde de Alemanha", in: PELLEGRINI FILHO, Américo (org). *Antologia de Folclore Brasileiro*, São Paulo, Edart, 1982.

BRAVO, Pedro Echevarria. "Las Cantigas de Ciego a traves de la Zanfona", in: *Actas do 1º Congresso de Etnografia e Folclore*, Lisboa, 1963.

BURKE, Peter. "El 'descubrimiento' de la cultura popular", in: SAMUEL, Raphael (ed). *História Popular y Teoría Socialista*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984.

____ *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, New York University Press, 1978.

CAFEZERO, Edwaldo. "Teatro Popular Português: o cordel e os pátios de comédia" in: *Dionysos*, nº 16, Rio de Janeiro, MEC, 1968, Ano XIII.

CALASANS, José. *Canudos na Literatura de Cordel*, São Paulo, Editora Ática, 1984.

CAMPOS, Augusto de. "Um dia, um dado, um dedo", in: *Verso, Reverso, Controverso*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.

CANCLINI, Nestor. *As Culturas Populares no Capitalismo*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Cia Ed. Nacional, 1980, 6ª edição.

CANTEL, Raymond. "De Roland à Lampion ou la litterature populaire du Nordeste brésilien", in: *Cahiers de Litterature Orale*, nº 5, Paris, INALCO, 1978.

CARTA DE PRIVILÉGIO para a impressão de livros - 20/02/1537 - D. João III, Livro 23, folha 17, Torre do Tombo.

CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*, Rio de Janeiro, MEC, INL, 1967, 3ª ed.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Os Cinco Livros do Povo*, João Pessoa, Ed Universitária/UFPb, 1979.

- ____ *Coisas que o Povo Diz*, Rio de Janeiro, Ed. Bloch, 1968.
- ____ "Conto Tradicional", in: *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira e Galega e Estilística Literária*, direção Jacinto Prado Coelho, Porto, Figueirinhas, 1983.
- ____ *Ensaio de Etnografia Brasileira* (pesquisas na cultura popular do Brasil), Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1971.
- ____ *Historia da Imperatriz Porcina* - crônica de uma novela do século XVI popular em Portugal e no Brasil, Lisboa, Revista Ocidente, 1952.
- ____ *Literatura Oral*, Rio de Janeiro, s/ed, 1952.
- ____ *Os Melhores Contos Populares Portugueses*, Rio de Janeiro, s/ed, 1944.
- ____ "Da Poesia Popular Narrativa no Brasil", in: *Cadernos de Letras*, nº 3, João Pessoa, UFPb, jul/1978.
- ____ "Roland no Brasil", in: *Revista Ocidente*, nº 286, Lisboa, Editorial Império, fev/1962, vol LXII.
- ____ *Vaqueiros e Cantadores*, Belo Horizonte/São Paulo, Ed. Itatiaia/EDUSPG, 1984.
- ____ *CATÁLOGO de Literatura de Cordel*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1970.
- CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. "O Amor de um Trovador pela Mestra do Pastoril", in: *Correio Popular*, Campinas, 19/9/1982.
- ____ "O Baile do Torrado", in: *Correio Popular*, Campinas
- ____ "Campina Grande, Celeiro de Poesia Popular", in: *Correio Popular*, Campinas, 25/9/1983.
- ____ "Cartas, Eruditos, Biografias", in: *Correio Popular*, Campinas, 21/11/1982.
- ____ "Um Caso Verídico", in: *Correio Popular*, Campinas, 10/10/1982.
- ____ "Como Conheci Lima Barreto", in: *Correio Popular*, Campinas, 2/1/1983.
- ____ "Como Fazer Versos", in: *Correio Popular*, Campinas, ago/1982.
- ____ "Cordel", in: *Correio Popular*, Campinas, 30/01/1982.
- ____ "Um Grande Testemunho", in: *Correio Popular*, Campinas, 23/01/1983.
- ____ "Lembrança de Cuíca", in: *Correio Popular*, Campinas, 28/11/1982.
- ____ "Meu Encontro com Lampião", in: *Correio Popular*, Campinas, 7/11/1982.
- ____ "Onde Há Sofrimento, Existe Poesia", in: *Correio Popular*, Campinas, 15/8/1982.
- ____ "Panorama da Literatura de Cordel", in: *Correio Popular*, Campinas, 1983.
- ____ "Pelejas de Cantadores", in: *Correio Popular*, Campinas, 17/10/1982.
- ____ "Na Política", in: *Correio Popular*, Campinas, 14/11/1982.
- ____ "Poesia do Povo Não Tem Perfume", in: *Correio Popular*, Campinas, 12/9/1982.
- ____ "A Poesia dos Espertos e os Espertos da Poesia", in: *Correio Popular*, Campinas, 5/9/1982.

- ____ "Um Rapaz de Vergonha", in: *Correio Popular*, Campinas
- ____ "O Violeiro Milagroso", in: *Correio Popular*, Campinas, 27/02/1983.
- ____ "O Violeiro que Cantou para o Diabo", in: *Correio Popular*, Campinas, 5/12/1982.
- ____ "O Violeiro que Enricou Cantando e Vendendo Folhetos", in: *Correio Popular*, Campinas, 3/07/1983.
- CHAGAS, Mário de Souza. "Feira Nordestina do Pavilhão de São Cristóvão (RJ), Eco-museu para Aplacar Saudades", in: *Folclore*, nº 153, Recife, Fund. Joaquim Nabuco, s/d.
- CHANTAL, Suzanne. *A Vida Quotiana em Portugal ao Tempo do Terramoto*, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s/d.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural*, Lisboa/Rio de Janeiro, Bertrand/Difel, 1990.
- CHAUI, Marilena. *Conformismo e Resistência, aspectos da cultura popular no Brasil*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986.
- ____ *Seminários*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.
- CHAVES, Luis. *Estudos de Poesia Popular*, Porto, Portucalense Ed., 1943.
- CINTRA, Luis F. Lindley. *Estudos de Dialectologia Portuguesa*, Lisboa, Sá da Costa Ed., 1983.
- COELHO, Antônio Borges. *Quadros para uma Viagem a Portugal no Século XVI*, Lisboa, Editorial Caminho, 1985.
- CORREIA, João da Silva. *Literatura Popular Portuguesa em Correlação com a Literatura Culta*, conferência realizada na sede do Ateneu Comercial do Porto, 12/12/1935.
- CORREIA, Marlene de Castro. "O Saber Poético da Literatura de Cordel", in: *Revista Cultura*, nº 3, Brasília, MEC, 1971, Ano I.
- CORREIA, Natália. *Cantares dos Travadores Galego-portugueses*, s/l, Editorial Estampa, 1970.
- CORTESÃO, Jaime. *Cancioneiro Popular*, Porto, s/ed. 1914.
- ____ *O que o Povo Canta em Portugal*, Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1942, Coleção Clássicos e Contemporâneos.
- COSTA, F. Augusto Pereira da. *Folk-lore Pernambucano*, 1908.
- COSTA, José da. *Seis Entremezes de Cordel*, s/l, Editorial Estampa/Seara Nova, 1973.
- COUTINHO, Edilberto. "O Grito Popular do Cordel", in: *Cultura*, nº 29, Brasília, MEC.
- COUTINHO FILHO, F. *Repentistas e Glosadores*, São Paulo, s/ed, 1937.
- ____ *Violas e Repentes*, Recife, s/ed, 1953.
- CURRAN, Mark. "Cordel Today, the poets' and publishers' point of view", Temple Arizona, 1978.
- ____ "A Sátira e a Crítica Social na Literatura de Cordel", in: *Literatura Popular em Versos - Estudos*, Rio de Janeiro, Fund. Casa de Rui Barbosa, 1973.
- CUNHA, Euclides da. *Caderneta de Campo*, São Paulo, Cultrix, 1975.
- DAUSS, Ronald. *O Ciclo Épico dos Cangaceiros na Poesia Popular do Nordeste*, Rio de Janeiro, Fund. Casa de Rui Barbosa, 1982.

- DEBRET, J. Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.
- DIAS, Jaime Lopes. "O Teatro Popular na Beira Baixa da Idade Média à Actualidade", in: *Actas do 1º Congresso de Etnografia e Folclore*, Lisboa, 1963.
- DIÉGUES JR., Manuel. "Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel", in: *Literatura Popular em Versos - Estudos*, Rio de Janeiro, Fund. Casa de Rui Barbosa, 1973.
- _____. *Etnias e Culturas no Brasil*, Brasília, Civilização Brasileira, INL, MEC, 1976.
- _____. *Literatura de Cordel*, Rio de Janeiro, MEC, 1975, cadernos de Folclore, nº2.
- DÓRIA, Carlos Alberto. *O Cangaço*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982.
- DUMAZEDIER, Jofre. *Lazer e Cultura Popular*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973, Série Debates.
- FERLINI, Vera Lúcia Amaral. *A Civilização do Açúcar*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em Cordel: o passo das águas mortas*, São Paulo, HUCITEC, 1979.
- _____. "Ouvindo e Lendo um Trancoso - o ferreiro das três idades de Natanael Lima", in: *Educação e Cultura*, nº 16, João Pessoa, Sec. Educação do Estado da Paraíba, jan/fev/mar/1985, Ano V.
- _____. "Folhetos Populares - do Brasil à Índia", in: *Cadernos de Jornalismo e Editoração*, ECA-USP, 1988.
- FERREIRA, João Palma. "Literatura de Cordel e Teatro de Cordel", in: SILVA, Antônio M. Policarpo da. *O Piolho Viajante*, Lisboa, Estúdios Cor, 1973.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da Literatura Clássica (1502-1580)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1917.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry, its nature, significance and social context*, Cambridge, University Press, 1977.
- _____. "Transmission in oral and written traditions: some general comments", in: *Literacy and orality*, London: Brasil Balckwell, 1988.
- FONSECA, Sônia da. "A Bíblia na Literatura de Cordel", in: *Jornal da Cidade*, Recife, jul/1978.
- FREITAG, Léa Vinicour. "Influências Ibéricas no Folclore Brasileiro", in: *Revista de História*, nº78, São Paulo, s/ed, 1969.
- FREYRE, Gilberto. "O Nordeste Brasileiro: a marca ibérica ou hispânica na sua formação", in: *Cultura*, nº30, Brasília, MEC, Ano 8.
- FURTADO, Celso, *Formação Econômica do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. Fundo de Cultura, 1961.
- GALLOP, Rodney. *Portugal - a book of folk-ways*, Cambridge, s/ed, 1936.
- GINZBURG, Carlo. *Os Andarilhos do Bem, feitiçarias e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- _____. *O Queijo e os Vermes - o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

- GOMES, Alberto F. "Introdução" aos *Autos Romances e Trovas de Baltasar Dias*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- _____. *Poesia e Dramaturgia Populares no Século XVI - Baltasar Dias*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, Biblioteca Breve.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *Gil Vicente*, São Paulo, Ed. Abril, 1982, Série Literatura Comentada.
- GOODY, J. and WATT, I.. "The consequences of literacy", in: *Literacy in Traditional Societies*, J.Goody (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- GOUEMAN, Yvonne B. *O Ciclo dos Animais na Literatura Popular do Nordeste*, Rio de Janeiro, Fund. Casa de Rui Barbosa, 1982.
- GRAMSCI, Antônio. "A Formação dos Intelectuais", in: *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, 2ª ed.
- _____. "Literatura Popular", in: *Literatura e Vida Nacional*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986, 3ª ed.
- _____. "Observações sobre o Folclore", in: *Literatura e Vida Nacional*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986, 3ª ed.
- GUERREIRO, M. Viegas. *Guia de Recolha de Literatura Popular*, Lisboa, Min. Educação e Investigação Científica, 1976.
- _____. *Para a História da Literatura Popular*, Lisboa, Inst. Cultura Portuguesa, 1978.
- HALLEWELL, L. *Books in Brazil - a history of the publishing trade*, Metuchen, N.J. & London, The Scarecrow Press, 1982.
- HERNANDEZ, José Luis Alonso et alii. *Culture et Marginalités au XVIIe siècle*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1973.
- HISTÓRIAS Jocosas a Cavallo num Barbante - o humor na literatura de cordel do século XVIII e XIX*, Porto, Ed. Nova Crítica, 1980.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Ed. 1979.
- INVENTÁRIO dos Apuramentos Disponíveis e Publicados pela Direcção dos Serviços de Censos e Inquéritos*, Lisboa, Inst. Nacional de Estatística, 1984.
- KOSTER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil*, São Paulo, Coleção Brasiliana, 1942.
- JOLLES, André. *Formas Simples*, São Paulo, Ed. Cultrix, s/d.
- LADY, Raul G. da Mota. "Os Temas Medievais na Literatura de Cordel.", in: *O Fluminense*, Estado do Rio, 14-15/9/75.
- LAFER, Celso. *Gil Vicente e Camões*, São Paulo, Ed. Ática, 1978.
- LAMAS, Dulce Martins. "A Música na Cantoria Nordestina", in: *Literatura Popular em Versos - Estudos*, Rio de Janeiro, Fund. Casa de Rui Barbosa, 1973.
- LEÃO, Pepita de. *Carlos Magno e seus Cavaleiros*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1967.

- LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*, São Paulo, Liv. Martins Ed., 1960.
- LESSA, Orígenes, *A Voz dos Poetas*, Rio de Janeiro, FCRB, 1984.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de. *Literatura de Cordel*, Separata do I vol das Actas do 1º Congresso de Etnografia e Folclore, (Braga, 1956), Lisboa, 1963.
- _____. *A Princesa Magalona*, Porto, Fund. Nac. para Alegria no Trabalho, 1962.
- LIMA, Mariângela A. de. "Teatro Recria a Origem da Literatura de Cordel", in: *O Estado de São Paulo*, 26/6/74.
- LIMA, Rossini Tavares de. *Romanceiro Folclórico do Brasil*, São Paulo, Irmãos Vitale Ed. 1971.
- LINHARES, Francisco e BATISTA, Otacílio. *Antologia Ilustrada dos Cantadores*, Fortaleza, s/ed, 1976.
- LONDRES, Maria José F. *Cordel, do Encantamento às Histórias de Luta*, São Paulo, Liv. Duas Cidades, 1983.
- _____. "O Sertanejo Valente na Literatura de Cordel", in: *Os Pobres na Literatura Brasileira*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.
- LOPES, Luis Roberto. *História do Brasil Colonial*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.
- _____. *História do Brasil Imperial*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.
- LUCAS, Maria Clara de Almeida. *Hagiografia Medieval Portuguesa*, Lisboa, Ministério da Educação, 1984.
- LUYTEN, Joseph M. "As Eleições Vistas pelo Cordel", in: *Folhetim*, São Paulo, 17/10/82.
- _____. "A Literatura de Cordel como Veículo de Comunicação das Populações Marginais da Cidade de São Paulo", in: *Comunicação e Classes Sublaternas*, São Paulo, Cortez Ed., 1980.
- _____. *A Literatura de Cordel em São Paulo*, São Paulo, Ed. Loyola, 1981.
- MACEDO, Carmen Cinira. "Algumas Considerações sobre a Questão da Cultura do Povo", in: *A Cultura do Povo*, São Paulo, Cortez & Moraes e EDUC, 1979, Coleção do Instituto de Estudos Especiais n°1.
- MAGALHÃES, Basílio. *O Folclore no Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria Quaresma, 1928.
- MAGALHÃES, Celso de. *A Poesia Popular Brasileira*, Rio de Janeiro, Div.Public. e Divulgação da Biblioteca Nacional, 1973, Coleção Rodolfo Garcia.
- MANDROU, Robert. *De la Culture Populaire aux 17^e et 18^e Siècles*, Paris, Ed. Stock, 1975.
- MARANHÃO, Liêdo. *O Folheto Popular - sua capa e seus ilustradores*, Recife, Ed. Massangana, 1981.
- _____. "Mulher-violeira, um desafio para os que improvisam versos", in: *Jornal Universitário*, n°10, Recife, jun/1975.
- MARTINS, Mário. "Arte Poética dos Cantadores Nordestinos em Ariano Suassuna", in: *Colóquio-Letras*, n° 40, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1977.

- MARX, K. e ENGELS, F. *Sobre Literatura e Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1974.
- McNALL BURNS, Edward. *História da Civilização Ocidental*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1981.
- MEIRELES, Cecília. "Uma Antepassada da Donzela Guerreira", in: *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, s/ed, 1964.
- MELO, José Marques de. *Comunicação e Classes Subalternas*, São Paulo, Cortez Ed. 1980.
- MELO, Linalda de A. "O Pacto com o Diabo", in: *Cadernos de Letras*, nº 3, João Pessoa, UFPb, jul/78.
- MELO, Veríssimo de. *Aspectos da Religiosidade Nordestina no Cordel*, Mossoró, Fund. Guimarães Duque, 1984.
- _____. *O Ataque de lampião a Mossoró através da Literatura de Cordel*, Mossoró, Fund. Guimarães Duque, 1983.
- _____. "Literatura de Cordel, Problemas e Sugestões", *Separata da Revista Tempo Universitário*, Natal, Ed. Universitária, 1980, vol 6.
- _____. "Origens da Literatura de Cordel", in: *Tempo Universitário*, Natal, Ed. Universitária, 1976, vol 1.
- _____. *Tancredo Neves na Literatura de Cordel*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1986.
- _____. "Vinculações Germânicas com a Literatura de Cordel", in: *Cultura VIII* (29), Brasília, MEC, abr/jun/1980.
- _____. *A Visita do Papa ao Brasil através da Literatura de Cordel*, Natal, UFRGN, 1982.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, Obras Completas de R.M.Pidal, Tomo XI.
- MENEZES, Eduardo D.B. "Elitelore versus Folclore, ou de como a cultura dominante tende a devorar a cultura subalterna" in: *Revista de Letras*, Fortaleza, Ed. Universidade Federal do Ceará, 1989.
- _____. "Para uma Leitura Sociológica da Literatura de Cordel", in: *Revista de Ciências Sociais* nº 1 e 2, Fortaleza, 1977.
- _____. "Das Classificações Temáticas da Literatura de Cordel: uma querela inútil", in: *Revista de Letras*, Fortaleza, Ed. da Universidade Federal do Ceará, 1988.
- MEYER, Marlise. *Autores de Cordel*, São Paulo, Abril Ed., 1980, Série Literatura Comentada.
- MIGNOLO, W.D. "La lengua, la letra, el territorio. (O la crisis de los estudios literarios coloniales)", in: *Dispositio*, 28-29, 1986
- _____. "Literacy and colonization. The New World experience", in: *Hispanic Issues*, 4, R. Jara and N. Spadacini, (eds.), 1989.
- MITIKA, Alice. *Análise de Conteúdo da Literatura de Cordel: presença de valores religiosos*, São Paulo, USP-ECA, 1972.
- MOTA, Leonardo. *Cantadores*, Rio de Janeiro, INL, 1976.
- _____. *Violeiros do Norte*, Rio de Janeiro-Cátedra / Brasília-INL, 1976.
- _____. *Sertão Alegre (poesia e Linguagem do Sertão Nordeste)*, Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1965.

- MOUSSINAC, Léon. *História do Teatro - das origens aos nossos dias*, Lisboa, Liv. Berrtrand Amadora, 1957.
- NASCIMENTO, Bráulio. "Um Século de Pesquisas no Romanceiro Tradicional no Brasil", in: *Revista Brasileira de Cultura*, nº 17, jul/set/1973.
- NEMÉSIO, Vitorino (org). *A Poesia dos Trovadores*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1961.
- NEVES, Leandro Quintas. "O Teatro Popular na Expansão Colonial dos Portugueses", in: *Actas do 1º Congresso de Etnografia e Folclore*, Lisboa, 1963.
- NISARD, Charles. *Histoire des Livres Populaires et de la Litterature du Colportage*, Paris, G.P.Maisonneuve & Larose, 1864, 2ª ed.
- NOBLAT, Ricardo. "Mudam de Dono as Obras Primas do Mundo do Cordel", in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ago/1982.
- ONG, Walter J. *Orality and Literacy - the tecnologizing of the word*, Methuern & Co., New York, 1985.
- OLIVEIRA, Alberto de. e CAMPOS, Agostinho de (comp). *Mil Trovas Populares Portuguesas*, Lisboa, Parceria A.M.Pereira, editor, 1903.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Popular: Românticos e Folcloristas*, São Paulo, PUC-SP, 1985.
- PEREGRINO, Umberto. *Literatura de Cordel em Discussão*, Editora Presença, Rio de Janeiro, 1984.
- PIMENTEL, Altimar. "O Herói Demoníaco", in: *Caderno de Letras*, nº 3, João Pessoa, UFPb, jul/1978.
- PIRES, Antônio Tomás. *Cancioneiro Popular Político - trovas recolhidas da tradição oral portuguesa*, Elvas, Ed. Antônio J. Torres de Carvalho, 1906.
- _____. *Contos Populares - recolhidos da tradição oral na província do Alentejo.*, Elvas, Ed. Antônio José Torres de Carvolho, 1919.
- _____. *Lendas e Romances (recolhido da tradição oral da província do Alentejo)*, Elvas, Antônio José Torres de Carvalho Ed. 1920.
- PONTES, Joel. "Camões de Cordel", in: *Colóquio-Letras*, nº 12, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1973.
- PONTES, Walter T. *La Preponderance Masculine dans la Litterature Populaire du Nordeste du Brésil*, Paris, s/ed, 1976.
- PONTUAL, Lúcia Coutinho. "Padre Cícero: o embuste da fé", in: *Folclore* nº 145, Recife, Fund Joaquim Nabuco, abr 1984.
- PROENÇA, Ivan Cavalcantio. *A Ideologia do Cordel*, Rio de Janeiro, Ed. Brasília/Rio, 1977, 2ª ed.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti (org). *Literatura Popular em Verso - Antologia*, Rio de Janeiro, Fund. Casa de Rui Barbosa/MEC, 1964.
- PROVISÃO de Confirmação de Compromisso, Irmandade do Menino Jesus dos Homens Cegos na Igreja de S. Jorge de Lisboa. De 15 de fevereiro de 1748, D. João V, Livro 123, folha 217, Archivo Nacional da Torre do Tombo.

- PROVISÃO de Confirmação de Compromisso, o Juiz e masi Irmãos da Irmandade do Menino Jesus dos Homens Segos (sic). De 6 de outubro de 1761, D. José, Archivo Nacional da Torre do Tombo.
- QUEIRÓS, Raquel de. "O Cego Aderaldo", in: *Literatura Popular em Versos - Estudos*, Rio de Janeiro, Fund. Casa de Rui Barbosa/MEC, 1973.
- RAMA, Angel. "Ariano Suassuna: el teatro y la narrativa popular y nacional", in: *Revista Conjunto - Teatro Latino Americano*, nº 67, Havana, Casa de las Américas.
- RAMOS, Graciliano. *Viventes das Alagoas*, Sao Paulo, Liv. Martins Editora, 1975.
- RAMOS, Vitor. "Un 'folheto de cordel' brésilien imprime a Paris en 1824", in: *Bulletin des Etudes Portugais et Brésiliennes*, Institute Français de Lisbonne, 1972-73.
- REBELO, Luis Francisco. *História do Teatro Português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1967, Coleção Saber.
- _____. *Teatro Português - das origens ao romantismo*, Lisboa, s/ed, s/d., 1º vol.
- REMÉDIOS, Mendes dos. *História da Literatura Portuguesa (desde as origens até a actualidade)*, Coimbra, F. França Amado Ed., 1914.
- RIBEIRO, João. *O Folk-lore (estudos de Literatura Popular)*, Rio de Janeiro, Jacintho Ribeiro dos Santos ed., 1919.
- ROCHA, Andréa Crabbe. *O Auto de Santo Aleixo de Baltasar Dias*, Coimbra, Coimbra Editora Ltda., 1952.
- ROIG, Adrien. *O Teatro Clássico em Portugal no século XVI*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1983.
- ROMERO, Sílvio. *Cantos Populares do Brasil*, Belo Horizonte-Itatiaia / São Paulo-EDUSP, 1985.
- _____. *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil*, Petrópolis, Vozes, 1977.
- RUSSOTO, Márgara. "Matrizes Populares de la Novela Nordestina : la literatura de cordel", mimeo.
- SÁ, Artur Moreira de. *Indices dos Livros Proibidos em Portugal no séc. XVI*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.
- SAMPAIO, Albino Forjaz. *Subsídios para a História do Teatro Português - teatro de cordel*, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1922.
- _____. *Teatro de Cordel*, s/l, s/ed, 1922.
- SAMPAIO, Benedito e GONÇALVES, Zalmir. "Literatura de Cordel - um jornal cantado desde o século XVII", in: *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 22/07/77.
- SANTOS, Idelete Muzart Fonseca dos. "Novas Perspectivas para Análise das Composições Populares", in: *Leandro Gomes de Barros, Antologia*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977, Tomo III.
- _____. "O Popular na Literatura: breves reflexões à margem da pesquisa", in: *Caderno de Letras* nº 3, João Pessoa, UFPb, jul/1978.
- SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, Lisboa, Publicações Europa América, 1965, 2ª ed.

- SARAIVA, Arnaldo. *Literatura Marginalizada - novos ensaios*, Porto, Edições Árvore, 1980.
- SATRIANI, Luigi M. L. *Antropologia Cultural e Análise da Cultura Subalterna*, São Paulo, HUCITEC, 1986.
- SEGUIN, Jean Pierre. *L'Information en France avant le Périodique 517 canards imprimés entre 1529 et 1631*, Paris, Editions G.P.Maisonneuve et Larose, 1964.
- SEQUEIRA, G.Matos. *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, (2^o ciclo), s/l,s/ed, 1948.
- SERRÃO, Joel (et alii). *Roteiro de Fontes da História Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Inst. Nacional de Investigação Científica, 1984.
- _____. *Do Sebastianismo ao Socialismo*, s/l, Livros Horizonte, 1983.
- _____. *Temas de Cultura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Ática, 1960.
- SILBERSTEIN, David A. "Colonialismo e Cultura Popular: o caso de Chica da Silva", in: *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, 1977.
- SILVA, Antônio Manuel Policarpo da. *O Piolho Viajante*, Lisboa, Estudos Cor, 1973.
- SILVA, Carlos Educardo Lins da. "Cultura de Massa e Cultura Popular: questões para um debate", in: *Comunicação e Calasses Subalternas*, São Paulo, Cortez Editora, 1980.
- SILVA, Vera Lúcia de Luna e LESSA, Orígenes. *O Cordel e os Desmantelos do Mundo*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983
- SLATER, Candance. *A Vida no Barbante - a literatura de cordel no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.
- SOARES, Teixeira. "Andanças de Pedro Malasartes", in: *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, jan/mar/1974.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. *Ines de Castro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ministério da Educação, 1984.
- SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Classificação Popular da Literatura de Cordel*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1976.
- SOUZA, Magna C. Meira de. "Misticismo e Fanatismo nos Folhetos de Feira e em Obras Eruditas Brasileiras", in: *Caderno de Letras*, nº 3, João Pessoa, UFPb, jul/78.
- SPINA, Segismundo. "Prefácio" às *Obras Primas do Teatro Vicentino*, São Paulo/Rio de Janeiro, DIFEL, 1980.
- SUASSUNA, Ariano. "A Compadecida e o Romanceiro Nordestino", in: *Literatura Popular em Verso - Estudos*, Rio de Janeiro, MEC/Fund. Casa de Rui Barbosa, 1973.
- TAVARES, Assis. "Literatura de Cordel Enfrenta a Tecnologia - a crise da voz do povo", in: *O Povo*, Fortaleza, 22/02/77.
- TENGARRINHA, José. *A Novela e o Leitor Português - estudo de sociologia da leitura*, Lisboa, Prelo, 1973.
- TERRA, Ruth. *A Literatura de Folhetos nos Fundos Villa Lobos*, São Paulo, IEB/USP, 1981.
- _____. *Memórias de Luta: primórdios da literatura de folhetos no nordeste (1893-1930)*, São Paulo, Global Editora, 1983.

- TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente - o autor e a obra*, Lisboa, Inst. Cult. e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1982.
- TRANCOSO, Gonçalo Fernandez. *Contos e Histórias de Proveito de Exemplo*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1974.
- VASCONCELOS, Carolina M. de. *Autos Portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922.
- _____. *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular - romances velhos em Portugal*, Madrid, Imprensa Ibérica, 1907-1909.
- _____. *D. Francisco Manuel de Melo*, s/l,s/ed, 1914.
- _____. *Notas Vicentinas - preliminares duma edição crítica das Obras de Gil Vicente*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.
- _____. *Contos Populares e Lendas*, Coimbra, Atlântida, 1964-1969, 2 vol.
- VASCONCELOS, José Leite. *Romanceiro Português*, Coimbra, por ordem da Universidade, 1958-1960, 2 vol.
- VILANOVA, Sebastião. "Literatura de Cordel", in: *Folclore*, nº 19, Recife, Instituto Joaquim Nabuco, s/d.
- VIEIRA, Yara F. *Emblema Vivente: um monstro profético do século XVIII português, comunicação apresentada no I Congresso Internacional de Lusitanistas*, Poitiers, 1984.
- WANKE, Eno Teodoro. *O Significado de Rodolfo Coelho Cavalcante na Literatura de Cordel*, Rio de Janeiro, Edições Plaquete, 1983.
- _____. *O Trovismo - primeiro movimento literário genuinamente brasileiro*, Rio de Janeiro, Comp. Brasileira de Artes Gráficas, 1978.
- ZUMTHOR, Paul. *Introduction a la Poésie Orale*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.



VOLUME II

ANEXOS

Ab86c
v.2
18965/BC

Este exemplar é a redação final da tese defendida por MARCIA AZEVEDO de ABREU

e aprovada pela Comissão Julgadora em 08/01/93.

MARCIA
PROF.ª DOA. ADRIANA BEZERRA DE MENEZES

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

ANEXO 1

FOLHETOS DE CORDEL PORTUGUÊS (1)

Manuel Joaquim Teixeira (?) Nicolau Luis (?)			
Acertos de hum Disparate			
Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
	1738		
	1743		
	1758		
	1789		
	1792		
Das Amorasas Finezas os Mais Constantes Realces			
Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
	1758 (2ª ed.)		
	1787 (6ª ed)		
	1793		
Nicolau Luis			
Aspacia na Síria			
Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
	1781	1803	
	1784	1822	
	1788		
	1789		
	1792		
Off. Domingos Gonsalves, Lisboa, 1783			
Loja de Mathias J. M. Silva, 1836			
Typ. Mathias J.M. Silva, 1843			
Astúcias Subtilíssimas de Bertoldo			
** (C. 1783)			
** (C. 1863)			
Séc XVII	XVIII	XIX	XX
Liv. do Povo, Porto, 1875			
Liv. Portuguesa, Porto, 1885			
Auto da Barca			
** (C. 1732)			
Séc XVII	XVIII	XIX	XX

Auto do Cazeiro d'Alvalade

** (C. 1732)

Séc. XVII XVIII XIX XX

Francisco Lopes

Auto e Colóquio do Nascimento de Christo

** (C. 1732)

Séc. XVII XVIII XIX XX

Auto do Dia do Juízo

** (C. 1732)

** (C. 1783)

Séc. XVII XVIII XIX XX

1609 1718 1877

1625 1739 1891

1659 1757

1665 1761

1781

1782

1785

Liv. Popular, Porto, 1867

Liv. do povo, Porto, 1875

Liv. Portuguesa, Porto, 1885

D. Francisco Manuel de Melo

Auto de Fidalgo Aprendiz

** (C. 1732)

Séc. XVII XVIII XIX XX

Diogo da Costa

Auto Novo e Curioso da Forneira de Aljubarrota

** (C. 1863)

Séc. XVII XVIII XIX XX

1743 1815

1749

Bt.*

Liv. Popular, Porto, 1867

Liv. do Povo, Porto, 1875

Liv. Portuguesa, Porto, 1885

* Edição da Livraria Barateira, Lisboa, s/d

Pe. Antônio Álvares

Auto das Padeiras, chamado da fome ou do centeo e milho

** (C. 1732)

Séc. XVII XVIII XIX XX

1628

1638

Pe. Francisco Vaz de Guimarães

Auto da Paixão

** (C.1783)

** (C.1863)

Séc. XVI	XVII	XVIII	XIX	XX
1559	1613	1739	1820	
1593	1617	1761	1849	
	1639	1783	1853	
	1659	1784	1862	
		1785	1879 (2 ed.)	
		1790	1893	

Duas Edições sem Data

Off. de A. A. Ribeiro, Porto, 1790

Typ. Mathias J. M. Silva, 1843

Liv. Popular, Porto, 1867

Liv. do Povo, Porto, 1875

Liv. Portuguesa, Porto, 1885

Afonso Álvares

Auto de Santa Bárbara

** (C. 1732)

** (C. 1783)

** (C. 1863)

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
1613	1737	1859	1907
1615	1786	1877	
1634	1790 (2 ed.)		
1663			
1668			

Off. A.A. Ribeiro, Porto, 1790

Liv. Popular, Porto, 1867

Liv. Portuguesa, Porto, 1885

Baltasar Dias

Auto de Santa Catarina

** (C. 1732)

** (C. 1783)

** (C. 1863)

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
1616	1727	1824	
1633	1738	1850	
1634	1761	1863	
1650	1786	1864	
1659	1789 (2 ed)	1886	
	1790		

Uma Edição Sem Data

Off. A.A. Ribeiro, Porto, 1790

Liv. Mathias J. M. Silva, 1836

Typ. Mathias J. M. Silva, 1843

Liv. Popular, Porto, 1867

Liv. Portuguesa, Porto, 1885

Balthasar Luís da Fonseca

Auto de Santa Genoveva

** (C. 1783)

** (C. 1863)

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
	1735	1823	
	1745	1832	
	1747	1894	
	1787		
	1789		

Uma Edição Sem Data

Liv. Mathias J. M. Silva, 1836

Typ. Mathias J. M. Silva, 1843

Liv. Popular, Porto, 1867

Liv. Portuguesa, Porto, 1885

Auto de Santa Maria Egypciaca

** (C. 1732)

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
-----------	-------	-----	----

Baltasar Dias

Auto de Santo Aleixo

** (C.1732)

** (C.1783)

** (C.1863)

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
1613	1718	1863	1907
1616	1738	1868	
1625	1749	1885	
1633	1761		
1635	1786		
1638	1791		
1659	1799		

Uma Edição do Porto sem Data

Liv. Mathias J. M. Silva, 1836

Typ. Mathias J. M. Silva, 1843

Liv. Popular, Porto, 1867

Liv. do Povo, Porto, 1875

Liv. Portuguesa, Porto, 1885

Auto da Segunda Barca

** (C.1732)

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
-----------	-------	-----	----

Francisco Lopes (?)

Auto da Vida e Milagres de Santo Antônio de Pádua

** (C. 1732)

** (C. 1863)

Séc. XVII XVIII XIX XX

1610

1680

Typ. Mathias J. M. Silva, 1843

Liv. Popular, Porto, 1867

Liv. do Povo, Porto, 1875

Liv. Portuguesa, Porto, 1885

Outros Títulos:

Vida, Acções e Milagres de Santo Antônio, glória de Portugal

Verdadeiro Auto de Santo Antônio, por Antônio Ferreira d'Azevedo, 1886

Auto de Santo Antônio, por Affonso Alveres, Évora, 1719

Santo Antônio livrando seu pai do patíbulo, por Antônio Maria de Castro e Azevedo, 1831

Liv. Mathias J. M. Silva, 1836

Liv. Porto, 1867

Auto ou Vida de S. João de Deus

** (C. 1732)

Séc. XVII XVIII XIX XX

Avisos Contra os Enganos

** (C. 1732)

Séc. XVII XVIII XIX XX

Nicolau Luis

O Capitão Belizário

Séc. XVII XVIII XIX XX

1777

1802

1781

1836

1787

1792

Duas Edições Sem Data

Offic. Domingos Gonsalves, Lisboa, 1783

Typ. Mathias J.M. Silva, 1843

Confissão Geral do Marujo Vicente

Séc. XVII XVIII XIX XX

Liv. Popular, Porto, 1867

Liv. do Povo, Porto, 1875

Liv. Portuguesa, Porto, 1885

Baltasar Dias			
Conselho para bem Casar			
** (C. 1732)			
Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
1633			
1659			
1680			
Gil Vicente			
D. Duardos			
** (C.1732)			
Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
Nicolau Luis			
D. Ignez de Castro			
Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
	1772		
	1785	1813	Bt.
	1790 (2 ed.)	1827	
	1792 (2 ed.)	1844	
Off. Domingos Gonsalves, Lisboa, 1783			
Loja Mathias J.M.Silva, 1836			
Typ. Mathias J.M.Silva, 1843			
Liv. Popular, Porto, 1867			
Manoel Rodrigues Maia			
O Doutor Sovina			
Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
		1825	
		1845	
		1854	
Duas Edições Sem Data			
Liv. Mathias J.M.Silva, 1836			
Typ. Mathias J.M.Silva, 1843			
Esgaranelo, ou o Cazamento por Força			
Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
	1769	1824	
	1770	1852	
	1776	1880	
	1792		
	1794		
Duas Edições Sem Data			
Typ. Mathias J.M.Silva, 1843			
Liv. Portuguesa, Porto, 1885			

Gatuno de Malas Artes

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
	1779	1814	
	1791	1849 (2 ed.)	
		1855	
		1880	

Liv. Portugueza, Porto, 1885

História de Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno

** (C. 1783)

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
-----------	-------	-----	----

Ver: *Simplissidades de Bertoldo*
Vida de Cacasseno

História da Donzela Teodora

** (C. 1863)

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
		1814	1930
	1712	1827	1945
	1741	1852	
	1745	1859	
	1749	1885	
	1758		

Off. de A.A. Ribeiro, Porto, 1790

Liv. Mathias J.M.Silva, 1836

Typ. Mathias J.M.Silva, 1843

Liv. Popular, Porto, 1867

Liv. do Povo, Porto, 1875

Liv. Portugueza, Porto, 1885

A primeira tradução portuguesa da Donzela Teodora foi feita em 1712. Antes desta data, liam-se as edições espanholas das quais conhecem-se as seguintes: 1498, 1520, 1524, 1533, 1535, 1537, 1540, 1543, 1545, 1607, 1624, 1676.

História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França

** (C.1863)

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
	1728	1816	
	1732	1863	
	1737	1885	
	1742		
	1789		

Uma Edição sem Data

Off. de A.A. Ribeiro, Porto, 1790

Liv. Mathias J.M.Silva, 1836

Typ. Mathias J.M.Silva, 1843

Liv. Popular, Porto, 1867

Liv. do Povo, Porto, 1875

Liv. Portugueza, Porto, 1885

Baltasar Dias
História da Imperatriz Porcina

** (C. 1732)
 ** (C. 1783)
 ** (C. 1863)

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
1660	1718	1813	1936
1690	1719	1868	Bt.
	1738	1885	
	1790	1887	

Uma Edição Sem Data

Off. de A.A. Ribeiro, Porto, 1790
 Liv. Mathias J.M.Silva, 1836
 Typ. Mathias J.M.Silva, 1843
 Liv. Popular, Porto, 1867
 Liv. do Povo, Porto, 1875
 Liv. Portuguesa, Porto, 1885

Madame de Gómez

História de João de Calais

** (C. 1783)
 ** (C. 1863)

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
		1814	Bt.
		1854	
		1885	

Liv. Mathias J.M.Silva, 1836
 Typ. Mathias J.M.Silva, 1843
 Liv. Popular, Porto, 1867
 Liv. do Povo, Porto, 1875
 Liv. Portuguesa, Porto, 1885

História Jocosa dos Três Corcovados de Setubal, Lucrecio, Flávio e Juliano

** (C. 1783)
 ** (C. 1863)

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
		1875	

Off. de A.A. Ribeiro, Porto, 1790
 Typ. Mathias J.M.Silva, 1843
 Liv. Popular, Porto, 1867
 Liv. Portuguesa, Porto, 1885

História da Princesa Magalona

** (C. 1732)

** (C. 1783)

** (C. 1863)

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
	1732	1842	1903
	1737	1875	1940
	1758	1885	1951
	1782		Bt.
	1783		
	1789		
Liv. Mathias J.M.Silva, 1836			
Typ. Mathias J.M.Silva, 1843			
Liv. Popular, Porto, 1867			
Liv. do Povo, Porto, 1875			
Liv. Portuguesa, Porto, 1885			

A primeira tradução portuguesa da Princesa Magalona é de 1732. Antes desta data, liam-se versões castelhanas, cuja primeira edição conhecida data de 1519.

História de Reinaldos de Montalvão, um dos doze pares de França

** (C. 1783)

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
	1783		

Jerônimo Moreira de Carvalho (tradutor)

História de Roberto do Diabo

** (C. 1783)

** (C. 1863)

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
	1732	1840	
	1733	1851	
	1735 (2 ed.)	1862	
	1757	1868	
		1874	
		1885	

Liv. Mathias J.M.Silva, 1836

Typ. Mathias J.M.Silva, 1843

Liv. Popular, Porto, 1867

Liv. do Povo, Porto, 1875

Liv. Portuguesa, Porto, 1885

A primeira edição espanhola conhecida é de 1509

História Verdadeira Acontecida no Algarve a D. Pedro e D. Francisca

** (C. 1783)

** (C. 1863)

Séc XVII	XVIII	XIX	XX

Liv. Popular, Porto, 1867

Liv. Portuguesa, Porto, 1885

Lazarilho de Tormes

** (C. 1732)

Séc. XVII XVIII XIX XX

Livro do Infante D. Pedro, o qual andou as sete partidas do mundo

** (C. 1732)

** (C. 1783)

** (C. 1863)

Séc. XVII XVIII XIX XX
1790 1885

Off. de A.A. Ribeiro, Porto, 1790

Liv. Mathias J.M.Silva, 1836

Typ. Mathias J.M.Silva, 1843

Liv. Popular, Porto, 1867

Liv. do Povo, Porto, 1875

Liv. Portuguesa, Porto, 1885

Outro Título:

As Sete Partidas do Infante D. Pedro

O Macaco Guarda Portão

Séc. XVII XVIII XIX XX
1788 (2 ed)

Três Edições Sem Data

Pietro Metastasio

Mais Vale Amor do que Hum Reino

Séc. XVII XVIII XIX XX
1758 1838
1764
1783
1793 (2 ed)
1794

Baltasar Dias

Malícia das Mulheres

** (C. 1732)

Séc. XVII XVIII XIX XX
1640 1738 1814
1759 1815
1761 1827
1790 1851
1793 1863
1794

Liv. Mathias J.M.Silva, 1836

Typ. Mathias J.M.Silva, 1843
 Liv. Popular, Porto, 1867
 Liv. do Povo, Porto, 1875
 Liv. Portuguesa, Porto, 1885

Antônio Xavier Ferreira d'Azevedo
 Manoel Mendes

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
		1812	
		1815	
		1818	
		1820	
		1824	
		1840 (3 ed.)	
		1862 (manusc)	

Duas Edições Sem Data
 Liv. Mathias J.M.Silva, 1836
 Liv. Portuguesa, Porto, 1885

Baltasar Dias
 Marquês de Mântua

** (C. 1732)			
** (C. 1783)			
Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
1665	1727	1816	
1692	1737	1827	
	1750	1868	
	1758	1885	
	1782	1886	
	1783		
	1789 (2 ed.)		

Uma Edição da Livraria do Povo, nº 13, sem data.

Off. A.A.Ribeiro, Porto, 1790
 Liv. Mathias J.M.Silva, 1836 (Vem citado como Valdevinos)
 Typ. Mathias J.M.Silva, 1843
 Liv. Popular, Porto, 1867
 Liv. do Povo, Porto, 1875
 Liv. Portuguesa, Porto, 1885

Novo Auto da Barca

** (C. 1732)			
Séc. XVII	XVIII	XIX	XX

Ousadia do Menino Morto

** (C. 1732)			
Séc. XVII	XVIII	XIX	XX

Pranto de Maria Parda

** (C. 1732)

Séc. XVII XVIII XIX XX

Pratica de Três Compadres

** (C. 1732)

Séc. XVII XVIII XIX XX

O Sapateiro Surdo

Séc. XVII XVIII XIX XX

1773 1821

1782 (3 ed) 1879

Liv. Portuguesa, Porto, 1885

Simplissidades de Bertoldo

Séc. XVII XVIII XIX XX

O Terremoto de Roma

** (C. 1732)

Séc. XVII XVIII XIX XX

Tratado das Lições de Capa e Espada

** (C. 1732)

Séc. XVII XVIII XIX XX

Frei Rodrigues de Deus**Tratado dos Passos, que se andam na Quaresma, com Antífonas e orações mui Devotas**

** (C. 1732)

Séc. XVII XVIII XIX XX

1618 (1ª ed)

Trovas da Menina Formosa

** (C. 1732)

Séc. XVII XVIII XIX XX

Velho Namorado, Impertinente e Enganado

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
	1770	1843	
	1771	1855	
	1793		

Duas Edições Sem Data

Typ. Mathias J.M.Silva, 1843

Liv. Portuguesa, Porto, 1885

Vida de Cacasseno

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX	Bt
-----------	-------	-----	----	----

Vida e Famosas Acções do Célebre Cosme Manhoso

** (C. 1783)

Séc. XVII	XVIII	XIX	XX
		1867	

Liv. Popular, Porto, 1867

Liv. do povo, Porto, 1875

Liv. Portuguesa, Porto, 1885

(1) Esta listagem foi elaborada com o intuito de identificar os folhetos de cordel portugueses que contassem com maior número de edições a partir do século XVI a fim de poder detectar com um mínimo de exatidão o que foi a "preferência popular" - expressão muitas vezes empregada pela crítica sem qualquer precisão, parecendo, em geral, uma impressão e não um dado seguro.

As datas das edições foram obtidas a partir da consulta das coleções de Albino Forjaz de Sampaio (*História do Teatro de Cordel*), da Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, bem como de minha coleção particular. Foram consultadas também as seguintes obras: *Dicionário Bibliográfico Português*, de Inocêncio F. da Silva, *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradição*, de Teófilo Braga, *Poesia e Dramaturgia Populares no séc. XVI*, de Alberto Figueira Gomes, *Os Cinco Livros do Povo*, de Luis da Câmara Cascudo, *A Princesa Magalona* de Fernando de Castro Pires de Lima.

Foram incluídos também os folhetos citados por Teófilo Braga em *O Povo Português nos seus costumes, crenças e tradições* como os principais opúsculos que constituíam a literatura de cordel portuguesa. Braga baseia-se em catálogos de livrarias publicados em 1732, 1783, 1863. Indico-os da seguinte forma: ** (C. 1732) ** (C. 1783), ** (C. 1863).

Utilizei também as contracapas dos cordéis de minha coleção que contivessem anúncios de folhetos à venda, acreditando que fossem propagandeadas as obras de maior aceitação, o que se confirmou pois os textos anunciados são, basicamente, os mesmos que havia obtido através do levantamento das edições. As indicações que pude obter nas contracapas referem-se aos livros vendidos nos seguintes locais:

Officina de Domingos Gonsalves, Lisboa, 1783;

Officina de Antônio Alvarez Ribiero, Porto, 1790;
Loja de Mathias José Marques da Silva, s/l, em 1836;
Typographia de Mathias José Marques da Silva, s/l, 1843;
Livraria Popular, Porto, 1867;
Livraria do Povo, Porto, 1875;
Livraria Portuguesa, Porto 1885;

ANEXO 2

"CATÁLOGO PARA EXAME DOS LIVROS PARA SAIREM DO REINO COM DESTINO AO BRASIL"

Há, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, Portugal, uma série de requisições de licenças para o envio de livros para o Brasil no período que vai de 1769 a 1886. Estes pedidos destinavam-se à Real Mesa Censória, a quem competia conceder ou não a referida licença, de acordo com a natureza dos livros

Existem pedidos de particulares - que, ao se transferirem para o Brasil desejavam consigo sua biblioteca, ou que tinham intenção de enviar livros para alguém, sem intenção de comercialização - e de livrarias ou editoras que mandavam remessas de livros para serem vendidos na província. Acompanha o pedido uma lista dos títulos a serem enviados.

O material analisado compreende mais ou menos 700 pedidos para o Rio de Janeiro; a mesma quantidade com a Bahia; em torno de 350 para o Maranhão; aproximadamente 200 para o Pará e mais ou menos 700 para Pernambuco, totalizando aproximadamente 2600 pedidos de autorização para remessa de livros para o Brasil. Cumpre ressaltar que nem todos os documentos referem-se ao envio de folhetos de cordel. São, aproximadamente, 250 os que aludem a esta literatura

OBS. Nos pedidos, os títulos indicados de maneira diferente, foram lançados separadamente; por exemplo, a História do Imperador Carlos Magno aparece como:

História de Carlos Magno
Acto de Carlos Magno
Vida de Carlos Magno
Carlos Magno

No momento do cômputo geral, considere-os como referindo-se a um único folheto pois não há qualquer indicação de que haja tais variantes.

DESTINO: MARANHÃO

- 1 referência a Vida de Cacasseno
- 1 referência a Cacaceno
- 1 referência a Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno (em 3 vol.)
- 5 referências a Bertoldo
- 2 referências a Bertholdinho
- 16 referências a Carlos Magno
- 1 referência a 40 jogos de Carlos Magno
- 1 referência a História do Imperador Carlos Magno (em 1 vol.)
- 1 referência a História de Carlos Magno na Off. de Simão Thaddeo
- 3 referências a Belizário (uma delas específica: "Belizário de Marmontel")
- 1 referência a O Capitão Belizário
- 2 referência a Comédia de João de Calais
- 1 referência a História de João de Calais
- 1 referência a Attos Donzella, Roberto, Magalona, Reinaldo
- 1 referência a Magalona
- 1 referência a O Amante Militar
- 1 referência a Inconstâncias da Fortuna
- 1 referência a O Carvoeiro de Londres
- 1 referência a Reinaldo de Montalvão
- 1 referência a O Conde de Alarcos
- 1 referência a Esposa Persiana
- 1 referência a Contra Amor não há Encantos
- 1 referência a O Crime mais Horrroso
- 1 referência a A Velhice Namorada
- 2 referências a Entremez Aventura de Lizarda, Off. de Simão Thaddeo
Fernandes, 1794.
- 1 referência a Clarimundo
- 1 referência a Devertimento de 1/4 de Hora , 4^o, 1 vol
- 6 referências a Comédias
- 8 referências a Entremezes
- 1 referência a 4 livros de Entremezes e Comédias

Os pedidos são datados de 1795, 1796, 1799, 1800, 1801, 1807, 1813, 1815, 1816, 1817, 1819, 1820, 1821, 1826.

DESTINO: PARÁ

- 3 referências a História de Carlos Magno
- 1 referência a Vida de Carlos Magno
- 2 referências a Carlos Magno
- 1 referência a Entremez da Sanguizarra
- 1 referência a Astúcias de Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno, em 3 vol
- 1 referência a Vida de Bertoldo e Bertoldinho
- 1 referência a Livros de Bertoldo e Bertoldinho
- 2 referências a Belizário (uma específica: "Belizário de Marmontel")
- 1 referência a O Capitão Belizário - Comédia
- 1 referência a O Diabo Coxo
- 2 referências a Collecção de Entremezes
- 2 referências a Comédias e Entremezes
- 1 referência a 18 entremezes e papéis diversos
- 2 referências a D. Ignez de Castro - Tragédia
- 1 referência a Roberto do Diabo
- 1 referência a Reinaldo de Montalvão
- 1 referência a História de Reynaldo de Monte Alvão
- 1 referência a Comédia as Amorasas Finezas
- 1 referência a Tragédia do Marquês de Mântua
- 1 referência a Actos de Adão e Eva
- 1 referência a Acto de D. Pedro
- 1 referência a Barco da Carreira dos Tolos
- 1 referência a Comédias: Bons Amigos
 - Criados de Dois Amos
 - Vologeco e Bernio
 - Carvoeiro de Londres
 - Vinda Enopinada
 - Loandeira
- 1 referência a Comédias, Actos e Entremezes: Donzella Theodoa (sic)
 - Imperatriz Porcina
 - Paixão de Christo - Acto
 - Os Dois Mentiorosos
 - O Sapateiro Surdo
 - Galateias
 - Caro Custa o Bem Querer
- 1 referência a Donzela Theodora

Os pedidos são datados de 1795, 1801, 1803, 1813, 1815, 1816, 1817, 1819, 1820, 1821, 1826.

DESTINO: PERNAMBUCO

- 2 referências a Bertoldo e Bertoldinho
- 7 referências a Astúcias de Bertoldo
- 1 referência a Astúcias de Bertoldo e Bertoldinho
- 1 referência a Bertholdinhos
- 1 referência a Bertoldo, 3 vol., 12||
- 2 referências a Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno
- 1 referência a Donzela Instruída, 8||
- 1 referência a Cento e cinquenta Donzellas Instruídas
- 1 referência a Actos da Paixão
- 3 referências a Actos da Imperatriz Porcina
- 1 referência a Actos de Roberto
- 1 referência a Actos de Valdevinos
- 3 referências a Actos de D. Pedro
- 4 referências a Actos de Magalona
- 2 referências a Actos da Donzella Theodora
- 1 referência a História da Donzella Theodora
- 1 referência a História da Magalona
- 1 referência a História da Imperatriz Porcina
- 1 referência a Livro do Infante D. Pedro
- 6 referências a História de Carlos Magno
- 20 referências a Carlos Magno
- 2 referências a Tragédia de D. Ignez de Castro
- 1 referência a O Tolo por Arte, 8º
- 4 referências a Belizário
- 1 referência a Do Capitão Belizário
- 4 referências a Do Diabo Coxo
- 2 referências a História de João de Calais
- 1 referência a Vida e Acções de Cosme manhoso
- 1 referência a Hum Surtimento de Comédias, Actos e Entremezes
- 1 referência a História de Mafoma, 8º
- 5 referências a Collecção de Entremezes Portuguezes
- 2 referências a Collecção de Autos Portugueses
- 3 referências a Collecção de Comédias Portuguesas
- 1 referência a Vida de Cosme manhoso
- 1 referência a O Amante Militar
- 1 referência a Comédias, Actos e Entremezes:
 - O Mais Heróico Segredo
 - Tormolão na Perua
 - O Bruto da Babilônia
 - D. João Creado de Si Mesmo
 - O Carvoeiro de Londres
 - Entremezes do Esganardo (sic)
 - Do Grande Roberto Duque
 - Mais val (sic) amor do que hum reino
- 2 referências a O Velho Namorado
- 2 referências a Os Dois Mentirosos
- 1 referência a Os Amantes Zelesos - Entremez
- 1 referência a Casa da Dança - Entremez
- 1 referência a Manoel Mendes - Entremez
- 1 referência a Esgaranelo - Entremez
- 1 referência a Castanheira
- 1 referência a Basolfio Miserável

- 1 referência a Aldea dos Loucos
- 1 referência a Cordova Restacerada (sic) - Comédia
- 1 referência a Eneas em Gelhalia - Comédia
- 1 referência a Alexandre na India - Comédia
- 1 referência a Carvoeiro de Londres - Comédia
- 1 referência a Frederico Rey da Prussia - Comédia
- 1 referência a Galan Desvanecido
- 1 referência a Entremez do Juiz das Borracheiras
do Çapateiro Surdo
do Macaco Guarda Jicortão (sic)
Mestre Abelha

Os pedidos são datados de 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, 1807, 1813, 1815, 1816, 1817, 1819, 1820, 1821, 1825, 1826.

DESTINO: RIO DE JANEIRO

- 12 referências a Carlos Magno 80
- 1 referência a Carlos Magno em 1 vol.
- 2 referências a Carlos magno em 2 vol.
- 5 referências a Actos de Magalona
- 1 referência a História da Magalona 80
- 5 referências a Acto da Imperatriz Porcina
- 1 referência a História da Imperatriz Porcina
- 4 referências a Actos de Pedro de Portugal
- 1 referência a Infante D. Pedro
- 4 referências a Actos de Roberto
- 1 referência a História de Roberto do Diabo
- 2 referências a Actos de Carlos Magno
- 6 referências a História de Carlos Magno (duas delas referem-se a "1 vol, 80"; outras duas dizem "2 vol"; uma pede "2 vol, 1784 -anônimo"; e uma outra menciona "por Jerônimo Moreira de Carvalho, 80, 2 vol, 1784")
- 3 referências a Lições de hum Pai a sua filha 80
- 8 referências a Astúcias de Bertholdo
- 1 referência a Vida de Cacasseno
- 1 referência a Simplicidades de Bertoldo
- 1 referência a Astúcias de Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno
- 2 referências a Bertoldo e Bertoldinho
- 2 referências a Beertoldos 1791 anonymo
- 1 referência a Vida de Bertholdo e Bertholdinho - anônimo, 2 vol, 1797
- 1 referência a Simplicidades de Bertholdinho - 80 - 1 tomo
- 1 referência a Bertoldo
- 7 referências a Belizário (uma delas menciona a edição de 1797)
- 1 referência a Vida de Belizário - 80 - 1 tomo
- 5 referências a Entremezes Surtidos
- 1 referência a Collecção de diferentes folhetos modernos, todos impressos com as competentes licenças nessa corte.
- 1 referência a Comédias e entremezes portugueses de várias qualidade - 12o - 3 vol.
- 4 referências a Comédias e Entremezes
- 1 referência a Surtimento de folhetos curiosos
- 1 referência a "1355 - mil trezentos sincoenta esinco comédias, autos e entremezes e Egologos (sic)"
- 1 referência a Autos e Papéis vários, eglogas e entremezes
- 4 referências a Divertimento para hum quarto de hora (uma delas diz que o texto é de 1795; outra diz 1783)
- 1 referência a Várias Comédias, Tragédias, Entremezes e Papéis modernamente impressos em Lisboa em vários anos
- 1 referência a Acertos de hum disparate
- 1 referência a D Ignez de Castro
- 1 referência a Entremezes:
 - Aldea de Loucos
 - Noivo Astucioso
 - Rabicortona
 - O Estravagante
 - Os Doidos Fingidos
 - A Castanheira
 - A Mestre Abelha

Os Tres Rivaes Enganados
 O Capitão Basóbio
 O Esgaranello
 Mendes
 O Barbeiro Pobre
 As Agoas Ferreas
 A Encamizada
 O Gatuno de Malas Artes
 O Doutor Sovina
 O Poeta Desvanecido
 Os Dous Mentirosos
 A Corriola
 O Cazamento por Magia
 A Devoção das Mulheres na Igreja

- 1 referência a História da Donzella Theodora
 1 referência a Acto da Donsella
 1 referência a Anônimo Auto da Donzela Theodora - 60 - Lx - 1794
 1 referência a História de D. pedro e D. Francisca
 1 referência a História da Hespanhola Ingleza
 1 referência a História de João de Calais
 1 referência a História de Reinaldo de Montalvão
 1 referência a História de Cosme Manhoso
 1 referência a Quadras Glosadas - 8o - 1 vol
 1 referência a Acto de Santa maria Igypciaca
 1 referência a Anônimo Auto de S. Maria Igicaia - 12 - Lx - 1793
 3 referências a Acto de Santo Aleixo
 3 referências a Acto de Santa Genoveva
 1 referência a Vida de Santa Genoveva
 2 referências a Actos da Paixão
 4 referências a Acto de Santa Bárbara
 1 referência a Acto de Valdevinos
 1 referência a Acto de Santa Catherina
 1 referência a Acto de Adão
 1 referência a Anônimo Auto do Marquês de Mântua - 24 - Lx - 1794

Os pedidos são datados de 1795, 1796, 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, 1804, 1806, 1807, 1808, 1810, 1812, 1813, 1815, 1875.

DESTINO: BAHIA

- 1 referência a Astúcias de Bertoldo - digo Simplicidades de Bertoldinho
- 3 referências a Beertoldo e Bertoldinho (uma delas diz "3 vol)
- 3 referências a Bertoldos
- 1 referência a Bertoldinhos
- 1 referência a Cacassenos
- 1 referência a Bertoldo, Bertoldinho e cacasseno - 1 vol
- 5 referências a Astúcias de Bertoldo
- 5 referências a Belizário - História
- 1 referência a O Cappitão Belizirio (sic)
- 1 referência a Belizário - Comédia
- 7 referências a História de Carlos Magno
- 1 referência a Actos de Carlos magno
- 13 referências a Carlos Magno (uma delas diz: "Lisboa, 1791")
- 1 referência a Doze histórias de Carlos magno por Jeronimo Moreira de Carvalho, impresso em Lisboa em 1791, em 8º
- 1 referência a Actos de Roberto d'Normandia (sic)
- 2 referências a Actos de roberto
- 1 referência a Comédias e Entremezes de Roberto
- 1 referência a Roberto - Comédia
- 3 referências a Actos de D. Pedro
- 1 referência a Infante D. pedro - 1 folheto
- 1 referência a D Pedro Comédia
- 3 referências a Actos de Magalona
- 1 referência a Comédias e Entremezes da Magalona
- 4 referências a Actos da Donzella Theodora
- 1 referência a Donzella Theodora - 1 vol - 4º
- 1 referência a Donzella Instruída - 8º
- 1 referência a Cento e cinquenta Donzellas Instruídas
- 2 referências a Actos do Marquês de Mântua
- 2 referências a Imperatriz Porcina - 1 folheto
- 1 referência a Actos de Porcina
- 3 referências a Auto da Paixão
- 1 referência a Comédia e Entremezes da Paixão
- 1 referência a Comédias e Entremezes da Imperatriz Prussiana
- 1 referência a Auto de D. Ignez de Castro
- 1 referência a Comédias e entremezes D. Ignez de Castro
- 1 referência a Tragédia de D. Ignez de Castro
- 1 referência a A Doente Fingida - 8º
- 1 referência a Devertimento Instrutivo - 6 folhetos
- 1 referência a As Variedades - folheto
- 1 referência a Leituras Úteis e Divertidas - folheto
- 1 referência a História do Diabo Coxo
- 1 referência a Folheto de Novelas Orientais
- 1 referência a Esposa (sic) Porciana
- 1 referência a Comédias e Entremezes: Esposa (sic)Procianna (sic)
- 1 referência a Actos de Valdevinos
- 1 referência a Comédias e Entremezes: Val de Vinos (sic)
- 1 referência a Vida Maritima - folheto
- 1 referência a Micilancias, Novelas - folheto - 8º
- 1 referência a Teofico e Olimpia - folheto - 8º
- 1 referência a Homem Nobre - história portuguesa - folheto 8º
- 1 referência a Borgadelin - história portuguesa - folheto 8º

- 1 referência a Auto de Santa Catarina
 1 referência a Auto de Albano e Damiana
 1 referência a Divertimento Instrutivo - 8º - 6 folhetos
 1 referência a Comédias e Entremezes: A Viúva Sagaz e Astuta
 Aspasia na Síria
 Alexandre na Índia
 A dama dos Encantos
 A Vertude Sempre Triunfa
 A Bela Salvage (sic)
 Pulifemo e Galateia
 Pulinário na Suezia (sic)
 O mais ersio (sic) segredo
 Mais Vale Amor do que hum Reino
 de Santa Bárbara
 Ezio em Roma
- 1 referência a Comédias e Actos
 1 referência a Várias Coméidas e Autos
 2 referências a Comédias e Entremezes Portuguezes (sic) de várias
 qualidades - 12º - 3 vol
 4 referências a Vários entremezes
 1 referência a Quadras Glosadas - 8º - 3 vol
 1 referência a Entremezes Aventura de Lizardo (novela)
 2 referências a Devirtimento (sic) de hum quarto de hora

Os pedidos são datados de 1796, 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, 1806,
 1807, 1813, 1815, 1816, 1817, 1818, 1819, 1820, 1821, 1826.

CÓMPUTO TOTAL

Considerados apenas os títulos mencionados mais de uma vez

TÍTULO APARECE	Nº DE PEDIDOS EM QUE O TÍTULO
Carlos Magno	96
Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno	60
Entremezes e Comédias	55
Belizário	27
Magalona	17
D. Pedro	16
Imperatriz Porcina	14
Donzela Teodora	14
Roberto do Diabo	14
Paixão de Cristo	8
D. Ignez de Castro	8
Divertimento para um quarto de hora	7
João de Calais	6
O Diabo Coxo	6
Santa Bárbara	5
Reinaldos de Montalvão	5
Os Dois Mentirosos	4
O Carvoeiro de Londres	4
O Marquês de Mântua	4
A Donzela Instruída	4
Valdevinos	4
Santa Genoveva	4
Entremez Aventura de Lizarda	3
A Esposa Persiana	3

Cosme Manhoso	3
Santo Aleixo	3
Lições de hum pai para sua filha	3
O Velho Namorado (1)	2
Surtimento de Folhetos	2
Santa Maria Igypciaca	2
Santa Catarina	2
Quadras Glosadas	2
Mestre Abelha	2
Aldea de Loucos	2
Esgaranelo	2
Castanheira	2
Divertimento Instrutivo	2
Mais Vale Amor do que um Reino	2
O Sapateiro Surdo	2
O Amante Militar	2

(1) Os folhetos anteriores a este foram discutidos no Capítulo 2, que não abordou os que se seguem. Portanto, apontarei ao menos uma das edições de cada um destes folhetos, já que a indicação dos pedidos de licença é, muitas vezes, imprecisa:

Farça do Velho Namorado, Impertinente e Enganado, Lisboa, Typ. de Mathias José Marques da Silva, 1843, 16pp.

História das Vidas de Santa Maria Egypciaca, Santa Thais e Santa Theodora, penitentes, escriptas pelo padre Pedro de Ribadaneira da Companhia de jesu; Traduzidas em Portuguez por diogo Vaz Carrilho. Porto, Off. de Antônio Alvarrez Ribeiro, 1790, 28 pp.

Quadras Glosadas - não consta em nenhuma das coleções portuguesas já citadas, talvez não seja cordel.

A Mestre Abelha, Farsa em 1 Acto, Lisboa, 1849, 16 pp.

Novo Entremez Intitulado *A Aldea de Loucos*, Lisboa, Officina de Jozé de Aquino Bulhões, 1789.

Entremez do Esgaranelo, ou o Cazamento por força, Lisboa, Officina de Antônio Gomes, 1794, 15 pp.

Castanheira, ou a Brites Papagaia, Entremez Novo, por José Caetano de Figueiredo, Lisboa, Typografia de Filippe de Silva e Azevedo, 1798, 16 pp.

Divertimento Instrutivo - não consta em nenhuma das coleções portuguesas já citadas, mas em um dos pedidos o requerente refere-se a "seis folhetos" fazendo supor que, talvez, seja cordel.

Mais Vale Amor do que hum Reyno. Opera Demofocente em Tracia. Composta na língua italiana pelo abbade pedro metastasio: Agora novamente traduzida, accrescentada, e disposta segundo o gosto do Theatro Portuguez, para se representar no Arrayal de Nossa Senhora do Cabo, nas festas do cirio de Lisboa, anno de 1753. Lisboa, Officina de Manoel Antonio Monteiro, 1758, 39 pp

Novo entremez do Çapateiro Surdo, Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1782, 16 pp.

Comédia Nova Intitulada *O Amante Militar*, Lisboa, Typografia Lacerrdina, 1815, 40 pp.

ANEXO 3

QUADRO COMPARATIVO DOS CORDÉIS PORTUGUESES ENVIADOS AO BRASIL E DE SUAS VERSÕES EM FOLHETOS NORDESTINOS

TÍTULOS PORTUGUESES QUE CHEGARAM AO BRASIL	ENREDOS COINCIDENTES ESCRITOS ATÉ 1930
Aldea de Loucos	
O Amante Militar	
Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno	** 1
Capitão Belizário	
Carlos Magno/Reinaldos	** 2
Cosme Manhoso	
Divertimento Instrutivo	
A Donzela Instruída	
Donzela Teodora	H. da Donzela Theodora, L.G. BARROS
Entremezes e Comédias (sem especificação)	
Esgaranelo	
Esposa Persiana	
D. Ignez de Castro	
Imperatriz Porcina	H. Imperatriz Porcina, F.C. BATISTA
João de Calais	** 3
Livro de Infante D. Pedro	
Entremez Aventura de Lizarda	
Mais vale amor do que hum reino	

O Marquês de Mântua	
Paixão de Cristo	** 4
Princesa Magalona	H. de Pierre e Magalona, F.T.Amaral ** 5
Reinaldo de Montalvão	
Roberto do Diabo	** 6
Santa Bárbara	
Santa Catarina	
Santa Genoveva	
Santa Maria Egypciaca	
Santo Aleixo	
O Sapateiro Surdo	
Valdevinos	
O Velho Namorado	

ENREDOS COINCIDENTES ESCRITOS APÓS 1930

** 1. *Astúcias de Bertoldo*, Paulo Nunes Batista.

** 2. É importante lembrar que o cordel português intitulado *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* narra as aventuras de Reinaldos na batalha contra o rei de Fez. Até 1930, esta história não foi vertida para folhetos nordestinos. Há, entretanto, folhetos que narram episódios da vida de Carlos Magno e seus cavaleiros, que são retirados de livro em prosa também intitulado *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, a saber:

Batalha de Ferrabras com Oliveiros, de Leandro Gomes de Barros;

Prisão de Oliveiros, de Leandro Gomes de Barros;

Roldão no Leão de Ouro, de João Melquíades Ferreira da Silva.

Posteriormente a 1930 há outros folhetos extraídos do livro de Carlos Magno:

História de Carlos Magno com Málaco, Rei de Fez, José Bernardo da Silva (?), Juazeiro, s/d, 40p.

O Cavaleiro Roldão, Antônio Eugênio da Silva, Campina Grande, 1958. in: *Literatura Popular em Verso, Antologia*, T.1, Rio, MEC, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964, p. 303-319.

A Morte dos Doze Pares de França, Marcos Sampaio, Ed. Prop. José Bernardo da Silva, s/d, 29p. Existe uma variante intitulada *Galalão e a Morte dos Doze Pares de França*.

** 3. *História de João de Calaes*, sem autor

História de João de Calais, 1^o vol, 32p; 2^o vol, 32p., Damásio Paulo da Silva

Continuação da História de João de Calais ou os últimos sucessos de sua vida, 32 p. Damásio Paulo da Silva

** 4. *A Paixão de Cristo - completa história e martírio da paixão de Cristo contendo a via do cativo e a via dolorosa*, 45p., Manoel Luiz Pereira

A Paixão de Cristo, 8p., Antônio Patrício de Souza.

Talvez este e o anterior tenham sido tirados de outra fonte que não o folheto português, por ser o tema comum e corrente em outros textos.

** 5. *História de Beatriz e Pierre*, João Martins de Athayde, escrita em data posterior a 1930.

** 6. *História de Roberto do Diabo*, João Martins de Athayde, 42 p. .

Pesquisa feita a partir dos títulos existentes no *Dicionário Biobibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, nos verbetes referentes a Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista, Silvino Pirauá de Lima e João Melchíades Ferreira da Silva, bem como no vol 2 do referido dicionário que consiste em uma listagem de títulos de mais de três mil folhetos.

ANEXO 4

1. LISTAGEM DE FOLHETOS ANUNCIADOS NO BRASIL

TITULO	Nº ANUNCIOS BRAS.	1ª ED. PORT
<i>Alarico em Roma</i>	1	1783
<i>Aldea dos Loucos</i>	2	1784
<i>Aleijões Sociais - O Casamento e a Mortalha no Céu se Talha</i>	1	?
<i>Almocreve das Petas ou moral disfarçada para correção das miudezas da vida</i>	4	?
<i>Amante Militar</i>	1	1779
<i>Amigos Rivaes</i>	1	?
<i>Amizade em Lances</i>	1	1794
<i>Amor do Patriotismo ou os Tirolezes</i>	2	1836
<i>Amor professor de Escrita</i>	1	1824
<i>Amor, Traição e Ventura</i>	1	1747
<i>Amorozas Finezas</i>	2	1758
<i>Artaxerxe</i>	1	1758
<i>Aspasia na Syria</i>	2	1781
<i>Auto da Muito Dolorosa Paixão de N. Sr. Jesus Christo, conforme a escrevem os quatro evangelistas</i>	3	1559
<i>Autos de Santo Aleixo</i>	1	1613
<i>Auto de Santo Antônio</i>	1	1610
<i>Auto de Santa Bárbara</i>	1	1613
<i>Auto de Santa Catharina</i>	1	1616
<i>Auto de Santa Genoveva</i>	1	1735
<i>Auto de Santa Maria Egypciaca</i>	1	1737
<i>Auto do Dia do Juízo</i>	1	1609

<i>Aventuras e Astúcias de Lazarilho de Tormes</i>	1	s/d
<i>Barbeiro Pobre</i>	2	1769
<i>Basófilo Miserável</i>	1	1782
<i>Beata Fingida</i>	2	1774
<i>Belizário, por Marmontel</i>	7	1777
<i>Bella Selvagem</i>	1	1778
<i>Bertholdo e Família</i>	30	s/d
<i>Caro Custa o Bem querer</i>	1	1761
<i>Carvoeiro de Londres</i>	1	1804
<i>Casa de Dança</i>	1	1783
<i>Casa do Pasto</i>	1	1784
<i>Castanheira ou A Brites Papagaia</i>	4	1843
<i>Castello de Grasville</i>	1	?
<i>Chale</i>	1	1823
<i>Collecção de Entremezes Escolhidos, 2 vol.</i>	1	-
<i>Comboi de Mentiras, vindo do Reino de Petista com a fragata Verdade encuberta por capitania</i>	1	?
<i>Conde de Alarcos</i>	1	1783
<i>Confissão Geral de um Marujo Chamado Vicente</i>	4	s/d
<i>Confusão de um Retrato</i>	1	1754
<i>Constante Fineza Perseguida</i>	1	?
<i>Conversação de Pae Manoel com Pae José, na estação de Cascadura sobre a questão Anglo Brasileira e a Guerra do Paraguay</i>	2	** bras **
<i>Cordova Restaurada</i>	1	1779
<i>Corriola</i>	1	1776
<i>Criado Sagaz</i>	1	1830

<i>D. Floriano em Lisboa</i>	1	1791
<i>Dama dos Encantos</i>	1	1772
<i>Demofonte em Thracia</i>	2	1737
<i>Despedida de João Brandão a sua mulher, filhos, amigos e colegas. Seguido da resposta de sua esposa Carolina Augusta e da Verdadeira Despedida de João Brandão.</i>	3	?
<i>Diabo Coxo, verdades sonhadas e novellas da outra vida.</i>	3	?
<i>Disparates da Loucura.</i>	1	1824
<i>Disputa Divertida da Água com o Vinho e da Cerveja com a Azeitona.</i>	1	?
<i>Disputa divertida das grandes bulhas que teve um homem com sua mulher por não lhe querer deitar uns fundilhos em uns calções velhos.</i>	1	1810
<i>Dona Ignez de Castro</i>	7	1772
<i>Doudos fingidos por amor</i>	1	1815
<i>Dous Amigos ou o negociante de Leão</i>	1	1788
<i>Dous Mentirosos</i>	1	1769
<i>Duas Infelizes</i>	2	?
<i>Elzira, a morta virgem</i>	1	** bras**
<i>Emira em Suza</i>	1	1787
<i>Encantos de Escapin em Argel</i>	2	1791
<i>Esgaranelo, ou o Casamento por Força</i>	2	1769
<i>Esposa Persiana</i>	1	1780
<i>Esposo Fingido</i>	2	1782
<i>Estalajadeira de Milão</i>		
<i>Ezio em Roma</i>	1	1765
<i>Façanhas do Célebre Bandido Antônio Silvino</i>	2	**bras**
<i>Galatea, Égloga</i>	2	?

<i>Genoveva de Brabante.</i>	2	?
<i>Gil Braz de Santilhana</i>	1	?
<i>História Branca Flor</i>	1	Barat s/d
<i>História Completa de Alonso e Mariana</i>	1	*bras**
<i>História Completa de João Soldado</i>	3	Barat s/d
<i>História da Donzela Teodora</i>	14	1712
<i>História da Imperatriz Porcina</i>	16	1718
<i>História da Malícia das Mulheres</i>	1	1640
<i>História da Mulher Reformada e do Marido Satisfeito</i>	1	1785
<i>História da Pelle de Burro</i>	5	?
<i>História da Virtuosa Portuguesa, ou o exemplar das mulheres christãs</i>	1	?
<i>História de Dom Affonso Braz, filho de Gil Braz de Santilhana</i>	1	?
<i>História de João de Calais</i>	12	1814
<i>História de um Jogador</i>	1	?
<i>História do Grande Roberto do Diabo</i>	15	1732
<i>História do Imperador Carlos Magno</i>	22	1728
<i>História do Marquês de Mântua</i>	1	1665
<i>História dos Filhos de Carlos Magno</i>	6	?
<i>História Interessante da Pelle do Asno ou a vida do Principe Cyrillo</i>	11	?
<i>História Jocosa de Como Foi Feita a Sogra e o Moinho do Inferno</i>	1	**bras**
<i>História Jocosa do Célebre Pae-pae, cognominado o Gargântua de Portugal</i>	1	?
<i>História Jocosa do Gran Tacanho</i>	1	?
<i>História Jocosa dos Três Corcovados de Setubal, Lucrécio, Flávio e Juliano</i>	10	?

<i>História Palpitante do Célebre João Fernandes ou briga de gallos por causa de um dote</i>	2	?
<i>História Verdadeira Acontecida no Reino do Algarve na qual se referem os successos de uma virtuosa dama no tempo que foi escrava do Imperador dos Turcos</i>	8	s/d
<i>História Verdadeira da Princeza Magalona e do Nobre e Valoroso Cavalheiro Pierre</i>	14	1732
<i>Incas, ou a destruição do Império do Peru</i>	1	?
<i>Inconstâncias da Fortuna</i>	1	1785
<i>Lisarda ou a Dama Infeliz</i>	2	?
<i>Livro do Infante D. Pedro de Portugal o qual andou as sete partes do mundo.</i>	3	1790
<i>Mal de Amores</i>	1	?
<i>Manoel Mendes</i>	6	1812
<i>Maria José, ou a filha que assassinou, degolou e esquartejou sua própria mãe, Mathilde do Rosário da Luz na cidade de Lisboa em 1848</i>	1	?
<i>Maridos Peraltas e as mulheres sagazes</i>	1	1788
<i>Marujo Vicente</i>	2	?
<i>Médico á Força</i>	1	1789
<i>Médico e Boticário</i>	1	1692
<i>O Médico Fingido e a Doente Namorada</i>	2	1831
<i>Menandro e Laurentina ou os amantes extremosos</i>	1	?
<i>Menino da Mata e o Seu Cão Piloto</i>	3	Barat s/d
<i>Mestre Abelha</i>	1	1849
<i>Mil e Um Quarto de Horas, História da Tartária, reccommendáveis pela sua galantaria, crítica judiciousa e moralidade</i>	4	1787
<i>Misanthropo</i>	1	?

Miserável	1	1780
Noite do Castello	1	?
Noivo Astucioso	1	1815
Palafox, verdadeiro heróe da história da Europa	1	?
Papagaio Falante, ou methodo facilimo para ensinar o papagaio a fallar em pouco tempo	1	?
Pay Manoé e Pay Zuzé	2	Bras?
Pedro Sem, que já teve e agora não tem	5	?
Poesia da Guerra do Paraguay contendo mais: O Imposto do Vintém - O Célebre Chapéo de Sol de Sua Magestade, o Imperador, que sem o ter perdido foi achado no museu do Paraná - A Secca do Ceará - A Guerra de Canudos do Fanático Conselheiro - Poesias de João Sant'Anna de Maria	1	**bras**
Poesia do Russinho, do Pai da Creança etc.	1	BRas?
Poesias de Francisco Pires Zinão	1	Bras?
Prova de Uma Amizade	1	
Quadras Glosadas, por F. B. de Nóbrega	1	?
Quadras Glosadas, por Francisco Xavier de Oliveira	1	?
Quando a mulher não se guarda guardal-a não pode ser	1	1792
Rapto em Cintra	1	?
Roldão Amoroso, ou aventuras deste famoso paladino	1	?
Sapateiro Surdo	2	1773
Tartufo	1	?
Três Rivaes Enganados	1	1835
Uma só Paixão e Dous Casamentos por Amor	1	?
Velhice Namorada	1	1843
Velho Louco de Amor e a criada astuciosa	1	1770

<i>Velho Namorado, Impertinente e Enganado</i>	2	1770
<i>Velho Presumido e Enganado e por fim chorando e vendo</i>	1	1790
<i>Velho Surdo</i>	1	1787
<i>Vida de José do Telhado</i>	6	?
<i>Vida e Acções do Célebre Cosme Manhoso</i>	4	1867
<i>Vinda inopinada</i>	1	1786
<i>Zanguizarra</i>	1	?
<i>Zenóbia no Oriente</i>	1	s/d

2. CATÁLOGOS CONSULTADOS NA BIBLIOTECA NACIONAL - que trazem títulos de cordel⁽¹⁾ :

Catálogo de Excellentes Livros em Portuguez a maior parte desconhecidos no Brasil e novamente checados em casa de Eduardo Laemmert, mercador de livros, Rua da Quitanda, 77, entre a rua do Ouvidor e a do Rosário, Rio de Janeiro.

Dona Ignez de Castro; novella escrita em francês por madama de Genlis, e traduzida em português por Caetano Lopez e Moura; 1 vol, ornado com linda estampa.

Catálogo da Livraria de B. L. Garnier, Rio de Janeiro, Rua do Ouvidor, 65. n^o 2 - Litteratura: novellas, romances, narrativas, crítica litterária, poesias, peças de theatro, etc. ⁽²⁾

Livro do Infante D. Pedro de Portugal o qual andou as sete partes do mundo. por Gomes dos Santos Estevão, 1 vol, brochura, \$ 500.

Manoel Mendes, farça, por Maia (M.R.), 1 vol. in 4^o, brochura, 1\$000.

O Amor do Patriotismo ou os Tirolezes, drama em 3 atos, brochura, in 4^o, \$500.

Lisarda ou a Dama Infeliz, por Eliano Aonio, brochura, in 8^o, \$320.

Menandro e Laurentina ou os amantes extremosos, por Eliano Aonio, 1 vol, in 8^o, 1\$280.

(1) Os títulos citados foram conferidos nos catálogos portugueses de literatura cordel da Biblioteca Nacional de Lisboa, da Fundação Calouste Gulbenkian Albino Forjaz de Sampaio (*História do Teatro de Cordel*), a fim de verificar todos eram, realmente, títulos de cordel.

(2) Há dois Catálogos da Livraria de B. L. Garnier n^o 2 diferentes entre si

Aventuras e Astúcias de Lazarilho de Tormes, escriptas por elle mesmo e traduzidas por José da Fonseca, 2 vol, in 12^o, com 6 estampas, 3\$200.

Bertholdo e Família: Astúcias Subtilíssimas de Bertoldo, Villão de Agudo Engenho e Sagacidade que depois de vários accidentes e extravagâncias, foi admittido a corteção: Simplicidades de Bertholdinho, filho do sublime e astuto Bertholdo, e das agudas respostas de Marcolfa sua mãe; Vida de Cacasseno, filho do simples Bertholdinho, neto do astuto Bertholdo. 1 vol, in 12^o, 2\$000.

A Castanheira ou a Brites Papagaia, entremez, 1 vol, in 8^o, brochura, \$320.

O Médico Fingido e a Doente Namorada, por António Maria de Castro e Azevedo, farça, brochura, in 4^o, \$600.

Confissão Geral de um Marujo Chamado Vicente por via das rogativas que fez sua mulher Joanna, e sua apparição com o confessor. brochura, in 4^o, \$400.

Pedro Cem, por Ignácio Maia Feijó, drama em 5 atos, 1 vol, in 4^o, brochura, 1\$600.

História de D. Ignez de Castro, por Mne de Genlis, novella histórica, 1 vol, in 8^o, ornado com estampas, 2\$000.

Genoveva de Brabante. Obra approvada pelo arcebispo de Pariz e autorisada pela Universidade, 1 vol, 2\$000.

Aleijões Sociais - O Casamento e a Mortalha no Céu se Talha, por Francisco Gomes de Amorim. 1 vol, in 8^o. Encadernado: 4\$000; brochura: 3\$000.

História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França, 1 vol, in 8^o, 2\$000.

História de Dom Affonso Braz, filho de Gil Braz de Santilhana, 2 vol, in 8^o, 5\$000.

História de D. Ignez de Castro, tradução do francez, 1 vol, in 8^o, brochura, \$400.

História da Donzela Teodora, em que se trata da sua formosura e sabedoria, tradução C. Ferreira Lisbonense, brochura, in 8^o, \$400.

História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França, 1 vol, in 8^o, brochura, \$600.

História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodônio de Roma, brochura, in 8^o, \$400.

História Interessante da Pelle do Asno ou a vida do Principe Cyrillo, brochura, in 8^o, \$400.

História de João de Calais, brochura, in 8^o, \$400.

História Jocosa do Célebre Pae-pae, cognominado o Gargântua de Portugal, 1 vol, in 12^o, 1\$600.

História Jocosa do Gran Tacanho, 2 vol, in 12^o, 3\$200.

História Jocosa dos Três Corcovados de Setubal, brochura, in 8^o, \$400.

História de um Jogador, brochura, in 8^o, \$400.

História de um Piolho, ou o viajante de nova espécie. 1 vol, 1\$600.

(* Não se trata do Piolho Viajante, que aparece citado neste mesmo Catálogo).

História Verdadeira Acontecida no Reino do Algarve na qual se referem os successos de uma virtuosa dama no tempo que foi escrava do Imperador dos Turcos, brochura, in 4^o, com estampa, \$640.

História Verdadeira da Princesa Magalona, e do nobre e valoroso cavalleiro Pedro de Provença, e dos muitos trabalhos e adversidades que passarão, brochura, in 8^o, \$400.

História da Virtuosa Portuguesa, ou o exemplar das mulheres christãs, 1 vol, in 8^o, raro, 3\$000.

Almocreve de Petas, por José Daniel Rodrigues da Costa. Moral disfarçada, para a correção das miudezas da vida. 3 vol, in 4^o, 15\$000.

Barco da Carreira dos Tolos. Obra crítica, moral e divertida, 1 vol, in 4^o, 6\$000.

A Casa do Pasto, farça, brochura, in 4^o, \$600.

Comboi de Mentiras, vindo do Reino de Petista com a fragata Verdade encuberta por capitania, 1 vol, in 4^o.

Belisário, por Marmontel, 1 vol, in 12^o, 1\$600.

As Duas Infelizes, por Marmontel, novella sentimental, brochura, in 8^o, \$300.

Os Incas, ou a destruição do Império do Peru, 2 vol, in 8^o, 5\$000.

A Prova de Uma Amizade, conto moral, 1 vol, in 8^o, 1\$600.

Mil e Um Quarto de Hora, histórias da Tartária, recomendáveis pela sua galantaria, crítica judiciosa e moralidade, 2 vol, in 8^o, 4\$000.

O Avarento, por Molière, comédia em 5 atos. Versão liberrima por Antônio Feliciano de Castilho, seguida de um parecer por José da Silva Mendes Leal. 1 grosso vol: gr (sic), in 8^o, 4\$000.

Encantos de Escapim em Argel, por Molière, entremez, brochura, in 4^o, \$500.

Esgaranelo, ou o Casamento por Força, por Molière, entremez, brochura, in 4^o, \$500.

Médico á Força, por Molière, comédia á antiga transladada para o português por Antônio Feliciano de Castilho e seguido de um parecer pelo Exm. Sr. José da Silva Mendes Leal. 1 vol gr, in 8^o, encadernado: 3\$000; brochura: 2\$500.

O Misanthropo, por Molière, comédia em 5 atos, versão de Antônio Feliciano de Castilho. 1 vol gr, in 8^o, encadernado: 2\$500; brochura: 2\$000.

Um Rapto em Cintra, comédia em 1 ato, brochura gr, in 8^o, \$600.

Tartufo, comédia vertida livremente e accommodada ao portuguez por Antônio Feliciano de Castilho, seguido de um parecer por José da Silva Mendes Leal, 1 vol gr, in 8^o, 2\$000.

Quadras Glosadas, por F. B. de Nóbrega. 1 vol, in 8^o, 1\$600.

Quadras Glosadas, por Francisco Xavier de Oliveira, 1 vol, in 8^o, raro, 1\$600.

Roberto do Diabo, ópera, brochura, in 8^o, \$320.

Simplicidades de Bertoldinho, filho do sublime e astuto Bertoldo, e das agudas respostas de Marcolfa sua mãe, 1 vol, in 8^o, brochura, \$400.

A Velhice Namorada, novo entremez, brochura, in 4^o, \$600.

O Velho Namorado, Impertinente e Enganado, farça em 1 ato, brochura gr, in 8^o, \$600.

Vida e Acções do Célebre Cosme Manhoso, com os logros em que cahiu por causa da sua ambição, seus trabalhos e sua misérias. 1 vol, in 8^o, \$320.

Vida de Cacasseno, filho do simples Bertholdinho, neto do astuto Bertoldo, brochura, in 12^o, \$400.

Catálogo da Livraria Garraux, de Lailhacar & Cia Livreiros da Academia Jurídica de S. Paulo, Livros de Jurisprudência, Direito, Economia, Política, Administração, Literatura, Devoção, etc. Largo da Sé, São Paulo - Typ. Imparcial; Paris - Typ. Simon Raçon e Comp., Rua D'Erfurth, 1, 1865.

Almocreve das Petas ou moral disfarçada para correção das miudezas da vida, por José Daniel Rodrigues da Costa, 3 vol, in 4^o, 12\$000.

História da Donzela Teodora, em que trata da sua formosura e sabedoria. 1 vol com estampa colorida, \$500.

História dos Filhos de Carlos Magno, romance original por Felix Davin, \$400.

História da Imperatriz Porcina, 1 vol com estampa colorida, \$560.

História interessante do Pelles d'Asno, ou a vida do Príncipe Cyrillo, 1 vol, \$560.

História Jocosa dos Três Corcovados, 1 vol com linda estampa colorida, \$560.

História do Grande Roberto do Diabo, 1 vol com uma estampa colorida, \$600.

História da Pelle de Burro, 1 vol com uma estampa colorida, \$640.

História Verdadeira da Princesa Magalona e do Nobre e Valoroso Cavalheiro Pierre, Pedro de Provença, e dos muitos trabalhos e adversidades que passarão. 1 vol com um retrato colorido, \$640.

História Nova do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França. 1 vol com uma linda estampa colorida, \$640.

Mil e Um Quarto de Horas, História da Tartária, reccommendáveis pela sua galantaria, crítica judiciosa e moralidade, 3 vol, in 8^o, encadernado, 5\$400.

Catálogo da Livraria de B. L. Garnier, Rio de Janeiro, Rua do Ouvidor, 65. n^o 3 - *História, Biographia, Memórias, Chronicas, Política, Geographia, Viagens, etc.* (1) Typ. do Apóstolo, s/d.

História Ignez de Castro, 1 vol, in 8^o, \$400.

História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França, 3 vol, in 8^o, encadernado em 1, com estampas, 2\$000.

Belizário, por Marmontel, 1 vol, in 12^o, com retrato, 1\$600.

Catálogo da Livraria de B. L. Garnier, Rio de Janeiro, Rua do Ouvidor, 69, Typ. Moderna de Georges Bertrand. n^o 19: *História, Geografia, Viagens, Litteratura, Biographia, etc.*

História Completa do Imperador Carlos Magno e dos doze Pares de França, 1 vol, in 8^o, 2\$000.

(1) É interessante perceber que este Catálogo, destinado à História, Biographia, Memórias, Chronicas, Política, Geographia, Viagens, etc., contém três t cordel. Possivelmente, estas obras não seriam vistas como ficção. O mes nos catálogos de n^{os} 19 e 20 da Garnier.

Catalogue de la Librairie de B. L. Garnier, a Rio de Janeiro, Rua do Ouvidor, 69, Typ. Franco Americana, Rua da Ajuda, 18, 1873. n^o 20: Histoire, Biographie, Souvenirs, Mémoires, Chroniques, Anecdotes, Géographie, Descriptions, Voyages, Cartes Géographiques. (2)
Histoire de Robert le Diable, suivi de Richard sans Peure, etc, 1 vol, in 8^o, brochura, 2\$000.

Catálogo das Obras de Fundo e Outros Livros que se acham á venda na Livraria Universal de Laemmert & C. no Rio de Janeiro e suas casas filiaes em São Paulo e Recife. Rio de Janeiro, Laemmert & C., Rua do Ouvidor, 66, 1899.

Auto da Muito Dolorosa Paixão de N. Sr. Jesus Christo, conforme a escrevem os quatro evangelistas, obra feita pelo padre Francisco Vaz de Guimarães, 1 vol, brochura, 1\$000.

O Menino da Mata e o Seu Cão Piloto, 1 vol, brochura, \$500.

Astúcias de Bertoldo, villão de agudo engenho e sagacidade, que depois de vários accidentes e extravagâncias foi admittido a cortesão e conselheiro de Estado; obra de grande recreio e divertimento, com o fiel retrato de Bertoldo, 1 vol, brochura, 1\$000.

História da Donzella Theodora, em que trata da sua formosura e sabedoria. traduzido do castelhano para o portuguez por Carlos Ferreira Lisbonense, 1 vol com estampa, brochura, \$500.

História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodônio de Roma, ornado com seu retrato, 1 vol, brochura, \$500.

História da Pelle de Burro, 1 vol, brochura, \$500.

História da Princeza Magalona filha do Rei de Nápoles e do Nobre e Valoroso Cavalheiro Pierre, Pedro de Provença, 1 vol, brochura, \$500.

História do Grande Roberto do Diabo, duque da Normandia e Imperador de Roma, em que se trata da sua concepção e nascimento e de sua depravada vida por onde mereceu ser chamado Roberto de Deus, ornado com seu retrato, 1 vol., brochura, \$500.

História dos Filhos de Carlos Magno, romance original por Felix Davin, traduzido do francez por J.X.G.da Silva; 1 vol, brochura, \$500.

História interessante do Pelles d'Asno, ou a vida do Príncipe Cyrillo, 1 vol, brochura, \$500.

História Jocosa dos Três Corcovados de Setubal, Lucrécio, Flávio e Juliano, onde se descreve a equivocação graciosa das suas vidas; 1 vol com estampa, brochura, \$500.

História Palpitante do Célebre João Fernandes ou briga de gallos por causa de um dote. Narração joco-séria, alegre e lamentosa, em prosa e em verso, illustrada com numerosas gravuras expressivas para exemplo dos interessados; 1 vol, brochura, \$500.

História Verdadeira Acontecida no Reino do Algarve na qual se referem os successos de uma virtuosa dama no tempo que foi escrava do Imperador dos Turcos, 1 vol com estampa, \$500.

(2) Este catálogo é impresso no Brasil, em francês, contendo apenas obras e francês, para serem vendidas no Rio de Janeiro. A *Histoire de Robert le* anunciada neste catálogo. Sendo em francês, não seria destinada às clas populares, o que indica que setores mais cultos ou mais elitizados deve interessar também por histórias de cordel.

Pedro Sem, que já teve e agora não tem, drama fundado em factos por L.A. Burgain, 2ª edição, 1 vol, brochura, 2\$000.

Simplicidades de Bertoldinho, filho do sublime e astuto Bertoldo e agudas respostas de Marcolfa sua mãe; obra de grande recreio e divertimento com o fiel retrato de Bertoldinho; 1 vol, brochura, 1\$000.

Vida de Cacasseno, filho do simples Bertoldinho, neto do astuto Bertoldo, obra de grande recreio e divertimento; 1 vol, com o fiel retrato, brochura, 2\$000.

Vida de José do Telhado, 5ª edição, muito augmentada pelo autor Raphael Augusto de Sousa, 1 vol, brochura, 1\$000.

Additamentos aos Catálogos da Livraria de Bernardo Xavier Pinto de Sousa, estabelecida no Rio de Janeiro, Rua da Quitanda, nº 48 - 2º andar, Rio de Janeiro, Typ. Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1855.

Filhos de Carlos Magno, romance, \$480.

História do Imperador Carlos Magno e dos doze Pares de França, 1 vol, 2\$400.

Peças de Theatro:

- a 640rs.: *Dous Amigos* ;

- a 480 rs: *Aspacia, Alarico em Roma* ;

- a 400rs: *Maridos Peraltas, A Esposa Persiana, Amorozas Finezas, D. Floriano, Demofonte, Quando a mulher não se guarda guardal-a não pode ser, Conde de Alarcos*;

- a 320rs: *Cordova Restaurada, Beata Fingida, Inconstâncias da Fortuna*.

Entremezes:

- a 160rs: *O Miserável, Velho Presumido, Velho Louco de Amor, Velho Namorado, Velho Surdo, O Esposo Fingido, A Aldea de Loucos, Sapateiro Surdo, A Doente Nomorada, O Barbeiro Pobre, O Noivo Astucioso, Esgaranelo*.

Catálogo da Livraria de B. L. Garnier, Rio de Janeiro, Rua do Ouvidor, 65, 1877. nº 1: Catálogo dos livros de que é editor B.L.Garnier e de outros que se acham em grande número na mesma livraria⁽¹⁾.

História D. Ignez de Castro, tradução do francez, 1 vol, in 8º, brochura, \$400.

As Duas Infelizes, por Marmontel. Novella sentimental, brochura, in 8º, \$300.

Manoel Mendes, por Manoel Rodrigues Maia, farça, brochura, in 4º, 1\$000.

Catálogo da Livraria de B. L. Garnier, Rio de Janeiro, Rua do Ouvidor, 71. nº 2 Litteratura, Novellas, Romances, Narrativas, Crítica Litterária, Poesias, Peças de Teatro, etc.

(1) Há dois catálogos diferentes com o número 1.

O Amor do Patriotismo ou os Tirolezes, drama em 3 atos, brochura, in 4^o, \$500.

Lisarda ou a Dama Infeliz, por Eliano Aonio, brochura, in 8^o, \$320.

Belisario, por Salvador Cammarano, tragédia lírica em três partes para representar-se com música do mestre Caetano Donizetti, 1 vol in 12^o, brochura, 1\$000.

História Completa do Imperador Carlos Magno e dos doze Pares de França, 1 vol, in 8^o, 2\$000.

História da Donzela Teodora, em que trata da sua formosura e sabedoria, traduzida por C. Ferreira Lisbonense, brochura, in 8^o, \$400.

História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodônio de Roma, brochura, in 8^o, \$400.

História de João de Calais, brochura, in 8^o, \$400.

O Diabo Coxo, por Le Sage. 2 vol, in 8^o, \$400.

Demofonte em Thracia, pelo Abade Pedro Metastasio, ópera composta na língua italiana e traduzida em portuguez por Fernando Lucas Alvim, 1 vol, in 4^o, \$500.

Catálogo dos Livros de que é editor B. L. Garnier e de outros que se achão em grande número na mesma Livraria, Rio de Janeiro, Rua do Ouvidor, 69, n^o1.

Livro do Infante D. Pedro de Portugal o qual andou as sete partes do mundo. por Gomes dos Santos Estevão, um dos doze que foram em sua companhia, 1 vol, brochura, \$ 500.

Vida e Acções do Célebre Cosme Manhoso, com os logros em que cahio, por causa de sua ambição, seus trabalhos, suas misérias, 1 vol, brochura, \$320.

Peças de Teatro: A Castanheira ou Brites Papagaia, entremez, 1 vol, in 8^o, \$320.

Manoel Mendes, por M.R. Maia, farça, 1 vol, in 4^o, brochura, 1\$000.

Catálogo dos Livros de História, Política, Topographia, etc, em portuguez á venda em casa de Eduardo Henrique Laemmert, mercador de livros, Rua da Quitanda, 77, Rio de Janeiro.

História do Imperador Carlos Magno e dos doze Pares de França, 1 vol, encadernado, 2\$000.

Catálogo n^o7 da obras de Literattura, Novellas, Romances, Historietas, Comédias e Dramas, Livros de Divertimento e Recreio das Sociedades e outras obras de Entretenimento em Portuguez. Á venda na Livraria Universal de Eduardo & Henrique Laemmert, Rua da Quitanda, 77 e do mez de junho de 1868 em diante, Rua do Ouvidor, 68 no Rio de Janeiro.

Astúcias de Bertoldo, villão de agudo engenho e sagacidade, que depois de vários accidentes e extravagâncias foi admittido a cortesão e

conselheiro de Estado; obra de grande recreio e divertimento, com o fiel retrato de Bertoldo, 1 vol, brochura, 1\$000.

Belizário, por Marmontel, 1 vol, (s/preço).

Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno, contendo suas astúcias, vida e simplicidade, com seus fiéis retratos coloridos, 1 vol, 2\$500. "Não precisa recommendações este livrinho. Todo o mundo conhece os seus heroes e suas galantarias: o que unicamente necessitava era uma edição nítida e impressa em bom papel, e é esta que mandamos imprimir, offerecendo-a hoje aos nossos freguezes."

O Diabo Coxo, verdades sonhadas e novellas da outra vida. 2 vol. encadernados com estampa, (s/preço).

Genoveva de Brabante, 1 vol, encadernado, (s/preço).

História Completa do Imperador Carlos Magno e dos doze Pares de França, 1 vol, encadernado, (s/preço).

História da Donzela Teodora, em que trata da sua formosura e sabedoria. 1 vol com estampa colorida, (s/preço).

História dos Filhos de Carlos Magno, romance original por Felix Davin. (s/preço)

História do Grande Roberto do Diabo, 1 vol com uma estampa colorida (s/preço).

História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodônio de Roma, 1 vol com estampa colorida (s/preço).

História interessante do Pelles d'Asno, ou a vida do Principe Cyrillo, 1 vol (s/preço).

História de João de Calais, 1 vol com estampa colorida (s/preço).

História Jocosa dos Três Corcovados de Setubal, 1 vol. com linda estampa colorida (s/preço).

História Nova do Imperador Carlos Magno e dos doze Pares de França, 1 vol, com uma linda estampa colorida (s/preço).

História da Pelle de Burro, 1 vol, com estampa colorida (s/preço).

História Verdadeira da Princeza Magalona e do Nobre e Valoroso Cavalheiro Pierre, Pedro de Provença, e dos muitos trabalhos e adversidades que passarão. 1 vol com um retrato colorido (s/preço).

História Verdadeira dos successos de uma virtuosa dama que foi escrava do Imperador dos Turcos, 1 vol com linda estampa colorida (s/preço).

Almocreve das Petas, ou moral disfarçada para a correção das miudezas da vida, por José Daniel Rodrigues da Costa, 3 vol encadernados (s/preço).

Barco da Carreira dos Tolos, por José Daniel Rodrigues da Costa, obra crítica, moral e divertida, 1 vol., encadernado (s/preço).

Mil e Um Quarto de Horas, História da Tartária, reccommendáveis pela sua galantaria, crítica judiciosa e moralidade, 3 vol, encadernado (s/preço).

Pedro Sem, que já teve e agora não tem, drama fundado em factos por L.A. Burgain, 2^a edição emendada e accrescentada de lindas poesias do mesmo autor. Um elegante e nítido volume de 246 p., 1\$600.

Primeira Parte da História do Imperador Carlos Magno e dos doze Pares de França, 1 vol, encadernado (s/preço).

Roldão Amoroso, ou aventuras deste famoso paladino, 2 vol (s/preço).

Vida de Cacasseno, filho do simples Bertoldinho, neto do astuto Bertoldo, com o fiel retrato deste heroe, 1 vol, \$800.

Repertório da Literatura Nacional. Novo Catálogo dos Livros em Portuguez que se achão á venda na Livraria Universal dos Irmãos Eduardo e Henrique Laemmert, Rua da Quitanda n^o 77, Rio de Janeiro, Typog de Laemmert.

n^o 1. Catálogo das Novellas, Romances, Historietas, Comédias, Dramas, Entremezes e outras obras de entretenimento e recreio, em Portuguez. (1)

Almocreve das Petas, ou moral disfarçada para a correção das miudezas da vida, por José Daniel Rodrigues da Costa, 3 grossos volumes.

Os Amigos Rivaes, novella ingleza, 1 vol.

Astúcias Subtilíssimas de Bertoldo.

Belizário, por Marmontel, traduzido do francez.

Bertoldo, seu filho Bertoldinho e seu neto Cacasseno. Nova e Nítida edição com três estampas finas e coloridas, representando os fiéis retratos d'estes três heroes. 3 vol encadernados em 1.

Comédias em folhetos: *Amante Militar; Amizade em Lances; Amorasas Finezas; Amor, Traição e Ventura; Artaxerxe; Aspasia na Syria; Astúcias de Escarpim; Beata fingida; Belizario; Bella Selvagem; Caro Custa o Bem querer; Carvoeiro de Londres; O Chale; Confusão de um Retrato; Constante Fineza Perseguida; Dama dos Encantos; Emiro em Suza; Estalajadeira de Milão; Ezio em Roma; Vinda (sic) inopinada; Zenóbia; &c.*

Confissão Geral de um Marujo Chamado vicente, por J.D. da Costa, 1 vol.

D. Ignez de Castro, por Mme de Genlis.

Entremezes em folhetos: *Aldea dos Loucos; Amor professor de Escrita; Barbeiro Pobre; Basóbio Miserável; Castanheira; Casa de Dança; Corriola; Criado Sagaz; Doudos fingidos por amor; Dous Mentirosos; Esposo Fingido; Manoel Mendes; Mal de Amores; Médico e Boticário; Mestre Abelha; Sapateiro Surdo; Três Rivaes Enganados; Zanguizarra; Disparates da Loucura.*

História do Imperador Carlos Magno e dos doze Pares de França, obra grande em 1 vol.

História D. Ignez de Castro, 1 vol com estampa.

História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodônio de Roma, 1 vol com estampa colorida.

História de João de Calais, 1 vol com estampa colorida.

História do Grande Roberto do Diabo, duque da Normandia e Imperador de Roma, 1 vol com estampa colorida.

História Jocosa dos Três Corcovados de Setubal, 1 vol com estampa colorida.

História Verdadeira Acontecida no Reino do Algarve na qual se referem os successos de uma virtuosa dama no tempo que foi escrava do Imperador dos Turcos, 1 vol com uma estampa colorida.

História: História da Donzela Teodora, em que trata da sua formosura e sabedoria.

História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodônio de Roma.

Livro do Infante D. Pedro de Portugal o qual andou as sete partes do mundo.

História de João de Calais.

História Jocosa dos Três Corcovados de Setubal.

(1) Há dois catálogos diferentes com o número 1.

História Completa do Imperador Carlos Magno e dos doze Pares de França.

História Verdadeira da Princesa Magalona .

História da Dama escrava do Imperador dos Turcos.

História da Malícia das Mulheres

História do Marquês de Mântua.

História de Cosme Manhoso.

Mil e Um Quarto de Horas, História da Tartária, reccommendáveis pela sua galantaria, crítica judiciosa e moralidade, 3 vol.

Simplicidades de Bertoldinho, filho do sublime e astuto Bertoldo e agudas respostas de Marcolfa sua mãe, 1 vol com retrato do heroe.

Vida de Cacasseno, filho do simples Bertoldinho, neto do astuto Bertoldo. Obra de grande recreio e divertimento, 1 vol.

Vida e Famosas Acções do Célebre Cosme Manhoso, 1 folheto.

Astúcias de Bertoldo, villão de agudo engenho e sagacidade, que depois de vários accidentes e extravagâncias foi admittido a cortesão e conselheiro de Estado; obra de grande recreio e divertimento, com o fiel retrato de Bertoldo, 1 vol.

" Não precisa recommendações este livrinho. Todo o mundo conhece os seus heroes e suas galantarias: o que unicamente necessitava era uma edição nítida e impressa em bom papel, e é esta que mandamos imprimir, offerecendo-a hoje aos nossos freguezes. Estas mesmas Astúcias se achão também seguidas das Simplicidades de Bertoldinho, e da Vida de Cacasseno, todos três encadernados em um só volume com três estampas coloridas."

Collecção de Entremezes Escolhidos, 2 vol.

Simplicidades de Bertoldinho, filho do sublime e astuto Bertoldo e agudas respostas de Marcolfa sua mãe, com o fiel retrato de Bertoldinho. 1 vol.

Vida de Cacasseno, filho do simples Bertoldinho, neto do astuto Bertoldo, com o fiel retrato do heroe, 1 vol.

Catálogo das Obras Poéticas em Português, á venda em Casa de Eduardo e Henrique Laemmert, mercadores de Livros, Rua da Quitanda, n^o 77, Rio de Janeiro.

n^o 9 - Teológicos, de Devoção, Sermonários, &c.

Autos de Santo Aleixo, Santo Antônio, Santa Bárbara, Santa Catharina, Santa Genoveva, Santa Maria, do Dia do Juízo, em folhetos.

Catálogo n^o—1 da Livraria Universal de Eduardo e Henrique Laemmert, offerecendo uma variada escolha de excellentes obras, entre as quaes as melhores publicações modernas, tanto para entretenimento como para a aquisição de conhecimentos uteis. A venda no Rio de Janeiro, Rua da Quitanda, n^o 77.

Aventuras maravilhosas do incomparável Cavalheiro Huól, Príncipe d'Aquitânia (...) traduzidas da língua allemã do célebre Christovão Martinho Wieland. Um grande volume de 380 páginas, ornado de oito gravuras finas. Esta obra forma a última parte da História do Imperador Carlos Magno, brochura - 2\$500; encadernado - 3\$000.

Bertoldo, seu filho Bertoldinho e seu neto Cacasseno. Nova e Nitida edição, 3 vol encadernados em 1, brochura - 2\$00; encadernado 2\$500.

Diabo Coxo, 2 volumes encadernados, 4\$000.

História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodônio de Roma, 1 volume com estampa colorida, \$500.

História interessante do Pelles d'Asno, ou a vida do Príncipe Cyrillo, 1 vol, \$560.

História Jocosa dos Três Corcovados de Setubal, Lucrecio, Flávio e Juliano, onde se descreve a equivocação graciosa das suas vidas; 1 vol com estampa, \$560.

História Nova do Imperador Carlos Magno e dos doze Pares de França, 1 vol, com linda estampa colorida, \$640.

História Verdadeira dos sucessos de uma virtuosa dama no tempo que foi escrava do Imperador dos Turcos, 1 volume com estampas coloridas, \$560.

Pedro Sem, que já teve e agora não tem, drama fundado em factos por L.A. Burgain, 1\$600.

Simplicidades de Bertoldinho, filho do sublime e astuto Bertoldo e agudas respostas de Marcolfa sua mãe, com o fiel retrato de Bertoldinho, 1 volume, 1\$000.

Auto da mui Dolorosa Paixão de N.S. J. C. conforme escrevem os quatro evangelistas, com muitas vinhetas, 1\$000. (** Este texto aparece no item VII do Catálogo - "Theologia, Sermões e Devoção")

Segunda Parte do Novo Catálogo Systemático de Escolhidos Livros em Portuguez publicados e á venda no Rio de Janeiro, na Livraria Universal, Rua da Quitanda, 77, 1866.

Auto da mui Dolorosa Paixão de N.S. J. C. conforme escrevem os quatro evangelistas, com muitas vinhetas, 1\$000.

Aventuras maravilhosas do incomparável Cavalheiro Huól, Príncipe d'Aquitânia (...). Esta obra forma a última parte da História do Imperador Carlos Magno, brochura - 2\$500; encadernado - 3\$000.

Bertoldo, seu filho Bertoldinho e seu neto Cacasseno, contando suas astúcias, vida e simplicidades, com seus fiéis retratos. 3 vol encadernados em 1, brochura, 2\$000.

História da Donzela Teodora, em que trata da sua formosura e sabedoria. 1 vol com estampa colorida, \$560.

História dos Filhos de Carlos Magno, romance original por Felix Davin, \$400.

História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodônio de Roma, 1 volume com estampa colorida, \$560.

História interessante do Pelles d'Asno, ou a vida do Príncipe Cyrillo, 1 vol, \$560.

História Jocosa dos Três Corcovados de Setubal, Lucrecio, Flávio e Juliano, onde se descreve a equivocação graciosa das suas vidas; 1 vol com uma linda estampa colorida, \$560.

História do Grande Roberto do Diabo, duque da Normandia e Imperador de Roma, em que se trata da sua concepção e nascimento e de sua depravada vida por onde mereceu ser chamado Roberto de Deus, 1 volume com uma estampa colorida, \$600.

História da Pelle de Burro, 1 vol com uma estampa colorida, \$640.

História Verdadeira da Princesa Magalona e do Nobre e Valoroso Cavalheiro Pierre, Pedro de Provença, e dos muitos trabalhos e adversidades que passarão. 1 vol com um retrato colorido, \$640.

História Nova do Imperador Carlos Magno e dos doze Pares de França, 1 vol com uma linda estampa colorida, \$640.

Pedro Sem, que já teve e agora não tem, drama fundado em factos por L.A. Burgain, 1\$600.

Vida de Cacasseno, filho do simples Bertoldinho, neto do astuto Bertoldo, com o retrato deste heróe, \$800.

2. FOLHETOS PORTUGUESES REIMPRESSOS NO BRASIL

A fim de verificar se os folhetos constantes dos catálogos eram importados de Portugal ou reimpressos no Brasil, solicitei exemplares dos títulos acima elencados na Biblioteca Nacional. Infelizmente, a maior parte deles não foi encontrada, mas os que pude obter trazem importantes informações sobre a questão, uma vez que na contracapa há, em geral, um anúncio de outras publicações da mesma editora. Desta forma foi possível perceber que a quase totalidade dos textos eram reimpressos no Brasil, por diversas editoras. Segue-se a lista dos folhetos encontrados, bem como os títulos constantes dos anúncios:

História Verdadeira Acontecida no Reino do Algarve na qual se referem os successos de uma virtuosa dama no tempo que foi escrava do Imperador dos Turcos, Rio de Janeiro, Livraria de Domingos Gomes Brandão, Rua da Quitanda, 70, 1856, 32 p.

História interessante do Pelles d'Asno, ou a vida do Príncipe Cyrillo, São Paulo, Livraria Editora Paulicéia, 1924, 48p.

Astúcias de Bertoldo, villão de agudo engenho e sagacidade, que depois de vários accidentes e extravagâncias foi admittido a cortesão e conselheiro de Estado; obra de grande recreio e divertimento, Rio de Janeiro, Livraria Quaresma Editora, Rua de São José 71 e 73, 1913, 67p.

***Traz uma propaganda em que se anunciam as seguintes "HISTÓRIAS POPULARES":

História Branca Flor - \$500

História Verdadeira da Princesa Magalona - \$500

História da Donzela Teodora - \$500

História de João de Calais - \$500

História interessante do Pelles d'Asno, ou a vida do Príncipe Cyrillo - \$500

História do Grande Roberto do Diabo - \$500

História da Imperatriz Porcina - \$500

Conversação de Pae Manoel com Pae José, na estação de Cascadura sobre a questão Anglo Brasileira e a Guerra do Paraguay - \$500

O Papagaio Falante, ou methodo facilimo para ensinar o papagaio a fallar em pouco tempo. - \$500

Astúcias de Bertoldo, villão de agudo engenho e sagacidade, que depois de vários acidentes e extravagâncias foi admittido a cortesão e conselheiro de Estado. - \$500

Despedida de João Brandão a sua mulher, filhos, amigos e colegas. Seguido da resposta de sua esposa Carolina Augusta e da Verdadeira Despedida de João Brandão. Acrescentado com a relação dos seus crimes e reflexões christãs. - \$500

O Menino da Mata e seu Cão Piloto. - \$500

Disputa Divertida da Água com o Vinho e da Cerveja com a Azeitona. Obra alegre para afugentar tristezas. - \$500

Poesia da Guerra do Paraguay contendo mais: O Imposto do Vintém - O Célebre Chapéo de Sol de Sua Magestade, o Imperador, que sem o ter perdido foi achado no museu do Paraná - A Secca do Ceará - A Guerra de Canudos do Fanático Conselheiro - Poesias de João Sant'Anna de Maria - 1\$000

José do Telhado e sua Quadrilha - 1\$000

Poesias de Francisco Pires Zinão, o poeta coiador, obra completa. Um Volume. - 1\$000

Poesia do Russinho, do Pai da Creança etc. - 1\$000

História Jocososa dos Três Corcovados de Setubal, Lucrécio, Flávio e Juliano, onde se descreve a equivocação graciosa das suas vidas. - \$500

Confissão Geral do Marujo Vicente - \$500

Maria José, ou a filha que assassinou, degolou e esquartejou sua própria mãe, Mathilde do Rosário da Luz na cidade de Lisboa em 1848. brochura - \$500

Simplicidades de Bertoldinho, filho do sublime e astuto Bertoldo e agudas respostas de Marcolfa sua mãe - \$500

Vida de Cacasseno, filho do simples Bertoldinho, neto do astuto Bertoldo. - \$500

Disputa divertida das grandes bulhas que teve um homem com sua mulher por não lhe querer deitar uns fundilhos em uns calções velhos. Obra alegre e necessária para a pessoa que for casada. - \$500

O Menino da Mata e seu Cão Piloto. - \$500

Galatea, Égloga, 1 volume, brochura. - \$500

Vida de José do Telhado. - \$500

História da Donzela Teodora, em que trata da sua formosura e sabedoria. Traduzida do castelhano em portuguez por Carlos Ferreira Lisbonense, Recife, Typografia Clássica de I. F. dos Santos, 1877.

** "ANNUNCIO. Na mesma Livraria vende-se as histórias: da Imperatriz Porcina, da Princeza Magalona, João de Calais, Roberto do Diabo, Gil Braz de Santilhana, Castello de Grasville, Novellas escolhidas, Uma só Paixão e Dous Casamentos por Amor, A Noite do Castello e muitas obras, e todas se vendem por preços muito resumidos."

História Completa da Princeza Magalona, cuidadosamente revista e melhorada, 2ª edição, São Paulo, Livraria e Editora Paulicéia, 1926, Collecção Infantil.

** "À Venda na mesma Livraria:

José do Telhado. Uma Linda brochura em que se descreve as façanhas dos fascinorosos personagens José do Telhado e João da Silva Brandão.

Astúcias de Bertoldo. História muito bonita e moral.

História da Imperatriz Porcina. História muito bonita sobre a vida de uma Imperatriz Desgraçada (em verso)

Marujo Vicente

Cacasseno

Donzela Teodora

Carlos Magno

Princesa Magalona

Roberto do Diabo

João Soldado

Príncipe Cyrillo

Despedida de João Brandão

João de Calais

Pay Mané e Pay Zuzé

Antônio Silvino "

OBS. Estes títulos fazem parte de uma lista que inclui obras da literatura erudita como *Matyrio de um Anjo*, de Alexandre Dumas; *Último Dia de um Condenado*, de Victor Hugo ou *Iracema*, de José de Alencar.

É interessante perceber que, ao menos até os primeiros anos do século XX, os títulos de cordel aparecem lado a lado com os de literatura erudita. Não há, em nenhum dos catálogos consultados, um item destinado a Folclore ou Literatura Popular. A única exceção é a Livraria Quaresma que, em um anúncio de contracapa de folheto, identifica as obras apresentadas como "Histórias Populares".

Astúcias de Bertoldo, São Paulo, Editora Paulicéia, 1925.

** "À Venda na Mesma Livraria

Elzira, a morta virgem, lindo romance de origem brasileira, 1 volume, brochura, - 1\$000

José do Telhado. Uma linda brochura em que se descreve as façanhas dos fascinadores personagens José do Telhado e João da Silva Brandão. - 1\$000

Astúcias de Bertoldo. - \$600

História da Imperatriz Porcina. - \$600

Vicente Marujo. - \$600

Cacasseno. - \$600

História da Donzela Teodora. - \$600

História do Grande Carlos Magno. - \$600

História Princesa Magalona. - \$600

História Grande Roberto. - \$600

História do João Soldado. - \$600

História do Príncipe Cyrillo. - \$600

Despedida de João Brandão. - \$600

História de João de Calais. - \$600

Pay Manoé e Pay Zuzé. - \$600

Façanhas do Célebre Bandido Antônio Silvino. - \$600

História da Donzela Teodora, em que trata da sua formosura e sabedoria. Traduzida do castelhano em português por Carlos Ferreira Lisbonense, Rio de Janeiro, na Imprensa Régia, 1815. Com Licença.

*História do Imperador Carlos Magno e dos doze Pares de França, em que descreve a grande batalha que teve com Malaco, rei de Fez, e da qual saiu vencedor Reinaldos de Montalvão, São Paulo, Livraria Paulicéia Editora, 1925, 3ª edição. (** É a História de Reinaldos de Montalvão, como em Portugal - prosa)*

História do Grande Roberto do Diabo, duque da Normandia e Imperador de Roma, em que se trata da sua concepção e nascimento e de sua depravada vida por onde mereceu ser chamado Roberto de Deus, e prodígios que, por mandado de Deus obrou em batalha, São Paulo, Typografia e Livraria Paulicéia, 1920.

História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodônio de Roma, Rio de Janeiro, Laemmert, 1901, Bibliotheca Popular.

**** "Bibliotheca Popular. No mesmo formato e impressão do presente:**

História da Mulher Reformada e do Marido Satisfeito, 1 vol. - \$500

História da Donzela Teodora, em que trata da sua formosura e sabedoria. - \$500.

História dos Filhos de Carlos Magno, romance original - \$500

História do Grande Roberto do Diabo, duque da Normandia e Imperador de Roma, em que se trata da sua concepção e nascimento e de sua depravada vida por onde mereceu ser chamado Roberto de Deus. - \$500

História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodônio de Roma. - \$500

História interessante do Pelles d'Asno, ou a vida do Príncipe Cyrillo. - \$500

História de João de Calais. 1 vol - \$500

História Jocosa dos Três Corcovados de Setubal, 1 vol - \$500

História Nova do Imperador Carlos Magno e dos doze Pares de França - \$500

História Palpitante do Célebre João Fernandes ou Briga de Gallos por causa de um dote. Narração joco-séria, alegre e lamentosa, em prosa e verso, 1 volume, brochura. - \$500

História da Pelle de Burro, 1 vol. - \$500

História Verdadeira dos sucessos de uma virtuosa dama no tempo que foi escrava do Imperador dos Turcos. - \$500

História Verdadeira da Princeza Magalona e do Nobre e Valoroso Cavalheiro Pierre, Pedro de Provença, e dos muitos trabalhos e adversidades que passarão. - \$500

Galtéa, Égloga, 1 volume. - \$500

Palafox, verdadeiro heróe da história da Europa. - \$500

À Venda na Livraria Universal de Lemmert & c., Rio de Janeiro, São Paulo e Recife."

História do Grande Roberto do Diabo, duque da Normandia e Imperador de Roma, em que se trata da sua concepção e nascimento e de sua depravada vida por onde mereceu ser chamado Roberto de Deus, Rio de Janeiro, Laemmert, 1901.

História da Donzela Teodora, em que trata da sua formosura e sabedoria.
Traduzida por Carlos Ferreira Lisbonense, Rio de Janeiro, Laemmert,
1901.