Ana Maria de Oliveira Galvão

LER/OUVIR FOLHETOS DE CORDEL EM PERNAMBUCO (1930-1950)

Belo Horizonte

Faculdade de Educação da UFMG

2000

Ana Maria de Oliveira Galvão

LER/OUVIR FOLHETOS DE CORDEL EM PERNAMBUCO (1930-1950)

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Professora Magda Becker Soares

Belo Horizonte
Faculdade de Educação da UFMG
2000

Tese defendida e aprovada em março de 2000 pela banca examinadora constituída pelos professores:

Magda Becker Soares (Orientadora)

Jean Hébrard (INRP – Paris)

Marlyse Meyer (USP, UNICAMP)

Eliane Marta Teixeira Lopes (UFMG)

Antônio Augusto Gomes Batista (UFMG)

A Léo, com quem, com sabor,
compartilho diariamente
um pouco de cada coisa.

A André que,
trazendo alegria,
fez muito mudar.

AGRADECIMENTOS

A Magda, orientadora, por possibilitar a segurança e o suporte necessários à construção desta tese.

A Anne-Marie Chartier, orientadora no Doutorado-Sanduíche, que, de maneira paciente e competente, contribuiu para tornar a temporada em Paris produtiva e acolhedora.

A Eliane, pela fundamental importância que tem assumido em minha formação acadêmica. Pelas incansáveis sugestões que deu para esta pesquisa e pela oportunidade que me dá sempre de, prazerosamente, produzir e partilhar conhecimento.

A Jean Hébrard que, com delicadeza, disponibilidade e perspicácia intelectual, muito contribuiu para a elaboração deste trabalho.

A Ceres, amiga de sempre, que comigo trocou idéias, leu textos e deu sugestões durante todo o processo de produção desta tese.

A Eliana, Emília e Luiz que, trazendo sotaque pernambucano a Belo Horizonte, foram solidários – de muitas maneiras – durante as diferentes etapas de construção desta pesquisa.

A Dute, pela oportunidade de trocar idéias, pesquisas, textos, conversas.

A Kátia, pela partilha cotidiana de alegrias, de angústias, de fragilidades, de fortalezas – "madeira de lei que cupim não rói" – principalmente durante a temporada parisiense.

A Dade, Madalena, Mafá e Karina, amigas, todas muito importantes, de diferentes maneiras.

A Marildes que, entre outras coisas, ajudou a tornar a temporada em Paris mais viável e tranqüila.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação da UFMG, em especial aqueles que acompanharam a elaboração desta tese em suas diversas fases: Cury, Cynthia, Dute e Dade. Aos colegas do curso de doutorado: Francisca, Graça, Écio e Tê.

Aos professores e pesquisadores que se dispuseram a discutir, com disponibilidade, este trabalho, apresentando valiosas sugestões em suas diferentes fases: Justino Magalhães, Marlyse Meyer, Francisca Neuma Fechine Borges, Roberto Câmara Benjamin, Marisa Lajolo. A Osmar Fávero e a Sérgio Teixeira Lopes que gentilmente, doaram-me ou emprestaram-me vários exemplares de suas coleções particulares de folhetos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFMG, por ter proporcionado a vinda de alguns desses pesquisadores e pelas condições oferecidas para que a coleta de dados pudesse ser feita em diferentes cidades.

Ao Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita (CEALE/UFMG) que possibilitou algumas condições institucionais facilitadoras para a realização da tese.

Aos entrevistados nesta pesquisa que, com disponibilidade, me receberam: Ariano Suassuna, José Rocha dos Santos, José Mariano, Crispim da Silva, Ana Maria dos Santos, Maria José Medeiros de Oliveira, Maria dos Prazeres da Silva, Adelita Cruz, Edson Pinto, Antônio Gomes dos Santos e Josefa Marques de Oliveira.

Às instituições e acervos que, na pessoa de seus funcionários e funcionárias, gentilmente, me acolheram: Fundação Casa de Rui Barbosa, Instituto de Estudos Brasileiros (USP), Fundação Joaquim Nabuco, Biblioteca Pública de Pernambuco, Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (PE). A Paula da Cunha e a Sônia Luyten que, apesar das condições institucionais adversas, possibilitaram a consulta à parte do acervo Raymond Cantel, em Poitiers, França.

Aos colegas do Departamento de Fundamentos Sócio-Filosóficos da Educação da Universidade Federal de Pernambuco que, em um momento delicado, possibilitaram a minha liberação dos encargos institucionais para realizar integralmente o curso em Belo Horizonte. Particularmente, agradeço a Janete, Alfredo, Ramon, Policarpo, Flávio e Ferdinand. Agradeço também a outros amigos da UFPE, em especial a Artur pela energia positiva que sempre trouxe.

A Beth Cassimiro que, desde a minha graduação, não se cansa de incentivar, colaborar e ajudar a traçar caminhos em minha trajetória acadêmica.

A minha família: mamãe, papai – de onde estiver – Carlos, Jayme, vovô, cunhadas, tios, tias, primos, primas e parentes de Belo Horizonte. A Laís que, sem saber, trouxe parte da alegria e tranqüilidade necessárias à elaboração de um trabalho deste tipo.

Aos amigos que nunca deixaram de estar próximos: Renan, Deinha, Renata, Diane, Hélder e Leonice. De modo especial, agradeço a Katya que, solidariamente, no momento inicial da pesquisa, comigo se aventurou na busca dos leitores de folhetos.

A todas as outras pessoas (que certamente se reconhecerão aqui) que, de uma maneira ou de outra, forneceram parte do suporte necessário à elaboração desta tese.

À CAPES que, através de seus programas de capacitação docente (PICDT) e de Doutorado no Brasil com Estágio no Exterior (PDEE), possibilitou um ambiente mais tranqüilo para a realização deste trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO ... 13

INTRODUÇÃO ... 15

1. O tema e sua escolha ... 15
2. Uma visão panorâmica da literatura de cordel no Brasil ... 21
   2.1. Breve trajetória da literatura de folhetos ... 23
   2.2. A temática das histórias ... 34
   2.3. Negros, protestantes, mulheres e "matutos" nos folhetos ... 36
3. Indicações gerais sobre a metodologia utilizada ... 56
4. A estruturação do trabalho ... 60

PRIMEIRA PARTE

QUEM ERAM OS LEITORES/OUVINTES DE FOLHETOS: UMA ANÁLISE DOS CORDÉIS – OBJETO MATERIAL E TEXTO ... 63

1. Introdução ... 65
2. Considerações sobre a metodologia utilizada ... 67
3. Uma apresentação do *corpus*: autores, editores e locais de publicação ... 73

CAPÍTULO I

Uma análise da materialidade do impresso ... 81

1. Indicadores de quem era o leitor/ouvinte visado pelos poetas e/ou editores ... 81
   1.1. Os locais de venda ... 81
   1.2. O universo de impressos e outros produtos anunciados nos folhetos ... 86
   1.3. Número de páginas ... 91
   1.4. O preço ... 93
   1.5. As capas ... 95
   1.6. As quartas-capas ... 111
   1.7. Referências a direitos autorais ... 119
   1.8. Vinhetas no interior do texto ... 129
   1.9. Número de estrofes dos poemas e dos folhetos ... 143
   1.10. Número de estrofes por página ... 144

1.11. Número de poemas publicados em cada folheto 145
1.12. Presença ou ausência de outras páginas, no folheto, sem poemas 146
1.13. Classificação geral do(s) poema(s) 147
1.14. Denominações dadas, pelo editor ou autor, ao próprio folheto 149
1.15. Maiúsculas ou minúsculas no início dos versos 151
1.16. Tamanho dos folhetos 152
1.17. Tipo utilizado no corpo do texto 153
2. Considerações finais 159

CAPÍTULO II

Uma análise de alguns textos 161
1. Introdução 161
2. O "caminho narrativo" 161
2.1. O barbaro crime das mattas da Varzea 162
2.2. Historia da Princesa da Pedra Fina 172
2.3. A batalha de Oliveiros com Ferrabraz 180
2.4. O cachorro dos mortos 185
2.5. A lamentável morte de Getúlio Vargas 191
2.6. O pavão misterioso 194
2.7. A chegada de Lampião no inferno 204
2.8. As proezas de João Grilo 209
3. As marcas da oralidade 218
3.1. A utilização de um dialeto oral regional 219
3.2. A presença dos diálogos, dos discursos diretos 224
3.3. Papel dos adjetivos 227
3.4. Presença do elemento mítico-religioso 235
4. A "enciclopédia do leitor" 246
5. Folhetos e jornais: uma análise comparativa do ponto de vista do leitor 257
6. Considerações finais 268

SEGUNDA PARTE

USOS E APROPRIAÇÕES DOS FOLHETOS: UMA APROXIMAÇÃO DOS LEITORES/OUVINTES EMPÍRICOS 271

1. Introdução 273
2. Considerações sobre a metodologia utilizada 274
   - 2.1. As entrevistas 274
   - 2.2. As memórias e os romances 287

CAPÍTULO III

Caracterização dos leitores e ouvintes 299

1. Introdução 299
2. Homens e mulheres? Meninos e meninas? 300
3. Negros e brancos? 305
4. "Crentes" e católicos? 310
5. Analfabetos? 312
6. "Pobres"? 317
7. "Matuto"? "Nordestino"? 320
8. Considerações finais 327

CAPÍTULO IV

Qual a "cultura escrita" do leitor/ouvinte de folhetos? 329

1. Introdução 329
2. Como se davam os processos de inserção na cultura escrita? Algumas aproximações 333
   - 2.1. O acesso à alfabetização e às primeiras leituras 333
   - 2.2. O desenvolvimento das competências de leitura através da inserção na cultura urbana 343
     - 2.2.1. O espaço da rua 343
     - 2.2.2. O papel do cinema 346
   - 2.3. O papel da "literatura popular" 347
     - 2.3.1. Histórias em Quadrinhos 348
     - 2.3.2. Livros de Detetive 350

2.3.3. Almanaques, modinhas, folhinhas, anuários 352

   - 2.4. Revistas 356
   - 2.5. Jornais 359

2.6.As histórias tradicionais em prosa....364
2.7. Poesias populares em outros suportes....366
2.8. Outros livros....368
3. Considerações finais....373

CAPÍTULO V

A compra e o empréstimo: o acesso dos leitores/ouvintes aos folhetos....377
1. Introdução: a posse e o empréstimo....377
2. Locais e contextos de venda....383
3. A escolha dos folhetos pelo público leitor/ouvinte....389
3.1. O papel do vendedor....389
3.2. O papel do enredo....393
3.3. A influência dos autores e/ou editores....394
3.4. Outros fatores....396
4. Os temas e as histórias preferidos pelos entrevistados....397
4.1. Os romances....397
4.2. Anti-heróis e "Amarelinhos"....404
4.3. Lampião e outros "valentes"....406
4.4. Políticos....407
4.5. "Acontecidos"....408
4.6. "Safadeza"....410
4.7. Gracejo....411
4.8. Pelejas....412
5. Considerações finais....413

CAPÍTULO VI

As situações de leitura/audição de folhetos....415
1. Introdução....415
2. Leituras/audições de folhetos em situações de sociabilidade: leituras em voz alta....416
2.1. Onde e quando se lia/ouvia....416
2.2. Quem e como lia/ouvia....420
2.3. O que se lia/ouvia....422
3. Leituras de folhetos, contadores de histórias e outros aspectos da cultura oral....425
4. Leituras de folhetos e cantorias....441

5. Leituras intensivas 448
6. Leituras de folhetos e memorização 450
6.1. Alguns exemplos de memorização de folhetos 454
7. Leituras solitárias 469
8. Leituras proibidas 470
9. Considerações finais 472

CAPÍTULO VII

Papéis atribuídos à leitura/audição de folhetos 473
1. Introdução 473
2. Folhetos: a "distração da época" 473
2.1. Suportes de sociabilidade cultural além dos folhetos 475
2.1.1. Contadores de histórias e repentistas 475
2.1.2 Festas e autos populares 476
2.1.3. Cinema 481
2.1.4. Teatro 482
2.1.5. Rádio 483
2.1.6. Outros suportes de sociabilidade 484
3. Recepção da leitura/audição de folhetos: estética e ética 485
3.1. Vocabulário do prazer 486
3.2. Prazer e partilha da leitura 488
3.3. A oralização 489
3.4. Leitura e identificação 489
3.5. Folhetos: fontes de informação? 493
3.6. Papel "educativo" dos folhetos 497
4. Considerações finais 507

CONCLUSÃO 509

ABSTRACT 515

RÉSUMÉ 517

BIBLIOGRAFIA 519
1. Fontes 519
1.1. Folhetos de cordel analisados 519
1.1.1. Folhetos datados 519
1.1.2. Folhetos não datados 523
1. 2. Memórias e romances 526
1.3. Jornais 528
1.4. Outras fontes 528
2. Referências bibliográficas 529

RESUMO

O trabalho teve como objetivo (re)construir o público leitor/ouvinte e os modos de ler/ouvir literatura de cordel, entre 1930 e 1950, em Pernambuco. Na pesquisa, foram utilizadas como principais fontes entrevistas, autobiografias, romances, os próprios folhetos e outros documentos. As fontes coletadas foram sendo cruzadas ao longo da pesquisa, a partir de determinadas categorias, algumas das quais definidas *a priori* (como as de gênero, classe, raça/etnia e geração) e outras emergentes do contato com o próprio material empírico ou com a bibliografia sobre o tema (como as de popular, Nordeste, urbano e rural, oral e escrito). Os estudos sobre história cultural e da leitura, as discussões em torno da cultura popular, as pesquisas que se detêm sobre a relação entre oralidade e letramento e os trabalhos referentes à "história" oral nortearam, teórica e metodologicamente, a investigação. O trabalho está dividido em duas partes. Na primeira, composta de dois capítulos, são identificados indícios de quem era o leitor/ouvinte visado pelos autores/editores de folhetos, a partir, principalmente, da análise dos próprios cordéis: texto e objeto material. O texto de um dos folhetos analisados é comparado, ainda, com notícias veiculadas em jornais da época sobre o mesmo assunto nele tratado. Na segunda parte da tese, composta de cinco capítulos, busca-se uma aproximação do leitor empírico, caracterizando-o e reconstruindo as formas de acesso que tinha aos folhetos, as situações de leitura/audição desses impressos e os papéis atribuídos à sua leitura e/ou audição. A pesquisa mostrou que o público a que os folhetos se destinavam não foi, em princípio, popular. A análise dos impressos mostra que, dirigida, inicialmente, sobretudo às camadas médias, aos poucos, principalmente a partir dos anos 30, a literatura de folhetos tornou-se um impresso de larga circulação: passou a se destinar, assim, a um público pouco exigente e pouco habituado ao universo *letrado*, formado, em sua maioria, pelas camadas populares urbanas, por pessoas analfabetas ou com um grau restrito de escolarização. A análise dos textos dos folhetos, por sua vez, revela que eles estão impregnados de marcas de oralidade e que os caminhos narrativos escolhidos pelos poetas para narrar as histórias podem ser considerados bastante previsíveis, exigindo poucos esforços do suposto leitor para proceder à sua compreensão. Nas cidades, o público, composto em sua maioria de pessoas analfabetas ou semi-alfabetizadas, ao conviver com outros aspectos da cultura escrita, revelava, em menor ou maior grau, um contato com uma diversidade de tipos de impressos, em muitos casos também compartilhados por outros grupos sociais. É também a partir dos anos 30 que o público parece se ruralizar: para os leitores/ouvintes das pequenas comunidades rurais e cidades do interior do Estado, os folhetos constituíam a principal, senão a única, mediação entre eles e o mundo da leitura, da escrita e do impresso. Comprados ou tomados de empréstimo, os folhetos eram lidos pelo vendedor ainda nas feiras e, posteriormente, em reuniões coletivas, onde ocorriam, em muitos casos, narrações de contos e cantorias. Os poemas eram lidos, principalmente, de maneira intensiva e a memorização, facilitada pela própria estrutura narrativa e formal dos poemas, era considerada, pelos leitores/ouvintes, fundamental nos processos de apropriação das leituras. Os papéis atribuídos à leitura/audição de folhetos não pareciam restritos às disposições pragmáticas dessa prática: a dimensão estética era fundamental no processo de fruição do objeto lido/ouvido. A pesquisa mostrou que as formas de leitura geradas pelos impressos e/ou pelos textos dos poemas não coincidiam, necessariamente, com os usos e as apropriações que os leitores/ouvintes empíricos deles faziam.

INTRODUÇÃO

1. O tema e sua escolha

Este trabalho tem como objetivo reconstituir o público leitor/ouvinte e os modos de ler/ouvir literatura de cordel, no período entre 1930 e 1950, em Pernambuco. Alguns motivos presidiram a escolha desse objeto: na explicitação dessas razões podem ser encontrados diversos fatores que explicam meu posicionamento em relação ao que já foi escrito sobre o tema, as opções metodológicas que fiz, os resultados a que cheguei e a escrita final do texto.

Pernambuco, anos 90. No carnaval, explodem orquestras de frevo, bonecos gigantes, ursos, tambores, caboclinhos, grupos de maracatus (dos que são formados por jovens de classe média que se fantasiam de negros escravos e daqueles compostos por trabalhadores da cana-de-açúcar que os usineiros enviam da zona rural no mesmo caminhão utilizado para transportá-los no trabalho diário e que, há décadas, dramatizam assim suas formas de pensar e de sentir o mundo), ao lado dos sons do axé-music e das escolas de samba. No São João, o forró, o xaxado, o xote, o baião, as quadrilhas, os bacamarteiros compõem a paisagem principalmente do interior do Estado e da periferia da capital. Proximamente ao Natal, grupos de pastoris se apresentam em praças, escolas e festas. Adolescentes de classe média podem ser encontrados freqüentando algumas das boates mais bem estruturadas do país ou nas apresentações de grupos de maracatu que acontecem aos domingos no Varadouro, Olinda. Durante todo o ano, mas principalmente no verão, violeiros, repentistas, cordelistas sobrevivem (mal) graças à imagem do Nordeste vendida em todo o país (e em outros países do mundo), que atrai anualmente milhares de turistas à região. Ao mesmo tempo em que soam as emboladas, podem-se encontrar "barraqueiros" na praia que, além de alugar cadeiras, *jet-skis*, ultraleves, caiaques, conquistam os "gringos" pronunciando algumas palavras em inglês. Ariano Suassuna é Secretário de Cultura do Estado. E Chico Science, mesmo depois de sua morte prematura, ao cantar a cidade decadente, os mangues, os caranguejos, continua a contribuir para que ritmos arcaicos – maracatus, caboclinhos, cirandas, frevos – misturem-se com aqueles que estão na vanguarda musical. Lenine,

Otto, Mestre Ambrósio e Cascabulho, entre tantos outros, passam a ocupar um espaço importante no cenário musical brasileiro. Há anos, o Quinteto Armorial (retomado como Quinteto Romançal), o Quinteto Violado, o Balé Popular do Recife ou a Banda de Pífanos de Caruaru produziram/têm produzido suas obras tendo como matriz a "cultura popular". Antônio Nóbrega é premiado no Brasil e no exterior com seus espetáculos regionais e universais, a um só tempo. Jovens, como Eduardo Ferreira, destacam-se no cenário da moda também utilizando a matriz "popular" em suas criações. E artistas nem tão jovens nem tão sofisticados, como D. Selma do Coco e Lia de Itamaracá, que há anos, de maneira mais ou menos anônima, cotidianamente produzem "cultura popular", fazem apresentações e gravam CDs no Brasil e no exterior. Em 1997, é inaugurado o Bar do Cordel, no Recife Antigo, com a presença de J. Borges, o famoso xilógrafo de Bezerros. No mesmo ano, na abertura da I Feira Internacional do Livro de Pernambuco, conta-se com a presença da banda de Pífanos de Caruaru e de poetas populares que, insistentemente, ainda produzem seus cordéis. Reportagens sobre a "morte" do gênero – anunciada há pelo menos duas décadas – podem ser encontradas com freqüência na imprensa. Estudos sobre o tema também são divulgados em *home-pages* e em livros, cada vez mais numerosos. Aos poucos, a divulgação dessas manifestações, inicialmente restrita a Pernambuco e a outros Estados do Nordeste, alcança repercussão na mídia nacional[1]. Ao mesmo tempo, permanece, principalmente na imprensa e no imaginário dos "não nordestinos", a imagem do Nordeste como o lugar do arcaico, da imobilidade, da não modernidade, do rural, do folclore, dos grandes coronéis[2].

Em resumo, principalmente a partir do início dos anos 90, tem-se assistido a uma revalorização dos movimentos culturais calcados na "cultura popular". Essa tendência tem-se refletido no surgimento de grupos musicais, no ressurgimento de outros, na criação de espetáculos teatrais, na produção cinematográfica, nos investimentos de políticas públicas (contribuindo para revitalizar, por exemplo, o carnaval tradicional de rua do Recife), na elaboração de pesquisas. Essa revalorização está pautada, na maioria das vezes, ao contrário do que aconteceu na década de 70, em uma re-significação, em

[1] Em 1999, por exemplo, a Rede Globo fez uma reportagem sobre a inauguração do Museu do Cordel em Fortaleza e trouxe, para o *Bom Dia Brasil*, o xilógrafo J. Borges. Durante o mesmo ano, diversas foram as reportagens publicadas na *Folha de São Paulo* sobre alguns dos aspectos citados.

[2] Sobre a "invenção" do Nordeste, ver Durval de Albuquerque Júnior (1994 e 1999).

um reordenamento, em uma atualização e em uma sofisticação de linguagens, muitas vezes influenciados por movimentos de vanguarda – nacionais e internacionais –, o que tem provocado um certo mal-estar entre os que acreditam na existência de uma arte popular pura.

Embora seja um pouco óbvio afirmar que toda produção intelectual é marcada por seu tempo, considero importante explicitar que todo esse universo cultural – em que me formei/tenho me formado e se formam diariamente meninos e meninas no Estado – marcou profundamente todas as etapas da pesquisa: da definição do objeto à escrita do texto. Muito freqüentemente tenho me identificado com todo esse movimento e, cada vez mais, vejo que não foi por acaso que escolhi o tema de pesquisa em que me envolvi. À semelhança dos estudos que foram realizados nos anos 70, meu trabalho certamente tem a marca da época em que foi produzido e do meu posicionamento em relação a essa época. Sou de uma geração que, nascida no final dos anos 60, não participou ativamente dos movimentos sociais nem do resgate da "voz dos oprimidos" ("pobres", "nordestinos"), tão presentes entre a "esquerda" e a intelectualidade da década de 70 brasileira. Nesse momento, era criança de classe média, estudante de colégios católicos. E, formada no universo cultural que descrevi – onde festas e manifestações populares faziam parte da rotina das cidades onde morei (Recife e Campina Grande) –, não fui uma leitora de cordéis. Conheci esse tipo de impresso – creio que como toda "nordestina" urbana nascida nessa época – como um objeto exótico, que se vendia e se cantava para turistas. Como afirma Pierre Vilar, o presente modifica de maneira permanente as questões dos historiadores, o que os obriga "...a um procedimento retrospectivo que os leva do conhecido para o desconhecido, que os faz descobrirem mudanças e continuidades... Essa curiosidade renovada nunca é gratuita: o fato é que a compreensão exigente do presente é inseparável do conhecimento do passado." (1998, p.272). É sempre ilusória a concepção de que é possível ressuscitar integralmente o passado: é a partir de esquemas explicativos do presente que o pesquisador se aproxima do que ocorreu em outros tempos. Nas palavras de Jacques Le Goff:

> "A história, mesmo que recorra a uma escrita, à narrativa, a retratos, permanece um esforço de explicação. Mergulhar no passado como está implicado na idéia de ressurreição integral é uma empresa que não apenas é vã e ilusória, como anticientífica. Temos que tentar reencontrar o sabor do passado, a vida, os sentimentos, as mentalidades de homens e mulheres, mas em sistemas de exposições e interpretações de historiadores do presente." (1998, p.103).

Um outro ponto que eu gostaria de destacar refere-se à minha experiência como professora e pesquisadora de História da Educação. Embora a pesquisa nessa área tenha crescido muito, recentemente, diversificando o entendimento sobre os processos educativos na História, até bem pouco tempo limitado às políticas educacionais e ao pensamento pedagógico, muito pouco se tem produzido/escrito/publicado sobre processos educativos não escolares[3]. Mesmo que se saiba que eles, até um momento histórico muito próximo de nós, tenham exercido força, às vezes muito maior do que a escola, na inserção das pessoas em mundos culturais específicos, principalmente em alguns lugares, no caso brasileiro. Por vezes, tem-se a impressão de que a única mediação entre as camadas analfabetas ou semi-alfabetizadas da população e a leitura e a escrita é realizada pela escola. Na pesquisa que resultou em minha dissertação de Mestrado[4] essa questão já aparecia muito claramente, embora naquele momento não fosse minha intenção aprofundá-la. Naquele trabalho, pude constatar, através principalmente da análise de autobiografias e da obra literária de José Lins do Rego, que, no período estudado, era extremamente marcante, na formação dos meninos e meninas paraibanos, a presença de certas manifestações da "cultura popular". Em uma sociedade predominantemente oral, os contadores de histórias, os pastoris, os livros cujos conteúdos estavam indissociavelmente ligados à tradição popular (como aquele sobre Carlos Magno), as festas de São João e Carnaval imprimiram-se com força na memória dos narradores.

Diante de questões como essas, que me instigavam e provocavam a necessidade de realização de investigações, diversas possibilidades de pesquisa se vislumbravam: a idéia básica inicial era buscar compreender que papel desempenhavam certas

---

[3] Nos encontros acadêmicos da área, tem-se insistido, pelo contrário, sobre a necessidade de investigar o que constituiria o "núcleo duro" da História da Educação: a escola e seus processos. Para uma discussão sobre a configuração e atuais tendências da historiografia da educação brasileira, ver, entre outros, Clarice Nunes (1992, 1996 e 1998), Eliane Marta Lopes (1986), Marta Carvalho (1998), Marta Carvalho e Clarice Nunes (1993), Miriam Warde (1990).

[4] Ver Ana Maria Galvão (1994 e 1998).

manifestações culturais, tradicionalmente classificadas como "populares", na formação/educação/inserção em um mundo cultural específico dos meninos e meninas, fora do contexto escolar[5], em determinadas regiões de Pernambuco, em certo período de tempo. Essas possibilidades refletiam a continuidade de um projeto acadêmico que vem se delineando, há alguns anos, em torno da História, da Linguagem – em especial da leitura e da escrita – e da Educação.

Optei, depois de diversos movimentos, por me deter na investigação dos leitores/ouvintes e das leituras/audições dos folhetos de cordel, entre 1930 e 1950, em Pernambuco. O cordel, em si, parecia-me um objeto nuclear, no sentido de possibilitar, dependendo do olhar que se coloca sobre ele, a discussão de temas, para mim, há muito instigantes. Ele poderia ser objeto de análise de diversas áreas ou linhas de pesquisa que, de um modo ou de outro, em um nível ou em outro, eu já conhecia e que me provocavam interesse. Em outras palavras, o objeto escolhido parecia me permitir dar certos vôos empíricos e teóricos. Não o objeto em si que, como qualquer outro, permite muito pouco; a maneira como poderia abordá-lo, no entanto, parecia possibilitar melhor compreender uma série de questões. Inicialmente, o cordel poderia ser objeto privilegiado de investigação da própria História – em particular, da história cultural, da história da leitura e da escrita, da história dos usos do impresso por diferentes grupos sociais, da história das práticas educativas extra-escolares (na medida em que, para alguns segmentos sociais, em certa época e em alguns lugares, representava um dos únicos contatos que tinham com a escrita, a leitura e o impresso).

O problema de pesquisa escolhido me faria aprofundar questões sobre a leitura, que sempre me interessaram, seja em conseqüência de uma experiência pessoal como leitora, seja como professora e pesquisadora. Em que se constitui, afinal, a leitura? Que efeitos são por ela produzidos? O que são os imponderáveis apontados pelos estudos sobre o tema que a caracterizam? Quem é, afinal, o leitor, essa figura fugidia, pouco entendida, relativamente pouco estudada? A leitura como prática das camadas populares me parecia, então, ainda mais instigante. Que leitor é esse, em geral identificado como não-leitor? Quais os sentidos atribuídos à leitura por esse tipo específico de leitor? Que

[5] Questões desse tipo têm originado, há alguns anos, para o período contemporâneo, estudos nas áreas de Antropologia e Educação. Ver, especialmente, os trabalhos de Carlos Rodrigues Brandão (entre outros, Brandão, 1982, 1983, 1989 e 1990).

leitura é essa que realiza, em geral compreendida, por um lado, como expressão de uma suposta "alma popular" ou, por outro, como sinônimo de alienação? Pensar na possibilidade de conhecer/escutar/entrevistar o leitor concreto, confrontando-o com o leitor pensado pelo autor e/ou editor e explicitado através da análise do texto e do impresso, estimulava-me. Além disso, pensar o leitor e a leitura na História, ainda que recente, parecia importante para relativizar certas afirmações comuns nos estudos sobre esse gênero, principalmente as que tendem a "congelar" o cordel em determinada época e universalizá-la[6].

A pesquisa possibilitaria ainda, desse modo, a escolha da "história"[7] oral como metodologia, o que também me parecia extremamente profícuo, na medida em que teria depoimentos raros/originais/singulares, embora de pessoas comuns, sobre experiências de leitura. Além disso, realizar a reconstrução dos usos da leitura e da escrita na cidade/Estado em que nasci, formei-me e onde trabalho, em um período histórico não remoto (o que faz com que suas marcas estejam cotidianamente ainda presentes na atualidade), também me atraía. O problema escolhido me possibilitaria, ainda, discutir as questões do "popular" e do Nordeste, duas temáticas insistentemente presentes quando se fala sobre o tema e que me "perseguem" e me "atormentam" há muito tempo. A leitura da bibliografia sobre o tema tornou ainda mais agudas essas questões. Como ocorre em estudos similares realizados em outros países, a princípio tudo parece já estudado e esclarecido: um estudo repete o outro, complexificando pouco as afirmações exaustivamente repetidas. Compreendi como o discurso sobre o cordel, gestado principalmente na década de 70, contribuiu para conformar certos modos de visualizar e

---

6 Pressupunha, como Ruth Terra (1983), que a "...interferência do momento histórico na leitura dos folhetos, questão igualmente relevante, pode ser melhor explicitada se considerarmos os textos publicados ao longo das últimas décadas. Um romance ou poemas sobre cangaceiros ou anti-heróis possivelmente não são lidos do mesmo modo em diferentes épocas. Textos sobre Antônio Silvino não conservariam hoje a mesma significação que possuíam para o público de quando Silvino atuava com o seu bando. No período estudado, a questão de como eram lidos os folhetos só pode ser respondida indiretamente através do conjunto dos textos editados e na sua relação com o momento histórico. A verificação do código de leitura do público é base para compreensão da presença e permanência de alguns textos no Nordeste. A apreensão do folheto pelo seu público parece-me fundamental no estudo desta literatura." (Terra,1983, p.36).

7 As aspas utilizadas na palavra história pretendem chamar a atenção para a idéia de que a metodologia da "história" oral (que envolve uma dimensão técnica e uma dimensão teórica), por si só, não constitui "História". A metodologia, como qualquer outra, torna-se instrumento da História desde que também submetida aos procedimentos típicos da pesquisa historiográfica. Ver, entre outros, Marieta Ferreira e Janaína Amado (1996).

de compreender esse objeto, até hoje. A própria catalogação dos estudos sobre o tema na seção sobre "folclore" (e não sobre "literatura brasileira", por exemplo) das bibliotecas já constituía um importante ponto de partida. Somando-se a todos esses fatores, o trabalho com folhetos de cordel também me parecia viável: afinal, tratava-se de um objeto palpável, encontrado em acervos, o que não acontecia com o conto popular, a poesia oral (ambos sujeitos à intermediação dos "coletores", já que, originalmente, não são escritos nem impressos) e os autos de celebração.

Assim, o fato de que o objeto cordel era passível de diversas análises, apresentando uma multiplicidade de faces e mostrando-se potencialmente rico para a aproximação e aprofundamento de questões que têm me acompanhado ao longo de minha trajetória acadêmica, foi um fator decisivo na escolha. A opção pelo período de 1930 a 1950 veio depois, através do contato com a bibliografia sobre o tema. Foi nesse momento que o cordel conheceu o auge de sua produção, edição e vendagem.

Com o objetivo de possibilitar uma melhor visualização do objeto cordel e, desse modo, das escolhas metodológicas que fiz e da organização geral do trabalho, optei por, nesta Introdução, apresentar uma visão panorâmica da literatura de cordel no Brasil. Nela, além de uma reconstrução, realizada sobretudo a partir de estudos sobre o tema, do desenvolvimento da literatura de folhetos no país, discorro brevemente sobre as temáticas mais comuns versadas nos poemas e sobre o modo como alguns assuntos são tratados nos folhetos.

2. Uma visão panorâmica da literatura de cordel no Brasil

"Folheto", "livrinho de feira", "livro de histórias matutas", "romance", "folhinhas", "livrinhos", "livrozinho ou livrinho véio", "livro de história antiga", "livro de poesias matutas", "foieto antigo", "folheto de história de matuto", "poesias matutas", "histórias de João Grilo", "leitura e literatura de cordel", "história de João Martins de Athayde" ou simplesmente "livro". Essas foram algumas denominações que os leitores, leitoras, ouvintes e vendedor que entrevistei utilizaram para designar o que os estudos acadêmicos brasileiros sobre o tema renomearam e difundiram, por todo o país, como literatura de cordel. Alguns entrevistados afirmaram que, embora conhecessem esta

última denominação, ela não era, de maneira nenhuma, utilizada na época. Folheto, para os mais finos, e romance, para aqueles que tinham um número maior de páginas, eram, efetivamente, as maneiras pelas quais os poemas impressos eram conhecidos. Nos folhetos, em suas capas, contra-capas e quarta-capas, aparecem denominações como "livros", "livros de versos", "romances", "folhetos", "obras" e "poesias populares". Liêdo Souza (1976, p.13) registra ainda outras formas como essa literatura é conhecida, o que varia de região para região: "obra", "livro de Ataíde" (um dos autores e editores de folhetos mais importantes da história), "estória do meu padrinho" (referência à Padre Cícero), "arrecifes" (por ser proveniente, em sua época de apogeu, do Recife) e "ABC's" (forma específica de alguns folhetos).

A denominação "literatura de cordel" foi atribuída aos folhetos brasileiros, pelos estudiosos, a partir de um tipo de literatura semelhante encontrado em Portugal. Câmara Cascudo (1988) situa na década de 60 a difusão dessa denominação no país para se referir aos "folhetos impressos" no território brasileiro, até então somente utilizada para o caso português. Em 1953, em *Cinco Livros do Povo* (Cascudo, 1994), o autor afirma que "as brochurinhas em versos", encontradas então no Brasil, eram denominadas "folhetos". Acrescenta que não conhecia uma denominação genérica para esse objeto impresso. Refere-se, então, ao título português "literatura de cordel", justificado pelo fato de os livros serem postos à venda "cavalgando um barbante", como, segundo ele, acontecia ainda em algumas partes do Brasil.

Dão-se esses nomes, assim, a uma forma de poesia impressa, produzida e consumida, predominantemente, em alguns Estados da região Nordeste. Embora caracterizado pela forte presença da oralidade em seu texto e forma, o cordel é necessariamente impresso, distinguindo-se de outras formas de poesia oral, como as pelejas e desafios, "cantados" pelos cantadores ou repentistas. Assim é que Câmara Cascudo (1988, p.438) situa a especificidade do cordel, um tipo de literatura tradicional – e não oral –, em "sua destinação gráfica, circulando em opúsculos impressos". Cordelista, poeta de bancada, ou simplesmente poeta são algumas denominações dadas àqueles que escrevem os versos.

2.1. Breve trajetória da literatura de folhetos

Não há, entre os estudiosos, um consenso quanto às origens desse tipo de literatura no país e, particularmente, seu desenvolvimento no Nordeste brasileiro. Sabe-se que a questão das origens é sempre problemática no âmbito da historiografia contemporânea, revelando-se, quase sempre, um falso problema e um esforço inócuo em busca de sua resolução[8]. No caso específico de manifestações populares tradicionais e de um país com inúmeras influências étnicas e culturais como o Brasil, essa questão torna-se ainda mais aguda. No entanto, traçarei aqui alguns resultados apontados por pesquisas realizadas. Em geral, as origens da literatura de cordel são relacionadas ao hábito milenar de contar histórias que, aos poucos, começaram a ser escritas e, posteriormente, difundidas através da imprensa, a exemplo do que ocorreu em diversos países[9]. Assim Marlyse Meyer (1980) descreve esse processo:

> "Em todo o mundo, desde tempos imemoriais, à **grande tradição** da literatura escrita culta correspondeu sempre, em todas as culturas, a **pequena tradição** oral de contar. Às vezes, porém, o contador pegava lápis e papel e se punha a escrever – ou a ditar – o que já estava havia tempo em sua memória, ou o que de novo inventava, ampliando um pouco o seu público.
> Quando surgiram as máquinas impressoras, a divulgação dessas obras de **pequena tradição literária** estendeu-se a um número maior de leitores: algumas eram escritas em prosa; a maioria, porém, aparecia em versos, pois era mais fácil, a um público analfabeto, decorar versos e mais versos, lidos por alguém.

[8] A história tem sido considerada como feita de descontinuidades e rupturas e não somente de permanências que se deslocariam em uma trajetória linear e progressiva em direção (retrospectiva) a um suposto ponto de onde tudo se teria originado. Assim Michel Foucault se refere à questão: "Procurar uma tal origem é tentar reencontrar 'o que era imediatamente', o 'aquilo mesmo' de uma imagem exatamente adequada a si; é tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira. (...) O que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate." (1979, p.18). Ou, como afirma o romancista Olivier Rolin (1998): "Mais non, rien ne commence, ni ne recommence, jamais, ni le Nil, ni les petites histoires dramatiques qui lient nos vies, la seule chose assurée est la fin. (...) Ce que je sais, c'est que le Nil n'as pas de source, ni nos histoires: et que, de nos histoires, nous ne sommes pas le centre, sauf si nous écrivons, parce que l'écriture est le moyen d'un monde insaisissable." (p.65;71).

[9] Francisco das Chagas Batista (1998/1929), por exemplo, traz diversos exemplos de cantadores que, durante o século XIX e início do XX, transcreviam seus versos para se apresentarem nas cantorias. Em alguns casos, os poemas eram enviados a outros cantadores através de cartas. Esse processo, no entanto, não pode ser considerado sem nuances. Leonardo Mota (1987/1921), por exemplo, afirma que Serrador, conhecido cantador pernambucano, preferia não escrever nem publicar seus versos por temer a sua divulgação. Para Serrador, publicar era "soltar" os versos.

> Esta foi a trajetória daquilo que se chamou, na França, literatura de *colportage* (mascate); na Inglaterra, *chapbook* ou balada; na Espanha, *pliego suelto*; em Portugal, **literatura de cordel** ou **folhas volantes**." (Meyer,1980, p.3)

De fato, formas de literatura semelhantes ao cordel podem ser encontradas em diversos outros países:

> "É evidente que o romanceiro que nos veio de Portugal não era exclusivamente lusitano; aí tinha chegado por várias fontes. Era assim peninsular, tanto que se divulgou também nas partes de colonização espanhola na América. Na cultura popular dos países hispano-americanos encontramos os traços da presença desse romanceiro, não raro as mesmas narrativas, sobretudo as novelas tradicionais, que se espalhavam pela Europa. Também na área de origem espanhola os versos que correspondiam ao português na literatura de cordel igualmente aparecem, do que ainda hoje persistem alguns traços. Na Espanha, a literatura de cordel era chamada de *pliegos sueltos*, o que corresponde à denominação também portuguesa de folhas volantes." (Manuel Diégues Júnior,1986, p.31-32)[10].

Câmara Cascudo (1988), no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, dá exemplos de tipos de literatura semelhantes ao cordel encontrados na Espanha e na França. De acordo com o autor, a maioria dos folhetos emigrou para o Brasil através dos colonizadores, ingressando no patrimônio oral. Segundo Cascudo, a prática de conservar a memória dos episódios pelo canto poético é fórmula universal e milenar, sendo utilizada no Brasil já no século XVI, pelos indígenas, como registraram Fernão Cardim, Gabriel Soares de Souza e André Thevet. Também os povos africanos, como os sudaneses e os bantos, registravam suas tradições em poemas[11].

Manuel Diégues Júnior (1986) também afirma que, resguardadas as especificidades que cada uma dessas formas de literatura assume em diferentes países da América colonizada, pode-se perceber semelhanças, por exemplo, entre o *corrido*, encontrado no México, na Argentina, na Nicarágua e no Peru, e o *contrapuento*, semelhante à peleja ou desafio, também encontrado no México. Da mesma maneira, na Argentina podem ser observados *hojas* ou *pliegos sueltos*, semelhantes ao cordel, e o *payador*, que lembraria o nosso cantador.

---

[10] Para um aprofundamento sobre a *littérature de colportage* francesa, ver, entre outros, Roger Chartier e Hans-Jürgen Lüsebrink (1996), Roger Chartier (1982), Robert Mandrou (1985/1964), Geneviève Bollème (1971), Laurence Fontaine (1993), além de Charles Nisard (1854), o primeiro a realizar um estudo, em forma de inquérito, sobre o tema. Para o caso espanhol, ver Jean-François Botrel (1993). Para os *chapbooks* ingleses, ver John Ashton (s.d./1882) e Victor Neuburg (s.d./1968).

Os primórdios da literatura de cordel encontrada no Brasil estariam, desse modo, relacionados à sua semelhante portuguesa, trazida para o Brasil pelos colonizadores já nos séculos XVI e XVII. Segundo Ivan Proença (1977), a literatura de cordel portuguesa tem sua origem nos romances tradicionais daquele país, que eram impressos, rudimentarmente, em folhas soltas ou volantes, e vendidos, presos em um barbante ou cordel, em feiras e romarias. Esses impressos traziam registros de fatos históricos, narrativas tradicionais (como as da Imperatriz Porcina, Princesa Magalona e Carlos Magno) e também poesia erudita (como as de Gil Vicente)[12]. A circulação das histórias tradicionais, de origem portuguesa e, de modo mais amplo, européia, e que serviram de base à elaboração de vários folhetos, parece ter sido ampla em Pernambuco desde o século XVIII[13].

A análise dos catálogos das livrarias brasileiras no século XIX, realizada por Márcia Abreu (1993 e 1999), revela que parte significativa da produção de livros de cordel portugueses foi consumida no Brasil até esse momento, seja através das importações ou das reimpressões feitas no Brasil. Em 1888, Sílvio Romero (Romero, 1977) afirmava que os livros de cordel portugueses poderiam ser encontrados no Brasil nas principais

---

[11] Sílvio Romero (1977/1888) traz alguns exemplos de romances, contos e versos que circulavam no Brasil oitocentista que identifica ora como de origem portuguesa, ora africana, ora indígena.

[12] Segundo Márcia Abreu (1993 e 1999), Baltasar Dias, escritor português do século XVII, é considerado o "nacionalizador dos romances europeus" por ter feito versões portuguesas de muitas histórias populares na Europa, muitas das quais originárias do período medieval, e lidas em Portugal apenas em versões espanholas e francesas. Muitas dessas histórias trazem fortes elementos do maravilhoso e do heróico, como, por exemplo, a *História da Imperatriz Porcina* e narrativas do ciclo de Carlos Magno. O apogeu do cordel português pode ser situado no século XVIII, quando se observou um reflorescimento dessa literatura, expressado em uma vasta produção. Embora a maioria dos autores assinale que o cordel português se extinguiu no século XIX, a publicação desse tipo de livro se prolongou, segundo a autora, até meados do século XX.

[13] Márcia Abreu (1993 e 1999) analisou, através da consulta ao "Catálogo para Exame dos Livros para Saírem do Reino com Destino ao Brasil", no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, os pedidos de autorização para o envio de material impresso para o Brasil, destinados à Real Mesa Censória, a quem competia conceder ou não a referida licença de acordo com a natureza dos livros. Esses pedidos poderiam ser feitos ou por um indivíduo isoladamente ou por uma livraria ou editora. Dos 2600 pedidos analisados pela autora, no período de 1769 a 1886, 250 traziam títulos do cordel português. Pernambuco estava entre os principais Estados para onde os livros eram enviados: 45 livros. Para o Rio de Janeiro, a autora encontrou 71 títulos, para a Bahia, 55, para o Maranhão, 40 e para o Pará, 22 títulos. Os títulos dos cordéis mais presentes nas relações eram: *Carlos Magno*, com 96 pedidos; *Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno*, com 60; *Entremezes e Comédias*, com 55; *Belizário*, com 27; *Magalona*, com 17; *D. Pedro*, com 16; *Imperatriz Porcina*, com 14; *Donzela Teodora*, também com 14; *Roberto do Diabo*, ainda com o mesmo número; *Paixão de Cristo*, com 8 pedidos; *D. Ignez de Castro*, também com 8; *Divertimento para um quarto de hora*, com 7; *João de Calais*, com 6; *O Diabo Coxo*, com 6 também; *Santa Bárbara*, com 5; *Reinaldos de Montalvão*, também com 5 (Abreu,1993, p.64-65).

cidades do Império, "nas portas de alguns teatros, nas estações de estradas de ferro e noutros pontos", embora estivessem, na avaliação do autor, já em decadência. O autor afirmava, ainda, que, naquele momento eram muito lidas, principalmente nas cidades do interior, algumas dessas obras, como *A História da Donzela Theodora*[14], *A Imperatriz Porcina*, *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, entre outros[15].

Os poetas de cordel, assim, muitas vezes, basearam-se em histórias tradicionais em prosa, para escrever folhetos. Câmara Cascudo (1994/1953) refere-se a livros tradicionais, de grande difusão e prestígio, de origem européia, e também a obras de literatura erudita brasileira, que foram adaptados para o formato dos folhetos, citando, como exemplo, *A Escrava Isaura*, *Iracema*, *Quo Vadis* e as histórias de Carlos Magno e os Doze Pares de França. Cascudo cita, ainda, a adaptação que o cantador José Galdino da Silva Duda fez, para a forma de sextilhas, de uma novela do *Decamerone*[16].

No entanto, a filiação direta entre o cordel português e o folheto brasileiro não é consenso entre os autores[17]. Alguns estudiosos associam as origens da literatura de

---

[14] A primeira edição brasileira de *A Donzela Teodora* data de 1815, impressa pela Imprensa Régia (Laurence Hallewell,1985).

[15] Candace Slater (1984) também afirma que a Livraria Garnier, no Rio de Janeiro, começou a importar obras da literatura de cordel portuguesa em meados do século XIX, tornando mais acessíveis aos leitores brasileiros histórias que provavelmente já circulavam no país muito antes, em versões orais e escritas, como as de *Carlos Magno*, da *Princesa Magalona* e *do Soldado Jogador*. Para a autora, a produção de folhetos se serve muito dessas importações e das versões brasileiras dessas obras.

[16] Segundo Ruth Terra (1983), Chagas Batista escreveu oito romances, dos quais quatro foram baseados em livros já escritos. A *História da Imperatriz Porcina*, segundo a autora, foi versificada a partir do livro de Balthazar Dias. *O triunfo do amor* foi inspirado no romance *Quo Vadis?*, a *História da escrava Isaura* baseou-se no romance de mesmo nome e a *História de Esmeraldina* tem o mesmo motivo da nona novela da segunda jornada do *Decameron*.

[17] As relações entre as duas tradições foram objeto específico da tese de Doutorado de Márcia Abreu (1993 e 1999), que, depois de realizar uma pesquisa no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, relativa ao envio de títulos do cordel português ao Brasil, concluiu que não há uma filiação direta entre as duas produções, na medida em que há entre elas distinções fundamentais quanto à forma, à temática e ao modo de produção e circulação dos textos. Quanto à forma, a autora destaca que, enquanto o cordel português era escrito em prosa ou em verso, com rimas e métricas bastante variáveis, ou mesmo em forma de peças de teatro, no Nordeste brasileiro os folhetos foram produzidos sobretudo em verso, com uma estrutura padrão pouco variável – posição também compartilhada por outros autores, como Candance Slater (1984). Quanto ao enredo, a autora argumenta que dos portugueses que chegaram ao Brasil, somente três conheceram versões brasileiras antes de 1930: *História da Donzela Teodora*, *História da Princesa Magalona* e *História da Imperatriz Porcina*. Quanto às histórias de Carlos Magno, bastante populares no Brasil, a autora justifica a sua hipótese da não filiação entre as duas tradições afirmando que, na medida em que o folheto brasileiro narra as aventuras de Oliveiros e Roldão, episódios do Livro de Carlos Magno e não do folheto português, a fonte a partir da qual as histórias dos folhetos brasileiros foram escritas não é o cordel português. Segundo a autora, os textos do cordel português que já circulavam no Brasil

folhetos brasileira principalmente a formas de poesia oral já existentes no Nordeste brasileiro, como as pelejas e desafios, ou mesmo com outras formas de expressão oral características das sociedades colonial e oitocentista brasileiras[18]. Manuel Cavalcanti Proença (apud Ivan Proença,1977, p.27), por exemplo, afirma que os folhetos de cordel talvez guardem "algum parentesco" com os *bandos* (pregões ou proclamações públicas). Esses *bandos*, segundo o autor, percorriam a cavalo

> "...as ruas do Brasil antigo, com tambores e cornetas, até parar em uma esquina onde um toque padrão, de corneta, se encarregava de atrair e reunir o público. Então, lia-se o *bando*, em pergaminho, versos que anunciavam um programa geral de festas populares (do Divino, por exemplo), tão populares, que tais programas continham invariavelmente em sua abertura críticas ferinas aos figurões e autoridades. Essa *banda* era "folha volante", folheto (o *pliego suelto*), folha toda dobrada. (...) Tais modelos teriam evoluído para o folheto do Nordeste, 'anunciados' em 'pregões' nos postos de venda."

O que parece sensato afirmar é que é inegável a influência do cordel português na constituição da literatura de folhetos brasileira. Essa fonte foi, evidentemente, associada a outras influências, como a formas de poesia oral, ao hábito de se transmitir o patrimônio cultural através de histórias, aos pregões e a outros modos de oralidade comuns em uma sociedade, como a do Brasil colonial e imperial, com baixos índices de *letramento*.

Se são nebulosas as origens do cordel no espaço brasileiro, são ainda menos precisas as informações acerca das razões de esse tipo de literatura ter-se desenvolvido quase que exclusivamente em algumas regiões do Nordeste. Para Marlyse Meyer (1980), no Nordeste o costume de contar histórias nos serões familiares, nas fazendas ou engenhos, sempre foi muito vivo:

---

desde, pelo menos, o século XVIII, "encontraram-se" com a literatura de folhetos do Nordeste brasileiro, que estava em processo de definição, baseada, principalmente, na tradição já sedimentada na região das cantorias, pelejas e desafios. Márcia Abreu (1993 e 1999) chega à conclusão de que os poetas nordestinos, embora apoiados nos textos portugueses, introduzem alterações no enredo e, de maneira mais radical, na forma. Essas alterações incluiriam uma simplificação da estrutura do texto, através da eliminação de elementos supérfluos, uma simplificação sintática e a transformação em versos do original em prosa.

[18] Muitos desafios, cantorias e outras variantes da poesia popular tinham, no entanto, como demonstraram, entre outros, Leonardo Mota (1987/1921), Luís da Câmara Cascudo (1984/1952), Sílvio Romero (1977/1888) e Pereira da Costa (1974/1908), também origem portuguesa. Esses autores realizaram comparações entre variantes de formas de poesia oral portuguesas e brasileiras. Na verdade, o que parecia ocorrer era uma circularidade entre as diversas formas de cultura (inclusive as indígenas, africanas e de outros povos) em um Brasil marcado pela oralidade.

> "Esse costume proveio de uma longa tradição ibérica, dos **romanceros,** das histórias de Carlos Magno de dos Doze Pares de França e outros grandes livros populares. Originou-se também de contos maravilhosos de 'varinha de condão', de bichos falantes, de bois - sobretudo na região nordestina, onde se desenvolveu o ciclo do gado"; e, ainda de histórias do folclore universal e africano - estas trazidas pelos escravos, acostumados à narrativa oral em suas terras de origem.
> "As histórias eram veiculadas por cantadores ambulantes, que iam de fazenda em fazenda, de feira em feira, transmitindo notícias de um lugar para outro, aproximando as pessoas. Reproduziam histórias, inventando casos, improvisos, repentes, desafios e pelejas entre cantadores.
> "Contadores de história e cantadores de cantorias sempre estiveram associados ao mundo nordestino, no seu duplo sistema de organização: pastoril, do interior sertanejo - ao qual virá acrescentar-se posteriormente o plantio de algodão -; e agrícola, no mundo fechado da cana-de-açúcar do litoral." (Meyer,1980, p.7).

Manuel Diégues Júnior (1986) assim explica essa questão:

> "No Nordeste (...), por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, de maneira como se tornou hoje em dia característica da própria fisionomia cultural da região. Fatores de formação social contribuíram para isso; a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumentos do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular." (p.40).

Para Tavares Júnior (1980) o Nordeste (e também o Norte) teria sido a região brasileira em que mais os valores trazidos pelos colonizadores teriam sido aceitos. Por essa razão, a literatura de cordel aí teria se desenvolvido com maior vigor: "Sua aclimatação no Norte e Nordeste, a aceitação de sua mensagem decorrem do fato de que se vive nessas regiões uma ambiência social, que endossa e cultua a axiologia recebida com a colonização." (Tavares Júnior, 1980, p.18). Ainda segundo o mesmo autor, essa axiologia endossada e cultuada no Nordeste, veiculada pelas classes dominantes, seria a medieval, refletida nos temas dos folhetos de cordel: "Os valores veiculados pela literatura de Cordel nordestina reduplicam semanticamente os valores das classes dominantes. Fazem eco à moralidade tradicional e certos princípios de caráter feudal conservam-se intactos." (Tavares Júnior,1980, p.19). O autor afirma que o termo medieval é utilizado por ele em uma acepção ampla, que incorpora sobretudo os aspectos morais. Na mesma direção, assim afirma Pontes (1973):

> "Mas voltemos à realidade do Nordeste brasileiro. Observando-a cuidadosamente, não é difícil concluir que apesar das instruções da modernidade na vida dessa região, a antiguidade permanece um elemento poderoso em sua paisagem espiritual. Daí porque os sonhos utópicos simbolizados e expressos na mais característica e espontânea poesia de seu povo, inserem-se com mais freqüência no passado do que no futuro." (Pontes,1973 *apud* Tavares Júnior,1980, p.19).

Como se pode observar, o fato de o cordel ter se desenvolvido quase que exclusivamente em alguns Estados do Nordeste brasileiro é explicado a partir da naturalização da região, que teria, intrinsecamente, predisposição para acolher esse tipo de literatura. Durval Albuquerque Júnior (1994 e 1999), baseando-se em grande medida na obra de Michel Foucault, mostra, ao longo de seu trabalho sobre a "invenção" do Nordeste, como, a partir do surgimento da região como um território específico – fenômeno que ocorre no final da década de 10 – um conjunto de práticas e discursos, de enunciados e imagens que se repetem com certa regularidade vão instituindo uma identidade supostamente "natural" para a região. Esses textos e imagens, que ganham foro de verdade, homogeneizam esse espaço, através do apagamento das multiplicidades que o caracterizam. Atraso, improdutividade, ruralidade, arcaísmo são algumas desses enunciados que refletiriam uma suposta "verdade interior" e dariam identidade à região. Nas palavras do autor:

> "O Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. E é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de 'verdades' sobre este espaço." (Albuquerque Júnior, 1999, p.49).

A questão merece, pois, um aprofundamento.

Muitos estudiosos atribuem a Silviano Piruá de Lima (1848-1913), paraibano, a idéia de rimar as histórias tradicionais. Essa é a opinião de Câmara Cascudo (1994/1953), para quem o poeta foi o primeiro a escrever os romances em versos, isto é, "levando-os da prosa citadina para as sextilhas sertanejas na fórmula usual do ABCBDB." (p.12). Escreveu alguns romances que se tornaram muito conhecidos pelo público leitor de folhetos, como *Zezinho e Mariquinha*, *Vingança do Sultão* e *História do Capitão do Navio*.

É, entretanto, atribuída a Leandro Gomes de Barros (1865-1918), nascido em Pombal, Paraíba, o início da impressão sistemática das histórias rimadas em folhetos. O primeiro deles, localizado, foi impresso em 1893, momento em que se multiplicavam as tipografias em todo o país. Leandro teria, pois, começado a escrever folhetos em 1889 e imprimi-los em 1893[19]. A partir de 1909, já estabelecido no Recife, Leandro passou a viver exclusivamente da produção e da venda dos folhetos, tornando-se ao mesmo tempo autor, editor e proprietário.

O apogeu da literatura de cordel no Brasil só se daria, no entanto, entre as décadas de 30 e 50. Nesse período, montaram-se redes de produção e distribuição dos folhetos, centenas de títulos foram publicados, um público foi constituído e o editor deixou de ser exclusivamente o poeta. Nesse processo, destaca-se a figura do editor João Martins de Athayde, estabelecido no Recife, que introduziu inovações na impressão dos folhetos, consolidando o formato no qual até hoje é impresso. Leandro e Athayde são considerados os fixadores das normas de criação de folhetos que seriam seguidas posteriormente. Pesquisadores afirmam, como Ruth Terra (1983), que em 1909 João Martins de Athayde se estabeleceu no Recife com uma tipografia; no entanto, não há registros de folhetos publicados por ele antes de 1918. Em 1921, o poeta e editor comprou a propriedade das obras de Leandro Gomes de Barros, o que fez crescer significativamente a sua produção.[20] Além da publicação das obras de Leandro, Athayde tornou-se editor também de diversos outros poetas e de seus próprios folhetos[21]. Em 1949, Athayde, já doente, vendeu os direitos de proprietário de obras de vários autores a José Bernardo da Silva, de Juazeiro do Norte, Ceará. Além das modificações no formato dos folhetos, Athayde criou uma verdadeira rede de distribuição desses impressos, que passaram a ser vendidos nas grandes cidades de

---

19 Câmara Cascudo (1988), por sua vez, afirma que o mais antigo folheto que localizou datava de 1870.

20 Até 1920, João Martins de Athayde tinha publicado, segundo Ruth Terra (1983), apenas 53 folhetos.

21 Ariano Suassuna, na entrevista concedida a esta pesquisa, afirma que, quando foi morar no Recife, aos 15 anos, ou seja, no início dos anos 40 (o escritor nasceu em 1927), havia escrito um poema – "Os Guabirabas" – "influenciado pelo romanceiro". A história era baseada em um fato real, ocorrido na Paraíba e havia sido tema de alguns folhetos. Procurou Athayde para editá-lo que, em conseqüência do grande número de encomendas que tinha em sua tipografia, não aceitou a encomenda: "E ele pegou e leu e até eu me lembro que ele disse assim: 'Menino', eu era bem mocinho, 'Menino, eu tenho uma admiração muito grande por qualquer pessoa que tem o dom da poesia. Eu só não faço seu folheto porque eu tô, eu estou com uma, com todos os títulos das minhas tipografias, é uma tipografia pequena, estão ocupados, fazendo'. E então eu perdi de fazer... eu queria editar 'Guabirabas' com João Martins de Athayde."

vários Estados. Marlyse Meyer (1980) destaca que a década de 40 a 50 foi, apesar da censura policial dos últimos anos do Estado Novo, muito favorável ao cordel. Getúlio Vargas foi personagem de centenas de folhetos, que alcançavam grande sucesso nas vendas.

Quanto à forma, Câmara Cascudo (1994/1953) destaca que raros eram os folhetos escritos em prosa e que quadras, ABCB, sextilhas, décimas eram as formas mais comuns das composições em versos. Renato C. de Campos (1977/1959) destaca, entre essas formas, a sextilha de versos de sete sílabas, forma conhecida pelos cantadores como "obra de seis pés". Quase todos os folhetos encontrados em Pernambuco seguem essa forma. Segundo o autor, a metrificação presente nos poemas é feita de ouvido: somente alguns poetas empregam a contagem das sílabas. Na sextilha, os versos rimam na forma ABCBDB[22]. Essa delimitação formal característica da literatura de cordel, como os paralelismos – "anafóricos, sintáticos, semânticos" – são utilizados nos textos, segundo alguns autores, a fim de torná-los mais facilmente memorizáveis pelos poetas e pelo público (Ivan Proença, 1977, p.54). O poeta Olegário Fernandes (Mito, 1970, p.17-18) explica como faz para conservar a rima: "A rima, a rima agente tem que controlar, digamos, o senhor já sabe mais ou menos como é, não? A gente bota, se é de sextilha, então a primeira linha é versículo, a segunda é a rima, terceira é versículo, quarta é rima, quinta é versículo e sexta é rima." Os princípios básicos de composição do cordel

[22] No universo dos folhetos que analisei, compreendendo as primeiras décadas do século XX, essa tendência pode ser, em grandes linhas, visualizada. No período de 1900 a 1919, o padrão mais comum de composição do poema eram as estrofes de seis versos (64,9% dos poemas analisados foram escritos nesse formato), seguidas das de 10 versos (18,9%). Foram encontrados também poemas escritos com sete versos por estrofe (dois), e também com quatro (um), oito (um), seis e dez alternados em um mesmo poema (um). Um dos poemas publicados em um dos livretos era um soneto. Nas duas décadas posteriores, permanece a mesma tendência observada no momento anterior, mas os poemas compostos com estrofes de sete versos cresce significativamente. No período, 42,4% dos poemas são sextilhas, 28,8% são poemas de versos de sete sílabas, 20,3% são décimas. Há, ainda, poemas que alternam estrofes de seis versos com estrofes de dez versos (quatro), com estrofes de oito versos (um) e quadras (um). Entre 1940 e 1959, as décimas diminuem ainda mais de importância: apenas 5,6% dos poemas analisados são compostos nessa forma. As sextilhas continuam sendo o padrão mais utilizado, caracterizando 55,6% dos poemas, assim como as setilhas, presentes em 36,1% dos folhetos da amostra. Um poema foi composto com estrofes de oito sílabas. O que se observa, assim, é que, os poemas compostos com estrofes de seis versos eram os mais comuns desde os tempos iniciais da literatura de cordel. Na sextilha, os versos rimam na forma ABCBDB. As décimas foram, ao longo do tempo, sendo abandonadas e as setilhas utilizadas com mais freqüência. Para uma melhor compreensão de aspectos da poética característica das cantorias e dos folhetos, ver, entre outros, Sebastião Nunes Batista (1982) e Leonardo Mota (1987/1921).

explicariam, segundo Márcia Abreu, o sucesso dessa literatura junto a um público afastado da tradição escrita:

> "Uma composição só será incorporada ao universo do cordel caso seja produzida em sextilhas setessilábicas com rimas ABCBDB. Aceitam-se também as setilhas (ABCBDDB) e décimas (ABBAACCDDC) setessilábicas ou decassilábicas, mas estas formas são menos comuns. Sabe-se que os versos são mais facilmente memorizáveis do que textos em prosa, especialmente se forem seguidas algumas regras de composição dos folhetos." (Márcia Abreu, 1994, p.441).

Nos anos 60, o cordel passou por uma grande crise, tornando-se novamente centro de interesses a partir dos anos 70, desta vez principalmente por parte de turistas, universitários brasileiros e estrangeiros: o cordel tornou-se objeto de estudo e de curiosidade. Essa transformação do público leitor e, conseqüentemente, da produção também dos folhetos foi percebida pelos próprios poetas: "...o Cordel hoje (...) é apoiado pelas autoridades, a ponto de já haver chegado ao critério das Universidades" (João José da Silva *apud* Marlyse Meyer,1980, p.5). A partir desse momento, os locais de venda começaram também a mudar, o que também revela uma mudança de público: nas livrarias e lojas de artesanato

> "...é um público mais sofisticado que tem acesso aos folhetos - professores de letras, estudantes universitários, intelectuais em geral. O povo busca-o nas praças e nas feiras, onde os manuseia, ouvindo o cantador e o desfilar daquele vocabulário tão de sua intimidade e agrado." (Ivan Proença,1977, p.19)[23].

Atualmente, os folhetos são comprados, basicamente, por turistas e estudantes. Nos últimos anos, muitos intelectuais, principalmente, têm-se engajado em movimentos que buscam revigorar a literatura de folhetos. Alguns estudos têm, propriamente, uma dimensão "militante", buscando "salvá-la de extinção", como pode ser visto no exemplo abaixo:

---

[23] Entre as pessoas com quem conversei estava Paulo Ferreira, um teatrólogo do Recife. Encontrei-o comprando folhetos, bastante interessado em algumas histórias. Disse-me que não havia sido um leitor de cordéis na infância. Começou a ler os folhetos para subsidiar o seu trabalho de pesquisa como produtor de peças - principalmente quando os espetáculos tinham a intenção de mesclar o clássico e o popular -, como participante do Balé Popular do Recife e como apresentador de um programa de rádio: "Quando eu quero saber a história de Lampião, eu venho aqui e compro, quando eu quero saber de Romeu e Julieta, vejo aqui." Constitui, portanto, um caso típico de leitor "letrado" que, principalmente a partir da década de 70, interessou-se pela literatura de cordel, como um objeto cultural, de certa forma, folclórico – na medida em que representa o "popular" em sua produção artística.

> "É também nossa esperança que o presente trabalho venha despertar o interesse de todos aqueles que possam de alguma forma contribuir para a sobrevivência do folheto, forte e legítima expressão cultural do nosso povo, hoje ameaçada de extinção, dadas as condições precárias em que vivem os que a fazem, homens em quem não enxergamos apenas o pitoresco ou o gênio do artista primitivo, mas seres humanos, que nos parecem dignos de maior atenção, respeito e ajuda do que têm recebido de cada um de nós..." (Liêdo Souza,1976, p.101).

As muitas reportagens que têm saído na imprensa nos últimos anos refletem esse mesmo movimento.[24] A crise e gradativa "morte" do cordel são atribuídas, pelos estudiosos, a diversos fatores, como a influência da televisão, a censura, a falta de interesse das autoridades pela "arte popular" e as transformações na sociedade em geral, cada vez mais urbana e industrializada[25].

Nesse aspecto, vale a pena se referir às reflexões de Michel de Certeau et al. (1995/1974) sobre o aspecto missionário de que se revestem alguns estudos sobre a literatura popular:

> "Os estudos desde então consagrados a essa literatura tornaram-se possíveis pelo gesto que a retira do povo e a reserva aos letrados e ou aos amadores. Do mesmo modo, não surpreende que a julguem em 'via de extinção', que se dediquem agora a preservar as ruínas, ou que vejam a tranqüilidade de um aquém da história, o horizonte de uma natureza ou de um paraíso perdido." (1995, p.56).

---

[24] Como ilustração, reproduzo manchetes de reportagens publicadas em diferentes jornais nos últimos anos: "Literatura de cordel: últimos sopros de vida" (*Diário de Pernambuco*, 10/04/1995) e "Para sobreviver, literatura de cordel ganha fundação no NE" (*Folha de São Paulo,* 16/10/1999).

[25] Esse movimento caracteriza o desenvolvimento de muitos estudos sobre a "cultura popular" também em outros países. Segundo Peter Burke (1989/1978), de modo geral, o "povo" se tornou tema de interesse entre os intelectuais europeus no final do século XVIII e início do século XIX, momento em que a cultura popular tradicional estava começando a desaparecer. No mesmo sentido, Michel de Certeau et al. (1995/1974), ao constatar que a "cultura popular nasceu quando já não oferecia perigo", afirmam que muitas pesquisas contemporâneas sobre o tema ignoram as origens desse campo de estudos, o que contribui para que muitas noções presentes naquela época e naquele lugar sejam reforçadas hoje sem que sejam problematizadas. Mesmo em caso de ideologias ou opções políticas contrárias às que orientaram a constituição do campo de estudos no século XIX, como no caso dos estudos de inspiração marxista ou "populista", certas concepções e certas relações entre o objeto e os métodos de pesquisa e a sociedade semelhantes às que basearam o estudo sobre o tema em sua origem continuam a fundamentar esses estudos: "O mesmo processo de eliminação continua. O saber permanece ligado a um poder que autoriza." (Certeau et al.,1995, p.58). Para uma discussão sobre a questão do "popular" e dos estudos sobre o "povo", ver também Pierre Bourdieu (1983a), Nathalie Davis (1990/1975), Geneviève Bollème (1988/1986) e Christopher Hill (1990/1985).

2.2. A temática das histórias

De que falam os cordéis? Que assuntos são versificados e impressos? Os folhetos tratam de uma diversidade de temas: religião e misticismo (com a forte presença de Cristo, dos santos, dos beatos – Padre Cícero e Frei Damião – e do diabo), relatos de acontecimentos cotidianos e políticos mais amplos, descrição de fenômenos naturais (como as secas ou as enchentes) e sociais (como o cangaço), "decadência dos costumes" (muitas vezes associada ao urbano), narração de histórias tradicionais, aventuras de heróis e anti-heróis, etc. Câmara Cascudo (1994/1953), em 1953, afirmava que os assuntos dos folhetos são infinitos. Os acontecimentos políticos, locais e nacionais, e os registros de eventos cotidianos, como "acontecimentos sociais, grandes caçadas ou pescarias, enchentes, incêndios, lutas, festas, monstruosidades, milagres, crimes, vitórias eleitorais" são temas enfatizados pelo autor. Cascudo destaca que há uma série de folhetos que são produzidos em torno de alguns temas, como devotos, cangaceiros, milagres de santos, prisão de bandidos famosos, fugas espetaculares, sonhos e visões ligadas ao padre Cícero do Juazeiro. Além disso, o autor se refere às histórias tradicionais em verso há muito tempo reeditadas[26].

A partir das temáticas mais recorrentes encontradas nos folhetos de cordel, os seus estudiosos buscam classificá-los em tipologias. Vários autores têm feito essa tarefa. Carlos Azevedo (1973b), por exemplo, divide a literatura de cordel em ciclos, assim denominados: ciclo da utopia; ciclo do marido logrado; ciclo do demônio logrado; ciclo dos bichos que falam; ciclo erótico ou da obscenidade; ciclo de exemplos e de maldições; ciclo heróico e fantástico; ciclo histórico e circunstancial; ciclo do amor e bravura; cômico, satírico.

Manuel Cavalcanti Proença (*apud* Ivan Proença,1977, p.45-46), por sua vez, classifica a literatura popular em três grandes grupos: a poesia narrativa, a poesia didática e os poemas de forma convencional. No primeiro grupo o autor inclui os *contos* (motivos mitológicos, animais, tabus, magia, morte, milagres, maravilhas, ogros, adivinhações, sabedoria e tolice, decepções, reversão da sorte, previsão do futuro, boa sorte, punição e recompensa, cativos e fugitivos, crueldade exagerada, sexo, natureza da vida, religião,

[26] Entre elas, Cascudo (1994/1953) cita Alonso e Marina, Zezinho e Mariquinha, Capitão de Navio, Filha do Pescador e Cancão de Fogo.

traições do caráter, humor, miscelânea [reportagem]); as *gestas* ou sagas (heróis humanos [ciclo de Carlos Magno, ciclo de cangaceiros, ciclo de valentes e ciclo de beatos/patriarcas], heróis animais [ciclo do boi], anti-heróis pícaros [ciclo do Cancão de Fogo, ciclo de Pedro Malazartes, ciclo do soldado]. No grupo da poesia didática, o autor inclui a *doutrinária* (ensinamentos e profecias), a *satírica* (social, religiosa e política) e a *por competição* (pelejas e discussões). Finalmente, no grupo dos poemas de forma convencional, Ivan Proença inclui os padre-nossos, os testamentos, as glosas, os A.B.C., as pelejas e os "pé-quebrado" (p.45-46).

Marlyse Meyer (1980), embora não tenha a intenção de realizar uma classificação exaustiva da literatura de cordel, divide os folhetos nos dois grandes grupos tradicionalmente referenciados: os romances e os folhetos. No primeiro agrupamento, estariam aqueles baseados em contos da carochinha ou de Trancoso, os romances inspirados nos "livros do povo" (como *Carlos Magno* ou *Imperatriz Porcina*), os de animais encantados, os de tradição religiosa, os romances de anti-heróis, os de valentia, os que falam sobre a "mulher difamada", e, finalmente, os romances de amor e de sofrimento. A autora classifica os folhetos em três grandes grupos: os de pelejas e discussões, folhetos de acontecido e folhetos de época.

Liêdo Souza (1976) traz uma contribuição original para essa questão, ao fazer, em seu estudo, uma classificação da literatura popular a partir de entrevistas que realizou com mais de cem poetas, editores, folheteiros e agentes da poesia popular, em quatro anos de trabalho de campo, em sete Estados do Nordeste. O autor estabelece a sua tipologia a partir da classificação geral da literatura de cordel em folhetos e romances. Os folhetos podem ser de conselhos, de eras, de santidade, de corrução, de cachorrada ou descaração, de profecias, de gracejo, de acontecidos ou de época, de carestia, de exemplos, de fenômenos, de discussão, de pelejas, de bravuras ou valentia, de ABC, de Padre Cícero, de Frei Damião, de Lampião, de Antônio Silvino, de Getúlio, de política, de safadeza ou putaria e de propaganda. Os romances, por sua vez, são divididos em de amor, de sofrimento, de luta e de príncipes, fadas e reinos encantados[27]. Baseado nas

[27] Os temas mais freqüentes encontrados nos folhetos brasileiros são semelhantes àqueles presentes no cordel português nos séculos XVIII e XIX. Amor e luta; narrativas de anti-heróis; tradição religiosa; elementos mágicos (muitas vezes essas histórias são baseadas em contos de fadas da tradição oral); manifestações naturais (como, por exemplo, terremotos); acontecimentos sociais; crítica de costumes; acontecimentos históricos e provérbios são as temáticas mais abordadas nos livretos impressos

entrevistas que realizou, o autor afirma que essas histórias se passam em lugares distantes do cotidiano do leitor/ouvinte, como "o coração da Grande Ásia", o "Sudão Antigo", "os confins do horizonte" ou "um reino muito distante". Em geral, contam o drama de príncipes apaixonados e de princesas, muitas vezes órfãs, criadas por fadas misteriosas. Monstros encantados, que guardam fortalezas, também são personagens freqüentes nessas histórias (p.100).

2.3. Negros, protestantes, mulheres e "matutos" nos folhetos

Diversos estudos têm-se dedicado à análise de certas temáticas recorrentes nas histórias dos folhetos. Destaco, aqui, alguns desses temas, por considerá-los importantes para a compreensão do universo da literatura de cordel, a partir de algumas categorias que permeiam todo o estudo. Para isso, utilizo alguns exemplos retirados, de maneira aleatória, das histórias[28]. Esses temas estão relacionados, principalmente, à questão do preconceito presente em muitos poemas. O "outro" – negro, protestante, mulher ou "matuto" –, não necessariamente referido a um outro empírico (o autor, o editor ou mesmo o leitor/ouvinte dos folhetos), é, via de regra, considerado de maneira estigmatizada em muitas histórias; estigma certamente presente em outras esferas da sociedade na época[29].

A questão do preconceito racial contra negros e também índios, presente na literatura de cordel, já foi tema de estudos específicos[30]. Nos folhetos, dois procedimentos principais são utilizados pelo poeta quando introduz personagens negros nas histórias. Em alguns

naquele país. Muitas dessas histórias, segundo Márcia Abreu (1993 e 1999), foram reeditadas seguidamente durante dezenas e, às vezes, centenas de anos. A autora encontrou, por exemplo, impressões da história da *Donzela Teodora* datadas de 1712 a 1945, e de *Paixão de Cristo*, de 1559 a 1893. Além disso, a autora observou que obras mal elaboradas e de qualidade ruim só tiveram uma ou duas edições, revelando o papel do julgamento do público na perenidade ou não das obras. Esse fato parece indicar que, ao contrário do que tantos pesquisadores têm afirmado, não é somente no "Nordeste" que certos enredos perduram... Poderia acrescentar, embora pareça óbvio, que na denominada "literatura erudita" acontece o mesmo fenômeno: algumas obras tendem a atravessar gerações; outras fracassam em sua primeira edição.

[28] Nesta parte do trabalho, não realizo uma análise aprofundada dos textos dos folhetos, como busco fazer no capítulo II.

[29] Sobre o estigma, ver o trabalho clássico de Erving Goffman (1983/1963).

[30] Ver, por exemplo, Jeová Franklin (1970), Orígenes Lessa (1982) e Olga Santos e Marilena Vianna (1989). O preconceito contra os negros estava também presente nas cantorias que ocorriam no Brasil no século XIX. Ver, por exemplo, Francisco das Chagas Batista (1997/1929).

casos, o autor primeiro apresenta as características principais do personagem para, então, referir-se a sua raça ou etnia. As associações entre o "mal" e os negros e índios ou seus descendentes que, depois de uma certa prática de leitura de folhetos, o leitor/ouvinte é capaz de inferir, sem dificuldades, é explicitada assim, aos poucos, pelo poeta:

> "Então soube que o carrasco
> Era um tal de Zefirino
> Um calibre mais ou menos
> Egual ao de Valdevino
> Tinha os tres dons da desgraça
> Cobarde, vil, assassino.
>
> Era um mulato laranja
> De um aspecto aborrecido
> O côro da testa delle
> Sempre se via franzido
> Os cabellos bem vermelhos
> Rosto largo e não comprido." (*O cachorro dos mortos*, p.30)

No folheto *História do Pescador*, o poeta introduz o novo personagem na narrativa com o verso: "Viram um prêto apparicer" (p.36). Cerca de dez versos depois, ele conclui uma estrofe com o verso: "Olhava p'raquelle monstro". Nesse intervalo, o poeta não traz mais nenhum elemento que permita ao leitor associar o personagem a um monstro. O anúncio de que, a partir daquele momento, havia um "preto" na história, é suficiente para que o leitor preencha os vazios da narrativa. Para ser capaz de preencher esse "branco", o leitor tem que ter uma "enciclopédia"[31], construída a partir de sua inserção em uma cultura específica e também através de leituras com estruturas semelhantes, que lhe permita associar a raça negra à monstruosidade. Algumas páginas depois, o poeta confirma o que o leitor já havia construído, ao reunir, em uma só estrofe o "preto" e o "monstro", identificando claramente a quem estava atribuindo a qualidade:

> "Eu julguei que ella do prêto
> Estava sem esperança
> Porem ella conservava
> O monstro em sua lembrança
> E contra mim se preparava
> P'ra tomar uma vingança." (*Historia de um pescador*, p.61)

[31] Cf. Umberto Eco (1986/1979). Essa questão será melhor explorada no segundo capítulo da tese.

Em outros casos, depois de apresentadas as características físicas do personagem, o poeta revela as suas características morais, como se pode observar nas estrofes a seguir:

> "Havia alli um mulato,
> chamado José Vaqueiro,
> um indivíduo ladrão,
> cobarde e alcoviteiro
> jurava o que nunca via
> por diminuto dinheiro." (*A vida de Cancão de Fogo e o seu testamento*, p.15)

Há momentos em que a simples referência a algo negro ou preto é suficiente para exprimir, para o leitor, que se trata de qualquer coisa (não importa o quê) nociva, inimiga do herói, destruidora do bem. A caminho do reino do Trovador, onde se encontrava a princesa, Gelmires, o caçador e mocinho da história *A garça encantada* passou pelo reino das Trevas, de onde teve que sair correndo, com medo do inimigo. Na estrofe abaixo, para os leitores acostumados às histórias de cordel, a palavra "horrenda" certamente soaria redundante tendo em vista o substantivo que a antecede:

> "Uma negraria horrenda
> que estava ali á ouvir,
> partiu para o lado d'ele
> tratando de o perseguir
> o moço nada encarando
> começou, logo à fugir." (*A garça encantada*, p.9)

As estrofes que apresentam a personagem mulher negra em sua casa, no caminho da longa viagem feita por Cancão e Alfredo, vão induzindo o leitor a construir uma imagem – a associação negro-maldade-demônio – sobre a qual ele já tem referências, a partir de outras leituras já realizadas e de outras vivências que lhe possibilitaram construir um certo tipo de enciclopédia. A "crioula" vivia em um lugar esquisito, sozinha – somente na companhia dos filhos – sem vizinhos por perto. Revela seu ódio por Cancão – é uma serpente, animal associado tradicionalmente ao mal e à mulher –, que é branco; atira-lhe uma bala, por fim, e "uiva" – verbo associado ao cão, ao lobo, ao lobisomem, ao sobrenatural – de raiva porque, evidentemente, Cancão sai ileso do episódio.

> "Era um lugar esquesito
> somente uma casa havia
> uma crioula acolá,
> com quatro filhos vivia

dalli até doze leguas
não tinha uma moradia

A creoula cozinhava
era fora do oitão,
elles viram uma panella
que conzinhava feijão
a crioula pisava milho
estava conzinhando um pão.

Cancão de fogo chegou
comprimentou-a contente
a negra cravou-lhe os olhos
que parecia serpente
o cancão disse comsigo
eu pensava differente.

O cancão de fogo disse
não podemos mais andar
vossa exellencia me arranje
o que se possa jantar
temos dinheiro e pagamos
o que a senhora cobrar.

A negra olhou e lhe disse
já por alli vagabundo
gente branca para mim
é a peior deste mundo
você pode se damnar
morrer com os olhos fundo
(...)

A negra ainda atirou-lhe
mas o tiro não pegou
a negra uivava na ira
e de que forma ficou
depois que chegou em casa
e a panella não achou" (*A vida de Cancão de Fogo e o seu testamento*, p.38-39; 40)

Em alguns casos, o poeta, irônico, exprime que, mesmo um pobre, se for branco e utilizar a esperteza, pode enganar um rico, negro e, conseqüentemente, pouco inteligente. Questão que pode ser observada na estrofe abaixo, em que um personagem narra mais um caso de Cancão:

"Um preto aqui fazendeiro
no tempo da escravidão,
botou-o como empregado
e elle uma occasião
foi a 1 comprador de escravos

e lá vendeu o patrão." (*A vida de Cancão de Fogo e o seu testamento*, p.58)

Mesmo em relação aos animais, a associação entre o "mal" ou o "bem" e a raça/cor é, na maioria das vezes, direta. Nesses casos, os animais de cor escura se relacionam principalmente a feitiços do mal, ao diabólico[32]. Ao narrar o parto da vaca misteriosa, o poeta já havia antecipado as expectativas do leitor, ao dizer que havia ocorrido no dia 24 de agosto, dia de São Bartolomeu, quando, tradicionalmente, o diabo está solto. Somando-se a esse elemento, o poeta também contribui para antecipar a leitura ao afirmar que aquele era um ano de seca: as catástrofes naturais, nos folhetos, estão muitas vezes associadas ou ao castigo divino ou à praga do diabo. O leitor freqüente de folhetos não terá dificuldades de presumir, quando a estrofe abaixo for lida, que o fato de o bezerro ter nascido preto, associado a outras características – "grande e nutrido" demais para um recém-nascido – significa a presença do satanás.

"Della nasceu um bezerro
um pouco grande e nutrido
preto da côr de carvão,
o pello muito lusido
representando já ter
um mez ou dois de nascido." (*O boi mysterioso*, p.6)

Em *A chegada de Lampião no inferno*, para impedir que Lampião entre no inferno, satanás instrui o vigia a convocar os negros habitantes do local:

"Disse: o vigia patrão
a cousa vai aruinar
eu sei que ele se dana
quando não poder entrar
satanaz disse isso e nada
convide ai a negrada

[32] A associação entre os negros e as práticas de feitiçaria encontram-se presentes também em diversas formas de poesia oral. Leonardo Mota (1987/1921), por exemplo, cita as seguintes quadrinhas que expressam as características supostamente típicas de cada uma das "raças": "Todo branco quer ser rico,/Todo mulato é pimpão,/Todo negro é feiticeiro,/Todo cigano é ladrão" ou "Mulato não larga a faca/Nem branco a 'sabedoria',/Cabra não larga a cachaça,/Nem nego a feitiçaria." (p.95). Nas memórias e romances analisados, o mesmo tipo de associação é feito. Em *O moleque Ricardo* (Rego,1993/1935), o personagem que dá título ao romance é negro, mas sente-se receoso em fazer amizade com o também negro seu Lucas, um pacato jardineiro, que não gostava de agitações políticas, mas freqüentava um terreiro: "O moleque do Santa Rosa, porém, fugia do feiticeiro. Negro feiticeiro era danado. E ele fugia dos agrados de seu Lucas. Não. O que Ricardo queria era viver como os outros, ser manso como nascera. (...) Quase que uma noite deixara o quarto correndo, até chegar no Fundão e se entregar a seu Lucas, dando o seu corpo para seu Lucas tirar o que havia de ruim por dentro dele. Mas teve medo de ir. (...) Podia ser pior e que outra coisa lhe entrasse o corpo adentro para o resto da vida." (p.132;180).

e leve os que precizar

Leve cem duzias de negros
entre homem e mulher
vá na loja de ferragem;
tire as armas que quizer
é bom escrever tambem
pra vir os negros que tem
mais compadre Lucifer

E reuniu-se a negrada
primeiro chegou fuchico
com um bacamarte velho
gritando por cão de bico
que trouxesse o pau da prensa
e fosse chara trangença
na casa de maçarico (...)

Quando Lampeão deu fé
da tropa negra encostada
disse: só na Abessina
oh tropa negra danada
o chefe do batalhão
gritou de arma na mão
- toca-lhe fogo negrada" (*A chegada de Lampião no inferno,* p.4;5)

Por outro lado, os personagens que representam o "bem" ou outras características valorizadas pelo poeta (como a esperteza, mesmo com desonestidade, no caso de Cancão de Fogo ou João Grilo, ou a valentia, mesmo que posta a serviço do mal, como em alguns folhetos de Lampião) não são feitas referências à sua raça ou etnia ou são brancos, como no caso abaixo: "Chamava a attenção de todos/ as grandes tranças tão louras" (*O cachorro dos mortos*, p.4).

Embora de maneira mais sutil, os folhetos também são preconceituosos em relação aos índios ou seus descendentes, como o caboclo[33]. Esses personagens aparecem, muitas vezes, como vaqueiros, no Sertão. Na estrofe abaixo, sobressai o caráter rude, pouco sofisticado do índio:

"Inda và, mais esta agora!
o coronel exclamou!
aquelle bruto sahiu

[33] Segundo Sílvio Romero (1977/1888), o caboclo foi "desde os tempos coloniais, o objeto de muitos motejos e lendas ridículas; era considerado o tipo de tolice e fatuidade, a encarnação do parvo e do basbaque." (p.201).

e nem me communicou
que diabo teve elle
que até o gado soltou?" (*O boi mysterioso*, p.34)

À semelhança do negro, o índio é, por vezes, associado à magia, à feitiçaria, ao misticismo não cristão:

"Então o povo dizia
que o indio era feiticeiro
e uma fada pediu-lhe
que não fosse mais vaqueiro
a fada transformou elle
em um viado galheiro." (*O boi mysterioso*, p.35)

Em outros casos, o poeta associa, como faz com o negro, o índio ao diabo. Aos poucos, o leitor vai, através de associações, cruzamento de informações, recorrência à sua enciclopédia, identificando o caboclo como mensageiro do satanás. Na estrofe abaixo, a primeira em que aparece o personagem, há, aparentemente, uma simples descrição física do vaqueiro. No entanto, a informação de que ele era "caboclo curibóco" já remete o leitor, familiarizado com as histórias de cordel, a desconfiar da transparência do comportamento do personagem:

"Nisso chegou um vaqueiro
um caboclo curibóco
o nariz grosso e roliço
a forma de uma taboca
em cada lado do rosto
tinha uma grande pipoca." (*O boi mysterioso*, p.42-43)

Algumas estrofes depois, o poeta, utilizando um recurso mais direto, remete ao personagem do coronel a desconfiança em relação ao caboclo, apenas anunciada ao leitor:

"De manhã todos seguiram
o caboclo foi na frente
o coronel notou logo
nelle um typo differente
e disse se houver diabo
é aquelle sertamente." (*O boi mysterioso*, p.45)

Na estrofe abaixo, através da voz do próprio caboclo, o poeta dá elementos mais diretos para o leitor deduzir que seu "patrão" era o diabo e a "fada" representava as forças do bem.

"Então o caboclo disse
póde correr camarada
vamos ver quem tem mais força
si é meu patrão ou a fada
eu não chego a meu patrão
contando historia furada."

Finalmente, o poeta confirma para o leitor que ainda pudesse apresentar alguma dúvida, aquilo que já se sabia: o caboclo era enviado do diabo. O cavalo que "deitava" "fogo das ventas" e que "tudo assombrava" é o símbolo maior da procedência do personagem. Mas cabe ao coronel "decidir", definitivamente, quem era o caboclo.

"Então sahiram no campo
onde tudo se avistava
o cavallo do caboclo
fogo das ventas deitava
dava sopros na campina
que tudo alli se assombrava

O coronel disse a todos
devemos seguir atraz
está decidido que alli
anda mão de Satanaz
convem agora é nós vermos
que resultado isso traz." (*O boi mysterioso*, p.46-47).

QUADRO 1

POPULAÇÃO DE FATO, POR COR, SEGUNDO ALGUNS MUNICÍPIOS PERNAMBUCANOS
1940

Município	Total	Brancos		Pretos		Amarelos		Pardos		Cor não declarada	
	N	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
Estado	2.688.240	1.463.617	54,45	417.047	15,51	380	0,01	802.649	29,86	4.547	0,17
Alagoa de Baixo	19.063	15.383	80,70	3.581	18,79	-	0,00	98	0,51	1	0,00
Bezerros	67.081	50.591	75,42	3.929	5,86	-	0,00	12.545	18,70	16	0,02
Bom Jardim	48.325	25.429	52,62	3.332	6,89	-	0,00	19.538	40,43	26	0,05
Jaboatão	35.847	12.285	34,27	7.068	19,72	2	0,01	16.378	45,69	114	0,32
Limoeiro	57.054	39.862	69,87	6.615	11,59	5	0,01	10.443	18,30	129	0,23
Nazaré	40.208	8.091	20,12	9.697	24,18	-	0,00	22.391	55,69	29	0,07
Recife	348.424	175.880	50,48	53.221	15,27	164	0,05	118.771	34,09	388	0,11

Fonte: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Recenseamento Geral do Brasil (1o. de setembro de 1940). Série Regional. Parte IX - Pernambuco. Tomo 1. **Censo Demográfico.** População e habitação. Quadros de totais referentes a Estado e de distribuição segundo os municípios. Quadros sinóticos por município. Rio de Janeiro: Serviço Brasileiro de Geografia e Estatística, 1950. (Quadro baseado na tabela 49, p.52).

Em *Lampeão foi cercado* o poeta atribui ao analfabetismo a causa do cangaceirismo, da criminalidade e de outros elementos nocivos à região, como os "pajés" e os "catimbozeiros", em uma referência direta aos cultos de origem indígena e africana.

Poderia levantar algumas hipóteses para tentar explicar as razões de tanto preconceito impregnado. Inicialmente, a escrita dos primeiros folhetos, alguns dos quais reeditados sucessivamente, coincidem quase com o fim da escravidão. O preconceito contra os negros e índios estava presente nas diversas esferas da vida social, inclusive no discurso científico[34]. Em 1940, por exemplo, embora a população não-branca compusesse 45%[35] da população pernambucana[36] e, em alguns casos, chegasse a constituir quase 80% da população de algumas cidades, como Nazaré, na Zona da Mata (Quadro 1), os brancos ocupavam, quase completamente, os postos e profissões mais prestigiosos e lucrativos. Em relação à educação, a disparidade entre brancos e não-brancos é ainda maior: ainda em 1940, 91% das pessoas com educação secundária eram brancas, contra 1% de negros (Roberto Levine,1980). De acordo com os dados demonstrados no Quadro 2, enquanto a porcentagem de negros que sabia ler e escrever era de apenas 13,20% no Estado, entre os brancos esse índice era de 30,90%.

---

[34] Em 1888, por exemplo, Sílvio Romero (1977) afirmava que o negro, considerado uma raça ignorante, deveria ser objeto de ciência. Convoca, então, os especialistas a se apressarem em estudar aspectos de sua cultura, antes de sua extinção. Para uma discussão sobre a atração dos estudiosos da "cultura popular" pelos objetos que já estão se extinguindo, ver o artigo *A beleza do morto,* de Michel de Certeau et al. (1995/1974).

[35] Embora a definição de branco, no Brasil, seja vaga e subjetiva, como exprime Roberto Levine (1980), esses dados são, assim mesmo, significativos. Segundo o autor, essa ausência de objetividade na classificação racial da população pode explicar a variação extrema de percentagens raciais em municípios adjacentes de Pernambuco, como, por exemplo, Moxotó e Águas Belas, que tinham, em 1940, 92% e 25% de "brancos", respectivamente. Essa explicação pode ajudar a compreender também porque, entre 1872 e 1940, a percentagem de pernambucanos classificados como brancos tenha aumentado consideravelmente, embora a percentagem de negros tenha permanecido relativamente constante no período. Segundo o autor, não houve um processo de "branqueamento" no Estado nesse intervalo, mas certamente um deslocamento na definição social de mulato ou pardo (p.41).

[36] Número significativo, quando comparado com os índices de 12% para São Paulo e 11% para o Rio Grande do Sul (Roberto Levine,1980).

QUADRO 2

ESTADO DE PERNAMBUCO - PESSOAS DE 5 ANOS E MAIS, SEGUNDO A INSTRUÇÃO E COR[37]
1940

Pessoas de 5 anos e mais por instrução							
Cor	Total	Sabem ler e escrever		Não sabem ler nem escrever		Pessoas de instrução não declarada	
	N	N	%	N	%	N	%
Brancos	1.230.807	380.310	30,90	846.004	68,74	4.493	0,36
Pretos	360.189	47.552	13,20	310.203	86,12	2.434	0,68
Amarelos	333	103	30,93	224	67,27	6	1,80
Pardos e cor não declarada	682.046	142.076	20,83	533.991	78,29	5.979	0,88

Fonte: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Recenseamento Geral do Brasil (1o. de setembro de 1940). Série Regional. Parte IX - Pernambuco. Tomo 1. **Censo Demográfico.** População e habitação. Quadros de totais referentes a Estado e de distribuição segundo os municípios. Quadros sinóticos por município. Rio de Janeiro: Serviço Brasileiro de Geografia e Estatística, 1950. (Quadro baseado na tabela 17, p.16).

Alguns autores afirmam, como Candance Slater (1984), que os poetas, muitos dos quais também de ascendência africana ou indígena, não se vêem como o "outro", negro ou índio, que eles representam. Eu acrescentaria que os poetas mais conhecidos e reeditados, como Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde, eram, além de brancos, de origem sertaneja. Sabe-se que o número de escravos foi relativamente pequeno no Sertão, região que possui a população menos miscigenada e, talvez, mais preconceituosa em relação aos negros, mesmo hoje[38]. Essa hipótese é também levantada por Jeová Franklin (1970), em artigo sobre o preconceito racial na literatura de cordel. O autor afirma que poucos estudiosos da cultura popular reconhecem o preconceito forte e explícito do sertanejo contra o negro presente nos folhetos, e, quando o reconhecem, o fazem de forma atenuada. Por outro lado, o sertanejo tem uma forte origem indígena. Mas, a julgar pelos registros do censo, como se pode observar no Quadro 1, a população indígena, a princípio classificada como "amarela", está

[37] Apesar de não concordar com ela, mantive a denominação "cor" utilizada nos registros do Recenseamento Geral de 1940.

[38] Em Alagoa de Baixo, atual Sertânia, localizada no sertão de Pernambuco, por exemplo, em 1940, 80,70% da população era considerada branca, enquanto 18,79% era classificada como preta. O número de "pardos" é quase insignificante. Em Nazaré, por outro lado, cidade localizada na zona da mata do Estado, onde a presença da escravidão foi fundamental, empregada principalmente no trabalho com a cana-de-açúcar, apenas 20,12% da população no mesmo ano era considerada branca. Os "pardos", por sua vez, compunham 55,69% da população (ver Quadro 1).

completamente diluída, provavelmente entre os "brancos", mesmo no Sertão. Em Alagoa de Baixo, por exemplo, ninguém foi registrado como "amarelo" no recenseamento de 1940.

De maneira menos freqüente, o preconceito religioso está presente e os folhetos também discriminam os protestantes. Muitos títulos ridicularizam a figura do "crente", como é o caso de algumas histórias do próprio Leandro Gomes de Barros, como *O crente e o cachaceiro*, um dos mais conhecidos do gênero. O preconceito contra os protestantes parecia presente nas diferentes instâncias da sociedade. Nas décadas iniciais do século, eles eram ainda em pequeno número e não tinham visibilidade significativa, principalmente nas cidades do interior do Estado[39] (ver Quadro 3): eram um "outro" que emergia, em uma sociedade de tradição católica – contra-reformista – imposta desde os momentos iniciais da colonização[40]. Gregório Bezerra (1980, p.62), em suas memórias, narra, por exemplo, o caso de uma moça, "bonita e forte", que se negou a ir rezar o terço, por não mais "acreditar em reza", na casa de uma senhora, no Sertão de Pernambuco, na primeira década do século. Diante do fato, sua tia indagou se ela havia se tornado "nova-seita". Na verdade, os folhetos satirizam também o catolicismo institucional, através de histórias em que padres são trapaceados e, como se viu, são extremamente preconceituosos quanto à religiosidade africana. Cultivam, em grande parte dos casos, o catolicismo "popular", com o culto a santos e beatos e a crença em Jesus Cristo e nos santos.

[39] Em 1940, compunham apenas pouco mais de 1% da população do Estado. Na maioria das cidades do interior esse índice era ainda menor. No Recife e região metropolitana, como Jaboatão, subia para cerca de 4%. Ver Quadro 3.

[40] Roberto Levine (1980) argumenta, no entanto que, embora em pequena escala, o protestantismo, assim como a maçonaria, estavam bem enraizados em Pernambuco, a despeito da hostilidade da Igreja Católica. Em 1899, os protestantes tinham 14 missões no Estado, das quais uma no Recife. A colônia inglesa mantinha um cemitério protestante e algumas religiões mantinham suas próprias escolas. A mais famosa delas era a Escola Batista Americana, onde estudaram Gilberto Freyre e Graciliano Ramos. Creio, no entanto, que esse enraizamento se dava sobretudo no interior das classes médias urbanas.

PÁGINA INEXISTENTE

QUADRO 3

POPULAÇÃO DE FATO, POR RELIGIÃO, SEGUNDO ALGUNS MUNICÍPIOS PERNAMBUCANOS
1940

Município	Total	Pessoas de condição religiosa declarada								Pessoas de condição religiosa não declarada	
		Católicos Romanos		Protestantes		Outras religiões[41]		Sem religião			
	N	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
Estado	2.688.240	2.634.544	98,00	36.555	1,36	9.491	0,35	4.417	0,17	3.233	0,12
Alagoa de Baixo	19.063	18.848	98,87	170	0,89	15	0,08	29	0,15	1	0,01
Bezerros	67.081	66.852	99,66	182	0,27	13	0,02	28	0,04	6	0,01
Bom Jardim	48.325	48.217	99,78	70	0,14	2	0,01	30	0,06	6	0,01
Jaboatão	35.847	34.249	95,54	1.353	3,78	199	0,56	30	0,08	16	0,04
Limoeiro	57.054	56.347	98,76	418	0,73	267	0,47	7	0,01	15	0,03
Nazaré	40.208	39.641	98,59	444	1,10	87	0,22	30	0,07	6	0,02
Recife	348.424	323.118	92,74	14.438	4,14	6.838	1,96	2.601	0,75	1.429	0,41

Fonte: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Recenseamento Geral do Brasil (1o. de setembro de 1940). Série Regional. Parte IX - Pernambuco. Tomo 1. **Censo Demográfico.** População e habitação. Quadros de totais referentes a Estado e de distribuição segundo os municípios. Quadros sinóticos por município. Rio de Janeiro: Serviço Brasileiro de Geografia e Estatística, 1950. (Quadro baseado na tabela 53, p.60-63).

[41] Ortodoxos, israelitas, maometanos, budistas, xintoístas, espíritas, positivistas e outras religiões.

PÁGINA INEXISTENTE

A questão da representação das mulheres nos folhetos também já foi objeto de estudos específicos[42]. De modo geral, quando desempenham um papel importante nas narrativas, trazem a felicidade, através do casamento, aos heróis valentes das narrativas. Em *Historia da princesa da Pedra Fina*, por exemplo, como descreverei no capítulo II do trabalho, a princesa é, de fato, a principal responsável pela superação dos obstáculos enfrentados pelo protagonista da história. No entanto, as recompensas pelos atos de coragem e bravura são dadas ao herói homem do enredo. A ela, cabe o papel de coadjuvante no momento de receber os "louros" pelas ações realizadas.

A mulher aparece, em muitos folhetos, como um "pagamento" por algum favor que um homem lhe faz. Pagamento feito por seu pai, no caso das princesas, ou por ela mesma, que se torna amante de seu "salvador". Em *História de Juvenal e o dragão*, ao chegar no reinado e apresentar-se como aquele que salvou a princesa, o cocheiro da carruagem real recebe do rei o pagamento devido:

> "Apertou elle nos braços
> cheio de acontentamento
> dizendo minha filha vive
> pelo o teu merecimento
> como eu não posso pagar-te
> dou-te ella em cazamento." (*História de Juvenal e o dragão*, p.17)

No trecho abaixo, o poeta refere-se diretamente à princesa como amante/amada de Juvenal, sem que essa condição tenha sido explicitada ou mesmo insinuada nas estrofes anteriores. O poeta parece pressupor que o leitor, sozinho, é capaz de construir essa idéia a partir da narração do episódio em que a mulher foi salva do monstro, por Juvenal, e apenas corroborá-la quando a explicita:

> "Na vespera do cazamento
> viu-se entrar um viajante
> levando mais de tres cachorros
> de um tamanho extravagante
> era Juvenal que vinha
> em busca de sua amante." (*História de Juvenal e o dragão*, p.17)

[42] A representação da mulher na literatura de cordel foi tema da dissertação de Mestrado de Maria Francinete de Oliveira (1981). A autora estabelece, a partir da análise que faz de um número significativo de folhetos, uma classificação dos tipos de mulher representados: a "mulher bendita ou bíblica", a "mulher propriedade" e a "mulher maldita".

Em *A garça encantada* é a própria mulher que, por gratidão, oferece o seu amor ao homem que lhe tirou o feitiço:

> "Quando ela desencantou-se
> com grande prazer infindo,
> ainda te pagarei
> (disse ela com gesto lindo)
> te consagrei meu amor,
> ali terminou sorrindo." (*A garça encantada*, p.5)

Em alguns casos, a mulher aparece como alguém que tem ansiedade e medo, ao contrário do que acontece com os heróis homens, associados à racionalidade e à valentia:

> "Assim que deu meia noute
> foram para Santa Rosa
> a mulher do coronel
> os esperava anciosa
> sabia que a vaquejada
> era muito perigosa." (*O boi mysterioso*, p.32)

No folheto *O namoro do cego com uma melindrosa da atualidade*, o poeta descreve as causas das mortes de dois personagens, um homem e uma mulher. Valentia e luta, de um lado, piedade e fragilidade, de outro:

> "o seu pai era *valente*
> *morreu de faca na feira*
> sua velha mãe, *coitada*
> também morreu na estrada
> sofrendo de *caganeira*" (*O namoro de um cego com uma melindrosa da atualidade*, 3, grifos meus)

Em outros casos, a mulher aparece como alguém que aprende com o homem. Em "A vida de Cancão de Fogo e o seu testamento", o juiz passa a ter medo da mulher de Cancão depois que ele morre, pois acredita que ela havia aprendido, com o marido, a trapacear e a enganar os outros:

> "E a senhora tambem
> desculpe a minha ousadia:
> vossa mercê herdou delle
> costume e cathegoria
> pois a mulher do philosopho
> aprende a philosophia." (*A vida de Cancão de Fogo e o seu testamento*, p.61-62).

O poeta termina o romance *A garça encantada* com uma estrofe em que compara a mulher a um anjo. Em *A história do tenente Villela,* é a mulher do personagem que dá título ao folheto que impede que ele mate o delegado. Nas estrofes abaixo, o poeta expõe algumas características, aparentemente ambíguas, que sintetizam a figura da mulher, para o homem: emotiva, piedosa, chorosa e, ao mesmo tempo, quando zangada, malcriada e teimosa:

"Nisto sahio a mulher:
-Velho, quem lhe pede é eu
Veja, Deus foi judiado
Mas salvou muito judeu,
Não se dê por agravado,
Este homem não lhe offendeu. (13)
(...)
-Homem, você repare
Como elle está compassivo.
Você deve se lembrar
Que Deus não foi vingativo;
Se hade matar a elle,
Mate a mim, deixe elle vivo.

Eu não sei o que tem mulher
Que querem ser tão chorosa,
Com o que não lhe pertence,
Querem ser tão piedosa,
Mas quando estão zangadas
São malcreada e teimosa..." (*Os Decretos de Lampeão*, p.14)

Em outro folheto, *O namoro de um cego com uma melindrosa da atualidade,* a explicitação da dupla face da mulher – anjo/demônio – fica ainda mais evidente. Nas estrofes abaixo, o poeta, irônica e comicamente, parece buscar a cumplicidade do leitor homem para brincar com as supostas desgraças do personagem que caiu no feitiço da mulher. Consumista do dinheiro do homem, fútil, atormentadora, traidora, lasciva, anjo/cobra: assim é a mulher.

"- Meu genro, lhe disse êle
mulher de hoje é assim
quando o marido não pode
dar-lhe roupas de setim
brilhante, jóia e dinheiro
ela vive o tempo inteiro
neste tormento sem fim

- Outra quando vem ao mundo
já nasceu pra perdição
quando o marido se ausenta
vai ganhar o pobre pão
a casa vira senzala
é dois e três pela sala
quatro e cinco no oitão

- A mulher é como a fera
quando está esfomeada
procura a prêsa de noite
vai até de madrugada
quanto mais tem mais consome
nunca ela mata a fome
passa a vida de emboscada

- O homem que é um tolo
vê uma moça fiel
diz: aquela é uma santa
é uma sôpa no mel
depois se casa com ela
a volta então é cruel

- Você não vê minha velha?
com três anos de casada
parecia ser um anjo
era uma cobra danada
além de não ser donzela
eu caí nessa esparrela
só por não saber de nada

- Antes dela se casar
já possuía freguês
um dia cheguei em casa
só no quarto tinha seis
eu dei um grande cavaco
porque tapei o buraco
que outro sabido fêz" (*O namoro de um cego com uma melindrosa da atualidade*, p.15-16).

A mulher aparece associada à traição e ao gasto dos bens do marido também no folheto *História de um pescador*:

"Illudiste o teu marido
Por meio da falsidade
Não satisfeita em tratal-o
Com tanta barbaridade
Devoraste os bens delle
O imperio e a cidade" (*História de um pescador*, p.73)

Nesse mesmo folheto, a mulher, que é cúmplice do "preto africano" da história, aparece relacionada a práticas de magia. A longa e permanente tradição da mulher bruxa, queimada em tantas fogueiras da Idade Média européia, aparece aqui associada a um elemento da cultura brasileira, o culto africano, que está estreitamente relacionado, nos cordéis, à presença do diabo:

> "Eu casei com esta prima
> porém não na conhecia
> Ella passou onze annos
> Estudando bruxaria
> Arranjava o que quizesse
> Por meio da feitiçaria." (*História de um pescador*, p.56)

Em alguns casos, aparecem, nos folhetos, marginalmente, referências a profissões exercidas por mulheres: costureira, professora, fiandeira.[43] As referências às ocupações exercidas por homens, por sua vez, são mais freqüentes: carregadores de frete, guarda-livros, caixeiros, proprietários rurais, fazendeiros, camponeses, fiscais do governo, ferreiros, funcionários públicos, donos de açougue.[44]

Em alguns momentos, no entanto, a mulher assume um papel mais ativo na condução das ações. Mas em muitos desses casos, a condição de mulher aparece associada a outras características que se sobrepõem à do sexo. Em *A vida de Cancão de Fogo e o seu testamento*, por exemplo, uma mulher negra expulsa Cancão e Alfredo de sua casa, mostrando-se forte e disposta a lutar. No entanto, o fato de a personagem ser negra induz o leitor a vê-la mais como associada à maldade, ao demônio e, por isso, à ousadia e à coragem, do que à sua especificidade como mulher.

Nas narrativas, de modo geral, portanto, as mulheres aparecem como personagens secundários e, quando desempenham um papel significativo, o fazem em função dos personagens homens[45].

---

[43] Cf. *A vida de Cancão de Fogo e o seu Testamento*, *O cachorro dos mortos*, *O boi mysterioso*.

[44] Cf. *A vida de Cancão de Fogo e o seu Testamento*, *O monstruoso crime crime praticado agora por Lampeão no sertão da Bahia*, *História de Juvenal e o dragão*, *O cachorro dos mortos*.

[45] Márcia Abreu (1993 e 1999), na análise que fez de obras de cordel português, observou que as mulheres personagens eram tão ousadas, valentes e corajosas quanto os homens, fugindo a um padrão convencional que as coloca como frágeis, indefesas, que devem ser protegidas.

Uma outra questão que creio que merece destaque no universo dos folhetos diz respeito ao migrante ou, em outras palavras, ao "matuto" ou ao "sertanejo". Em muitos casos, essas figuras são satirizadas, associadas à ignorância e ao arcaico[46]. Na história do valente Vilella, por exemplo, o sertanejo é relacionado, ainda que sutilmente, à rudeza e, ao mesmo tempo, à valentia. Uma valentia de conotação negativa, associada à maldade:

> "Trato d'um caso notario,
> Notavel de se adular;
> D'um valentão que havia
> Agora vou relatar,
> Morava no alto sertão
> Distante da beira-mar." (Historia do valente Vilella in: *Os Decretos de Lampeão*, p.7).

A rudeza e a ignorância também são associadas ao sertanejo quando o poeta/editor imprime em itálico diversas palavras escritas em um português não padrão (tal como eram pronunciadas popularmente), como, por exemplo "arrodiaro" (em lugar de arrodearam) e "intranha" (ao invés de entranhas)[47]. No folheto "A vida de Cancão de Fogo e o seu testamento", um personagem sertanejo, recém chegado ao Recife e caracterizado como pirangueiro[48], é trapaceado por Cancão. A esperteza parece caracterizar, principalmente, aqueles que têm experiências urbanas. Na estrofe abaixo, o poeta relaciona o analfabetismo ao Sertão e à crença nas proezas de Lampião. Através de um "jocouzo", o poeta ironiza os poderes de Lampião: se ele fosse assim mesmo tão poderoso, por que permaneceria em uma região tão miserável?

> "Só mesmo o analphabeto
> acredita em Lampeão
> que elle fassa milagre
> e segure a balla na mão.
> ahi dizia um jocouzo
> sendo elle assim milagroso
> p'ra que não sahe do sertão?" (*Lampeão foi cercado*, p.15).

---

[46] A análise de cantorias recolhidas por Francisco das Chagas Batista (1997/1929) demonstra que as rivalidades existentes entre "matutos" (originários da zona da mata) e sertanejos eram tema também dos desafios.

[47] Utiliza esse procedimento principalmente em relação ao personagem do valente Vilella. (Historia do valente Vilella in: *Os Decretos de Lampeão*, p.7).

[48] Em Pernambuco, pão-duro, avarento.

Os migrantes pobres, originários do Sertão ou da Mata de Pernambuco e de outros Estados vizinhos, como a Paraíba, mas moradores do Recife, também são ironizados em alguns poemas. A história *Ai! elle é do matto!*, publicada no mesmo folheto de *As noticias de Lampeão*, que se passa no Sertão, é uma ironia ao "matuto". O autor constrói seu poema a partir de uma frase que supostamente estava em evidência na época, que dá título ao folheto, narrando casos de pessoas que se irritavam quando ela era pronunciada. Na estrofe abaixo, o "matuto" simboliza o arcaico - "veio numa liteira" – e a ausência de sofisticação nos costumes – usa peixeira. É interessante destacar que a cidade a que Francisco Maraba, o autor do poema, refere-se, Teixeira, na Paraíba, é a terra natal de João Martins de Athayde, que na época se estava tornando um dos principais editores de folhetos:

"Um matuto do Texera
Chamado Cazuza Gato
Como veio numa liteira
Gritaram elle é do matto
Elle saltou para a rua
Com uma pexera nua
Fez um grande espalhafato

(...)

Não sei no matto o que há,
Que relache a tanta gente...
Porque não há um vivente
Que deseje ser de lá.
Quando se diz é do matto
Do matto é a mãe, carrapato
Typo metido, indecente" (*Noticias de Lampeão*, p.13-14)

Na estrofe abaixo, do mesmo poema, o autor acrescenta à característica de ser do mato, as de ser mulher, sogra e velha:

"Minha sogra pela festa
Quasi que o mundo desaba
Eu cheguei de Floresta
Ella gritou: Seu Maraba
Va coser o meu sapato...
Eu que não sou sapateiro
Lhe disse todo fagueira
Ai que ella é do matto

Ai bocca pra que falasse
Ergue-se depressa a velha
Atirou-me com uma grelha
Genro atrevido, zorral
Então a cara metade
Vendo tal recepção
Pra porta, deu-me impurrão
E disse; Meu velho corra!" (*Noticias de Lampeão*, p.15).

Ironicamente, o poeta conclui a história afirmando que não consegue entender porque as pessoas ficam tão desequilibradas quando a frase é pronunciada:

"Elle é do matto, que Diabo
De mysterio, isso tem...
Porque não vejo ninguem
Que não fique logo brabo
Até um frade pedinte
Tão banzeiro como um pato
Desaforo disse vinte
Pois lhe disseram, é do matto" (*Noticias de Lampeão*, p.15).

Depois de apresentada essa visão panorâmica da literatura de cordel no Brasil, indico, de modo geral, os procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa e a forma como o trabalho está organizado.

3. Indicações gerais sobre a metodologia utilizada

Ao longo do trabalho, em especial no início de cada parte da tese, descreverei, de maneira mais detalhada, a metodologia requerida e utilizada nas principais etapas da pesquisa. Aqui, discorro, em linhas gerais, sobre as fontes utilizadas e sobre alguns movimentos metodológicos, inerentes à "operação historiográfica"[49] e necessários ao processo de construção do trabalho.

Definido o objeto de pesquisa, a questão da escolha das fontes se impunha e me instigava, diante das várias possibilidades. Os próprios folhetos, a princípio, já constituíam uma documentação privilegiada. Analisá-los, buscando, nos textos/narrativas e no impresso, o leitor pensado/representado/visado pelo autor e pelo

[49] Cf. Michel de Certeau: "Nesta perspectiva, gostaria de mostrar que a operação histórica se refere à combinação de um *lugar* social, de *práticas* 'científicas' e de uma *escrita*. Essa análise das premissas, das quais o discurso não fala, permitirá dar contornos precisos às leis silenciosas que organizam o espaço produzido como texto." (1982, p.66).

editor parecia ser extremamente profícuo para meu problema de pesquisa. Busquei analisar, no próprio *impresso* – capa, contra-capa, marcas tipográficas, disposição dos poemas, indicações de onde eram vendidos, referências a direitos autorais – indícios de quem era o leitor visado pelo poeta/editor. Nesse momento, analisei o universo total de folhetos coletados (109), publicados nas cinco primeiras décadas do século. Procurei perceber, ainda, através da análise do próprio *texto* de alguns poemas (oito), quem era esse leitor/ouvinte visado pelo autor/editor. Diversos acervos foram consultados para a coleta dos folhetos, em especial o da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, o do Instituto de Estudos Brasileiros/USP, em São Paulo, e o do Fundo Raymond Cantel, em Poitiers, França[50]. Foram consultados também os acervos de folhetos da Biblioteca Pública Estadual de Pernambuco e da Fundação Joaquim Nabuco, ambos no Recife[51]. Ao lado desses acervos, várias pessoas me emprestaram ou doaram suas coleções particulares de folhetos. Dois entrevistados também me cederam folhetos, alguns mais antigos, outros mais recentes. Além disso, também comprei folhetos nos locais onde ainda podem ser encontrados, no Recife.

Acreditava, hipótese que se confirmou ao longo da pesquisa, que, ao lado do leitor visado pelo poeta e editor (reconstituição feita a partir da análise dos folhetos), seria interessante conhecer o "leitor empírico", de "carne e osso", para compreender melhor como a leitura é um processo ativo de construção de sentidos. O trabalho com entrevistas parecia, pois, imprescindível: buscar os sujeitos e ouvi-los, possibilitando a

[50] O acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, localizado no Rio de Janeiro, é composto de cerca de 8000 folhetos, reunidos a partir de doações de pesquisadores (entre os quais Cavalcanti Proença e Sebastião Nunes Batista); nele podem ser encontrados folhetos do início do século à década de 70. Segundo o seu Guia do Arquivo, o acervo de folhetos de cordel do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, possui 2.820 folhetos, "dos mais expressivos autores de literatura de cordel do Norte e Nordeste", compreendendo o período de 1865 a 1983. O acervo está dividido em seis grandes coleções: a de Leandro Gomes de Barros (52 folhetos, cópias de originais pertencentes ao Centro de Pesquisa da Fundação Casa de Rui Barbosa); Ruth Brito Lemos Terra (reúne cerca de 500 folhetos); as coleções do IEB (1262 títulos); José Aderaldo Castello (total de 513 exemplares e 377 títulos); Mário de Andrade (97 folhetos); Fundo Villa-Lobos (527 títulos). Uma descrição minuciosa dessa última coleção pode ser encontrada em Ruth Terra (1981). Como os próprios títulos das coleções indicam, em alguns casos, elas foram reunidas a partir de doação de pesquisadores ou de seus parentes e, em outros casos, de doações avulsas. O Fundo Raymond Cantel, em Poitiers, França, em fase de organização, reúne cerca de 5000 folhetos, coletados pelo estudioso francês que dá nome ao acervo, em suas pesquisas no Brasil. A organização de todos os acervos citados é bastante variada: em alguns casos, os folhetos estão classificados por ordem alfabética de autores, em outros por títulos, em outros por temas.

[51] Esses acervos reúnem folhetos publicados mais recentemente, principalmente a partir das décadas de 60 e 70.

reconstrução de trajetórias singulares de leitores/ouvintes (idosos e pertencentes às camadas populares), foram duas das experiências mais ricas do processo de pesquisa. As entrevistas possibilitaram visualizar e ouvir rostos e vozes de parcelas da população muitas vezes consideradas de maneira homogênea e que, embora expressem uma época, um pertencimento social, de gênero, de raça/etnia, de origem (rural ou urbana), são compostas de indivíduos singulares, únicos.

O trabalho com romances e memórias, já realizado em pesquisas anteriores, parecia um complemento necessário às duas outras fontes principais. A princípio, pensei que, nesses registros, pudessem estar descritas experiências de leituras de folhetos. Aos poucos, essa hipótese foi sendo negada, fazendo com que meu foco em relação a essas fontes as tornasse potenciais para a reconstrução das práticas de usos do impresso na cidade/Estado no período estudado, sem a qual eu não compreenderia o lugar ocupado pelo cordel. O trabalho com memórias e romances revelou-se muito rico, constituindo uma fonte privilegiada para reconstituir aspectos da vida social de um determinado lugar e época, através das representações de pessoas – algumas anônimas, outras conhecidas de um público mais amplo – que um dia escreveram sobre si próprias ou sobre personagens inscritos naquela paisagem e naquele tempo. Sabe-se que, quanto mais se sabe sobre a época que se está pesquisando, em um lugar específico, mais condições se tem de compreender e interpretar questões – muitas vezes estranhas ao pesquisador – que emergem da documentação trabalhada. No total, analisei 11 romances e 15 autobiografias. Esse material foi coletado sem uma sistemática específica de pesquisa, abrangendo diferentes espaços: bibliotecas públicas e pessoais, livrarias, sebos, arquivos públicos.

Ao longo do processo, outros documentos, dependendo das necessidades que se foram impondo, foram incorporados a esse *corpus* documental básico, como jornais (em especial os que foram utilizados no estudo descrito no segundo capítulo da tese), registros censitários, anuários estatísticos, relatórios de governos, etc., coletados no decorrer da pesquisa em diversas instituições, como a Biblioteca Pública Estadual, o Arquivo Público Estadual, a Fundação Joaquim Nabuco, o IBGE/Pernambuco, as Biblioteca Central, do Centro de Filosofia e Ciências Humanas e do Centro de Educação da Universidade Federal de Pernambuco, livrarias, sebos, no Recife; a livraria

e editora da Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa; a Biblioteca Pública Estadual Câmara Cascudo e o Memorial Câmara Cascudo, em Natal.

As fontes coletadas foram, ao longo da pesquisa, cruzadas e confrontadas a partir de determinadas categorias, algumas das quais definidas *a priori* e outras emergentes do contato com o próprio material empírico ou com a bibliografia sobre o tema. Algumas dessas categorias tornaram-se nucleares na pesquisa, como as de *popular, Nordeste, urbano* e *rural, oral* e *escrito,* além das que eu já havia eleito anteriormente: *gênero, classe*, *raça/etnia* e *geração*[52].

A utilização de uma pluralidade de fontes no trabalho historiográfico, ao mesmo tempo que abre maiores possibilidades para a compreensão do que se estuda, impõe uma série de exigências. A busca de metodologia(s) que pudessem auxiliar na tarefas de produção, exploração e análise dos documentos foi permanente ao longo de todo o processo de pesquisa: cada fonte exige um conhecimento sobre sua especificidade, cada pergunta imposta à fonte ou que a fonte impõe exige um trabalho singular – às vezes manual (de cópia[53], de montagem de quadros, de produção de fichas), às vezes com o auxílio do computador (auxiliando no processo de despedaçar, separar, reunir de novo). Paciência, humildade – até mesmo para saber que a falta é intrínseca ao trabalho do pesquisador e que a busca do método é, em alguma medida, irrealizável[54]-, sensibilidade, criatividade, aproximação/envolvimento e, ao mesmo tempo, distanciamento (para que dele se possa

---

[52] Para uma discussão sobre categorias em história e, especificamente em história da educação, ver Chaïm Perelman (1969) e Eliane Marta Lopes (1992).

[53] Cada vez mais os historiadores têm enfatizado que o uso das modernas tecnologias que caracteriza parte dos arquivos hoje não substitui o trabalho aparentemente mecânico da cópia. Para Arlete Farge (1989), a utilização de meios diferentes para a coleta de documentos muda a sua própria interpretação e, embora pareça perda de tempo, a cópia é considerada, pela autora, fundamental: "Le goût de l'archive passe par ce geste artisan, lent et peu rentable, où l'on recopie les textes, morceaux après morceaux, sans en transformer ni la forme, ni l'orthographe, ni même la ponctuation. Sans trop même y penser. En y pensant continûment. Comme si la main, ce faisant, permettait à l'esprit d'être simultanément complice et étranger au temps et à ces femmes et hommes en train de ce dire." (p.25). A cópia auxilia, assim, no processo de apropriação do documento pelo pesquisador: “Copiando, a sua apreensão do documento é muito mais completa do que se você só ler o documento. Se você pega um documento que já vem prontinho, você acaba pegando pela rama, lhe escapam coisas que normalmente não escapam quando você se detém no documento.” (Evaldo Cabral de Mello em entrevista publicada na *Folha de São Paulo* em 12/09,1999, p.5).

[54] “Há quem fale do método gulosamente, com exigência; no trabalho, o que desejam é o método; este nunca lhes parece suficientemente rigoroso, suficientemente formal. O método torna-se uma Lei; mas, como esta Lei é privada de qualquer efeito que lhe seja heterogéneo (ninguém pode dizer o que seja, em ‘ciências humanas’, um ‘resultado’), ela é infinitamente irrealizável; posicionando-se como uma pura metalinguagem.” (Roland Barthes, 1987, p.271).

tomar posse) do objeto, confrontação e estabelecimento de relações entre os estudos já realizados sobre o tema ou sobre a época e o lugar, as leituras teóricas e os vários documentos – colecionando-os, articulando-os, cruzando-os, separando-os, organizando-os, abandonando-os quando necessário[55] – foram exigências cotidianas[56]. O reconhecimento do meu posicionamento frente ao objeto (que ora provocava repulsa, ora provocava paixão) e o seu registro, em algumas fases da pesquisa, sistemático, foi imprescindível para que pudesse melhor compreendê-lo, revisitá-lo, dele tomar posse e torná-lo texto. À medida que fui realizando a análise dos dados, iniciei, mais sistematicamente, a escrita do texto, parte intrínseca à própria produção da História[57]. Em todo o processo, as idas e vindas entre as várias etapas descritas foram constantes. Os estudos sobre história cultural e da leitura, as pesquisas que se detêm sobre a relação entre oralidade e letramento, as discussões em torno da cultura popular e da "história" oral nortearam, teórica e metodologicamente, a investigação.

4. A estruturação do trabalho

As opções e as definições em torno da organização do texto definem e expressam, ao mesmo tempo e em grande medida, a configuração do próprio objeto[58]. A escrita constitui, na verdade, um dos principais momentos do trabalho de interpretação[59].

---

55 Como explicita Arlete Farge, a tensão entre o desejo de recolher o arquivo "inteiro" e a necessidade de submetê-lo às exigências da "operação historiográfica" para dar-lhe inteligibilidade parece intrínseca ao trabalho com a História: "La tension s'organise – souvent conflictuellement – entre la passion de la recueillir tout entière, de la donner à lire toute, de jouer avec son côté spetaculaire et son contenu illimité, et la raison, qui exige qu'elle soit finement questionnée pour prendre sens." (p.22)

56 "...esse exercício sistemático de comparação e confrontação é a um tempo uma 'arte racional' e uma 'arte de fineza', afastada de toda regra mecânica" (Jean Boutier e Dominique Julia, 1998, p.37).

57 Cf. Michel de Certeau, 1982.

58 "Daí a atenção dada ao trabalho de escrita que participa da inteligência do material: a história permanece fundamentalmente um relato (...) e a *forma* desse relato é consubstancial à compreensão do objeto." (Jean Boutier e Dominique Julia, 1998, p.49, grifo dos autores).

59 Creio não ser desnecessário lembrar que a escrita da história constitui uma narrativa. A aparente coerência que a caracteriza não é resultante de uma suposta verdade histórica intrínseca ao objeto estudado ou aos documentos trabalhados: além de ser produto de um trabalho rigoroso de pesquisa, é também fruto da elaboração de um discurso verossímel: "En effet, si l'histoirien est bien un narrateur, il est aussi celui qui explique et convainc, donne longuement ses raisons parce qu'il sait qu'on peut lui en opposer d'autres. Ainsi la première illusion à combattre est-elle celle du récit définitif de la vérité. L'histoire, en effet, est une manière de faire que ne fonde pas un discours de vérité contrôlable en tous ses points; elle énonce un récit qui réunit la formulation d'une exigence savante, et une argumentation où s'introduisent des critères de véridicité et de plausibilité." (Arlete Farge, 1989, p.115). Para uma discussão sobre esse tipo de questão, ver, entre outros, Hans-Robert Jauss (1987), Hayden White (1992 e 1994), José Américo Pessanha (1992), Luís da Costa Lima (1988), Paul Veyne (1982), Peter

Experimentei, no processo de escrita do texto, diferentes caminhos, alguns dos quais revelaram-se pouco adequados à compreensão do objeto[60]. Em mais esse processo de idas e vindas, cheguei à organização atual do texto que reflete, entre outras questões, pressupostos teóricos comuns a alguns estudos sobre leitura e história da leitura e uma das conclusões resultantes do próprio trabalho de pesquisa: os efeitos de leitura esperados pelo autor e/ou editor não coincidem com os usos e as apropriações realizados pelos leitores empíricos em suas práticas concretas de leitura[61].

Gay (1990). Para uma síntese da discussão, ver o capítulo introdutório de minha dissertação de mestrado ou artigo publicado sobre o tema (Galvão, 1994, 1996 e 1998).

60 A escrita torna-se, na "operação historiográfica", fonte de reflexão do pesquisador acerca de seu próprio objeto de pesquisa: "A l'historien non seulement d'en faire le récit, mais l'instituer en moteur de sa réflexion, source de son propre récit." (Arlete Farge, 1989, p.59). Em uma das tentativas que realizei, por exemplo, ao analisar o conteúdo dos textos dos folhetos a partir de algumas categorias, acabei por estabelecer uma relação quase direta entre ele e uma caracterização do leitor/ouvinte que buscava compreender. O texto, resultado desse tipo de análise, comum nos estudos sobre literatura de cordel, pouco contribuía para uma maior aproximação e compreensão do objeto da pesquisa. Em geral, os autores afirmam que os folhetos registram "as impressões do povo" a respeito de acontecimentos que ocorrem na sociedade, expressando "...a maneira de ver e analisar os fatos sociais, políticos e religiosos da gente rude do interior nordestino, fotografada nas páginas dos folhetos, denunciando costumes, atitudes, preferências e julgamentos." (Renato C. Campos, 1977, p.10). Esse tipo de premissa e o procedimento de pesquisa que dela decorre têm sido freqüentemente criticado por historiadores da leitura e, embora tivesse conhecimento dessas críticas, caí nas malhas da mesma armadilha: "A crença, embora não declarada, na invariabilidade e na universalidade do fenômeno da leitura trouxe, pelo menos, outra conseqüência no âmbito dos estudos de história do livro e da leitura. Há uma tendência, em alguns trabalhos, de se associar diretamente o *corpus* de textos lidos por um grupo social específico com as mentalidades ou as visões de mundo daquele grupo, em uma determinada época. Essa tendência, que alguns autores denominam de sociologia histórica da cultura, busca estabelecer correlações diretas entre classes sociais e produções culturais. Esses estudos, em muitos casos, consideram um *corpus* específico de textos tradicionalmente considerados como "populares", como os livros da *bibliothèque bleue* ou os almanaques (ver os estudos clássicos de Mandrou, 1985 e Bollème, 1969 e 1971), como expressão, ou mesmo reflexo, de uma suposta mentalidade popular. Esse tipo de estudo parece pressupor que há uma associação direta entre o texto e a recepção do leitor, ou, em outras palavras, que a leitura não é uma atividade produtora de significados. Não consideram, portanto, o que estudos mais recentes afirmam: há mediações de vários níveis entre texto e leitor. No caso da *bibliothèque bleue*, por exemplo, os textos não eram, necessariamente, em sua origem, destinados a um público "popular": a análise da fórmula editorial dos livretos possibilita mais pistas para a identificação de seu público leitor do que o próprio conteúdo dos textos (ver, por exemplo, Chartier, 1990a). Não se pode inferir sobre as representações, crenças e valores de um determinado grupo somente a partir do que ele lê, declara ler ou possui em sua biblioteca particular e seleciona como bem inventariado. A distribuição de um produto cultural não revela tudo; pelo contrário, sua apropriação, sua utilização e seu consumo são tão importantes para a realização de uma história da leitura quanto sua circulação, em vários casos, aliás, muito mais fluida do que se pensa. As relações entre objetos de leitura e grupos sociais são muito mais complexas. A história da leitura tem procurado focalizar, hoje, principalmente, as formas de ler: como os mesmos textos, os mesmos livros eram lidos de maneiras diferentes por grupos sociais diferenciados." (Antônio Augusto Batista e Ana Maria Galvão, 1999, p.19).

61 "Móveis e instáveis, dependentes das configurações sociais que o produzem, que o reproduzem e a que se destinam, os textos, por fim, se diversificam tendo em vista as práticas e os leitores que efetivamente deles se apropriam. Por mais que os produtores do texto e do impresso multipliquem seus protocolos de leitura e procurem orientar os mínimos movimentos do leitor, sua atualização, seus

O trabalho está dividido em duas grandes partes. Na primeira, composta de dois capítulos, busco indícios de quem era o leitor/ouvinte visado pelos autores/editores de folhetos, no período estudado, a partir, principalmente, da análise dos próprios cordéis: texto e objeto material. Ainda nessa parte, comparo o texto de um dos folhetos analisados com notícias veiculadas em um jornal da época sobre o mesmo assunto nele tratado. Na segunda parte da tese, composta de cinco capítulos, busco me aproximar do leitor empírico, buscando caracterizá-lo (inclusive em relação aos níveis de sua inserção no mundo *letrado*) e reconstruindo as formas de acesso que tinha aos folhetos, as situações de leitura/audição desses impressos e os papéis atribuídos a sua leitura e/ou audição. As entrevistas, as memórias e os romances foram as principais fontes utilizadas nessa parte do trabalho.

Depois de realizar essas reflexões sobre a escolha do tema deste trabalho, sobre a metodologia utilizada e dessa breve incursão em alguns dos aspectos que considero mais significativos na trajetória da literatura de folhetos no Brasil, passo aos dois núcleos centrais do trabalho – a primeira e a segunda partes - que buscam, em conjunto, levantar hipóteses acerca de quem era o leitor/ouvinte de folhetos no período de apogeu desse tipo de literatura, ou seja, entre as décadas de 30 e 40, e como se davam as práticas de leitura/audição desse tipo de impresso, em Pernambuco.

---

usos e os significados que serão de fato produzidos encontrarão sempre nos contextos de leitura um regime de condições que poderá ou não favorecer a realização das leituras visadas. Por um lado, do mesmo modo que autores e produtores do livro, os leitores estão também - quanto maior for o grau de institucionalização das situações em que lêem - submetidos às múltiplas determinações que organizam as esferas sociais em que utilizam os textos. Por outro lado, eles são socialmente formados, compartilham um conjunto de competências e um horizonte de expectativas em relação aos textos e a sua leitura que não é, necessariamente o previsto pelos produtores dos textos. Podem desenvolver, portanto, formas de apropriação que pouco têm a ver com aquelas visadas em sua produção e constituir, desse modo, um novo texto, com novos objetivos, novos usos, novos significados." (Antônio Augusto Batista e Ana Maria Galvão, 1999, p.25).

PRIMEIRA PARTE

QUEM ERAM OS LEITORES/OUVINTES DE FOLHETOS: UMA ANÁLISE DOS CORDÉIS – OBJETO MATERIAL E TEXTO

PÁGINA INEXISTENTE

PRIMEIRA PARTE

QUEM ERAM OS LEITORES/OUVINTES DE FOLHETOS: UMA ANÁLISE DOS CORDÉIS – OBJETO MATERIAL E TEXTO

1. Introdução

Nesta parte do trabalho, como já havia anunciado, apresento indícios, encontrados na análise dos folhetos – objeto material e texto –, de quem era o leitor/ouvinte visado pelo poeta e/ou editor para esse tipo de impresso.

Há uma tendência crescente, nos estudos de história da leitura, diante da impossibilidade de captar as leituras "in loco" e o leitor de "carne e osso" (que na maior parte das vezes já não vivem ou deixaram poucos testemunhos de suas experiências[62]) ou mesmo diante das limitações que apresentam procedimentos como a "história" oral ou as autobiografias e romances, a buscar, nos próprios textos e na materialidade do impresso, ou seja, nos protocolos de leitura[63], marcas indicativas que permitam a reconstrução do leitor pensado pelo autor e/ou editor no momento da produção do objeto de leitura.

No primeiro capítulo, busco levantar indícios, através da análise da *materialidade dos folhetos*, de quem era o público leitor visado pelos autores/editores desse tipo de impresso. Baseio-me, assim, para fazer esse estudo, em pressupostos comuns a trabalhos realizados no âmbito da história cultural[64]. Esses estudos compartilham da

---

62 As dificuldades de captar o leitor e a própria atividade de leitura têm sido apontadas por diversos historiadores culturais. Robert Darnton (1990), por exemplo, aponta três dessas dificuldades: os documentos mostram o resultado da leitura mas não o processo de construção das significações; os documentos são textos, que exigem interpretação – realiza-se, portanto, a interpretação da interpretação do outro; os documentos são poucos, raros.

63 Ver Robert Scholes (s.d.).

64 Ver, entre outros, Roger Chartier (1982, 1998 e s.d), Roger Chartier (org.) (1987) e Jean Hébrard (1983 e 1996c). Para uma abordagem do ponto de vista da sociologia dos textos, ver Don F. Mckenzie (1986), autor que tem baseado, em grande medida, os estudos da história cultural. Baseei-me também,

idéia de que é necessário estudar os textos e os impressos que lhes servem de suporte, isto é,

> "...os agentes embutidos no livro enquanto produto final destinado ao leitor.(...) Contra a representação elaborada pela própria literatura, do texto ideal, abstrato, estável porque desligado de qualquer materialidade, é necessário recordar vigorosamente que não existe nenhum texto fora do suporte que o dá ler, e que não há compreensão de um escrito, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega ao leitor." (Roger Chartier, s.d., p.126-127).

O mesmo texto, nessa concepção, não é o "mesmo" se mudam os dispositivos de sua inscrição ou de sua comunicação[65]. Esses dispositivos permitem e limitam, ao mesmo tempo, a produção de sentidos.

Objetivo, assim, com este estudo, descrever o impresso-folheto e, a partir dessa descrição, identificar tendências, transformações e permanências observadas em sua materialidade no decorrer do tempo (trabalho com o universo de 109 folhetos, publicados nas seis primeiras décadas do século XX), a fim de levantar hipóteses acerca de seu público leitor/ouvinte em Pernambuco, naquele momento.

No segundo capítulo desta parte, analiso o *texto*[66] dos poemas de oito folhetos, buscando, neles, também indícios do leitor visado particularmente pelo autor. Como extensão deste estudo mais amplo, analiso, no final do capítulo, o texto de um dos folhetos, comparando-o com as notícias veiculadas por um dos jornais do Recife sobre o mesmo acontecimento tematizado no poema. Este capítulo busca, assim, trazer mais elementos para uma melhor compreensão do público consumidor de folhetos. Diferencia-se do estudo descrito no capítulo anterior basicamente por três principais razões. Em primeiro lugar, o estudo se centra nos *textos* dos folhetos e não na *materialidade dos impressos*, como se propõe o capítulo I do trabalho. Uma segunda razão está no fato de que esse estudo apresenta uma análise de folhetos impressos no período delimitado para a tese em geral, ou seja, principalmente as décadas de 30 e 40, um momento em que o cordel se transformou em um impresso de "larga circulação" e

---

para a realização deste capítulo, em Emanuel Araújo (1986), Philip Gaskell (1972) e Úrsula Katzenstein (1986).

65 Roger Chartier, 1998, p.270.

66 Não se trata, entretanto, de uma análise do texto do ponto de vista da Lingüística ou, especificamente, da Análise do Discurso, por exemplo. Trata-se, sobretudo, de um levantamento qualitativo de indícios que permita uma aproximação ao público leitor/ouvinte visado principalmente pelo autor de folhetos.

em que houve uma "popularização" do público leitor – como se busca mostrar no capítulo anterior – e um período em que a maioria dos entrevistados vivenciou, com mais intensidade, a leitura de folhetos. Não faço, portanto, uma análise comparativa dos folhetos nas diferentes décadas. Essa opção está baseada no pressuposto de que os textos das histórias apresentam mais permanências do que transformações ao longo do tempo, ao contrário do que acontece com os impressos. Finalmente, nesse estudo, trabalho com uma pequena amostra de folhetos (oito): o principal critério para a sua seleção foi o de que se compusesse de cordéis citados por mais de um entrevistado. Não trabalhei, portanto, como no estudo anterior, com o universo de folhetos coletados.

2. Considerações sobre a metodologia utilizada

Uma primeira coleta de folhetos nos acervos foi realizada antes das entrevistas. Os critérios gerais para a escolha de que folhetos coletar estavam, principalmente, no período aproximado em que haviam sido publicados, na representatividade dos autores e editores e, em alguns casos, de títulos[67]. Após a realização da entrevistas, voltei aos acervos na busca dos folhetos que haviam sido citados, de maneira significativa, pelos leitores/ouvintes que entrevistei, e que ainda não faziam parte do *corpus* principal de análise. Nesse processo, algumas dificuldades foram encontradas, na medida em que os folhetos foram citados, em sua maioria, por personagem, por enredo e, em um menor número de casos, por título e por autor. No processo de construção do *corpus* que efetivamente analisei, utilizei, também, edições fac-similares de folhetos publicadas em antologias.

Em um primeiro momento, analiso um *corpus* formado de 109 folhetos[68], a partir de determinadas categorias, algumas delas estabelecidas previamente a partir do contato com estudos sobre o impresso do ponto de vista de sua materialidade, e, outras, definidas posteriormente, a partir do trabalho empírico, cotidiano, de idas e vindas, com

[67] Para definir que autores, editores e títulos são considerados representativos, baseei-me em estudos e repertórios publicados sobre o tema.

[68] Dos 109 folhetos analisados, 104, publicados em Pernambuco, na Paraíba, no Ceará, na Bahia e em Sergipe, foram considerados como componentes do *corpus* principal da pesquisa. Seis folhetos foram analisados, mas considerados secundariamente – principalmente confrontados ao *corpus* principal – por terem sido publicados no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Os 109 folhetos analisados não indicam 109 títulos. Em muitos casos, foram analisadas mais de uma edição de uma mesma história.

os folhetos analisados. Trabalho, neste estudo, com o total de folhetos que coletei, publicados a partir do início do século (1904) até a década de 1950 (1957). Na verdade, os títulos priorizados na coleta situaram-se, aproximadamente, entre 1925 e 1955. No entanto, folhetos anteriores a esse período e, eventualmente, posteriores, foram também analisados. Muitos folhetos (mais de 40% do total) não trazem data de publicação. No entanto, na grande parte dos casos, suas características externas permitem (destacando-se, entre outros, o modo geral de composição do impresso, o seu preço e o endereço do autor e/ou editor), senão uma localização precisa das datas em que foram editados, uma aproximação a elas. Assim, alguns folhetos, embora não datados, foram agrupados, para efeito de análise, entre outros da mesma década. O material com que trabalhei apresenta ainda algumas outras limitações, como, por exemplo, a impossibilidade de análise do papel da capa (quanto à cor, quanto à espessura ou quanto ao tipo, por exemplo) e do papel utilizado no miolo do texto, na medida em que utilizei-me, na maioria dos casos, de fotocópias dos originais e, em outros, de edições fac-similares, publicadas principalmente pela Fundação Casa de Rui Barbosa[69]. Poemas publicados em antologias foram, em razão da especificidade desse estudo, interessado sobretudo nos aspectos materiais do impresso, não considerados. Apesar dessas limitações, considero o *corpus* de folhetos com que trabalhei, embora não exaustivo e talvez não representativo, significativo para o tipo de análise escolhida no estudo, na medida em que contempla os principais autores e editores de folhetos, apontados pela bibliografia sobre o tema. Os pesquisadores que têm trabalhado com literatura de cordel sabem das grandes limitações existentes para a identificação dos títulos publicados em um determinado período, em conseqüência da dispersão dos acervos (muitos dos quais particulares), da dificuldade da tarefa de identificação exata da data de publicação e da autoria dos folhetos e da quase ausência de repertórios analíticos sobre o tema.

No decorrer da pesquisa, foi tornando-se evidente que, quanto mais pudesse estabelecer comparações entre os impressos (no interior do *corpus* e fora dele, como tentarei demonstrar nos próximos capítulos), mais elementos teria para compreender os leitores/ouvintes que buscava caracterizar. Na medida em que o objetivo do trabalho, nesse primeiro capítulo, era principalmente o de levantar certas hipóteses no que se

[69] Na Bibliografia do final da tese, indico os acervos ou edições fac-similares onde os títulos foram pesquisados.

refere à constituição, permanências e transformações do público leitor/ouvinte do gênero cordel, não considerei relevante o fato de os títulos terem sido citados nas entrevistas.

A análise foi feita a partir de uma descrição minuciosa das características materiais dos folhetos[70], que foram agrupados por década, a partir das datas (em muitos casos, aproximadas) de publicação. Quis, com esse procedimento, obter uma visão geral das permanências e transformações observadas nesse gênero de impresso, no decorrer do tempo. Foram considerados dados importantes: título; autor; editor; data e local de publicação; local de venda; preço; número de páginas; número de poemas por folheto; número de estrofes do(s) poema(s); disposição das estrofes na página; presença ou ausência de outras páginas, no folheto, sem poemas; gênero do(s) poema(s); tamanho (medida) do folheto; características gerais da capa (destacando-se, na análise, a presença ou ausência de desenhos, gravuras ou clichês e a técnica utilizada para sua confecção), da contra-capa e da quarta-capa; disposição gráfica da primeira página; presença ou ausência de referências a direitos autorais; tipos gráficos utilizados; presença ou ausência, no interior do texto, de certos caracteres gráficos, como vinhetas e clichês; denominações dadas, pelo editor ou autor, ao próprio folheto; disposição das maiúsculas e minúsculas no início de cada verso do(s) poema(s). A análise realizada, descrita no primeiro capítulo do trabalho tem, assim, uma natureza predominantemente quantitativa.

Três hipóteses principais quanto às características dos leitores/ouvintes visados pelos autores/editores de folhetos ao longo do tempo foram-se delineando no decorrer da pesquisa. A primeira diz respeito ao grau de escolarização e ao pertencimento social do público. No início de sua história, os folhetos pareciam visar, primordialmente, um público com um grau médio de escolarização e pertencente, primordialmente, às camadas médias. A partir de meados dos anos 30, principalmente, o público leitor visado pelos autores e editores é composto, principalmente, de pessoas analfabetas e semi-alfabetizadas: há uma "popularização" do público. É nesse momento que se montam redes de distribuição e o editor deixa de ser exclusivamente o poeta: o folheto

[70] Os folhetos foram agrupados, por data aproximada de publicação, em dez grandes quadros, que descrevem as características observadas.

torna-se um impresso de "larga circulação"[71]. A segunda hipótese refere-se ao pertencimento rural ou urbano do leitor/ouvinte. Os folhetos pareciam destinados, em suas origens, a um público primordialmente urbano (mesmo que seus autores fossem, de modo geral, de origem sertaneja e que uma parcela significativa da população urbana fosse constituída de migrantes). Aos poucos, os folhetos "voltam" às pequenas cidades e comunidades rurais do interior do(s) Estado(s). Finalmente, a terceira hipótese diz respeito às maneiras de ler: aos poucos, a leitura em voz alta (a oralização do texto se reflete na materialidade do impresso) vai-se tornando generalizada. A leitura silenciosa, que co-existia com a leitura oralizada[72] nos primórdios da história do cordel, parece, aos poucos, tornar-se menos importante. Essas três hipóteses que, em linhas gerais, foram confirmadas, ao mesmo tempo em que emergiram, em grande medida, da análise dos dados foram-se tornando, a partir de um determinado momento, também guias da análise.

No segundo capítulo desta parte do trabalho, no estudo dos textos, busquei analisar, a partir de alguns elementos, quem eram os leitores/ouvintes de folhetos visados notadamente pelo autor dos poemas. Em outras palavras, ao proceder à análise dos textos, buscava insistentemente respostas àquela que se tornou a principal questão norteadora do estudo: a quem interessaria ler/ouvir histórias daquele tipo nas décadas de 30 e 40? Ou seja, que tipo de leitor o autor e o editor tinham em mente quando produziam os poemas[73]? Algumas categorias consideradas importantes para a melhor compreensão de quem era o público leitor visado pelo autor e editor de folhetos emergiram do contato com pesquisas realizadas no âmbito da história cultural, com a bibliografia especializada sobre folhetos, com estudos sobre o "leitor modelo"[74] e com

---

[71] Essa expressão tem sido utilizada em vários estudos realizados no âmbito da História Cultural, em lugar da expressão "popular". Ver, entre outros, Roger Chartier (org), 1996.

[72] Mesmo nos círculos eruditos, até as primeiras décadas do século, era mais comum *ouvir* do que *ler* poesia.

[73] No início da análise descrita nesse capítulo do trabalho, por muitos momentos, buscava abstrair os rostos e os gestos dos leitores/ouvintes que entrevistei. Aos poucos fui percebendo que esse procedimento nem sempre era possível nem, necessariamente, auxiliava na tarefa de melhor compreender os leitores impressos nos textos. Pelo contrário, em muitos momentos, as entrevistas me forneceram mais elementos para que pudesse entender os leitores visados pelo autor e/ou editor.

[74] Refiro-me, sobretudo, aos trabalhos de Umberto Eco (como Eco, 1986/1979 e 1994). Para o autor, os termos "autor" e "leitor modelo" devem ser entendidos como tipos de estratégia textual: "Dissemos que o texto postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização. Podemos dizer que *o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo*. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros

trabalhos que investigam as relações entre oralidade e *letramento*[75]. Embora não possa

– como, aliás, em qualquer estratégia. (...) Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente." (Eco, 1986, p.39).

[75] Os estudos que buscam investigar as relações que se estabelecem entre oralidade e letramento emergiram, sistematicamente, no início dos anos 60. Eric Havelock (1995) localiza, entre os anos 1962 e 1963, quatro publicações fundamentais que contribuíram para a constituição desse novo campo de pesquisas. Esses trabalhos, versando sobre temas diferentes e originários de países diversos, tinham em comum o fato de colocarem a oralidade em destaque: em 1962, foram publicados *The Gutenberg Galaxy*, de McLuhan, no Canadá, e *La pensée sauvage*, de Lévi Strauss, na França; em 1963, Jack Goody e Ian Watt publicaram o artigo *The consequences of literacy* na Inglaterra, e Eric Havelock publicou *Preface to Plato* nos Estados Unidos. Mais recentemente, em 1977, Jack Goody publicou *The domestication of the savage mind* (1977). Para Havelock (1995), naquele momento, as próprias transformações por que passavam os meios de comunicação contribuíram para que a palavra oral fosse (re)considerada objeto de estudo de destaque. Na mesma direção, Walter Ong (1982) situa nas décadas de 60 e 70 um movimento acadêmico de (re)descoberta da oralidade como objeto de estudo. Os trabalhos realizados nesse período, em diversas áreas de conhecimento – como a Antropologia, a Sociologia e a Psicologia –, enfatizaram o caráter oral da linguagem e as profundas implicações, em todos os níveis, da introdução da escrita em culturas tradicionais. Muitas dessas pesquisas debruçaram-se, através de trabalhos de campo, sobre sociedades ainda orais, buscando vestígios daquilo que se convencionou denominar oralidade primária: "melodias, cantos, epopéias, danças, exibições e músicas, ainda preservados oralmente e transmitidos de geração a geração entre as sociedades tribais..." (Havelock,1995). De maneira semelhante, Cook-Gumperz e Gumperz (1981) situam as origens das pesquisas sobre os efeitos culturais do letramento nos estudos de folcloristas e pesquisadores da área de literatura que investigaram os processos através dos quais os grandes épicos eram transmitidos nas sociedades não letradas, como é o caso dos trabalhos de Albert Lord (1960) e Havelock (1963). Na avaliação de Ong (1982), pode-se considerar a emergência desses estudos com preocupações semelhantes em um mesmo período histórico como um movimento de (re)descoberta da oralidade, na medida em que já Saussure apontava o caráter oral da linguagem. Do mesmo modo, trabalhos de antropólogos estruturalistas realizados anteriormente haviam analisado a tradição oral em sociedades sem escrita em detalhes. Para Ong (1982), a "novidade" dos estudos mais recentes estava na preocupação dos pesquisadores em contrastar, realizando oposições, a oralidade e escrita, em diversos níveis. Nesse sentido, diversos autores (por exemplo, Ong,1982 e Havelock,1995) citam o trabalho de Milmam Parry, realizado na área de estudos literários, ainda nos anos 20 na Iugoslávia, como um dos marcos iniciais desse novo campo de estudos. Na tese *L'epithète traditionelle dans Homère*, publicada em Paris em 1928, Parry analisou a *Ilíada* e a *Odisséia*, trabalho que teve prosseguimento através de seu discípulo Albert Lord que, em 1960, publicou *The single of tales*. Naquele momento, Lord divulgou o material que Parry havia recolhido entre os bardos, realizando uma análise dos cantores tradicionais iugoslavos. Havelock (1995) cita ainda diversos outros trabalhos que antecederam a década de 60 e que, de algum modo, já realizavam esse contraste entre oralidade e escrita como, por exemplo, *Ramus: method and decay of dialogue*, de Walter Ong, publicado em 1958. A realização de estudos pondo em evidência as diferenças entre a oralidade e a escrita provocou também um novo interesse pela palavra escrita e seu principal suporte contemporâneo: o texto impresso e, em particular, o livro. Nessa direção, destacam-se algumas obras que centraram suas análises nas conseqüências da palavra escrita e impressa em sociedades e épocas determinadas, como é o caso de *L'apparition du livre*, de Henri-Jean Martin e Lucien Febvre, publicado em 1958, e *The printing press as an agent of change: communication and cultural transformation in early modern Europe*, de Elizabeth Eisenstein, publicado em 1979. Os efeitos da introdução da escrita e da imprensa em sociedades não letradas têm sido, pois, uma das principais questões que norteiam o campo de estudos sobre as relações entre oralidade e letramento. Segundo Havelock (1995), o desenvolvimento crescente, a partir dos anos 60, de pesquisas no campo de estudos que investiga as relações entre o oral e o escrito, coloca, na atualidade (o texto foi escrito em 1987), os conceitos de oralidade e de oralismo em uma situação diferente da que tinha anteriormente, ganhando maior importância acadêmica. Esses conceitos, segundo o autor, contribuem para a caracterização de sociedades que, dispensando o uso da escrita, têm se valido da linguagem oral em seus processos de comunicação. As expressões têm sido utilizadas também para identificar um certo tipo de consciência, supostamente

ser caracterizada como uma narrativa oral, a literatura de folhetos traz, necessariamente, mesmo que consumida em um meio urbano e com forte presença da escrita, grandes "resíduos de oralidade"[76]. As relações entre oralidade e escrita parecem, pois, perpassar os diversos aspectos da produção, edição, circulação e recepção dos folhetos de cordel. Nesse sentido, os estudos citados contribuíram para a melhor elucidação do aspecto oral impregnado nos textos.

Por outro lado, outras categorias emergiram do próprio contato, paciente, minucioso, cotidiano, com o material empírico. O que apresento no segundo capítulo, como resultado dessa análise, é, sobretudo, como busquei fazer no capítulo anterior, o levantamento de indícios de quem era esse público leitor de folhetos. Inicialmente, busquei detectar marcas da oralidade (como a presença do discurso direto em relação ao indireto na construção do texto; o uso e a importância conferida aos adjetivos na elaboração do poema; a presença do elemento mítico-religioso; a questão da proximidade ou não com o interlocutor/leitor; a utilização de um dialeto oral regional nas histórias, etc.). Busquei também indicações, nos textos, sobre a "enciclopédia" do leitor[77] esperada pelo autor e/ou editor e busquei levantar hipóteses acerca do tipo de raciocínio ou operação exigidos do leitor para que ele pudesse fazer uma leitura fluente, sem maiores dificuldades (foram consideradas, nesse caso, sobretudo, as antecipações e inferências, no "caminho narrativo", impostas pelo texto ao leitor suposto)[78]. Na análise

---

criada pela oralidade (Havelock,1995). Essas preocupações têm sido centrais nos estudos realizados nesse campo.

[76] Expressão utilizada por Ong (1982).

[77] A expressão é de Umberto Eco: "Os meios são muitos: a escolha de uma língua (que exclui obviamente quem não a fala), a escolha de um tipo de enciclopédia (se começo um texto com [como já está claramente explicado na primeira *Crítica*...], já reduzi, e bastante corporativamente, a imagem do meu Leitor-Modelo), a escolha de um patrimônio lexical e estilístico... Posso fornecer sinais de gênero que selecionam a audiência: [Queridas crianças, era uma vez um país distante...]; posso restringir o campo geográfico: [Amigos, romanos, concidadãos!]. Muitos textos tornam evidente o seu Leitor-Modelo, pressupondo *apertis verbis* (perdoem-me o oximoro) uma específica competência enciclopédica." (Eco, 1986, p.40).

[78] Mais uma vez, Umberto Eco auxilia a melhor compreender essas questões: "Assim o leitor, como primeiro movimento para poder aplicar a informação que lhe foi fornecida pelos códigos e subcódigos, assume transitoriamente uma identidade entre o mundo a que o enunciado se refere e o mundo da própria experiência, tal qual é refletido pelo dicionário de base. Se, à medida que a atualização procede, se descobrem discrepâncias entre este mundo da experiência e aquele do enunciado, então o leitor realizará operações extensionais mais complexas." (Eco, 1986, p.59). Mais adiante, ao falar sobre as "encenações comuns", o autor prossegue: "Portanto, as encenações ditas 'comuns' fornecem ao leitor a sua normal competência enciclopédica, que partilha com a maior parte dos membros da cultura a que pertence e em sua maioria são *regras para a ação prática*. (...) As encenações intertextuais, pelo contrário, são esquemas retóricos e narrativos que fazem parte de um

dos textos dos folhetos, outras fontes foram utilizadas com o objetivo de melhor compreender os próprios textos dos poemas. As memórias e romances, por exemplo, permitiram uma identificação aproximada do que fazia e do que não fazia parte do universo cotidiano das pessoas na época, o que foi fundamental principalmente na análise da "enciclopédia do leitor"[79]. Por outro lado, a comparação de certos aspectos dos textos analisados com contos populares, literaturas ou manifestações populares tradicionais que circularam no Brasil e em outros países permitiu uma aproximação daquilo que a princípio parece estranho, mas, na verdade, é universal.

3. Uma apresentação do *corpus*: autores, editores e locais de publicação

Os 104 folhetos do *corpus* principal da análise podem ser agrupados em três grandes grupos no que se refere às datas de publicação. Esse agrupamento não necessariamente será utilizado em todos os aspectos que serão analisados no capítulo I do trabalho: é apenas uma primeira referência para apresentar o *corpus* analisado. Em um primeiro grupo, considerei aqueles editados ainda quando Leandro Gomes de Barros estava vivo e no período imediatamente posterior a sua morte, quando sua obra passou a ser editada por Pedro Baptista, em Guarabira, Paraíba (1918-1921). Desse primeiro grupo, 8 folhetos analisados foram publicados entre 1900 e 1909, 10 entre 1910 e 1919 e 7, embora não datados, provavelmente na primeira e na segunda décadas do século XX. Os folhetos não datados representam 28% do total desse primeiro grupo.

---

repertório selecionado e restrito de conhecimento que nem todos os membros de uma determinada cultura possuem. Eis, pois, a razão por que alguns são capazes de reconhecer a violação de regras comuns, outros logram prever mais facilmente como uma história terminará, ao passo que outros, que não dispõem de suficientes encenações, estão sujeitos a ter prazer ou a sofrer com surpresas golpes teatrais, soluções que o leitor sofisticado julga, ao invés, bastante banais." (Eco, 1986, p.66).

[79] Esse procedimento tornou-se fundamental na análise principalmente quando me deparava com indícios daquilo que Darnton (1986) denominou de "mentalidade estranha". À semelhança do procedimento adotado pela Antropologia, deve-se ter em mente que, quando algo parece estranho em outras culturas, em outras épocas, "...podemos ter tropeçado num meio de acesso válido a uma mentalidade estranha. E, quando vencermos a perplexidade e alcançarmos o ponto de vista nativo, deveremos ser capazes de perambular através de seu universo simbólico." (Darnton,1986,p.335). Posso afirmar que, no processo de construção de uma "enciclopédia" que me permitisse compreender os textos analisados de uma maneira mais aproximada do modo como as pessoas naquela época e naquele lugar poderiam lê-los, a recorrência a outros documentos, reconstitutivos de uma paisagem da época, foi fundamental.

Quanto à autoria[80] desses folhetos, a grande maioria (19 em 25, ou seja, 76%) foi escrita por Leandro Gomes de Barros, reconhecidamente o poeta de maior produção nesse período inicial de edição dos folhetos. Francisco das Chagas Baptista, outro poeta bastante produtivo na época, é autor de quatro livretos e Antonio Baptista Guedes e Gregorio das Neves, pouco conhecidos, aparecem como autores de um folheto, cada.

Quem editava os folhetos em sua primeira fase? A análise do *corpus* parece corroborar o que já demonstraram alguns pesquisadores[81]: na fase inicial da produção de folhetos, os poetas recorriam, por conta própria, a tipografias não especializadas na produção desse tipo de impresso, como aquelas de jornais ou livrarias, situadas nas cidades de médio e grande porte. A Imprensa Industrial aparece como impressora em cinco folhetos, seguida da Typographia do Jornal do Recife e da editora e tipografia Pedro Baptista e cia., ambas com três casos. A Typographia Miranda, a Typographia da Livraria Francesa[82], a Papelaria Recife, todas localizadas no Recife, e a Typographia Editora Popular, respondem, cada uma, pela produção de um folheto. Em dez casos, não há indicação da editora ou impressora responsável pela produção do folheto. Segundo Liêdo Souza (1981), os poetas de origem rural, como Leandro Gomes de Barros e, posteriormente, João Martins de Athayde, buscavam os grandes centros urbanos, como Recife, em função da disponibilidade dos recursos de impressão que possuíam, imprimindo os folhetos nas melhores gráficas de livrarias e jornais da época. Assim, grande parte dos folhetos analisados (80%) parece ter sido publicada no Recife[83]. Guarabira, na Paraíba, onde se localizava a tipografia pertencente a Pedro Baptista, genro e editor de Leandro Gomes de Barros durante três anos após a sua morte, aparece

[80] Considero, aqui, para efeito da análise que realizo nesse capítulo, o autor do folheto aquele cujo nome está impresso no poema, embora saiba que nem sempre corresponda aquele que, efetivamente, compôs os versos.

[81] Ver, em especial, Ruth Terra (1983). Segundo a autora, os primeiros folhetos produzidos eram impressos em tipografias de jornal ou naquelas que faziam serviços por encomenda. No final da década de 10, alguns poetas começaram a se tornar proprietários de impressoras. Três editores se destacavam na produção de folhetos na primeira década do século XX. O próprio Leandro, que era editor de suas obras, recorrendo a vários impressores, no Recife e na Paraíba, Francisco das Chagas Batista e Pedro Batista.

[82] Segundo Liêdo Souza (1981), a Livraria Francesa, assim como a Pernambucana e a Universal, eram conhecidas, no início do século, por congregar intelectuais em suas reuniões literárias. Era comum, em todo o país, que certas livrarias desempenhassem esse papel. Ver Laurence Hallewell (1986).

[83] Em metade desses casos, há a indicação explícita da cidade; nos outros, pressupõe-se, a partir de indícios como a indicação do endereço do local de venda, por exemplo, que também tenham sido publicados na cidade.

como segundo local de publicação (três folhetos) e a capital da Paraíba, onde se localizava a tipografia pertencente ao grande poeta e editor Francisco das Chagas Baptista, aparece em terceiro lugar (um folheto)[84]. Em um folheto, não há nenhuma indicação do local de publicação. Como se pode observar, somente em quatro casos (dos de Guarabira e da capital da Paraíba), os folhetos foram impressos em tipografias que tinham na produção de cordéis um de seus maiores investimentos. Na maior parte das vezes, inseridos no contexto urbano, onde as tipografias se multiplicavam desde o final do século XIX, os poetas pagavam a tipografias especializadas na produção de outros tipos de impresso para terem suas obras publicadas.

Em um segundo grupo, reuni os folhetos publicados entre, aproximadamente, 1920 e o final da década de 1930 que, corresponde, grosso modo, ao início e ao estabelecimento da atividade editorial de João Martins de Athayde, considerado o maior editor de folhetos de todos os tempos. Analisei 12 folhetos publicados entre 1920 e 1929, sete publicados entre 1930 e 1939 e 24 sem data de publicação, possivelmente editados entre as décadas de 20 e 30. Os não datados representam, assim, 55,8% do conjunto desse grupo: em relação ao conjunto anterior, parece que a impressão da data de publicação torna-se menos importante. Quanto à autoria, nesse período João Martins de Athayde aparece como autor em 22 deles (em 43, ou seja, em mais da metade), Leandro Gomes de Barros em 12, José Adão Filho em 4 e Pedro Brazil e Francisco Maraba em um, cada um. A Manoel Vieira do Paraizo é atribuída a autoria de um poema, no mesmo folheto em que a história principal é assinada por Leandro Gomes de Barros. Em três folhetos, a ninguém é atribuída a autoria dos poemas. Nesse momento, percebe-se já a presença das hesitações que caracterizariam a questão da autoria posteriormente. Aos poucos, Athayde (e, depois, outros, como José Bernardo da Silva) adota a fórmula do "editor proprietário", muitas vezes ocultando ou substituindo o nome do autor pelo seu.

Nos folhetos analisados correspondentes ao período de 1920 a 1939, aproximadamente, Athayde já aparece como principal editor de folhetos: parece ter publicado 79,1% dos livretos da amostra[85]. A Typographia Chaves é responsável pela publicação de quatro

[84] Chagas Batista, que começou a imprimir folhetos em 1902, era proprietário da Livraria Popular Editora, a primeira editora especializada na publicação de folhetos. Em Guarabira, Pedro Batista foi responsável pela publicação de diversos folhetos, através da Tipografia Popular, de sua propriedade.

[85] Mais uma vez, emprego o verbo "parecer" para realizar a afirmação, na medida em que em significativa parte dos casos (25 em 34), não é explicitado o nome de Athayde como editor, embora os

folhetos, e a Papelaria Recife, a Pedro Baptista e Cia. e a Popular Editora, por um folheto cada. Em quatro casos, não há nenhuma indicação do editor. Nesse momento, percebe-se que a produção de folhetos sai, gradativamente, da responsabilidade de tipografias não especializadas para editores que têm no folheto o centro de sua produção, como é o caso de Athayde. Segundo Liêdo Souza (1981), inicialmente, Athayde imprimia seus poemas no antigo *Jornal do Recife* e, mesmo após a instalação de sua própria tipografia, continuou a se utilizar da gráfica do jornal, quando não tinha condições de imprimir toda a demanda de encomendas[86]. Seguindo a tendência do período anterior, Recife aparece como principal centro produtor, concentrando 93,0% dos casos. Guarabira e a capital da Paraíba, pelas razões já citadas, respondem, cada uma, pela produção de um folheto. Reunindo os dados referentes ao primeiro e ao segundo grupos, constatei que a maioria dos folhetos indica o local de publicação. Esse quantitativo será modificado substancialmente no período posterior.

No terceiro grupo, considerei os folhetos publicados entre 1940 e o final da década de 50. Do período de 1940 a 1949 foram analisados 6 folhetos; de 1950 a 1959, 14, e, dos não datados, mas provavelmente publicados nas décadas de 1940 e 1950, analisei 16 folhetos. Os não datados representam, assim, 44,4% desse grupo. À semelhança do período anterior, a impressão da data de publicação não parece ser importante. Quanto à autoria, foram analisados sete folhetos assinados por João Martins de Athayde, sete por Rodolfo Coelho Cavalcante, três por José Pacheco, dois por José Bernardo da Silva e um por cada um dos seguintes autores: Leandro Gomes de Barros, José Martins dos Santos, Teodoro Ferraz da Câmara, João Severo de Lima, João Liberalino, Manoel d'Almeida Filho, Moisés Matias de Moura, Manuel Pereira Sobrinho, Giovanis Potiguar. Um dos folhetos é assinado por "V.G.", trazendo no final do poema o acróstico "ARREUG" e sete folhetos não trazem indicação de autoria (em alguns casos é impresso somente o nome do editor-proprietário).

Pode-se observar que, nesse momento, tornam-se mais agudas as contradições apontadas por diversos pesquisadores em relação à questão da autoria dos folhetos. Em

---

indícios (forma do impresso, indicação do autor, do local de venda, etc.) deixem poucas dúvidas quanto ao responsável pela edição.

86 Segundo notícia publicada em 1956 em *O Semanário* (*apud* Liêdo Souza, 1981, p.27), após a substituição da "ronceira *Minerva* por máquinas de cilindro", Athayde passou a abastecer, sozinho, seus leitores.

um mesmo cordel, por exemplo, pode-se encontrar o nome de alguém identificado como editor proprietário, de outra pessoa assinando como o poeta escritor e um terceiro que se identifica como o verdadeiro autor, através do acróstico publicado no final do poema. Embora Athayde ainda seja responsável por parte significativa da produção de folhetos e Rodolfo Coelho Cavalcante e José Bernardo da Silva, dois outros grandes autores e editores de folhetos apareçam com maior número de folhetos em relação aos demais, pode-se observar também que, à medida em que o cordel se "populariza", parece haver uma diversificação na quantidade de autores. É a época do apogeu da literatura de cordel: cresce o público-leitor, aumenta o número de poetas escritores e também de editores.

Nesse período, José Bernardo da Silva e sua tipografia São Francisco, localizada em Juazeiro do Norte, no Ceará, aparece como principal editor de folhetos, com oito impressões, seguido de Rodolfo Coelho Cavalcante, com seis, e de João Martins de Athayde, com cinco. As Oficinas Gráficas da Livraria Nabuco e a Livraria Pedrosa imprimiram, cada uma, um folheto. Em 15 casos, não há indicação da editora. À semelhança do observado no período anterior, no decorrer do tempo, com a "popularização" do gênero, tipografias, muitas das quais pertencentes a poetas, foram-se especializando na produção de folhetos. As gráficas não especializadas, como as pertencentes a livrarias, foram, aos poucos, tornando-se insignificantes em relação ao total da produção. José Bernardo da Silva, como diversos estudos têm mostrado, tornou-se, em 1950, o proprietário da obra de Leandro Gomes de Barros e de João Martins de Athayde, após a doença e o fechamento da tipografia desse último autor. Tornou-se, assim, o maior editor de folhetos a partir dos anos 1950. Rodolfo Coelho Cavalcante, nascido em Alagoas, foi, principalmente a partir dos anos 50, um dos mais produtivos poetas da história do cordel, contribuindo significativamente para o desenvolvimento dessa literatura em Salvador, onde se fixou a partir de 1945[87], para a difusão do gênero e para a organização dos poetas[88]. Em conseqüência das mudanças ocorridas principalmente após a doença e morte (em 1959) de Athayde, o principal pólo editor de folhetos deixa de ser, aos poucos, Recife, responsável pela produção de apenas 13,9% dos livretos da amostra, enquanto Juazeiro do Norte responde por 22,2% da produção e

[87] Para uma análise da obra de Rodolfo Coelho Cavalcante, ver Mark Curran (1987).

[88] Em 1955, Rodolfo promoveu o I Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros.

Salvador por 16,7% dos casos.[89] Aracaju e Patos, na Paraíba, aparecem na amostra, cada uma responsável pela edição de um folheto. No entanto, a maior porcentagem de impressos (41,7%) não traz a indicação do local de publicação. Esse dado parece revelar, principalmente se relacionado a outros sobre os quais ainda vou discorrer, que, à medida que o tempo passa, parece haver um crescente descuido editorial no processo de produção dos folhetos.

De um modo geral, pode-se afirmar que os folhetos do *corpus*, nos aspectos descritos, segue uma tendência geral já verificada por outros autores[90]: o início da produção concentra-se em poucos autores e é diversificada quanto às tipografias, na medida em que são inexistentes aquelas especializadas em folhetos. O poeta é, via de regra, seu próprio editor. Aos poucos, a produção passa a se concentrar em alguns editores que tomam o cordel como principal foco de produção: inicialmente, Pedro Batista e Francisco das Chagas Batista, depois João Martins de Athayde e, a partir dos anos 50, José Bernardo da Silva. Essas editoras especializadas pertencem, via de regra, aos próprios poetas.

No segundo capítulo desta parte, trabalhei especificamente, como já me referi, com oito folhetos. Os cordéis escolhidos para a realização dessa análise foram os seguintes: 1) *O barbaro crime das mattas da Varzea*, assinado[91] por João Martins de Athayde (Recife, 1928); 2) *Historia da Princesa da Pedra Fina*, assinado por João Martins de Athayde

[89] Na década de 60, principalmente, Recife volta a ocupar um importante papel na produção de folhetos, principalmente por causa da atividade editorial do poeta João José da Silva e de sua editora Luzeiro do Norte. Embora ausente de nossa amostra, é reconhecida, principalmente nas décadas de 50 e 60, a importância da atividade editorial do poeta Manuel Camilo dos Santos, em Campina Grande, Paraíba, com a editora "A Estrela da Poesia". Fora do Nordeste, desde a década de 1910, a editora Guajarina, do Pará, desempenha um importante papel na produção e distribuição de folhetos e, a partir de 1952, a Prelúdio (transformada em 1973 em Luzeiro) de São Paulo, passa a se especializar na produção de impressos "populares", entre os quais os folhetos de cordel, dirigidos primordialmente a um público leitor constituído de migrantes. Hoje, a Luzeiro é a principal editora de folhetos. Para um estudo sobre o repente e o cordel na região Norte, ver Vicente Salles (1985) e sobre a Prelúdio e a Luzeiro, ver Arlindo Pinto de Souza (1995) e Jerusa Pires Ferreira (1997).

[90] Ver, por exemplo, Ruth Terra (1983).

[91] Utilizo o verbo "assinar" pois, como já demonstraram diversos estudos, o estabelecimento da autoria no caso, principalmente, de alguns cordéis, é impreciso. Dos folhetos que se seguem, há um certo consenso, por parte dos estudiosos, em atribuir a autoria dos números 2, 3 e 4 a Leandro Gomes de Barros. Os de número 1 e 7 são, provavelmente, de autoria dos que assinam as edições que utilizei: João Martins de Athayde e José Pacheco. O de número 8 é, provavelmente, de autoria de João Martins de Athayde ou de João Ferreira de Lima e o de número 5 de autoria desconhecida. O autor provável do número 6 é José Camelo de Melo Rezende, apesar de por muito tempo ter-se atribuído a sua autoria a João Melchíades Ferreira da Silva, como discutirei.

(Recife, 1944); 3) *A batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, assinado por João Martins de Athayde (Recife, 1946); 4) *O cachorro dos mortos*, assinado por João Martins de Athayde (Recife, s.d.); 5) *A lamentável morte de Getúlio Vargas*, sem autoria (s.l., 1954); 6) *O pavão misterioso*, sem autoria (Recife, s.d.); 7) *A chegada de Lampião no inferno*, assinado por José Pacheco (s.l., s.d.); 8) *As proezas de João Grilo*, sem autoria (s.l., s.d.).

Passo, agora, então, às análises citadas, descritas nos dois capítulos componentes desta primeira parte da tese.

CAPÍTULO I

UMA ANÁLISE DA MATERIALIDADE DO IMPRESSO

1. Indicadores de quem era o leitor/ouvinte visado pelos poetas e/ou editores

Através de alguns indícios presentes na própria materialidade dos folhetos, busco, neste capítulo, levantar hipóteses acerca do público leitor visado pelo editor e/ou poeta para esse tipo de literatura, durante as primeiras décadas do século XX.

1.1. Os locais de venda

Os locais onde eram vendidos os folhetos constituem um interessante indício da destinação, do ponto de vista do público, desse tipo de impresso. Na maioria dos folhetos, há indicação do local de venda nas capas, contra-capas e quartas-capas dos folhetos.

No período de 1900 a 1920, dos 25 folhetos analisados, a maior parcela (9) indica que eles podiam ser comprados na casa ou no depósito de folhetos do próprio autor. Em outros quatro casos, o endereço do autor é mantido como local de venda, ao lado de agentes revendedores, em outras cidades de Pernambuco, da Paraíba e em Rio Branco e Manaus. Os agentes revendedores aparecem, ainda, como única indicação de local de venda, em dois outros folhetos: cidades da Paraíba e de Pernambuco aparecem como principais locais, mas em um deles há, ainda, a referência a uma agência em Portugal. Em seis folhetos, não há indicação do local de venda, embora um deles traga, no final do poema, o endereço do autor. Em três folhetos, livrarias são indicadas como locais de venda dos livretos. Finalmente, em um dos folhetos, a indicação do local de venda é extremamente genérica: diz-se, somente, que eles podem ser encontrados “em Guarabira”.

Segundo Ruth Terra (1983), Leandro Gomes de Barros vendia seus folhetos pelas ruas do Recife, sobretudo em bares do largo das Cinco Pontas, perto de uma estação de trem, e dentro dos próprios trens da linha sul de Pernambuco. Os impressos eram também

vendidos nas casas onde residia, pelo correio e através de agentes revendedores – localizados principalmente em cidades do interior de Pernambuco, da Paraíba, no Rio Grande do Norte, no Ceará, além de Rio Branco e Manaus, como indica a análise dos próprios folhetos. Segundo a autora, pode-se supor que o autor vendia pessoalmente seus folhetos no Recife e no sul de Pernambuco, enquanto seus agentes faziam a distribuição em outros Estados. O poeta também viajava, esporadicamente, para participar de cantorias. Também João Martins de Athayde, nos primeiros anos de sua atividade como poeta, vendia folhetos nas cidades do interior. Posteriormente, comercializava os impressos através de depósitos localizados em bairros do Recife e pelo correio. Segundo Ruth Terra (1983), pelo menos desde 1925 o poeta tinha agentes revendedores em Salvador, no Mercado Modelo, em Maceió e no Pará. De acordo com a mesma autora, João Melchiades da Silva, outro poeta e sobretudo cantador da época inicial dos folhetos, à semelhança dos *colporteurs* franceses e do pai de Edson[92], vendedor entrevistado, viajava anualmente, principalmente na época de safra, pelas cidades do interior – em sua maioria sertanejas – para vender seus folhetos, outros produtos e participar de cantorias. Em suas viagens, hospedava-se em ranchos nas estradas, na casa de conhecidos e de fazendeiros:

> "Viajava sempre a cavalo levando um alforje com folhetos seus e de Chagas Batista e também terços, livros de missa e 'romances de prateleira'. Desde que publicou seu primeiro poema em 1902, até estabelecer-se com a Livraria, Chagas vendia folhetos seus e de Leandro Gomes de Barros e miudezas, que transportava em um burro pelo interior da Paraíba e outros Estados do Nordeste. Enquanto Chagas Batista e João Melchiades viajavam, os folhetos eram vendidos em suas residências pelas respectivas esposas." (Terra, 1983, p.31).

Segundo a autora, a livraria que Francisco das Chagas Batista abriu, em 1911, na capital da Paraíba, era pequena e vendia livros usados e folhetos. Em 1913, passou a vender os folhetos na Livraria Popular Editora também em suas filiais, situadas em Guarabira, na Paraíba, e em Lajes, no Rio Grande do Norte, além de se utilizar de uma rede de agentes revendedores e do correio. Na capital os folhetos eram comercializados por vendedores de jornais e de revistas.

Ruth Terra (1983) assim resume os processos de distribuição dos folhetos em sua fase inicial:

---

[92] Edson, vendedor de folhetos desde 1938, revela que seu pai, depois que encerrou suas atividades

> "A área de difusão dos folhetos era bem mais ampla que a de produção, atingindo todo o Norte e Nordeste do país. Pelos dados disponíveis, os folhetos começam a ser vendidos na Bahia apenas em torno de 1925. (...) Desde o início da comercialização do folheto havia diversos tipos de vendedores: o autor proprietário, e, posteriormente, o editor proprietário que, como o primeiro, vendia em sua residência, depósito ou livraria (Chagas e Pedro Batista); os agentes revendedores, quer do autor (no caso de Leandro) quer dos editores, que dispunham de um certo estoque de folhetos e, ao que tudo indica, de locais fixos de venda." (1983, p.33)

Como se pode observar, nesse momento, as redes de distribuição ainda não estavam completamente montadas: os folhetos eram vendidos, grosso modo, pelo próprio autor ou em um circuito já estabelecido de venda de impressos, não específico para esse gênero. Embora, em alguns casos, sua circulação extrapolasse o âmbito restrito das cidades (ou mesmo dos Estados e do país) onde eram impressos, os folhetos, em sua maioria, eram vendidos em locais circunstanciados, localizados, alguns estreitamente identificados com o universo da cultura *letrada*, como as livrarias; pareciam não ser, ainda, impressos de "larga circulação".

Já nas duas décadas seguintes, aproximadamente, pode-se observar uma mudança significativa nos locais de venda anunciados nos folhetos. Nos folhetos datados de 1920 a 1929, continua a tendência verificada no período anterior, ao lado do que parece significar uma hesitação, típica dos momentos de consolidação de um gênero. A livraria, a casa do autor e os correios aparecem, cada um, em um dos doze folhetos. Mas 75% dos folhetos analisados dessa época não trazem indicação do local de venda. As estratégias de distribuição parecem estar ainda pouco definidas. Se agrupo os outros dois conjuntos de folhetos, datados de 1930 a 1939 e não datados, mas provavelmente publicados entre meados da década de 20 e na década de 30, outras tendências, que se consolidarão no período posterior, já podem ser visualizadas. A livraria desaparece como local de venda e a residência do autor mantém-se indicada em apenas um folheto. Nesse momento, aparecem como principal local de comercialização de folhetos os mercados públicos, indicados em 71% dos folhetos da amostra[93]. Especificamente no Recife, o Mercado de São José, situado na região central da cidade, fundado em 1875,

---

como alfaiate, começou a vender, de cidade em cidade, folhetos, modinhas e vários tipos de miudezas.

93 Ruth Terra (1983), realizando uma análise dos anúncios dos folhetos de Athayde, constata que foi sobretudo a partir de meados da década de 20 que as bancas de mercados das capitais passaram a ser pontos de venda dos agentes-folheteiros.

desempenhou, durante muitos anos, esse papel[94]. Os agentes em outros Estados continuam a desempenhar um papel importante na rede de distribuição: no entanto, também eles, de maneira diferente do que ocorria no período anterior, localizavam-se nos mercados públicos de outras cidades, como Salvador. O correio passa a ocupar um lugar importante nas estratégias de distribuição dos impressos: é indicado como um instrumento de venda em 61,3% dos folhetos da amostra.[95] Em conseqüência da crescente venda e "popularização" da literatura de folhetos, os seus autores e/ou editores (principalmente Athayde passou a se utilizar desse recurso) passaram a destinar um imóvel, denominado "depósito", para comercializar especificamente sua produção: quase um terço dos livretos o indicam como local de venda, ao lado de outras estratégias. Em apenas 16,1% dos casos, não há indicação do local de venda, o que parece demonstrar a superação da hesitação a que me referi acima. O folheto se torna, no período, um impresso de "larga circulação". Provavelmente, nesse momento, os mercados públicos e, principalmente, os "depósitos", os agentes revendedores e o correio passaram a desempenhar um papel de primeira instância na distribuição dos impressos que, a seguir, eram redistribuídos e vendidos diretamente ao público nas feiras espalhadas nas grandes, médias e pequenas cidades. Os leitores/ouvintes comuns, exceto os moradores do Recife, principalmente, em cujas memórias a presença do Mercado de São José é muito forte como local de compra dos folhetos, provavelmente recorriam mais às feiras ordinárias, onde encontravam vendedores cantando ou lendo em voz alta os poemas, para adquirir os livretos[96].

Nas duas últimas décadas escolhidas para este estudo, as grandes tendências observadas no período anterior se mantêm, embora com algumas diferenciações. Os locais de venda permanecem, grosso modo, os mesmos. O principal local de venda indicado nos folhetos nesse momento é o "depósito" e a tipografia especializada em sua impressão, destacando-se, aqui, a Tipografia São Francisco, em Juazeiro, que, após a doença de

---

94 Em 1975, por ocasião das comemorações do centenário do Mercado, Liêdo Souza (1977) organizou uma publicação sobre o local contendo transcrições de um folheto de Leandro Gomes de Barros que tem como tema o Mercado e trazendo diversas fotos ilustrativas de poetas, vendedores de folhetos e de locais que marcaram a história da literatura de cordel, como, por exemplo, alguns dos locais de residência de Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde.

95 Na maioria dos casos, essas várias estratégias eram utilizadas de modo combinado, por isso o total ultrapassa 100%.

96 Voltarei a essa questão no capítulo V do trabalho.

Athayde, tornou-se a maior editora de folhetos. Referências ao "depósito" ou à "tipografia" aparecem em 44,4% dos livretos. Os mercados públicos, onde se localizam grande parte dos agentes revendedores (em cidades como Salvador, mas também em São Luís e Porto Velho, por exemplo), continuam a desempenhar um papel significativo nas estratégias de circulação dos impressos: foram referidos em 27,8% dos folhetos da amostra. Os agentes revendedores não localizados nos mercados públicos, mas em endereços residenciais, em fiteiros, em redações de jornal e até em perfumarias são indicados em um quarto dos folhetos. Observa-se, nesse período, uma maior difusão dos folhetos, principalmente no Norte e em outros Estados do Nordeste do país. O correio aparece a seguir, em 6 dos 36 livretos analisados. Um dado merece ser destacado: a metade dos folhetos não traz a indicação do local de venda. Parece que, no período, a diversificação observada na quantidade de autores leva a que poetas à margem do circuito de distribuição utilizado pelas grandes editoras especializadas na produção de folhetos, escrevam, publiquem e vendam, eles mesmos, principalmente nas feiras, os seus folhetos.

A análise parece indicar que, aos poucos, os folhetos deixaram de ser vendidos na casa do autor ou na livraria, como parecia mais comum no início de sua história, e passaram a ser vendidos, prioritariamente, por agentes revendedores de cidades diferentes, e em mercados públicos de diversas capitais que pareciam funcionar, também, como grandes centros de distribuição. Assim, das médias e grandes cidades, onde eram produzidos, os folhetos pareciam ser distribuídos para as pequenas comunidades, onde eram vendidos nas feiras. Como já indicado em outros estudos, é somente a partir de meados dos anos 1930, principalmente com o estabelecimento da editora de Athayde, que se montaram redes de distribuição e o editor deixou de ser exclusivamente o poeta. Esses dados parecem indicar, pois, uma progressiva ampliação e popularização do público leitor: aos poucos, os folhetos deixaram de ser vendidos em locais onde também podiam ser adquiridos outros objetos característicos do mundo *letrado* e passaram a circular em uma rede específica de distribuição, destacando-se o papel desempenhado pelos mercados públicos e pelas feiras, locais onde não se observava a comercialização de impressos típicos do universo "erudito".

1.2. O universo de impressos e outros produtos anunciados nos folhetos

A análise dos outros tipos de produtos (impressos, em particular) anunciados nos folhetos, principalmente em suas contra-capas e quarta-capas, constitui um outro tipo de indicador de quem era o público leitor primordialmente visado pelos poetas e editores. Esses produtos permaneceram os mesmos ao longo do tempo? Em que universo de leituras/de impressos os autores e editores pressupunham que estivessem inseridos os seus possíveis leitores/ouvintes?

Os folhetos datados de 1900 a 1909 não trazem anúncios de propaganda de nenhum produto. Já naqueles analisados do período de 1910 a 1919 e nos não datados mas provavelmente impressos nas duas primeiras décadas do século, destacam-se os anúncios de outros títulos de folhetos publicados pela mesma livraria e editora, principalmente no caso da Livraria Pedro Baptista, ou de histórias de autoria do mesmo poeta do folheto. Além dos catálogos e extratos de catálogos de editores, os folhetos trazem também, em número significativo, propaganda das livrarias em cujas tipografias foram impressos. Que artigos são anunciados nessas publicidades de livrarias? Inicialmente, como era de se esperar, livros. Pedro Baptista anuncia, dirigindo-se aos negociantes que, em sua livraria, podiam ser encontrados "livros em todos os generos e de auctores adoptados"[97]. Os livros escolares, explicitados na expressão "autores adoptados", são também anunciados na propaganda da Papelaria Recife[98], que diz colocar à venda "livros de instrução". Em outro caso, o poeta Antonio Baptista Guedes publica a propaganda de sua própria loja, localizada em Guarabira que, além de vender folhetos e livros de poesias[99], vendia também "livros de litteratura, sciencias, manuaes"[100].

Entre os artigos anunciados, além dos livros, destacam-se aqueles utilizados nas escolas e em atividades de desenho e escrita. No anúncio da Papelaria Recife, são anunciados artigos escolares, religiosos e para desenho. Na livraria Pedro Baptista, são anunciados

---

97 Barros, 1919a.

98 Barros, s.d.(b).

99 Como *A lira dos poetas*, coletânea de poesias consideradas eruditas, organizada pelo também autor de cordéis Francisco das Chagas Baptista.

100 Guedes, 1911.

> "ardosias, crayons, lapis, papel para escripta e para desenho, mata borrão, tintas para aquarella e de escripta, compassos e lapis para desenho, giz escolar, cadernos de calligraphia vertical e americana, noções de desenho e pintura, borrachas, furadores para papel, palhetas para instrumentos, giz marca 'Elephante' para bilhar, caixas de papel e centos de enveloppes, boletins escolares, cadernas para dictado, cordas para violão, bandolim, quadros, molduras e estampas, etc., etc."[101]

Além dos livros e de artigos escolares, os anúncios traziam também publicidade de trabalhos tipográficos realizados na gráfica da livraria. Em propaganda publicada da Papelaria Recife, por exemplo, os redatores divulgam que a papelaria funcionava também como livraria, tipografia e executora de trabalhos de "encadernação" e "pautação." Anuncia-se como especialista na realização de trabalhos tipográficos, como "cartões de visita", "participações", "convites", "facturas" e "memorandus". Afirma que fazia impressões a cores "com esmerado gosto artistico."

Finalmente, os anúncios trazem também propagandas de outros artigos vendidos nas papelarias e livrarias. No anúncio já referido da Papelaria Recife, são anunciados, genericamente, objetos para presentes e, especificamente, perfumarias do "afamado fabricante Coty". A papelaria se refere como a "unica agencia geral dos Clubs da Casa Abilio do Rio de Janeiro", promovendo sorteios semanais de bicicletas, automóveis, máquinas de escrever, pianos, vibradores elétricos e "o utilissimo Filtro Fiel". Alguns desses artigos pareciam também ser vendidos – inclusive à prestação – também na Papelaria. Na loja de Antonio Baptista Guedes, também já referida, além de folhetos e livros, eram vendidos "joias, bijouterias, relogios de algibeira, etc."[102]

Analisando os tipos de produtos anunciados nos folhetos nas duas primeiras décadas desse século, pode-se observar que o público visado pelo editor é, além de leitor de folhetos, consumidor de artigos típicos do universo *letrado*, como livros e artigos escolares, e também dotado de um mínimo poder aquisitivo para ser capaz de adquirir produtos relativamente supérfluos, como perfumes, e participar de sorteios de produtos sofisticados e caros, como automóveis e pianos. O perfil dos produtos anunciados mudará, gradativamente, no decorrer do tempo.

---

[101] Barros, 1919a. Um anúncio semelhante é anunciado em Barros, 1919b.

[102] Guedes, 1911.

Nas duas décadas seguintes, ou seja, no período que vai, aproximadamente, de 1920 a 1939, a natureza dos anúncios publicados permanece semelhante à observada no momento anterior. Inicialmente, propagandas de outros títulos de folhetos são publicadas em quase todos os exemplares analisados. Além de trazer catálogos ou extratos de catálogos dos livretos, os folhetos continuaram a publicar propagandas de livrarias e de tipografias, mas em menor quantidade do que o observado no período anterior. Em um dos folhetos, Pedro Baptista[103] publica uma relação dos livros escolares, com a identificação de seus respectivos autores, à venda em sua livraria: cartilhas extremamente difundidas no Brasil da época, como as de Arnaldo Barreto e Mariano de Oliveira; coleções de livros de leitura também bastante utilizadas em todo o país, como os de Felisberto de Carvalho e Puiggari Barreto; compêndios de história do Brasil, de Geografia, de Ciências Físicas e Naturais, de Aritmética e Geometria (alguns de autores bem populares no período, como Artur Trajano e Abílio Cezar Borges); livros de História Bíblica, de Ciências; gramáticas como as de João Ribeiro, etc. Outros livros escolares, como *A Patria Brazileira*, de Coelho Neto e Olavo Bilac e *Coração*, de Edmundo Amicis, paleógrafos e cadernos de caligrafia também constavam no catálogo da livraria.

Além dos livros escolares, o editor anuncia também a venda, em sua livraria, de outros tipos de livros (classificados, no anúncio, como "livros diversos"). Nesse item, são listados, inicialmente, títulos tradicionais, de grande alcance popular, de teor místico, como *O grande livro de S. Cypriano*, *A Bruxa Evora*, *O livro completo dos Sonhos* e *O Lunário Perpétuo*[104]. Romances em prosa, de origem européia, difundidos naquele momento e posteriormente através dos cordéis, também eram anunciados, como *A Historia do Imperador Carlos Magno* e *Historia de Genoveva de Brabant*. Na mesma direção, títulos não redifundidos através de folhetos, mas extremamente populares, como *O Romance completo de Rocambole*[105] e *As mil e uma noites* também constavam no anúncio. Livros que buscam auxiliar o leitor na produção escrita também ocupam

[103] Barros, 1920.

[104] O *Lunário Perpétuo* é um guia astrológico traduzido do espanhol para o português pela primeira vez em 1703, por Miguel Menescal, com o título completo de *O non plus ultra do lunário e prognóstico perpétuo, geral e particular para todos os reinos e províncias, composto por Jerónimo Cortez, valenciano, emendado conforme o expurgatório da Santa Inquisição e traduzido em português.*" (Candance Slater, 1984, p.103).

[105] Para uma história desse romance, ver Marlyse Meyer (1996).

papel significativo no catálogo publicado: *Cartas de Amor*, *Secretario Moderno* e *Secretario Brazileiro* são alguns dos títulos desse gênero. Aparecem também manuais de uso pragmático, como *Diccionario das Flores e Fructas*, *O Medico da Familia*, *Medicina para Todos*, *Manual do Destilador*, *Manual do Padeiro*, *Guia da Cozinheira*, *Conselheiro dos Amantes*[106]. De modo geral, esses títulos circulavam na época, quando os índices de alfabetização eram ainda muito pequenos e quando o público leitor era ainda muito restrito na maior parte do país, em diferentes camadas sociais.

Finalmente, em um terceiro item da publicidade eram anunciados livros religiosos, como *O Escudo Admiravel*, *Adoremos*, *Mez Mariano*, *Historia e vida de Santos*, o novo e o antigo testamentos, além de "diversos manualsinhos de missa para crianças". Artigos religiosos, como terços, medalhas, crucifixos, santinhos, estampas, "quadros do Coração de Jesus para entronizações", entre outros, também eram vendidos na livraria. Além dos livros, outros artigos escolares, como "lousas, crayons, lapis de cores para dezenho pennas, canetas, borrachas, papel almaço, matta-borrão, pegadores para livros furadores, grampos para papel etc.", objetos para desenho, como "cadernos, aquarellas, fuminhos fuzains" e métodos para o aprendizado da música também eram anunciados.

Em um outro folheto, é publicada uma propaganda da gráfica pertencente a João Martins de Athayde, quando o poeta ainda não havia se dedicado à impressão exclusiva de folhetos, como aconteceria alguns anos mais tarde[107]. Nela, o editor anuncia que "confecciona com perfeição todo e qualquer trabalho concernente à arte", como "memoranduns", "facturas", "cartões", "enveloppes", "rotulos para pharmacia", "rotulos para bebidas", "prospectos", "livros", "bilhetes de rifa", etc., além de fabricar tintas de impressão e massa para rolos.

Nas décadas de 1940 e 1950, pode-se observar uma mudança significativa no teor dos anúncios de publicidade impressos nos folhetos. Títulos de cordéis, em alguns casos denominados de "romances", já publicados ou a serem editados, continuam sendo anunciados em vários exemplares analisados. Ao lado deles, aparecem, em muitos folhetos analisados, a indicação de que, no mesmo local, eram vendidos também outros

[106] Os livros de "saber prático" compunham parcela significativa dos títulos de literaturas semelhantes ao cordel encontradas em outros países. No caso francês, os livros pertenciam, sobretudo, às áreas de medicina, botânica e cozinha. Ver, em especial, Lise Andries (1996) e Robert Mandrou (1985/1964).

[107] Athayde, 1928.

impressos considerados e tornados cada vez mais "populares": genericamente, os anúncios falam de "livros", "revistas"; são específicos somente ao se referirem a outros impressos de "larga circulação". As modinhas, "dos mais conhecidos e aplaudidos autores brasileiros", aparecem em anúncios publicados em vários folhetos, como nos da agência "A Pernambucana", localizada no Mercado Modelo da Bahia e do fiteiro de Leon Piancó, um dos agentes revendedores. Em um dos folhetos publicados por Rodolfo Coelho Cavalcante é publicado o anúncio de um "jornalsinho de sambas e marchas, etc", intitulado *O trovador popular*. "Novenas" e "orações" aparecem em vários folhetos publicados pela Tipografia São Francisco, assim como um livro, *Livro das duas palavras*, que continha "...o tratado da vida do Padre Cicero Romão Batista, onde se encontra o seu testamento e a copia de uma carta que ele escreveu quando estava em Roma para sua mãe". O "famoso Lunário Moderno", trazendo "...todos os calculos astrologicos para os invernos do Norte brasileiro", também é anunciado em vários folhetos. A quarta-capa de um dos folhetos impressos na Tipografia São Francisco traz estampado um anúncio de um impresso provavelmente bastante difundido entre o público consumidor de folhetos: o horóscopo[108].

> "Se o leitor amigo deseja fazer o seu Guia Pratico ou Horoscopo, porque deseja saber pra qual parte deve ir, qual é a profissão que deve exercer, se é feliz no casamento ou não, ano favoravel ou desfavoravel. os ramos que deve conseguir, basta mandar as datas do nascimento acompanhadas de Cr. 60,00. horoscopo completo, 30,00 medio 20,00, consulta."

Em outros folhetos, a agência "A Pernambucana" anuncia que também tem à venda livros e artigos escolares e métodos para o aprendizado de violão, cavaquinho e bandolim.

Nos folhetos impressos pela Tipografia São Francisco eram publicados, em muitos casos, anúncios da própria tipografia, no que se refere à execução, "com perfeição e brevidade", de trabalhos gráficos.

Em outros casos, são publicadas propagandas de fábricas ou lojas de artigos completamente diferentes daqueles característicos do mundo do impresso, talvez próximos do universo do típico leitor de folhetos. Em um dos cordéis, por exemplo,

---

[108] Na memória dos leitores/ouvintes entrevistados, como será descrito no capítulo IV deste trabalho, os "dizeres sobre signos" é o aspecto mais marcante das leituras feitas em almanaques.

aparece a propaganda de uma fábrica de doces "especiais e baratos", feitos com higiene e "frutas rigorosamente selecionadas". Na propaganda do "Bar Municipal", agente revendedor de folhetos no mercado público de Porto Velho, é anunciado que também se vendia "ouro, prata, perfumes, miudesas e relogios". Em outro folheto, que narra uma inundação em Juazeiro, na Bahia, são publicadas diversas propagandas de empresas e lojas da cidade: um curtume, uma loja de peças e acessórios para automóveis e caminhões, duas sapatarias, duas alfaiatarias, uma farmácia, uma loja de "brindes", uma casa de produtos veterinários, uma cafeteria, um fabricante de sabão e vinagre e uma "casa das boas revistas e das boas literaturas" são anunciantes. Outros livretos trazem a propaganda de candidatos a vereador e a deputado pelo PTB, destacando o apoio de Getúlio Vargas. Em um dos folhetos, Rodolfo Coelho Cavalcante avisa que recebe anúncios, em versos ou não, para serem publicados nos folhetos.

A análise parece indicar que, aos poucos, os poetas e/ou editores pressupõem que seu público se populariza. Inicialmente, nos tempos iniciais da literatura de cordel, era comum a propaganda de livros e artigos escolares, típicos de um universo *letrado* ou mesmo anúncios de produtos considerados caros e sofisticados. Aos poucos, no entanto, os produtos anunciados se circunscrevem a tipos de literatura considerados populares, como modinhas, jornaizinhos de trovas, "lunários" e horóscopos.

1.3. Número de páginas

A análise da variação no número de páginas dos folhetos ao longo do tempo poderia também ser um indicador do público leitor visado pelos poetas e/ou editores? Em certa medida, creio que sim.

Inicialmente, a análise revela que os folhetos curtos, de 8 páginas, eram raros até o final da década de 30 (somente 2 em 68), prevalecendo livretos mais grossos, entre 16 e 80 páginas[109]. A partir dos anos 1940, com o processo de "popularização" do gênero, os folhetos de 8 páginas, mais fáceis de serem memorizados e lidos em voz alta[110], tornam-

[109] Não estou desconsiderando, aqui, o fato de que muitos folhetos publicados nesse momento trazem mais de um poema. Apesar de esse ser um dado significativo, creio que tendência geral observada permanece válida.

[110] Segundo depoimento de alguns entrevistados.

se significativos no conjunto da amostra analisada: representam metade dos casos.[111] Assim, parece haver uma tendência, ao longo do tempo, de produzir poemas e publicá-los em um formato que facilite a leitura para um público pouco habituado a ter contato, por escrito, com objetos de leitura densos, com muitas informações. Além disso, como já me referi, os folhetos curtos são mais fáceis de memorizar e de ler oral e coletivamente, pelos leitores/ouvintes e também, na feira, pelo vendedor, no momento da venda.

A análise realizada neste estudo pode levantar indícios, também, de que essas transformações ocorridas na produção dos cordéis revelam um progressivo barateamento dos custos na impressão e, conseqüentemente, na produção de um objeto menos sofisticado e mais "popular". No período de 1900 a 1919, um número significativo (20% dos casos) de poemas era publicado em um folheto com um número de páginas irregular, ou seja, com um número de páginas não múltiplo de 8. Nas duas décadas seguintes, esse número diminui significativamente: em apenas 7% dos folhetos analisados, a paginação não é múltipla de 8. Nas décadas de 1940 e 1950, essa tendência, grosso modo, mantém-se: 13,9% dos exemplares da amostra são confeccionados nesse formato. Nesse grupo, na verdade, todos os folhetos que têm paginação não múltipla de 8 são diferentes edições de um mesmo título: *O cachorro dos mortos*, publicado, no decorrer do tempo, no formato de 40 páginas. Assim, se desprezo esse título, todos os folhetos analisados publicados nesse momento, possuem o formato múltiplo de 8.

A análise indica que, aos poucos, começa a haver, no processo de produção de folhetos, uma generalização do formato de páginas múltiplas de 8. Esse procedimento passa a ser adotado mesmo quando o folheto é o mesmo, em diferentes edições. Comparando-se, por exemplo, duas edições do título *A batalha de Oliveiros e Ferrabraz*, uma assinada por Leandro Gomes de Barros, publicada em 1909 e a outra assinada por João Martins de Athayde, publicada em 1946, em sua gráfica, observa-se que Athayde manteve o mesmo número de estrofes da edição anterior (101) – realizando somente pequenas mudanças em seu conteúdo – modificando substancialmente a disposição do texto na

[111] Os resultados da análise parecem corroborar, em grandes linhas, o que outros estudos sobre o tema já constataram. Ver, especialmente, Ruth Terra (1983).

página[112], de modo que o poema, que tinha 47 páginas, ficasse com 32, portanto, múltipla de 8. Como já me referi, na amostra analisada, exceto em um caso, os folhetos que se mantêm com 40 páginas ao longo do tempo, são diferentes edições de um mesmo título. Não se sabe porque, nesse caso particular, os editores deixaram esse formato permanecer ao longo do tempo. Esse processo de transformação dos folhetos em um formato com um número total de páginas múltiplo de 8 não ocorre no *corpus* secundário: em quatro, dos seis casos, o número de páginas não é múltiplo de 8.

Essa constatação parece indicar que houve, ao longo do tempo, uma tentativa de racionalização e redução de custos na produção dos folhetos. Segundo Emanuel Araújo (1986), o formato mais comum e econômico na impressão de livros é o que aproveita a folha para nela imprimir um número de páginas múltiplo de 8.

> "Assim, quanto maior a folha, maior o número de páginas que comportará, mas quase sempre se imprimem folhas completas ou cortadas em unidades de 8, 16 e 32 páginas; cada folha dobrada com seu número correspondente de páginas constitui o caderno (...), e a reunião de todos os cadernos, por sua vez, constitui o livro." (Araújo, 1986, p.597).

Aos poucos, essas transformações introduzidas no tamanho dos folhetos, atribuída principalmente à Athayde, começaram a se vincular ao tipo de poema escrito. O *folheto*, narrando principalmente fatos ocorridos, *fait-divers* e pelejas, tinha de oito a dezesseis páginas e os *romances*, trazendo em geral versões das histórias tradicionais ou criações locais narrando histórias de encantamento, tinham de 24 a 64 páginas.

1.4. O preço

A impressão ou não do preço nos folhetos também pode ser um indicador na tarefa de (re)construção do público leitor de folhetos. Até o final da década de 30, os preços dos folhetos se mantiveram relativamente estáveis. O único de 8 páginas do período que trazia o preço custava 300 réis; os de 16 páginas custavam em média 300 réis, mas variavam de 200 a 500 réis; os de 24 páginas em torno de 500 réis; os de 48 a 55 páginas 1$000 réis; e aqueles que tinham de 64 a 80 páginas custavam, em média, 1$500 réis. Para se ter idéia do que representavam esses valores, pode-se compará-los

[112] A análise das modificações introduzidas principalmente pelos editores na disposição do texto na página (*la mise en page*, na expressão francesa) na tarefa de identificação do público leitor tem sido

ao preço de outros objetos de leitura vendidos no período. Um exemplar de jornal custava, na década de 30, em média, 300 réis. Uma "carta de ABC", 100 réis. Livros didáticos ou obras de literatura podiam ser comprados entre 2.000 e 6.000 réis. O salário médio mensal de um operário no Recife, também na década de 30, era de 133.000 réis, o dobro do que recebia um trabalhador rural na Zona da Mata do Estado.[113] No entanto, a grande maioria dos folhetos dessa época não traziam estampados os preços de venda.

Nas décadas de 40 e 50, os preços dos folhetos de 8 páginas variava de Cr$ 0,50 a Cr$ 1,50, sendo o mais comum ser vendido por Cr$ 1,00[114]. Em meados da década de 50, com a inflação, fenômeno relativamente ausente no país nos períodos anteriores, um folheto de 8 páginas chegou a custar Cr$ 3,00. Os folhetos de 16 páginas também custavam, em média, Cr$ 1,00. Os de 24 páginas custavam em torno de Cr$ 3,00. Já o valor dos livretos de 32 páginas oscilava, em média, entre Cr$ 2,00 e Cr$ 3,00. No final da década de 50, à semelhança do que ocorreu com os folhetos de 8 páginas, impressos de 32 páginas podiam ser encontrados por Cr$ 4,00 e, até, Cr$ 9,00. Os preços dos folhetos de 40 a 64 páginas oscilavam entre Cr$ 2,50 e Cr$ 4,00 cruzeiros. No final dos anos 50, um exemplar de *O cachorro dos mortos*, de 40 páginas, chegou a custar Cr$ 9,00. Nesse momento, a maior parte dos folhetos trazia impressos os valores de venda. Laurence Hallewell (1986) informa que, em 1942, livros de bolso com ficção de boa qualidade custavam em torno de Cr$ 8,00, enquanto os romances normais podiam ser comprados por preços que variavam de Cr$ 15,00 a Cr$ 20,00.

Constata-se, assim, que os folhetos parecem ter sido um objeto barato e, portanto, acessível economicamente, para amplos segmentos da população desde os tempos iniciais. Outras hipóteses podem ser ainda levantadas a partir da análise dos preços. Refiro-me à presença ou ausência de sua indicação no próprio folheto. Até 1939, somente 26,9% dos folhetos traziam o preço. No período posterior, correspondente a aproximadamente as décadas de 1940 e 1950, por sua vez, 83,3% dos livretos faziam referência ao valor de venda do impresso. Assim, a partir dos anos 40, parece haver uma tendência a se estampar o preço do folheto. Quais seriam as razões explicativas dessa constatação? Diversas hipóteses podem ser levantadas. Em 1942, como já me referi, a

considerada fundamental nos estudos de história da leitura (ver, por exemplo, Roger Chartier, s.d.).

[113] Cf. Roberto Levine (1980), Dulce Pandolfi (1984), Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1996).

[114] Em 1942, uma reforma monetária transformou a moeda então corrente no país – real, no plural réis – em cruzeiro.

moeda brasileira mudou: de real passou a cruzeiro. Possivelmente o público, pouco habituado aos novos valores, sentia necessidade de vê-lo imediatamente estampado no impresso. Ao lado desse fator, na medida em que considero que o público se "popularizou" nesse momento, é plausível supor que, com essa característica (menor poder aquisitivo, menor familiaridade com o mundo *letrado*) tivesse necessidade de ver de imediato o preço do produto antes de decidir comprá-lo.

1.5. As capas

Com o objetivo de levantar indícios sobre o público leitor/ouvinte visado pelos autores e e/ou editores de folhetos, analisei também as capas dos impressos a partir de alguns indicadores. Um dos pontos considerados importantes refere-se à quantidade de tipos e à abundância ou restrição no uso de outros recursos gráficos, como a presença ou a ausência de bordas e de vinhetas, por exemplo. Um outro ponto que se tornou relevante no decorrer da análise diz respeito à presença ou à ausência de ilustração, e ao tipo de gravura[115] utilizado na capa.

De um modo geral, principalmente até os anos 30, nas capas vinham escritos o nome do autor, o(s) título(s) do(s) poema(s), o nome da tipografia impressora e seu endereço. Em alguns casos, essas informações vinham acompanhadas da data de publicação, do preço, da indicação do local de venda. Poucos eram os folhetos que traziam gravuras ou fotografias nas capas[116]. Aos poucos, com a transformação do cordel em um impresso de "larga circulação", algumas dessas informações passaram a não ser estampadas na capa. A partir da década de 30, o mais comum era que as capas trouxessem apenas o título do poema (em alguns casos, acompanhados do nome do autor) e a gravura ou fotografia ilustrativa.

Assim, inicialmente, considerei um dado importante analisar a ausência ou a presença de gravuras nas capas e, no caso da presença, da análise de suas características. Embora, hoje, seja comum a identificação do cordel com a xilogravura, é somente tardiamente que essa técnica passa a ser utilizada para ilustrar as capas dos folhetos. Até meados dos anos 20, as capas, em sua maioria, eram ilustradas com vinhetas (que variavam de

[115] Para uma descrição dos diversos tipos de imagens impressas (xilogravura, talho-doce, litografia e serigrafia), suas introduções e desenvolvimentos no caso brasileiro, ver Orlando Ferreira (1994).

[116] Ver também Ruth Terra (1983).

simples traços a desenhos rebuscados), utilizadas também como moldura ou como forma de separar os títulos dos poemas e outras informações. Ruth Terra (1983) situa em 1914 o aparecimento das capas com clichês, embora as vinhetas tenham predominado até, pelo menos, 1930. Segundo Liêdo Souza (1981), esses folhetos são conhecidos, entre os próprios poetas, como "folhetos sem capa", na medida em que não estampavam clichês nem de zinco nem de madeira, trazendo apenas pequenas figuras, ou seja, ornamentos. Nos folhetos analisados, no período de 1900 a 1919, nenhum deles trazia estampado na capa clichês de zincogravura ou xilogravura, típicas no período posterior. 76% dos exemplares analisados tiveram a capa ilustrada com vinhetas e/ou ornamentos – em geral relacionados ao tema do poema principal. Em dois folhetos, as capas foram ilustradas com fotografias.

Nas décadas de 20 e 30, as vinhetas e/ou ornamentos passam a ser, progressivamente, substituídos pelos clichês de zinco com desenhos feitos especialmente para esse fim ou com fotografias e cartões postais, que se tornam cada vez mais presentes como recurso ilustrador das capas. Na amostra analisada, as capas ilustradas com vinhetas ainda são maioria: representam 62,8% do conjunto. Em segundo lugar aparecem os folhetos ilustrados com desenhos de clichês de zinco: 25,6%. Um quinto das capas dos exemplares analisados foram ilustradas por fotografias e/ou cartões postais. A xilogravura não é encontrada em nenhum folheto analisado. Segundo Liêdo Souza (1981), os cartões postais, moda no Recife das primeiras décadas do século, foram bastante utilizados pelos poetas e editores na composição das capas dos folhetos. As fotografias, muitas das quais de atores de filmes americanos, eram, muitas vezes, reaproveitadas pelos editores nas capas dos folhetos. É o que revela o depoimento de Palito, gráfico do poeta e editor João José da Silva:

> "'Aquilo era baratinho; aqueles clichês a gente comprava no 'Jornal do Commercio'. Depois de usado durante a semana, como reclame de filme. E, foi não foi, a gente aparecia lá pela clicheria do jornal e perguntava: 'Qual é a imundície que tem aí pra gente?' E o pessoal lá já sabia e ia buscar clichê velho de cinema.'"[117]

Fotografias de familiares dos poetas também eram, eventualmente, utilizadas.

[117] *Apud* Souza, 1981, p.65. Embora João José da Silva tenha atuado principalmente a partir dos anos 60, certamente esse procedimento era também utilizado por editores da geração anterior.

Nos anos 40 e 50, a tendência esboçada no período anterior torna-se mais forte: a maioria (55,6%) dos folhetos analisados traz capas ilustradas com clichês de zinco de fotografias e/ou cartões postais. Os clichês de xilogravura aparecem, nesse momento, de maneira significativa: estampam um quarto dos folhetos analisados. Os desenhos elaborados especialmente para os folhetos e moldados em clichês de zinco, por sua vez, aparecem em somente duas capas analisadas. Nesse período, o recurso às vinhetas como ilustração da capa praticamente desaparece: somente em um folheto do conjunto elas são utilizadas.

Segundo Liêdo Souza (1981), a xilogravura começou a ser utilizada nos anos 40, mas sua generalização como técnica para a confecção das gravuras das capas dos folhetos ocorreu, principalmente, quando o público consumidor do cordel passou a ser, sobretudo, os turistas e os intelectuais.

> "Apesar de parecer muito antiga e preferida dos poetas, para ilustrar as capas de folheto, a xilogravura ou gravura de madeira, hoje muito 'badalada' pelo público e por um comércio sofisticado de arte, nunca teve na realidade, em todo o período de sua história, o prestígio e a popularidade das chamadas gravuras de zinco, com desenhos rabiscados a lápis, de artistas populares, cartões postais de amor, e fotografias de artistas de cinema." (Souza, 1981, p.15).

Para o autor, era mais natural e viável que os poetas e editores, moradores de centros urbanos, optassem pela zincogravura para ilustrar as capas dos folhetos, em especial dos romances, na medida em que a gravura em zinco era mais correntemente utilizada nas gráficas, tipografias e editoras existentes. Segundo Liêdo Souza (1981), um dos principais desenhistas de clichês de zincogravura na época de Athayde foi Antônio Avelino da Costa[118]. Algumas gravuras ilustrativas das capas de folhetos analisados neste trabalho eram de sua autoria. A xilogravura era associada ao artesanato e às sociedades rurais, onde escasseavam os recursos para a publicação de impressos. Muitas vezes, segundo o autor, serviam de "'mangação, no meio da feira.'" (Souza, 1981, p.15).

[118] Segundo Liêdo Souza (1981), Avelino desenhou para Athayde no período de 1918 a 1940. Quando começou, trabalhava no *Jornal do Recife* e, no final das atividades com o poeta e editor, era empregado do *Diario da Manhã*. Além de Avelino, o autor identifica mais dois ilustradores que trabalharam para Athayde: João D. N., sobre o qual não obteve dados, e Bajado, pintor pernambucano (falecido recentemente), que começou sua carreira pintando cartazes para cinemas do Recife. Para um período posterior, Souza (1981) identifica dois ilustradores que trabalharam com João José da Silva: Lauro Batista Sobrinho e Eliezer Athayde, sobrinho de poeta e editor João Martins de Athayde.

Souza (1981) transcreve, a esse respeito, um interessante depoimento do poeta, gravador e editor de folhetos desde a década de 50, Manoel Caboclo, provavelmente concedido nos anos 70:

> "A zincogravura é uma coisa que ajuda o povo de menor cultura, porque o clichê de zinco representa figura nítida e perfeita de um artista. E o clichê de madeira representa a inteligência. Eu não desprezo nem um nem outro. Um é para o matuto e o outro é para o intelectual, porque o intelectual acha que seja mais perfeita uma coisa manual, do que uma coisa mecânica. O clichê de zinco se usa no romance, porque tem que dar uma presença mais bonita e mais agradável. De 16 páginas para baixo, temos que fazer um clichê de madeira do que foi dito no folheto, do tipo do indivíduo, dando movimento de chapéu de palha, alpercata, rifle, pistola e faca.'" (*apud* Souza, 1981, p.23; 25).

O vendedor Edson Pinto, também entrevistado por Liêdo Souza (1981) nos anos 70, tem uma opinião semelhante. Para ele, se a capa do folheto for zincografada terá maior receptividade por parte do grande público leitor/ouvinte de folhetos – o "pessoal da praça do mercado". As "novas" capas, ou seja, as que utilizam xilogravura, são vistas, segundo o vendedor, com desconfiança, quanto à autenticidade, pelo público habituado às gravuras de zinco. Por outro lado, a capa com gravura em madeira é mais vendida para os turistas que, na maior parte das vezes, segundo sua opinião, estão mais interessados na gravura do que na história. Segundo Edson, alguns folhetos, antes muito vendidos, após a mudança da capa de gravura em zinco para gravura em madeira, começaram a ficar "mofando nas prateleiras" (*apud* Souza, 1981, p.25).

Esses dados revelam que a associação direta entre literatura de folhetos e xilogravura parece ter sido uma construção *a posteriori* feita sobretudo pelos intelectuais que vêem na gravura em madeira uma expressão mais próxima da "alma popular", do rural e, portanto, do Nordeste. Na verdade, os dados revelam que o processo de composição das capas dos folhetos, pelo menos até os anos 50, está relacionado principalmente à inserção dos poetas e editores em uma cultura urbana, onde o acesso aos recursos gráficos era relativamente fácil, reaproveitados, muitas vezes, de outras tipografias.

De acordo com Edson, de modo geral, a importância dos clichês para uma maior vendagem dos folhetos é maior quando se trata de um romance, ou seja, de livretos de mais de 24 páginas: "Um romance tem que ter um clichê bom, senão, o matuto olha pra capa e não tem vontade de comprar. O clichê do romance tem que ter presença." (*apud*

Souza, 1981, p.25). No caso dos folhetos de 8 e 16 páginas a importância do clichê é menor, já que se trata de folhetos baratos e de maior vendagem.

Um outro dado importante na análise refere-se ao número de tipos gráficos utilizados na confecção da capa. As diferenças existentes na qualidade gráfica das capas quanto a esse aspecto são, particularmente, gritantes para qualquer observador. No período de 1900 a 1909, os editores utilizavam, em média, 6 tipos diferentes de letras para compor a capa[119]. Em 84% dos folhetos analisados, eram utilizados de 5 a 9 caracteres. A disposição dos tipos na capa compõe, via de regra, um conjunto harmonioso, revelando cuidado gráfico na composição das obras. Essa tendência continua a ser observada nos folhetos datados do período de 1920 a 1929: a maior parte dos livretos analisados utilizam 8 tipos diferentes de letra na composição da capa. Entre os folhetos não datados, publicados provavelmente entre meados dos anos 20 e os anos 30, e os folhetos publicados nas décadas de 30, 40 e 50, a tendência observada é bem diferente. Quase metade das capas dos folhetos da amostra foram compostas com três tipos de letra e 85,2% dos folhetos analisados utilizam, para a confecção da capa, de dois a quatro diferentes caracteres. Na década de 50, observa-se a utilização, em algumas capas de folhetos, de apenas um caractere gráfico que, via de regra, compunha o título do poema e acompanhava o desenho ou fotografia ilustrativa.

Assim, o número de tipos diferentes de caracteres gráficos utilizados na capa vai-se reduzindo, gradativamente, ao longo do tempo. O que se observa é uma tendência à simplificação dos recursos de impressão utilizados, redundando em um visível empobrecimento da qualidade e do cuidado gráfico em sua composição, principalmente a partir do final da década de 20 e início da década de 30. Certamente esse dado pode ser considerado um indício de que o público visado pelos autores e/ou editores é, aos poucos, considerado menos exigente, menos habituado à sofisticação dos recursos de impressão, menos *letrado*.

A mesma grande tendência pode ser observada em relação à utilização, ou não, de bordas ou orlas na composição das capas. Nos folhetos que não traziam clichês, eram recursos considerados ainda mais importantes na composição das capas, expressando,

[119] Nessa análise, estou considerando apenas os folhetos em cujas capas não eram utilizados clichês de zinco ou madeira.

segundo Liêdo Souza (1981), assim como ocorria nas edições de luxo, requinte técnico. Além de um papel decorativo, as orlas tinham a finalidade manter a unidade de composição. Mesmo nos folhetos que utilizavam clichês nas composições das capas, eram vistas como signo de qualidade gráfica. No conjunto dos folhetos analisados, as bordas estão presentes em todos aqueles publicados até 1919: são orlas muitas vezes bem trabalhadas, fruto de um trabalho gráfico cuidadoso. Nas décadas de 20 e 30, por sua vez, a utilização de bordas já não está presente em todas as capas analisadas: 7,0% delas não fazem uso desse tipo de recurso. Além disso, em 9,3% dos casos, as orlas usadas são constituídas de apenas um traço simples que serve para enquadrar o título e o clichê utilizado. Nas duas décadas seguintes, a tendência à não utilização desse tipo de recurso na composição das capas torna-se significativamente mais acentuada: em 44,4% dos cordéis analisados o editor não utilizou bordas na composição das capas e em um quarto do conjunto elas eram constituídas, mais uma vez, de apenas um traço simples.

De modo geral, pode-se observar, assim, que, como em outros aspectos, ao longo do tempo, houve um progressivo empobrecimento dos recursos gráficos utilizados na composição das capas dos folhetos, revelando, mais uma vez, que esse tipo de impresso foi-se tornando de “larga circulação”.

Capa de *Batalha de Ferrabraz com Oliveiros* (Barros, 1909).
Observar, além da composição geral da capa, a indicação do local de venda.

PÁGINA INEXISTENTE

Capa de *As orphãs do Collegio da Jaqueira do Recife e O boi misterioso (continuação)*
(Barros, s.d. – folheto publicado provavelmente entre 1910 e 1912,
época em que o autor morou na Rua do Alecrim, 38-E)
Observar, além da composição geral da capa, as indicações dos locais de venda e
de publicação de uma das histórias em partes.

PÁGINA INEXISTENTE

Capa de *O verdadeiro romance O Reino da Pedra Fina completo com o Rei Miseria e seus filhos* (Barros, 1919). Observar, além da composição geral da capa, a indicação da publicação de uma história completa.

PÁGINA INEXISTENTE

Capa de *Historia da Princesa da Pedra Fina* (Athayde, 1944).

Observar a composição geral da capa, em particular a utilização de um clichê de cartão postal.

PÁGINA INEXISTENTE

Capa de *O cachorro dos mortos* (Athayde, s.d. – folheto publicado provavelmente na década de 1940). Observar a composição geral da capa, em particular a utilização de dois clichês de xilogravura.

PÁGINA INEXISTENTE

1.6. As quartas-capas

As quartas-capas dos folhetos foram utilizadas, ao longo do período analisado, principalmente para fazer referência a direitos autorais, divulgar títulos de outros livretos ou para informar ao leitor sobre os agentes revendedores desse tipo de impresso.

Nas duas primeiras décadas do século, a maior parte das quartas-capas analisadas (44% do conjunto) traziam referências a direitos autorais[120]. Em mais de um terço dos casos (36%), publicavam propaganda de outros folhetos. A mesma quantidade de exemplares (36%) não trazia nenhuma inscrição em suas quartas-capas. Em um dos folhetos, o espaço da quarta-capa foi utilizado para a impressão da publicidade de uma livraria. Em outro, foi publicada a relação dos agentes revendedores de folhetos[121].

Nas décadas de 20 e 30, as informações publicadas nas quartas-capas mudam sensivelmente. As referências aos direitos autorais, como será analisado em outro item, começam a desaparecer: somente dois folhetos publicados nesse momento trazem esse tipo de inscrição. A maior parte das quartas-capas desse período (44,2%) publicam propagandas de outros folhetos disponíveis na gráfica editora em que os livretos foram impressos. Em 11,6% dos folhetos da amostra, o espaço da contra-capa é utilizado para divulgar os locais de venda dos folhetos. Em outro, é impresso um anúncio da gráfica impressora. Em três folhetos, é publicado o retrato do poeta e em outro um aviso dirigido ao leitor, para que preste atenção em determinado trecho da história. Quase um terço dos folhetos analisados (32,6%) não trazem nada publicado em suas quartas-capas.

Nos anos 40 e 50, as quartas-capas dos folhetos publicam, em maior número (22,2% dos casos), anúncios dos locais de venda dos livretos. Em segundo lugar, imprimem propaganda da tipografia onde foram impressos (16,7%). Trazem também publicidades de outros folhetos (8,3%). Na mesma porcentagem, folhetos trazem propaganda de candidatos a vereador, deputado e prefeito. Encontram-se, ainda, folhetos que publicam propaganda de lojas comerciais (dois), de livros (um), de jornal (um), que traz a foto do autor do poema (um), que publica avisos aos revendedores (um), que noticia a compra

[120] Em muitos casos, as referências a direitos autorais eram publicadas ao lado de outras informações; por isso, o total ultrapassa 100%.

[121] Ruth Terra (1983), em seu estudo sobre a literatura de cordel até 1930, também chega em resultados semelhantes: segundo a autora, na primeira fase da produção dos folhetos, na quarta-capa, muitas vezes encontravam-se anúncios de folhetos e avisos aos leitores e revendedores.

da propriedade da obra de um determinado poeta (um), que publica somente uma vinheta (um), que traz um trecho da carta testamento de Getúlio Vargas. Em um terço dos casos, nada é impresso na quarta-capa.

As mudanças constatadas no espaço da quarta-capa, considerado estratégico do ponto de vista editorial, parece refletir tendências mais gerais observadas na trajetória dos folhetos. As propagandas de outros títulos permanecem significativas ao longo do tempo, assim como a ausência de utilização desse espaço. A referência a direitos autorais tende a desaparecer e, aos poucos, parece tornar-se importante divulgar, para um público cada vez mais amplo de leitores e também de revendedores, os locais onde eram vendidos os folhetos, ou seja, a rede de distribuição do impresso.

Quarta-capa de *As orphãs do Collegio da Jaqueira do Recife e O boi misterioso (continuação)* (Barros, s.d. – folheto publicado provavelmente entre 1910 e 1912, época em que o autor morou na Rua do Alecrim, 38-E). Observar, além da composição geral da quarta-capa, os tipos de produtos anunciados pela "Papelaria Recife".

PÁGINA INEXISTENTE

Quarta-capa de *O verdadeiro romance O Reino da Pedra Fina completo com o Rei Miseria e seus filhos* (Barros, 1919). Observar, além da composição geral da quarta-capa, o tipo de informação nela contido.

PÁGINA INEXISTENTE

Quarta-capa de *Historia da Princesa da Pedra Fina* (Athayde, 1944).

Observar, além da composição geral da quarta-capa, os locais de venda dos folhetos nela indicados.

PÁGINA INEXISTENTE

1.7. Referências a direitos autorais

Analisei também, como parte do trabalho de (re)constituição do público leitor/ouvinte visado pelos poetas e/ou editores, a presença ou ausência de referências a direitos autorais nos folhetos. Sabe-se que a questão da autoria é bastante controvertida na literatura de cordel, como já demonstraram diversos autores, e as transformações ocorridas em sua trajetória quanto a esse aspecto encontram-se expressas nos próprios impressos.

A análise dos folhetos da amostra revela que, pouco a pouco, as referências aos direitos autorais vão deixando de ser impressas. Em 60% dos livretos publicados entre 1900 e 1919, há referências à questão. Se desprezo os publicados entre 1900 e 1909, esse índice chega a 76,5%. Em um dos folhetos, o editor (Pedro Baptista) comunica que comprou os direitos da obra de Leandro Gomes de Barros e avisa aos chefes de polícia, citando o código civil, que obras do autor têm sido publicadas indevidamente em outros Estados. Nas duas décadas seguintes, essa tendência, que desaparecia a partir de meados da década de 30, começa a se modificar. O número de folhetos que fazem referência aos direitos autorais diminui significativamente: a indicação é feita em 41,7% dos casos analisados; a maior parte deles constitui um aviso de que a propriedade das obras de Leandro Gomes de Barros passou a pertencer a João Martins de Athayde. Em alguns folhetos da década de 30 é publicado o nome do "editor-proprietário", figura até então inexistente, que se cristalizará nos decênios seguintes. Apenas 8,3% dos folhetos publicados nos anos 40 e 50 fazem alguma referência à compra dos direitos autorais: apenas a Tipografia São Francisco comunica a seus leitores que passa a ter a propriedade da obra de João Martins de Athayde. Muitos folhetos publicados nessa época publicam o nome do "editor-proprietário" e alguns deles trazem o acróstico do autor no final do poema.

Pode-se inferir, com base na análise realizada, que, à medida que o cordel se "populariza", e esse fenômeno parece mesmo ocorrer por volta de meados dos anos 30, a questão da autoria deixa de ser, aos poucos, considerada importante. Os poetas, muitas vezes, vendiam seus direitos autorais à folheteria, em geral em troca de uma "quota" ("conga") de impressão de folhetos.

> "Através dessa transação, o poeta transfere os direitos autorais sobre o seu texto para o editor, o que às vezes é feito através de documentos, mas em geral se dá através de acordo verbal entre o editor e o poeta. Alguns editores (...), entretanto, chegam a publicar textos de propriedades de outros sem o seu consentimento." (Antônio Arantes,1982, p.28).

Ao comprar os direitos de uma obra, o "editor-proprietário" pode, pelo acordo feito, omitir ou até mesmo modificar a autoria do folheto. Um proprietário de editora em São Paulo, em entrevista concedida a Antônio Arantes (1982) na década de 70, afirmou que o usual não é "comprar" os direitos aos proprietários (que pode ser ou não o autor), mas publicar as histórias sem autorização. Em alguns casos, o editor-proprietário mantém o acróstico no final do poema, desde muito cedo utilizado como uma espécie de "assinatura" do autor. Mas essa manutenção não tinha, como conseqüência, o pagamento dos direitos autorais.

A constatação de que as noções de autoria e de propriedade, tão demarcadas em outras formas de textos escritos, passa a ter cada vez menos importância na trajetória do cordel sugere que, aos poucos, o gênero vai-se constituindo em torno de aspectos típicos das narrativas orais. O tipo de transação referido, por exemplo, comum entre os cordelistas e aparentemente sem sentido entre as pessoas letradas, pode estar associado aos próprios conceitos de autoria e de autor característicos das culturas orais. Segundo Eric Havelock (1988) o conceito de original, que a tradição escrita cultiva, não possui nenhum sentido lógico na tradição oral. Enquanto que nas sociedades letradas há uma tendência a se verificar qual a primeira versão – ou qual a versão original de um determinado texto – na oralidade cada fala, cada "texto" é original: a cada desempenho, o poeta, a um só tempo, repete e cria. Irene Machado (1995), retomando Paul Zumthor, afirma que, na poesia oral, o conceito de autoria equivale ao de *performance*, já que o poema transita pela voz de diversos intérpretes. A criação advém da elaboração sobre a experiência individual do poeta mas, principalmente, sobre a tradição. O autor não é o único responsável pela criação; em geral a composição original é anônima. O conceito de autoria liga-se, pois à *performance* da voz, que é única, individual, irrepetível. Potencialidade de memória, fórmulas feitas e capacidade de improvisação e recriação se conjugam no desempenho do poeta: "A 'criação' na poesia oral está totalmente vinculada à capacidade de dizer, de cantar, de recitar o poema para uma audiência que escuta." (p.216). Para Eric Havelock (1988), os poemas míticos – homéricos, por

exemplo – devem ser compreendidos mais como produto de uma atividade colegiada envolvendo gerações de compositores, do que obra de um autor individual na concepção estritamente letrada. Com a escrita, o compositor começa, ele próprio, a se separar da composição e a conceber-se como uma “autoridade”, um “autor” (Havelock,1988, p.134). A noção de autor, tão familiar, pois, no mundo contemporâneo, surgiu em um determinado momento da história ocidental, entre os séculos XVIII e XIX, quando alguns discursos passaram a ser vistos como transgressores e passíveis de punição. Esse momento se constituiu em uma grande marca no processo de "...individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e nas ciências." (Foucault,1992, p.33).

PÁGINA INEXISTENTE

Quarta-capa de *Batalha de Ferrabraz com Oliveiros* (Barros, 1909).
Observar a referência aos direitos autorais.

PÁGINA INEXISTENTE

Capa de *Historia da Princeza da Pedra Fina* (Athayde, 1951).
Observar a presença das indicações do autor e do editor-proprietário

PÁGINA INEXISTENTE

Primeira página de *Romance de Romeu e Julieta* (Silva, 1957).
Observar a presença da indicação do editor-proprietário e ausência da indicação do autor.

PÁGINA INEXISTENTE

1.8. Vinhetas no interior do texto

Na busca de indícios que pudessem confirmar a hipótese de que, aos poucos, os recursos gráficos utilizados nos folhetos foram-se tornando menos sofisticados, mais "pobres", evidenciando uma crescente "popularização" do público leitor visado, analisei, também, a presença ou ausência de vinhetas ou mesmo outro tipo de ornamento, como traços no alto ou no pé das páginas, no interior dos folhetos.

Até o início da década de 20, 88% dos folhetos traziam vinhetas em seu "miolo". Em geral, essas vinhetas eram impressas na primeira e na última páginas do folheto e, quando era o caso, entre um poema e outro. As vinhetas eram utilizadas também nas páginas em que eram publicados avisos ou anúncios de publicidade. Nos anos 20 e 30, essa tendência diminui significativamente (55,8% dos folhetos possuem algum tipo de vinheta), até que, durante os anos 40 e 50, observa-se uma redução ainda maior no uso desse tipo de ornamento (30,6% dos folhetos o utilizam). Além da constatação dessa tendência mais geral, se se analisa o tipo de vinheta usado ao longo do tempo, o que se observa, ainda mais claramente, é um progressivo empobrecimento dos recursos gráficos utilizados na impressão dos folhetos. Até o final da década de 20, as vinhetas utilizadas eram, em muitos casos, bem elaboradas, sofisticadas. A partir da década de 30, nos casos em que elas se mantêm, apresentam-se, na maioria das vezes, como variações de traços simples ou duplos, sem a diversidade observada no período anterior. Além disso, alguns desses traços nos pés das páginas apresentam irregularidades em sua composição: ora os traços são duplos, ora simples, sem obedecer a nenhuma lógica aparente.

PÁGINA INEXISTENTE

Primeira página de *Batalha de Ferrabraz com Oliveiros* (Barros, 1909).
Observar a composição geral da página, em especial a presença/ausência de vinhetas.

PÁGINA INEXISTENTE

Última página de *Batalha de Ferrabraz com Oliveiros* (Barros, 1909).
Observar a composição geral da página, em especial a presença/ausência de vinhetas.

PÁGINA INEXISTENTE

Primeira página de *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz* (Athayde, 1946).
Observar a composição geral da página, em especial a presença/ausência de vinhetas.

PÁGINA INEXISTENTE

Última página de *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz* (Athayde, 1946).
Observar a composição geral da página, em especial a presença/ausência de vinhetas.

PÁGINA INEXISTENTE

Primeira página de *História da Princesa da Pedra Fina* (Athayde, 1944).
Observar a composição geral da página, em especial a presença/ausência de vinhetas.

PÁGINA INEXISTENTE

Última página de *História da Princesa da Pedra Fina* (Athayde, 1944).
Observar a composição geral da página, em especial a presença/ausência de vinhetas.

PÁGINA INEXISTENTE

1.9. Número de estrofes dos poemas e dos folhetos

Até 1919, os poemas eram, em sua maioria curtos: 81,6% tinham entre 3 e 55 estrofes.[122] No período posterior, a maior concentração de poemas (90%) contêm entre 5 e 79 estrofes: destes 68% possuem de 5 a 58 estrofes, mantendo, aproximadamente, a tendência observada no período anterior. Nos anos 40 e 50, os poemas extremamente curtos, geralmente escritos em outros estilos – considerados eruditos e pertencentes a gêneros estranhos ao que se convencionou denominar literatura de cordel –, como ainda analisarei, desaparecem: o menor dos analisados contém 22 estrofes. Metade dos poemas analisados nesse período, que coincidem com o número de folhetos (já que cada folheto só contém um poema) possuem entre 22 e 39 estrofes e 44,3% possuem entre 126 e 316 estrofes. Localizei, ainda, um poema com 61 estrofes e outro com 96.

Quanto ao número total de estrofes dos folhetos, no período de 1910 a 1919, 64% deles contêm entre 47 e 79 estrofes; o restante se divide entre livretos contendo de 101 a 200 estrofes. Nos anos 20 e 30, a grande concentração de obras analisadas (81,4%) se situa também entre 40 e 79 estrofes; os demais se distribuem entre folhetos com menos de 40 estrofes (7%) e entre 99 e 316 estrofes (11,6%). De 1940 a 1959, por outro lado, o maior número de folhetos (a metade deles) possui entre 22 e 39 estrofes, seguidos dos que possuem entre 96 e 195 estrofes (44,4%). Há ainda folhetos com 61, 237 e 316 estrofes, cada um.

Embora os poemas curtos sejam publicados com regularidade desde o momento inicial da produção de folhetos, na maioria das vezes compunham o livreto ao lado de outros poemas, muitos dos quais – os mais longos – publicados em diversos "volumes". Os dados expressam, assim, como já se havia constatado, a tendência gradativa da publicação de folhetos mais curtos, de 8 páginas, com um único poema, mais fáceis de serem manipulados, lidos em voz alta e memorizados.

[122] Em seu estudo, Ruth Terra (1983) constatou que, em sua primeira fase, 70% dos poemas tinham entre 7 e 29 estrofes e 20% entre 30 e 39 estrofes.

1.10. Número de estrofes por página

Em um contato cotidiano e gradativo com o material empírico, percebi que, de modo geral, ao contrário do que ocorria com os folhetos mais antigos, aqueles publicados mais recentemente tendiam a manter, em uma página, um número determinado de estrofes completas, de modo a não "cortá-las", passando alguns versos para a página seguinte. Procedi, então, a uma análise minuciosa desse processo, observando o conjunto de folhetos coletados.

Constatei que, no período de 1900 a 1919, 64% dos folhetos "cortavam" as estrofes dos poemas, passando-as de uma página para outra. Nesse momento, parecia não haver, como será observado nas décadas seguintes, uma relação lógica entre os poemas que eram "cortados" e o número de páginas dos folhetos. Nas décadas de 20 e 30, por sua vez, esse número diminui sensivelmente: 41,9% dos poemas apresentam "cortes" em suas estrofes. Como nos outros aspectos, esse parece ser um período de transição, de "hesitação", comuns nos processos de generalização de certos tipos de gêneros e impressos. Nesse momento, já se observa uma tendência a cortar os poemas mais longos, publicados em folhetos com um maior número de páginas. A tendência de "cortar" as estrofes diminui ainda mais no período posterior: dos folhetos publicados nas décadas de 50 e 60, 27,8% fazem "cortes" nas estrofes, passando-as de uma página para outra. Nesse momento, dos folhetos curtos analisados, de 8 e 16 páginas, nenhum apresenta cortes: são os longos, de 32, 40 e 48 páginas, os que sofrem esse procedimento.

O que poderiam revelar esses dados? Confrontando-os com outros aqui descritos, podem ser levantadas algumas hipóteses. Folhetos que disponham estrofes completas em uma única página são, certamente, mais fáceis de serem lidos em voz alta: o virar da página e o manipular o impresso no meio de uma estrofe constituem uma dificuldade para leitores pouco habituados ao mundo do impresso e para a realização da leitura oralizada. A constatação de que as histórias mais longas, os romances – que parecem não terem sido feitas para serem memorizadas ou mesmo lidas oralmente –, são justamente as que apresentam maior índice de cortes, constitui mais um índice que permite levantar essa hipótese. Editores parecem ter compreendido essa crescente

necessidade do público leitor. No período mais antigo, nem nos poemas curtos o autor ou editor parecia ter a preocupação de deixar as estrofes inteiras em cada página.

1.11. Número de poemas publicados em cada folheto

A análise do número de poemas publicado em cada folheto também foi considerada importante na tarefa de levantamento de indícios a respeito do público leitor expresso na materialidade do impresso. A análise revela que nem sempre a quantidade de poemas publicados em um folheto foi a mesma: é de maneira progressiva que o atual formato passa a ser generalizado, ou seja, em cada folheto é publicada apenas uma história[123]. No *corpus* analisado, até o final da década de 20, 64,9% dos folhetos traziam mais de um poema. Se considero os folhetos publicados até 1920, essa porcentagem é ainda maior: 72%. Em muitos desses casos, um mesmo poema era publicado em vários folhetos: cada "volume" trazia uma parte da mesma história. Nesses casos, geralmente, anunciava-se na capa ou no corpo do texto, que a história estava sendo iniciada ou se era continuidade de uma anteriormente publicada em outro folheto. A partir dos anos 30, a tendência a publicar um só poema nos folhetos cresce até que, a partir dos anos 40, todos os folhetos analisados continham apenas um poema, que narravam uma mesma história.

O que isso pode significar? Podem-se levantar diversas hipóteses. Se supõe-se que, nos tempos iniciais, embora não se ignore que a leitura em voz alta dos poemas era comum, a leitura silenciosa era corrente no caso dos folhetos, não constituía dificuldades para o leitor encontrar a história que estava lendo em vários "volumes". Embora se possa argumentar que os folhetins também eram objeto de leituras coletivas e em voz alta, apesar de serem publicados em "capítulos", pode-se também afirmar que os folhetins tinham uma periodicidade fixa de publicação, facilitando o acesso ao texto e, conseqüentemente, a viabilização da leitura oralizada. Esse não era o caso do folheto. Para um público semi-alfabetizado, como parece se caracterizar aquele dos folhetos a

[123] Também nesse aspecto, a análise parece constatar muito do que já foi verificado em outros estudos. Segundo Ruth Terra (1986), na primeira fase, muitos folhetos traziam mais de um poema. Além disso, alguns romances, de maior número de estrofes, eram publicados em "volumes". Para a autora, a publicação de romances em diversos folhetos revela a influência dos folhetins, publicados em jornais do período. Aos poucos, as narrativas passaram a ser reunidas em um único volume, maior, que trazia o aviso de que ali se encontrava a "história completa".

partir de meados da década de 30, provavelmente era mais difícil localizar a seqüência de uma história publicada em meio a outras, em um mesmo livreto.

1.12. Presença ou ausência de outras páginas, no folheto, sem poemas

Ao lado de outras medidas já descritas que parecem revelar redução de custos na produção dos folhetos ao longo do tempo, contribuindo para torná-lo um impresso de "larga circulação", cada vez mais "popularizado", no decorrer do período analisado, parece ter havido uma progressiva redução no número de páginas "extras", além daquelas onde eram publicados os versos.

No período de 1900 a 1919, 36% dos folhetos analisados continham outras páginas, além daquelas utilizadas na publicação dos poemas. Na maior parte dos casos, essas páginas traziam o retrato do poeta (em alguns casos acompanhado de uma pequena biografia), faziam referências a direitos autorais, continham propaganda de livrarias e, algumas vezes, nelas eram impressas ilustrações sobre a história. Entre 1920 e 1939, esse número reduz-se sensivelmente: apenas 7% dos folhetos contêm essas páginas "extras" – em um deles, ainda do início da década de 20, foi publicado o retrato do autor e propaganda da livraria e, em outros dois, referências à compra de direitos autorais pelos novos editores. Essa tendência se torna mais aguda nas duas décadas posteriores: nesse momento, somente 5,6% dos folhetos extrapolam o número de páginas utilizadas estritamente para a publicação do poema – um deles traz publicidade de casas comerciais da cidade e o outro propaganda de folheto de outro autor. Essa grande tendência não se observa, entretanto, nos folhetos do *corpus* secundário analisado: todos eles contêm folha de rosto, páginas com propaganda de outros livros da editora ou os próximos lançamentos do autor.

A análise parece confirmar que a progressiva redução no número de páginas "extras" dos folhetos foi mais uma estratégia utilizada pelos editores para baratear e simplificar a qualidade de impressão dos livretos, na medida em que seu público parece tornar-se, pouco a pouco, menos exigente.

1.13. Classificação geral do(s) poema(s)

A classificação temática da literatura de cordel é controversa e foi objeto de vários estudos, como busquei demonstrar na introdução deste trabalho. A partir dessas pesquisas já realizadas, classifiquei os poemas publicados nos folhetos da amostra em apenas seis grandes grupos, com todas as limitações que esse procedimento pode trazer: 1) histórias tradicionais; 2) temas satíricos, relatos de acontecimentos, *fait-divers*; 3) histórias de heróis e anti-heróis; 4) pelejas; 5) poemas que não apresentam as características típicas da literatura de cordel; e 6) outros.

No período de 1900 a 1919, a maior parte dos poemas analisados (41,2%) pode ser classificada como pertencente ao segundo grupo; em seguida estão as histórias tradicionais, que compõem um terço do conjunto. As histórias de heróis e anti-heróis aparecem a seguir (com 9,8% dos casos), assim com as pelejas (7,8%), os poemas não classificados como cordéis (5,9%) e outros (2%). A prevalência de folhetos satíricos é compreensível na medida em que Leandro Gomes de Barros, como já demonstraram outros estudos[124], escrevia, com freqüência, poemas que tematizavam problemas vivido por um público predominantemente urbano, como a carestia, e sátiras a figuras que surgiam naquele momento, como os "nova-seitas", como eram chamados os protestantes. Nesse período é interessante observar que era relativamente significativa a presença de poemas, publicados nos folhetos, não característicos do que, com o tempo, configurou-se como um gênero próprio, a literatura de cordel. Um deles, por exemplo, traz impresso em suas duas últimas páginas, o poema "Recordações"[125]. O poema, não narrativo, é escrito em um estilo completamente diferente do resto do folheto e do padrão comum aos poemas de cordel. Segundo Márcia Abreu (1993), esse poema, assim como outros do mesmo estilo, impressos no final dos folhetos, que fogem ao padrão métrico, temático e semântico característico da literatura de cordel, revelam que os

[124] Entre os poemas identificados como de autoria de Leandro Gomes de Barros, segundo Ruth Terra (1983), encontram-se vinte e sete romances, vinte e duas pelejas, dois marcos e um ABC. Mas o poeta escreveu, sobretudo, poemas de época: dezoito sobre Antônio Silvino e cinco sobre o Padre Cícero e a "sedição do Juazeiro". Outra parte de seus poemas, 56, são satíricos, criticando as morais e os costumes e ironizando as figuras da mulher, da sogra, dos protestantes – os "nova-seitas". Além disso, satiriza instituições e outros elementos, como o casamento, a cachaça e o jogo do bicho. Escreveu, ainda, poemas de época sobre a primeira Guerra Mundial, acontecimentos políticos de modo geral, sorteio militar, secas, impostos, carestia dos gêneros alimentícios, escassez do dinheiro e outros fatos. O poeta escreveu ainda sobre bichos e os anti-heróis Cancão de Fogo e João Leso.

[125] Barros, 1919b.

poetas buscavam atingir um modelo de poesia que não fosse o popular. Esses poemas expressam a busca de forma de expressão que se afaste da linguagem cotidiana e se aproxime de um modelo de poesia erudita. Esses poemas foram, aos poucos, sendo excluídos dos folhetos. Parece, portanto, que, inicialmente, o mesmo leitor que comprava as histórias dos folhetos se interessava em ler poesia "erudita". Essa distinção entre poesias populares e não populares parecia nítida para, pelo menos, os primeiros poetas e editores de cordel. Além de folhetos, o poeta Francisco das Chagas Batista organizou livros (*A lira do poeta* e *Poesias Escolhidas*) em que parodia e escreve sonetos, inspirado em poetas famosos. Apenas dois sonetos do autor, e que não constam nesses livros, foram publicados em folheto. Esse fato evidencia, segundo Ruth Terra (1983), a distinção estabelecida pelo poeta entre poemas populares e não populares. Assim, esses poemas escritos em um estilo diferente do padrão comum da literatura de cordel podem expressar, mais uma vez, que, no início da história do cordel, o público leitor visado pelos autores e/ou editores possuía um contato relativamente próximo com outros gêneros de poesia, como o soneto, característicos de uma tradição literária consagrada.

Nas décadas de 20 e 30, os folhetos de "acontecido" continuam a compor a maioria do *corpus* analisado, perfazendo 42,9% do total. As pelejas vêm em segundo lugar (23,2%), seguidas das histórias tradicionais (14,3%), de "outros"(10,7%) e das histórias de heróis e anti-heróis (7,1%). Nesse grupo, aparece, ainda, um poema não pertencente ao gênero cordel: trata-se de uma transcrição de uma poesia de Tobias Barreto. Assim, os folhetos de "acontecido", as pelejas e as histórias tradicionais aparecem como aqueles de maior aceitação junto ao público. As pelejas certamente eram preferidas por um público leitor formado por migrantes, de origem rural, habituado às cantorias[126].

Nos anos 40 e 50, os poemas não característicos da literatura de cordel desaparecem completamente, o que expressa, talvez, a consolidação do gênero e do público, não habituado à poesia considerada erudita. Nesse conjunto, os folhetos com histórias tradicionais e aqueles que relatam fatos ocorridos se dividem entre os mais publicados, cada um respondendo por 41,7% dos poemas. Os que narram histórias de heróis e anti-heróis vêm a seguir, com 13,9%, seguido de "outros" (2,7%).

[126] Como demonstram as entrevistas realizadas. Ver especialmente o capítulo V deste trabalho.

Os dados, de forma geral, confirmam tendências temáticas que estudos que realizam uma classificação da literatura de cordel vêm afirmando: os folhetos que relatam acontecimentos e as histórias tradicionais têm sido, ao longo do tempo, aqueles de maior aceitação. Até o início da década de 20, observa-se a presença (embora em pequeno número) entre os poemas que se consolidariam como um gênero próprio – a literatura de folhetos ou, posteriormente, a literatura de cordel, com características bem marcadas, específicas – de poemas não pertencentes ao gênero, escritos pelos próprios autores dos folhetos ou por outros autores. Esses poemas desaparecem completamente a partir dos anos 30. Sua presença revela, provavelmente, hesitação, por parte do autor e/ou editor, quanto ao perfil do público leitor de folhetos: entre o popular (literatura de leitura e consumo "leves") e o erudito (poemas com conteúdo mais lírico, não narrativo, e forma pertencente aos cânones literários – em dois deles, o soneto).

1.14. Denominações dadas, pelo editor ou autor, ao próprio folheto

Como apareciam denominados os folhetos em suas próprias páginas? Nas capas, quartas-capas e outras páginas dos folhetos onde não eram publicados poemas, muitas vezes vinham impressas certas denominações para designar os impressos. A denominação mais comum encontrada no período de 1900 a 1919 é "folhetos" (em 36% dos casos), seguida da de "obra" ou "obra literária" (24%). Na grande parte dos folhetos analisados no período, no entanto, não aparece nenhuma denominação para o impresso (em 40% dos casos). Aparecem, também, em menor número, as denominações "romance" e "romance em verso". Em um dos folhetos, o autor e editor avisa que aquelas são "histórias populares", ou seja, "encantadoras historias contadas em versos trabalhados especialmente ao sabor popular". Parece ser preciso avisar ao leitor, não necessariamente "popular" e talvez ainda não habituado àquele tipo de impresso, de que ali se encontravam histórias populares, tradicionais, recontadas em versos. Em um outro folheto, publicado em 1917, há um aviso de que o seu autor, Pedro Batista, trabalha, "há dez anos", "na aquisição das poesias todas colhidas na boca do povo."[127] Se o leitor, já naquele momento, fosse "popular", haveria necessidade de uma advertência ou de um

[127] *Apud* Ruth Terra (1983, p.28).

aviso semelhantes a esse? Ou bastaria que ele, ao entrar em contato com a materialidade do objeto, reconhecesse imediatamente que se tratava de um impresso "popular"?

Nas décadas de 20 e 30, a denominação mais comum para os folhetos é "livros de histórias" ou "histórias", aparecendo em 33,3% dos casos. "Livros de versos", "livros" e "livrinhos" aparecem em 18,8% dos folhetos e "obra" em 6,3% deles. "Romances" (4,7%) e "folhetos" (2,1%) são as denominações utilizadas em menor número. Em um dos folhetos, um "marco", espécie de peleja, vem impressa a seguinte inscrição: "obra para ser cantada ao som da viola". Em 31,3% dos casos, não vem impressa, no folheto, nenhuma denominação para ele próprio. Em um deles, o poeta é denominado de "trovador popular".

No período aproximado de 1940 a 1959, "romances" é a denominação mais utilizada, aparecendo em 22,4% dos folhetos, seguida de "livros" (16,3%), "folhetos" (14,3%), "histórias" e "histórias em versos" (10,2%) e "publicações" (6,1%). Em um folheto, o editor utiliza a denominação "publicações" para se referir aos folhetos. Em três outros, o poeta é chamado de "trovador popular". Em 22,4% dos folhetos, nenhuma denominação é utilizada.

Livros, histórias, folhetos e romances parecem ter sido, ao longo do tempo, as denominações mais utilizadas pelos autores e editores para designar esse tipo de impresso. Não se constatam, portanto, variações significativas, ao longo do tempo, quanto às designações dadas. O que parece mais significativo na análise realizada é a constatação do progressivo desaparecimento dos avisos, presentes na fase inicial de produção dos impressos, que buscavam advertir o leitor de que encontraria uma obra popular ou baseada na tradição oral. É interessante observar também que a denominação literatura de cordel, utilizada pelos estudiosos, só seria impressa nos folhetos a partir dos anos 70, quando um novo público se configura.

1.15. Maiúsculas ou minúsculas no início dos versos

Uma outra constatação também foi-se tornando evidente no decorrer da "convivência" com os folhetos. Nos mais antigos, os versos começavam por maiúsculas; aos poucos, as minúsculas passaram a substituí-las. Entre 1900 e 1919, por exemplo, em todos os poemas publicados nos folhetos analisados, todos os versos começam por maiúsculas. Nas duas décadas posteriores, esse número diminui significativamente: menos da metade dos folhetos (48,8%) adotam o uso das maiúsculas para iniciar os versos. Nas décadas de 40 e 50 esse número ainda diminui um pouco: são 41,7% dos poemas que adotam essa fórmula. Essa constatação poderia também auxiliar na tarefa de identificação dos leitores/ouvintes visados pelos autores e/ou editores de cordéis?

Segundo Emanuel Araújo (1986), a utilização das maiúsculas no início dos versos caiu em desuso nos últimos anos:

> "Um hábito praticamente em desuso é o de começar todos os versos com letra maiúscula (de onde a designação de 'versais' para essas letras), mesmo que o final do verso anterior não o exija em virtude de um ponto de exclamação, ponto, reticências etc., tal como se via outrora. (...) Atualmente a maioria dos autores prefere seguir o curso normal da frase, que, embora em versos, não mais se submete àquele padrão invariável da maiúscula inicial do verso, aliás com grande vantagem para a estética e a legibilidade do texto..." (p.156).

No caso do cordel, o que parece ter havido é não uma "modernização" das formas de apresentação gráfica da poesia, como ocorreu com a poesia pertencente aos cânones eruditos consagrados, mas um progressivo descuido com a impressão gráfica dos poemas. Além disso, pode-se supor que a disposição de maiúsculas e minúsculas no início dos versos não representa nenhuma diferença na audição de uma leitura oralizada: só faz algum sentido para quem lê. Seria, então, mais um índice de que, aos poucos, os folhetos passam a ser mais ouvidos do que lidos? Essas hipóteses são possíveis de serem levantadas principalmente quando postas em relação com outros indícios que venho descrevendo.

1.16. Tamanho dos folhetos

Os tamanhos dos folhetos teriam alguma importância na tarefa de (re)construção do público leitor? Para medi-los, tive algumas limitações metodológicas. Trabalhei, na maior parte dos casos, com fotocópias, nem sempre sendo possível a realização de uma medida precisa; desse modo, considerei o tamanho aproximado dos folhetos. No caso dos folhetos coletados em edições fac-similares, tornou-se inviável a realização da tarefa.

No decorrer de todo o período, não foram observadas grandes variações no tamanho dos folhetos que mediam, aproximadamente, entre 10,5 a 11,5cm por 16 e 17cm. Em alguns poucos casos, chegavam a medir, no máximo, 12cm de largura e 18,5cm de altura. Esses formatos foram também verificados, grosso modo, por outros pesquisadores. De acordo com Ruth Terra (1983), os folhetos publicados entre 1904 e 1930 eram impressos em papel pardo e de má qualidade e mediam 11 cm por 15 a 17 cm. Liêdo Souza (1981, p.29) afirma que, com pequenas variações, os folhetos podem ser classificados, quanto ao tamanho, em três tipos: "'formato oito com grande apara', medindo aproximadamente, 16 x 11 cm, o formato oito, propriamente dito, com 16,5 x 10 cm e o formato nove, aproximadamente 15,5 x 11 cm." Por sua vez, os folhetos do *corpus* secundário, publicados ao longo do período estudado, eram, na maior parte dos casos, um pouco maiores, chegando a medir, como no caso de um editado pela Prelúdio, de São Paulo, na década de 50, 18,5cm por 13,5cm.

Os folhetos parecem, assim, ter mantido o formato *in-oitavo* no decorrer de sua trajetória (até o período analisado, pelo menos), mesmo quando, para outros impressos, a produção manual de papel folha-por-folha já vinha sendo substituída, gradativamente, pelas bobinas de quilômetros de papel, provocando uma verdadeira transformação na padronização dos formatos.[128] A manutenção do formato certamente possibilitava que a produção dos folhetos pudesse ser realizada também através das prensas manuais, utilizada por muitos poetas/editores, principalmente com a diversificação da produção a partir dos anos 40, como se viu. Ao contrário do que ocorreu com outros tipos de impresso ao longo do tempo, como os livros didáticos – que "cresceram" ou diversificaram o formato no decorrer das décadas –, o fato de os folhetos terem

[128] Esse processo é descrito por Emanuel Araújo (1986).

permanecido praticamente do mesmo tamanho desde os tempos iniciais de sua produção possibilitou, quando necessário, uma não industrialização de sua produção, viabilizada, ao longo do tempo, a custos cada vez mais reduzidos.

1.17. Tipo utilizado no corpo do texto

Analisando-se os tipos utilizados na composição dos poemas, percebe-se o progressivo estabelecimento e a consolidação de um tipo padrão médio. Esse processo é acompanhado de uma perda de nitidez nos caracteres utilizados, revelando que, à medida em que o folheto se torna um impresso de larga circulação, esse, ao lado de outros procedimentos, há um gradativo empobrecimento dos recursos gráficos utilizados na composição dos poemas.

De 1900 a 1919, identifiquei, no conjunto dos 25 folhetos analisados, a utilização de 8 tipos diferentes: 68% deles pequenos e finos ou arredondados. Em 24% dos casos, era utilizado um tipo médio e arredondado e, em um folheto, um tipo grande e arredondado. Na composição de todos os folhetos analisados nesse período foram utilizados tipos nítidos, revelando um padrão de edição bastante superior ao que seria observado nas décadas seguintes. Além disso, em cada poema, o editor utilizava um único caractere gráfico, o que não ocorreria posteriormente.

No período de 1920 a 1939, aproximadamente, identifiquei, no conjunto analisado, a utilização de 9 tipos diferentes: 20,9% do total de folhetos foram impressos em um tipo pequeno, fino ou mais arredondado; 25,6% em um tipo médio, fino, comprido, grosso ou arredondado. Nesse momento, observa-se a progressiva utilização de um tipo médio padrão, presente na metade dos folhetos analisados. Em muitos folhetos (44,2% do total da amostra), o mais comum era que, nas páginas pares fossem utilizados um tipo de letra; nas ímpares, outro, revelando uma racionalização do trabalho de impressão e a precariedade (possivelmente o pequeno número) de equipamentos de impressão nas tipografias dos poetas e editores. Do total, 60,5% dos tipos foram considerados não muito nítidos. Além disso, nesse período, já se observa a presença de algumas irregularidades, que se tornariam mais comuns nas décadas seguintes, na composição dos poemas: há casos em que, por exemplo, em uma mesma estrofe, são utilizados dois tipos diferentes.

Entre os tipos utilizados em folhetos da amostra, publicados nas décadas de 40 e 50, identifiquei cinco: os pequenos, finos ou baixos, compunham 36,1% da amostra; e os médios, padrão (55,6%) ou baixo e arredondado (8,3%), o restante. Foram considerados não muito nítidos 72,2% dos tipos utilizados na impressão dos folhetos na época. Nesse período, aumenta significativamente a quantidade de falhas na impressão, com a presença de inúmeras irregularidades; erros tipográficos parecem se tornar intrínsecos ao que passa a caracterizar a literatura de cordel.

"Miolo" de *Batalha de Ferrabraz com Oliveiros* (Barros, 1909).
Observar a composição geral da página, em especial o tipo utilizado, a presença de maiúsculas no início de cada verso e o corte das estrofes de uma página para outra.

PÁGINA INEXISTENTE

"Miolo" de *História da Princesa da Pedra Fina* (Athayde, 1944).
Observar a composição geral da página, em especial o tipo utilizado, a presença de minúsculas no início de cada verso e a manutenção das estrofes, sem cortes, na página.

PÁGINA INEXISTENTE

2. Considerações finais

Os resultados aqui relatados, em seu conjunto, parecem confirmar, em linhas gerais e a partir do levantamento de grandes tendências, o que foi anunciado, no início da primeira parte deste trabalho, como hipóteses.

Uma série de dados, como aqueles resultantes da análise do número de páginas dos folhetos (cada vez mais adequadas ao formato de múltiplas de 8), dos recursos gráficos empregados na composição das capas, da presença ou ausência de vinhetas no interior do texto, dos tipos utilizados para compor os poemas, da redução do número de "páginas extras" na composição dos folhetos, parece indicar que houve, progressivamente, uma queda na qualidade gráfica e uma redução nos custos da produção de folhetos. Esses resultados revelam que, pouco a pouco, principalmente a partir de meados dos anos 30, os folhetos se tornam um impresso de "larga circulação", mais adequados a um público pouco exigente e sofisticado, formado, supõe-se, em sua maioria, por pessoas analfabetas ou com um grau restrito de escolarização, pertencentes às camadas mais populares da população e pouco habituados ao universo *letrado*. No entanto, esse processo não se deu, como talvez pareça, de forma linear. Se analiso as obras publicadas por Athayde, um dos maiores editores de cordel de todos os tempos, observo um certo "descuido" editorial em alguns folhetos mais antigos. Posteriormente, parece ter tido uma fase mais cuidadosa para, a seguir e até o fim de sua atividade editorial, estabelecer um padrão de edição barato e pouco cuidadoso. Essa não linearidade talvez reflita a não absorção imediata pelo público dos novos padrões "populares" dos folhetos, em relação àqueles publicados em tipografias de jornais ou papelarias, por Leandro Gomes de Barros. Como se deu de fato esse processo é difícil saber; o que se pode, apenas, é levantar hipóteses.

A esse conjunto de dados que revela um progressivo empobrecimento do impresso do ponto de vista da editoração, os resultados da análise dos locais de venda dos folhetos, dos outros impressos anunciados ao lado dos folhetos, da presença ou ausência do preço impresso em suas páginas, da progressiva ausência da referência aos direitos autoriais e à conseqüente dissolução da autoria, do desaparecimento, no decorrer do tempo, de poemas característicos de uma tradição literária "erudita", em meio aos poemas típicos da literatura de folhetos, parecem indicar, também que, progressivamente, o público

leitor de folhetos visado pelo autor e/ou editor se "populariza", dando pouca importância a qualidades que caracterizam a produção de impressos na literatura considerada erudita. Parecem indicar também que esse tipo impresso já dispõe de uma rede de distribuição própria, que não depende dos canais tradicionais, típicos do universo *letrado*, para ser comercializado.

Alguns indícios, como aqueles levantados a partir das análises do número de páginas dos folhetos, da disposição das estrofes nas páginas (de modo a "cortá-las" ou não "cortá-las"), da progressiva disposição de um poema em cada folheto, também indicam que, aos poucos, os impressos vão-se tornando, através da introdução de vários dispositivos, mais fáceis de serem lidos e manipulados por um público pouco habituado a outros objetos de leitura, que prefere ler os folhetos em voz alta e, em muitos casos, memorizá-los. No entanto, essas constatações também não devem ser consideradas de forma linear. Sabe-se, por exemplo que, na época em que sobretudo os folhetos mais antigos foram escritos, a sociedade era ainda muito marcada pela presença da oralidade e sobretudo a poesia era considerada um gênero oral, escrita para ser lida ou em voz alta, mesmo nos meios eruditos, a ponto de Antonio Cândido, em seu célebre ensaio, ter caracterizado o público leitor brasileiro da época – inclusive a elite – como um "público de auditores" – de qualquer tipo de literatura.[129] Assim, nas décadas iniciais do século a leitura oralizada também devia ser comum no caso dos folhetos, mas não em conseqüência necessariamente de o público ser semi-alfabetizado, mas por essa prática se inserir em uma sociedade (a brasileira, como um todo) de não generalização da escrita; além disso, no caso específico de algumas regiões, ser ainda um período profundamente influenciado pelas cantorias. A influência oral, ao longo do tempo, permanece e possivelmente se acentua, na medida em que se junta à essa tradição um novo público, cada vez menos escolarizado e demandando uma linguagem, na composição dos poemas, mais próxima da oral. No próximo capítulo, analiso os textos de alguns poemas, buscando trazer mais elementos para a identificação desse público leitor/ouvinte de folhetos.

[129] Antonio Cândido (1980). Como indica Ruth Terra (1983), "pode-se falar, em relação à literatura de folhetos, de um 'público de auditores', expressão utilizada por Antonio Candido para designar a elite analfabeta que no Brasil escutava, em saraus e reuniões familiares, a leitura de romances e poemas, o que era muito freqüente até o início deste século. Antonio Candido chama a atenção para o fato de haver se desenvolvido no país uma literatura sem leitores. Os 'romances velhos' da tradição européia como a *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França* ou *História de Genoveva de Brabant*, que foram versificados pelos poetas populares, eram também lidos em voz alta. O aparecimento da literatura popular impressa foi possível por ser difundida junto a um público de auditores; o fato dos folhetos serem escritos em verso facilitava sua memorização pelos ouvintes." (p.35)

CAPÍTULO II

UMA ANÁLISE DE ALGUNS TEXTOS

1. Introdução

Neste capítulo, como já me referi, analiso o texto dos poemas de oito folhetos, buscando também reconstruir o público leitor visado particularmente pelo autor. Essa análise foi feita a partir de alguns indícios, como o "caminho narrativo" utilizado pelo autor em cada um dos poemas, as marcas de oralidade presentes nos poemas (a utilização de um dialeto regional oral, a presença dos diálogos/dos discursos diretos, o papel dos adjetivos, a presença do elemento mítico-religioso) e a "enciclopédia do leitor". No final do capítulo, analiso o texto de um dos folhetos, comparando-o com as notícias veiculadas por um dos jornais do Recife sobre o mesmo acontecimento tema do poema.

2. O "caminho narrativo"

Nesta parte do texto, procuro reconstituir o "caminho" percorrido pelo poeta para construir sua narrativa: que expectativas gera no leitor, que antecipações prevê, que elementos retoma ao longo do texto, etc[130]. Busquei examinar esses aspectos

[130] Segundo Umberto Eco (1986), "...para 'decodificar' uma mensagem verbal é preciso ter, além da competência lingüística, uma competência variadamente circunstancial, uma capacidade passível de desencadear pressuposições, de reprimir idiossincrasias etc. etc." (p.38). Para o autor, entrar "em estado de expectativa significa fazer previsões. O Leitor-Modelo é chamado a colaborar no desenvolvimento da fábula, antecipando-lhe os estados sucessivos. A antecipação do leitor constitui uma porção de fábula que *deveria* corresponder àquela que ele está para ler. Uma vez que a tenha lido, dar-se-á conta se o texto confirmou ou não sua previsão. (...) O final da história – tal como estabelecido pelo texto – não só verifica a última antecipação do leitor, mas também algumas das suas antecipações remotas, e em geral profere uma implícita avaliação das capacidades provisionais manifestadas pelo leitor no decurso de toda a leitura." (p.95). Mais adiante, o autor prossegue: "Para arriscar a sua hipótese o leitor deve recorrer a encenações comuns ou intertextuais: 'Costumeiramente, sempre que, conforme acontece em outros contos, como resulta da minha experiência, segundo nos ensina a psicologia...'. De fato, ativar uma encenação (de modo especial se é intertextual) significa recorrer a um *topos*. A estes extravasamentos do texto (para retornar a ele com muitos resíduos de botins intertextuais) chamamos de *passeios inferenciais*." (Eco, 1986, p.99). É importante destacar, ainda, que, se por um lado, o autor pressupõe a competência do leitor-modelo, por outro, também a institui: "Portanto, prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente 'esperar' que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo." (Eco, 1986, p.40).

principalmente através da análise das capas[131], dos momentos em que o poeta se dirige diretamente ao leitor e da primeira e da última estrofes do poema (em geral, os escritores tendem a nelas concentrar os elementos que consideram mais importantes no texto). A seguir, procuro analisar cada um dos folhetos do grupo, a partir dos elementos citados[132].

2.1. O barbaro crime das mattas da Varzea

O barbaro crime das mattas da Varzea, de 8 páginas, é um folheto baseado em um *fait-divers*, ocorrido em 29 de maio de 1928[133]. O poeta, já na primeira estrofe, deixa claro que a história que narra é verdadeira: "Mesmo na historia exata/Como succedeu na matta,/Da Uzina de São João." (p.1). Em outro momento, explicita, novamente, para o leitor, que o poema está baseado em um fato real: "E foi em Joaquim Nabuco/Todo esse caso passado," (p.7). A primeira parte do título do folheto era utilizada comumente em folhetos que tinham como tema esse tipo de acontecimento[134]. Nesse sentido, já anuncia para o leitor o subgênero, no conjunto do universo de folhetos, daquele que vai ler. O número de páginas (8) também auxilia o leitor a percebê-lo como um folheto de

[131] Para um público analfabeto ou semi-alfabetizado, pressupõe-se que eram fundamentais. De fato, o que a análise revela é que, em geral, os títulos se relacionam com as capas, embora nem sempre de forma direta. Os dois, em conjunto, tendem a criar um conjunto de expectativas no leitor de modo que, ao iniciar a leitura e/ou a audição dos poemas, já tenha criado uma imagem – mais ou menos fiel, dependendo do caso – daquilo que vai ler. Em alguns casos, no entanto, as capas, principalmente as que não foram feitas especificamente para os folhetos que estampam, mas parecem ter se utilizado de clichês já usados, não auxiliam o leitor a penetrar no universo da história que vai ler. Os casos em que isso ocorre parecem ser aqueles que narram uma história já bastante conhecida do público leitor, como é o caso do folheto sobre João Grilo.

[132] Candance Slater (1984), a partir da análise que realizou em um conjunto de folhetos, identifica seis passos característicos dos enredos das histórias: 1) harmonia; 2) uma prova; 3) reação; 4) contra-resposta; 5) julgamento; 6) reafirmação do pacto inicial. Segundo a autora, a proposição dessa seqüência, observada também em contos da tradição européia, não significa que todas as narrativas de cordel sejam redutíveis a um único padrão, mas que obedece a uma "estrutura básica apta a gerar ampla variedade de narrativas. Menos um molde preestabelecido do que um conjunto de diretrizes exigindo constante reelaboração, esta seqüência é algo intuído pelo poeta individualmente, e que ele manipula à vontade." (p.71).

[133] A edição que utilizei, extremamente bem cuidada, é de João Martins de Athayde, de julho de 1928. A julgar pelos repertórios e antologias existentes sobre cordéis, essa parece ter sido a única edição do folheto. O folheto não consta, por exemplo, no dicionário Átila Almeida e José Sobrinho (1978), nem no catálogo organizado por Francisca Neuma Borges e Maria Jandira Ramos (1998), nem na antologia de Sebastião Nunes Batista (1977). Também não foi localizado em nenhuma antologia sobre literatura de cordel, nem consta no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa nem no do Instituto de Estudos Brasileiros, da USP. Localizei-o no Fundo Raymond Cantel, em Poitiers, França.

[134] Átila Almeida e José Sobrinho (1978) localizaram outros 11 folhetos cujos títulos são iniciados pela expressão "O bárbaro..." (ou "A bárbara...); destes, em 6 acrescenta-se o substantivo "crime".

"acontecido". Sua capa, feita inteiramente a partir de uma gravura de zinco (que traz o título, a ilustração, o local e o preço), principalmente para aqueles que não sabiam ler, explicita também o tipo de história que o leitor encontrará: na ilustração, um homem negro (identificado através da inscrição: "Láu o assacino") está cravando uma faca no peito de uma mulher, branca, de cabelos longos (do lado direito de seu corpo pode-se ler: "Maria Firmina recebendo o golpe mortal"). No fundo, árvores cerradas. Antes de começar a ler ou a ouvir o poema, certamente o leitor já é capaz de inferir, a partir do título e da ilustração, sobre o seu tema e, possivelmente, antever, em grandes linhas, o enredo da história[135]. Não parece difícil, pois, para um leitor acostumado ao universo dos folhetos, imaginar os principais elementos do poema: um homem mata uma mulher, de maneira "bárbara", nas matas de um dos bairros periféricos do Recife, a Várzea. A partir da ilustração, infere-se que o homem é "mau", pois, além de assassino, é negro – embora o autor tente, ao longo do texto, como buscarei analisar, persuadir o leitor de que, apesar de todos esses defeitos, Ladisláu não era tão "mau" assim. Por que um homem mataria uma mulher dessa maneira, em uma época em que assaltos não compunham o cotidiano das cidades brasileiras? No universo dos folhetos, expressando elementos da cultura de modo geral, falsidade, traição, vulnerabilidade e mulheres são termos estreitamente relacionados. Maria Firmina teria traído Lau que, por vingança, assassinou-a? Mesmo que o leitor/ouvinte desse folheto não antevisse, em grandes linhas, a história, provavelmente ele já a conhecia. Afinal, um crime desse tipo, cotidiano e banal, mas com elementos universais extremamente atraentes para um público "popular", não ficaria incólume, naquela época, às notícias veiculadas pelo rádio, às páginas policiais dos principais jornais, às conversas cotidianas. Através de três entrevistadas[136], que têm impregnada a história em suas memórias, soube, também, que o crime foi também tema de uma música, bastante popular na época. Assim, provavelmente, quando leram ou ouviram o poema, os leitores/ouvintes já conheciam a história.

---

[135] Quando me refiro a essa questão, penso, baseada em Umberto Eco (1986), que "Nenhum texto é lido independentemente da experiência que o leitor tem de outros textos. A *competência intertextual* (cf. particularmente Kristeva, 1970) representa um caso especial de hipercodificação e estabelece as próprias encenações. (...) A competência intertextual (extrema periferia de uma enciclopédia) abrange *todos* os sistemas semióticos familiares ao leitor." (Eco, 1986, p.64).

[136] Zeli, Zezé e Delita.

PÁGINA INEXISTENTE

Capa de *O barbaro crime das mattas da Varzea*

PÁGINA INEXISTENTE

O folheto *O barbaro crime das mattas da Varzea* é o único no grupo analisado que traz, abaixo do título, um resumo ou uma explicitação do título da história. Esse procedimento era adotado, embora não de maneira muito usual, em alguns folhetos, seja com esse papel, seja com a finalidade de chamar a atenção do leitor para certos elementos da história[137]. No caso de *O barbaro crime das mattas da Varzea*, o autor opta por explicitar o título que, no interior do folheto, é diferente daquele anunciado na capa: na primeira página o título indicado é *O grande crime das mattas da Varzea*. Talvez os originais já estivessem prontos quando, por uma estratégia editorial, o autor e editor houvessem decidido alterá-lo: certamente o adjetivo "bárbaro" em lugar de "grande" é mais atrativo para um público leitor de *faits-divers*, consumidor de grandes tragédias. Assim, abaixo do título o autor escreveu: "O grande crime da noite de 29 de maio de 1928, praticado por Ladisláu Soares de Medeiros (Láu) em que foi victima sua amante Maria Firmina da Conceição (Dedé)". O leitor sabe, dessa forma, que se trata, sem nenhuma dúvida, da narrativa de um crime que havia ocorrido em uma data precisa, em que foram protagonistas personagens determinados. Crime que, certamente, como já hipotetizei, era conhecido pelos leitores dos folhetos.

A primeira estrofe do poema pode ser caracterizada como uma introdução ao texto, onde o autor dirige a atenção do leitor para os elementos que considera mais importantes de serem considerados em sua leitura: o poeta acentua o papel do destino (o acaso); afirma da veracidade da história (exata); conduz o leitor a não julgar mal o personagem que, a princípio (considerando o resumo abaixo do título, a ilustração e a denominação de assassino no terceiro verso), seria o vilão da história[138].

[137] No folheto *O triunfo da inocência*, assinado por V.G., por exemplo, abaixo do título há as seguintes frases: "Romance comovente! Sensacional: Onde o destino cruel ingrato lança sobre a mais negra senda a existencia duma jovem. E ela impavida vence todos os sacrificios; todas as traições obtendo assim, o premio de seu sacrificio e de sua abnegação." (p.1).

[138] O procedimento de induzir o leitor a efetuar certos julgamentos a respeito dos personagens é, de modo, geral, comum nas histórias de cordel. Em um folheto não analisado neste capítulo, o poeta assim se expressa: "Eu quero narrar aqui/factos mais em evidencia,/feitos pelo Lampião/que nos dóe a consciencia/ao lêr dirá o leitor/aquelle é um trahidor,/da honra e da innocencia." (*As proezas de Lampião*, p.2).

"Tudo provém do acaso
Conforme a situação,
As vezes um homem assascino
Não é por máu coração
Mesmo na historia exata
Como succedeu na matta,
Da Uzina de São João." *(O barbaro...*, p.1*)*

As estrofes de 2 a 7, de certa forma, constituem o desdobramento da primeira estrofe: nelas são apresentados Láu – um bom homem, marcado pelo destino, apesar de crioulo e assassino –, Maria – mulher traidora e leviana – e os motivos que levaram ao crime – nesse momento o poeta justifica o ato: a honra, a mancha, a nódoa, a contrariedade marcadas no coração de Ladisláu provocaram atitudes irracionais, como fica explícito na estrofe 7:

"Ladisláu no que pensava
Nem elle mesmo sabia,
Tinha apparencia de um cão
Que está com hydrophobia
Dizia não me contenho
Já sei, o geito que tenho,
É assascinar Maria." (p.2)

As estrofes de 8 a 20 narram a cena do crime (as de 8 a 16 contam o encontro do casal e as de 17 a 20 narram o crime propriamente dito e o ocultamento do cadáver). Assim, os dois amantes têm uma conversa e, embora Maria tente argumentar sobre seu atual estado de miséria, Láu a mata a golpes de facada. Depois, esconde o cadáver dentro de um matagal. A estrofe 8, inicial dessa narrativa, relembra ao leitor a data do crime, anunciada na epígrafe; refere-se ao "mez proximo passado", embora o folheto só tenha sido impresso, como anunciado em seu final, em 6 de julho de 1928.

"A 29 de Maio
Do mez proximo passado,
Os dois amantes tiveram
Um encontro inesperado,
Deu-se isso em Magdalena
Quem visse fazia pena,
Vêil-a chorando a seu lado" (p.2)

Na estrofe 11, pela primeira vez, o poeta dá voz à Maria:

"Ladisláu disse a Maria
Não querer viver com ella,
Maria então respondeu
Que olhasse o estado della
Sosinha, desempregada,
Sem parentes, despresada,
Que situação aquella." (p.3)

Na estrofe 12, o poeta previne o leitor da intenção de Láu em matar Maria: a cena do crime será reconstituída na estrofe seguinte:

"E Ladisláu então censura
Della o máo procedimento,
Maria fallou-lhe ainda
Naquelle triste momento,
Porem o amante ferido
Tendo o coração trahido,
De matal-a tem intento." (p.3)

Apesar de ter cometido o crime, o poeta continua tentando convencer o leitor da "bondade" de Láu:

"Maria lhe disse ainda,
Láu estou desfallecendo.
Elle pegou-lhe depressa
Viu que ella estava morrendo,
Para acalmar-lhe os cansaços
Deitou-lhe sobre os seus braços
Naquelle momento horrendo." (p.4, grifos meus)

Na estrofe 19, ao narrar as ações de Láu para esconder o cadáver, o poeta introduz o fato novo de que a polícia já havia descoberto o crime, embora não faça nenhum comentário em acréscimo sobre esse fato:

"Para esconder o delicto
Ladisláu fez grande estudo.
Julgando que o povo era
Cégo môco doudo ou mudo.
Depois chegou-lhe a noticia
Que o inspector da policia,
Tinha descoberto tudo." (p.4)

As estrofes 21 a 23 são dedicadas à narrativa das ações do assassino após o crime: a visita aos parentes de Maria, as atitudes de frieza e simulação. Aqui, o poeta parece

(re)julgar o personagem, ao narrar sua indiferença diante dos parentes de Maria, talvez em uma tentativa de empatia com o leitor que, certamente, a essa altura, pode não ver o personagem de Láu com tanta simpatia, como parecia querer o poeta desde o início da narrativa:

> "Disse uma vez ter visto
> Sem ter com ella fallado,
> Mostrando desenteresse
> Pelo que tinha passado,
> Simulava finalmente
> O que fez barbaramente,
> Tendo o seu peito ultrajado." (p.5)

As estrofes 24 e 25 narram a descoberta de provas pela polícia. Láu fica ciente do fato através dos jornais[139]. Inicialmente, o poeta deixa em suspense qual a prova descoberta: "Ter descoberta a policia,/Cousa que o compromettia". Na estrofe seguinte, revela ao leitor, já no primeiro verso, que a prova era um frasco de remédio, com o nome de Maria, encontrado na mata.

As estrofes de número 26 a 34 são dedicadas à narração da fuga de Ladisláu, sua descoberta e prisão. Ao saber sobre o encontro do frasco de remédio na mata, Láu resolve vender sua geladeira e fugir. Vai para um engenho; com fome, rouba algumas canas, sendo surpreendido pelo vigia. Confessa-se perseguido pela polícia e pede trabalho no engenho, cujo proprietário é subdelegado: através dos jornais, sabia do crime e, por isso, prendeu Láu. Na capital, a população, furiosa, o aguardava.

Na estrofe 27, o poeta introduz a informação de que o investigador vai comprar a geladeira de Láu, sem que tenha dado nenhuma informação anteriormente sobre o fato (exceto a de que Láu ia vendê-la para poder obter dinheiro e fugir). O trecho, aos olhos do leitor habituado ao excessivo detalhamento dos episódios narrados, certamente parece elipsado. O leitor pode-se perguntar: por que o inspetor foi comprar a geladeira? Como soube que Láu queria vendê-la?

---

[139] É muito freqüente, nos folhetos, a referência à leitura de jornais pelos personagens ou à utilização do jornal como fonte para o poeta escrever sua história. Em alguns casos, esse recurso é explicitamente citado, como na estrofe abaixo: "Em um jornal do recife/eu li com toda attenção/uma notícia escabrosa/que chegava do sertão/quem leu ficou inquieto/no jornal tinha um decreto/lançado por Lampeão (*Lampeão foi cercado*, p.8). Ou na seguinte: "Eu li num jornal do Sul/E quando acabei de lêr/Fiquei tão repugnado/Não pude me convencer,/Tem gente que não resiste/Lêr o episodio triste/Que agora vou descrever." (*O maior crime que Lampião cometeu no sertão da Bahia*, p.1)

"Foi quando em sua casa
Chega um investigador,
P'ra comprar-lhe a geladeira
Mas Ladisláu sabedor,
Que havia de ser pegado
Tratou de bancar veado,
Fugir sem fazer rumor." (p.6).

Na estrofe seguinte, já afirma que Láu foi preso, embora as circunstâncias em que isso tenha se dado só sejam explicadas depois. Na mesma estrofe, introduz o apelido de Maria – Dedé – anunciado apenas no resumo. A utilização da caixa alta no novo nome da personagem talvez indique para o leitor que deva fazer essa associação:

"E foi então sem destino
Andando sozinho a pé,
Sendo finalmente preso
No engenho Santa Fé,
Quando num canavial
Com uma fome brutal,
Já não pensava em DEDÉ." (p.6)

Nas estrofes 34, 35 e 36, o poeta, elogiando a competência do delegado, faz uma retrospectiva das ações da polícia para descobrir o assassino: "varias indagações nos recantos da cidade", fotografias no local do crime, exame do cadáver. O poeta provavelmente volta à narrativa das investigações para explicá-las melhor ao leitor, já que, como me referi, a estrofe 27 apenas lhe sugere que investigações foram feitas para que pudessem chegar à identificação do assassino, sem detalhá-las. É provável que o poeta tenha deixado esses esclarecimentos para o final do folheto para não interromper excessivamente a narrativa, mantendo seu fio condutor.

Nas duas estrofes finais, o autor faz elogios ao delegado que descobriu o crime e identificou o assassino (aquele que, em uma aparente contradição, o poeta parece defender o tempo todo). Na última estrofe, o poeta parece reforçar o poder da justiça que, com coragem, torna "mofino" até mesmo o valente:

"Senhor Freitas é conhecido
O temor do assascino,
Faz mêdo ao cangaceiro
Como boi faz a menino,
Se acaba e não dá p'ra traz
Na deligencia que faz,
Todo valente é mofino." *(O barbaro...*, p.8*)*

Nesse poema, em nenhum momento, o poeta se dirige diretamente ao leitor.

2.2. Historia da Princesa da Pedra Fina

O folheto *Historia da Princesa da Pedra Fina*, de 32 páginas, parece ter sido escrito originalmente na primeira década do século XX, por Leandro Gomes de Barros. A história traz vários elementos de contos da tradição oral. Em nenhum momento, o poeta se refere à fonte que utilizou para escrever a história. Inicia a narração com o verbo "haver", como se se isentasse do papel de narrador: "No reino da Pedra Fina/havia uma princesa (...)" (p.1). Nos dois momentos em que se dirige ao leitor, o poeta utiliza os verbos "dizer" e "tratar" para mudar o cenário da narrativa. O título do cordel já anuncia, para o suposto leitor, em qual universo a história está inserida: anuncia que se trata da história de uma princesa (portanto, a protagonista da história), caracterizada como "da Pedra Fina". O leitor habituado ao universo dos cordéis certamente infere que "Pedra Fina" é um lugar, provavelmente um reino (já que se trata de uma princesa), onde a história se desenvolve: um lugar imaginário, abstrato, a-temporal. Não se trata, evidentemente, da narrativa de um *fait-divers*, com data e local especificados, mas de um lugar e de uma época que provavelmente só existem na imaginação do autor e de cada leitor. Trata-se, portanto, de um *romance* (o próprio número de páginas já é um indicativo desse dado). A edição que utilizei para esta parte da tese é de João Martins de Athayde, de 1944. Típica do conjunto de obras publicadas por esse editor nessa época, é uma edição mal cuidada, com muitas falhas tipográficas[140]. Sua capa traz um clichê com a fotografia de uma jovem, provavelmente retirada de um cartão postal: uma jovem de meio corpo, com um sorriso discreto nos lábios e flores no cabelo. O leitor de folhetos sabe que não se trata, evidentemente, da representação fiel de uma princesa, mas de uma moça que certamente conjuga os principais ideais de beleza da época e isso parece ser o mais importante. Como mostrei no primeiro capítulo, muitas vezes o autor/editor dos folhetos obtinha os clichês para a confecção das capas nas tipografias de jornais ou reutilizava os cartões postais que circulavam na época sem que, necessariamente, tivessem relação direta com a história narrada. Era importante que fossem capas atrativas (e os leitores gostavam de capas com fotografias retiradas de cartões postais e de artistas de cinema) e baratas do ponto de vista editorial. Essa

[140] Ver reprodução da capa e da primeira e última páginas do folheto no Capítulo I deste trabalho.

história foi citada por alguns entrevistados; nenhum deles, no entanto, recitou trechos de seu texto de memória.

Nas primeiras estrofes (de 1 a 5) do folheto *Historia da princesa da Pedra Fina* o poeta apresenta os principais personagens da história: as três princesas do Reino da Pedra Fina, o agricultor, sua mulher e seus três filhos. A estrofe inicial é dedicada à apresentação da protagonista da história (já anunciada no título) e de suas irmãs, igualmente belas, moradoras de um reino com um nome de significado ainda sem sentido para o leitor. Através da primeira estrofe, o leitor confirma (na medida em que já tinha essa informação desde o título) que é uma história de reis, rainhas, príncipes e princesas, bastante comuns no universo do cordel. Ainda nessa primeira estrofe, o autor introduz a presença do elemento sobrenatural, místico, característico desse tipo de história: a princesa é "misteriosa" e "encantada". A apresentação feita pelo poeta parece revelar a existência de um ambiente harmônico, sem problemas aparentes[141].

> "No reino da Pedra Fina
> havia uma princesa,
> misteriosa encantada
> por obra da natureza
> com ela as duas irmãs,
> que eram a flôr da beleza." *(Historia da princesa...,* p.1*)*

As estrofes seguintes (de 6 a 15) são dedicadas à narrativa do diálogo entre os três irmãos e o pai, cada um expressando seu maior desejo: um deles gostaria de comer feijão com bredo, o outro de comer banana com casca e o caçula de ver as pernas das moças da Pedra Fina. Por expressar seu ousado desejo, o mais novo é castigado pelo pai.

Nas estrofes de número 16 a 22, o poeta narra que José, o mais novo, depois de abandonar a família por ter desrespeitado o pai, sai vagando pelo mundo. Mais de um mês depois, chega a beira de um rio perigoso e encontra nele uma pedra que, não sabia, era um brilhante encantado.

---

[141] Candance Slater (1984) identifica o início dos contos *DC* (contos cujos protagonistas são um ente divino e um ente humano e este último dá a resposta certa, esperada) como a apresentação de um ambiente harmônico.

José volta a andar "pelo mundo" e chega a um reinado desconhecido. Sem dinheiro para pagar a hospedaria, decide vender a pedra; o rei, único habitante do lugar com condições para adquiri-la, decide comprá-la e ainda dá a José um palacete e o posto de capitão (estrofes 23 a 29).

Na estrofe 30, o poeta interrompe a narrativa para introduzir o personagem do barbeiro que terá um papel decisivo na história. Nesse momento, o poeta, ao caracterizá-lo, já dá elementos ao leitor, habituado ao esquema maniqueísta típico das histórias de cordel, para que ele perceba que no personagem se encontram os prováveis obstáculos a serem enfrentados pelo herói – que, nesse momento, também já sabe que é José[142].

> "Na côrte tinha um barbeiro
> que no reinado vivia
> tambem era conselheiro
> *em tudo se intrometia*
> disse logo a todo mundo,
> que a pedra o rei possuia." (p.7, grifos meus)

Nas estrofes seguintes (31 a 35), o poeta dá continuidade à narrativa, introduzindo a participação do barbeiro nela. Nesse momento, introduz o primeiro obstáculo a ser enfrentado pelo herói da história, utilizando uma estrutura narrativa que será a mesma dos episódios seguintes. O rei usava a pedra como ornamento da coroa; o barbeiro lhe sugere conseguir mais uma pedra para que pudesse colocar do outro lado. Propõe, então, que José, que havia conseguido a primeira, obtivesse também a segunda. Caso não se saísse bem na tarefa, seria condenado à forca. Nas estrofes 36, 37 e 38, José é chamado à corte e instruído.

As estrofes de número 39 a 54 são dedicadas à narração propriamente dita do primeiro obstáculo enfrentado pelo protagonista. José volta ao rio e, já sem esperanças de encontrar a pedra, vê um fogo que se transforma em um leão: o animal lhe pede para matar uma serpente com quem lutava. A serpente, por sua vez, afirmando que era uma virgem pura encantada, promete dar-lhe o que desejava, se matasse o leão. José mata, então, o leão e a serpente, desencantada, transforma-se em uma moça: era a princesa da

[142] "Toda vez que o leitor chega a reconhecer no universo da fábula (mesmo que seja ainda parentetizado quanto a decisões extensionais) a atuação de uma ação que pode produzir uma mudança no estado do mundo narrado, introduzindo assim novos cursos de eventos, ele é induzido a *prever* qual será a mudança de estado produzida pela ação e qual será o novo curso de acontecimentos." (Eco, 1986, p.94).

Pedra Fina. A princesa lhe pede que corte seu dedo; do sangue saem três pedras iguais à primeira. Os dois vão, então, para a casa que o rei tinha dado a José.

Nas estrofes 55 a 64, José entrega a pedra ao rei e é recompensado com dinheiro e com o direito de fazer a barba com seu barbeiro. Nas duas estrofes seguintes, o barbeiro, que o leitor já sabe tratar-se do vilão da história, vai fazer a barba de José, conhece a princesa e fica admirado com sua beleza. O barbeiro comunica ao rei sobre o que viu. O rei vai, então, à casa de José, e vê, do lado de fora, a princesa, cuja beleza lhe causa profundo impacto.

Nas estrofes 65 a 69, o poeta repete a estrutura do episódio anterior: para o leitor, é possível antever que José será desafiado mais uma vez. O barbeiro aconselha o rei a mandar José ao reinado das limeiras para apanhar uma laranja que sua esposa, supostamente grávida, deseja comer. Caso não realizasse a tarefa com sucesso seria condenado à morte. José é, mais uma vez, chamado e instruído.

Nas estrofes de número 70 a 81, o poeta introduz a participação da princesa, que será decisiva nos episódios seguintes, na resolução dos problemas enfrentados por José. O personagem, desesperado, conta suas dificuldades à moça que lhe dá instruções de modo que possa vencer o obstáculo: arranja um cavalo para que ele possa fazer a viagem, instrui sobre como entrar no lugar, sobre como lidar com as feras que lá habitam (lobo, elefante, urso, camelo, cobra, serpente, leão, leoa) e sobre como apanhar a laranja de que precisa.

As estrofes 82 a 85 são, pois, dedicadas à narração do segundo obstáculo enfrentado por José. O poeta não retoma, entretanto, em forma de narrativa de um fato ocorrido, o que havia sido instruído e previsto pela princesa. É como se essa parte da história já tivesse sido narrada. Começa a narrar os fatos a partir do momento em que José chega no local:

> "José chamou a laranja
> ela veio ele levou-a
> fez como a princesa disse
> não deu passadas atôa
> montado no seu cavalo,
> corria como quem vôa." (p.17)

Passa a narrar, então, como José conseguiu apanhar a laranja sem ser devorado pelos animais e como volta para casa em seu cavalo.

Nas estrofes seguintes (86 a 90), José entrega a laranja à princesa que a corta: dela sai uma moça que também estava encantada, irmã da princesa, mais bonita, ainda, do que ela. Depois de desfeito o encanto, a laranja volta à forma normal. Na estrofe 91, José leva a laranja para o rei que, como recompensa, dá-lhe dinheiro, medalha, "honra de brigadeiro", tornando José também seu conselheiro.

Na estrofes 92 a 94, o poeta repete a mesma estrutura do episódio anterior, tornando possível, para o leitor, prever, em grandes linhas, o que irá acontecer. O barbeiro vai com José a sua casa e, ao ver a outra moça, fica admirado, contando tudo ao rei. Aconselha o rei, para que pudesse "gozar todas elas", a enviar José ao reinado das limeiras de Tupar; certamente uma viagem da qual ele nunca retornaria.

Nas estrofes seguintes (95 e 96), o rei manda chamar José e o instrui sem maiores detalhes. Ao contrário do que fez nas situações anteriores, nesse momento, o rei, por exemplo, não o ameaça de morte se não conseguisse êxito na tarefa. O poeta salta também, em relação ao que ocorreu nas situações anteriores, as reações de José: o seu desespero, o desabafo com a princesa, a busca de soluções. Certamente, o autor do poema julga o suposto leitor/ouvinte capaz de preencher, ele mesmo, esses brancos da narrativa. Na estrofe 97, o poeta já introduz um diálogo entre a princesa e José: ela lhe diz que o protegerá dando-lhe as instruções necessárias. As instruções, ao contrário do procedimento que utilizou no episódio anterior, não são, no entanto, explicitadas pelo poeta. A estrofe seguinte já dá início à ação (certamente o leitor antevê, pelo exemplo anterior, que tipo de instrução seria dada em uma situação como essa, não sendo necessária a explicação do poeta, que parece optar ou por explicitar as instruções ou narrar diretamente a ação – se fizesse as duas coisas o texto ficaria extremamente repetitivo e redundante):

> "Disse a princesa: José
> eu hei de te proteger,
> preste-me bem atenção
> repare o que vou dizer
> ensinou tudo a José
> como devia fazer." (p.20).

As estrofes 98 a 102 são dedicadas à narração do terceiro episódio: mais um obstáculo é posto como desafio para José, que consegue superá-lo – a chegada ao reinado, o medo das feras, o chamado da lima camponesa, a fuga das feras e a captura da lima.

Nas estrofes seguintes (103 a 105), José entrega a lima à princesa, de onde sai a terceira moça. Ao contrário do que ocorre nos episódios anteriores, este é bem mais elipsado: o poeta certamente julga o leitor suposto capaz de imaginar a cena:

> "Como ele correu com mêdo
> não queria ter demora,
> chegando entregou a lima
> na mão da sua senhora
> disse ela; eu quero ver
> o que vão inventar agora. (p.21)
>
> No palacio tinha uma
> dos reinos das laranjeiras
> depois chegou a caçula
> do reinado das limeiras
> era a caçula mais linda,
> do que as duas primeiras. (p.21)
>
> A lima ficou partida
> ela com geito fechou,
> não tinha nem um defeito
> ela a José entregou
> depois que o praso findou-se
> foi quando José levou." (p.22)

Nas estrofes 106 a 110, José recebe a recompensa do rei (em dinheiro) e, em seguida, vai cortar o cabelo com o barbeiro, que vê as três moças. Nesse momento da narrativa, qualquer leitor é capaz de prever o que vai se desenrolar nas estrofes seguintes: uma nova armadilha do barbeiro, um obstáculo para José superar, a ajuda da princesa, a superação do obstáculo, como realmente ocorre. O barbeiro, pois, conta o fato ao rei e sugere que ele mande José saber notícias de seu avô no inferno.

Nas duas estrofes seguintes, assim, José é chamado e instruído pelo rei, recebendo ameaça de morte caso não cumprisse bem a tarefa. O herói da história fica desesperado.

As estrofes 113 a 120 são dedicadas às novas instruções da princesa e ao início da narrativa sobre como José age para superar mais esse obstáculo que lhe é imposto. A princesa o instrui sobre o que deve fazer: fingir que saltou dentro do alçapão (distraindo

a assistência com um fogo provocado) como se tivesse ido para o inferno. Na verdade, José volta para casa, fica dentro de um quarto e diariamente queima enxofre, durante um ano. Fica sem cortar o cabelo, barba, unhas e sem tomar banho.

Nesse momento (estrofe 121) do poema, o autor interrompe a narrativa para explicar ao leitor que vai mudar de cenário, passando a descrever (estrofes 122 e 123) o que o rei e o barbeiro faziam em sua ausência: rodeavam a casa das moças, mas elas nem na janela permaneciam; o rei fica, então, desgostoso.

> *"Vou dizer o que fazia*
> o rei com seu barbeiro,
> que montava no seu carro
> na roupa só tinha cheiro
> iam visitar as moças,
> só chegavam no terreiro." (p.25, grifos meus)

As estrofes 124 a 133 são dedicadas à narração do desfecho da superação do obstáculo pelo protagonista da história. O autor, mais uma vez, dirige-se diretamente ao leitor para avisá-lo que vai voltar ao assunto anterior:

> *"Vamos tratar de José*
> de que forma se arranjou,
> lhe disse então a princesa
> eu vou ver que geito dou
> para o barbeiro passar,
> pelo que você passou." (p.25, grifos meus)

O poeta explicita que a princesa quer se vingar do barbeiro: escreve uma carta como se fosse o avô do rei, pedindo que ele lhe mandasse o empregado do rei. José se apresenta ao monarca, como se estivesse vindo do inferno, com a carta.

Nas estrofes seguintes (134 e 135), o rei chama o barbeiro e o envia para o inferno. Nas estrofes 136 e 137, o barbeiro morre ao cair no alçapão e rei também morre, sem que os motivos de sua morte sejam explicitados. Assim, de maneira repentina, o poeta parece encontrar a solução definitiva para os problemas que vêm sendo enfrentados pelos heróis: abruptamente, os personagens que atrapalham a felicidade e a harmonia dos protagonistas morrem.

"Disse ele: eu sigo já
como o general seguiu,
fez tambem o seu discurso
quando o alçapão se abriu
ele, navalha e tezoura
no grande abismo caiu.

Ele morreu de repente
daquela morte fatal,
ficou José descansado
de quem tanto lhe fez mal
depois faleceu o rei,
ficou sempre general." (p.28)

As estrofes 138 a 153 o poeta dedica ao desfecho da história. José torna-se rei e manda, atendendo ao conselho da princesa, soltar seus pais e irmãos que se encontravam na prisão. Pede que chamem seus parentes que, a princípio, não lhe reconhecem. Torna realidade o desejo de cada um de seus irmãos: feijão com bredo para um, bananas com casca para o outro. A princesa pergunta à mãe de José sobre seu filho desaparecido: ela, com medo, narra o que há anos havia se sucedido. José se revela como filho, abraça comovido os pais e também os irmãos, que se casam, cada um, com as duas irmãs da princesa.

Na estrofes 154 e 155 o poeta faz a conclusão propriamente dita da história, colocando sua opinião para o leitor, ao enfatizar a persistência do protagonista, cujas ações levaram a harmonia e a felicidade para todos. Na primeira das estrofes conclusivas, o poeta se dirige diretamente ao leitor para explicitar a "mensagem" da história – deve-se ter sempre o "pensamento adiantado": o menino José, pobre, trabalhador do roçado, conseguiu vencer na vida por sua persistência.

"Por isso devemos ter
o pensamento adiantado,
José um menino pobre
trabalhando no roçado
desejou ver a princesa,
por isso foi castigado" (p.31)

Depois, encerra a narrativa reiterando a harmonia que se torna característica da vida dos personagens "bons" da história e a importância de José para a sua construção – aparentemente esquece o papel desempenhado pela princesa que, a partir do momento em que se encerra a história parece voltar a cumprir o seu papel de mulher, coadjuvante:

"Viveram todos felizes
gozando mil maravilha
José como uma estrela
que no firmamento brilha
mostrou que ele sosinho
facilitou a familia." (p.32)

Assim, em *Historia da princesa da Pedra Fina*, a história parece, em grandes linhas, estruturar-se em três grandes momentos: a harmonia inicial, os três episódios desafiadores dos heróis e a harmonia final. A estrutura dos três episódios de superação dos obstáculos é a mesma, facilmente previsível[143] para o leitor: a interferência do barbeiro, a ordem do rei, o desespero de José, a interferência da princesa (orientando José), a solução do problema (a ação de José) e a recompensa pelo feito.

2.3. A batalha de Oliveiros com Ferrabraz

A batalha de Oliveiros com Ferrabraz, de 32 páginas, foi escrito por Leandro Gomes de Barros. A primeira edição desse folheto parece datar de 1909[144]. A edição que analiso, impressa e assinada por João Martins de Athayde, data de 1946. O título já indica, para o leitor habituado ao universo dos folhetos e ao universo das histórias de Carlos Magno, que circulavam não somente através de versões escritas (livro em prosa e diversos folhetos), mas também na oralidade e nas manifestações populares, que o folheto trata da narrativa de um episódio que envolve, em situação de enfrentamento (a batalha), dois personagens bastante conhecidos nesse universo – um par de França e um turco, ou seja, um cristão e um mouro – pertencente a uma série de histórias e manifestações populares do personagem Carlos Magno.[145] Provavelmente, a fonte específica na qual a história

[143] Umberto Eco (1986) denomina de textos fechados aqueles que, de maneira semelhante ao folheto analisado, são bastante previsíveis para o leitor: "Farão com que todo termo, que toda maneira de dizer, que toda referência enciclopédica, seja aquilo que previsivelmente o seu leitor pode entender. Empenhar-se-ão no sentido de estimular um efeito preciso; para estar seguros de que se desencadeará uma reação de horror, dirão antecipadamente que 'a esta altura aconteceu algo de horrível'. Em certos níveis, o expediente terá êxito." (Eco, 1986, p.41). Essa afirmação, no entanto, não significa que os textos fechados serão sempre lidos de maneira fechada: o tipo de leitor e a época em que se está lendo, por exemplo, podem transformar um texto fechado em um texto aberto. De um modo geral, "...um livro sempre encontrará leitores não-modelo que exercerão os comportamentos previsionais dos mais variados (...)".(Eco, 1986, p.101).

[144] Essa é a data do folheto mais antigo localizado com o título por Jerusa Ferreira (1979) e por mim mesma.

[145] Para compreender alguns aspectos da penetração da figura de Carlos Magno no Brasil em suas diversas versões, ver Marlyse Meyer (1993 e 1995). Para um estudo sobre o tema de Carlos Magno nos folhetos de cordel, ver especialmente Jerusa Ferreira (1979).

do folheto está baseada é o livro *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, que circulou em diversas edições desde o século XIX no Brasil, tornando-se muito popular nas primeiras décadas do século XX.[146] No folheto, como ainda analisarei, o poeta faz referências a trechos do livro. Além disso, no folheto *Prisão de Oliveiros*, editado por Pedro Baptista e Cia., entre 1918 e 1921, também de autoria de Leandro Gomes de Barros, analisado no primeiro capítulo deste trabalho e que faz parte do mesmo ciclo de histórias, há uma indicação, na capa, de que a história foi "tirada do grande livro de Carlos Magno." A capa da edição que analisei traz o desenho bem cuidado de uma cena em que, em imponentes cavalos, alguns cavaleiros cumprimentam damas de uma provável corte – que parecem não ter simpatia pelos rapazes. Embora não faça referência a nenhum episódio específico da história, a ilustração reitera, assim, para os possíveis leitores, o universo no qual a história se insere: o dos cavaleiros/guerreiros, o das cortes medievais.

As estrofes iniciais do poema (1 a 3) são dedicadas à apresentação dos doze pares de França. O poeta apresenta os doze cavaleiros, adjetivando-os (valorosos, destemidos, animosos). Entre eles, destaca o protagonista da história: Oliveiros (que o leitor já sabe de quem se trata, a partir do título da história). Anuncia, como também já indica a primeira parte do título do folheto que se trata de uma história de luta, em que o personagem principal vence os inimigos (adjetivados como "infiéis" e "cruéis"). Faz com que o leitor se situe do lado de uma das partes: do bem ou do mau. O mau, como ocorre em várias outras manifestações populares brasileiras de origem ibérica, é representado pelos "infiéis", ou seja, pelos não cristãos – ora mouros, ora turcos, ora árabes.[147]

---

[146] Para depoimentos de escritores que atestam a popularidade da leitura do "grande livro" de Carlos Magno no Brasil, ver Marlyse Meyer (1993) e minha dissertação de mestrado, em especial o capítulo V (Ana Maria Galvão, 1994 e 1998).

[147] Em muitos outros folhetos, personagens da história de Carlos Magno são referidos. O poeta parece supor que o leitor conhece os personagens da história, seja através de outros folhetos, do livro em prosa, da própria tradição oral ou de outras manifestações culturais, onde a guerra entre mouros e cristãos se faz presente. Em *As proezas de Lampião*, o poeta se refere, através da narrativa de um dos personagens, a Ferrabraz: "Lampião estava só/e seu grupo mais atraz,/trajava de official/parecia um Ferrabraz/quando elle me avistou/no mesmo instante gritou,/não tenha mêdo rapaz." (*As proezas de Lampião*, p.3). Em *Notícias de Lampeão*, o poeta introduz a história apresentando o cangaceiro, comparando-o a personagens supostamente conhecidos pelo leitor: "O famoso cangaceiro/O heroico Lampeão/De quem se conta proesas/De Ferrabraz e Roldão" (*Notícias de Lampeão*, p.1). Marlyse Meyer (1995) e Jerusa Ferreira (1979) trazem diversos outros exemplos da presença do conjunto Carlos Magno e dos doze pares de França nos folhetos brasileiros.

"Eram doze cavalheiros
homens muito valorosos
destimidos animosos
entre todos os guerreiros
como bem fosse Oliveiros
um dos pares de fiança
que sua perseverança
venceu todos infiéis
os doze leões cruéis
os doze pares de França." (*A batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, p.1).

Na estrofe seguinte, o poeta apresenta Ferrabraz como um turco valente. Ainda na apresentação dos cavaleiros, como procede em outros momentos do poema, o autor faz, embora não de maneira explícita, referências à fonte de onde tirou a história – o livro de Carlos Magno – como ocorre na terceira estrofe:

"Tinha o duque de Nemé,
que era uma espada medonha,
o grande Guy de Borgonha
Geraldo de Monde Fé
Carlos Magno tinha fé
em todos seus cavaleiros
de que nos trata a história
vê-se sempre a maior glória,
de Roldão e Oliveiros." (*A batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, p.1, grifos meus).

A seguir (estrofes 5 a 10), Ferrabraz, que está em busca de um grande rei na Europa com quem possa lutar, procura Carlos Magno e desafia um de seus cavaleiros para a batalha. Ninguém se coloca à disposição para a luta.

Nas estrofes 11 a 17, Carlos Magno pergunta quem se atreve a desafiá-lo e insultá-lo daquela maneira. Convoca Roldão para a luta, que se nega a participar da batalha, argumentando que nas últimas vitórias, embora ele tivesse sido um dos mais valentes cavaleiros, as glórias ficaram para os antigos. Carlos Magno joga um ferro em Roldão e ordena aos outros cavaleiros que o prendam e o matem. No entanto, nada foi feito a Roldão, que era o companheiro mais amado de todos.

Nas estrofes 18 a 26, o poeta narra que Oliveiros, ao saber do que havia se passado, decide lutar com Ferrabraz, mesmo estando ainda ferido de outras batalhas e contra a vontade de Guarim, seu subordinado. Vai a Carlos Magno solicitar a participação na batalha que, embora saiba do seu mau estado, deixa-o lutar. Outros cavaleiros ficam-se

lastimando. Na última estrofe dessa parte, o poeta se dirige diretamente ao leitor para narrar a reação do pai de Oliveiros ao ver seu filho partir para a luta:

> *"Não posso aqui declarar*
> o que era de mister.
> como ficou Regner
> vendo Oliveiros montar
> Ficou a se lastimar
> vendo os outros cavaleiros,
> ele com mil desesperos
> prostrado em terra se lança
> perdeu a ultima esperança.
> de vêr seu filho Oliveiros." (*A batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, p.8-9, grifos meus).

Oliveiros procura, então, Ferrabraz para a luta que, ao ver seu estado, fica surpreso com quem seria aquele que o desafiava a lutar. Oliveiros afirma que é Guarim de Lorenda. Ferrabraz se surpreende por não ter vindo a ele um dos doze pares e sim um soldado (estrofes 27 a 40). As duas estrofes seguintes são dedicadas à narrativa do início da batalha e à descrição de alguns de seus lances. Ferrabraz, surpreendido com a destreza do adversário, desconfia de que ele é um dos doze cavaleiros. Oliveiros confessa quem é (estrofes 43 e 44).

As estrofes 45 a 64 são dedicadas à continuidade da narrativa da luta, com a descrição de alguns de seus golpes: ora Ferrabraz está em vantagem, ora Oliveiros. Ferrabraz oferece um bálsamo sagrado para Oliveiros se ungir e ficar curado das feridas. Ele rejeita e diz que só aceita alguma coisa do turco se ele se converter ao cristianismo e batizar-se.

Nas estrofes 65 a 67, o poeta interrompe a narrativa e dirige-se diretamente ao leitor. Parece se esquecer de que tinha que narrar outra parte da história contida no livro de Carlos Magno. Sem se utilizar de um procedimento básico da escrita – refazer o texto antes de torná-lo público, incorporando o episódio ao poema sem explicitar seu esquecimento, adota um procedimento típico da oralidade (embora explicitamente diga que o destinatário de seus versos é um leitor e não um ouvinte, por exemplo): conta ao leitor, como se estivesse conversando com ele, a sua falha. Essa estrofe também parece revelar, a julgar pelo verso "Quem sabe há de se lembrar", que, pelo menos parte do público leitor suposto pelo poeta, era formado por pessoas familiarizadas com a história:

"*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 ha de se lembrar
na luta dos cavaleiros
o cavalo de Oliveiros
quando quis desembestar" (*A batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, p.21, grifos meus).

Após terminar de narrar o episódio do cavalo de Oliveiros, o poeta relembra de outro episódio do livro que esqueceu de narrar:

"*Outra parte que dizia*
quando o cavalo do turco
foi voa-lo num cavuco
Ferrabraz quase morria
Oliveiros com energia
chegou nessa mesma hora
apeiou-se sem demora
que só sendo dois irmãos
pegou ele pelas mãos,
e botou Ferrabraz fóra." (*A batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, p.21, grifos meus).

Nas estrofes 68 a 79, o poeta volta à descrição da luta, entremeada de diálogos entre os dois cavaleiros. Oliveiros golpeia fortemente Ferrabraz e clama a Deus por sua conversão. Convence Ferrabraz de que sua conversão seria um bem para ele. Ferrabraz reluta (estrofes 80 a 93).

Nas estrofes 94 a 100, quando vê que está próximo de morrer, Ferrabraz, "como se fosse tocado do Divino Espirito Santo", aceita ser batizado. Oliveiros fica muito feliz. Os dois saem juntos de cavalo, sabendo que atrás de um monte se encontravam dez mil turcos.

Na última estrofe, o poeta afirma que Oliveiros deixa Ferrabraz escondido e vai ao encontro dos inimigos, em um dos maiores perigos que Oliveiros já enfrentou. O episódio, um dos vários narrados no livro de Carlos Magno fica, assim, sem um final explícito.

"E Oliveiros andando,
por uma estrada que havia,
viu que de um monte saia
a força que estava esperando
o turco foi se apeiando

e Oliveiros se armou
sobre uma sombra o deixou
foi de encontro aos inimigos
um dos maiores perigos!
que Oliveiros encontrou." (*A batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, p.32).

De maneira diferente dos outros cordéis analisados, em *A batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, a ação propriamente dita parece mais lenta do que o ritmo das estrofes. Há, de um modo geral, no folheto, muitos diálogos, muitos desafios verbais e relativamente poucas ações.

2.4. O cachorro dos mortos

O cachorro dos mortos, de 40 páginas, foi escrito originalmente por Leandro Gomes de Barros, provavelmente no início da década de 1910. Os folhetos mais antigos que localizei com partes da história não são datados, mas trazem como local de venda o endereço "Rua do Alecrim, 34". Segundo Átila Almeida e José Sobrinho (1978), o autor morou nesse endereço no período de 1913 a 1914. Inicialmente, o folheto foi publicado em fascículos, como era comum nas primeiras duas décadas do século. Posteriormente, foi reunido em um único volume. A edição que utilizei, assinada por João Martins de Athayde, não é datada, mas provavelmente foi publicada na década de 40. A ilustração de sua capa[148] é composta de dois clichês de xilogravura: em um primeiro plano, um cachorro junto a três cruzes e a uma árvore; no detalhe, no lado direito e superior da página, em forma de círculo, o mesmo cachorro avançando sobre um homem bem vestido, ao lado da mesma árvore (ou, pelo menos, do mesmo tipo de árvore). O que o leitor/ouvinte de folhetos poderia inferir sobre a história a partir dessa capa? Pelo menos alguns elementos: o personagem principal da história parece ser um cachorro, como também indica o título; a presença da morte é evidente, também expressa através da ilustração e do título. Talvez a história também fosse conhecida do leitor, já que provavelmente havia sido veiculada através da tradição oral (ela é editada cerca de 100 anos após o fato ter ocorrido, como se verá) e reeditada sucessivamente desde o início do século, quando o folheto ainda não era um impresso de "larga circulação". O *romance* (o leitor também é capaz de inferir que se trata um livro do gênero já a partir do número de páginas que traz), até hoje reeditado e considerado um "clássico" da

[148] Ver reprodução da capa do folheto no Capítulo I deste trabalho.

literatura de folhetos[149], reúne elementos sobrenaturais, místicos – o poder dos animais, o destino – com fatos e sentimentos, ao mesmo tempo corriqueiros e universais – amor, traição, vingança, fidelidade, poder, justiça, crime, verdade –, típicos de um *fait-divers*. O poeta, embora não se refira a isso explicitamente, parece ter retirado os elementos que compõem a história da tradição oral. Na última estrofe, afirma que não levantou "falso", escrevendo "o que se deu".

O poema é iniciado com um provérbio da tradição oral[150], uma "lição" que também anuncia o tema geral da história: trata-se, como pode prever o leitor, da narrativa de um crime que será descoberto. O poeta introduz certos elementos, de caráter universal, presentes em muitas histórias: a verdade sempre vem à tona; a falsidade é sempre vencida; a tradição/o passado é algo que tem força, sendo prudente ouvir os antepassados:

> "Os nossos antepassados
> Eram muito prevenidos
> Diziam; matos tem olhos
> E paredes têm ouvidos
> Os crimes são descobertos
> Por mais que sejam escondido" (*O cachorro dos mortos*, p.1).

As estrofes 2 a 7 são dedicadas à apresentação dos protagonistas da história: as filhas, o filho, o pai, a mãe, o vizinho, o filho do vizinho. Nesse momento, o poeta já dá elementos para que o leitor perceba e antecipe alguns elementos da história: na apresentação, fica evidente que a família descrita é "do bem" e o filho do vizinho aquele que será o vilão da história. O recurso principal utilizado pelo narrador são os adjetivos que caracterizam cada um dos personagens apresentados, como analisarei adiante. Na estrofe 7, quando ainda não completou a apresentação do filho do vizinho, o poeta já introduz elementos de qual será a seqüência da história e o motivo que provocará todo o resto do enredo:

---

[149] Segundo Joseph Luyten (1992), obras como *O cachorro dos mortos* e *O boi misterioso* já venderam mais de um milhão de exemplares e continuam sendo vendidas até hoje, sendo algumas das preferidas do público.

[150] É interessante destacar que, nas culturas orais, os ditados não são um fenômeno ocasional, mas, de maneira incessante, constituem a substância mesma do pensamento. Para Ong (1982), o pensamento oral é impossível sem eles porque consiste neles. Nesse sentido, provérbios e ditados não são meras "decorações jurisprudenciais", mas constituem a própria lei.

"O filho deste espanhol
Uma féra carniceira,
Veiu provocar namôro
Com as filhas de Oliveira
Uma delas disse a ele:
- De nós não há quem o queira" (p.2)

Nas estrofes 8 a 23, o poeta narra que Valdivino, revoltado com a rejeição que sofre da vizinha e depois de pensar em algumas alternativas, planeja o assassinato do irmão dela. Aproveita a ida de Floriano a um lugar onde foi para trabalhar (demarcar terras entre as províncias de "Baía" e "Vitória") e vai emboscá-lo. Calar, o cachorro da família e protagonista da história, que aparece no poema pela primeira vez nesse momento (estrofe 23), acompanha seu dono. Pela importância que terá Calar na história, transcrevo a estrofe em que aparece pela primeira vez:

"Calar o velho cachorro
Que Sebastião criou
Quando Floriano saiu
Calar o acompanhou
Floriano o quis voltar
Porem Calar não voltou" (p.5)

As estrofes seguintes (24 a 43) narram o assassinato, por Valdivino, de cada um dos três irmãos. Inicialmente (estrofe 24), ocorre a morte de Floriano. A seguir (estrofes 25 a 28), o poeta narra as duas irmãs ouvindo o barulho do tiro e indo em direção ao local do assassinato, onde vêem Floriano morto. Ao ver as duas irmãs chegando, Valdivino mata uma delas, Esmeralda (estrofe 29). As estrofes seguintes (30 a 43) narram o episódio da morte da outra irmã, Angelita. Antes de matá-la, Valdivino tenta beijá-la e, diante da recusa, crava-lhe o punhal. Antes de morrer, Angelita afirma que o cachorro, a árvore e as flores seriam testemunhas do crime.

O poeta descreve, então, o estado em que ficaram os corpos das vítimas (estrofes 44 a 46) e narra que Valdivino tinha escrito em uma carteira que iria matar Floriano. A carteira caiu, sem que ele visse, no oco de um gameleiro (estrofes 47 a 50). Narra, ainda, a reação de Calar ao ver os três irmãos assassinados, quando soltou fortes uivos, e o seu quase assassinato por Valdivino (estrofes 51, 52 e 53).

Calar chega, então, à fazenda dos seus donos e, através dos seus uivos, consegue levar a mãe dos irmãos assassinados – D. Maria da Glória – ao local do crime que, na volta,

conta o que viu ao marido, que também visita o local onde se deram os assassinatos (estrofes 54 a 60). Sebastião, pai dos irmãos, vai à capital narrar às autoridades da justiça o que se passou, que visitam o local do crime (estrofes 61 a 64).

Em uma única estrofe (65), o poeta informa ao leitor que D. Maria da Glória morre e Sebastião enlouquece. As estrofes 66 a 77 são dedicadas à narração das investigações e suspeitas da polícia e ao impacto provocado pelo crime na população da cidade, inclusive no pai do assassino.

Nas estrofes seguintes (78 a 93), o poeta narra a festa celebrada pelos baianos três anos após o crime. Entre os que foram para a festa estava Calar que, cheirando as covas de seus donos assassinados, solta um gemido, impressionando as autoridades presentes que concluíram ser ele testemunha ocular do crime. Valdivino, que havia passado uns tempos fora, chega à festa. Calar, ao vê-lo, rosna, agride-o e vai às cruzes onde estavam enterrados seus donos. Com essa reação, as autoridades presentes se convencem de que Valdivino é o assassino (estrofes 94 a 101). Nas duas estrofes seguintes (102 e 103), duas crianças, brincando no gameleiro, encontram nele uma carteira. O leitor certamente antecipa que a carteira certamente é a de Valdivino, onde ele havia confessado a intenção de cometer o crime. Mesmo assim, o poeta se dirige diretamente ao leitor para lhe explicar o que certamente já sabe[151]:

> "*O leitor deve lembrar-se*
> *De um verso que aqui já leu*
> *Veja na vespera do crime*
> O que Valdivino escreveu
> O que no tronco da gameleira
> A carteira que perdeu" (*O cachorro dos mortos,* p.21, grifos meus).

[151] O poeta parece adotar aqui um procedimento típico da oralidade. Ong (1982) afirma, ainda, que o pensamento oral é redundante e pouco original. A repetição do "já-dito" pelo falante atende a certas expectativas do ouvinte em relação aos mesmos temas e às mesmas formas. Para o autor, a eliminação da redundância demanda uma tecnologia que implique na utilização de um espaço de tempo maior: a escrita. Com ela, a mente é forçada a tornar o pensamento mais lento, oportunizando a reorganização da linguagem, eliminando as repetições desnecessárias. Essa característica estaria, para o autor, mais presente quando o falante se encontra diante de uma grande audiência do que em situações de conversações face-a-face. Ong (1982) argumenta que, em uma apresentação oral, quando há uma pausa no pensamento do falante, é mais fácil para ele – e mais compreensível para os ouvintes – repetir a idéia pronunciada anteriormente do que parar e apenas dar continuidade ao discurso com a emergência da idéia seguinte.

A carteira é, então, entregue às autoridades e Calar e as pessoas presentes na festa festejam a descoberta do assassino (estrofes 104 a 110). A mãe de Valdivino, quando sabe da notícia, tem um ataque e no outro dia morre (estrofe 111).

Nas estrofes seguintes (112 a 118), o poeta narra que um amigo do pai de Valdivino o convence da possibilidade de comprar uma junta médica e provar que o filho é louco. Os médicos vêm de Portugal e constatam a sanidade mental do assassino. Valdivino é julgado e condenado à forca (estrofes 119 a 121).

Eliziário compra, então, o carrasco que enforcaria o filho que, de fato, deixa-o escapar, diante da população em volta da forca. Valdivino foge em seu cavalo, acompanhado de Calar (estrofes 122 a 135).

Na estrofe 136, o autor interrompe a narrativa da fuga de Valdivino para informar ao leitor que, enquanto aqueles fatos se davam, Eliziário, o pai de Valdivino, é preso.

A seguir (estrofes 137 a 150), o poeta retoma a narrativa da fuga: cansado, Valdivino resolve descansar, enquanto seu cavalo foge. Ao buscar um lugar para se abrigar, tem uma visão de todos os mortos. Com medo, lembra-se de um amigo que pode abrigá-lo.
Em estrofes (151 a 154) com características menos narrativas do que as demais, o poeta informa ao leitor que Calar, os habitantes da cidade e as autoridades lamentam a fuga do assassino.

A seguir (estrofes 155 a 160), Calar vai até a casa do amigo de Valdivino que abriga o assassino e uiva. Diante disso, o general suspeita de que ali se escondia o assassino. Valdivino é capturado e enforcado na frente da população da cidade.

Em um desfecho talvez pouco esperado pela maioria dos leitores/ouvintes, nas estrofes 161 a 166, o poeta narra que Calar, ao ver o assassino enforcado, solta latidos fortes, festeja junto às autoridades, volta ao local onde estão enterrados seus donos e ali morre:

> "Deitou-se entre as 3 cruzes
> Sua vida terminou
> Nas condições de um guerreiro
> Que da batalha voltou
> Trazendo os louros da guerra
> A sepultura baixou" (*O cachorro dos mortos*, p.35)

As estrofes seguintes (167 a 175) são dedicadas à narração das buscas feitas pelas autoridades para encontrar Calar. Ao encontrá-lo, mandam fazer uma cova. Mais de duzentas pessoas foram ao seu enterro. No meio da narrativa, o poeta celebra, mais de uma vez, o caráter heróico da ação de Calar, como na estrofe abaixo (170):

"Tinha posto termo a vida
O maior dos lutadores
O que em sua existencia
Viu o horror dos horrores
Quem sem falar descobriu
Quem matou os seus senhores" (*O cachorro dos mortos*, p.36)

Nesse momento, o autor se dirige diretamente ao leitor para narrar-lhe quem era Calar: como chegou à casa dos donos, o que fazia nela, etc.

"*Agora vejam leitores*
Quem era o velho Calar
E como Sebastião
Um dia poude o achar;
Ele tinha 15 dias
O dono ia o matar" (*O cachorro dos mortos*, p.37, grifos meus).

Depois da morte dos donos, Calar visitava, todos os dias, o local onde estavam enterrados. Na penúltima estrofe, o poeta celebra mais uma vez Calar: apesar de cão, deixou seu nome imortalizado (estrofes 176 a 188).

Na última estrofe, o autor afirma que sua narrativa é verdadeira: para dar mais credibilidade à sua afirmação, argumenta que *escreveu* sobre um *fato* realmente ocorrido, em um lugar preciso, determinado – a Bahia.

"Leitores não levantei falso
Escrevi o que se deu
Acreditem que este fato
Na Baía aconteceu
Depois de lutar então
Rolou Calar sobre o chão
Onde seu dono morreu." (*O cachorro dos mortos*, p.40).

2.5. A lamentável morte de Getúlio Vargas

A lamentável morte de Getúlio Vargas, folheto de 8 páginas, sem autoria explicitada (o folheto é assinado por "dois amigos"), foi editado em 24 de agosto de 1954, no mesmo dia do suicídio do ex-presidente brasileiro. Faz parte de uma série de folhetos sobre o fato que, como se sabe, representou grande comoção coletiva[152]. Em um dado momento, o poeta se refere aos jornais – prováveis fontes de seu poema. Na capa, um retrato de Vargas de meio corpo, vestindo uniforme e sorrindo. Certamente, para esse folheto, o leitor não precisava realizar grandes inferências sobre o quê tratava. A morte de Vargas foi noticiada incessantemente por meios de comunicação como o rádio, jornais, revistas e, certamente foi o tema central das conversas ocorridas no dia. Além disso, o ex-presidente já havia sido tema, em vida, de diversos outros folhetos, que celebravam as suas realizações[153]. Era, portanto, um personagem comum ao universo desse tipo de literatura. Desnecessário dizer que Vargas era uma figura extremamente popular na época e, até hoje, permanece como o "pai dos pobres" no imaginário popular coletivo[154].

O folheto *A lamentável morte de Getúlio Vargas* pode ser considerado o menos narrativo do grupo analisado: vários são os momentos em que o autor descreve certas situações e opina sobre os fatos. As primeiras estrofes do poemas (1 a 6) são dedicadas à introdução do tema. Como ocorre em alguns folhetos, na primeira estrofe o poeta invoca a presença de Deus para que tenha forças (para a mente) e equilíbrio (para a pena) para que possa escrever sobre algo tão dramático e que comoveu todo o povo, inclusive ele próprio. O fato a ser narrado é anunciado de forma geral: a morte,

[152] Alguns autores, como se viu, chegam a identificar, nas classificações que realizam, um ciclo específico no conjunto dos cordéis, sobre Getúlio Vargas. Para um estudo específico sobre Getúlio Vargas na literatura de cordel, ver Orígenes Lessa (1973). Dos folhetos sobre a morte de Getúlio, analisei, nesta primeira parte do trabalho, os seguintes títulos: *O suicidio do presidente* (Manuel Pereira Sobrinho); *A lamentavel morte de Getulio Vargas* (sem autoria); *A morte do maior presidente do Brasil dr. Getulio Dorneles Vargas* (Manuel Almeida Filho); *O suicidio do Presidente Getulio Vargas* (João Liberalino); *Pranteada morte do Dr. Getúlio Vargas* (João Severo de Lima); *A morte do presidente Vargas o braço forte do Brasil* (José Matias de Moura).

[153] Sobre as realizações de Getúlio Vargas em vida, analisei, na primeira parte deste trabalho, os seguintes folhetos: *A entrada triunfal de Getulio Vargas em Recife* (José Bernardo da Silva); *ABC de Getulio Vargas* (Rodolfo Coelho Cavalcante); *O que Getulio Vargas fez pelo Brasil* (Rodolfo Coelho Cavalcante); *A voz do dever* (Rodolfo Coelho Cavalcante); *O homem é Getulio Vargas* (Rodolfo Coelho Cavalcante).

[154] Ver, por exemplo, Antônio Montenegro (1992).

dramática, do presidente, que leitor sabe quem é, mesmo que seu nome só seja anunciado na 6ª estrofe (afinal, o folheto foi escrito no dia do suicídio e o título traz seu nome – o folheto parece, pois, não cumprir o papel de divulgador da notícia, mas o de reinterpretador).

> "O Jesus pai redentor
> Mandai socorrer-me urgente
> Equilibrai minha pena
> Fortificai minha mente
> P'ra lamentar os clamores
> Da morte do presidente" *(A lamentável morte de Getúlio Vargas,* p.1*)*

As segunda e terceira estrofes são dedicadas a precisar melhor o fato: o poeta indica a data e a hora em que ocorreu e suas repercussões: a comoção coletiva e o luto da nação. Na quarta estrofe, o poeta dá continuidade à descrição da comoção e anuncia o dado básico do fato, até então não explicitado: a causa da morte do presidente havia sido o suicídio. Nos dois últimos versos, introduz quem mais se comoveu com o fato: não mais a "nação" de modo geral, mas uma parte dela: o povo, os pobres. Desse modo, o poeta lembra ao leitor a referência básica de Vargas no imaginário popular: pai.

> "O Brasil intristeceu
> Quando ele suicidou-se
> Alegria se escondeu
> A tristeza apresentou-se
> Dizia o *povo* chorando
> O *pai dos pobres* acabou-se" (*A lamentável morte de Getúlio Vargas*, p.2, grifos meus)

A quinta e sexta estrofes narram as conseqüências do fato, conforme as notícias dos jornais: feriado nas capitais, clamores por toda a parte, a saudade que Getúlio deixou no coração dos brasileiros.

Nas estrofes seguintes (7 a 15), o poeta reconstitui o fato em forma de narrativa, imaginando o que havia se passado com o presidente antes do suicídio. Vargas pensativo, vai para o aposento, escreve a carta (nela deixa o motivo da sua morte), pega uma arma, pede perdão a Deus, suicida-se. Alguém escuta o barulho e chama por socorro, mas já era tarde. O presidente é vestido de preto, com um terço na mão, e seu corpo conduzido em um avião especial para ser enterrado em sua terra natal. Na capital federal, cerca de 100 mil pessoas aguardam o corpo em fila, em uma extensão de três quilômetros.

Nas estrofes 16 e 17, o poeta justifica (ou, mais precisamente, confirma), para o leitor, o porquê de tanta comoção, ao resumir os benefícios que Getúlio deu aos trabalhadores: caixa de pensão, aposentadoria, ou, em síntese, como diz em um dos versos, o presidente "tirou os pobres do atoleiro" (p.5).

O poeta dedica a estrofe seguinte (18), para explicitar a comoção causada pela leitura da carta. Na estrofe 19, faz uma espécie de pausa para dar continuidade ao poema – seu clamor à nação parece funcionar como um longo suspiro:

> "Oh Brasil pátria querida
> Todos ouvem o teu gemido
> Com pezar e sentimento
> Pelo triste ocorrido
> Da morte do presidente
> Do seu povo tão querido" (*A lamentável morte de Getúlio Vargas*, p.5)

Nas estrofes seguintes, o poeta alterna momentos em que fala de Vargas vivo, de seu carisma, da imponência de sua voz (20) ou do seu significado para os trabalhadores (22), com momentos em que comenta, mais uma vez, a tristeza do dia de sua morte (21).

Da estrofe 23 a 31, o poeta volta a falar da tristeza, da comoção do povo pela morte do presidente, principalmente da parcela do povo que "defendia". O poeta coloca para o leitor nitidamente o lugar ocupado por Vargas no imaginário popular, ao caracterizá-lo e ao caracterizar o "povo": de um lado, chefe protetor, defensor, amparo; de outro, trabalhador, classe operária, proletário, camponeses, operário, povo. Apesar da morte, Vargas é considerado imortalizado:

> "O povo lhe considera
> Um homem imortalizado
> Porque ficou o seu nome
> Em todo o paiz gravado
> E no coração da pátria
> Ele se acha plantado" (p.7)

O poeta encerra o poema falando sobre o destino que Jesus traça para cada um: destino do qual ninguém pode fugir, pois cedo ou tarde ele se cumpre.

> "A sina que Jesus traça
> Ninguem pode desistir
> E quem traz ela traçada
> Cedo ou tarde há de cumprir
> Deixa de existir na terra
> Para com Deus existir" *(A lamentável de Getúlio Vargas*, p.8*).*

Nesse poema, em nenhum momento, o poeta se dirige diretamente ao leitor.

2.6. O pavão misterioso

O pavão misterioso, romance de 32 páginas, tem origem provável nas cantorias realizadas nas primeiras décadas do século: parece ter sido, inicialmente, uma composição oral para, depois, transformar-se em texto escrito. O poeta, em nenhum momento, refere-se à fonte que utilizou para escrever o poema. Segundo Átila Almeida e José Sobrinho (1978), José Camelo Rezende, hoje reconhecido como o verdadeiro autor do poema, compunha romances mas não os escrevia: guardava-os de memória para cantá-los onde se apresentava. No final dos anos 20, cantava em parceria com João Melchíades (e com Romano Elias), que publicou *O pavão misterioso* em seu nome, enquanto José Camelo estava no Rio Grande do Norte, foragido, por se haver metido "em complicações" (p.235). Posteriormente, em edição de Joaquim Batista de Sena, José Camelo publica o romance, acrescentando algumas estrofes em que narra essa história e se coloca como o verdadeiro autor do poema[155]. A edição que utilizei, impressa no Recife, não traz autor nem data de publicação, embora tenha sido publicada provavelmente nos anos 40, a julgar pelo preço estampado na capa (cr$3,00) e pelas características gerais do impresso. Sua capa, impressa no "modo paisagem", traz o desenho, xilogravado, de um pavão, simplesmente. Para o leitor, é difícil inferir sobre o conteúdo da história somente a partir dela: sabe-se apenas que se trata da história de um pavão e que, pelo título do folheto, esse pavão é "misterioso". Esse romance, reeditado até os dias atuais, é também considerado um "clássico" da literatura de folhetos[156],

[155] "Quem quizer ficar ciente/ da história do 'Pavão'/ Leia agora este Romance/ Com calma e muita atenção,/ que verá que esta historia,/ - É minha, e de outro não// Há muitos anos versei/ esta historia, e muitos dias,/ fiz uso d'ela sozinho/ em diversas cantorias,/ depois dei a copia dela/ ao cantor Romano Elias// O cantor Romano Elias/ mostrou-a a um camarada./ - A João Melquiades Ferreira,/ e este fez-me a cilada/ de publica-la, porem,/ está toda adulterada// E como muitas pessoas/ enganadas tem comprado/ a diversos vendalhões/ o romance plagiado/ Resolvi leva-lo ao prelio/ para causar mais agrado/ Portanto, eu vou começar/ a historia verdadeira/ na estrofe imediata,/ e no fim ninguem não queira/ dizer que ela é produção/ de João Melquides Ferreira// - Na Turquia, há muitos anos/ um viuvo capitalista/ morreu deixando dois filhos:/ Batista e Evangelista/ mas todos dois eram João/ Sendo o mais velho o Batista" (*apud* Almeida e Sobrinho, 1978, p.236).

[156] A história do pavão misterioso foi tema, ainda, de música composta na década de 70 pelo cantor e compositor cearense Ednardo: Pavão mysteriozo/pássaro formoso/tudo é mistério nesse teu voar/ai se eu corresse assim/tantos céus assim/muita história eu tinha pra contar/pavão mysteriozo/nessa cauda aberta em leque/me guarda moleque/de eterno brincar/me poupa do vexame/de morrer tão moço/muita coisa ainda quero olhar//Pavão mysteriozo/pássaro formoso/tudo é mistério/nesse teu voar/ai se eu corresse assim/tantos céus assim/muita história eu tinha pra contar//Pavão mysteriozo/pássaro formoso/no escuro dessa noite/me ajuda a cantar/derrama essas faíscas/despeja esse trovão/desmancha isso tudo/que não é certo não//Pavão mysteriozo/pássaro formoso/um conde raivoso/não tarda a chegar/não temas minha donzela/nossa sorte nessa guerra/eles são muitos/mas não podem voar".

pelos estudiosos e, a julgar pelas entrevistas que realizei, igualmente por seus leitores/ouvintes.

A primeira estrofe do poema serve como uma introdução dos elementos principais da história e funciona para antecipar certas expectativas do leitor. O poeta já anuncia que se trata de uma história com elementos sobrenaturais (o pavão é misterioso), que se distancia do cotidiano (a história se passa, pelo menos em parte, na Grécia e trata de condes e condessas), cujos protagonistas são, certamente, um rapaz adjetivado de corajoso e uma condessa. O provável inimigo dos heróis também já é anunciado: um conde, adjetivado de orgulhoso. O leitor também já sabe, a partir da leitura/audição dessa primeira estrofe, que se trata de uma história de luta, de desafios, de dificuldades e, sobretudo, de amor e da dificuldade em concretizá-lo. O leitor tende, pois, a ficar do lado do personagem corajoso, lutador, apaixonado, que parece enfrentar, ao longo da história, seu principal obstáculo – o orgulho de uma personagem pertencente à nobreza:

PÁGINA INEXISTENTE

Capa de *O pavão misterioso*

PÁGINA INEXISTENTE

"Eu vou contar uma historia
dum pavão misterioso
que levantou vôo da Grecia
com um rapaz corajoso
rapitando uma condessa,
filha dum conde orgulho" *(O pavão misterioso*, p.1*)*

As estrofes de 2 a 4 servem para a apresentação dos principais personagens do poema (os filhos, o pai) e do fato iniciador da história: a morte do pai. Ao longo das estrofes seguintes (3 a 21), o poeta narra a viagem de João Batista ao "estrangeiro", possível a partir do recebimento da herança. Evangelista, o filho mais novo, pede ao irmão que, na viagem, compre um "objeto bonito" para "rapaz solteiro". João Batista viaja para o Japão e depois para a Grécia. Quando estava quase embarcando de volta, um grego o aconselhou a permanecer no país porque a filha do conde, uma linda jovem, apareceria, como fazia anualmente, em público. Admirado com a beleza de Crêuza, João Batista decide comprar o seu retrato para levar de presente ao irmão.

Na estrofe 13, o poeta acrescenta elementos para caracterizar aquele que será o provável inimigo do protagonista da história, somente anunciado na primeira estrofe do poema: através da fala do grego, afirma que o conde, além de orgulhoso, como havia anunciado, é também soberbo (mais do que Nero) e valente. Reintroduz, na estrofe seguinte, as principais marcas da personagem feminina, a condessa Crêuza: bonita e enclausurada.

"Mora aqui nesta cidade
um conde muito valente
mais soberbo do que Nero
pai d'uma filha somente,
é a moça mais bonita
que há no tempo presente.

E a moça que lhe falo
filha do tal potentado
o pai tem ela escondida
em um quarto do sobrado
chama-se Crêuza, e creou-se
sem nunca ter passeado." (*O pavão misterioso*, p.4)

As estrofes 22 a 35 narram o retorno de João Batista à Turquia. Ao mostrar o retrato que comprou ao irmão, este fica assustado com as formas perfeitas da moça. Decide, então, receber sua parte na herança e partir para a Grécia para conhecê-la pessoalmente. As

estrofes seguintes (36 a 42) narram a chegada de Evangelista na Grécia que, após 8 meses, vê Creuza em sua aparição pública na janela.

A seguir (estrofes 43 a 63), Evangelista encomenda um invento a um engenheiro, que demora alguns meses para concluí-lo. É um aeroplano, desarmável, em forma de pavão. Além disso, o engenheiro também fornece a Evangelista uma serra e um lenço, importantes para que consiga penetrar no esconderijo da condessa. Na estrofe 43, é a primeira vez que o personagem que dá título ao folheto aparece – de maneira não explícita – como maquinismo a ser inventado pelo engenheiro – o leitor antecipa que é o pavão, por causa do título do folheto e de sua primeira estrofe ("Eu vou contar uma história/dum pavão misterioso/que levantou vôo da Grécia (...)" (p.1)). Na verdade, para o leitor, o pavão não seria um personagem propriamente misterioso – pois é explicada a maneira como foi fabricado antes de seu surgimento na história – se não fosse a estratégia do poeta de assim tratá-lo ao desde o início do poema (a começar pelo título), induzindo a percepção do suposto leitor:

> "Respondeu-lhe o jornalista
> - tem o doutor Edmundo
> na rua dos operarios
> é engenheiro profundo
> para inventar maquinismo
> é ele o maior do mundo." (*O pavão misterioso,* p.11)

Como já me referi, é mais adiante, na estrofe 54, que o poeta explicita que a máquina é o pavão que dá título ao folheto:

> "Tinha a cauda como um leque
> as azas como um pavão
> pescoço, cabeça e bico
> lavanca, chave e botão
> voava igual ao vento,
> para qualquer direção." (*O pavão misterioso*, p.13)

Na estrofe 62, o poeta, ao narrar a entrega, por Edmundo, do lenço a Evangelista, já antecipa ao leitor ações e reações ainda não descritas:

> "Deu um lenço enigmatico
> que quando Crêusa gritava
> chamando pelo pae dela
> então o moço passava
> ele no nariz da moça,
> com isso ela desmaiava." (*O pavão misterioso*, p.15)

As estrofes 64 a 75 narram a primeira visita de Evangelista a Crêuza. Transportado pelo pavão, o rapaz tira telhas, serra caibros e ripas, escorrega por uma corda e chega até a condessa. Acorda a moça que, assustada, grita pelo pai. O rapaz a acalma, pede-a em casamento, fazendo-a desmaiar com o lenço, e foge. O conde acorda e, ciente da situação, fica colérico. A estrofe 70 somente confirma o que o leitor já sabe que aconteceria a partir do que havia sido anunciado anteriormente:

> "O rapaz puxou o lenço
> no nariz dela encostou
> deu uma vertigem na moça
> de repente desmaiou
> e ele subiu na corda
> chegando em cima tirou." (*O pavão misterioso*, p.17)

As estrofes 76 a 87 narram a segunda visita, muito semelhante à primeira, de Evangelista a Crêuza. Como os que virão depois, esse episódio é bastante previsível para o leitor que havia lido/ouvido o primeiro. A novidade do episódio em relação ao anterior consiste no anúncio, para o leitor, do plano arquitetado pelo conde para descobrir e capturar o rapaz: Crêuza deveria colocar banha amarela em sua cabeça na próxima visita.

A seguir (estrofes 88 a 96), o poeta narra a próxima visita de Evangelista a Crêuza e, embora desnecessariamente, na medida em que o leitor já sabe, anuncia que se trata exatamente da terceira visita:

> "Já era a terceira vez
> que Evangelista entrava,
> no quarto em que a condessa
> à noite se agasalhava
> pela força do amor
> o rapaz se arriscava." (*O pavão misterioso*, p.21)

Como já podia ser previsto pelo leitor, na medida em que a cena – previsível – havia sido anunciada pelo poeta anteriormente, Crêuza passa a banha amarela na cabeça de Evangelista:

> "Evangelista sentou-se
> poz-se a conversar com ela
> trocando riso esperava
> a resposta da donzela
> ela poz-lhe a mão na cabeça
> untando a banha amarela." (*O pavão misterioso*, p.21)

Ainda durante a terceira visita, o poeta antecipa para o leitor, através da voz de Evangelista, o que vai ocorrer no quarto episódio:

> "Então o Evangelista,
> voando da cumieira
> foi esconder seu pavão
> nas folhas de uma palmeira
> disse: na quarta viagem
> levo a condessa extrangeira." (*O pavão misterioso*, p.22)

Antes que a condessa gritasse, Evangelista a faz desmaiar através do lenço, foge e estaciona o pavão. Crêuza passa a noite "mal sossegada" e, no outro dia, diz a seu pai que cumpriu o que ele havia mandado.

As estrofes seguintes (97 a 114) narram a descoberta de Evangelista, sua fuga e o desabafo de Crêuza. Os soldados do conde descobrem, pela marca na cabeça, quem é o rapaz e o capturam, mas ele consegue fugir com o pavão. Na verdade, o leitor antevê a fuga – já sabe, nas estrofes abaixo, que é o pavão que está na caixa:

> "Seguia Evangelista
> conversando com o guarda
> até que se aproximaram,
> de uma palmeira copada,
> então disse Evangelista:
> - minha roupa está trepada.
>
> E os soldados olharam
> em cima viram um caixão
> mandaram ele subir
> e ficaram de prontidão,
> pegaram a conversar
> prestando pouca atenção." (*O pavão misterioso*, p.24)

Nas estrofes 110 a 114, o poeta narra que os soldados comunicam o fracasso da operação de captura de Evangelista ao conde e a condessa, sabendo do episódio, chora de arrependimento por ter marcado o rapaz. Desabafa para o pai que é infeliz vivendo presa e escondida, longe da "distração da cidade".

O poeta narra, então, a quarta visita de Evangelista à condessa e a fuga dos dois, sob o olhar dos soldados (estrofes 115 a 129). Ao chegar ao esconderijo pelo mesmo procedimento utilizado anteriormente, Evangelista propõe casamento à condessa, que

concorda com a proposta. Como já havia sido anunciado pelo poeta, na quarta visita Evangelista foge acompanhado da condessa:

"Todo meu sonho dourado
é fazer minha senhora
se queres casar comigo
te arruma e vamos embora
se não o dia amanhece
e se perde a nossa hora." (*O pavão misterioso*, p.27)

O conde surpreende, então, a filha arrumando seus pertences para fugir, mas desmaia quando Evangelista lhe aplica o lenço. O casal foge no pavão, para espanto dos soldados. Nesse momento, o autor utiliza a voz de um personagem para realizar uma apreciação moral a respeito do que está narrando: o desejo da filha é mais forte do que a repressão a que foi submetida por toda a sua vida por seu pai, o conde.

"Então dizia um soldado
o orgulho é uma ilusão
um pai governa uma filha,
mas não manda o coração
pois agora a condessinha
vai fugindo no pavão." (*O pavão misterioso*, p.29-30).

Na última estrofe desse episódio, o conde vê os dois fugindo e, subitamente, de raiva, morre. O poeta, mais uma vez, recorre à morte repentina do vilão da história para devolver a harmonia aos heróis. Na estrofe, parece querer deixar claro para o leitor que, em alguns casos, se a vingança não se efetiva, pode-se morrer:

"O conde olhou para a corda
e o buraco do telhado
como tinha sido vencido
pelo rapaz atilado,
adoeceu só de raiva,
morreu por não ser vingado." (*O pavão misterioso*, p.30)

Nas estrofes seguintes (130 e 131), o poeta narra a chegada dos noivos à Turquia e realização da festa de casamento, no mesmo dia.

As estrofes 132 a 141 narram o desfecho da história: durante a festa de casamento, os noivos recebem um telegrama da Grécia avisando da morte do conde. Voltam para a Grécia, onde Crêuza é recebida por sua mãe, que a aprova em suas atitudes. Na estrofe 133, ou seja, na penúltima página, pela primeira vez o poeta se refere à mãe da

condessa, que reaparece, como personagem, nas duas últimas estrofes. Parece somente cumprir a função de conferir o *status* de herdeiro a Evangelista e apoiar a condessa em suas ações após a morte do conde:

> "Dizia o telegrama:
> - Crêuza vem com teu marido
> receber a tua herança
> o conde é falecido
> tua mãe deseja ver
> o genro desconhecido" (*O pavão misterioso*, p.31)

> "E tambem a mãe de Crêuza
> já esperava vexada,
> a filha mais tarde entra
> muito bem acompanhada
> de braço com o seu noivo
> disse: mamãe estou casada" (*O pavão misterioso*, p.31).

Na última estrofe, pois, a mãe da condessa manifesta seu apoio às atitudes da filha e revela que Evangelista é seu herdeiro:

> Disse a velha: minha filha
> saiste do cativeiro
> fizeste bem em fugir
> e casar no extrangeiro
> tomem conta da herança,
> meu genro é meu herdeiro." (*O pavão misterioso*, p.32)

2.7. A chegada de Lampião no inferno

O folheto *A chegada de Lampião no inferno*, de 8 páginas, escrito por José Pacheco, não traz data de publicação em nenhuma das edições localizadas, tornando-se difícil a tarefa de identificação da data de sua primeira edição. Sabe-se, somente, que seu autor, José Pacheco, nasceu em Alagoas em 1890 e morreu na década de 50[157]. A edição que utilizei nesta parte da tese parece datar da década de 40. O principal indício para essa afirmação encontra-se em seu preço, estampado na capa: cr$ 1,00. Esse era o preço médio de um folheto de 8 a 16 páginas no decorrer da década[158]. Sabe-se, ainda, que o

[157] Cf. Átila Almeida e José Sobrinho (1978).

[158] Cf. Quadros comparativos montados para o primeiro capítulo.

Capa de *A chegada de Lampeão no inferno*

PÁGINA INEXISTENTE

folheto teve várias edições, sendo considerado pelos estudiosos do tema, pelos autores, editores, vendedores e leitores, outro "clássico" do gênero. Esse poema foi recitado de memória por mais de um entrevistado. O título do folheto auxilia o leitor a situá-lo no conjunto dos folhetos: não se trata da narração de um episódio ocorrido, como tantos outros publicados sobre Lampião; não se trata também de um *romance* (nem o tamanho do folheto auxiliaria o leitor a pensar desse modo), já que Lampião era um personagem real, com nascimento e morte reais, marcados. Certamente, o leitor já antevia no título aquele que era o tom predominante da história: irônico, jocoso. Trata-se, antes de tudo, de uma brincadeira, feita pelo poeta, sobre Lampião. A capa da edição que utilizei traz uma xilogravura bastante simples com o desenho de um homem de chapéu, calça e camisa (que não se aproxima da representação comum de Lampião, o cangaceiro), entre duas figuras assemelhadas ao diabo (uma delas com duas cabeças), com quem parece lutar (embora o desenho, toscamente feito, não dê idéia de movimento). Acrescenta, portanto, pouco ao título: sabe-se que o homem é Lampião exatamente por causa do título e imagina-se que ele está no inferno também principalmente por causa dele. Vários entrevistados, com um tom igualmente irônico e jocoso, recitaram trechos (ou mesmo o poema quase inteiramente) desse folheto de memória. O ritmo das estrofes é muito rápido, parecendo favorecer a memorização.

Nas duas primeiras estrofes, o poeta introduz a história: uma cabra de Lampião, que já morreu, anda aparecendo no sertão, contando que Lampião chegou ao inferno. Na primeira estrofe, o poeta anuncia alguns elementos do poema: a história tem algo de sobrenatural (o que já havia sido anunciado no título, em conseqüência da referência ao inferno), já que o personagem que aparece ao lado de Lampião (um cabra seu, Pilão Deitado) está morto e anda "mal assombrando" o sertão.

> "Um cabra de Lampeão
> por nome Pilão Deitado
> que morreu numa trinxeira
> um certo tempo passado
> agora pelo sertão
> anda fazendo visão
> fazendo mal assombrado" (*A chegada de Lampião no inferno*, p.1).

Ainda na estrofe 2, o autor introduz que o inferno no dia da chegada de Lampião "faltou pouco prá virar" (p.1). Nas estrofes 3 e 4, o poeta continua a narrar o que aconteceu no inferno naquele dia.

Na estrofe seguinte, o autor interrompe a narrativa e, dirigindo-se diretamente ao leitor, comunica-lhe que vai tratar da chegada propriamente dita de Lampião no inferno. Na mesma estrofe, narra como foi o primeiro momento da chegada de Lampião: o diálogo dele com o vigia.

> "*Vamos tratar da chegada*
> quando Lampeão bateu
> um moleque ainda moço
> no portão apareceu
> - quem é você cavaleiro
> - moleque eu sou cangaceiro
> Lampeão lhe respondeu" (*A chegada de Lampião no inferno*, p.1, grifos meus).

A seguir (estrofes 6 a 9), o poeta narra a discussão de Lampião (que queria entrar de qualquer maneira no inferno) com o vigia (que afirmava que precisava da autorização de satanás). As estrofes 10 a 14 reproduzem os diálogos entre o vigia e satanás, que ordena que Lampião não seja recebido. Diante do temor do vigia, satanás ordena que tropas de negros, habitantes do inferno, fossem enviadas para impedir a entrada de Lampião. Nas estrofes seguintes (15 a 18 e 19 a 27, respectivamente), o poeta narra a formação da tropa e a luta propriamente dita entre a ela e Lampião, que é derrotado e se retira do inferno. Nas estrofes 28 e 29, o poeta fala das conseqüências da luta para o inferno, principalmente os prejuízos financeiros que trouxe.

Nas duas últimas estrofes, o poeta se dirige diretamente ao leitor, trazendo, mais uma vez, a marca de ironia que caracteriza todo o poema. Nesse momento, o poeta delega ao leitor a responsabilidade de concluir a história:

> "*Leitores vou terminar*
> *tratando de Lampeão*
> *muito embora que não possa*
> *vos dar a resolução*
> no inferno não ficou
> no ceu tambem não chegou
> por certo está no sertão
>
> *Quem duvidar desta historia*
> *pensar que não foi assim*
> *querer zombar meu serio*
> *não acreditando em mim*
> vá comprar papel moderno
> escreva para o inferno
> mande saber de caim" (*A chegada de Lampião no inferno*, p.8, grifos meus).

2.8. As proezas de João Grilo

As proezas de João Grilo, de 24 páginas, tem autoria controvertida. Alguns estudiosos, como Renato C. de Campos (1977/1959) afirmam que foi escrito por João Ferreira Lima. No dicionário de Átila Almeida e José Sobrinho (1978), por outro lado, a autoria do folheto é atribuída a João Martins de Athayde. A edição que utilizo neste capítulo não traz autoria nem data de publicação, mas parece ter sido editada na década de 40. O principal indício para que eu possa realizar essa afirmação encontra-se em seu preço, estampado na capa: cr$ 3,00. Esse era o preço médio de um folheto de 24 páginas na época. Além disso, uma outra edição do mesmo folheto – de José Bernardo da Silva –, datada de 1950, também era vendida por 3 cruzeiros. Presente em histórias contadas através da oralidade, o personagem João Grilo pertence a uma "família" de "anti-heróis" de longa tradição[159]. O poeta, em nenhum momento do texto, refere-se à fonte utilizada para escrever o poema. O título já indica o universo em que se insere no conjunto de folhetos: trata-se de um poema que narra as "proezas" – portanto, as façanhas – de um personagem provavelmente já familiar para a maioria dos leitores. Personagem engraçado, acima de tudo, mas igualmente esperto, franzino, pouco dotado fisicamente. A capa da edição do folheto que utilizei traz um clichê com uma foto de um provável ator de cinema que, de maneira nenhuma, assemelha-se à representação descrita no poema e incorporada ao imaginário popular, do personagem: trata-se de uma foto de rosto de um homem de meia idade (João Grilo é representado, na história, como um menino), elegantemente vestido, com o olhar perdido. Parece ter sido o caso típico, já referido, de reaproveitamento de clichês já utilizados em tipografias. Na verdade, essa foi a única edição localizada do folheto que trazia essa capa, o que parece sugerir que

[159] Segundo Renato C. de Campos (1977/1959), a figura do herói "ladino" e "astucioso" sempre foi muito popular, em todas as épocas e lugares. O autor cita exemplos de personagens com essas características tanto na tradição ocidental quanto na oriental. No Brasil, assim como em Portugal (na Espanha, o personagem, de quem há referências desde o século XVI tem o nome de Pedro Urdemales); anti-heróis semelhantes também foram encontrados na França. Pedro Malasartes possui um lugar de destaque na literatura popular, como, por exemplo, em contos. Segundo o autor, as histórias de Pedro Malasartes foram, aos poucos, transformando-se, dando lugar, cada vez mais, a anti-heróis "amarelinhos", estilizados por Monteiro Lobato na figura do Jeca Tatu, também transformado em histórias de folhetos. Entre esses personagens, destacam-se Cancão de Fogo, João Grilo, João Leso e Camões, todos com corpo franzino, mas capazes de fazer peripécias, vencendo obstáculos, enganando os poderosos. João José da Silva, um dos editores de cordéis mais importantes nas décadas de 50 e 60, classifica o folheto "Proezas de João Grilo" como o "rei" dos livros cômicos, com cerca de 100 mil exemplares editados até o final da década de 50. Segundo Renato C. de Campos (1977/1959), as histórias de anti-heróis são mais populares na Zona da Mata, ao contrário daquelas que falam dos sertanejos valentes, mais lidas e ouvidas no Sertão.

ela não teve uma boa aceitação do público. Outras edições do poema, entre as quais a de José Bernardo da Silva já citada e reeditada sucessivamente, trazem, em sua capa, uma representação mais próxima ao que se imagina sobre o protagonista da história: uma caricatura de um menino franzino, segurando um cordão com um grilo na extremidade. Trechos desse folheto foram recitados por vários entrevistados.

As primeiras estrofes do poema (1 a 4) podem ser caracterizadas como uma introdução à história: o personagem é apresentado, em suas características físicas ("sem formosura" – típico nordestino, brasileiro, pobre: magro, sampudo, pernas tortas e finas, boca grande, beiçudo – p.1) e intelectuais ("sabedoria": "No sitio aonde morava/Dava noticia de tudo – p.1).

A primeira estrofe anuncia a narrativa, reiterando o que o título dizia: trata-se de uma história sobre um personagem provavelmente já conhecido do suposto leitor/ouvinte através das histórias que circulavam na tradição oral. A estrofe traz, ainda, elementos que conferem singularidade a esse personagem. Trata-se de alguém que viveu demais, na medida em que nasceu antes do tempo e morreu depois do previsto. Alguém que foi prematuro, o que, no imaginário popular, constitui um dado importante na trajetória de vida da pessoa, significando, ao mesmo tempo, sorte, na medida em que conseguiu sobreviver, mistério – como conseguiu sobreviver? –, e heroísmo – safou-se do desastre de morrer antes de nascer. Como o título anuncia (ao referir-se às proezas do personagem), o poeta reitera também na estrofe que João Grilo é "arteiro". O poeta acrescenta ainda que o personagem "criou-se sem formosura", ou seja, que tinha uma vida simples, pobre, característica da maioria dos supostos leitores/ouvintes. Apesar disso ("mais"), tinha sabedoria.

> "JOÃO GRILO foi um cristão
> Que nasceu antes do dia
> Criou-se sem formusura
> Mais tinha sabedoria
> E morreu depois da hora
> Pelas artes que fazia" (*As proezas de João Grilo*, p.1)

Nas estrofes 5 a 8, o poeta narra a primeira arte de João Grilo, anunciada já nos dois últimos versos da estrofe 5 ("Um dia fez uma cena/Que admirou a cidade" – p.2).: trata-se do episódio do vaqueiro. João Grilo informa a um vaqueiro, que estava passando no rio perto de sua casa, que o rio "dava passagem". O vaqueiro acreditou e seu cavalo

quase morre afogado. João prova que não está mentindo ("João provou que era exato" – p.2) pois fez passar na água, sem problemas, um rebanho de patos. A arte, assim, não pode ser caracterizada como mentira, mas como esperteza. Nos dois versos finais da estrofe 5, o poeta anuncia para o leitor que João Grilo fará outra arte.

Nas estrofes seguintes (9 a 16), o poeta narra a segunda arte de João: trata-se do primeiro episódio (o da garapa) com a participação do padre. Esse episódio é introduzido pela expressão inicial da estrofe 9: "Um dia..." Um padre passa na casa de João e pede água. O personagem lhe oferece garapa, aceita pelo padre. Ao oferecer-lhe de novo, João revela que na garapa tinha um rato "podre" e "fedorento". Certamente, até antes dessa revelação, o leitor já havia fabulado/hipotetizado de que maneira João Grilo poderia agir. Ao fazer a revelação, o poeta explicita a arte. O padre, revoltado, quebra a coité onde estava a garapa. João diz que vai ser punido por sua mãe, pois ali é o lugar dela "mijar dentro". Essa revelação certamente supera a dimensão que o leitor tinha dado à arte. O padre quase vomita e João fica satisfeito com sua proeza, que é vista como algo positivo: "João Grilo ficou sorrindo/Pela cilada que fez, (...)" (p.4).

Na estrofe 17, o autor interrompe a narração das artes de João Grilo para reafirmar ao leitor, depois de ter narrado duas de suas artes, que o personagem deve ser visto com empatia/simpatia:

> "João Grilo tinha um costume
> Prá toda parte que ia
> Era alegre e satisfeito
> No convivio de alegria
> João Grilo fazia graça
> Que todo mundo sorria" (*As proezas de João Grilo*, p.5)

Como o leitor poderia prever, as estrofes seguintes (18 a 27) narram mais uma arte de João Grilo: mais uma vez, o padre é sua vítima. O episódio é introduzido pelos versos iniciais da estrofe 18: "Num dia de sexta-feira/ As cinco horas da tarde/ João Grilo disse hoje a noite/ Eu assombro aquele padre (...)" (p.5). O leitor sabe, então, que o poeta narrará um novo episódio com o mesmo personagem do episódio anterior. João Grilo resolve ir se confessar com o padre que enganou. Captura uma lagartixa e leva-a dentro do bolso ao confessionário. João inicia sua confissão afirmando que era o menino da "garapa e da coité" e, diante da reação do padre, solta a lagartixa por baixo de sua batina. O padre acaba tirando a batina para livrar-se do animal. João, então, vai embora,

deixando o padre "zangado". Ainda na estrofe 27, ao mesmo tempo que encerra o episódio anterior, nos dois últimos versos, o poeta, através da voz de João Grilo, introduz o próximo episódio: "Vou vingar-me de uma raiva/Que tive no mez passado" (p.7).

As estrofes 28 a 32 narram, como se poderia prever, mais uma proeza de João: a sua vítima agora é um português, vendedor de ovos e morador de um subúrbio da cidade, que havia denunciado João Grilo por suas artes. João, então, resolve se vingar. Pede ao português para contar à sua égua, carregada de ovos, uma charada. No ouvido da égua, João solta, sem que o português veja, uma ponta de cigarro. A égua derruba ovos para "todo lado". O português pergunta o que João havia dito à égua e ele responde: "Eu disse que a mãe morreu" (p.8). O português, acreditando em João, exclama: "Ou egua besta da peste..." (p.8). Além de confirmar para o leitor a esperteza de João, o episódio reitera a idéia, presente no imaginário popular, da "burrice" do português.

As estrofes seguintes (33 a 45), são dedicadas à narração de um outro episódio, em que, mais uma vez, é demonstrada a esperteza de João Grilo. O cenário agora é uma escola. Ao contrário do que ocorre nos episódios anteriores, nesse momento, o poeta não dedica uma estrofe ou mesmo alguns versos que façam uma transição de uma arte a outra. O poeta introduz o novo episódio afirmando que João Grilo havia ido para a escola aos sete anos e saído, "por espontânea vontade", aos 10. O autor reitera o que já havia anunciado e o leitor já tinha observado a partir episódios narrados, que João Grilo era um tipo inteligente, capaz até mesmo de dar "quinau" no mestre:

> "João Grilo em qualquer escola,
> Chamava o povo atenção
> Passava quináo no mestre,
> Nunca faltou com a lição,
> Era um tipo inteligente
> No futuro e no presente
> João dava interpretação." (*As proezas de João Grilo*, p.9)

As outras estrofes do episódio são compostas de uma série de perguntas e respostas: João Grilo faz as questões e o mestre, com dificuldades, não consegue respondê-las. As adivinhações propostas por João Grilo, suponho, já circulavam na oralidade. Transcrevo, a seguir, um desses exemplos:

"Me responda professor
(...)
Como se chama o mez
Que a mulher fala menos

Este mez eu não conheço
Quem fez esta taboada
João Grilo lhe respondeu:
Ora sêbo camarada!
(...)

Este mez é Fevereiro
Por todos bem conhecido
Só tem vinte e oito dias
O tempo é mais resumido
Entre grandes e pequenos,
É o que a mulher fala menos
(...)" (*As proezas de João Grilo*, p.11)

Durante o episódio, esporadicamente João Grilo ridiculariza o mestre, como no trecho abaixo: "João Grilo disse qual nada!/'Quêde' os elementos seus,/Abra os olhos mestre velho!/Que eu vou mostrar-lhes os meus, (...)" (p.10). Em outro momento, "O mestre coça a cabeça" (p.10) para tentar responder à questão proposta por João. Em outra estrofe, ao não saber responder à pergunta, João Grilo afirma: "P'ra mim perdeu o valor,/Ter nome de professor/Mas não conhece de nada" (p.11). Ao dar a resposta correta a uma das adivinhações, assim João Grilo se dirige ao professor: "Mestre, você está perdido!..." (p.11). Na mesma direção, o poeta escreve a estrofe que encerra o episódio:

"João Grilo olhou de um lado
Disse para o direito
- Este mestre é um quadrado
Fique sabendo senhor
Sem duvida exame não fez
O aluno desta vez
Elimina o professor" (*As proezas de João Grilo*, p.12)

Nas estrofes 46 a 48, o poeta interrompe a narração dos episódios, adotando um procedimento certamente não esperado pelo leitor, ao introduzir um elemento novo: a mãe de João Grilo está passando por necessidades financeiras. O leitor certamente antevê que as próximas artes do personagem deverão trazer alguma solução para o problema. A expectativa do suposto leitor, principalmente ao ler a estrofe 48, onde João faz uma promessa a sua mãe, é a de que o protagonista da história resolverá a questão:

"A senhora pensa em carne
De quatro mil reis o kilo?...
Ou talvez no meu destino
Que a força eu de segui-lo
Não chore fique bem certa
A senhora só se aperta
Quando matarem João Grilo" (*As proezas de João Grilo*, p.13)

As estrofes seguintes (49 a 62) são dedicadas à narração de mais um episódio em que João Grilo prova sua esperteza. Dessa vez, as vítimas são ladrões. Nas primeiras estrofes do episódio (49 a 51), o poeta descreve a mata em que João Grilo vai caminhar (certamente pensar em uma solução para os problemas da mãe, supõe o leitor): sombria, com animais ferozes. Em cima de uma árvore, onde se esconde dos animais, João escuta a conversa de "uns quatro ou cinco ladrões", que estavam escondendo na mata dinheiro que haviam roubado do Egito. Os ladrões vão embora e o poeta prossegue a narrativa através da seguinte estrofe:

"Os ladrões foram embora
Depois da conversação,
João Grilo ficou ciente
Dizendo em seu coração
Se Deus ajudar a mim
Acabou-se o tempo ruim
Éu sou quem ganho a questão" (*As proezas de João Grilo*, p.15)

O leitor certamente se pergunta: "Como João Grilo fará?" Provavelmente, acredita, como o próprio personagem, que Deus vai ajudá-lo: mas como? Na estrofe seguinte, o poeta dá mais elementos para que o leitor vá construindo, em sua mente, a narrativa, antecipando, de certa forma, o seu desfecho:

"João Grilo desceu da arvore
Quando o dia amanheceu
Mas quando chegou em casa
Não contou o que se deu
Furtou um roupão de malha
Vestiu fez uma mortalha
Lá no mato se escondeu" (*As proezas de João Grilo*, p.15)

Duas estrofes depois, o poeta dá continuidade à ação (João Grilo vai para uma capela, atrás da sacristia), tornando-a cada vez mais previsível para o leitor. Reforça, assim, aos seus olhos, que nesse episódio João encontrará a solução para os problemas financeiros que sua mãe enfrenta:

"Deitou-se là num caixão
Que enterrava defunto
João Grilo disse hoje aqui
Vou ganhar um bom presunto
Os ladrões foram chegando
João Grilo observando
Sem pensar em outro assunto." (*As proezas de João Grilo*, p.15)

Nas duas estrofes seguintes, como era de se esperar, João Grilo, fingindo-se de "alma", assusta os ladrões com um grito e uma ordem ("Esperem por mim que vou/Com as ordens de Jesus", p.16) que, temerosos, fogem e deixam todo o dinheiro roubado, que João Grilo apanha, e vai entregá-lo à mãe.

A estrofe 62 encerra o episódio, retomando e concluindo as estrofes anteriores, ao confirmar o que o leitor antevia: João consegue solucionar os problemas financeiros. O poeta, através do personagem, refere-se a um ditado popular, certamente corrente na oralidade, que confirma, aos olhos do leitor, que as ações de João Grilo, embora não seguissem um modelo de honestidade, eram, de certa forma, justificáveis, pois, quando ridicularizava as pessoas, escolhia as autoridades como suas principais vítimas (como o padre e o professor) e, quando roubava, era de ladrões e por uma causa justa: a sobrevivência e a felicidade de sua mãe.

"Chegou e disse: Mamãe
Morreu nossa precisão
O ladrão que rouba outro
Tem cem anos de perdão
Contou o que tinha feito
Disse a velha esta direito
Vamos fazer refeição" (*As proezas de João Grilo*, p.16)

A última parte do poema (estrofes 63 a 94) é dedicada a mais uma proeza de João: trata-se da narração do episódio do rei/sultão. O rei do Egito convida João para participar de um concurso de adivinhações. A passagem de um episódio a outro é, de certa forma, abrupta, realizada através das estrofes 62 (transcrita anteriormente) e 63:

"Bartolomeu do Egito
Foi um Rei de opinião
Mandou convidar João Grilo
Pr'a umo adivinhação,
João Grilo disse: Eu vou,
No outro dia embarcou
Para saudar o Sultão" (*As proezas de João Grilo*, p.16)

A primeira parte desse episódio (estrofes 63 a 67) é introdutória: João Grilo se apresenta ao rei, que lhe propõe responder doze questões. Se João não soubesse as respostas, seria condenado à morte. As estrofes seguintes apresentam uma seqüência de perguntas e respostas; adivinhações que, suponho, também já circulavam na oralidade. Abaixo, cito alguns exemplos:

> "Responda qual o animal
> Que mostra mais rapidez,
> Que anda de quatro pés
> De manhã por sua vez,
> Ao meio dia com dois
> Passando disto depois,
> A tardinha anda com tres.
>
> O Grilo disse: É o homem
> Que se arrasta pelo o chão
> No tempo que ingatinha
> Depois toma a posição
> Anda em pé e bem seguro
> Mas quando fica maduro
> Faz tres pés com o bastão" (*As proezas de João Grilo*, p.18).

> "Aquela que cai em pé
> Sai correndo pelo o chão
> Será uma chuva grossa
> Nos barros de um sertão
> O rei disse: Muito bem,
> No mundo todo, não tem
> Outro Grilo como João" (*As proezas de João Grilo*, p.20)[160].

Na estrofe final, o poeta encerra o poema: João Grilo acerta a última questão proposta pelo rei e passa a viver na corte, sem trabalhar, até morrer. O poeta sintetiza, assim, os principais elementos da história: João venceu pela esperteza e vencer significa gozar de um bom paladar e comer sem trabalhar até morrer:

> "O rei achou muita graça,
> Nada teve o que fazer,
> João Grilo ficou na côrte
> Com regojizo e prazer
> Gozando um bom paladar
> Foi comer sem trabalhar
> Desta data até morrer." (*As proezas de João Grilo*, p.24).

[160] Essa adivinhação, por exemplo, é citada por Leonardo Mota (1987/1921) como corrente no sertão cearense na época em que realizou parte de suas pesquisas (final da década de 1910).

O poema *As proezas de João Grilo* é, como se viu, composto de várias pequenas narrativas. Cada episódio conta uma arte do personagem. Nos episódios do vaqueiro, do padre (os dois), do português e dos ladrões, sobressai-se a inteligência da ação, do movimento. Nos episódios do professor/escola e do rei/sultão, sobressai-se a inteligência verbal. Nesse poema, em nenhum momento, o poeta se dirige diretamente ao leitor.

Uma primeira constatação que pode ser feita a partir da análise dos folhetos é de que a maioria das histórias tem as características de uma narrativa[161]. Mesmo quando não "contam uma história", os poemas tendem a dedicar uma significativa parte de seus textos à narração: são relativamente poucas as estrofes dedicadas à descrição ou à análise de algum fato.

De modo geral, os esquemas das histórias são previsíveis, levando o leitor/ouvinte habituado ao universo dos folhetos a antecipar certas ações, antever alguns fatos: poucas são as surpresas e os imprevistos das histórias e, em muitos casos, são significativas as redundâncias.

As primeiras estrofes dos poemas em geral servem para o poeta introduzir os elementos que julga principais na história, incluindo, em alguns casos, a expressão de um ditado ou provérbio que sintetiza a lição do texto, a invocação a Deus pedindo inspiração para escrever o poema ou a apresentação dos personagens[162]. Em certos folhetos, o poeta dirige-se diretamente ao leitor tanto no início quanto no final do poema[163]. Como constatou Candance Slater (1984), em geral, essas estrofes apresentam um ambiente harmônico a partir do qual a história (trazendo elementos que quebram essa harmonia) vai se desenvolver. As últimas estrofes, por sua vez, apresentam, em geral, um caráter

[161] Ver, entre os estudos clássicos sobre o tema, Roland Barthes et al. (1981/1966 e 1977) e Tzvetan Todorov (1971 e 1978). Ver também Jean-Michel Adam (1994).

[162] Candance Slater, em sua pesquisa, chegou a constatações semelhentes: "A invocação inicial, um artifício convencional da literatura clássica, é usado por autores do folheto para pedir a cooperação de Deus ou da musa inspirando-os para explicar como chegaram a escrever o conto ('um velho certa vez contou-me esta estória'), e/ou para orientar o leitor, seja delineando o enredo, seja citando a mensagem latente. Resumos do enredo são particularmente comuns em casos onde a estória representa a continuação de um volume anterior que, talvez, o leitor não tenha lido." (1984, p.113).

[163] Segundo Candance Slater (1984), o uso do "eu", principalmente nas primeiras e nas últimas estrofes, é norma padronizada no cordel, mesmo quando o poeta narra as histórias na terceira pessoa, procedimento que a autora denomina "modelo de primeira pessoa".

conclusivo: o poeta enfatiza, para o leitor, o que considera mais importante na história que acaba de narrar ou simplesmente conclui o enredo[164].

Pode-se afirmar que a maioria dos folhetos obedecem, para utilizar a expressão de Umberto Eco (1986), a um esquema de "narratividade superficial":

> "...nós destacamos alguns traços específicos da narratividade superficial, ou seja: (i) mediante uma fórmula especial introdutória (implícita ou explícita), o leitor é convidado a não perguntar-se se os fatos contados são verdadeiros ou falsos (no máximo, pode ser implicitamente convidado e decidir se lhe parecem bastante 'verossímeis', aliás, condição pendente em narrações fantásticas; (ii) selecionam-se apresentam-se alguns indivíduos mediante uma série de descrições 'apensas' (como diz Searle) nos seus nomes próprios, atribuindo-se-lhes assim algumas propriedades; (iii) a seqüência das ações é mais ou menos localizada espácio-temporalmente; (iv) a seqüência das ações é considerada 'finita' (tem um começo e um fim); (v) para dizer o que definitivamente aconteceu a Clarice, o texto parte de um estado de coisas inicial que concerne a Clarice e a segue, mediante algumas mudanças de estado, oferecendo ao leitor a possibilidade de perguntar-se, passo a passo, o que ocorrerá no próximo estádio da narração; (vi) todo o curso de eventos descrito pelo conto pode ser resumido por uma série de macroproposições – o esqueleto da história, que chamaremos de *fábula* –, estabelecendo assim um nível sucessivo do texto, derivado da manifestação linear e não identificável com esta." (Eco, 1986, p.54).

Os poemas parecem reforçar certos valores, idéias e modos de pensamento que já compõem o mundo dos leitores, levando-os a se sentirem à vontade com a estrutura narrativa e o teor das histórias.

3. As marcas da oralidade

Mas, além de trazerem características que os assemelham às narrativas orais no próprio caminho narrativo utilizado pelo poeta na elaboração do poema, como outras marcas da oralidade estão presentes em sua composição? É o que busco demonstrar nesta parte do capítulo. Como mostram os estudos sobre História da Leitura, esses "índices de oralidade"[165] não se constituem em representações de práticas de oralidade, mas se

[164] "No final do folheto, o poeta muitas vezes recapitula a moral, insistindo com sua platéia para não esquecer o exemplo que acaba de fornecer e, ao mesmo tempo, exortando-os a ajudá-lo ou a demonstrar seu apoio à postura moral que ele adotou adquirindo um livreto para levar para casa." (Candance Slater, 1984, p.113).

[165] "Por 'índice de oralidade' entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos." (Paul Zumthor, 1993, p.35).

referem aos dispositivos depositados nos textos, explícitos ou implícitos, que conferem a eles uma destinação oral[166].

3.1. A utilização de um dialeto oral regional

Em todos os folhetos analisados, verifiquei a utilização de um léxico, de expressões e de uma sintaxe típicos do dialeto regional oral. A pontuação utilizada parece, muitas vezes, obedecer mais ao ritmo da fala, declamatória ou não, do que às exigências da leitura. Em alguns casos, esses elementos são mais presentes, em outros, menos explícitos.

Em *Historia da princesa da Pedra Fina,* por exemplo, algumas dessas expressões são freqüentemente utilizadas. Quando fugiu, abandonando os pais, José não tinha "um vintem no bolço" (p.4). Em dois outros momentos, o poeta afirma que o protagonista estava "aperriado"/"aperreade" (p.5 e 6) com a sua situação. O personagem do barbeiro "em tudo se intrometia". Ao pedir outra pedra a José, o rei escuta a seguinte resposta: " – outra não posso *arrumar*" (p.8, grifo meu). Quando chega ao rio pela segunda vez, "José *pegou a ouvir*/uma coisa que estrondava" (p.9, grifos meus). Ao elaborar mais um dos obstáculos a serem impostos a José, o barbeiro assim se expressa: "Disse o barbeiro ao rei:/ - o moço é um coronel,/talvez com essa invenção/nos caia a *sopa no mel*,/*mande ele* no reinado,/das laranjas de Babel." (p.14, grifos meus). Como em outros poemas, o "mais" é utilizado com o significado de "com": "José foi *mais* o barbeiro/este voltou *na carreira*" (p.19, grifos meus).

Em *A batalha de Oliveiros e Ferrabraz,* o procedimento utilizado pelo poeta/editor é semelhante. Assim Ferrabraz se dirige a Carlos Magno: "dizia oh! imperador,/*quêde* teus pares de França?" (p.2, grifos meus). Em outros momentos, Ferrabraz, "com a fala muito mansa/*como quem pensa e descansa*/perguntou a Oliveiros (...)" (p.12, grifos meus) e Oliveiros, ao dirigir-se a Ferrabraz, assim afirma: "tua espada não *torasse* (...)" (p.22, grifos meus).

Em *O pavão misterioso,* o pavão, que era "maneiro" (p.14), na "comieira aterrou" (p.15). Para entrar no sobrado e encontrar-se com a condessa, Evangelista "arredou" as

[166] Roger Chartier, 1998, p.275-276.

telhas, fazendo "um buraco de dois palmos" (p.15). No entanto, o conde acordou com a "zuada" (p.17). E, depois de ser-lhe aplicado o lenço, a condessa "tornou" (p.20).

Em *A chegada de Lampeão no inferno*, o tom de todo o texto é predominantemente oral, ritmado, como se tivesse sido escrito e pensado para ser oralizado, memorizado, recitado, lido em voz alta. De todos os folhetos analisados nesta parte, é o que mais claramente traz esses elementos. Alguns versos contêm expressões tipicamente utilizadas na linguagem oral, como pode-se ver nas seguintes estrofes:

> "Nessa voz ouviu-se tiros
> *que só pipoca no caco*
> Lampeão pulava tanto
> que parecia um macaco
> tinha um negro nesse meio
> que durante o tiroteio
> brigou tomando tabaco" (p.6, grifos meus)

Na estrofe abaixo, o poeta utiliza o imperativo, sem obedecer à norma padrão da língua portuguesa, sem pontuação, de verbos típicos do dialeto da região (como exemplo mais marcante, tal como ocorre no dialeto oral, o verbo "chegar" é usado no sentido de "vir"):

> *"Chega traz o armamento*
> assim gritava o vigia
> *traz* a pá de mecher doce
> *lasca* os ganchos de caia
> *traz* o birro de macau
> *corra vá buscar um pau*
> na cerca da padaria" (p.6, grifos meus)

Na estrofe seguinte, "mais" é novamente utilizado com o sentido de "com", como é comum no dialeto oral regional, principalmente na zona rural e entre as camadas populares:

> *"Lucifer mais Satanaz*
> vieram olhar do terraço
> todos contra Lampeão
> de cacete faca e braço
> o comandante no grito
> dizia briga bonito
> negrada chega-lhe o aço" (p.6, grifos meus)

Nas três estrofes abaixo, "só fez" é utilizado no sentido de "somente", ao lado de outras expressões características do dialeto oral regional. O tom irônico, também expresso em uma forma típica da oralidade, que perpassa todo o poema, pode ser observado igualmente aqui:

"Lampeão poude apanhar
uma caveira de bico
sacudiu na testa dum
e ele só fez dizer ôi
ainda correu dez braças
e caiu enchendo as calças
mas eu não sei de que foi" (p.7, grifos meus)

"Estava a luta travada
já mais de hora fazia
a pueira cobria tudo
negro embolava e gemia
porem Lampeão ferido
ainda não tinha sido
devido a sua energia" (p.7, grifos meus)

"Satanaz com este incendio
tocou o buzio chamando
correram todos os negros
que se achavam brigando
Lampeão *pegou olhar*
não viu mais com quem brigar
tambem foi se retirando" (p.7, grifos meus)

As proêzas de João Grilo é, depois de *A chegada de Lampião no inferno*, no grupo analisado, aquele em que o poeta mais se utiliza de elementos típicos da oralidade (na primeira estrofe, o poeta e/ou editor utiliza aspas na expressão mais oral, parecendo demonstrar saber que aquela não era uma formulação típica da escrita), como pode ser observado principalmente nas palavras e frases grifadas das seguintes estrofes:

"E nasceu de sete meses
Chorou no *'bucho da mãe'*
Quando ela pegou um gato
Ele gritou: Não me arranhe
Não jogue neste animal
Que você talvez não ganhe" (p.1)

"João Grilo disse: *danou-se*
Misericordia São Bento
Com isto mamãe *se dana*

Me pague mil quinhento
Essa coité seu vigario
É de mamãe mijar dentro" (p.4, grifos meus).

"O Padre deu uma pôpa
Disse para o sacristão
Este menino é o diabo
Em figura de cristão
Meteu o dedo na guela
Quase vomita o pulmão" (p.4, grifos meus).

Ao narrar que João Grilo jogou a lagartixa por baixo da batina do padre, o poeta caracteriza a situação de "turututú" (p.6) e utiliza uma expressão oral para exprimir o gesto feito pelo personagem ao chegar ao confessionário:

"As sete horas da noite
Foi ao confissionario
Fez logo o pelo sinal
Posto nos pés do vigario
O padre disse: Acuse-se!
João lhe disse o necessario" (p.5, grifos meus)

Em outro momento, o autor/editor usa aspas em uma palavra utilizada na oralidade: "João disse qual nada/'Quêde' os elementos seus (...)" (p.10). E, na voz do personagem do sultão, o poeta continua a utilizar expressões tipicamente orais:

"João Grilo qual é a cousa
Que eu mandei carregar
Primeiro dia e segundo
No terceiro fui olhar,
Quasi da-me a *tiririca*
Se tira *mais grande* fica
Não mingua faz aumentar" (p.20, grifos meus).

No final do poema, nos últimos versos da penúltima estrofe, o poeta, ironicamente, também utiliza expressões características da linguagem oral: "Com esta hoje aqui/*Parece que da em merda.*" (p.24).

Embora não seja o mais comum no conjunto dos poemas analisados, em alguns casos, no entanto, o poeta parece se esforçar por utilizar uma linguagem que se aproxime da norma padrão escrita, como nos versos abaixo, por exemplo: "eu achei esta no rio/*porém* sem nunca esperar." (*A história da princesa da Pedra Fina*, p.8, grifos meus); "essa pedra que procuro/é impossivel *obter*" (*A história da princesa da Pedra Fina* p.9,

grifos meus); "Disse o *hoste dos guerreiros*" (p.14). Em outros momentos, o poeta faz o esforço da utilização de uma linguagem "menos oral", mas misturando-a com elementos de um dialeto de português não padrão, como nos versos abaixo, em que se misturam a expressão não coloquial "de súbito" e a ausência de concordância verbal: "Quando *de subito chegou*/Uns quatro ou cinco ladrões" (p.14).

Em muitos casos, a estrutura das frases, e não apenas o seu léxico, não obedece à norma padrão escrita da língua portuguesa. No caso abaixo, bastante comum, o pronome é utilizado como na linguagem coloquial oral: "assim que o rei viu ela" (*Historia da princesa da Pedra Fina,* p.6). Nessa outra estrofe, o poeta mistura os tempos verbais ao narrar uma ação ocorrida na mesma temporalidade:

> "E Ladisláu então censura
> Della o máo procedimento,
> Maria fallou-lhe ainda
> Naquele triste momento,
> Porem o amante ferido
> Tendo o coração trahido,
> De matal-a tem intento." (*O barbaro crime das mattas da Varzea,* p.3)

Em muitos poemas, a pontuação empregada também não segue as normas para a linguagem formal escrita, aproximando-se muito mais da oralidade. Em *As proezas de João Grilo* e *A chegada de Lampião no inferno,* observa-se, em quase todo o poema, a ausência de uma pontuação adequada: escreve-se no ritmo da fala, o que parece ser um indício de que era para ser lido em voz alta ou de por alguém ainda muito imerso no mundo da oralidade – um leitor "precário", "inseguro", "inicial". Para o leitor "seguro", "antigo", torna-se até mesmo difícil a leitura com esse tipo de pontuação, como pode ser observado nos trechos seguintes:

> *"João disse só tem garapa*
> *Disse o padre, de que é?*
> João Grilo respondeu logo
> É do Engenho Catolé
> *Disse o padre pois eu quero*
> João levou na coité
>
> O padre bebeu e disse:
> - Mais oh! que garapa bôa!
> - João disse; quer mais?
> *O padre disse e patrôa*
> Não brigará com você?
> João disse tem uma canôa!" (*As proêzas de João Grilo,* p.3, grifos meus)

Em outros momentos, no entanto, embora mais raros, o poeta utiliza uma pontuação mais próxima à linguagem padrão escrita:

> "O padre bebeu e disse:
> *- Mais oh! que garapa bôa!*
> João Grilo disse; quer mais?
> O padre disse e patrôa
> Não brigará com você?
> João disse tem uma canôa!" (*As proêzas de João Grilo*, p.3, grifos meus).

Vários outros pontos poderiam ser analisados para se verificar como, na própria escrita do poema, marcas da oralidade foram impressas. Entre eles, poderia ter analisado a ortografia utilizada pelos poetas. No entanto, em conseqüência da época em que foram escritos, seria preciso verificar a que normas ortográficas cada um deles estava sujeito, na medida em que isso depende de cada época.

3.2. A presença dos diálogos, dos discursos diretos

Um outro ponto analisado nos textos, com o objetivo de compreender a força de marcas da oralidade neles presentes, refere-se à utilização do discurso direto, dos diálogos, na construção dos poemas. Constatei que o discurso direto é essencial na elaboração dos folhetos; em quase todos eles, desempenham um papel nuclear na condução da narrativa, o que leva a aproximar, mais uma vez, os folhetos das narrativas orais.

Em quatro, dos oito folhetos analisados, observa-se, em mais da metade das estrofes, a presença do discurso direto, seja para exprimir a voz do personagem, o seu pensamento ou, em casos mais raros, a descrição do conteúdo de cartas ou de outros objetos de leitura. Na maioria dos casos, apenas uma parte da estrofe é formada por discurso direto Em um número expressivo de ocorrências, no entanto, toda a estrofe é composta por esse tipo de expressão. Esses discursos diretos são introduzidos ou por um travessão, ou por um verbo (dizer, falar, perguntar, exclamar, pensar, gritar), ou por nenhum sinal ou mesmo verbo, o que leva a acreditar que a leitura era pensada principalmente para ser realizada oralmente.

Em *As proezas de João Grilo,* em 69 das 96 estrofes (ou seja, em 71,9%) há a presença do discurso direto. Na maioria dos casos, apenas uma parte da estrofe é formada por discurso direto (55 em 96, ou seja, em 79,7%). Em apenas 14 casos (20,3%), toda a

estrofe é composta por esse tipo de discurso. Em *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, em 67 estrofes de 101 (66,3%), observa-se a utilização do discurso direto. Em 52 dessas, ou seja, em 77,6% dos casos, apenas em um trecho da estrofe, o poeta utiliza esse procedimento; em 15 casos (22,4%), toda a estrofe é composta a partir do discurso direto. Em *Historia da princesa da Pedra Fina*, em 91 das 155 estrofes (58,7%), observa-se a presença do discurso direto, Na maioria dos casos, apenas uma parte da estrofe é formada por esse tipo de expressão (62 de 91, ou seja, 68,1%). Em um número expressivo de casos, no entanto, toda a estrofe é composta por esse tipo de discurso (29 em 91, ou seja, 31,9%). Em *O pavão misterioso*, em 76 das 141 estrofes (53,9% dos casos) há a presença do discurso direto. Como nos outros folhetos, na maioria dos casos, apenas uma parte da estrofe é formada por discurso direto (54, ou seja, 71,1%) e em um número menor de casos, toda a estrofe é composta por esse tipo de discurso (22, ou seja, em 28,9%).

Nos outros quatro folhetos do conjunto analisado, observa-se, em menos da metade de suas estrofes, a presença do discurso direto. Em *A chegada de Lampião no inferno*, em 14 das 31 estrofes (ou seja, em 45,2%) há a presença do discurso direto. Como nos demais folhetos, na maioria dos casos, apenas uma parte da estrofe é formada por discurso direto (11, ou seja, em 78,6% dos casos). Em apenas 3 casos (21,4%), toda a estrofe é composta por esse tipo de discurso. Em *O cachorro dos mortos*, em 69 das 189 estrofes (ou seja, em 36,5%) há a presença do discurso direto. Em 76,8% (53 em 69) dos casos, apenas uma parte da estrofe é formada por discurso direto. Em 16 casos (23,2%), toda a estrofe é composta por esse tipo de discurso.

Em *O barbaro crime das mattas da Varzea*, em sete estrofes (de um total de 38) o autor utiliza o discurso direto, ou seja, em apenas 18,4% delas. *A lamentável morte de Getúlio Vargas*, talvez pela própria natureza do folheto – a narrativa do suicídio de um "vulto histórico" – é o único poema do grupo analisado em que a quantidade de discursos diretos pode ser considerada insignificante: somente em 1 estrofe (das 31, ou seja, em 3,2%) o autor lança mão desse recurso. Em todo o poema, o autor praticamente não se utiliza de diálogos.

Essas constatações não significam que o discurso indireto também não fosse utilizado nos poemas. Embora não fosse o procedimento mais comum, vários exemplos de seu

uso podem ser encontrados, mesmo nesses poemas em que predomina a utilização do diálogo em sua construção, como pode ser observado nos exemplos abaixo, todos retirados do folheto *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*: "Carlos Magno perguntou/quem tanto o insultava, (...)" (p.4) ou "Carlos Magno ordenou/que os pares o pegasse (...)" (p.5). Ou, ainda, "Ordenou ao escudeiro/o cavalo lhe selar" (p.6) ou "Ferrabraz se preparou,/a Oliveiros rogou/que o ajudasse a armar" (p.13). Em *O cachorro dos mortos*, encontram-se exemplos semelhantes:

> "Foi perguntar a mulher
> Como aquilo assim foi dado
> Ela apenas lhe contou
> O que tinha se passado
> Deixando o pobre ancião
> Aflito e imprecionado" (p.13).

Ou: "Eliziário pensou/Aquilo ser acertado (...)" (p.23). Ou: "Valdivino lhe pediu/Que não o deixasse morrer" (p.31). Em *O barbaro crime das mattas da Varzea*, em duas estrofes inteiras, o autor se utiliza do discurso indireto para narrar diálogos entre os personagens. É o único folheto da amostra analisada em que o autor se utiliza, de maneira significativa, desse recurso. Nos demais, o procedimento, quando aparece, é utilizado de maneira secundária.

> "Ládislau disse a Maria
> Não querer viver com ella,
> Maria então respondeu
> Que olhasse o estado della,
> Sosinha, desempregada,
> Sem parentes, despresada,
> Que situação aquella." *(O barbaro crime das mattas da Varzea,* p.3).

> "Foram buscar um jornal
> Que se achava ali por perto,
> Então Ladisláu falou
> De que serviu ser esperto,
> Nada havia de suspeito
> O crime que tinha feito,
> Estava tudo descoberto." *(O barbaro crime das mattas da Varzea,* p.7).

A análise parece indicar, pois, que a presença do discurso direto na construção dos poemas é extremamente significativa, levando-se a hipotetizar que o autor e/ou editor buscavam se aproximar da linguagem oral, falada cotidianamente por seu público leitor/ouvinte.

3.3. Papel dos adjetivos

É comum, na literatura especializada, a referência à importância dos adjetivos e dos epítetos na elaboração das narrativas orais[167]. Busquei, a partir dessa constatação feita em outros estudos, observar a importância deles, no grupo de folhetos analisados, na condução da história e na produção de certos impactos possíveis em sua recepção.

Através da simples listagem dos adjetivos utilizados pelo poeta ao longo dos poemas, é possível realizar certas suposições a respeito dos personagens e da história propriamente dita e reconstruir, em linhas gerais, o próprio enredo, a partir das mudanças observadas na caracterização dos personagens. Somente esse fato expressa a importância do papel que assumem na elaboração dos poemas. Tomo, aqui, alguns exemplos para demonstrar essas questões.

Uma primeira constatação que pode ser feita é que os protagonistas das histórias, possivelmente por serem mais referenciados, mas também por desempenharem papel nuclear nas histórias e cumprirem um papel, junto ao leitor, de norteadores daquilo que será o "bem" e o "mau" no enredo, são os mais adjetivados. Em alguns casos, além da adjetivação do próprio personagem ou da negação de algum possível atributo a ele dado, o poeta qualifica também alguns elementos que lhe pertencem. Em *O barbaro crime das mattas da Varzea,* por exemplo, o poeta caracteriza Ladislau como "alegre" e "contente", e não, como se poderia supor, "desordeiro". Na mesma direção, o poeta afirma que seu coração não era, necessariamente, "mau". Seu futuro, entretanto, era "pequenino". Após a traição de Maria, sentia-se "enganado" e "ferido". Assim também estava o seu coração – "nodoado" e "traído" –, seu peito – "ultrajado" – e seu nome – "manchado". Após o crime que cometeu, Ladislau sente-se "sobressaltado" e "assombrado". E, quando a polícia descobre provas contra ele, torna-se "desconfiado". Apesar de tudo, Ladislau é considerado um "bom" trabalhador, quando se emprega no engenho. Quando o crime é descoberto, o poeta se pergunta de que havia valido Ladislau ser "esperto". Maria, por sua vez, é caracterizada como "infiel" e "leviana".

[167] Segundo Ong (1982), o modo de pensar oral seria mais agregativo do que analítico. Essa característica é expressa, por exemplo, na grande carga de epítetos e outras fórmulas que caracterizam a expressão oral e que são rejeitadas pela "alta" literatura, por provocarem, em sua avaliação, redundância e monotonia na linguagem. Para o autor, na medida em que as expressões agregativas são utilizadas, resta pouco espaço para o questionamento das adjetivações: a opinião já viria avalizada, cristalizando, de certo modo, o pensamento.

Na mesma direção, seu semblante é considerado “desdenhoso”. Esses adjetivos somente perdem um pouco de sua força quando o poeta atribui voz à personagem e a caracteriza como “sozinha”, “desempregada” e “desprezada”. Após o crime, fica “desfalecida” e “escondida”. Outros personagens também são qualificados, como o delegado que descobriu o crime – “competente” – e, de modo geral, a polícia – “alerta”. E o “povo”, na percepção de Lau, só poderia ser “cego”, “moco”, “doido” e “mudo”, para que não fosse capaz de descobrir, um dia, que ele era o assassino.

Em *Historia da princesa da Pedra Fina*, o poeta utiliza um procedimento semelhante. A princesa, protagonista da história, é “misteriosa”, “encantada”, “linda”, adjetivos usados em mais de um momento, além de “bela”, “pura”, “donzela” e “excelente”. Os atributos da princesa são, como pode ser observado, mais ou menos estáticos. Ao contrário do que ocorre no poema analisado anteriormente, neste a princesa permanece com as mesmas características ao longo do poema: sobressaem os atributos físicos da moça, combinados à sua pureza e à sua condição de encantada. Suas irmãs também são caracterizadas de maneira semelhante: “linda”, “bela”, “verdadeira”, “donzela”. Uma delas possui corpo “delgado”, olhos pretos muito “vivos”, nariz bastante “afilado”, dentes “alvos”, boca “linda” e um rosto bem feito, “corado”. José, o herói da história, por outro lado, é qualificado por seu pai, ao expressar seu desejo de ver as pernas das moças da Pedra Fina no início do poema, de “atrevido”, “cachorro”, “bruto” e “safado”. Ao longo do poema, entretanto, o poeta adjetiva o personagem de “inocente”, “novo”, “destemido”, “nobre”, “inteligente”, “bom”, “querido” e “pobre”. No decorrer das ações narradas, o poeta utiliza outros adjetivos para caracterizá-lo: ora está “aperreado” porque não tinha dinheiro para pagar a conta do hotel ou porque não conseguia vender a pedra; ora torna-se “triste” diante das ameaças do rei; em outros momentos encontra-se “cansado” ou “descansado”, “desenganado”, “embriagado” pela beleza da princesa. O poeta parece caracterizar José, assim, com atributos bastante humanos: não se trata de nenhum herói do outro mundo nem tão pouco um ente com características abstratas, imutáveis, sobre-humanas. Isso não significa dizer que o poeta não busque resguardar seu herói. Em vários momentos do poema, por exemplo, o poeta afirma que José, quando tem que enfrentar os obstáculos, está com medo; no entanto, em nenhuma passagem do poema, qualifica o personagem de “medroso”. Na caracterização dos “vilões” da história, o poeta também não se utiliza de adjetivos fortes, que serviriam de

demarcadores da maldade do rei e do barbeiro. É através principalmente das ações desses personagens, e não através da atribuição de características imutáveis, que o leitor se torna capaz de julgar os personagens e posicionar-se na trama. O rei é simplesmente "nobre" e o barbeiro, ao contrário do que se poderia supor no contexto de um enredo simplificador, "admirado", "respeitado" e "conhecido". Os animais e, de maneira, geral, os obstáculos enfrentados pelo herói são extremamente carregados de adjetivos: o poeta parece querer marcar com intensidade o perigo enfrentado por ele. O rio é "medonho" e "desconhecido" e seu monte "sombrio", o leão é "valente", a cobra/serpente "assanhada". Por outro lado, o cavalo que lhe auxilia a superar um dos obstáculos é "gordo" e bem "selado". O suposto leitor da história, por sua vez, é convidado a ter o pensamento "adiantado" para tirar as lições que o poema sugere.

Em *Batalha de Oliveiros e Ferrabraz*, os cavaleiros são, desde o início do poema, caracterizados como "valorosos", "destemidos", "animosos", "duros", "estimados" pela Igreja e "endiabrados", segundo os inimigos. A espada do duque de Nemé é qualificada de "medonha". Oliveiros, o protagonista cristão do poema, é caracterizado de maneira diferenciada por diferentes personagens e ao longo da narrativa. Ao chegar para a batalha, estava "ferido" e "chagado". Ao tomar o bálsamo – "sagrado" e "milagroso" –, torna-se "curado". Ferrabraz o vê, a princípio, como "pequenino", "louco", "bobo", "doente", "fingido", "teimoso". Depois que é derrotado, como alguém "nobre" e "grande". Com o golpe que recebe durante a batalha, fica "atordoado". A vitória na batalha o torna "forte", "são", "renitente". Com a conversão de Ferrabraz, torna-se "contente". Sua alma é considerada "fiel" e sua espada "alta" e "clara". Os turcos, por sua vez, são "temidos" e os leões "cruéis". Entre os turcos, merece destaque, certamente, um dos protagonistas do poema, Ferrabraz, "legítimo" dono do reino de Alexandria, caracterizado de maneira diferenciada pelos diversos personagens. Para Carlos Magno, é "rebelde". Em certo momento, o poeta o compara a um leão "voraz". Segundo Oliveiros, era "grande", "louco", "vil", "franco". No decorrer da batalha, torna-se "entusiasmado", "satisfeito" e "indeciso". Depois dos golpes de Oliveiros, Ferrabraz é alguém "abatido", "vencido", "cansado", "pálido", "ensangüentado", "ferido" com uma ferida "mortal" e com um corpo "acabado". Sua alma é caracterizada como quase "perdida" e "arrependida" e seu pranto "ressentido" e "magoado". Na descrição da batalha, tanto Oliveiros quanto Ferrabraz são qualificados de "prevenidos",

"enfurecidos", como leões numa jaula, e "ferozes". Outros personagens da história também são adjetivados, como Carlos Magno – "valente" e de coragem "desmedida". Roldão é qualificado de "companheiro", "amado" e "respeitado": possui um coração "leal" e uma "boa" estatura. Deus é considerado "grande", "bom" e "justiceiro", seu mister "grande", assim como sua sabedoria. A herança no paraíso é, além de "grande", "rica".

Em *O cachorro dos mortos*, a adjetivação dos principais personagens da história parece ainda mais forte, cumprindo, de fato, o papel de marcadora daqueles que são "bons" e dos que são considerados "maus". A família vítima da chacina é toda bem qualificada. Sebastião, o pai, não era "rico", mas vivia "satisfeito", pois era um "velho" ferreiro "habilitado", "conceituado", "considerado"; em síntese, um pobre "acreditado". Com o crime, ficou "aflito" e "impressionado". Maria da Glória, a mãe dos irmãos assassinados, não é caracterizada, inicialmente, pelo poeta, que se limita a dizer que seu estado, quando viu os filhos mortos, era "triste" e "penoso". O filho deles, Floriano, era um homem "feito", "empregado", "honrado", "distinto" e "estimado". Suas filhas são caracterizadas em uma única estrofe como moças "honestas", "trabalhadoras", "encantadoras". Suas tranças são "grandes" e "loiras". Angelita, uma delas, é caracterizada como "bela" e "cristã" e, mesmo depois de morta, suas faces são consideradas "mimosas". Valdivino, o vilão da história, filho "único", por sua vez, é qualificado de fera "carniceira" e de monstro "tirano", "desgraçado" e "assassino" e sua mão "homicida". O burro que o transportava era, além de "alvo", "possante" e o cavalo utilizado na fuga da forca bem "ligeiro", embora tenha se tornado "cansado" no decorrer da perseguição. Seu pai, por sua vez, era um "espanhol", "velho", "milionário" e, segundo o poeta, até que não era "ruim", nem mesmo muito "conhecido" na região. Zeferino, o carrasco que iria executar Valdivino, é explicitamente adjetivado, não deixando dúvidas, para o leitor, sobre de que lado da história pode ser situado: o poeta o caracteriza como "covarde", "vil", "assassino", um mulato "laranjo". Com cabelos bem "vermelhos", um rosto "largo" e o couro da testa "franzido", seu aspecto é considerado "aborrecido" pelo poeta. Finalmente, Calar, o herói do poema, é adjetivado como "velho", "pobre", "bom" e "caçador". Testemunha "ocular" do crime, era um amigo "firme", um "bom" companheiro. Torna-se "esbaforido" na festa da cidade três anos após os assassinatos e "contente" ao ver que o chefe de polícia estava querendo punir os

assassinos. Seus alaridos eram “enormes”, assim como os uivos que soltava, considerados também “tristes”. Personagens secundários da história também foram caracterizados pelo poeta: os moradores do lugar, por exemplo, ficaram “sentidos” com o crime; o chefe da polícia é considerado “experiente”; o general, quando não consegue capturar o assassino, torna-se “desgostoso”, “nervoso” e “receoso”; e o governador, diante da mesma situação, além de “nervoso”, “doente”.

Procedimento semelhante é utilizado pelo poeta em *O pavão misterioso*. Desde o início da história, fica claro para o leitor, sobretudo através da adjetivação dos personagens, que são os heróis e os vilões da história. O pai de Evangelista e João Batista é um viúvo “capitalista” e “velho”, possuindo uma “larga” propriedade – a fábrica de tecidos – e uma riqueza cada vez mais “aumentada”. Seus filhos são, no início da história, “solteiros” e “unidos”. Evangelista, já na primeira estrofe do poema, é caracterizado como um rapaz “corajoso”, “jovem”. Fica “impressionado” com a beleza de Crêuza, “contrariado” por não ter conseguido conversar com ela e “impaciente” ao esperar Edmundo fazer o invento. Crêuza, no primeiro contato que teve com o “estranho” e “desconhecido”, achou-o “atrevido” e hipotetizou que pudesse ser algum “bandido”. Aos poucos, passa a achá-lo “rico”, “elegante” e “delicado”, com um rosto “elegante” e um olhar “fascinante”. Não sabia se era um estrangeiro “vivo” ou “encantado”. Para o conde, era um “cão”. Crêuza é possui as características típicas de grande parte das heroínas femininas das histórias de cordel: é bela e pura. Os adjetivos utilizados pelo poeta para caracterizá-la são “bonita”, “formosa” – adjetivos utilizados mais de uma vez durante o texto – “gentil”, “donzela”, “inocente”; com um papel “virginal”. Sua beleza é considerada “preciosa”, seu corpo “desenhado” por uma mão “milagrosa”, seu sono “inocente”. Em dado momento da história, é comparada a um anjo “terreal”, com lábios “sorridentes”. Depois da terceira visita de Evangelista ao seu quarto, torna-se “meditativa” e “cismada” e percebe-se como alguém “infeliz”, por viver “escondida” como uma “criminosa”. Ao descobri-la fugindo com Evangelista, o conde a chama de “maldita”. Os convidados do casamento a vêem como “mocinha”, “bonitinha”, “séria” e “rainha”. Edmundo, o engenheiro construtor do pavão, é considerado “profundo”, “famoso”, um “grande” artista. O conde é, por sua vez, desde o início do poema, apresentado ao leitor através de uma série de adjetivos que o credenciam a cumprir o papel de vilão da história: “orgulhoso”, “valente”, “soberbo”, “potentado”, “rico”,

"grande". Fica "aflito" ao ser acordado com os gritos de Crêuza durante a primeira visita de Evangelista ao seu quarto e "colérico" ao procurar o invasor no quarto da filha. Seu berro é "vibrante". O pavão que dá título à história é, já no título e na primeira estrofe, caracterizado como "misterioso". Depois de inventado, é qualificado de "suspenso", maneiro" e, à medida que levanta vôo, "pequenino". Sua dimensão é "pequena", o motor "elétrico", a locomoção "macia", sua vista "bonita", sua luz "variada" e a voz de sua gaita "rouca". É considerado uma obra "desconhecida" e "importante". Os outros instrumentos inventados por Edmundo e que também desempenham um papel importante na história são assim qualificados: a serra é "azougada" e "afiada" e o lenço é "enigmático". A Grécia é caracterizada como uma terra "afastada" e um país "diferente".

Em *A chegada de Lampião no inferno* os adjetivos parecem cumprir funções menos decisivas na elaboração do enredo. Pela própria natureza do poema, satírico e irônico, e pela características de seus protagonistas – certamente o leitor já tem uma concepção prévia e mais ou menos estável de quem é Lampião e satanás – parece desnecessário, na visão do autor, explicitar para o leitor, através do uso abundante de adjetivos, quem são os principais personagens da história. Para caracterizar Lampião, o poeta utiliza apenas os adjetivos "bandido" e, após a luta com a tropa do inferno, "ferido". Quanto ao diabo, por outro lado, o poeta se limita a dizer, através da voz do próprio personagem, que ele andava muito "caipora". Outros personagens habitantes do inferno são também, esporadicamente, caracterizados: no lugar havia muito cão "queimado", uma moça que lá habitava era "moleca", os negros "velhos" e a tropa negra "danada", a gente que chegava "ruim" e o moleque que era o vigia "moço".

Em *A lamentável morte de Getúlio Vargas* o poeta também não abusa dos adjetivos utilizados principalmente para designar o personagem do poema. Vargas é considerado "bom", "leal", "pacato", "herói", "imortalizado". Sua voz "imponente" e o prazer em ouvi-la "grande". Antes do suicídio, está "pensativo". O "povo", o outro personagem principal da história, é caracterizado como "querido", "leal" e, no momento do cortejo, "grande". As lágrimas derramadas pela pátria "querida" nele representada são denominadas de "sentimentais", assim como seus clamores. Jesus, intermediador entre o "triste" ocorrido (ou o "grande" desacato que foi sua morte "inesperada" ou ainda o "lamentável" desgosto) e o poeta narrador o fato, é o "redentor".

Finalmente, em *As proezas de João Grilo* o poeta apresenta o protagonista através de adjetivos típicos dos poemas/contos dos "anti-heróis". De um lado, fragilidade física; de outro, alegria e esperteza intelectual, ou, como caracteriza o poeta em uma das estrofes finais do texto, "franzino" e "forte". Dois adjetivos aparentemente contraditórios que encerram os mistérios e as seduções que cercam esse personagem tão popular no imaginário regional. João Grilo é, assim, como alguns de seus "parentes" de outras histórias, "pequeno", "magro", "sampudo" e "beiçudo", com pernas "tortas" e "finas", boca "grande", mas também "alegre", "satisfeito", "inteligente". No decorrer do enredo, os outros personagens, com quem João vai fazendo suas artes, caracterizam-no de maneira diferente: para o vaqueiro que enganou, é um "desgraçado"; para o padre, o diabo "infeliz". Quando se esconde na mata dos ladrões, João é alguém "calado" e "forasteiro". Personagens secundários também são caracterizados no poema: o padre fica "impaciente" com a lagartixa dentro dele; o português fica "tristonho" e "melado" depois da arte de João; o professor que não consegue acertar as respostas das questões propostas é "velho", "perdido", "quadrado"; e o sultão "suspenso" e "enfurecido" com as respostas corretas dadas por João. Outros objetos importantes no enredo são também caracterizados pelo poeta: a garapa dada ao padre é "boa", o rato que estava dentro dela "podre" e "fedorento", os lobos da mata "devoradores". A noite, depois do desabafo de sua mãe, tornou-se "triste" e "sombria" e sua sorte, no bosque "esquisito", "fatal". Nas adivinhações feitas pelo sultão a João, o soberano utiliza diversos adjetivos para caracterizar os animais ou objetos sobre os quais pergunta.

O poeta também caracteriza certos episódios e ações das tramas. Em *O barbaro crime das mattas da Varzea*, o encontro entre os dois amantes é qualificado de "inesperado" e a discussão entre eles "dura". O momento do crime é qualificado como "horrendo", "grande" e "brutal", o drama dele decorrente como "pavoroso" e o mistério que provoca "grande". A perseguição sofrida por Ladislau é considerada, na voz do próprio personagem, "atroz". As diligências da polícia são qualificadas de "perfeitas" e as investigações de "claras".

Em *Batalha de Oliveiros e Ferrabraz*, o poeta qualifica a última batalha havida de "sanguinolenta" e "tirana" e os inimigos que dela participaram de canalha "bruta". As espadas utilizadas pelos guerreiros são "finas", "cortantes", "grandes" e "pesadas". Os golpes desferidos na batalha que constitui o núcleo do poema (considerada "encantada",

"dilatada" e "comprida") são considerados "ligeiros", "destemidos", "desmarcado", "matador", "descarregado", "feio".

Em *O cachorro dos mortos,* o poeta adjetiva o crime ocorrido de "horrendo" e o quadro da morte "feio". O golpe de Valdivino desferido em Calar é qualificado de "encolerisado". A força que denunciaria o crime é "oculta".

Em *O pavão misterioso,* o caso de o rapaz entrando no quarto da condessa é, na avaliação do conde, "sério" e o plano que elabora para descobrir o mistério "sagaz". Em sua avaliação, o feitiço possivelmente usado por Evangelista, é "encantado". O sobrado em que vive a condessa é qualificado, pelo poeta, de "maldito".

O que análise revela é que, na maioria dos casos, o uso expressivo dos adjetivos na construção dos poemas parece querer deixar claro para o leitor de que lado se situam os personagens. Cumprem, pois, o papel de localizador das forças do "bem" e das forças do "mau", do herói e do inimigo, deixando pouca margem para ambigüidades. O poeta parece pressupor, pois, a existência de um leitor com pouca capacidade de complexificação dos personagens e do enredo. Muitas vezes, os adjetivos utilizados são extremamente fortes e, em alguns casos hiperbólicos. No entanto, há, como se viu, casos de folhetos em que a ação dos personagens ao longo do texto é mais importante do que a sua qualificação prévia. Nos romances, o papel demarcador dos adjetivos ocorre com mais força, talvez por cumprirem, neles, um papel mais importante do que nos outros tipos de história; são, além disso, histórias mais longas, exigindo uma concentração maior do leitor.

O processo de adjetivação dos personagens, das ações e dos fatos, parece dar, ainda, à narrativa, um tom dramático – em alguns casos, hiperbólico – o que certamente contribui para causar, no leitor, um grande impacto emocional[168].

[168] O tom predominantemente emocional também caracterizaria o pensamento oral, na avaliação de Ong (1982). A memória oral trabalha, através das narrativas míticas, com personagens fortes, cujas mortes em geral são monumentais, memoráveis e comumente públicas. A heroicização dos personagens não se baseia, para o autor, em razões românticas ou mesmo didáticas, mas corresponde à necessidade de organização da experiência daquela sociedade de uma forma permanentemente memorável. O herói e o anti-herói, nesse sentido, servem a uma função específica na organização do conhecimento no mundo oral. A narrativa é marcada freqüentemente, desse modo, pela descrição entusiasmada da violência física. A própria especificidade da expressão oral contribui para que essa característica seja marcante: a comunicação verbal está sempre envolvida em relações interpessoais caracterizadas tanto pela atração quanto pelos antagonismos. Em conseqüência dessa característica, há uma tendência à polarização das narrativas: de um lado, encontram-se o bem, a virtude e os heróis; de outro, o mal, o

3.4. Presença do elemento mítico-religioso

Em todos os folhetos analisados, em diferentes graus e de diferentes maneiras, o elemento mítico-religioso, expressado através de ações sobrenaturais (os processos de encantamento e desencantamento, a magia), da força inevitável do destino (da sina, do acaso), da religiosidade cristã, da presença da morte, está presente[169]. O elemento sobrenatural é, na verdade, constitutivo das narrativas orais tradicionais e do imaginário popular, de forma geral[170].

A ação de forças sobrenaturais, em geral auxiliando o herói na superação dos obstáculos que lhe são impostos e, portanto, no cumprimento de seu destino, é bastante presente nas histórias de folhetos. Em *Historia da princesa da Pedra Fina*, a presença de elementos mágicos, misteriosos, principalmente através do encantamento (e desencantamento) dos personagens, favorecendo a ação do herói, permeia toda a história. Relaciono alguns exemplos que podem auxiliar a elucidar essa afirmação. Já na primeira estrofe, o poeta anuncia que a princesa que dá título ao folheto é "misteriosa encantada/por obra da natureza" (p.1). A pedra que José encontra no rio é um "brilhante encantado" (p.5). Quando vai ao rio pela segunda vez, o protagonista escuta "uma coisa que estrondava" (p.9): o poeta dá um tom de mistério à narrativa. José vê um fogo que, de repente, transforma-se em um leão. O leão, como ocorre nas fábulas, comunica-se com ele, pedindo que mate a serpente, prometendo-lhe felicidade. A serpente, que também fala, por sua vez, igualmente promete-lhe felicidade (se José matasse o leão), ao afirmar que era uma "virgem pura" (p.10). José mata o leão e desencanta a serpente que, de fato, transforma-se em uma moça. Do sangue do dedo ferido da princesa, emerge mais um elemento sobrenatural que auxilia na solução dos problemas de José: dele saíram três pedras do formato da primeira, que o rei lhe havia mandado pedir. Da laranja encontrada no reinado das laranjeiras, sai uma moça, irmã da princesa, que também estava encantada. Da lima que obteve no reinado das limeiras, sai a outra irmã da princesa, igualmente encantada. O inferno também está presente na história: é a ele

vício e os vilões. O estilo hiperbólico é característico, por exemplo, das "chansons de geste" francesas. Ver, entre outros, François Suard (1993) e Paul Zumthor (1993).

169 O mito na poesia popular foi tema dos estudos de Luiz Tavares Júnior (1980) e de Lêda Ribeiro (1987).

170 Para um estudo sobre monstros e encantamentos no final da Idade Média, ver Claude Kappler (1994).

que o rei ordena que José vá em busca de notícias de seu avô. Em toda a história a princesa é a intermediária – ela é que é encantada e tem o poder de se relacionar com as forças sobrenaturais – entre o terreno e o extraterreno – para que José possa cumprir sua sina, sua sina de vencedor:

> "A princisa disse a ele:
> - o rei faça o que quizer;
> eles agora vão ver
> a força de uma mulher
> ninguem judia comtigo
> emquanto vida eu tiver." (*Historia da princesa da Pedra Fina,* p.23).

O último episódio da história, em que José finge que foi realmente ao inferno, é o único em que não se recorre ao elemento sobrenatural para a busca da solução dos problemas: é através da esperteza que a princesa e ele finalmente vencem o barbeiro e o rei. Embora os heróis só consigam superar os sucessivos obstáculos que aparecem com a ajuda de elementos sobrenaturais, as recompensas recebidas por eles são sempre bem "terrenas", como dinheiro e cargos. Esse elemento talvez contribua para aproximar o cotidiano do leitor do universo dos folhetos: recorre-se à ajuda sobrenatural (que, imagino, pode ser concretizada através do culto aos diferentes deuses e religiões ou o apelo à sorte) para se obter melhorias materiais ainda na vida terrena.

Em outros poemas, as forças sobrenaturais agem menos diretamente sobre a conduta dos personagens, parecendo contribuir para dar um tom de mistério à narrativa, gerando certas expectativas no leitor. Em *O cachorro dos mortos,* por exemplo, todas as vezes que Calar ia até as cruzes dos seus patrões mortos, uivava muito, de uma maneira extremamente estranha. No momento em que fugia das autoridades, Valdivino, o assassino, viu os fantasmas daqueles a quem havia provocado a morte:

> "Ele viu o gameleiro
> Que sombreava a estrada
> Floriano de Oliveira
> Angelita e Esmeralda
> Sebastião soluçando
> E D. Maria prostrada
>
> Viu vir uma carruagem
> Nela vinha um magistrado
> Que saudou os 5 vultos
> Depois de ter apeiado
> Exclamou: sangue inocente,
> Breve has de ser vingado" (*O cachorro dos mortos,* p.29)

Em *As proezas de João Grilo,* o poeta recorre ao sobrenatural para explicar a singularidade do protagonista: sua inteligência e esperteza, apesar de sua fragilidade física. O nascimento de João é permeado de elementos, pertencentes ao misticismo popular, que expressam o poder da natureza e desafiam a ciência: chorou ainda dentro do ventre da mãe, nasceu de sete meses, à noite, no dia de um eclipse da lua, e no momento da explosão de um vulcão. Como se não bastassem esses fenômenos, no seu nascimento, havia até mesmo lobisomem na rua.

Em *O pavão misterioso,* o sobrenatural aparece, permeando toda a história, sobretudo como hipótese, como suspeita, principalmente para os personagens (provavelmente não para o leitor, a quem é dada conhecer a origem do pavão): a primeira vez que Evangelista chega ao sobrado, Crêuza lhe pergunta se é "vivo ou encantado" (p.16). O conde planeja colocar banha amarela na cabeça do invasor para saber se ele era "anjo ou satanaz" (p.20): caso fosse "gente desse mundo", certamente usava "feitiço encantado" (p.20). Na verdade, o mistério, o encanto do protagonista tem sua origem na tecnologia, mesmo quando o poeta adjetiva certos objetos de "misterioso" ou "enigmático". O lenço utilizado para fazer desmaiar Crêuza e o conde, por exemplo, é "enigmático" (p.15) – o poeta não dá maiores explicações sobre isso –, mas quem o fabrica é o mesmo engenheiro que fabricou o pavão, fazendo o leitor supor – creio – que não se tratava de algo sobrenatural, mas de uma invenção tecnológica. Podemos pensar, por outro lado, que talvez para aquele tipo de leitor, pouco habituado ao uso aplicado da ciência em seu cotidiano, a tecnologia fosse mesmo algo enigmático, sobrenatural, misterioso.

Em muitos casos, como já me referi, as ações sobrenaturais são um meio para que o(s) herói(s) possa(m) cumprir sua sina. A questão do destino é extremamente forte em várias histórias de folhetos. Em *Historia da princesa da Pedra Fina,* o leitor poderia perguntar-se, por exemplo, por que a princesa estava encantada. O poeta não dá maiores explicações – o destino assim determinou: "a origem do encanto/foi para cumprir a sina" (p.10). No mesmo poema, quando José vai buscar laranjas no reinado das laranjeiras, cumprindo a tarefa imposta pelo rei, recebe instruções da princesa. Nessas instruções, ela lhe afirma que, mesmo encontrando bichos ferozes no lugar desconhecido, José seguisse determinado, porque era desse modo que lhe estava destinado: "Não te importas com nada/porque assim determina" (p.17). A sina está

novamente presente quando a mãe de José, ao narrar a história do filho à princesa, explica-lhe:

> "Ele era inteligente
> *não sei se era por sina*
> pois desejou ver as pernas
> da moça da Pedra Fina
> meu marido teve medo
> foi com ele a disciplina" (*Historia da princesa da Pedra Fina*, p.30, grifos meus).

O destino, através de "forças ocultas", também age para que Valdivino esqueça a carteira dentro do tronco da árvore e, mais tarde, possa ser acusado, com provas, de assassino:

> "*Porem uma força o culta*
> *Permitiu que ele perdesse*
> *E a mesma força impoz*
> *Que ele se esquecesse*
> Para dizer ao seu tempo:
> - O assassino foi esse!" (*O cachorro dos mortos,* p.11, grifos meus)

Mesmo quando o folheto não traz elementos sobrenaturais, a presença do destino ou da sina é extremamente importante na argumentação do poeta para explicar a ocorrência de determinados fatos. Em *O barbaro crime da mattas da Varzea*, por exemplo, o autor já inicia a narrativa afirmando que o acaso é o principal fator na condução dos fatos:

> "*Tudo provém do acaso*
> Conforme a situação,
> As vezes um homem assascino
> Não é por máu coração
> Mesmo na historia exata
> Como succedeu na matta,
> Da Uzina de São João." *(O barbaro crime das mattas da Varzea*, p.1, grifos meus)

Em *A lamentável morte de Getúlio Vargas*, o poeta procura justificar o suicídio do presidente também através da sina que lhe foi atribuída:

> "Todo povo brasileiro
> Reclama e se maldiz
> Pela perda dum heróe
> Que prezidia o paiz
> Eliminou-se a si proprio
> *Assim o destino quis*" (*A lamentável morte de Getúlio Vargas,* p.6, grifos meus)

Na última estrofe do folheto, o poeta retoma a questão do destino traçado por Deus para o presidente e, para que o leitor não tenha dúvidas sobre a questão, afirma que Vargas deixa de existir na terra para passar a morar com Deus:

> "*A sina que Jesus traça*
> *Ninguem pode desistir*
> *E quem traz ela traçada*
> *Cedo ou tarde há de cumprir*
> Deixa de existir na terra
> Para com Deus existir" (*A lamentável morte de Getúlio Vargas*, p.8, grifos meus).

A religiosidade cristã também está presente nos folhetos analisados: elementos como o perdão, a conversão, a oração, o temor à Deus e a bondade divina perpassam as diversas histórias. Em *A batalha de Oliveiros com Ferrabraz,* por exemplo, a questão religiosa está permanentemente presente, representada pela luta entre um cristão e um turco e pela conversão desse último. Várias são as estrofes em que o tema da conversão é introduzido pelo poeta. Nas estrofes abaixo, Oliveiros roga a Deus para que tenha compaixão do pecador, no contexto das Cruzadas, da luta contra os infiéis:

> "Disse Oliveiros consigo
> meu Deus, se vós concedesse
> que este turco conhecesse
> que é feliz viver comtigo,
> livraria-o do perigo
> de su'alma se perder
> o céo havia de colher
> uma alma quase perdida
> que depois de arrependida,
> podia se converter." (*Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, p.26)

> "Jesus filho do Eterno
> exemplo da redemção,
> livrai a este pagão
> do abismo do inferno
> dai-lhe um desejo moderno
> um intuito que o avise
> nessa miseravel crise
> dai-lhe isso como prenda
> que de tudo se arrependa,
> creia em vós e se batise." (*Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, p.27)

Para convencer Ferrabraz da necessidade de sua conversão, Oliveiros traz argumentos típicos da doutrina cristã: a força, a onipresença e a energia de Deus, sua capacidade de olhar e julgar os humanos, a ilusão de que a felicidade estaria nas vitórias mundanas e

nos bens terrenos. Esses elementos podem ser visualizados de maneira explícita nas seguintes estrofes:

> "Disse Oliveiros: senhor
> eu não preciso riquesa,
> quero morrer na probresa
> mas bem com meu salvador
> porque foi meu creador
> e por minha alma trabalha
> um instante não empalha
> para valer os fieis
> turco cuida dos teus papeis,
> vamos dar fim a batalha." (*Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, p.17).

> "Oliveiros respondeu
> Ferrabraz fique sabendo,
> que tudo Deus está vendo
> pois o mundo todo é seu
> um guerreiro como eu
> não vai atraz de cilada
> com Deus não me falta nada
> me basta os prodigios seus
> não quero mais do que Deus
> uma lança e uma espada." (*Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, p.18-19).

> "Quero que fique sabendo
> que existe um Deus que nos cria
> sua força e energia
> é como aqui tú estaes vendo
> vim aqui quasi morrendo
> todo chagado e ferido
> de um combate que tinha tido
> para ele defender
> sem de teu balsamo beber,
> fui de Deus favorecido." (*Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, p.27).

> "Deixe estes idolos que adora
> creia na Virgem Maria,
> creia que um Deus nos cria
> julga tudo em uma hora
> bote estas ilusões fóra
> que o demonio não lhe pise
> peça a Jesus que o avise
> abrace a religião
> peça das culpas perdão
> creia em Deus e se batise." (*Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, p.28)

Ferrabraz acaba convertendo-se ao cristianismo, aceitando ser batizado, para a alegria do pregador:

"Nobre e grande cavaleiro!
disse o turco arrependido,
agora estou convencido
que teu Deus é verdadeiro
grande bom e justiceiro
ente de grande míster
faz tudo quanto ele quer
nele não há quem pise
te peço que me batise,
depois faça o que quizer." (*Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, p.30).

"Oliveiros quando acabou
de ouvir o que ele dizia,
ficou com tanta alegria
que ele contente chorou
as feridas lhe curou
livrou ele de morrer
então se ouvia dizer,
aquela alma fiél (p.30)
bemdito o Deus de Israel
que foi, que é, e há de ser." (*Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, p.31)

O perdão cristão também está presente em *O cachorro dos mortos*: uma das vítimas do assassino, por ser cristã, na hora da morte, perdoa seu algoz:

"Contudo monstro, perdoo-te
Porque fui e sou cristã
A morte de meu irmão
A minha e de minha irmã
Tu hoje matas a mim
Outro te mata amanhã" (*O cachorro dos mortos*, p.9)

A comunicação com Deus, através da oração, está presente também em *Batalha de Oliveiros e Ferrabraz* e em *O pavão misterioso*:

"Beijou a cruz da espada
prosseguiu uma oração,
oh! Virgem da Conceição
Maria pia e sagrada
mãe de Deus Imaculada
esposa casta e fiél
pelo vinagre e o fél
que Cristo bebeu na cruz
rogai por mim a Jesus,
nessa batalha cruel." (*Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, p.16).

"Ás quatro da madrugada
Evangelista desceu
Crêuza estava acordada
nunca mais adormeceu
a moça estava horando
o rapaz lhe apareceu." (*O pavão misterioso,* p.27)

Em *A lamentável morte de Getúlio Vargas,* "folheto de acontecido" e, portanto, a princípio, menos propenso à introdução desse tipo de elemento, o poeta parece concordar com o imaginário popular e cristão de que o suicídio é pecado. No entanto, não pode admitir que Vargas, o grande protetor dos pobres, tenha cometido pecado, ou seja, que ele não pertença à comunidade cristã. Em vários momentos do texto, o poeta marca a condição religiosa do ex-presidente. O momento do suicídio é um deles: através do perdão pedido a Deus – imaginado pelo poeta – o presidente estaria isento de ter cometido pecado.

"Ele terminando a carta
Em uma arma pegou
Pedindo perdão a Deus
No seu peito detonou
Por ter sido gravemente
Sobre o solo tombou" (*A lamentável morte de Getúlio Vargas*, p.3)

No momento de vestir Vargas para o enterro, novamente aparece a preocupação do autor em argumentar, junto ao leitor (e talvez a si próprio) de que se tratava de alguém religioso:

"Trajaram ele de preto
Nessa mesma ocasião
Um Terço da mesma cor
Colocaram em sua mão
Era dando prova que
Era da religião" (*A lamentável morte de Getúlio Vargas*, p.3)

Na penúltima estrofe, o poeta compara Vargas ao Cristo: ambos escolheram morrer pelo povo:

"Na hora de sua morte
Ele ainda disse assim
Eu vou morrer pelo povo
Se é de morrer por mim
Porque um soldado herói
Sempre luta até o fim" (*A lamentável morte de Getúlio Vargas*, p.8)

Algumas estrofes antes, o poeta já tinha justificado o suicídio de maneira semelhante: "Deu seu sangue em beneficio/Premio da maior valia" (p.5)

Os dois folhetos do grupo analisado com menor presença de elementos religiosos são, por seu próprio caráter, *Proezas de João Grilo* e *A chegada de Lampião no inferno*. Quando afirma, já no primeiro verso do poema, que João Grilo era um cristão, certamente o poeta está se referindo ao sentido popular do termo: "criatura humana", "pessoa"[171], não introduzindo nenhum elemento referente à religiosidade propriamente dita. A Igreja institucionalizada é satirizada no poema (assim como outras instituições, como a escola), principalmente através dos dois episódios do padre. Na cena em que sua mãe diz que passa necessidades financeiras, no entanto, João Grilo recorre a Deus para lhe consolar: "João lhe disse: Ainda existe/O mesmo Deus da bondade" (p.12).

Em *A chegada de Lampião no inferno*, o tom de toda a narrativa é muito irônico. Certamente os elementos sobrenaturais nela presentes não expressam um suposto caráter místico do poema. A história se passa no inferno, é uma "alma" de um cabra de Lampião que conta a história, o autor sugere que o leitor, se duvidar da história, escreva para o inferno para saber de informações, mas nenhum desses elementos dá um tom mágico, sobrenatural, à história. Ela é, sobretudo, irônica. Esse tom é demonstrado pelo absurdo da situação descrita e detonadora de todo o poema: nem satanás aceita Lampião. Situação resumida sobretudo na estrofe 11, quando o vigia pergunta ao chefe do inferno se pode deixar Lampião entrar:

> "- Não senhor satanaz disse
> vá dizer que vá embora
> só me chega gente ruim
> eu ando muito caipora
> estou até com vontade
> de botar mais da metade
> dos que tem aqui pra fora" (*A chegada de Lampião no inferno*, p.3)

Finalmente, observei também, nos folhetos, a importância conferida à morte na construção dos enredos. O único folheto, do conjunto analisado, em que a morte não está presente, é *Proezas de João Grilo.* Nos demais, a morte é algo essencial na própria construção das histórias. Em *O barbaro crime das mattas da Varzea* e *A lamentável*

[171] Cf. Aurélio B. de Holanda Ferreira (1986, p.501). De qualquer maneira, esta denominação só tem sentido em uma sociedade de tradição cristã.

morte de Getúlio Vargas os folhetos são escritos baseados em histórias reais e o tema principal dos poemas é exatamente a morte. *O cachorro dos mortos* pretende também ser a narrativa de um *fait-divers* em que a morte é o elemento principal: é a partir dela – dos três crimes – que todo o enredo é desencadeado. Além da morte dos três irmãos que geram a história, morrem, ainda, no folheto, a mãe e o pai deles (inicialmente, o poeta afirma que ele enlouqueceu, depois, já aparece como vulto), a mãe do assassino, o assassino, o carrasco e o próprio cachorro, Calar, protagonista da história. Em *História da princesa da Pedra Fina* e *O pavão misterioso,* o poeta utiliza a morte como estratégia para eliminar os inimigos do(s) herói(s). No primeiro desses folhetos, o rei e o barbeiro, personagens causadores das angústias de José e da princesa, morrem – subitamente – em uma só estrofe. A morte também é necessária para o desencantamento da princesa, que estava em forma de serpente: somente matando o leão com quem lutava, José a desencanta. Em *O pavão misterioso,* o conde, pai de Crêuza, também morre subitamente: o poeta parece ansioso para eliminar aqueles que impedem a plena realização do herói. Em *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz* a morte efetivamente não ocorre no núcleo central da história, mas paira como uma ameaça o tempo todo: de certa forma, o leitor a aguarda durante o decorrer do episódio; graças à conversão do não cristão, no entanto, não chega a ser efetivada. A concepção de morte do poeta é aquela presente no imaginário cristão: “Oliveiros viu com calma/que o turco só tinha a alma/o corpo estava acabado.” (p.26). Finalmente, a morte aparece em *A chegada de Lampião no inferno*, de maneira central, mas, como ocorre em todo o folheto, de forma extremamente irônica: é o “espírito” de um ex-cabra de Lampião que conta a história, o cenário principal do poema é o inferno e o poeta pede àqueles que não acreditam em suas afirmações que escrevam para o inferno à procura de Lampião.

Pode-se afirmar, depois de realizada a análise do caminho narrativo percorrido pelo poeta para a elaboração dos poemas e da análise das marcas de oralidade neles presentes que, em muitos casos, o universo dos folhetos parece se assemelhar àquele das narrativas orais. As narrativas orais obedecem, como têm demonstrado estudos que se detêm sobre as relações entre oralidade e *letramento*, a certos padrões de composição que auxiliam na performance dos poetas, na memorização e na incorporação de temas e valores por parte da audiência. O esquema narrativo é, na maior parte das vezes, mais importante do que os detalhes do conteúdo das narrativas. As fórmulas – grupo de

palavras nas mesmas condições métricas e que obedecem a um mesmo padrão sintático –, o ritmo e a estabilidade de certos temas e idéias facilitam a tarefa do poeta e auxiliam a audiência na memorização.

Milman Parry, ao analisar a Ilíada e a Odisséia, demonstrou que esses poemas, atribuídos a Homero, estruturavam-se a partir de algumas equações simples, estrategicamente distribuídas ao longo do poema, facilitando a fixação, as ligações dentro da sequência e a repetição. Os estudos de Albert Lord (1960) e Eric Havelock (1963) também contribuíram para mostrar que essas longas epopéias foram transmitidas de geração em geração (Homero somente as registrou 500 anos após os acontecimentos que narram), sem que fosse preciso, como por muito tempo se acreditou, um esforço sobre-humano de memorização: frases estereotipadas, fórmulas e segmentos da narrativa contribuíam para a conservação da tradição. Eric Havelock (1995), referindo-se ao trabalho de Parry, assim compreende o papel das fórmulas na composição e do desempenho oral dos poetas:

> "Sua concentração nos epítetos padronizados (do texto homérico) e ligados aos nomes próprios levou-o à conclusão de que essas e outras fórmulas eram artifícios para se improvisar a narrativa, à medida que esta se desenvolvia. Estavam elas armazenadas na memória do bardo, prontas para entrarem em ação sempre que necessário. O estudo, posteriormente, estendeu-se a outras frases-fórmulas mais pertinentes à narrativa. Sua função era percebida como ajuda à improvisação, preenchendo lapsos métricos para permitir ao cantor a manutenção do fluxo narrativo. Entretanto, deve-se observar que sua obra introduziu o conceito de armazenamento de material na memória oral, embora esse material armazenado, semanticamente falando, era de significância limitada. Essas conclusões foram posteriormente confirmadas empiricamente pela prática dos cantores iugoslavos, pois estes também, em parte, improvisavam suas recitações, contando uma história que incluía a fraseologia já empregada em versões anteriores." (Havelock, 1995, p.29).

As pesquisas têm demonstrado que a obediência a certos padrões formais nas narrativas orais determina também a sintaxe da linguagem. Analisando os poetas da Somália, Antonucci (*apud* Ong,1982) demonstrou que os poetas orais têm, na composição de seus poemas, não somente constrangimentos fonológicos e métricos, mas também sintáticos. Nos poemas, apenas algumas estruturas sintáticas específicas são utilizadas.

Os autores que estudam a literatura de cordel brasileira também encontram, em sua estrutura, a recorrência a certas fórmulas e padrões de composição, semelhantes aos encontrados nas narrativas orais:

> "Uma das características formais da Literatura de Cordel é a obediência a modelos de composição, dos quais o poeta popular procura não fugir.
> Há sempre repetições do mesmo tipo de estrofe e dos padrões métricos e contínua retomada dos mesmos assuntos, o que assegura à Literatura de Cordel uma perenidade, formal e de conteúdo, decorrente da exploração reiterativa dos mesmos topoi estilísticos e temáticos. Quanto mais o folheto se amolda aos procedimentos tradicionais, mais aplaudido e apreciado se torna." (Tavares Júnior, 1980, p.60).

Repetição e renovação. Entre esses dois movimentos, o poeta cria seus versos. Ivan Proença (1977) afirma que o poeta será "...tanto mais importante quanto menos original se mostra, isto é, quando mais seguir as fórmulas e os usos tradicionais. Daí provavelmente, o emprego intensivo de variado material clichê, lugares-comuns, chavões. O *ufanismo* e sua carga ingênua, aliás, compõe esse quadro do lugar-comum" (Proença,1977, p.42).

Além dos clichês, o poeta se utiliza de outros recursos também presentes em outras formas de manifestações de cultura popular. Como exemplo, Proença (1977) cita a "...condução hiperbólica dos textos, basicamente ao longo de desafios, pelejas. Alguns romances também trazem à tona peripécias incríveis onde o exagero passa a componente importante da narrativa, acostumando e condicionando o leitor de tal maneira, que a diminuição do 'ritmo' de exageros normalmente é motivo de desinteresse em relação ao texto." (Proença, 1977, p.55). À semelhança de outras formas de narrativas orais, o tom emocional, como se buscou demonstrar, também caracteriza as histórias de cordel.

4. A "enciclopédia do leitor"

Além de trazer marcas da oralidade em sua estrutura narrativa, no léxico, na sintaxe utilizados, na presença do elemento mítico-religioso, os textos também expressam temas familiares ao suposto leitor/ouvinte? Qual a "enciclopédia" imaginada por autores e/ou editores desse tipo de impresso para seu possível leitor?[172]

Um dos primeiros elementos que analisei buscando me aproximar de qual seria, em linhas gerais, a "enciclopédia do leitor" visado pelo poeta e/ou editor refere-se ao local onde se passam as histórias ou a outros lugares mencionados no texto. Analisei,

[172] Refiro-me aos leitores/ouvintes porque, como se sabe, a competência do destinatário não é necessariamente a do emitente (Eco, 1986/1979).

também, a presença de elementos, nas histórias, que possivelmente faziam parte do mundo do cotidiano do leitor/ouvinte de folhetos.

Dos oito folhetos analisados, três se passam em lugares demarcados, no Brasil, certamente conhecidos, pelo menos de nome, dos leitores/ouvintes. Os folhetos de "acontecido", como se era de esperar, são aqueles que mais precisamente delimitam os cenários e as datas de suas histórias. A história de *O barbaro crime das mattas da Varzea*, como o próprio título indicada, passa-se, na maior parte do tempo, nas matas de uma usina na Várzea, bairro do Recife, na época bastante isolado do centro da cidade. Referências a outros locais, provavelmente também conhecidos do leitor, também são feitas: o assassino é preso no engenho Santa Fé, localizado na cidade de Joaquim Nabuco, interior de Pernambuco. Mesmo que não conheça exatamente nem o engenho nem o bairro citados, as referências dadas são fáceis de serem localizadas principalmente para o leitor morador do litoral ou da zona da mata do Estado: afinal, a ocupação de Pernambuco nessas regiões deu-se (e, em grande parte, dá-se até os dias atuais) através de engenhos de cana-de-açúcar e, posteriormente, de usinas. O folheto é construído a partir de fatos bem cotidianos, encontráveis ao longo do tempo nas páginas policiais dos jornais – uma mulher que trai o amante, um crime passional, a descoberta e a prisão do assassino – e, ao mesmo tempo, recorrendo a valores universais, que permeiam toda a história: a falsidade, a vingança e a punição pela traição, a imagem da mulher vulnerável e pecadora e do homem sem controle ao ver sua "honra manchada". O fato de o folheto trazer a data do episódio que narra também contribui para que, no processo de recepção, o leitor/ouvinte de folhetos compreenda a história dentro de um universo cotidiano, temporal, circunstanciado, apesar da presença dos elementos universais.

A lamentável morte de Getúlio Vargas apresenta um esquema semelhante. O cenário do poema é, genericamente, o "Brasil", a pátria brasileira. Algumas cenas se passam na "capital federal" e o presidente é levado para ser sepultado em "sua terra natal". Fala-se também das repercussões de sua morte em todas as capitais brasileiras. Assim, fala-se de um fato preciso, em um lugar mais ou menos delimitado. A datação do episódio também contribui para que o leitor situe o folheto em um quadro real, cotidiano. Ao mesmo tempo, como ocorre no folheto analisado anteriormente, o poeta recorre a elementos universais que buscam comover o leitor, lembrando-lhe alguns "feitos" de

um "vulto" que, momentaneamente, deixa de ser humano (comparado até mesmo com Cristo), de forma que o celebre, fazendo o folheto ultrapassar uma função meramente informativa.

O cachorro dos mortos é o terceiro dos folhetos do grupo que data e situa a narrativa para o leitor: a história se passa na Bahia entre 1806 e 1809. A festa, cenário da descoberta do crime, ocorre na própria capital do Estado. Em alguns momentos do folheto, aparecem referências a outros lugares: para compor a junta médica para examinar se o assassino é louco ou não, por exemplo, as autoridades brasileiras mandam vir quatro médicos do "reino de Portugal". Certamente, Portugal fazia parte, mais do que nos dias atuais, do imaginário das pessoas comuns, na época. Afinal, apenas cerca de cinqüenta anos separavam a queda do último imperador brasileiro, um filho de portugueses, do cotidiano dos supostos leitores do folheto. O poeta introduz, ainda, na história, elementos bem cotidianos para o leitor. A recompensa, dada pela justiça da Bahia, para quem denunciasse os assassinos era, por exemplo, em réis:

> "Dava dez contos de réis
> Na moeda que quizesse;
> A pessoa que chegasse
> E seriamente dissesse
> Teria mais uma terreno
> E pessoa que soubesse" (*O cachorro dos mortos,* p.14).

Na mesma moeda, o pai do assassino negocia com o futuro carrasco de seu filho:

> "Pegue dez contos de réis
> Que lhe dou adiantado
> E se tiver a fortuna
> Dele não ser enforcado
> Dar-lhe-ei mais vinte contos
> O dinheiro está guardado" (*O cachorro dos mortos,* p.26)

Elementos universais, por sua vez, também estão presentes em toda a história. Mais uma vez, a questão da "falsidade" merece destaque. Para descrever Valdivino, o assassino, o poeta assim se expressa:

> "O sedutor conheceu
> Seus planos serem debalde
> E só podia vence-las
> Por meio de falsidade,
> Que é a arma mais propria
> Aonde existe a maldade" (*O cachorro dos mortos,* p.3).

Outros três poemas do grupo analisado, quando se passam em lugares específicos, anunciados pelo poeta, fazem referências a locais abstratos, fora do Brasil, ou a locais imaginários, certamente só conhecidos dos leitores através do próprio universo de poemas. Além disso, os enredos não são datados, contribuindo para o caráter abstrato das histórias. Segundo Raymond Cantel (1993), a referência a outros locais e a outros tempos nos romances de cordel tem uma função, sobretudo, de deslocar o leitor para outro mundo, o mundo do maravilhoso:

> "La nostalgie du monde féodal européen, idéalisé dans les contes de l'enfance et investi du pouvouir de dépaysement dû au double éloignement dans l'espace et dans le temps, a inspiré des centaines d'histoires de princes, de rois et d'empereurs Qui pour agir dans les royaumes parfois mythiques n'en sont pas moins les héritiers des thèmes carolingiens. (...) L'action se déroule souvent dans un pays du vieux monde. (...) Comme on pouvait s'y attendre tous ces lieux se ressemblent, ils sont nommés mais pas décrits. Leur seule fonction est le dépaysement merveilleux, à peine accentué dans les royaumes purement allégoriques Qui sont le théâtre de nombreuses histoires de la même famille." (Cantel, 1993, p.53; 54).

A batalha de Oliveiros com Ferrabraz tem como cenário a França, embora isso só seja anunciado indiretamente, quando o poeta, através do personagem de Ferrabraz, faz referência ao exército francês. Refere-se também aos "campos de Mormionda", onde vivem Carlos Magno e os seus doze cavaleiros. O inimigo, considerado o "legítimo dono" do "reino de Alexandria" vem da Turquia; é pagão, mas se converte ao cristianismo. A época em que se passa a história não é precisada, embora o leitor com uma certa enciclopédia saiba que ela se passa na Idade Média, na época em que Carlos Magno viveu. Embora o poema fale sobre um mundo relativamente abstrato, povoado de cavaleiros, duques, rei, guerreiros, e sem aparente relação com o cotidiano do suposto leitor, ao trazer em seu núcleo elementos universais (já explorados em outros estudos), como a questão do antagonismo entre o bem e o mau, expressa na luta do cristianismo (representado pelos fiéis) contra o paganismo (que caracteriza os infiéis); o grande teor religioso do texto (com presença de questões como a fé, a conversão e a oração); ou mesmo valores como a valentia, a coragem, a persistência, a fidelidade, a obediência, contribuem para aproximá-lo do universo do leitor. Todo esse mundo trazido pelo poema faz parte, de uma maneira ou de outra, do imaginário ibérico-cristão, presente também em outras manifestações da cultura (como autos populares, toadas, canções) no qual o leitor está imerso sem que necessariamente disso tenha consciência.. Além disso, o poema traz diversos elementos do cotidiano da época: Ferrabraz, por

exemplo, está em busca de um rei para "pelêjar" (p.2) e, nas estrofes finais, os turcos estão aguardando Oliveiros atrás de um "oiteiro" (p.31).

Em *O pavão misterioso*, os protagonistas vivem na Turquia:

> "João Batista ai voltou
> da Grecia para a Turquia
> e quando chegou em Méca
> cidade em que residia
> seu mano Evangelista
> banqueteou este dia" (*O pavão misterioso*, p.6).

Quando recebe a herança do pai, João Batista resolve viajar pelo mundo: vai ao Japão e à Grécia. A época em que se passa a narrativa também não é precisada, o que auxilia, mais uma vez, no caráter abstrato/universal da história. Outros elementos aparentemente estranhos ao universo do leitor também estão presentes no poema. Para caracterizar o conde, por exemplo, o poeta o compara a Nero:

> "Mora aqui nesta cidade
> um conde muito valente
> mais soberbo do que Nero
> pai d'uma filha somente,
> é a moça mais bonita
> que há no tempo presente." (p.4)

No entanto, como pode ser observado na estrofe citada, o poeta, ao longo de todo o poema, mistura elementos "estranhos" – como, no caso, o conde e Nero – com elementos cotidianos, como a evocação da figura do "valente", tão comum no universo dos folhetos e dos leitores. Embora a história se passe na Turquia, o pai de Evangelista e João Batista é capitalista, dono de uma fábrica de tecidos e tem dois filhos, estrangeiros.

> "Residia na Turquia
> um viuvo capitalista,
> pai de dois filhos solteiros
> o mais velho, João Batista,
> então o filho mais moço
> se chamava Evangelista.
>
> O velho turco era dono
> duma fabrica de tecidos
> com larga propriedade
> dinheiro e bens possuidos
> deu de herança a seus filhos
> porque eram bem unidos." (*O pavão misterioso*, p.1)

O engenheiro que fabrica o pavão é também empregado da fábrica: mora na rua dos operários, na vila da fábrica:

> "Respondeu-lhe o jornalista
> - tem o doutor Edmundo,
> na rua dos operários
> é engenheiro profundo
> para inventar maquinismo
> é ele o maior do mundo." (*O pavão misterioso*, p.11).

Na época em que foi composto o poema, provavelmente no final dos anos 20 ou início dos anos 30, a Companhia de Tecidos Paulista, fundada em 1891 e situada em Paulista, então pertencente à Olinda, era a maior fábrica têxtil do Nordeste e uma das maiores do país. Sua presença é bastante forte no imaginário das pessoas que viveram naquele momento. A partir de 1904 a Companhia passou ao controle acionário da família Lundgren, cujo chefe, Herman Lundgren, era um comerciante importador e exportador de origem sueca. Com a morte de Herman Lundgren, em 1907, a *CTP* passa a ser dirigida de fato por seus filhos Alberto, Frederico e Artur, principalmente os dois últimos. A produção da fábrica, que mantinha uma vila operária, era escoada por uma rede comercial varejista própria, as Lojas Paulistas:

> "Em 1920 os irmãos Lundgren teriam cerca de duzentas lojas varejistas próprias, espalhadas por todo o Nordeste do Brasil, nas quais vendiam a sua própria produção e a de outras fábricas (...) Em 1924 é inaugurada outra fábrica da *CTP* na localidade de Rio Tinto, na Paraíba. No final dos anos 30 a expansão das cadeias de lojas de tecidos dos Lundgren acontece em pleno sul do país, com as Casas Pernambucanas. (...) O período da Segunda Guerra Mundial fez aumentar a produção da fábrica de Paulista e promoveu a incorporação de novos trabalhadores. No final dos anos 40 a *CTP*, em seus dois estabelecimentos (...), assim como em seus serviços de *gerência externa*, empregava cerca de 15 mil operários." (Rosilene Alvim, 1997, p.9).

Assim, como se pode ver, a presença de uma fábrica de tecidos, gerenciada por dois irmãos estrangeiros, e de operários que moravam na vila da fábrica, não era, certamente, estranha ao universo dos supostos leitores do poema.

Esse procedimento – misturar elementos "estranhos" com cotidianos – permeia todo o poema. Como já me referi, João Batista decide viajar pelo mundo – um mundo certamente desconhecido para o leitor. No entanto, o meio de transporte utilizado para as viagens era bastante concreto, palpável, cotidiano para quem lia ou ouvia o poema:

"João Batista entrou na Grecia
divertiu-se a passear
comprou passagem de bordo
e quando ia embarcar
ouviu um grego dizer:
- Acho bom se demorar." (*O pavão misterioso*, p.3).

Na época, diversas companhias de navegação tinham rota a partir de Recife – que possuía um dos portos mais movimentados do país – de onde partiam para cidades brasileiras e estrangeiras[173].

O pavão pode ser misterioso, com um funcionamento incompreensível para o leitor/ouvinte da história. No entanto, sua capacidade de peso e a altitude em que podia voar, facilmente poderia ser imaginado por quem lia, principalmente os moradores da zona rural e os migrantes:

"Eu fiz um aeroplano
da forma de um pavão,
que se arma e se desarma
comprimindo num botão
e carrega doze *arrôbas*
tres *leguas* acima do chão." *(O pavão misterioso,* p.13-14).

O preço do pavão também poderia ser visualizado: custou "cem contos de reis", mas Evangelista achou que valia "duzentos" (p.14). O retrato de Crêuza à venda no dia de sua aparição (cena também certamente familiar aos leitores: ambulantes vendendo retratos de personalidades) custava "um conto de reis" (p.6). A festa do casamento entre a condessa e Evangelista parece conter também elementos bastante familiares ao universo do público: nele, houve "retrêta" (p.30) e leu-se o "telegrama" comunicando a morte do conde (p.30). E, finalmente, embora o protagonista da história e seu irmão fossem turcos e, portanto, provavelmente pagãos, chamavam-se João Batista e Evangelista, dois nomes extremamente cristãos.

A narrativa de *Historia da Princesa da Pedra Fina* se passa no ainda mais genérico "reino da Pedra Fina": lugar abstrato, universal, semelhante àqueles descritos nos contos de fada, nas narrativas medievais. Nesse lugar abstrato, vivem, como se pode intuir, rei, princesas e também um barbeiro, certamente elemento mais cotidiano, mais próximo ao

[173] Cf. Indicador da cidade (1932) e Pernambuco (1931). Em algumas memórias essa questão aparece de maneira particularmente forte. Ver, em especial, Mário Sette (1980).

leitor do que os demais. Toda a história está permeada pela presença de elementos típicos das narrativas orais: obstáculos são postos para o protagonista, que, sucessivamente, consegue superá-los. Esses obstáculos também apresentam pouco em comum com aquilo que diariamente os leitores/ouvintes de folhetos vivenciavam: incluem um rio perigoso, leões, serpentes e locais misteriosos como "o reino das laranjeiras" (p.14), o "reinado das limeiras de Tupar" (p.19) ou mesmo o inferno (onde o protagonista não chega a ir). O fato de o folheto não precisar a data nem o local quando e onde se passa a história certamente contribui para seu caráter abstrato e universal. No entanto, apesar de construída a partir de todos esses elementos abstratos, a história está permeada de situações provavelmente bastante cotidianas para o público leitor de folhetos. O pai de José, por exemplo, que tem três filhos, é pobre e trabalha em um roçado. Enquanto os quatro homens passam o dia no trabalho, a mulher permanece em casa preparando a comida:

> "Disse o marido a mulher:
> - vou trabalhar no roçado
> os meninos tambem vão,
> p'ra ajudar-me de outro lado
> você cá mate um franguinho,
> apronte, e leve guisado." (*Historia da princesa da Pedra Fina*, p.1).

O desejo de um dos irmãos de José é comer um prato bastante comum na região, principalmente durante as festividades da Semana Santa: feijão com bredo. Quando José vai ao rio pela primeira vez, o poeta refere-se a algo provavelmente bastante presente na vida cotidiana dos leitores/ouvintes de folhetos, principalmente para os que viviam na zona rural e, especificamente, no agreste e no sertão – a presença ou não da água: o personagem pode atravessá-lo pois "tinha pouca agua/por ser o tempo de estio" (p.5). Em dois momentos do poema, o barbeiro, depois que vê as companhias de José, o chama de "coronel" (embora um coronel não caiba no universo comum dos contos de fada), referência certamente bastante presente para os leitores de folhetos. Em outra situação, quando o rei vai conhecer a princesa no palácio de José, utiliza um carro. Os reis tradicionais dos contos de fadas não usam, certamente, automóveis para se locomoverem. Imagino, no entanto, que, na época, em que eram ainda raros esses veículos, eles representavam *status*, um *status* digno de "reis". Em outros momentos do texto, o poeta faz referências a medidas bastante familiares ao universo dos leitores: um cavalo é vendido por dez contos de réis e o reinado a que José deve ir fica a "mil

leguas" do lugar onde estavam. Para dar idéia da velocidade que o cavalo alcançava, o poeta lança mão, mais uma vez, da medida de distância mais comum para aqueles habituados a andar de cavalo:

> "Não é preciso dizer
> quanto o cavalo corria,
> nem mesmo uma ave de pena
> a favor da ventania
> basta dizer que tirava
> uma mil legua por dia" (*Historia da princesa da Pedra Fina*, p.18).

Finalmente, os dois últimos poemas do grupo são aqueles de tom mais irônico e os cenários das histórias parecem não exercer um papel significativo no processo de distanciamento ou aproximação do leitor ao seu mundo cotidiano. Em *As proezas de João Grilo*, não há referências ao local onde se passa a maior parte da história. Sabe-se que João Grilo morava perto de um rio, onde ia pescar toda tarde. Quando narra o episódio do português, afirma que ele morava "no suburbio da Cidade". Não explicita, no entanto, de qual subúrbio fala, nem de qual cidade. A história, no entanto, principalmente em sua primeira parte, está recheada de elementos do cotidiano. Os personagens que contracenam com João tanto pertencem a um universo mais circunstanciado, como o vaqueiro (figura típica do sertão, familiar, portanto, a uma parcela dos leitores/ouvintes) e um português que vende ovos (a figura do português comerciante era bastante popular no período, principalmente nas cidades), quanto a um universo que ultrapassa tempo e espaço: um padre e um professor. Para realizar suas artes, João recorre a objetos/animais certamente bastante conhecidos do público leitor: a coité, a garapa, a lagartixa, a égua. E os cenários escolhidos também fazem parte do dia-a-dia da época: o rio, a igreja, a rua, a escola. Já na segunda estrofe, em um vocabulário típico do dialeto oral regional, como se viu, aparece referência ao jogo do bicho, ilustrando o quanto João Grilo era esperto:

> "E nasceu de sete meses
> Chorou no "bucho da mãe"
> Quando ela pegou um gato
> Ele gritou: Não me arranhe
> *Não jogue neste animal*
> *Que você talvez não ganhe*" (*As proezas de João Grilo*, p.1, grifos meus).

A história também traz elementos estranhos ao dia-a-dia dos leitores da época, mas certamente familiares ao universo dos folhetos. Quando narra o episódio dos ladrões,

por exemplo, o poeta denomina, em um dos momentos, a mata em que João Grilo se esconde de "bosque", palavra não usual no cotidiano, mas típica do universo dos contos de fadas. Os ladrões, que eram de "Meca" e "roubavam no egito" (p.14), combinam entre si de se encontrarem no outro dia na "capela de belem". Na segunda parte da história, outros elementos estranhos ao cotidiano do público são, ainda com mais força, introduzidos. O cenário agora é a corte de um sultão do Egito, que convida João Grilo para desafios de adivinhações. Em uma das questões do rei, faz-se referência a Baco:

> "João Grilo você já bebe?
> João disse: Bebo um pouquinho,
> Disse: Eu não sou o filho
> De bacho o que fez o vinho,
> O meu pai morreu bebendo,
> E eu o que estou fazendo,
> Sigo no mesmo caminho." (*As proezas de João Grilo*, p.21).

No entanto, muitas dessas adivinhações, assim como as que ele faz ao professor na escola, certamente já circulavam na oralidade e uma das estrofes parece revelar que a situação em que João Grilo se encontrava, respondendo às perguntas do rei, é a de um "concurso" público de adivinhações, com muita gente presente, à semelhança do que parecia ocorrer nos serões:

> "Houve uma salva de palmas
> Com vivas que retumbou,
> O sultão ficou suspenso
> Seu viva tambem bradou
> Depois pediu silencio
> Com outro desejo imenso
> A terceira perguntou." (*As proezas de João Grilo*, p.19).

Outros elementos do cotidiano do leitor/ouvinte dos folhetos também são introduzidos no cenário da "corte". Quando está respondendo às perguntas do sultão, João Grilo afirma que foi criado "dentro da serra" (p.20). A referência a serras é bastante comum no universo dos autores dos folhetos: vários poetas, como Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde, foram criados na Serra do Teixeira, na Paraíba. Em outro momento, João Grilo se refere a um "oiteiro importante" e a um "olho dagua ou vertente" (p.22), elementos também possivelmente bastante familiares ao cotidiano do leitor daquela época e lugar.

A história de *A chegada de Lampião no inferno* se passa, como o título indica, no inferno. Como já me referi, trata-se, no entanto, de um poema extremamente irônico e o autor, certamente, não traz ao leitor o cenário de um inferno tal como referenciado no imaginário cristão, um lugar imaginável e até mesmo familiar. Referências ao cotidiano são feitas ao longo de todo o poema. O sertão aparece mais de uma vez: é lá onde Pilão Deitado anda "fazendo mal assombrado" e onde o leitor sugere que Lampião esteja: "no inferno não ficou/ no ceu tambem não chegou/ por certo está no sertão" (p.8). Quando se refere aos prejuízos financeiros que causou a visita de Lampião ao inferno, o poeta, referindo-se às queixas de satanás, introduz uma reflexão certamente bem familiar aos agricultores e, principalmente, àqueles que viviam da dependência das chuvas (em especial os sertanejos):

> "Reclamava lucifer
> horror maior não preciza
> os anos de safra
> e mais agora esta piza
> se não houver bom inverno
> tão cedo aqui no inferno
> ninguem compra uma camisa" (*A chegada de Lampião no inferno*, p.8).

Embora não precise a data quando se passa a história, o leitor sabe de que se trata de uma brincadeira a respeito da morte de Lampião, ocorrida próxima ao momento em que o poema foi escrito, ou seja, no final da década de 30.

A análise parece demonstrar, assim, que os poetas introduziam, em seus poemas, elementos extremamente cotidianos e circunstanciados, próximos da vida diária do suposto leitor/ouvinte e, ao mesmo tempo, aspectos aparentemente estranhos ao mundo em que estava inserido – como personagens mitológicos, reinos, príncipes e princesas –, mas que podem ser caracterizados como universais, na medida em que trazem uma grande carga de idéias e valores que não se vinculam, necessariamente, a um tempo, a um espaço e a uma cultura determinadas.

5. Folhetos e jornais: uma análise comparativa do ponto de vista do leitor

Nesta última parte do capítulo, busco, através da análise das notícias veiculadas no *Jornal do Commercio*, publicado no Recife, sobre o crime ocorrido na Várzea em 1928 – tema do folheto *O barbaro crime das mattas da Varzea* – outros elementos que permitam levantar indícios a respeito de quem era o público leitor/ouvinte de folhetos.

Vários estudiosos identificam a literatura de cordel como um sistema paralelo e particular de jornalismo[174]. Esses folhetos têm, geralmente, um número limitado de edições e tendem a ter um interesse passageiro:

> "Reportagens jornalísticas, que, mais do que as estórias de amor ou de aventura tendem a limitar-se a uma região determinada, amiúde duram apenas um número limitado de edições. Uma vez que o próprio assunto é comumente de interesse passageiro, esses são em regra os primeiros folhetos a serem descartados. Apesar dos mais famosos talvez se tornarem clássicos por mérito próprio, a grande maioria dessas narrativas simplesmente desaparece." (Candance Slater, 1984, p.145-146)[175].

Segundo esses autores, o poeta popular necessita de realizar um processo de "decodificação" das notícias veiculadas nos jornais ou em outros meios de comunicação, como o rádio e, mais recentemente, a televisão, para adequá-las o universo do público de folhetos[176]. Ricardo Noblat, por exemplo, refere-se à

---

[174] Ver, por exemplo, Joseph Luyten (1992). Segundo o autor, qualquer folheto jornalístico apresenta os interesses da notícia, demonstrados por Bond: 1) interesse próprio; 2) dinheiro; 3) sexo; 4) conflito; 5) o incomum; 6) culto do herói e da fama; 7) expectativa; 8) interesse humano; 9) acontecimentos que afetam grandes grupos organizados; 10) disputa; 11) descoberta e invenção; 12) crime." (p.38).

[175] Segundo Joseph Luyten (1992), os folhetos jornalísticos "...nascem em função de um acontecimento ou estado de espírito, para depois caírem no esquecimento. Embora pujantes enquanto cumprem seu papel de informar ou formar os espíritos dos que a eles têm acesso, perdem rapidamente o interesse dos consumidores. Esses vislumbrantes de fogo-fátuo, porém, chamam a atenção de quem se interessa por processos de informação e veiculação de notícias." (Luyten, 1992, p.13). Mais adiante, o autor continua: "Não há estatísticas sobre a verdadeira penetração dos folhetos em geral. Quanto aos de cunho jornalístico, o que se pode dizer é que vendem muito logo em seguida à publicação e depois deixam de ser adquiridos para dar lugar a outros, com informações mais novas. Dependendo do lugar, têm até um mês de vida útil." (Luyten, 1992, p.64). "Uma vez 'esfriado' o assunto, o folheto noticioso cai no esquecimento. E normalmente as tiragens de folhetos jornalísticos são de 1.000 a 2.000 exemplares (...)" (Luyten, 1992, p.105).

[176] Esse processo de "decodificação" dos enredos para uma linguagem e uma forma próximas ao público a que se destinavam os folhetos é apontado pelos autores também em relação aos livros tradicionais em prosa, em geral de origem portuguesa, transformados em poemas de cordéis. Segundo Câmara Cascudo (1994/1953), os poetas adaptavam os livros para que pudessem ser lidos e compreendidos por um outro tipo de leitor, não citadino: "O poeta popular transforma o livro da cidade, do autor letrado, em romance, romance na acepção clássica da adaptação e assimilação destinada a um certo ambiente social." (Cascudo,1994, p.12). Nas adaptações feitas dos enredos dos cordéis portugueses para os folhetos brasileiros, Márcia Abreu (1993 e 1999) observou que há uma adequação, inclusive

sensibilidade do poeta para que seja capaz de retransmitir o fato em linguagem popular e no universo dos leitores:

> "O poeta apreende um acontecimento com sua sensibilidade, empresta-lhe a perspectiva da sua cosmovisão e o retransmite numa linguagem popular, dentro do campo de referência dos seus leitores. Narra os principais fatos da sua cidade, região, país e mundo; interpreta-os; opina sobre eles; reflete e ajuda a formar a opinião pública ao seu redor." (*apud* Luyten, 1992, p.49).

Na mesma direção, opina Joseph Luyten (1992):

> "A chave da questão está justamente na elaboração da mensagem em si, o folheto que deverá ser lido (ou ouvido). Se estiver codificado de acordo com o campo de vivência do receptor, a mensagem tenderá a ser compreendida e poderá até ser aceita." (Luyten, 1992, p.162).

Uma das faces dessa decodificação, segundo o mesmo autor, é a transformação, pelo poeta, dos fatos em interpretação e não, pura e simplesmente, em informação.

Essa constatação geral, no entanto, não esclarece, mais detalhadamente, que linguagem específica de que falam os estudiosos ou que campo/universo de recepção é esse em que os leitores/ouvintes estão imersos. Alguns autores buscam apontar indícios de como essa adaptação é feita, como expressa Candance Slater (1984) no trecho abaixo:

> "Escritores cultos, chocados com o sucesso continuado dos folhetos noticiosos em face da industrialização generalizada, atribuíram sua vitalidade ao desejo dos leitores de ouvir acerca de acontecimentos correntes em sua própria linguagem regional e poética. Também citaram uma tendência do grupo para confiar em um poeta individual com que seus componentes podem identificar-se melhor do que com um apresentador de rádio ou televisão 'impessoal'. Por fim, alegaram que a natureza 'objetiva' dos folhetos jornalísticos sintoniza-os melhor com o espírito do tempo do que outras estórias do cordel.
> Certamente o poeta não escreve acerca de qualquer acontecimento, escolhendo fatos que julga importantes para os leitores. Ao invés de lamentar a morte de um famoso autor cujos livros não são familiares aos compradores dos folhetos, destacará uma figura que de algum modo tocou na vida deles. Sempre na espreita por novas vítimas da injustiça, ele também pode focalizar assuntos como uma viagem de astronautas até a lua, um milagre local ou um boato especialmente intigrante.
> Também é verdade que o autor do cordel utiliza uma linguagem poética especial nitidamente regional. Isto não quer dizer, contudo, que seus leitores necessariamente não se sintam à vontade com o português corrente, que normalmente ouvem no rádio e, sobretudo, na televisão. As pessoas podem, é claro, ser atraídas pelo sabor coloquial, mais conhecido, do folheto, achando a forma poética com a qual

vocabular, ao cotidiano da "realidade nordestina". "Panos interiores", por exemplo, são transformados em "ceroulas" e "mercador" em "vendedor ambulante".

> cresceram mais fácil e mais atraente para ler. Não obstante, a grande maioria dos que podem acompanhar um folheto são bem capazes de ler um artigo de um jornal de grande circulação e, de fato, ler bem ambos." (p.147-48).

A análise que vim desenvolvendo neste capítulo até o momento buscou também responder um pouco a essas questões. No entanto, julguei interessante, de maneira complementar à análise já realizada, realizar uma comparação entre um folheto de "acontecido" – *O barbaro crime das mattas da Varzea* – já examinado, e as notícias veiculadas por um jornal da época e do local onde ocorreu o crime – o *Jornal do Commercio* do Recife – no intuito de melhor compreender que especificidades de linguagem e de "universo de recepção" são esses que fazem com que o público consumidor dos folhetos não coincida com o público leitor de jornais. Assim, nesta parte do trabalho, busco encontrar mais elementos para a compreensão de quem era o leitor/ouvinte de folhetos, do ponto de vista da análise de seu texto, comparando-o a outro tipo de texto, o jornalístico[177]. Não me interessa, assim, entender o leitor do jornal, mas levantar indícios de quem era o leitor/ouvinte de folhetos. Na segunda parte da tese, quando analisarei os processos de recepção da leitura/audição dos folhetos, voltarei ao tema, buscando entender o ponto de vista do leitor empírico sobre a questão.

Para demonstrar alguns resultados da análise, não voltarei, de maneira central, ao texto do folheto, na medida em que, creio, ele já foi bastante examinado.

As notícias sobre o "crime da Várzea", como ficou sendo denominado o ocorrido na maioria das publicações, foram divulgadas na seção *Na policia e nas ruas. Chronica da cidade*, na página 2 do *Jornal do Commercio*, em quinze dias, no período de 09 a 28 de junho de 1928. Descrevo, aqui, brevemente, o que foi noticiado sobre o fato em cada um dos dias em que houve notícias sobre ele.

No dia 09/06, um sábado, o jornal traz a primeira notícia sobre o fato: o cadáver de uma mulher, já deteriorado – "devorado pelos urubus" – havia sido encontrado na mata da

[177] Candance Slater (1984) realizou um estudo de teor semelhante. A autora comparou o folheto *O monstruoso seqüestro de Serginho*, de Apolônio Alves dos Santos, com as notícias sobre o assunto veiculadas pelo jornal *O Dia*, publicado no Rio de Janeiro, em junho de 1977. O próprio autor do folheto informou que se baseou, para escrever o poema, nas reportagens citadas. Para fazer sua análise, a autora transcreve um sumário publicado no próprio jornal e faz uma comparação entre as principais diferenças identificadas. No caso de *O barbaro crime das mattas da Varzea*, não se tem informações sobre a fonte de informação do poeta para escrever o poema. No próprio texto, há apenas referências, como já se viu, de que o personagem Ladisláu acompanhou as notícias sobre o crime que cometeu nos jornais.

Usina São João da Várzea. O fato foi comunicado à polícia, que foi ao local e encontrou o cadáver, assim descrito: "...o corpo de uma mulher, de côr branca, apparentando ter vinte annos de idade, trajando blusa azul e camisa apenas." (p.2). No dia seguinte, o jornal não traz nenhuma notícia sobre o caso, assim como na segunda-feira, dia em que não circulava. No dia 12, terça-feira, o jornal volta a falar sobre o tema, trazendo as suposições da polícia acerca da identidade da vítima, provavelmente uma mendiga. Na quarta-feira, o jornal apenas noticia que as investigações sobre o caso continuavam. No dia seguinte, informa que há suspeitas, por parte da polícia, de que o cadáver fosse o de uma menor, que havia desaparecido há alguns dias na região. O jornal do dia 15/06 noticia o prosseguimento das investigações: haviam sido encontrados cabelos no local e a polícia havia prendido uma "cabocla" como suspeita do crime. No dia seguinte, o jornal traz apenas uma notícia curta, informando que as investigações continuavam e que talvez no outro dia os leitores já pudessem ser informados sobre o caso. No dia 17/06, um domingo, o jornal informa que a identidade da vítima havia sido descoberta – Maria Firmina da Conceição –, através de alguns indícios, principalmente um frasco de remédio, assim como uma receita médica, encontrados próximos ao local onde estava seu corpo. Na terça-feira, o jornal informa, em uma notícia curta, que a vítima era engomadeira, faltando apurar se o caso havia sido de homicídio ou suicídio. No dia seguinte, o jornal apenas informa que as investigações continuavam: sabia-se agora que a mulher era casada e que havia suspeita de crime.

No dia 21, uma quinta-feira, o jornal publica uma matéria extensa sobre o caso. A notícia inicia afirmando que, finalmente, estava desvendado o mistério que envolvia o caso do aparecimento do cadáver da mulher na Várzea. A notícia reconstitui todas investigações que foram realizadas para identificar a vítima – a exumação do corpo, as pesquisas para encontrar e analisar os objetos que estavam próximos ao local do crime, em especial a receita da farmácia – de modo que o leitor que não havia acompanhado as notícias anteriores se situa em relação ao caso. Descoberta a identidade da vítima, restava a parte mais trabalhosa do inquérito: obter dados sobre sua vida. A notícia afirma que foram colhidos vários depoimentos entre moradores de áreas circunvizinhas e, mais tarde, de áreas mais distantes da cidade. A farmácia em que Maria Firmina havia se medicado se situava no bairro da Madalena, levando a polícia a suspeitar de que ela residia no bairro. Nessas investigações, descobriu-se que uma mulher com o mesmo

nome havia trabalhado como empregada na casa de um homem, que confirmou a sua ida à farmácia para comprar o remédio: para fazer isso, pediu-lhe emprestado 5$000. O empregador reconheceu ainda as vestes de Maria Firmina encontradas no dia do crime e deu outras informações à polícia:

> "Maria Firmina possuia um amante, que certa vez fôra procural-a na casa do informante onde chegou a ameaçal-a de morte. Terminou o dr. Flodoaldo por declarar, que havia expulsado de casa aquelle individuo, que, segundo declarações de sua empregada, se chamava Ladislau de Medeiros, conhecido por **Láu**, sendo que este, em algum tempo, fôra carvoeiro." (p.2, grifo do Jornal).

As investigações prosseguiram, sendo descoberto o local de emprego de Lau, seu local de residência e que tinha uma geladeira em Afogados, outro bairro do Recife. Para não despertar suspeitas, o investigador foi até sua residência afirmando à sua mãe que ali estava para comprar a geladeira. Lau aparece e afirma que já tinha vendido a geladeira. O investigador lhe propõe um preço melhor:

> "Percebendo que se tratava da Policia, Ladislau entrou em casa, pedindo ao investigador Barroso que o aguardasse, pois ia mudar de roupa e depois trataríam do assumpto. Entretanto, galgando a porta da cozinha, Ladislau desappareceu mysteriosamente, deixando o investigador em situação critica." (p.2).

A polícia, assim, não conseguiu capturar o suspeito. A notícia traz, ainda, dados sobre Ladislau e sobre Maria Firmina que aqui transcrevo, por trazer elementos importantes para a análise comparativa com o folheto:

> "Ladislau é filho de Carolina Soares de Medeiros, em companhia de quem residia.
> Maria Firmina tinha 19 anos de idade.
> Natural de Itamaracá, e filha de Joaquim da Silva, vulgo **Quinquim**, aos seis annos, em companhia de sua genitora, veio para o Recife, para a casa de Antonia Maria da Conceição, conhecida por **Toinha**.
> Após o fallecimento de Joaquim ficara sob os cuidados de **Toinha** que a creara.
> Há cerca de tres annos fôra raptada e offendida por Ladislau, com quem viveu maritalmente, tendo delle um filho que faleceu.
> Individuo de maus procedentes Ladislau espancava-a sempre, e por isto se separaram.
> Maria foi então residir com um pescador na ilha do Pina.
> Em novembro do anno findo, recolhera-se ao Hospital Pedro II, dando á luz a uma criança, que tomou o nome de Nelson.
> Saindo do Hospital Pedro II Maria deu a criança a uma familia, vizinha de um seu irmão e foi para a residencia de **Toinha** onde permaneceu até 28 de abril ultimo, quando se empregara em casa do dr. Flodoaldo Calliope.
> No dia 29 de maio ultimo, se despediu do emprego, saindo em companhia do amasio e nesse mesmo dia foi assassinada por **Láu**.

> Além das provas existentes de que Maria Firmina foi victima de um assassino, há o depoimento de uma testemunha que vira a mulher passar pela Varzea em companhia do indigitado criminoso." (p.2, grifos do Jornal).

No dia 22/06, o jornal traz uma nota curta, informando apenas que a polícia estava à procura do assassino. No dia seguinte, nenhuma notícia é publicada sobre o crime e no dia 24 o jornal informa, através também de um texto curto, que o assassino havia sido preso em Joaquim Nabuco, interior do Estado.

Na terça-feira, dia 26/06, o jornal traz a maior de todas as notícias já publicadas sobre o caso. A reportagem inicia afirmando que, com a prisão do assassino, foram concluídas, com "completo exito", as diligências dirigidas pelo chefe de polícia – dr. Eurico de Sousa Leão – e pelo inspetor geral – sr. Ramos de Freitas. O Jornal informa que já havia noticiado as investigações para o esclarecimento do fato com todos os detalhes nas edições anteriores. Rememora as últimas providências da polícia após a fuga do criminoso e informa que Ladislau chegou ao Recife no domingo à noite. Interrogado, o assassino relatou sua versão do caso. Há cerca de quatro anos havia raptado Maria Firmina da casa de seu irmão não sendo, no entanto, autor de seu desvirginamento. Da união dos dois, nasceu um filho, já morto. A princípio, segundo Ladislau,

> "Maria conduziu-se bem, mas, passados alguns mezes, tornara-se rebelde e, quase todos os dias, discutiam acaloradamente, chegando, muitas vezes, a ser necessaria a intervenção de vizinhos.
> Não podendo mais supportal-a, achou que devia abandonal-a, o que fez.
> Maria Firmina foi, então, residir maritalmente com um pescador na ilha do Pina, tendo, dessa união, um filho, que deu a um seu irmão para criar." (p.2)

A notícia prossegue com a versão de Ladislau para o caso. Segundo ele, embora ainda fosse apaixonado por Maria, estava mais ou menos esquecido dela. Quando soube que ela estava vivendo com o pescador, voltou a sentir amor. Não podendo mais viver só, procurava uma companheira. Quando Maria Firmina soube disso, procurou afastá-lo da nova amante, escreveu-lhe várias cartas pedindo dinheiro e insistindo para que voltasse a ser sua companheira. Ladislau repelia todas as propostas. Em maio último, Maria havia escrito duas cartas em que dizia que estava empregada na Madalena e que gostaria que ele fosse buscá-la, pois estava resolvida a viver com ele. A paixão o fez esquecer tudo, fazendo-o decidir buscá-la. Encontraram-se no local combinado. Depois de passearem por vários lugares, caminharam pela estrada da usina do Meio, da Várzea. Lá, voltaram a discutir:

> "'Em certa altura, zanguei-me', disse Ladislau. – 'Mandei, então, que ella ficasse, pois, eu ia embora. Fazia menção de retirar-me mas a mulher quiz acompanhar-me. Nesta occasião, perdendo a paciencia, fiz uma 'violencia'. Armado que estava de uma 'quicé', vibrei-lhe um golpe nas costas. Não pensei, entretanto, que o ferimento produzisse a morte de Maria. Esvaindo-se em sangue, foi ella amparada por mim. E nos meus braços, o corpo apoiado nas minhas pernas, Maria Firmina exhalava o ultimo suspiro.'" (p.2)

O Jornal prossegue transcrevendo o depoimento de Ladislau: carregou o cadáver e jogou-o dentro do mato, permanecendo no local do crime até cerca de 22 horas. Por três vezes, voltou ao local; na última, ao removê-lo de um lugar para o outro, puxou-o pelo cabelo, o que provocou a desagregação desta parte do corpo da vítima. Depois, através da leitura dos jornais, soube que a polícia havia encontrado o corpo. Com interesse, lia diariamente as notícias, até que soube que havia sido descoberta a identidade da vítima. Um dia, ao chegar em casa do trabalho (de vendedor de frutas), encontrou um rapaz que lhe propôs a compra de sua geladeira. Nesse momento, foi informado por um vizinho de que se tratava de alguém da polícia. Fugiu, então, pelos fundos da casa. Depois de andar a pé por vários lugares, passou por um engenho em Joaquim Nabuco, onde teve vontade de chupar canas. Láu foi, então, preso como ladrão. Afirmou, no entanto, ao proprietário do engenho que não era ladrão, mas ali estava por estar sendo perseguido pela polícia e que gostaria de trabalhar. O proprietário concordou em lhe dar trabalho; no entanto, seu irmão, que era comissário de polícia, reconheceu-lhe, dando-lhe "voz de prisão". Na ocasião, Ladisláu afirmou ter 50 anos de idade. A polícia, levando Ladisláu ao local do crime, procedeu à sua reconstituição. Assim a notícia se encerra: "- As diligências em tôrno deste facto sensacional tiveram, tambem, o valioso concurso do sr. Renato Medeiros, director da Policia Maritima." (p.2).

No dia 27/06, o Jornal, na última reportagem sobre o caso, informa ao leitor que, em conseqüência da chuva, a reconstituição do crime não pôde ser feita. Traz a informação, ainda, de que Dedé, a vítima, tinha 20 anos de idade. No dia 28, é publicada a última notícia sobre o crime. Nela, informa-se que, finalmente, no dia anterior, havia sido feita a reconstituição do crime. Relata com detalhes a ida da equipe da polícia – em "vários automóveis" ao local do crime, onde, entre outras ações, realizaram um "film" e foram batidas cerca de "15 chapas photographicas" da reconstituição (p.2). Ao local, também compareceram diversos "representantes de jornaes" (p.2). Foram reconstituídas as diversas fases da "tragedia" (p.2). O Jornal relata cada uma dessas fases: o encontro dos

dois na Madalena, a parada do bonde, a chegada à Várzea, a retirada dos sapatos e meias por Maria Firmina (uma vez que chovia), a chegada às matas da usina, as discussões acaloradas entre Láu e Maria, o golpe desferido em Maria, a vítima banhada em sangue, o amparo de Maria por Láu, o 'ultimo suspiro', a remoção do cadáver, o local onde foi encontrado o corpo, a nova remoção do cadáver por Láu. O Jornal encerra a notícia afirmando quem foi o escrivão do inquérito e informando sobre a decretação da prisão preventiva de Ladislau.

Uma primeira diferença entre as notícias veiculadas no jornal e o fato narrado no folheto parece óbvia. No folheto, o leitor tem toda a história em um único espaço: o resumo dos fatos em forma de uma narrativa completa, com começo, meio e fim, e, ao mesmo tempo, a opinião/julgamento do autor. O poeta, ao escrever o poema, já sabe objetivamente de todo o caso – que vinha provavelmente acompanhando através dos jornais –, já formulou sua opinião sobre o assunto e sente-se apto, portanto, a compor/contar uma história. O jornal, por outro lado, vai dando as notícias sobre o fato à medida em que ele vai sendo esclarecido, em tempo real. O leitor, para ficar ciente do andamento do crime, tem necessidade de ler/acompanhar a notícia durante vários dias (isso requer inclusive o movimento de procurar, no corpo do jornal e na seção onde eram publicados os fatos, as notícias sobre o assunto) em fragmentos. Uma das últimas publicações sobre o crime é que traz, como se viu, um resumo sobre ele[178]. O conjunto da história já pode ser visualizado pelo leitor do folheto, como se viu, a partir do momento em que lê/ouve seu título e observa a ilustração de sua capa, fatores inexistentes no caso do Jornal. Nenhuma das notícias publicadas foi acompanhada de uma ilustração nem os títulos das matérias – exceto um deles, como analisarei – tinham um apelo tão forte quanto aquele que o autor e/ou o editor escolheram para o poema.

Uma outra questão que observei a partir da análise comparativa realizada é que o poeta, de fato, parece reinterpretar o caso narrado, à sua maneira[179]. Ao se ler o folheto e as

[178] Constatação semelhante foi feita por Candance Slater (1984) em seu estudo: "Devido à cobertura jornalística do seqüestro de Serginho ter sido uma verdadeira novela com muitos capítulos, ela difere do folheto, um esforço único escrito após dispor-se de todos os fatos. (...) Como o repórter não tem todos os fatos à sua disposição senão muito tarde, as primeiras versões da estória em particular não são fáceis de enquadrar-se em um dado molde." (p.134-135).

[179] Segundo Joseph Luyten (1992), "no decorrer do relato jornalístico-poético, existe uma intercalação de afirmações de cunho opinativo, justamente os elementos que permitem dar continuidade ao texto, uma vez que não costuma haver ilustração interna (são raríssimos os casos) ou subtítulos." (p.53). Na

notícias veiculadas no Jornal, tem-se a impressão, em que pesem todos os dados coincidentes e objetivos sobre o fato narrados em ambos os veículos, de que podem ser interpretadas como duas histórias diferentes. No folheto, o poeta omite diversos dados que parecem fundamentais para a compreensão da história. O poeta não se refere ao fato, por exemplo, de que Ladislau raptou e, segundo algumas versões, "desvirginou" Maria Firmina quando ainda era menor. Aliás, no folheto, o poeta não traz dados objetivos sobre os personagens, como, por exemplo, a idade de cada um deles. Os protagonistas da história parecem ser "encaixados" em modelos prévios de "marido vítima" e "mulher traidora"[180]. O folheto não se refere também ao fato de que a vítima era espancada pelo marido freqüentemente e que ele já a havia ameaçado de morte. No folheto, o poeta refere-se simplesmente e, de certa maneira, de forma abstrata, à "falsidade" e à "levianidade" de Maria Firmina. No Jornal, por outro lado, a "traição" de Maria é objetivamente situada: após ser expulsa de casa por Ladislau, passa a viver com um pescador no Pina. A questão da "falsidade", assim, parece central no folheto – e em todo o universo da literatura de cordel –, o que não ocorre no Jornal[181]. Pode-se afirmar, em linhas gerais, que o folheto traz uma versão masculina do fato. O poeta parece se colocar no lugar do personagem com o qual mais se identifica – o homem da história, vítima da "falsidade" da ex-mulher. Nesse processo de reinterpretação do caso, o poeta não hesita em atribuir ao "acaso", como faz na primeira estrofe do poema, a

---

análise de um folheto jornalístico, o autor identifica a introdução, pelo poeta, desse tipo de questão: "A seguir temos uma série de considerações de cunho pessoal, de tipo redundante que um leitor mais apressado provavelmente pularia. No entanto, são exatamente estas observações eivadas de opinião que dão tempo ao leitor ou ouvinte popular para absorver melhor a mensagem. É a sedimentação que se faz necessária." (Luyten, 1992, p.56).

[180] Candance Slater (1984) constatou algo semelhante em seu estudo: "O sabor específico deste trecho contrasta diretamente com o folheto, em que as descrições das pessoas são bem genéricas. Essas referências são antes a papéis do que a traços característicos. Assim, Dona Valma é uma 'mãe' afetuosa e o marido Messias 'um pai dedicado', mas nada existe que os distinga de uma centena de outros paradigmas de virtude paterna ou materna. (...) Retirando-se os adjetivos 'bom' e 'mau', e seus sinônimos, restam poucos termos descritivos, ressaltando o interesse do cordel mais na moral do que nas realidades físicas." (Slater, 1984, p.139). Mais adiante, a autora continua sua reflexão, buscando explicações para a omissão de certos fatos na narrativa feita pelo poeta no folheto: "Como o poeta admite claramente ter baseado seu relato nas reportagens da imprensa, deve haver uma razão para tais omissões. O leitor tem de concluir que Apolônio, propositadamente, construiu personagens alegóricas e não pessoas de carne e osso.

Como outras modalidades de arte popular nordestina (e muito da arte folclórica em geral), o folheto estiliza, reduzindo ao mínimo as peculiaridades individuais, quando não as elimina inteiramente." (Slater, 1984, p.139-140).

[181] A questão da "falsidade" é também central no folheto analisado por Candance Slater (1984).

responsabilidade pela ação das pessoas, já que, por natureza, elas não são, como Ladislau, necessariamente "más"[182].

Uma terceira constatação realizada a partir da análise é que, pode-se afirmar, no folheto a ênfase do narrador está nos personagens principais envolvidos no caso e na narrativa, com a interpretação do poeta, dos fatos. No Jornal, por outro lado, pode-se dizer, quando se analisa minuciosamente notícia após notícia sobre o fato, que o protagonista da história são as investigações da polícia. A ênfase do narrador está nas investigações que foram realizadas sobre o crime, fator, por outro lado, não enfatizado no poema. Embora o poeta reconheça e elogie, principalmente nas últimas estrofes do folheto – o que é significativo – a ação da polícia, o inquérito realizado não constitui, de maneira nenhuma, o núcleo da história. O episódio da geladeira, por exemplo, aparece elipsado no folheto; no Jornal, por outro lado, é muito mais explorado e explicado. O poeta parece incluí-lo em sua história por uma espécie de obrigação, já que desempenhou um papel chave na investigação. No seu "conto", no entanto, desempenha um papel, de certa forma, supérfluo. O poeta parece, pois, em todo o folheto, transformar as pessoas reais, protagonistas de uma história cotidiana de amor e de crime, em personagens de um conto, que traz para o leitor, como se viu, elementos de certa forma universais.

No processo de tornar a notícia uma história, o autor dá, assim, lugar de protagonistas ao assassino e à vítima do crime. Nessa reelaboração, a adjetivação dos personagens, como busquei analisar na seção anterior, tem um papel fundamental, conferindo, sobretudo, um tom dramático e emocional ao texto. As notícias do Jornal, por outro lado, parecem enfatizar a reconstituição dos fatos e não a qualificação dos personagens[183]. Nas poucas vezes em que os adjetivos aparecem, Ladislau é caracterizado como "indigitado" criminoso, adjetivo que não cumpre, portanto, um papel valorativo, e de "barbaro" matador de Maria Firmina. Em outro momento, o

[182] No estudo de Candance Slater (1984), ocorre o contrário: no folheto, o assassino torna-se ainda mais vilão do que nas reportagens do Jornal: "Zé do Rádio é definitivamente o acusado, mas o repórter introduz elementos humanizadores que o tornam menos do que um vilão representativo de folheto.

Na estória de Apolônio, o assassino vira um exemplo de primeira ordem de *falsidade*." (p.135).

[183] "Alguns estudiosos de folhetos jornalísticos salientaram a capacidade do poeta popular para jogar com os sentimentos da audiência, sugerindo que as estórias do cordel são mais sensacionalistas do que as descrições da imprensa. 'Tópicos jornalísticos transmitidos por folhetos', diz Luiz Beltrão, de forma representativa, 'sempre contêm um comentário impressionador, dado que a massa de leitores não é sensível à fria objetividade jornalística. Mas os relatos da imprensa não são evidentemente nem 'frios' nem particularmente 'objetivos'." (Slater, 1984, p.138).

mesmo adjetivo, ao lado de outro – "passional" – é utilizado no subtítulo da notícia (do dia 26/06): "Um barbaro homicidio, ou um crime passional?" No folheto, "barbaro", um adjetivo de impacto, é utilizado no lugar mais estratégico do impresso: o título. Maria Firmina, por sua vez, é qualificada, no depoimento do próprio Ladislau, de "rebelde", característica da vítima que provocava, segundo a versão do assassino, as discussões entre o casal.

O que parece sobressair, no folheto, não é, portanto, a reconstituição do fato em si ou a necessidade que o leitor teria de ficar informado sobre os acontecimentos[184]. Os comentários sobre o caso, como me referi, certamente já circulavam na oralidade: o que parecia interessar ao suposto leitor/ouvinte era, além de uma opinião/interpretação do poeta sobre o caso, uma "revisão", uma "recapitulação" daquilo que já sabia no formato – literário – da literatura de cordel. O que parece importar para o suposto leitor é, pois, menos a "atualidade" ou a informação objetiva sobre o fato/a notícia, e mais os valores universais rememorados pela história, nos quais ele crê e deles se alimenta cotidianamente[185].

---

[184] "Não obstante, malgrado uma porção de traços comuns, os folhetos jornalísticos divergem de outros gêneros de estórias noticiosas em pelo menos um aspecto significativo. Conquanto as apresentações de jornais, rádio e televisão invariavelmente incluam elementos subjetivos, sua razão de ser permanece sendo a suposta imparcialidade na transmissão do que a maior parte das pessoas denominaria de fatos. Claro, o repórter distorce, suprime e realça seu material para ajustá-lo às necessidades do veículo. Consciente ou inconscientemente, introduz seu ponto de vista pessoal. Mesmo assim, nenhum repórter que se respeite vai colher fatos errados. Se quiser tornar o crime mais bárbaro, poderá identificar Zé do Rádio e Messias como 'parentes de sangue' ou 'exatamente como irmãos', mas não é provável que afirme os dois serem irmãos quando são primos distantes.

(...) Não obstante, o interesse maior desses autores não é o acontecimento noticiado em si mas a confirmação de uma visão preestabelecida.

O poeta de cordel geralmente por si só não percebe tensão entre seu papel como repórter e como porta-voz moral/artesão literário. No fundo, no entanto, está menos voltado para informar aos leitores do que para moldar seu material a regras literárias relacionados com a concepção que seu grupo tem de como as coisas deveriam ser. Assim, não importa quão exata seja sua narrativa, a qualquer momento ele é um artista interessado em uma espécie de verdade qualitativamente distinta." (Slater, 1984, p.151-152).

[185] "No fundo, essas narrativas representam um tipo muito especial de ficção, já que, conquanto dependam, até certo ponto, de fatos, possuem outras metas. A despeito de certo interesse em transmitir 'o que realmente ocorreu', a fidelidade primeira do poeta é a uma visão especial de mundo. Embora as estórias noticiosas de qualquer gênero revelem todas um determinado ponto de vista, o compromisso do autor de cordel com valores tradicionais é em geral mais explícito do que o do repórter do jornal.

O Monstruoso Seqüestro de Serginho é típico da maioria dos folhetos noticiosos em sua insistência por um final justo senão feliz. Nesta estória, como alhures, o 'poeta-repórter' começa por encontrar significado universal em um acontecimento pelo qual ele manifesta igualmente um interesse pessoal exagerado." (Slater, 1984, p.148). Como o poeta faz isso? Ainda segundo Slater, ele "...passa, então, a mesclar reflexão moral com descrição, de um jeito que eleva o folheto para além do aqui-e-agora a fim de ilustrar uma verdade maior. (...) Como outras espécies de folhetos, as estórias noticiosas muitas

6. Considerações finais

Que grandes tendências podem ser traçadas após a análise realizada?

Inicialmente, os folhetos analisados parecem estar, como já hipotetizaram e, em alguns casos, demonstraram vários estudos, marcados pela presença da oralidade: a adoção, na escrita, de um dialeto oral regional; a utilização significativa do discurso direto nas estrofes; o uso expressivo de adjetivos na elaboração dos poemas; a recorrência ao elemento mítico-religioso na composição dos enredos; a repetição de certos esquemas narrativos e a retomada de algumas idéias tornando o texto bastante previsível para o leitor, são alguns indícios que demonstram essa constatação.

A tendência "oral" dos poemas não deve ser vista, no entanto, sem ressalvas. Como já me referi no capítulo anterior, sabe-se que, nas décadas iniciais do século, no Brasil, de modo geral, a presença da oralidade é inerente à produção literária e, em especial à poesia. A poesia era considerada, sobretudo, um gênero oral, escrita para ser recitada ou lida em voz alta, mesmo nos meios eruditos. No caso da literatura de cordel, essa questão é ainda mais aguda, na medida em que se trata de um gênero originário, em significativa medida, das cantorias. Além disso, se a hipótese que busquei demonstrar no primeiro capítulo for verdadeira, aos poucos o seu público foi-se tornando cada vez menos escolarizado e de origem rural, possuindo pouco contato com o universo letrado e demandando uma literatura que utilizasse uma linguagem mais próxima ao oral.

O poeta parece se utilizar, na composição dos poemas, de uma "enciclopédia" que conjuga elementos do cotidiano do suposto leitor daquela época e lugar, ao mesmo tempo que o transporta para mundos aparentemente estranhos, mágicos, abstratos. Essa transposição cumpre, ao que tudo indica, uma função que poderia chamar de literária: levar o leitor a um dezenraizamento do universo em que vive. Cumpre também o papel de reforçar certos valores e idéias, de caráter mais universal, que o leitor já possui.

Comparando-se um folheto de "acontecido" com as notícias veiculadas nos jornais sobre o mesmo fato, creio que também foi possível se aproximar com mais acuidade do

---

vezes servem tanto como válvula de retenção e escapamento para emoções represadas, já que acusados, como Zé do Rádio, não são apenas exemplos negativos, como, igualmente, bodes expiatórios cômodos." (Slater, 1984, p.149).

universo do público leitor. Os supostos leitores/ouvintes das histórias de cordel parecem não estar interessados em se informar sobre um determinado fato ou conhecer o enredo de uma determinada história, mas, através da literatura, mais uma vez reforçar certos valores de caráter mais universal que parecem compor seu mundo.

SEGUNDA PARTE

USOS E APROPRIAÇÕES DOS FOLHETOS:
UMA APROXIMAÇÃO DOS LEITORES/OUVINTES EMPÍRICOS

PÁGINA INEXISTENTE

SEGUNDA PARTE

USOS E APROPRIAÇÕES DOS FOLHETOS: UMA APROXIMAÇÃO DOS LEITORES/OUVINTES EMPÍRICOS

1. Introdução

Nesta segunda parte do trabalho, procuro reconstruir o perfil dos leitores/ouvintes de folhetos e aspectos que caracterizavam as formas de leitura/audição desse tipo de impresso no período estudado. As principais fontes utilizadas para a realização da análise foram as entrevistas realizadas com oito leitores/ouvintes e com um vendedor de folhetos. De maneira secundária, utilizei, também, as 26 memórias e romances analisados e documentos diversos, como registros censitários e dados estatísticos. Os capítulos que se seguem registram, portanto, a perspectiva do leitor empírico – a partir de minha própria perspectiva, é evidente – sobre si mesmo e sobre práticas de leitura/audição de folhetos. Como já foi indicado, na medida em que trabalho com um período recente da história brasileira, pareceu, no decorrer do processo de pesquisa, indispensável o registro das opiniões dos próprios leitores/ouvintes sobre suas experiências como mais uma forma de aproximação desse pólo fugidio, instável e móvel da atividade de leitura: os leitores. Do contrário, como poderia ter acesso às experiências de leituras de pessoas das camadas que entrevistei, já que os testemunhos escritos – memórias e romances – quase silenciam sobre elas? Como afirma Roger Chartier (1996), o fato de se trabalhar com os textos e os objetos impressos com o objetivo de reconstruir os leitores e as leituras não significa que não deva também recorrer às experiências dos leitores empíricos:

> "...uma vez que cada leitor, a partir de suas próprias referências, individuais ou sociais, históricas ou existenciais, dá um sentido mais ou menos singular, mais ou menos partilhado, aos textos de que se apropria. Reencontrar esse fora-do-texto não é tarefa fácil, pois são raras as confidências dos leitores comuns sobre suas leituras. (...) Com estes testemunhos em primeira pessoa, pode-se ter uma medida da distância (ou da identidade) existente entre os leitores virtuais, inscritos em filigrana nas páginas do livro, e aqueles de carne e osso que o manuseiam, assim como podem ser diferenciadas, no concreto das práticas, as habilidades leitoras, os estilos de leitura e os usos do impresso." (p.20-21).

Inicialmente, nos capítulos III e IV, busco caracterizar os leitores/ouvintes de cordel, em seus aspectos gerais (a partir de critérios como idade, sexo, religião, instrução, classe, urbano/rural) e em sua relação com outros objetos de leitura, dentro de um contexto mais amplo de práticas e usos da leitura e da escrita no Recife e em Pernambuco. No capítulo V, discuto os meios de acesso que tinham, aos folhetos, seus leitores/ouvintes. No capítulo seguinte, procuro reconstituir as situações em que se davam a leitura e a audição dos folhetos. Finalmente, no capítulo VII, busco resgatar os papéis que são atribuídos, pelos próprios leitores/ouvintes, à leitura/audição desse tipo de impresso.

2. Considerações sobre a metodologia utilizada

2.1. As entrevistas

Definida a necessidade de realização das entrevistas, fui em busca, inicialmente, do vendedor de folhetos que, sabia através de reportagens da imprensa, desde 1938 vendia cordéis e mantinha uma banca na praça do Mercado de São José[186]. Edson foi entrevistado duas vezes. Realizadas essas entrevistas, passei a buscar os possíveis leitores/ouvintes. Os dois critérios principais para a escolha dos sujeitos foram a idade (precisariam ter vivido a infância, no máximo, na década de 30) e a intensidade das experiências que haviam tido com a leitura e/ou audição de folhetos. Os meus possíveis entrevistados estavam, desse modo, potencialmente, em todos os lugares e, ao mesmo tempo, em lugar nenhum. Esse processo de "busca" incluiu um levantamento de possíveis leitores/ouvintes na minha própria família, entre conhecidos e a abordagem direta das pessoas na rua, em alguns locais onde hipotetizava que pudesse encontrá-los. Nas praças dos mercados principais da cidade, como o de São José e o de Casa

[186] Como já foi referido, o Mercado de São José, situado na região central da cidade, é o mais tradicional mercado público do Recife (inaugurado em 1875, foi projetado pelo arquiteto francês Louis Vauthier). Formado de dois pavilhões com 377 compartimentos que comercializam diversos produtos, desempenhou, durante muitos anos, o papel de principal local de distribuição de folhetos no Estado. Na praça do Mercado, onde Edson comercializa os folhetos, funcionam cerca de 70 barracas.

Amarela[187], por exemplo, conversei com diversas pessoas, mas as "buscas" incluíram outros espaços, como a praia ou o velório de Frei Damião[188].

[187] A região de Casa Amarela, atualmente composta de diversos bairros, é uma das mais populosas do Recife. O mercado público, inaugurado em 1930, e a feira ocupam uma das áreas centrais da região. Para uma seleção de depoimentos de antigos moradores sobre diferentes aspectos da região, ver Feaca, 1988.

[188] Frei Damião (Pio Giannoti) nasceu em Bozzano, norte da Itália, em 05 de novembro de 1898 e morreu no Recife em 31 de maio de 1997. Filho de camponeses, tornou-se frade da Ordem dos Capuchinhos, em 1923. Chegou ao Brasil em 1931, fixando residência no Recife, no Convento dos Capuchinhos. Realizou diversas missões religiosas, com pregações de cunho fortemente moralista, principalmente nos sertões do Nordeste. Em muitos lugares reverenciado como um santo, Frei Damião é considerado, por alguns estudiosos, um continuador, no imaginário popular, da obra de Padre Cícero. Sua vida foi, inclusive, tema de vários folhetos de cordel. José Honório da Silva (em sua página na internet) localizou, a partir de levantamento realizado no dicionário organizado por Átila Almeida e José Sobrinho (1978) e de seu próprio acervo pessoal, 80 folhetos sobre a vida do italiano. Em 03 de junho de 1997, o corpo do capuchinho estava sendo velado na Basílica da Penha (localizada perto do Mercado de São José), no Recife. Fiquei durante várias horas nas proximidades de onde estava o corpo do religioso, buscando me aproximar, mais uma vez, daquele universo, apontado como tão familiar a muitos leitores/ouvintes de folhetos. Por mais que tivesse visto na televisão ou nos jornais cenas da movimentação popular desde a morte do Frei, são sempre surpreendentes (e, por que não dizer, emocionantes) esses momentos de comoção de massa. Já próximo à Penha, muitos camelôs vendiam diversas mercadorias em homenagem ao Frei, ao lado dos já tradicionais vendedores ambulantes de meias, relógios, etc. O maior número de barracas vendia fotos do Frei acompanhadas de algumas "mensagens". Em menor número, vendiam-se também chaveiros com o retrato do Frei, fitas semelhantes às do Senhor do Bonfim da Bahia ("Lembrança de Frei Damião"), fotos em porta-retratos, flâmulas, camisas e estatuetas de gesso. Uniformizados, integrantes da "Tradição, Família e Propriedade" (TFP) distribuíam santinhos de Nossa Senhora. Em uma rua próxima, um protestante, com a bíblia na mão, discursava em voz alta: "Venha, o Senhor lhe chama. Venha ser evangélico." Além das frases escritas nas fotos e nas flâmulas, vi apenas um vendedor comercializando um impresso: um livreto da Editora Comunicarte (do Recife), editado em 1995, em prosa, sobre a vida de Frei Damião. Na frente da Igreja, podia-se ver o início da fila (que dava voltas nas ruas das redondezas) para olhar o caixão do frei, dentro da Igreja, além de uma grande quantidade de pessoas em frente a um trio elétrico, de onde se rezava uma missa (bastante movimentada), e uma multidão dispersa pela praça e pelas ruas laterais. Na fila, pude observar a presença, em grande maioria, de mulheres – jovens, de meia idade ou velhas. A maioria das pessoas que ali estava parecia pertencente às camadas populares, embora tenha observado também a presença de homens e mulheres de classe média. Perguntei a todas as pessoas com quem conversei se não haviam visto folhetos/cordéis sobre o Frei (esse era o início de uma possível conversa sobre o tema), mas a resposta era sempre negativa. De fato, olhei atentamente nas ruas próximas e não vi ninguém vendendo esse tipo de impresso. Fui, então, à barraca de Edson, bem próxima dali. Assustei-me quando vi que estava fechada, mas a vizinha me esclareceu que ele estava operado (de "póstata") e que, em breve, sua mulher estaria lá. Algum tempo depois, voltei ao local e conversei com a esposa do vendedor, que me confirmou que Edson havia se operado e brevemente faria uma nova cirurgia. Quando lhe perguntei sobre um possível cordel sobre Frei Damião, disse-me que eles já tinham a *Oração de Frei Damião e de São Severino* – "há anos a gente vende aqui" –, mas que estava em falta naquele momento. Perguntei se tinham vendido mais folhetos depois da morte do Frei, ela disse que não. Disse que os cordéis só chegavam para serem revendidos uma vez por mês e que, por isso, não tinham ainda nenhum sobre a morte do capuchinho. Depois de conversar com um dos idosos que abordei, soube que na Praça do Diário, a uns cem metros dali, havia um vendedor de folhetos. Fui conversar com ele e encontrei apenas um folheto sobre Frei Damião, feito antes de sua morte. Quando eu já estava indo embora, voltei a ver o vendedor do livrinho editado pela Comunicarte, já longe da praça do Mercado. Com a mochila nas costas e alguns na mão, anunciava: "Olha a revistinha, apenas R$ 2,00. Pra ler no ônibus. Pra ler e meditar no ônibus."

Fiz, então, vários contatos com pessoas que poderiam ser interessantes para a pesquisa mas não se dispuseram a dar entrevistas ou com pessoas que, embora conhecessem o objeto cordel, não haviam tido uma vivência mais forte como leitores ou ouvintes. Conversei, ao todo, com 29 pessoas na faixa dos 65 anos ou mais. Conversei, ainda, com seis pessoas mais jovens, entre 20 e 35 anos. Realizei, em relação ao primeiro grupo, oito entrevistas que efetivamente utilizei na pesquisa. Entre os mais jovens, entrevistei uma pessoa que, embora não tivesse vivido o período de apogeu do cordel, deu contribuições significativas para a compreensão desse objeto. Seu depoimento foi incorporado ao texto, marginalmente. Entrevistei também o escritor Ariano Suassuna[189], então Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco.

Para a realização das entrevistas, tomei alguns cuidados tradicionalmente recomendados pelos manuais e livros sobre história oral: elaborei um roteiro de questões semi-aberto e, de posse de um gravador com pilhas e fitas em número suficiente, fui ao campo com a disponibilidade para a escuta. Partia de alguns pressupostos: não encontraria "fatos" no depoimento dos entrevistados, tinha consciência da vulnerabilidade da memória e acreditava que a fonte oral torna-se mais rica quando confrontada com outras fontes. A experiência concreta de realizar as entrevistas ultrapassou, no entanto, o que tinha como expectativa.

Inicialmente, gostaria de destacar um dos pontos que julgo mais interessantes no processo de produção das entrevistas: a imprevisibilidade e o não controle da situação. Por mais bem elaborado que esteja o roteiro, por mais que se tenha lido sobre o tema, por mais que se conheça o universo dos sujeitos, há uma grande dose de imprevisibilidade na condução das entrevistas. Embora isso ocorra, em alguma medida, com o trabalho com qualquer tipo de documento, a sensação de que a situação da entrevista é incontrolável, escapando às racionalidades tradicionalmente atribuídas ao trabalho científico, é muito maior, gerando, muitas vezes, uma sensação de falta, de vazio. Quando se trabalha com documentos escritos há, quase sempre, a possibilidade de voltar aos arquivos, de, após recuperar-se de alguns "choques", rever a documentação, examiná-la com mais cuidado. Nas entrevistas, o dito ou o não-dito, o

[189] Ariano Suassuna, nascido na capital da Paraíba em 1927, muito se utilizou da literatura de cordel na elaboração de sua obra. Na década de 70, fundou o Movimento Armorial que, congregando diversos artistas, buscou resgatar a utilização da cultura popular em diferentes domínios. Para um estudo sobre Ariano Suassuna e o Movimento Armorial, ver Idelette Santos (1999).

perguntado ou o não perguntado, torna-se, com muito mais freqüência, impossível de ser resgatado, mesmo que se realize outra entrevista com o mesmo sujeito. Na segunda entrevista que realizei com Zé Moreno, por exemplo, passamos quase três horas lendo e comentando poemas do livro de Zé da Luz, *Brasil Caboclo*, de propriedade do entrevistado. As perguntas que eu havia pensado, registradas no roteiro que havia elaborado, tiveram que ser, habilmente, adaptadas à nova situação[190]. Evidentemente, como meu trabalho era sobre leitura, a situação da entrevista tornou-se privilegiada, na medida em que pude perceber a relação do entrevistado com a leitura em uma situação em que ela se dava concretamente. Na entrevista realizada com Crispim e Ana Maria, por outro lado, ouvi, durante cerca de quarenta minutos, "toadas" de vaquejada em fitas-cassete dos entrevistados. Zefinha, dizendo-se nervosa com a situação de "dar uma entrevista", não foi capaz de recitar um folheto que sabia de memória – considerado, por ela, "bobinho e chatinho": no dia seguinte, trouxe-me cinco páginas manuscritas com o registro da história. Zé Mariano, meses após a realização das duas entrevistas, enviou-me, de presente, folhetos que havia conseguido comprar na feira e Zeli, também alguns meses depois da entrevista, doou-me dois folhetos (datados de 1949 e 1950) de sua coleção particular. Em outros casos, alguns entrevistados introduziram comentários tão inusitados (alguns deles sem aparente vinculação com o tema da entrevista, como queixas em relação à saúde, à falta de memória, à violência urbana, ao medo de se perder na cidade grande, etc.) em comparação com o previsto que se torna necessário,

[190] Ter passado cerca de três horas conversando com Zé Moreno, em sua casa, foi uma experiência muito diferente, que me provocou muitas reflexões. Fui com um novo roteiro elaborado (feito cuidadosamente depois da primeira entrevista, realizada na praça do Mercado de Casa Amarela) pronta para conduzir a entrevista. Ele me desarmou logo que cheguei, trazendo o livro de Zé da Luz para que lêssemos (ou melhor: para que eu lesse para ele os poemas de sua preferência). Fazer um "sarau literário" com alguém tão diferente das pessoas com quem convivo (um idoso, pobre, negro, semi-analfabeto) foi uma experiência única. Talvez tenha sido o meu preconceito arraigado e não consciente que tenha me feito ficar tão surpresa com a capacidade do entrevistado de articular as idéias, de comentar o que lia, de olhar o mundo com tanta sensibilidade. Surpresa quando percebi que ele é um leitor fluente, que tem sensações semelhantes às de qualquer leitor "erudito" em contato com obras literárias. Revisando a transcrição feita alguns dias depois, transportei-me de novo para aquele dia. Em alguns momentos, surpreendi-me com o que estava ocorrendo na situação, principalmente com os momentos em que fui incapaz de dar continuidade à conversa, de fazer outras questões, de explorar melhor o que ele estava dizendo, de mergulhar com maior profundidade em sua forma de olhar o mundo. Vejo o quanto me surpreendi com a lógica (será que, no fundo, não acreditamos que o "povo" é lógico, racional e não espontaneamente ingênuo como querem fazer supor os estudos sobre "cultura popular" – em especial aqueles sobre cordel – ou mesmo os que investigam as características do pensamento oral?) que presidia a explicação de Zé Moreno em relação a tantos assuntos e a naturalidade com que falava de certos temas considerados típicos do mundo letrado.

rapidamente e de maneira hábil, torná-los interessantes para a compreensão do tema da pesquisa.

Nesse processo, são imprescindíveis a disposição e a habilidade para a escuta. É preciso estar atenta a cada palavra, a cada frase pronunciada pelo entrevistado: caso contrário, perde-se a oportunidade de fazer uma questão pertinente, um comentário interessante. Do mesmo modo, se interrompo (como algumas vezes ocorreu) o depoimento do entrevistado em um momento inoportuno, corro o risco de não mais poder retornar à questão que ele desenvolvia. No início do processo de "busca" dos sujeitos, perguntei, por exemplo, a alguns deles, se costumavam "ler" folhetos. Em alguns casos, essa intervenção foi suficiente para constrangê-los e torná-los arredios a qualquer tentativa de estabelecimento de uma conversa mais longa; afinal, tratava-se, em muitos casos, de pessoas analfabetas. Passei a usar o verbo "conhecer" ao invés de "ler" o que muito facilitou a abordagem de outros sujeitos[191]. Poderia dar muitos outros exemplos semelhantes. Os entrevistados, embora possuam um perfil, grosso modo, semelhante, também se diferenciam muito entre si: é preciso muita sensibilidade e habilidade para lidar com essa diversidade. Em alguns casos, por exemplo, possuem uma vivência extremamente urbana e têm níveis médios de *letramento*[192]; em outros, chegaram há pouco tempo da zona rural e, às vezes, são analfabetos: os sotaques, as expressões, o vocabulário, a sintaxe, as lógicas que comandam as formas de raciocinar e de se expressar de cada um e os modos como se sentem na situação de entrevista (constrangidos, tensos, à vontade) se diferenciam substancialmente. É necessário

[191] Mesmo que, durante as entrevistas, alguns sujeitos analfabetos tenham se referido, como foi o caso de Crispim, ao verbo "ler" para exprimir sua relação com os folhetos.

[192] Tomo aqui, a palavra *letramento* em um sentido amplo, considerada, sobretudo, como "...o estado ou a condição que adquire um grupo social ou um indivíduo como conseqüência de ter-se apropriado da escrita." (Soares, 1998, p.18). Para Magda Soares (1998), a partir desse ponto de vista, um sujeito, mesmo sendo analfabeto, pode, em alguns casos, ser considerado, de certa forma, *letrado*, na medida em que o mais importante, no conceito, são os usos da escrita feitos pelos sujeitos. No entanto, a autora reconhece que o fenômeno de *letramento* é difícil de ser definido e avaliado, na medida em que "...cobre uma vasta gama de conhecimentos, habilidades, capacidades, valores, usos e funções sociais", envolvendo, portanto, "...sutilezas e complexidades difíceis de serem contempladas em uma única definição." (p.65-66). Permito-me utilizar da expressão como um instrumento para melhor compreender as diferenciações entre os sujeitos entrevistados, que muitas vezes apresentavam entre si um grau semelhante de escolarização (noção considerada, então, insuficiente, embora não desprezível), em relação ao contato que tinham com a palavra escrita e aos usos efetivos que faziam dela. Por não ter sido o objetivo da pesquisa "medir" os níveis de *letramento* da população estudada, o que apresento aqui são apenas algumas pistas e algumas indicações de como o conceito pode ser útil na compreensão desses processos. A respeito dos conceitos de *letramento* e *alfabetismo* e de suas utilizações em pesquisas no Brasil, ver, além da obra citada, Magda Soares (1995), Vera Ribeiro (1999) e coletânea organizada por Ângela Kleiman (1995).

compreender, pelo menos em grandes linhas, essas diferenças, sob o risco de se perguntar o que não se pode entender ou de se ouvir o que não se pode compreender[193]. Muitas vezes, para entender aquelas palavras e aqueles gestos, significativamente diferentes dos meus próprios, recorri às lembranças deixadas por pessoas com perfis semelhantes ou por experiências vividas com elas como auxílio à melhor compreensão daquele universo.

Gostaria de destacar também que o processo de produção das entrevistas muitas vezes desestabiliza a relação que temos com a "ciência", com as afirmações supostamente óbvias que caracterizam estudos sobre o tema. Algumas questões aparentemente evidentes tornam-se insistentes, agudas e complexas em todo o trabalho de realização das entrevistas: o que é verdade? aquilo que o sujeito apreendeu do momento em que viveu? o que não pode ser considerado verdade? Como exemplo, cito a questão das bibliotecas populares. Li, com muito entusiasmo, uma pesquisa recente sobre a implantação de bibliotecas populares nas décadas de 40 e 50 no Recife[194]; de acordo com o estudo, esse foi um processo que envolveu amplos segmentos da população e o público visado teria, a princípio, perfil semelhante ao dos leitores/ouvintes que entrevistei. Nenhum dos entrevistados, no entanto, sabia sobre esse processo; muitos nunca haviam ouvido falar ou freqüentado uma biblioteca. A "história" oral pode, de fato, relativizar certos conhecimentos, construídos muitas vezes com bases em relatos oficiais escritos, os quais pacificamente chamamos de verdadeiros[195]. Creio que, no

[193] Enquanto Edson e Antônio, por exemplo, mostraram grande intimidade com o gravador, mostrando orgulho, para os que passavam junto às suas barracas, de estarem sendo entrevistados, Ana Maria perguntou-me se "dali (apontando para o gravador) iam sair as palavras" e Crispim, se "aquilo (também referindo-se ao gravador) cantava e gravava" e como o que era gravado "saía dali" . Quando foram passar as fitas de vaquejada para que eu ouvisse, Crispim e Ana Maria mostraram-se pouco familiarizados com o aparelho de som que possuíam. Após alguns instantes e uma discussão entre os dois, conseguiram fazer o aparelho funcionar. Enquanto alguns entrevistados mostraram-se felizes e agradecidos pela oportunidade que tiveram em falar das "coisas do passado", como Zezé e Zeli, outros, como Antônio, perguntaram-se o que "ganhariam com aquilo." As entrevistas com Antônio foram realizadas em um clima bastante "pesado", o tempo todo. Zé Mariano mostrou-se constrangido em toda a entrevista, expressando-se como "incapaz" de me responder as questões por ser analfabeto. Ana Maria comentou que eu parecia "uma rica" e Zefinha que eu "sabia demais" e que tinha medo de dar respostas muito "bestas" para o meu "nível", o que me exigiu habilidade para lidar com a situação e explorá-la da melhor maneira possível.

[194] Gilda Verri, 1986.

[195] Como afirma Etienne François: "...conheço poucos setores da pesquisa histórica que atualmente esclareçam melhor do que a história oral como a pesquisa empírica de campo e a reflexão teórica sobre as problemáticas e os métodos estão indissociavelmente ligadas, e que demonstrem de maneira mais convincente que o objeto histórico é sempre resultado de sua elaboração pelo historiador: em suma, que a história é construção." (in: Marieta Ferreira, Amado, Janaína, 1996, p.13).

caso de certos objetos, como o que me propus a investigar, a "história" oral se revela um procedimento indispensável.

O próprio papel como pesquisadora, quando se estuda um tema que se relaciona, direta ou indiretamente, de maneira muito forte, com nossa história pessoal, tende a ser desestabilizado: a emergência de sentimentos de minha própria trajetória de vida, no momento e depois do contato com os sujeitos, muitas vezes causou esse efeito. Quando se trabalha com um outro tipo de fonte, muitas vezes esse processo também ocorre, mas a situação "face a face" parece torná-lo mais explicito: sabe-se que se está interferindo no outro e que o outro está interferindo em você. O trabalho estabelecido com um documento escrito, por exemplo, pode desestabilizar o(a) pesquisador(a); o contrário, no entanto, não ocorre. Há momentos – que são percebidos às vezes no próprio momento das entrevistas, em outros somente quando se vai transcrevê-las ou analisá-las – em que se sabe que as questões suscitaram certos sentimentos, certas feridas[196], certos gestos que já estavam esquecidos na memória. Os manuais de história oral não ensinam nem poderiam ensinar o que se pode fazer nesse tipo de situação. A sensibilidade e a escuta à voz do outro parece ser ainda o melhor caminho e o maior desafio. Na expressão de Etienne François:

> "...a história oral não somente suscita novos objetos e uma nova documentação (...), como também estabelece uma relação original entre o historiador e os sujeitos da história. Que essa relação, diferente daquela que o historiador mantém com uma documentação inanimada, é de certa forma mais perigosa e temível, nem é preciso lembrar: uma testemunha não se deixa manipular tão facilmente quanto uma série estatística, e o encontro propiciado pela entrevista gera interações sobre as quais o historiador tem somente um domínio parcial. Donde as decepções, os desencantos, as crises e até os fracassos que marcam a história ainda recente da história oral (...)." (in: Ferreira, Marieta, Amado, Janaína,1996, p.9-10).

Uma das conseqüências desse processo é a necessidade – pelo menos no meu caso – de se dar um tempo de intervalo entre a realização de duas entrevistas: a tarefa de ouvir, transcrever, ler, fazer um novo roteiro auxiliam no "enfrentamento" de mais uma situação caracterizada, entre outros fatores, pela imprevisibilidade.

Finalmente, considero importante destacar que, em muitos casos, é necessário relativizar também as respostas dadas pelos próprios entrevistados. Sabe-se que a

[196] Crispim, sertanejo de 86 anos, chorou duas vezes durante a entrevista. Sobretudo quando pronunciava a palavra "falsidade", emocionava-se.

memória é seletiva, que os depoimentos mudam no decorrer do tempo (a proximidade ou o afastamento temporal e espacial da situação que se investiga sofre mudanças significativas), que muitas vezes os entrevistados falam o que imaginam que devem falar para aquele interlocutor específico, sobre o qual criam certas expectativas e ao qual atribuem determinadas características[197]. Alguns deles, como Edson, trazem muitas vezes respostas estereotipadas, mais ou menos padronizadas, para algumas perguntas. Como vendedor de folhetos desde 1938, já deu inúmeros depoimentos sobre o tema, principalmente na década de 70, quando pesquisadores, brasileiros e estrangeiros, segundo ele próprio, freqüentemente o entrevistavam em sua barraca. Na primeira entrevista que realizei, Edson já me mostrou fotos em que aparecia em reportagens de revistas publicadas nos anos 70 sobre a literatura de cordel e fez referência a um vídeo recém editado sobre "tipos populares do Recife" em que aparecia[198]. Durante a entrevista, referiu-se aos livros que recebia dos pesquisadores quando concluíam as pesquisas em que era entrevistado e aos folhetos que, por muito tempo, trouxeram, na quarta-capa, seu nome como agente revendedor. Na condução da entrevista, busquei, na medida do possível, provocá-lo, de modo que saísse do discurso padrão sobre o cordel (foi o único entrevistado, por exemplo, que utilizou essa denominação para os folhetos) e explicitasse informações e percepções mais complexas sobre o tema. E, na análise da entrevista, tive esse dado sempre em consideração. A memória coletiva, como afirmam Marieta Ferreira e Janaína Amado (1996), não é espontânea, mas mediatizada por "ideologias, linguagens, senso comum e instituições" (p.xix). Alessandro Portelli, ao analisar memórias sobre o massacre de Civitella Val di Chiana, ocorrido na Toscana, Itália, em 1944, assim analisa essa questão:

---

[197] Em muitos casos, vi-me na situação invertida: os entrevistados faziam perguntas ou comentários sobre minha trajetória de vida: qual a minha idade, se era casada, se tinha filhos, onde morava, se estudava, se trabalhava... Alguns entrevistados insistentemente "testavam" certos conhecimentos que supunham que eu tinha/não tinha. Perguntas como "você conhece o folheto ou o cantador x?" "você conhece a cidade y?" e assim por diante. Durante a entrevista com Zé Moreno, por exemplo, li algumas estrofes da poesia que dá título ao livro de Zé da Luz, *Brasil Caboclo*. Antes de iniciar a leitura, ele me perguntou se eu sabia o que era "Brasil Caboclo". Quando disse que não sabia, ele me explicou (como estava escrito na poesia – pude verificar na leitura), que era "um Brasil sem estrangeiro", "sem mistura com estrangeiro", "um Brasil sem mistura." Quando terminei de ler as estrofes, ele me perguntou porque Zé da Luz falava em "Polista" (Paulista). Disse que devia estar se referindo à fábrica dos Lundgren. Ele concordou, dizendo que era a "fábrica que tinha", "a maior fábrica que tinha". Esse tipo de intervenção do entrevistado foi constante durante toda a entrevista.

[198] Na semana anterior, o vídeo havia sido objeto de reportagens dos jornais locais; em uma delas, do *Diário de Pernambuco*, havia sido publicada uma fotografia de Edson.

> "O esforço para contar o incontável resulta em narrativas interpretáveis, constructos culturais de palavras e idéias. Por isso, Francesca Cappelletto e Paola Calamandrei encontram em Civitella uma 'memória grupal (...) moldada no decorrer de inúmeras ocasiões narrativas', formalizada em narrativas dotadas de 'uma forma bastante coerente, estruturada e centrada num tema político.':
> Existem narradores gabaritados, e até alguns especialistas 'temáticos', versados em partes ou episódios específicos da história. Pode-se também perceber claramente, nas situações narrativas, um elemento de controle social sobre a forma de relatar os acontecimentos.'" (Portelli in: Ferreira, Amado,1996, p.108).

Em conseqüência de todos esses fatores, as entrevistas que realizei, embora fundamentadas em um mesmo roteiro, tiveram durações e conduções bastante diferenciadas. Todos os depoimentos foram gravados. Em alguns casos, foi preciso ouvir o sujeito em mais de uma ocasião; em outros, um único contato revelou-se suficiente para os objetivos propostos. As entrevistas mais longas foram realizadas com Zé Moreno: no total foram mais de quatro horas de depoimento. A primeira delas, com duração de cerca de uma hora, foi realizada, depois que o entrevistado foi abordado diretamente, na praça do Mercado de Casa Amarela; a segunda, com duração de aproximadamente três horas, em sua residência. Duas entrevistas foram realizadas em grupo e duraram cerca de duas horas: a de Zezé, Zeli e Delita[199] e a de Crispim e Ana Maria. Ambas foram realizadas na casa dos entrevistados. O contato com as três primeiras leitoras/ouvintes de folhetos foi realizado através de pessoas de minha família e, com os dois últimos, através de abordagem direta, no velório de Frei Damião. As duas entrevistas com Antônio tiveram, em conjunto, duração de pouco mais de uma hora e foram realizadas no local de trabalho do entrevistado (vendedor ambulante) em um rua próxima ao Mercado de São José. O primeiro contato que tive com ele foi, através de abordagem direta, também no velório de Frei Damião. A mesma duração aproximada tiveram as entrevistas que realizei com Edson, o vendedor de folhetos, em sua banca na praça do Mercado de São José. As duas entrevistas com Zé Mariano também foram realizadas em seu local de trabalho, residência de uma família, onde presta pequenos serviços, e tiveram, em conjunto, duração de cerca de 45 minutos. O contato com o entrevistado foi realizado através de pessoas de minha família. Finalmente, entrevistei Zefinha, a mais jovem do grupo, em seu local de trabalho, residência de uma família onde é empregada doméstica, por cerca de meia hora. Ariano Suassuna foi entrevistado também por cerca de meia hora, no Gabinete da Secretaria de

[199] Zezé e Zeli são irmãs, embora tenham sido criadas por pais diferentes, e Delita é mãe das duas.

Cultura do Estado de Pernambuco. No primeiro contato realizado com os entrevistados, em geral me apresentava como estudante de "faculdade" que teria que fazer um trabalho sobre o tema: conversar com pessoas que gostassem de folhetos[200]. Em alguns casos, precisei ir, após o primeiro contato, mais de uma vez ao local e ao horário combinados para a entrevista, na medida em que os entrevistados não se dispuseram, por um ou outro motivo, naquele momento, a me receberem.

A experiência de realizar as entrevistas na casa das pessoas mostrou-se bastante profícua: o conhecimento do espaço em que viviam (a casa, o bairro, os móveis, os objetos de que dispunham), o percurso do ônibus (em alguns casos gastei mais de uma hora e meia para chegar até o local de residência do entrevistado), o café, a água e a bolacha, são detalhes que permitem uma maior aproximação do universo das pessoas[201] – é nesse universo que estão também os folhetos. Além disso, as entrevistas realizadas nos locais de trabalho foram, muitas vezes, interrompidas por pessoas que se dirigiam aos entrevistados[202].

Nas entrevistas realizadas em grupo, em muitas ocasiões um entrevistado auxiliava o outro na rememoração de algumas histórias, de alguns fatos. O processo de se transportar para um outro tempo, para um outro espaço, para uma outra vivência pareceu extremamente facilitado quando realizado em grupo. Em muitos momentos dessas entrevistas realizadas coletivamente, os entrevistados falavam, com muito entusiasmo, ao mesmo tempo[203].

---

[200] Evidentemente, esse não foi o modo como me apresentei a Ariano Suassuna.

[201] "Era uma mistura de barulhos e de cores. O mundo sensível sempre foi muito importante para mim. Tentar recriar a vida dessas pessoas do passado ignorando todos esses signos concretos é o mesmo que não conhecê-las." (Jacques Le Goff, 1998, p.20).

[202] O que não significa que as entrevistas realizadas nas casas dos entrevistados transcorressem sem interrupções. Durante o tempo que entrevistei Zezé, Zeli e Delita, por exemplo, a televisão, que exibia uma novela, um jornal e o início de outra novela enquanto estava lá, permaneceu ligada (apesar de a hora e a data da entrevista terem sido combinadas com antecedência), sendo, de vez em quando, objeto de comentário das entrevistadas.

[203] Como exemplo, cito esse trecho da entrevista realizada com Zeli e Zezé:

"Zeli - Igibirra! Era, era umas grades assim... com umas garrafinhas, era garrafinha em litro. Quando a gente morava aqui no Arruda, em 42, tinha e... o povo tomava era muito ainda...

Zezé - Era feita aqui.

Zeli- Sei não.

Zezé - Tinha de abacaxi.

A análise das entrevistas revela-se igualmente rica. Várias são as reflexões que, creio, merecem ser realizadas a partir desse trabalho. Inicialmente, quando se está de posse do "texto" das entrevistas, resultado de um minucioso trabalho de transcrição – que deve levar em conta que, principalmente em um trabalho de pesquisa como esse, os silêncios, as pausas, as hesitações são tão importantes quanto a fala – deve-se considerar que se trata, antes de tudo, de um "texto" oral, trazendo todas as especificidades desse tipo de linguagem.

Uma outra questão que merece ser objeto de reflexão é quanto ao retalhamento da voz do sujeito, necessário à "operação historiográfica". Por um lado, decompor os depoimentos em partes, categorizá-los, separá-los é inerente ao próprio trabalho de pesquisa: se esse procedimento não é realizado corre-se o risco de transcrevê-los integralmente, o que pode ser até interessante, mas não atende às exigências da pesquisa histórica, na medida em que não há análise, não há estabelecimento de relações, não há indicações de resultados para melhor se compreender o objeto[204]. Por outro, ao se optar pela realização de uma análise de conteúdo a partir de categorias pré-fixadas, corre-se o risco de dissolver os sujeitos e os seus modos de enunciação em uma análise generalizante. Ao lado do retalhamento necessário, é preciso manter também, na medida do possível, a inteireza de cada depoimento. No caso específico das entrevistas que realizei, foi preciso buscar, por exemplo, também no comportamento do sujeito na

---

Zeli - Era abacaxi, fazia... isso em 42.

Zezé - E pra... pra dar a cor botava anilina. Parece que anilina.

Zeli - Era, botava anilina. O sorvete era aquele sorvete raspado. Pegava o gelo, nera? Raspava...

Zeli - Raspa-raspa, né? Era tão gostoso. Mas não é gostoso como antigamente, aquele melzinho que caía por cima, nera?

Zezé - Era, hoje existe, mas num é mais como antigamente não.

Zeli - Era, era... o biscoito era araruta, nera? (...) Uns pedaço assim de araruta, nera? Que comprava...

Zezé - E tinha chumbrego, nera? Te lembra de chumbrego?

Zezé - Era.

Zeli - Chumbrego (risos), chumbrego era na padaria que tinha.

Zezé - Chumbrego. Era uns bolinhos feito de trigo, era umas bolinhas, eles cortavam o papel feito uns balãozinho, e ali dentro botava aquilo. Menina, eu comprava muito chumbrego.

Zeli - Lá em Palmares tinha um tal de chucha podre, um negócio assim, fazia aquilo como um mel queimado, bem queimado..."

[204] Muitas vezes, trabalhar com "história" oral significa apenas gravar e editar depoimentos sem explorá-los de maneira suficiente e sem discutir os problemas de ordem teórica e metodológica envolvidos nesse procedimento. Cf. Marieta Morais e Janaína Amado (1996).

própria situação de interação estabelecida – em suas hesitações, entusiasmos – indícios de que tipo de leitor/ouvinte ele era, a partir das categorizações que havia feito. As respostas dos entrevistados, no entanto, só podem ser compreendidas a partir do tipo de questão que fazia ou do modo/posição como eles me viam. Reflexões realizadas pela Análise do Discurso e por estudos que problematizam essas questões[205] podem auxiliar em uma melhor exploração das entrevistas.

A História pode ser escrita a partir de um único tipo de documento. No entanto, creio, cada vez mais, que quanto mais se dispuser de uma pluralidade de fontes, mais possibilidades se tem de melhor explorá-las, compreendê-las e produzir conhecimento sobre o tema da pesquisa. Através da utilização de outros documentos, corre-se menos o risco de considerar as entrevistas como a "voz" daqueles que não podem falar – por muito tempo se acreditou que esse era o principal papel da "história" oral[206]. Sabe-se, isso é cada vez mais evidente, que a presença do pesquisador, mesmo que ele se limite somente à transcrição dos depoimentos – o que pode ser interpretado como uma suposta ausência de sua influência nos resultados do trabalho –, permeia todas as etapas da pesquisa: a escolha do objeto e dos sujeitos, a condução da entrevista propriamente dita (o quê e quando perguntar ou calar), a seleção dos trechos dos depoimentos transcritos. Através da articulação, do confronto, do contraponto dos depoimentos orais com outros tipos de fontes, acredito que se corre menos o risco de tomá-los como mito, como "voz" dos oprimidos[207]. Afinal, se a "história" oral tem o poder de desmistificar, pode também

---

[205] Ver, por exemplo, Michel Pêcheux (1990), Mikail Bakthin (1979/1929) e Pierre Bourdieu (1983b).

[206] A "história" oral surge associada, de um lado, ao resgate das elites políticas e, de outro, a movimentos sociais que buscavam resgatar a "voz dos oprimidos". Cf. Marieta Ferreira e Janaína Amado (1996).

[207] Nesse processo, o risco de citar, quase sem interpretá-los, trechos das entrevistas no processo de escrita é permanente – e sei que nem sempre evitado. Arlete Farge (1989), referindo-se aos arquivos judiciais, fala sobre mais essa face do fetiche do documento: "Quand le document s'anime au point de laisser croire qu'il se suffit à lui-même, survient inévitablement la tentation de ne point se détacher de lui et d'en faire un commentaire immédiat, comme si l'évidence de son énoncé n'avait pas l'histoire, descriptive et plate, incapable de produire autre chose que le reflet (voire le calque) de ce qui fut écrit il y a deux cents ans. Le récit de l'histoire devient une glose ennuyeuse, un commentaire positiviste où les résultats donnés ne sont pas passés au crible de la critique.

La citation vient souvent au secours de l'écriture; là encore, il faut réfléchir sur son emploi pour qu'elle n'apparaisse ni comme une facilité ni comme le moyen trompeur d'apporter des preuves là où un raisonnement serait nécessaire. La citation ne peut jamais être en preuve, et l'on sait bien qu'il est presque toujours possible de fournir une citation contraire à celle qu'on vient de choisir. La citation a tant de charme qu'il est bien difficile d'y résister; le charme de l'étrangeté, celui de la justesse et de l'exotisme mêlés de la langue d'autrefois, et encore celui de l'aveu. Quand on cite, on avoue implicitement ne pas pouvoir trouver de mots meilleurs ou d'ajustements de phrases plus pertinents que ceux dénichés dans l'archive. Ou bien, on camoufle une sorte d'impuissance à réfléchir plus avant,

ser objeto de mistificação, como qualquer outro tipo de fonte. A consulta a outros documentos serve, ainda, para melhor formular as próprias questões das entrevistas e melhor compreender suas respostas. No caso específico deste trabalho, por exemplo, foi através da exploração das memórias e romances que pude entender que universo de impressos circulava na cidade na época e o porquê da ausência ou presença de alguns deles no cotidiano das pessoas que entrevistei.

Por outro lado, é preciso cuidado para não tomar os depoimentos como mera ilustração para reafirmar aquilo que já se tem como verdade, construída principalmente a partir de fontes consideradas mais confiáveis, mais "dignas", como documentos oficiais escritos[208].

Os nove sujeitos que entrevistei, cinco homens e quatro mulheres, moravam no Recife ou em sua região metropolitana. No entanto, apenas uma entrevistada não teve experiências de migração: a maioria nasceu nas zonas rurais ou em cidades da Zona na Mata (dois), do Agreste (um), do sertão do Estado (dois) ou do interior da Paraíba (dois)[209]. Zeli, embora tenha nascido na região metropolitana do Recife, foi adotada por um tio, que era delegado e mudava-se, com freqüência, de uma cidade para a outra – no interior do Estado e em Fernando de Noronha. Os mais velhos dos entrevistados nasceram em 1910 e a mais jovem em 1932[210]. Três declararam-se analfabetos, três tiveram experiências de escolarização de até um ano e três passaram de dois a cinco anos na escola. Os homens entrevistados tiveram ocupações diversas durante a maior

---

profitant au maximum du statut de vraisemblance, voire de véricité, qu'impose toute citation.

En fait, la citation devrait correspondre à un travail d'incrustation; d'ailleurs, elle ne prend sens et relief que si elle remplit une fonction que rien ne pourrait remplacer." (p.91-92).

[208] O uso da "história" oral, de maneira sistemática, na História, é relativamente recente, datando dos anos 60, embora a própria História surja, com Heródoto, através da coleta de depoimentos orais. Embora tenha cada vez mais ganhado credibilidade na pesquisa acadêmica, sua utilização é, em muitos casos, acompanhada de preconceito, fundado sobretudo na afirmação da pouca objetividade e na vulnerabilidade da memória. No Brasil, o CPDOC/FGV começa a utilizar a "história" oral já em meados da década de 70, mas somente em 1994 é criada a Associação Brasileira de História Oral. A confiabilidade e a credibilidade do documento escrito permanece com muita força. Sobre a "história" oral em várias de suas faces, ver, entre outros, Marieta Ferreira e Janaína Amado (org.,1996), Paul Thompson (1992), Daisy Perelmutter e Maria Antonieta Antonacci (org.,1997), Marieta Ferreira (coord., 1994), Verena Alberti (1990), Antônio Montenegro (1992) e José Carlos Meihy (org.,1996).

[209] Há alguns que moravam no Recife, na época das entrevistas, há cerca de 80 anos, como Delita, que com cinco anos foi trazida pela mãe para a cidade, e outros que moravam na cidade há apenas três anos, como Crispim e Ana Maria.

[210] Excetuando-se Zefinha que, como já afirmei, nascida em 1965, não compõe o *corpus* principal da pesquisa.

parte da vida: ocupações manuais não especializadas, como as de lavrador, operário da construção civil e vendedor ambulante, ocupações especializadas, como as de militar e de motorista (de caminhão e de táxi). Duas, das quatro mulheres entrevistadas, sempre foram donas-de-casa e duas atuaram como costureira e lavadeira. A maioria dos entrevistados é filho de pequenos proprietários de terras (agricultores ou criadores e, em um caso, ao lado dessas atividades, pescador). No grupo há também filhos de funcionário qualificado de engenho, de delegado, de vendedor de "miudezas" e alfaiate e de um proprietário de terras de médio porte. A maioria das mães dos entrevistados era dona-de-casa; uma delas, no entanto, acompanhava a atividade do marido de pequeno criador e outra foi lavadeira[211]. Um perfil dos entrevistados pode ser visualizado no quadro 4.

2.2. As memórias e os romances

Como já me referi, a princípio buscava nas memórias e romances[212] registros de experiências de leituras de folhetos. Como isso não foi possível, na medida em que pouquíssimas obras faziam referências a esse impresso, esse tipo de fonte tornou-se fundamental para a reconstrução de aspectos gerais sobre a presença da leitura e da escrita no cotidiano da época naquele lugar, e sobre outras questões mais amplas. A utilização desses documentos revelou-se, pois, fundamental para que eu pudesse compreender o lugar ocupado pelos folhetos naquela paisagem cultural específica e pudesse me aproximar mais do universo dos leitores/ouvintes que entrevistei. Algumas questões – a leitura em voz alta era exclusiva dos folhetos? os outros objetos de leitura

[211] Através de sua profissão, Delita teve direito a uma casa, comprada em prestações a longo prazo, na Vila das Lavadeiras, no bairro de Areias, no Recife, construída por Agamenon Magalhães, interventor de Vargas em Pernambuco. Esse fato é marcante na memória da entrevistada e de suas filhas, Zezé e Zeli. Durante o período de interventoria, diversas vilas populares foram construídas, principalmente a partir de 1939, quando é criada a Liga Social Contra o Mocambo – no final da década de 30, no Recife, de uma população de cerca de 500.000 habitantes, 164.877 eram habitantes desse tipo de moradia. Como parte dessas ações, diversos mocambos foram destruídos violentamente. O projeto de construção de vilas populares era pautado em uma visão corporativa: as unidades habitacionais construídas deviam ser ocupadas segundo o critério profissional. Os primeiros conjuntos habitacionais criados no período, assim, recebem o nome de Vila dos Pescadores, das Costureiras, das Cozinheiras, entre outras. Nessas vilas, eram construídos também centros educativos (onde eram oferecidos cursos profissionalizantes), grupos escolares, postos de assistência médica e dentária, áreas de lazer, etc. (Dulce Pandolfi,1984).

[212] Embora saiba das importantes diferenças existentes entre os gêneros citados, não discutirei, aqui, essa questão. Para uma discussão sobre a utilização desse tipo de fonte na História da Educação, ver Ana Maria Galvão (1996).

citados pelos entrevistados circulavam também junto a outras camadas sociais? quais as outras opções de lazer que existiam na época? – só puderam ser melhor analisadas a partir da exploração da memórias e romances coletados. O principal critério para a escolha de que memórias e romances analisar foi a época e o local que retratavam. A adoção desse critério originou um *corpus* extremamente heterogêneo: nele, há autores famosos nacional e internacionalmente, como Paulo Freire e Gilberto Freyre, e escritores anônimos; há livros publicados por editoras reconhecidas, como a José Olympio, Paz e Terra ou Civilização Brasileira e edições custeadas pelo próprio autor. No quadro 5, é possível visualizar uma caracterização geral desse *corpus.*

Depois de realizadas essas reflexões, comuns à segunda parte do trabalho, passo aos capítulos que buscam caracterizar o leitor empírico e reconstruir aspectos sobre os modos de ler/ouvir folhetos no período estudado.

QUADRO 4

CARACTERIZAÇÃO GERAL DOS LEITORES/OUVINTES ENTREVISTADOS

Identificação	Zé Moreno
Nome completo	José Rocha dos Santos
Local de nascimento	Nazaré - Nazaré da Mata-PE (Mata)
Ano de nascimento	1924
Sexo	masculino
Raça/etnia	negra
Instrução	carta do ABC (parte)
Tipo de escola	no engenho
Ocupação do pai	funcionário qualificado de engenho
Ocupação da mãe	dona-de-casa
Ocupação a maior parte da vida	Motorista caminhão/taxi
Cidades em que vivenciou leitura folhetos	Nazaré da Mata e Recife
Época em que mais leu folhetos (fase da vida)	Criança, jovem e adulto
Bairro onde mora	Torre
Há quanto tempo reside no Recife/região metropolitana	desde +- 1941
Identificação	Crispim
Nome completo	Crispim da Silva
Local de nascimento	Alagoa de Baixo - Sertânia - PE (Sertão)
Ano de nascimento	1910
Sexo	Masculino
Raça/etnia	Negra
Instrução	Analfabeto
Tipo de escola	tentativa ir escola para adultos
Ocupação do pai	Pequeno criador
Ocupação da mãe	Pequena criadora
Ocupação a maior parte da vida	Lavrador, pequenos serviços, funcionário dos Correios
Cidades em que vivenciou leitura folhetos	Sertânia
Época em que mais leu folhetos (fase da vida)	Adulto
Bairro onde mora	Curado I - Jaboatão
Há quanto tempo reside no Recife/região metropolitana	Desde +- 1994

Identificação	Antônio
Nome completo	Antônio Gomes dos Santos
Local de nascimento	Bezerros-PE (Agreste)
Ano de nascimento	1925
Sexo	Masculino
Raça/etnia	Branca
Instrução	3° livro de leitura
Tipo de escola	Privada
Ocupação do pai	Pequeno proprietário de terra
Ocupação da mãe	Dona-de-casa
Ocupação a maior parte da vida	Militar do exército, ambulante
Cidades em que vivenciou leitura folhetos	Bezerros e Recife
Época em que mais leu folhetos (fase da vida)	Criança, jovem e adulto
Bairro onde mora	Brasília Teimosa
Há quanto tempo reside no Recife/região metropolitana	Desde a década de 40
Identificação	Zé Mariano
Nome completo	José Mariano
Local de nascimento	Umbuzeiro - PB (Cariri?)
Ano de nascimento	1922
Sexo	Masculino
Raça/etnia	Negra
Instrução	Analfabeto
Tipo de escola	_
Ocupação do pai	Pequeno proprietário de terra
Ocupação da mãe	Dona-de-casa
Ocupação a maior parte da vida	Lavrador, construção civil
Cidades em que vivenciou leitura folhetos	Umbuzeiro e Recife
Época em que mais leu folhetos (fase da vida)	Criança, jovem e adulto
Bairro onde mora	São Lourenço
Há quanto tempo reside no Recife/região metropolitana	Desde 1952

Identificação	Ana Maria
Nome completo	Ana Maria dos Santos
Local de nascimento	Alagoa de Baixo – Sertânia – PE (Sertão)
Ano de nascimento	_
Sexo	Feminino
Raça/etnia	Negra
Instrução	Analfabeta
Tipo de escola	_
Ocupação do pai	Pequeno proprietário de terra
Ocupação da mãe	Dona-de-casa
Ocupação a maior parte da vida	Dona-de-casa
Cidades em que vivenciou leitura folhetos	Sertânia
Época em que mais leu folhetos (fase da vida)	Adulta
Bairro onde mora	Curado I – Jaboatão
Há quanto tempo reside no Recife/região metropolitana	Desde +- 1994

Identificação	Zeli
Nome completo	Maria dos Prazeres da Silva
Local de nascimento	Jaboatão-PE (região metropolitana)
Ano de nascimento	1930
Sexo	Feminino
Raça/etnia	Negra
Instrução	3a. série primária
Tipo de escola	Pública e privada
Ocupação do pai	Delegado de polícia
Ocupação da mãe	Dona-de-casa
Ocupação a maior parte da vida	Costureira
Cidades em que vivenciou leitura folhetos	Diversas cidades do interior do Estado
Época em que mais leu folhetos (fase da vida)	Criança, jovem e adulta
Bairro onde mora	Barro
Há quanto tempo reside no Recife/região metropolitana	_

Identificação	Zezé
Nome completo	Maria José Medeiros de Oliveira
Local de nascimento	Jaboatão-PE (região metropolitana)
Ano de nascimento	1932
Sexo	Feminino
Raça/etnia	Negra
Instrução	4a. série primária (+ curso de admissão)
Tipo de escola	Pública e privada
Ocupação do pai	Pequeno proprietário de terra/pescador
Ocupação da mãe	Lavadeira
Ocupação a maior parte da vida	Dona-de-casa
Cidades em que vivenciou leitura folhetos	Recife
Época em que mais leu folhetos (fase da vida)	Criança e jovem
Bairro onde mora	Piedade- Jaboatão-PE
Há quanto tempo reside no Recife/região metropolitana	--

Identificação	Delita
Nome completo	Adelita Cruz
Local de nascimento	Pilar-PB (Mata)
Ano de nascimento	1910
Sexo	Feminino
Raça/etnia	Branca (características indígenas)
Instrução	Alfabetizada
Tipo de escola	Escola filantrópica para adultos
Ocupação do pai	Proprietário de terras
Ocupação da mãe	Dona-de-casa
Ocupação a maior parte da vida	Lavadeira
Cidades em que vivenciou leitura folhetos	Recife
Época em que mais leu folhetos (fase da vida)	Adulta
Bairro onde mora	Piedade - Jaboatão-PE
Há quanto tempo reside no Recife/região metropolitana	Desde +- 1915

Identificação	Zefinha
Nome completo	Josefa Marques dos Santos
Local de nascimento	Umbuzeiro-PB
Ano de nascimento	1965
Sexo	Feminino
Raça/etnia	Branca
Instrução	Alfabetizada
Tipo de escola	em casa, com a prima
Ocupação do pai	Pequeno proprietário
Ocupação da mãe	Dona-de-casa
Ocupação a maior parte da vida	Empregada doméstica
Cidades em que vivenciou leitura folhetos	Zona rural de Umbuzeiro-PB
Época em que mais leu folhetos (fase da vida)	Criança
Bairro onde mora	Prazeres - Jaboatão-PE
Há quanto tempo reside no Recife/região metropolitana	Desde 1985

VENDEDOR

Identificação	Edson
Nome completo	Edson Pinto
Local de nascimento	Limoeiro-PE (Mata)
Ano de nascimento	1921
Sexo	Masculino
Raça/etnia	Branca
Instrução	carta do ABC
Tipo de escola	Privada
Ocupação do pai	vendedor de miudezas e alfaiate
Ocupação da mãe	dona-de-casa
Ocupação a maior parte da vida	vendedor de folhetos, revistas e miudezas
Cidades em que vendeu folhetos	Recife e distribuidor para cidades do interior e outros Estados
Há quanto tempo vende folhetos	Desde 1938
Bairro onde mora	Casa Amarela
Há quanto tempo reside no Recife/região metropolitana	desde 1936

QUADRO 5
CARACTERIZAÇÃO GERAL DAS MEMÓRIAS E ROMANCES ANALISADOS

Autor	Título	Data em que foi escrito ou publicado	Gênero	Local	Época	Idéia geral	Referência ao cordel
Alves da Mota	Tempestade no porão	1987	Romance	Recife	década de 20 à década de 40	zona portuária da cidade	ausência
Bezerra, Gregório	Memórias. Primeira parte: 1900-1945	1980	Memórias	Sertão de Pernambuco, Rio de Janeiro e Recife	1900-1945	formação (dificuldades enfrentadas) e primeiras experiências políticas	ausência
Bezerra, Gregório	Memórias. Segunda parte: 1945-1969	1980	Memórias	Rio de Janeiro e Recife	1945-1969	bastidores da política	ausência
Cavalcanti, Paulo	O caso eu conto como o caso foi: da coluna Prestes à queda de Arraes - memórias	1978	Memórias	Recife	década de 20 à 1964	bastidores da política	presença (como recurso à narrativa, na descrição dos fatos narrados); presença poeta
Cavalcanti, Paulo	O caso eu conto como o caso foi: memórias políticas. v.2.	1980	Memórias	Recife	Estado Novo ao pós-1964	bastidores da política	presença (como recurso à narrativa, na descrição dos fatos narrados).
Cavalcanti, Paulo	O caso eu conto como o caso foi: memórias políticas. v.4.	1985	Memórias	Recife	décadas de 30 e 40	bastidores da política/movimentos culturais.	ausência
Craveiro, Paulo Fernando	Prefácio da cidade: crônicas do Recife	1961	Crônicas	Recife	décadas de 40 e 50	paisagem natural/social da cidade	ausência

Duarte, Ovídio	Pedra Rosada.	1988	Romance (segundo o autor, um "documentário dos costumes do sertão nordestino")	Cidade imaginária de São José (localizada no "sertão nordestino" – não há referência ao Estado)	décadas de 30 de 40	cotidiano de uma cidade sertaneja	presença (versos impressos)
Freire, Homero	Confissões do tempo anterior	1986	Memórias	Recife	1912 (ano de nascimento do autor à década de 70)	bastidores da justiça no Estado	presença (vendedor de poesias populares)
Freire, Paulo	Cartas a Cristina	Livro Editado em 1994	Memórias cartas escritas	Jaboatão e Recife	décadas de 20 a 60	situação educacional e social das cidades	ausência
Freyre, Gilberto	Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade (1915-1930).	Trechos escritos do diário (1915-1930), selecionados pelo autor e editado em livro em 1975	Memórias	Recife, EUA e Europa	1915-1930	meios intelectuais	ausência
Guerra, Alzira Côrrea Gonçalves	O passado que nasceu comigo	1994	Memórias	Nazaré da Mata e Recife	1912 (data de nascimento da autora) a 1930	espaços de formação/educação da mulher	ausência
Heleno, Manoel	Meu romântico Apipucos: romance (1936-1939).	1994	Romance (com traços autobiográficos, segundo prefaciador Cussy de Almeida)	Recife	1935 a 1939	bairro de Apipucos ("reuniões intelectuais" promovidas por moradores)	ausência

Oliveira, Waldemar de	Mundo submerso: memórias	197? 3ed. 1985	Memórias	Recife (uma parte pequena na Bahia)	1900 (data de nascimento do autor) a 1977 (data de sua morte);	aspectos educacionais, culturais (principalmente teatro) da cidade	ausência
Paraíso, Rostand	Antes que o tempo apague (crônica dos anos 40 e 50).	1996	Memórias	Recife	décadas de 40 e 50	aspectos gerais (situação educacional, cultural, hábitos e costumes) da cidade na época.	ausência
Paraíso, Rostand	Tantas histórias a contar...	1994	Memórias	Recife	décadas de 40 e 50	vivência como aluno da Faculdade de Medicina de Pernambuco e, posteriormente, como médico	ausência
Porciúncula, João Olympio da	Na boca do cano	1990	Romance	Recife	décadas de 40 e 50	vida da comunidade moradora do Pina, em especial os prostíbulos então existentes	presença vendedores mercado São José e personagem leitor
Rabello, Sylvio	Tempo ao tempo: memórias	1979	Memórias	Recife (há uma pequena parte no Rio, quando o autor lá residiu)	1908 (quando o autor se muda, com a família, de Aliança para o Recife) a 1930	meios intelectuais da cidade, eventos políticos, aspectos educacionais	presença (biblioteca de um ex-professor seu e do Museu do Estado)
Rego, José Lins do.	O moleque Ricardo.	1935	Romance	Recife	décadas de 10 e 20	painel dos fenômenos da urbanização e proletarização	ausência

Sette, Hilton.	Estranha penitência: crônica romanceada de uma Olinda dos bons tempos nos anos vinte.	1995	Crônica romanceada	Olinda	década de 20	cotidiano de uma família de classe média	ausência
Sette, Mário	Seu Candinho da farmácia	1932	Romance	Recife	década de 20 e início da década de 30	cotidiano do bairro de São José	presença (versinhos vendidos a 200 réis no mercado de São José)
Sette, Mário.	Memórias íntimas: caminhos de um coração	19?;	Memórias	Recife, Olinda, Maceió, Rio de Janeiro e Europa	1886 (data de nascimento do autor) a 1949 (ano anterior a sua morte	cotidiano de um funcionário público e escritor e sua família	ausência
Varejão, Lucilo.	De que morreu João Feital.	1921	Romance	Recife	década de 10	cotidiano de um funcionário público e uma família de classe média - romances, pano de fundo: eventos políticos	ausência
Varejão, Lucilo	Visitação do amor	1958	Romance	Recife	décadas de 40 e 50	cotidiano de uma pensão de prostitutas e ex-freqüentadores	ausência
Varejão, Lucilo	Sonata a quatro mãos (com acompanhamento)	1992 (inédito - não há indicação de quando foi escrito)	Romance	Recife	através de alguns indícios, pode-se hipotetizar que a história se passa na década de 40	romance em famílias de classe média.	ausência
Vasconcelos, Itamar de Abreu	A selva: um internato na década de 30	1980	Romance (baseado nas reminiscências do autor)	Recife	década de 30	internato leigo para meninos.	ausência

CAPÍTULO III

CARACTERIZAÇÃO DOS LEITORES E/OU OUVINTES

1. Introdução

De um modo geral, a produção sobre a literatura de cordel no Brasil tem, genericamente, caracterizado o público consumidor de folhetos como "nordestino" e pertencente ao "povo". Duas expressões que, de tão repetidas[213], muito pouco contribuem para uma melhor compreensão de quem lia/ouvia folhetos e em que contextos de práticas e usos da leitura e da escrita esse consumo se dava. Além disso, embora o perfil dos leitores/ouvintes de folhetos tenha se transformado ao longo do tempo, os estudiosos do tema tendem a não problematizar essas mudanças. Como nos demais aspectos, há uma tendência a "congelar" o cordel, em uma determinada época, universalizando-a.

Para realizar a caracterização do público leitor/ouvinte de folhetos, recorri à reconstrução dos leitores-modelo realizada a partir da análise dos folhetos, já descrita na primeira parte deste trabalho, aos perfis dos leitores e não leitores com quem conversei ou que entrevistei, às memórias e romances e à bibliografia sobre o tema. A caracterização foi realizada a partir de algumas questões que, pouco a pouco, foram dando lugar a categorias de análise. No período do apogeu da literatura de cordel no Brasil, ou seja, nas décadas de 30 e 40 do século XX, os seus leitores/ouvintes eram adultos ou crianças? Eram homens ou mulheres? Eram negros ou brancos? Eram semi-alfabetizados? Eram "pobres" ou "ricos"? Eram leitores/ouvintes também de outros tipos de textos?

Além dos nove entrevistados, conversei, como já foi referido, com mais 29 pessoas na faixa etária de cerca de 65 anos ou mais, todos moradores do Recife ou de sua região

[213] "O estereótipo é em geral triste, pois é constituído por uma necrose da linguagem, uma prótese que vem colmatar um buraco de escrita (...) Por fim, isto: o estereótipo é no fundo um oportunismo: conformamo-nos à linguagem reinante, ou antes àquilo que, na linguagem, parece *reger* (uma situação, um direito, um combate, uma instituição, um movimento, uma ciência, uma teoria, etc.); falar por estereótipos é situarmo-nos do lado da força da linguagem; esse oportunismo deve ser (hoje) recusado." (Roland Barthes, 1987, p.270; artigo escrito originalmente em 1971).

metropolitana. Destas, 16 afirmaram que conheciam folhetos, mas não foram leitores/ouvintes, sete que conheciam e foram leitores/ouvintes e, finalmente, seis disseram que não conheciam esse tipo de literatura. Esses dados revelam, a princípio, que os folhetos eram um impresso bastante comum no cotidiano das pessoas na cidade.

2. Homens e mulheres? Meninos e meninas?

Algumas pesquisas apontam o público leitor de folhetos como predominantemente masculino. Antônio Arantes (1982), por exemplo, em sua pesquisa realizada na década de 70, observou que o público que compra e lê folhetos é composto, principalmente, de adultos do sexo masculino.

Os resultados da pesquisa têm nuançado esse tipo de afirmação. Das 29 pessoas com quem conversei, 23 eram homens e seis eram mulheres. Dos 23 homens, treze conheciam folhetos, mas não eram leitores; sete eram leitores ou ouvintes e três não conheciam folhetos. Entre as seis mulheres, três se disseram não leitoras e uma afirmou que não conhecia cordel. Dos nove sujeitos que entrevistei, todos leitores/ouvintes de folhetos, cinco eram homens e quatro eram mulheres. A princípio, parece haver, portanto, uma ligeira predominância masculina entre os leitores/ouvintes.

De modo geral, os entrevistados confirmaram esse dado. Zé Moreno, por exemplo, afirma que as mulheres eram minoria nas reuniões para leitura e audição de folhetos que faziam no engenho onde nasceu. Atribui ao analfabetismo a causa da quase ausência das mulheres entre o público consumidor desse tipo de literatura:

> "Dificilmente lia, sabe por quê? Porque mulher geralmente, naquele tempo, parece que 40% das mulheres sabia ler, sabia ler e ia entreter as leitura delas pra outras coisa mais útil, né? (...) Sabia ler, mulher naquele tempo... quem já tinha alguma coisa... Mulher pobre, coitada, nem sabia ler. No interior, por exemplo, era difícil uma mulher daquela saber nada, era difícil os homem saber, se contava[214]."

No Recife, para onde migrou ainda muito jovem e onde continuou a ler e ouvir folhetos, Zé Moreno afirma que as mulheres, no geral, também não se interessavam pela leitura

[214] Em Nazaré, onde o entrevistado nasceu e passou a infância, em 1940, o analfabetismo entre as mulheres chegava a 87,26%. Entre os homens era de 81,12%. No Recife, no mesmo ano, 38,9% das mulheres não sabiam ler nem escrever. Esse índice descia para 33,13% quando se tratava dos homens (ver Quadro 6).

de cordéis. No máximo, gostavam de ouvir os outros lerem: “Num se interessava. Se interessava só de ouvir. Ouvir, dar suas risada e ir s’imbora. Pronto.”

As afirmações de Zé Moreno estão relacionadas tanto às suas experiências como leitor e ouvinte de folhetos nas feiras e nas rodas de parentes e amigos, como a uma experiência pessoal, em casa. Sua irmã, com quem mora há vários anos, não gostava de ler folhetos. Preferia as revistas de moda, “mais úteis”, para usar a expressão de Zé Moreno, no desempenho de seus papéis como mulher.

A questão da falta de utilidade das leituras de folhetos para o desempenho dos tradicionais papéis femininos foi também referida por uma das mulheres com quem conversei: afirmou que, quando chegou ao Recife, ainda jovem, de uma cidade do interior, tinha que “engomar, passar, na casa dos outros onde trabalhava.” Depois teve um filho e não podia fazer “nada dessas coisas”. A mulher, de 68 anos, negra e vendedora de bombons e refrigerantes na porta de sua casa, atribuiu ainda ao fato de ser membro da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias o seu não conhecimento de folhetos.

Mas, é sobretudo o espaço em que as leituras/audições de folhetos se dava que diferenciava, significativamente, os leitores/ouvintes pertencentes a um e outro sexo.

Inicialmente, nas feiras, os homens pareciam compor a maior parte daqueles que se aglutinavam em volta do vendedor para ouvir a leitura de folhetos[215]. Quando as mulheres também faziam parte desse público, uma restrição, inexistente quando se tratava dos homens, parecia existir de maneira fundamental: era preciso que elas soubessem ler. Como afirma Zé Mariano, “...se a mulher sabia ler”, se “as mulheres estudava...” podiam comprar os impressos.

No espaço privado, por outro lado, a situação era diferente: as mulheres pareciam compor, sem maiores restrições, o público leitor de folhetos. Na casa de Zé Mariano, era ele quem, mesmo analfabeto, comprava os folhetos na feira. Ouvia atentamente a leitura do vendedor e, se a história fosse “bonita”, comprava e levava para sua mulher: “...aí eu dizia: ‘Ah, eu vou levar essa poesia pra mulher.’ Comprava.” Era sua mulher,

alfabetizada, quem lia as histórias, para ele e também para outros parentes e vizinhos que em sua casa se reuniam: "Minha mulher sabia muito ler, aí ela lia pra tudinho. (...) Era um divertimento. Ela lia assoletrando mesmo, faltando as letra". Zé Mariano destaca as histórias de João Grilo como sendo as preferidas de sua mulher.

Ana Maria também era uma ouvinte atenta e fascinada pelas histórias, principalmente por aquelas de "príncipes e princesas". No entanto, não ia à feira escolhê-las e comprá-las. De modo geral eram seus filhos os encarregados dessa função. Na rua, o espaço era principalmente masculino: "Era mais os homem na rua, era... que lia folheto." Em casa, a situação era diferente: "Ouvia todo mundo. Era mulher, era homem, era moço, era menino..." Crispim, seu marido, acrescenta: "Porque ali era só escutar, n'era?"

Na mesma direção, Zeli e Zezé afirmam que, na feira, em torno do vendedor, os homens compunham a maioria do público. Eram eles, portanto, na maior parte dos casos, que escolhiam e compravam os folhetos. No entanto, em casa, as mulheres assumiam os papéis de leitoras tanto quanto os homens.

Zé Mariano se refere a uma outra situação de leitura tipicamente masculina, ocorrida fora do espaço doméstico: a dos folhetos de "safadeza". "É, eu comprava também, comprava pra ler. A gente ajuntava um bocado de gente, assim... somente homem, né? Somente homem, pra conversar essas coisas safadas, né?"[216]

As fontes produzidas e analisadas indicam, assim, que o espaço de leitura das mulheres era predominantemente o privado, o doméstico[217]. Nas feiras e mercados, homens adultos compunham a maior parte de público que ouvia e comprava os folhetos. Em casa, se fossem alfabetizadas, as mulheres podiam cumprir o papel de leitoras. Na verdade, os diferentes graus de apropriação do espaço urbano estavam diretamente associados ao *ser homem* ou *ser mulher* na sociedade da época. Os espaços de

---

[215] Cf. depoimentos de vários entrevistados. Para Antônio, ainda mais raras eram as mulheres autoras de folhetos ou repentistas, mas "...quando tem uma é crânio, (...) ela não quer perder pra ninguém não".

[216] Segundo as entrevistadas Zeli e Zezé, esses folhetos também eram lidos por mulheres; a leitura, no entanto, ocorria no espaço doméstico. Leonardo Mota (1987/1921, p.178-181) registra alguns versos cantados entre os negros no Ceará no início do século, paródias "obscenas" daqueles denominados de "Rita Medeiros", repetidos pelos cantadores somente para homens.

[217] Para uma discussão sobre a relação entre as mulheres e o espaço privado ver, por exemplo, Iris Young (s.d.) e Maria Markus (s.d.).

sociabilidade femininos eram ainda restritos, mesmo no caso de mulheres pertencentes às camadas populares e engajadas no mercado de trabalho[218].

Caso semelhante ao das mulheres era o dos meninos e meninas, que muitas vezes, com um grau maior de escolarização do que os pais, liam as histórias em voz alta, em casa. Cinco, dos oito entrevistados, foram leitores ou ouvintes de folhetos ainda crianças. Os entrevistados mais idosos afirmaram só terem conhecido folhetos após adultos. Esse dado parece confirmar que os folhetos foram mais difundidos, em particular entre as camadas populares e nas comunidades do interior, a partir da década de 30. Crispim, Ana Maria e Delita, nascidos em uma época (década de 10) e em lugares (Sertânia, Sertão de Pernambuco e Pilar, várzea da Paraíba) em que os folhetos ainda não eram amplamente difundidos, só conheceram esse tipo de literatura quando adultos. Seus filhos, no entanto, ainda crianças, em alguns casos compravam e, com um nível de escolarização maior do que o dos pais, liam as histórias para eles, em casa. Delita afirma que começou a ler folhetos na década de 30, já adulta, quando suas filhas ainda eram muito pequenas, na então comunidade de pescadores Piedade, hoje um bairro de Jaboatão, região metropolitana do Recife. Zezé, sua filha, cresceu vendo muitos títulos em casa, comprados pelo padrasto. Era ela, ainda menina, quem lia as histórias em voz alta.

Para Antônio, leitor e ouvinte – "via, assistia e lia" – de folhetos desde que cursava o "primeiro ano" na escola, em Bezerros, Agreste do Estado, os meninos também compravam os livrinhos, "pra ter uma idéia de poesia, queria saber os versos, achava bonito os versos, saber os versos... Comprava também pra ler em casa..."

Os motivos que levaram o então menino Zé Moreno a se interessar pela leitura de folhetos são bastante semelhantes aos apontados por Antônio:

[218] Rosilene Alvim (1997), em seu estudo sobre a Companhia de Tecidos Paulista, localizada em Pernambuco, nas décadas de 30 e 40, indica que, embora a mão-de-obra feminina compusesse um contingente significativo da empresa, ocupava funções específicas (que excluíam as atividades no exterior da fábrica) e tinha um espaço delimitado dentro da fábrica. Além disso, o trabalho fabril se inseria em uma concepção mais geral sobre o trabalho feminino: era visto como temporário e anterior ao casamento.

> "Na minha época de menino, de primário, de escola eu era doido pra ler folheto porque na minha casa eu tinha um tio meio curioso que não sabia ler, mas arranhava. Ele lia aquilo e eu ficava invejoso. E eu não sabia, me botaram na escola e eu aprendi algumas linhas e me fixei naqueles versos, naquelas coisas e sei alguma coisa..."

Zé Mariano, que nunca aprendeu a ler, tem uma história particularmente interessante. Filho de pai alfabetizado, de quem ouvia as leituras de folhetos quando era menino, ainda no interior da Paraíba, depois de adulto, continuou a ouvir folhetos, desta vez com o auxílio da mulher e do filho, também alfabetizados. Ele afirma que, se os meninos soubessem ler, também poderiam comprar as histórias. Assim como para as mulheres, para as crianças saber ler era condição para adquirir os folhetos na rua, o que não se dava com os homens adultos. Edson, vendedor de folhetos desde 1938, afirma, de fato, que também alguns meninos compravam folhetos.

Na tipografia do poeta Manuel Camilo dos Santos, Orígenes Lessa assistiu a uma cena, em 1958, em Campina Grande-PB, que parece confirmar a afirmação de que, em alguns casos, meninos e meninas liam para seus ascendentes. Uma senhora idosa – "os lábios murchos, sem dente escorando, o braço enfiado na alça da cesta de compras não muitas" – entrou na tipografia – com "o olhar deslumbrado posto nos folhetos" – acompanhada de uma menina de oito a dez anos, e pediu ao poeta uma indicação de um romance para comprar. Depois que saíram com o livreto indicado, ele comentou: " – Não se alembra do que eu tava dizendo? Ela gosta é de ouvir. Quem lê é a bichinha. Aprendeu a ler em folheto, a danada..." (Orígenes Lessa,1984, p.64).

Os próprios poetas, na maioria dos casos, tiveram uma história semelhante a de seus leitores/ouvintes. Apolônio Alves dos Santos, por exemplo, nascido em 1920 em Guarabira, lia, em casa, para sua mãe e suas irmãs, os folhetos comprados por seu pai na feira (Slater, 1984, p.128).

Embora a análise dos folhetos não revele que esse tipo de impresso fosse também destinado às crianças, elas concretamente pareciam usufruir das histórias, lendo-as ou ouvindo-as. Esse parece ter sido também o caso das crianças nos *chapbooks* ingleses. Segundo Victor Neuburg (s.d.), esses impressos eram produzidos para um público adulto. No entanto, eles foram efetivamente lidos por jovens leitores, em especial dos

meios populares, principalmente em conseqüência da ausência de livros infantis que não tivessem um forte viés teológico ou doutrinário, na Inglaterra do século XVIII.

Os resultados da pesquisa parecem indicar, pois, que mulheres, meninos e meninas constituíam parte significativa do público leitor/ouvinte de folhetos, mas, na maioria dos casos, cumpriam seus papéis principalmente no espaço doméstico.

3. Negros e brancos?

Como analisei na Introdução deste trabalho, o preconceito contra negros e índios está presente, de maneira marcante, em muitos folhetos de cordel. Saber se os negros eram também leitores/ouvintes das histórias e como reagiam diante dos textos era uma questão que particularmente me interessava. Entre as 29 pessoas com quem conversei, mas que não compuseram o conjunto dos nove entrevistados, oito eram negras e 21 eram brancas. Dos oito negros, três disseram-se não leitores, outros três consideraram-se leitores/ouvintes e dois afirmaram que não conheciam folhetos. Entre os 21 brancos abordados, 14 disseram-se não leitores, três que não conheciam folhetos e quatro se colocaram como leitores/ouvintes de folhetos. Seis, entre os nove leitores/ouvintes/vendedor de folhetos que entrevistei, eram negros. Há, portanto, uma pequena predominância de negros, entre os leitores/ouvintes de folhetos, no grupo com que trabalhei. Todos eles afirmaram, de um modo ou de outro, que o preconceito presente nos folhetos não constrangia ou impedia que os negros estivessem entre o público leitor desse tipo de produção.

Para Zé Moreno, negro, de fato os folhetos traziam histórias em que o negro era associado ao satanás. No entanto, para ele

> "...não tinha esse negócio de... como é... preconceito. Tinha... tinha, mas ninguém... preto, preto não sabia bem a sua posição, entendeu? Eu acho que eles não se ligavam muito para isto, depois eles não tinham lá tanto prestígio. Eles não dava a... não dava a mínima para isto."

E "montar no preto" era considerado somente mais uma "brincadeira, aquelas brincadeira de boca de noite." Assim, embora reconheça a presença do preconceito, Zé Moreno justifica o fato de os negros continuarem a ler/ouvir folhetos, pela falta de

consciência da situação e pelo preconceito já estar difundido nas demais esferas da vida social:

> "Hoje é que a consciência negra tá se acordando e tá lutando, danadamente. É que tava muito próximo da escravidão, né? Eles tavam mais querendo é se firmar, que tinha saído do cativeiro. Mas agora não, agora eles tão consciente de que tem seu lugar no céu, porque tem mesmo..."

Em uma direção semelhante, Edson, branco, confirma que os negros estavam entre os consumidores de folhetos. Na leitura, onde ficava evidente o preconceito, sobressaía o que se considerava engraçado:

> "Preto é o seguinte: o pessoal fazia os folheto discriminando os preto, eles achava graça. (...) Então... negócio de preto eles fazia folheto discriminando os preto, preto não tinha problema com ele não. Ele comprava. 'Zé Pretinho e o Cego Aderaldo', o pessoal gostava, preto comprava. Ali era negócio de gracejo, era negócio de gracejo, folheto que fazia pra pessoa se divertir, não tinha negócio de preconceito, nem de discriminação, não. Eles fazia, eles sempre fazia esse negócio de preto, ele fazia assim... pra que o preto achasse graça, né? Então não havia possibilidade de ninguém estilar o cordel não. Lia, todo mundo comprava..."

Diante da minha questão, Zé Mariano, negro, riu alto e explosivamente:

> "Os pretos? Ofendia nada (risos), aquilo... eles tirava na brincadeira. Aí na feira sempre eu encontrava um se... maltratava uns aos outros, era... um dizia que era uma coisa, outro dizia que era outra, nera? (...) (risos) Aí... quando... naquela brincadeira, nós ficava distraído, aí tudo brincava com ele, ninguém dizia nada não."

Zé Mariano não se vê, a julgar por sua afirmação, como o negro de que o folheto falava: era a um "outro" que as histórias se referiam. Candance Slater (1984), em sua pesquisa realizada no final dos anos 70, constatou, de maneira semelhante, que, apesar de a maioria dos leitores/ouvintes de folhetos ser descendente de negros ou índios, eles não se vêem como o "outro", negro ou índio, representado pejorativamente nas histórias.

Zeli e Zezé, também afro-descendentes, diante da questão, lembraram-se de títulos de folhetos que tinham como protagonistas, escravas, como a história da Escrava Isaura e a história da Escrava Guiomar. Como os demais entrevistados, afirmaram que os "negros não se importavam com isso não..."

Outros entrevistados afirmaram que o preconceito estava presente em todas as instâncias sociais, o que fazia com que os negros, assim como as mulheres, já

estivessem acostumados com ele, no momento da leitura dos folhetos. Diante da minha questão sobre a associação do negro ao diabo nos folhetos, Crispim, negro, assim se expressou, rindo: "Ah! isso aí todo mundo diz, eu mesmo chamo... eu me chamo de satanás." Para ele, o negro era discriminado em todas as esferas:

> "Ói, nego era tão bom que nesse tempo que eu tava falando de Lampião (...) abriram um decreto pra assentar praça na polícia no interior, que os nego danaram-se a cair na polícia. Quando foi pro resto os... os homem num quiseram mais não, que era muito ruim... (...) (risos) os nego eram tão bom que eles num quiseram mais. Repare na polícia aí que ninguém vê nego não."

Ao mesmo tempo que fez essa afirmação, aparentemente resignando-se diante do preconceito, Crispim me disse que "se o caba falasse de nego ia pra o pau" e pediu-me para contar uma história de que havia se lembrado, certificando-se de que eu estava realmente gravando a sua fala. Em uma região no interior, havia um "nego muito engraçado", "muito encapetado". Um certo dia, houve uma festa de casamento, de "uma família de branco", que não queria negros onde estivesse presente:

> "Aí o pobre do nego chega, aí avisaram pra o dono da casa que aquele nego não era pra tá na casa, não era pra entrar na... na hora quando eles tivesse. Aí o homem foi, combinou com o nego, né? Que era tudo amigo e disse: 'Fulano, é que a família de fulano não quer que você esteja na festa não, você sente-se aí num canto, fica aí na calma, o que precisar tem aí na festa (...) mas não entre na sala, não entre lá não, não entre lá não!' O nego era... era um nego mais ou menos. E aí... os cara deixaram o pobre do nego lá sentado nuns... nuns banco ruim de pau, né? De quatro perna. E aí tudo dançando e quando passava pelo nego, uma piada. Toda vez que passava pelo nego, uma piada. Aí o nego foi nas perna do banco, olhou pras perna do banco, achou uma meia... meia mole, com as quatro perna caindo. Aí o caba passou, um bichão, jogou a piada, o nego arrancou a perna do banco. Disse: 'Nego num come mais aqui não.' Pá! 'Pois num come nego...' E aí haja cacete... Haja cacete. Foi um pau danado que o nego deu... (...) Foi braço quebrado, cabeça lascada e o nego ficou na dele. (risos)"

Certamente entusiasmado com a possibilidade de narrar a história e, desse modo, "vingar-se" um pouco do preconceito, Crispim desfiou uma outra narrativa em que, ao contrário daquelas que ouviu nos folhetos por tanto tempo, o negro sai, pelo menos simbolicamente, como vencedor:

> "Ali mesmo em Arcoverde tinha um nego véio na beira da estrada, ainda em... em 19 ou 20, passando lá em 19, passando na porta de uma bodeguinha... Nesse tempo eu acho que ele era solteiro ainda, aí depois se casou, a mulher dele chamava-se Marta, nega também. Aí chegou esses negócio de caminhão em 29. Chegava na porta: 'Seu Belo, o caminhão seco d'água, seu Belo, D. Marta, seu Belo, D. Marta.' Tratava bem,

> aí quando amontava no caminhão, aí gritava: 'Eita, belo fumo e nega Marta, belo fumo e nega Marta.' Quando foi um dia, ele agarrou um bacamarte véio... Disse: 'Filho da peste, vou acertar vocês um dia.' Chegaram na casa dele, com o caminhão seco d'água e tal e não sei mais: 'Vou comprar um negócio aqui.' Sei que ajeitaram o caminhão, seu Belo pr'aqui, D. Marta pr'ali, seu Belo pr'aqui, D. Marta pr'ali... E o bacamarte dele atrás da porta. Quando se treparam e deram adeus, quando se treparam lá e deram adeus: 'Adeus, belo fumo e nega Marta'. Ele pegou o bacamarte... Pou!!! Bem na cabeça de um. Ainda deram parte... Mas pra quê bulir, né mesmo? Ele tava na casa dele, num sei pra que foram bulir com ele. (...) Nego também é gente. É porque... se o camarada não quer se embrenhar com ele, mas se ele não tá se embrenhando..."

Ao terminar de narrar as histórias, Crispim, pensativo, expressou o que talvez muitos leitores/ouvintes de cordel negros ou índios – e mesmo mulheres – desejassem falar: "Eu mesmo tenho raiva e tenho alegria, se o caba me ataca eu fico irado, só não faço mais porque não posso." Alegria e raiva, sentimentos aparentemente contraditórios, mas que expressam, de um lado, uma impregnação do preconceito que está em toda a parte – o folheto, a piada contra o negro fazem rir; de outro, uma indignação de quem sabe que o folheto e a piada não expressam o que ele sabe sobre si mesmo, sobre sua história.

Ana Maria, que assistiu, rindo, à narração das histórias por seu marido, argumentou, por outro lado, que, se "naquele tempo" associava-se diretamente a "ruindade" ao negro, nos dias atuais "...ninguém num sabe qual é mais ruim, se o nego é ruim, os branco ainda é muito pior."

Crispim lembrou-se, ainda, de outra história em que ficam evidentes os permanentes conflitos que havia entre brancos e negros. Trata-se de uma peleja, citada também pelo vendedor Edson e considerada clássica pelos estudiosos sobre o tema, entre um cego branco – o cego Aderaldo – e um negro – Zé Pretinho. De acordo com a versão de Crispim, o poeta conduz o leitor acostumado à vitória dos brancos comum nos folhetos, a estranhar a situação descrita: o negro é bem tratado e as moças o preferem. O final da história, no entanto, quase "acalenta" as expectativas do leitor: o negro, covardemente, desiste da peleja e o cego é aclamado vencedor. Muitos trechos da história, entremeados de comentários e informações, foram declamados por Crispim:

> "'O cego Aderaldo, o cego Aderaldo saiu um dia... de Varginha...' (silêncio) 'Saiu de Varginha, terminou cantando no Angico e na Baixinha.' (voltando a falar normalmente) E de lá ele terminou o Estado do Ceará fazendo as cantoria lá. Chegando lá, hospedou-se na casa dum homem. Eu vou contar a história mas não sei dela direito não. (...) Aí o homem pre/preguntou que profissão era a dele, ele disse

> que era de cantador. Ele disse: 'Você não tem medo da fama de Zé Pretinho?' 'Medo de Zé Pretinho'? Ele disse: 'É, na realidade ele num (...) Mas mande chamar esse preto, que um de nós dois há de arder no lombo.' Aí ele foi detrás de casa, chamou o empregado dele, mandou chamar o nego pra lá. E mandou avisar que lá tinha um cego cantador e à noite ele viesse por lá pra tirar (...). Aí ele respondeu: 'Vá e responda a ele que prepare o cego, que um de nós dois há de arder no lombo hoje.' (declamando:) 'Quando foi a noite/ o céu de nada sabia,/ chegou a cavalaria,/ às quatro horas da tarde.' (volta a falar normalmente:) Disse que com o nego na frente todo vestido de branco, o cavalo com os casco muito branco, botaram o nego na sala, depois levaram pro jantar. (declamando:) 'Pra o nego saiu queijo, doce e galinha,/ pro pobre miserável do cego/ só saiu uma xícara de café/ com uma amarga bolachinha.// Aí sentaram eles no salão,/ o nego sentado numa cadeira,/ do outro lado uma escarradeira,/ pra ele saiu um caixão de sabão,/ que quando ele se assentou-se/ o caixão deu-lhe um grande beliscão,// O nego puxou a viola/ (...) e as moça gritaram/ que grande viola bonita.' (volta a falar normalmente:) E quando o cego, todo desconfiado, puxou a rabequinha de dentro de uma cami... da manga de uma camisa de meia, aí as moça gritaram: 'Que grande rabeca feia.' Entraram na cantoria, quando pensaram que o nego tava na sala, o nego já tava na camarinha. E o cego ficou só na sala cantando, e o nego foi pra camarinha, da camarinha foi pra cozinha e saiu. Foi s'imbora. O cego ganhou a cantoria e o nego perdeu."

Para Antônio, branco e originário de uma região (o Agreste, onde se localiza Bezerros) em que a presença de negros foi e é muito pequena[219], o negro, tal como os folhetos o caracterizam, é descendente do macaco e do satanás. Durante a entrevista, ele me explicou que, na época da escravidão, havia comércio de "pretos", que podiam ser vendidos e comprados:

> "Cada lapa de nego, nego.(...) O varão, aquele cidadão comprava o nego para reprodução. (...) Dizia que era pra produção. Aquele nego mais forte, mais... pronto, aquele nego mais barato ia pra roça, outro ia pro chicote quando errava, num podia errar. À noite ia... Era... as preta tinha que... ficar... como se diz, debaixo dos pés realmente do... dos branco. (...) Logo após o desenvolvimento, preto ficou escravo, você sabe como é, descendente de macaco, do diabo... Mas o preto, tudo, raça preta, veio... veio tudo da África, que no Brasil não existia preto, nem em lugar nenhum existia preto, nem... Hoje por todo mundo, em todo país... se encontra preto em todo canto do mundo. Naquele tempo tinha preto e quando a gente via um preto... Preto, Ave Maria! O preto aonde passava ninguém perto dele num ia. (...) Hoje tá tudo junto, é português casando (...) Já vi português casando com brasileira preta."

Os depoimentos dos entrevistados revelam, assim, que o preconceito presente nas narrativas dos folhetos não impedia que os leitores/ouvintes negros, que nem sempre se viam como o "outro" de que falavam as histórias, fruíssem das leituras e delas se apropriassem de maneiras diversas; maneiras estreitamente relacionadas com suas

[219] Em Bezerros, em 1940, 75,42% da população é classificada como branca. Apenas 5,86% é considerada negra, conforme dados do Quadro 1.

trajetórias, com suas experiências, com inserções que tiveram/têm em diferentes espaços sociais. Esses dados revelam, assim que, ao contrário do que por muito tempo se acreditou, o público não é simplesmente moldado pelo escrito, deixando-se imprimir pelo texto e pela maneira como o texto é imposto, tornando-se semelhante àquilo que lê. A leitura, como afirma Michel de Certeau é, antes de tudo, uma "operação de caça", é "peregrinar por um sistema imposto" (1994, p.264)

4. "Crentes" e católicos?

No processo de aproximação dos leitores/ouvintes de folhetos, busquei também perceber se os protestantes compunham o público desse tipo de impresso e como reagiam diante do preconceito presente nas histórias.

Todos os entrevistados disseram-se católicos. Zé Mariano e Zé Moreno afirmaram que os "crentes" não gostavam de folhetos, pois, além de não se identificarem com os conteúdos das histórias, gozadores dos "nova-seita", não se coadunavam com as maneiras de viver dos poetas e também dos leitores/ouvintes, muitas vezes associadas à boemia. Essa hipótese é levantada por Renato C. de Campos (1977), diante da constatação de que, até o final da década de 50, não haviam surgido folhetos de autores protestantes: para ele, havia uma incompatibilidade entre a vida mundana do poeta e a disciplina da religião.

Na percepção de alguns leitores, o universo dos folhetos era substancialmente diferente daquele de uma religião considerada rígida em relação a seus preceitos e na prescrição de normas de conduta para seus fiéis. Para Zé Moreno era bastante plausível que os poetas, depois que se tornassem protestantes, parassem de escrever:

> "Perde o... porque o entusiasmo, é.... (silêncio) as reuniões e depois que ele fica crente as reunião que ele vai falar só é dentro da *outra mitologia*, né? Então quem quer escutar? Só os do lado dele. Então ele vai parar de escrever, o campo dele terminou. (...) *O campo poético normal é um e o do crente é outro, a doutrina é uma outra*. Quer dizer, a vida é uma só, mas o lado de seguir, ele segue caminhos diferentes, então parou... Começou a ser crente já... cantador de viola: se é crente ele tem uma certa... meia dificuldade de ter um... digamos um tema, um...um...um...um debate com outro que

> seja católico, porque só vai um contra o outro e nunca fica bem. (...) porque o lado profano não pode se unir com lado... O cabra, o católico, usa de tudo, que tudo tá certo... Nas horas de fazer oração, é oração, na hora de fazer outra coisa, é outra coisa. E o crente não, o crente quer que seja só... aquele caminhozinho deles..." (grifos meus).

De fato, a mulher com quem conversei em Casa Amarela, como já foi referido, atribuiu o seu não conhecimento de folhetos ao fato de ser mulher e ser "evangélica" – participante da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias.

Zezé e Zeli, por outro lado, afirmaram que não se lembravam de terem conhecido "crentes" quando crianças: "Eu vim ver crente agora, mas quando eu era pequena não tinha isso... esses... esses... essas coisas de crente, não." Zé Moreno também não se lembra da existência de protestantes no engenho em que morava em Nazaré da Mata. Segundo ele, aos poucos é que começou "a aparecer um crente ali, mais um", que eram vistos, pelos católicos, "com rabo de olho":

> "...foi se imprensando, se imprensando que hoje já tá quase dividido. Hoje já tá quase dividido. Tem uma igreja de católico aqui, tem uma igreja de crente ali, tem outra mais na frente, tem lugar que tem uma igreja católica e quatro, cinco, seis igreja de crente. (...) E depois, agora começou essa história de igreja de Deus, igreja Universal e é não sei o quê, e é não sei o quê. E tá indo por aí, não tô nem ligando, já tô perto de viajar...".

De fato, como se pode observar a partir dos dados do Quadro 3, já referido na Introdução deste trabalho, os protestantes eram praticamente inexistentes nas cidades do interior de Pernambuco, em 1940. Apenas no Recife e em cidades da região metropolitana, constituíam um grupo que se aproximava de 5% da população. Também apenas na capital do Estado outras religiões tinham alguma visibilidade na época.

É possível afirmar, portanto, que os protestantes pareciam não fazer parte do público leitor/ouvinte de folhetos. O pequeno número de não católicos no Estado na época do apogeu desse tipo de literatura, por si só, já é um indicador para se realizar essa constatação.

5. Analfabetos?

Na pesquisa, uma questão desde o início se impunha: as camadas letradas da população também liam os cordéis? Indícios têm demonstrado que, de uma maneira geral, elas não se reconhecem nessa literatura, mesmo quando a conhecem e a lêem. Entre as sete pessoas com instrução superior com quem conversei, seis disseram-se não leitoras e apenas uma se revelou leitora de folhetos. Dos vinte e cinco romances e memórias analisados –, de autoria, portanto, de pessoas escolarizadas –, sete mencionam, de maneira brevíssima, a existência dos folhetos. A maioria dos entrevistados confirma o que o silêncio dessas obras parece afirmar:

> "Pessoa de poder aquisitivo melhor ia se preocupar com outras coisa, às vezes ainda era estudante, era coisa... Ia se preocupar com o estudo dele, outras coisa mais importante, que era aquilo era coisa passageira.... (...) Era difícil, porque cada um tinha sua, suas ocupações, suas funções a desempenhar. Não ia se passar pr'aquilo. Só pessoa *menos culta* é que gostava disso, porque isso também instruía, né? Não ia se passar pr'aquilo." (Zé Moreno, grifos meus).

No entanto, era possível encontrar intelectuais que, nas décadas de 20 e 30, consumiam esse tipo de literatura. Sylvio Rabello (1979) lembra-se de um ex-professor seu na Faculdade de Direito do Recife, conhecido como um leitor "sôfrego". Quando morreu, foram encontradas em sua biblioteca particular desde obras de historiadores e filósofos clássicos "...até os romances baratos e a literatura de cordel" (p.127). O professor é descrito, no entanto, como alguém pouco comum também em outras facetas de sua vida. Mesmo assim, creio que esse dado – associado a outros, em especial aqueles resultantes da análise da materialidade dos próprios folhetos, descritos na Primeira Parte da tese – contribui para relativizar a idéia de que o público leitor de folhetos sempre se restringiu às pessoas com poucos anos de escolarização.

De fato, de modo geral, pelo menos na época de apogeu da literatura de folhetos brasileira, na medida em que parece ter havido uma gradativa mudança no perfil do público leitor no decorrer do tempo, pessoas semi-alfabetizadas ou analfabetas compunham a maioria do conjunto de pessoas que liam ou ouviam esse tipo de impresso[220]. Das 22 pessoas analfabetas ou semi-alfabetizadas abordadas, onze

[220] Havia casos, inclusive, de vendedores analfabetos ou semi-alfabetizados – além de poetas – na época. Em 1954, em visita ao poeta Manuel Camilo dos Santos, em Campina Grande, Paraíba, Orígenes Lessa assistiu a uma cena que revela que também os vendedores de folhetos eram muitas vezes

disseram-se não leitoras, seis leitoras e/ou ouvintes e cinco afirmaram que não conheciam folhetos. Os sujeitos que entrevistei, como já foi referido, tiveram experiências nulas ou restritas de escolarização.

A escolarização restrita parecia, assim, não impedir que as pessoas lessem ou ouvissem a leitura de folhetos. Para Manuel Camilo dos Santos, um grande poeta paraibano, em entrevista dada a Orígenes Lessa em 1958, o fato de as pessoas não serem alfabetizadas não interferia no uso que faziam dos folhetos: "Tem mais gente lendo. Mas não é preciso. Com poesia não é. O povo compra do mesmo jeito. Se tem algum que sabe ler na família, tudo bem. A pessoa escuta e gosta, quando o romance é bom. Guarda até de cabeça." No entanto, durante a pesquisa, tive depoimentos de pessoas que, por serem analfabetas, sentiam-se constrangidas em se aproximar de grupos de leitores, publicamente. Um dos homens com quem conversei em Casa Amarela disse que, por não saber ler, não teve muito contato com folhetos, apesar de se lembrar de ver as pessoas em torno dos vendedores no bairro. Um outro homem com quem também conversei no mesmo local, disse que há cerca de 40 ou 50 anos havia muitos vendedores de folhetos no bairro, mas que era difícil para ele, com 70 anos, lembrar-se do que havia ocorrido naquela época. Visivelmente constrangido, afirmou que as pessoas se agrupavam em torno dos vendedores para ouvir as histórias mas ele, particularmente, não tinha interesse por "essas coisas", pois não sabia ler. Para colher mais informações sobre a pesquisa, sugeriu que eu fosse em uma livraria.

Na verdade, essas práticas públicas de leitura pareciam ser significativamente diferentes nos locais onde as taxas de analfabetismo eram extremamente altas, como em muitas cidades e comunidades do interior do Estado, e onde elas eram relativamente baixas,

---

analfabetos ou semi-alfabetizados. Um vendedor da feira de Campina Grande foi à editora do poeta comprar um estoque de folhetos para vender. No momento de pagar, pediu para levar fiado. Manuel Camilo indicou-lhe que lesse a tabuleta onde estava escrito que não se vendia naquela modalidade. O vendedor disse, então, que não sabia ler: "- Este é um cidadão de honra, tá entendendo? Em homem assim a gente pode confiar. Analfabeto - sem desfazer - mas honrado. Um dos melhores vendedores de Campina.

O homem sai com o pacote, feliz. O poeta sentencia:

- Viu? Desgraça deste país é o analfabetismo. Esse homem, se soubesse ler, era capaz de acabar Presidente da República. Já pensou na cabeça que ele precisa ter pra decorar os folhetos e cantar eles na feira? Não era melhor aprender a ler? Mas cadê escola, cadê? Eu já sabia ler quando comecei a cantar, graças a Deus. Mas achei pouco. Me preparei mais... A Geografia, as Ciências Físicas, a língua materna, a Bíblia. A Bíblia, então, é um livro que, Deus que me perdoe, não tem igual no mundo. Se todo brasileiro soubesse a Bíblia de cor, a gente nem precisava escrever..." (Lessa,1984, p.56)."

como no Recife. De acordo com Zé Moreno, no engenho em que morava, composto de uma comunidade de cerca de 80 a 90 pessoas analfabetas – somente seu pai e seu tio sabiam ler – quem não sabia ler e escrever integrava-se ao restante do grupo no momento da leitura/audição de folhetos, sem constrangimentos: "E ninguém reclamava nada não. Agora isso quem lia, quem sabia lia pra quem não sabia e assim matava o tempo." No entanto, acredita que, no Recife, era mais constrangedor para o analfabeto assumir sua condição e participar, na rua, dos grupos de leitura/audição de folhetos: "Eu acho que tinha um complexo, né? Um complexo de inferioridade, se sentia que tava meio receoso. Lá no interior não, quem não sabia, não sabia mesmo e todo mundo não sabia, a maioria não sabia..." É interessante observar que, dos oito entrevistados que compõem o *corpus* principal da pesquisa, os três analfabetos tiveram suas experiências de audição de folhetos no interior do Estado. O "complexo de inferioridade" de que fala Zé Moreno ou o visível constrangimento observado em relação ao homem analfabeto de Casa Amarela pareciam encontrar ressonância nas diversas esferas da vida social na época. As representações do analfabeto como ingênuo, incapaz e improdutivo estavam presentes inclusive nos programas de combate ao analfabetismo. Nos documentos da Primeira Campanha Nacional de Educação de Adultos, lançada em todo o Brasil em 1947, por exemplo, o analfabeto aparece como "marginal", "incompleto", "defeituoso", pouco produtivo e caracterizado pela minoridade: econômica, política e jurídica[221].

O analfabetismo e os baixos índices de escolarização eram uma realidade em Pernambuco. Em 1907, por exemplo, apenas 92 crianças, em 1.000, freqüentavam escolas, enquanto a média nacional era de 137 em 1.000. Segundo Roberto Levine (1980), depois de 1900, o Estado raramente alocou mais do que 5% do seu orçamento (de 1,6% de sua *renda per capita*) para a instrução pública. Essa proporção era, segundo o autor, a menor em todo o país. Minas Gerais e São Paulo, por exemplo, em 1912, destinavam 15% do seu orçamento à educação e o Rio Grande do Sul, 20%. De acordo com registros oficiais, a taxa de alfabetização subiu em Pernambuco, apenas, de 17% em 1872 para 22% em 1940. Em 1940, a taxa de analfabetismo do Recife era de 32,09% entre as pessoas acima de 5 anos. Mas a situação mais grave estava no interior do Estado. Em algumas cidades em que nasceram as pessoas que entrevistei, como se pode

[221] *Apud* Leôncio Soares (1995).

se observar no Quadro 6, os índices de analfabetismo chegavam a quase 90%, como eram o caso de Bezerros e Bom Jardim, ambas situadas no Agreste do Estado. Segundo Roberto Levine (1980), em Pernambuco, à medida em que o interesse pela educação crescia, as escolas particulares proliferavam, em ritmo mais acelerado que as escolas públicas. Segundo o autor, no final da década de 30, o ensino público estava em situação deplorável e as verbas orçamentárias continuavam exíguas, embora durante a década o Estado tenha construído diversas escolas, principalmente nas principais cidades do interior. A maior parte das escolas secundárias do Recife por volta de 1930 pertencia a congregações católicas ou a grupos protestantes estrangeiros. Em 1927 eram 21 escolas, a maioria com poucos alunos, cerca de 70, quase todos do sexo masculino. As duas escolas secundárias públicas mais prestigiosas estavam sediadas no Recife: o Ginásio Pernambucano e a Escola Normal. Fora da capital, eram poucas as opções em termos de educação secundária. Os editores do Anuário de 1927, segundo Roberto Levine (1980), confessaram sua incapacidade de obter dados sobre a educação secundária fora da capital, o que leva o autor a pensar que devia haver muito pouco a registrar.

QUADRO 6

POPULAÇÃO DE 5 ANOS OU MAIS, POR SEXO E INSTRUÇÃO, SEGUNDO ALGUNS MUNICÍPIOS PERNAMBUCANOS

1940

Município	População			Pessoas de 5 anos e mais de instrução declarada								Pessoas de instrução não declarada			
				Sabem ler e escrever				Não sabem ler nem escrever							
	Total	Homens	Mulheres	Homens		Mulheres		Homens		Mulheres		Homens		Mulheres	
				N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
Estado	2.273.375	1.099.574	1.173.801	294.639	26,80	275.402	23,46	798.549	72,62	891.873	75,98	6.386	0,58	6.526	0,56
Alagoa de Baixo	15.927	8.048	7.879	2.441	30,33	1.895	24,05	5.590	69,46	5.967	75,73	17	0,21	17	0,22
Bezerros	55.962	26.474	29.488	3.255	12,30	2.447	8,30	23.204	87,65	27.016	91,62	15	0,05	25	0,08
Bom Jardim	40.418	19.173	21.245	2.380	12,41	1.771	8,34	16.757	87,40	19.434	91,47	36	0,19	40	0,19
Jaboatão	30.848	15.543	15.305	6.369	40,98	5.324	34,79	9.151	58,87	9.950	65,01	23	0,15	31	0,20
Limoeiro	47.945	22.764	25.181	4.393	19,30	3.922	15,58	18.363	80,67	21.253	84,40	8	0,03	6	0,02
Nazaré	34.199	16.584	17.615	2.281	13,75	2.230	12,66	14.299	81,12	15.371	87,26	4	0,02	14	0,08
Recife	308.208	140.537	167.671	93.748	66,71	102.181	60,94	46.559	33,13	65.241	38,91	230	0,16	249	0,15

Fonte: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Recenseamento Geral do Brasil (1o. de setembro de 1940). Série Regional. Parte IX - Pernambuco. Tomo 1. **Censo Demográfico.** População e habitação. Quadros de totais referentes a Estado e de distribuição segundo os municípios. Quadros sinóticos por município. Rio de Janeiro: Serviço Brasileiro de Geografia e Estatística, 1950. (Quadro baseado na tabela 52, p.58).

6. "Pobres"?

Pode-se afirmar que, em determinada época, o público consumidor de folhetos era constituído predominantemente por "camadas humildes" da população rural ou urbana[222]. Essa questão está diretamente relacionada ao que foi desenvolvido no tópico anterior. Alguns autores chegam a afirmar, como Ivan Proença (1977, p.13) que a característica inerente aos folhetos é a de que eles são "feitos para o povo". Já em 1953, Câmara Cascudo (1994) refere-se aos folhetos como um reflexo poderoso da "mentalidade coletiva"[223], em cujo meio nasce e vive. Afirma, ainda, que esse tipo de literatura popular constitui, por um lado, um retrato do "temperamento, predileções, antipatias" dessa mentalidade e, por outro, contribui para fixar formas de compreensão, raciocínio e julgamento na atitude mental de seus consumidores (p.12). E dá indicações de quem compunha, na época, a maior parte desse público:

> "Transmite-se pelos folhetos em maior percentagem e oralmente pelos cantadores, pelos trabalhadores de enxada, pelos comboieiros e mascates, salineiros e cabeceiros, pelo povo que apanha algodão e corta palha de carnaúba, seringueiros, caucheiros, garimpeiros, jangadeiros, barcaceiros, pescadores, vaqueiros, 'lambaios' de caminhões (ajudantes dos *chauffeurs*) madeireiros no Pará-Amazonas, quebradores de côco no Piauí, por mil condutos dispersos e vivos." (Cascudo,1994, p.13).

Das vinte pessoas pertencentes às camadas populares com quem conversei, dez disseram-se não leitoras, cinco afirmaram ser leitoras e cinco afirmaram que não conheciam folhetos. Entre as nove pessoas de classe média abordadas, oito, embora conhecessem folhetos, afirmaram não serem leitoras e uma colocou-se como leitora de folhetos. Sete, dos nove leitores/ouvintes/vendedor que entrevistei pertencem a frações das classes populares, e duas a extratos da classe média baixa.

De modo geral, os entrevistados indicaram que as camadas populares compunham a maior parte do conjunto de pessoas que liam e/ou ouviam folhetos. Para Zeli, eram "os pobres" os principais leitores desse tipo de impresso. Zezé, por sua vez, disse que nem conhecia ricos "naquele tempo". Para Antônio, o fato de a maioria do público

---

[222] Cf., entre outros, Marlyse Meyer (1980); Carlos Azevedo (1973a).

[223] Como já foi referido, a idéia, presente em muitas pesquisas, de que um objeto de leitura pode ser associado diretamente a uma determinada camada social, expressando suas maneiras de ver o mundo, vem sendo refutada em vários estudos realizados no campo da história cultural e da leitura (ver, por exemplo, Roger Chartier, s.d. e Roger Chartier,1996).

consumidor de folhetos pertencer às camadas populares pode ser explicado pelo fato de morarmos em um país de "terceiro/segundo" mundo: os ricos do país não conseguem compreender a arte criada pelos repentistas e pelos autores de cordel e, por isso, não a admiram. Ana Maria, embora de outra maneira, também expressou que os "ricos" desprezavam a leitura de folhetos: "Agora eu faço que nem diz a história... rico num... num... não gostava dessas coisa não, menina. De jeito nenhum." E, com uma expressão de desdém, como se estivesse imitando um "rico", concluiu: "Ah, rico num se interessava por essas coisas, né?"

A maioria dos leitores/ouvintes de folhetos nas décadas de 30 e 40 parecia pertencer, assim, às camadas populares urbanas e rurais. Em que condições de vida estavam imersas cotidianamente essas pessoas, esses rostos com quem, em alguns casos de maneira mais rápida, em outros mais longamente, pude conversar? No Recife, em particular, as condições de vida das camadas populares se tornavam, à medida que a cidade crescia, cada vez piores. A maior parte da população mantinha-se à margem das instituições culturais características dos centros urbanos, como escolas, clubes e até mesmo sindicatos, que eram limitados a um número relativamente pequeno de trabalhadores fixos e vigiados pelas autoridades. Mendigos, catadores de caranguejos, mas também artesãos, caixeiros de lojas, trabalhadores especializados, que tinham longas jornadas de trabalho em estabelecimentos comerciais e nas pequenas indústrias da cidade, compunham em massa "sem rosto", na expressão de Roberto Levine (1980). Cerca de metade da população do Recife morava em mocambos[224]. A renda média mensal de uma família que morava nesse tipo de habitação era, em 1939, 133$000, o que correspondia a duas vezes o salário do trabalhador braçal rural. Na cidade, no entanto, as famílias não podiam plantar seus roçados de subsistência e tinham que arcar com outras despesas, como transportes e moradia, já que apenas metade dos mocambos pertencia aos próprios moradores. A outra metade era alugada, consumindo cerca de 20% da renda familiar média mensal dos que neles moravam.

[224] "O Mocambo tem as paredes de taipa, madeira usada, zinco, flandres, capim ou palha. O seu piso é de terra e a sua coberta de palha ou de folhas de lata. Tem uma sala e um quarto. Quarto sem luz direta e de 4 a 5 metros, quando a área mínima devia ser de 8 metros quadrados. Neste espaço sem luz, sem piso, vivem uma média de 4 a 5 pessoas. O despejos do mocambo são feitos nos braços das marés, em buracos abertos diariamente para este fim, ou à flor da terra". (Descrição dos Mocambos, feita pela Comissão Censitária e publicada na Folha da Manhã de 23 de junho de 1939) (*apud* Dulce Pandolfi,1984, p.59).

Outra parte da população pertencente às classes populares, como trabalhadores assalariados do comércio e da indústria, vivia nos bairros decadentes da cidade, em casas de concreto ou em cortiços, com condições de iluminação e ventilação precárias[225]. Trabalho pioneiro realizado por uma equipe liderada por Josué de Castro, em 1932, na cidade, revelou que as famílias operárias que viviam nos bairros da Torre, Encruzilhada e Santo Amaro auferiam renda diária média de 3$700 réis e tinham despesas que chegavam a 3$866, gastas, principalmente, em alimentação (71,6%), habitação (9,6%) e água e luz (9,3%) (Geraldo Barroso Filho,1985). De outro lado, viviam as elites urbanas, "a gente da alta", "empiriquitada de seda e plumas" (Roberto Levine,1980, p.103).

Há depoimentos, entretanto, que relativizam a idéia de que o leitor/ouvinte de cordéis era unicamente popular. Edson, por exemplo, afirma que "pessoa rica" também comprava folhetos: "Tinha gente que não tinha preconceito não. Vinha comprar e na minha barraca muita gente rica vinha comprar." Zé Mariano afirma que, em algumas casas onde trabalhou como pedreiro ou fazendo serviços gerais, via folhetos, principalmente com as mulheres. Embora questionando se a "parte rica" gostava verdadeiramente dos folhetos, testemunha a presença deles nas casas onde trabalhou:

> "Às vezes eu via, chegava na cidade assim... eu via aquelas mulher, aquelas milionária às vezes tava com folheto, que era história, que era cantando também. Elas liam aqueles folhetos de Luiz Gonzaga, de como é... como é... de Ferrabraz, de Lampião, aqueles folheto. Às vezes, muitas vezes eu via nas casa das patroa, lia folheto, folheto lá... (...)Era comum, só num sei se elas gostavam daquilo não, só sei se que eu via elas lendo..."

Como busquei demonstrar na Primeira Parte da tese, à semelhança do que parece ter ocorrido em relação aos graus de escolarização do público leitor, há indícios de que os folhetos inicialmente não eram destinados, de maneira exclusiva, às camadas populares. As mudanças nos locais de venda, o progressivo desaparecimento da referência à autoria do poema, os baixíssimos índices de alfabetização no início da publicação dos poemas e o próprio depoimento de dois entrevistados nascidos na década de 10 de que

[225] Em 1940, cerca de 22% dos óbitos por doenças registrados no Recife tiveram como causas a diarréia e a enterite e 14% a tuberculose (Geraldo Barroso Filho,1985). Segundo Roberto Levine (1980), embora o Recife tenha sido uma das primeiras cidades do Brasil dotadas de moderno sistema de esgotos - já na década de 1870 -, no início da década de 30, por exemplo, assistiu a uma crise, em que sua estação terminal ficou saturada e as sarjetas foram inundadas de fezes.

não conheceram folhetos na infância parecem indicar que o público leitor de cordéis foi-se transformando ao longo do tempo. Mais recentemente, voltou a ter em segmentos da classe média seu principal consumidor, através de turistas e pesquisadores.

7. "Matuto"? "Nordestino"?

Pode-se afirmar, assim, que o público consumidor dos folhetos, na época de seu apogeu, era constituído, predominantemente, por homens, mulheres e crianças das camadas populares, analfabetos ou semi-alfabetizados. Mas, os estudos realizados sobre o tema afirmam, ainda, que o leitor de cordel é "nordestino"[226]. De maneira geral, como já foi referido, o Nordeste aparece, nessas produções, de maneira homogeneizada e a-histórica. Nele, habitariam homens aparentemente iguais entre si, com visões de mundo e costumes próximos aos observados na Idade Média. Os folhetos refletiriam, então, essa "essência" do homem nordestino: hospitaleiro, puro, ingênuo, triste, inerentemente criativo, místico. "Homem nordestino", para muitos desses autores, é sinônimo de sertanejo: um rosto marcado pela seca e pelo sofrimento[227].

De fato, algumas das denominações dadas aos folhetos pelos entrevistados, como "livro de histórias matutas", "livro de poesias matutas", "folhetos de histórias de matuto" e "poesias matutas", indicam, pelo menos, que as histórias narradas têm como temas ou personagens o "matuto" ou que a sua produção (autoria/edição) é "matuta". Na verdade,

[226] Para Márcia Abreu (1993 e 1999), embora o consumo de folhetos abranja uma área relativamente grande, sua produção concentrava-se, em seus primórdios, em Pernambuco e na Paraíba. Somente em 1925, por exemplo, o cordel começou a ser comercializado na Bahia, através de agentes revendedores de João Martins de Athayde. Segundo Ruth Terra (1983), é plausível supor, a partir da análise que faz da lista de revendedores e da 4ª capa de alguns folhetos, que Leandro Gomes de Barros, por exemplo, fosse lido, além Paraíba e Pernambuco, em Rio Branco, Manaus, Ceará, Pará e Maranhão. De acordo com a mesma autora, até 1930, existiam vinte tipografias dedicadas à impressão de folhetos, nove das quais se situavam no Recife e quatro na Paraíba e as outras em Fortaleza, Maceió, Natal, Belém do Pará e Rio de Janeiro.

[227] A associação entre o "popular" e o "rural" é característica de vários estudos sobre cultura popular. Michel de Certeau et al. (1995/1974) hipotetizam que essa ênfase no "retorno ao povo" revela o temor, pelas elites, das camadas populares urbanas. A cidade é vista como "...perigosa e corruptora porque as hierarquias tradicionais aí se dissolvem. De onde esse retorno a uma pureza original dos campos, símbolo das virtudes preservadas desde os tempos mais antigos." (p.1995, p.58). À semelhança dessas pesquisas realizadas na Europa, também em muitos estudos sobre cordel o povo aparece como depositário de uma pureza, ingenuidade e primitivismo originais e o rural é considerado como o lugar próprio de manifestação dessa pureza. E o Nordeste – que viveria "congelado" e não "contaminado" pelos males urbanos há quase quinhentos anos, assemelhando-se à Europa medieval – é a região em que esse caráter original mais aparece.

os poetas, inclusive alguns bastante difundidos, como Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde, ambos originários do Sertão da Paraíba, escreveram muitos folhetos com temática de interesse rural, como aqueles baseados em cantorias, os que tematizam a seca e os migrantes, os que narram histórias de vaqueiros, os que falam sobre o cangaço. Além disso, Antônio Arantes (1982, p.34), em sua pesquisa realizada na década de 70, constatou também que o público leitor de folhetos era caracterizado, pelos poetas, como, além de "sem leitura", "ignorante" e "analfabeto", "matuto", "tabaréu" e "povo da roça".

Segundo Ruth Terra (1983), os folhetos eram mais difundidos nas zonas rurais, tanto nos engenhos da Zona da Mata, quanto nas fazendas de gado do Sertão. Nos engenhos, onde a estratificação social era maior, eram lidos e ouvidos por trabalhadores assalariados e moradores e, no Sertão, o público era constituído também por fazendeiros. Nas duas regiões, os folhetos também eram difundidos entre os pequenos proprietários. A autora hipotetiza que os folhetos eram mais lidos e ouvidos no campo, na medida em que constituíam uma das poucas formas de lazer e fonte de informação. Para Candance Slater (1984), embora as cidades tenham exercido papel indispensável no sucesso da literatura de folhetos, ela é, "em primeiro lugar e acima de tudo, uma expressão do interior"(p.22). A autora atribui ao "atraso" das cidades do interior do Nordeste e à falta de meios alternativos de informação e divertimento, a importância dos folhetos na vida diária de seus habitantes.

No entanto, os resultados da pesquisa demonstram que essas questões são muito mais complexas. Inicialmente, é preciso marcar que, embora muitas vezes associados às tradições rurais, como já foi referido, o surgimento e o desenvolvimento da literatura de cordel só foram possíveis no contexto de urbanização, onde os índices de letramento eram relativamente grandes: a produção, os usos e as práticas de leitura e escrita encontravam-se em todos os lugares. Nas pequenas cidades do interior, ao contrário, a circulação do impresso era muito restrita, inviabilizando a produção e difusão dos folhetos em larga escala, pelo menos em sua fase inicial.

Dos nove sujeitos que entrevistei, seis tiveram uma significativa parte de suas experiências de leitura/audição de folhetos no Recife ou em sua região metropolitana, embora apenas dois tivessem nascido nesses locais.

Há ainda outros indicadores que me permitem supor que os folhetos produzidos, principalmente em sua primeira fase e reeditados sucessivamente ao longo do tempo, visavam também a um público urbano, como busquei demonstrar na Primeira Parte deste trabalho. Ruth Terra (1980) reconhece, por exemplo, que os folhetos também eram difundidos nas cidades, inclusive nas capitais, fundamentando-se na análise de alguns folhetos, em especial daqueles que criticavam os impostos, a carestia, falavam sobre as "salvações do norte", satirizavam os protestantes ou mesmo aqueles que tematizam a migração do sertanejo para a Zona da Mata ou para os grandes centros urbanos. Candance Slater (1984) também se refere ao papel desempenhado pelos pequenos vendedores, moradores das cidades ou de seus arredores, na distribuição de folhetos para as comunidades rurais mais distantes. Para a autora, embora a maioria dos poetas seja originária da zona rural, os centros urbanos desempenharam um papel fundamental na produção e distribuição dos folhetos. Como expressão do papel que o Recife desempenhou, por exemplo, no desenvolvimento do cordel, a autora afirma, como já haviam afirmado diversos estudos, que, em alguns lugares, os folhetos eram conhecidos como "arrecifes".

Para Ruth Terra (1983, p.36), romances, pelejas e as histórias sobre o cangaço interessavam aos dois tipos de público, rural e urbano, já que "no Nordeste, sobretudo no período estudado, não ocorre uma distinção nítida entre cultura popular rural e urbana." Essa afirmação da autora, repetida em tantos outros estudos, também merece ser complexificada[228].

Na verdade, não é possível falar na existência de uma única cultura, seja ela erudita ou popular em Pernambuco, nem tão pouco, no Nordeste[229]. Segundo Roberto Levine

[228] Márcia Abreu, por exemplo, repete a afirmação da autora de maneira semelhante: "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." (Márcia Abreu,1993, p.173, grifos meus).

[229] Não tenho a pretensão de me ocupar neste trabalho de uma região tão grande e com diferenciações internas gritantes. Detenho-me, o que já não é tarefa fácil, apenas ao Estado de Pernambuco.

(1980), a cultura do Recife, associada às artes e às letras, estava muito mais próxima do que ocorria no Rio de Janeiro ou na Europa do que no interior rural. O mundo das pequenas cidades ou comunidades do interior permanecia estranho aos habitantes da capital e de algumas cidades maiores que "aspiravam, pelo menos, ao cosmopolitismo, com seus jornaizinhos de 4 páginas, seus clubs de horticultura e suas pompas patrióticas, nos feriados nacionais." Dentro do Estado, as diversas regiões viviam hábitos culturais distintos: "Dominada pelo açúcar, a Zona da Mata mantinha seu próprio meio de vida; a cultura do Agreste, enraizada nas pequenas cidades letárgicas e nas feiras regionais, seguia rumo distinto. Como também era distinta a vida do Sertão." (p.117)[230]. De acordo com o mesmo autor, em 1930, das 84 sedes de municípios do Estado, somente 30 tinham mais de 5.000, e 36 tinham menos de 3.000, habitantes. Apesar de só possuir 15% da população do Estado, Recife tinha 91% dos leitos hospitalares, 88% dos estudantes do curso secundário, 66% dos profissionais do jornalismo e 31% dos cinemas. No mesmo ano, havia menos de 10 automóveis registrados na maior parte dos municípios, contra 1310 na capital. Zeli, durante a entrevista, expressou um pouco dessa letargia característica das pequenas cidades do interior:

> "Mas quando eu fui morar em João Alfredo só era mato. Fazia um mês que o carro, que... que chamava automóvel, né? Foi nesse lugar e todo mundo correu pra mata pensando que era a besta fera... (risos) Era a besta fera, nunca tinha visto automóvel, né? Quando o automóvel foi chegando e apitando, o povo correu tudo pra mata, isso em João Alfredo, uma cidade que tem aqui, perto do Rio Grande do Norte, né? Eu morei ali quando eu era pequena."

No início da década de 20, o Banco do Brasil instalou agências em mais de 30 municípios pernambucanos. Farmácias, muitas vezes administradas pelos próprios proprietários, podiam ser encontradas em toda parte. Em algumas cidades principais, havia médicos. Nesse momento, apenas quatro municípios rurais tinham serviços de água mecanizados: a maioria dependia de poços (Roberto Levine,1980). O Estado de

[230] Segundo Roberto Levine (1980), quase metade da população urbana das cidades do interior era composta por negociantes, funcionários, pequenos empresários, artesãos, comerciários e prostitutas, vendedores ambulantes, empregados domésticos e biscateiros. Na zona da mata, as ocupações mais prestigiosas eram ocupadas pelos trabalhadores de refinarias de açúcar, os mestres-açucareiros dos antigos engenhos, os trabalhadores das destilarias e os artífices. No período analisado pelo autor não eram comuns, por parte dos trabalhadores rurais, movimentos de mobilização. O autor destaca, entre os poucos movimentos ocorridos, o incêndio de canaviais na Zona da Mata na década de 1930 e violências esporádicas dos trabalhadores do interior contra a Great Western Railroad. No sertão, com status semelhante, encontrava-se, entre os trabalhadores rurais, trabalhadores não-especializados e os vaqueiros independentes. Havia, ainda, mascates, caixeiros-viajantes e mestres-escolas intinerantes.

Pernambuco, como um todo, era uma realidade praticamente ignorada pelos habitantes da capital e, quando referido, as considerações limitavam-se ao aspecto político.

Na verdade, os valores urbanos modernos penetravam no Estado através do Recife, cuja vida comercial era influenciada de maneira poderosa pelos estrangeiros e por suas elites. Entre as cidades do interior, somente Caruaru, Garanhuns e Pesqueira tiveram, segundo Roberto Levine (1980), um certo grau de vida verdadeiramente urbana, embora dependessem economicamente do Recife. A grande parte das sedes dos munícipios eram, ainda em 1937, na expressão do mesmo autor, "sonolentas cidadezinhas com vida de povoados". Algumas delas, tinham menos de 4% da população total dos respectivos municípios. As elites das pequenas cidades do interior buscavam imitar os hábitos culturais daqueles que habitavam no litoral de várias maneiras. Móveis, roupas de cama, louças eram comprados no Recife e, embora muitos hábitos rurais arcaicos persistissem, o crescimento urbano e a modernização da capital contribuíam para questionar certos costumes característicos da cultura sertaneja tradicional. (Roberto Levine,1980)[231]. O Recife também atraía filhos das elites do interior, em busca de galgar degraus mais altos de escolarização e de se inserirem em ocupações urbanas prestigiosas. Nesse contexto, a capital do Estado sobressaía como "um oásis urbano, cosmopolita." (p.99). Esse fato não significa que não houvesse, também, na cidade, um apego incondicional a certos valores do passado e um receio quanto às mudanças. O movimento "regionalista-tradicionalista", liderado por Gilberto Freyre ainda na década de 20, expressa essa ambigüidade presente entre grupos de intelectuais e parte da elite política da cidade: desejo de modernização em alguns aspectos e atitude tradicionalista em outros. A ênfase na preservação da identidade regional expressava, na avaliação de alguns autores[232], um meio de proteção das elites diante da modernização do sul-sudeste e da crescente e inevitável decadência do Nordeste.

[231] Segundo Roberto Levine (1980), nas cidades e comunidades do interior, embora predominasse o convívio familiar, práticas mais modernas e profanas também faziam parte do cotidiano das populações rurais, como os feriados patrióticos, as danças e festivais públicos e as campanhas políticas. Já em 1904, havia clubes carnavalescos no sertão e, principalmente a partir da década de 30, jornais, filmes e estações de rádio passaram a fazer parte da vida das comunidades e pequenas cidades.

[232] Ver, por exemplo, Moema d'Andrea (1992) e Neroaldo Azevedo (1984).

A grande afluência de migrantes para o Recife era uma realidade no período estudado. Histórias de migração caracterizam as trajetórias de vida de sete, das nove pessoas que entrevistei. Segundo Roberto Levine (1980), à medida que o trabalho no campo foi sendo modernizado, trabalhadores abandonavam as áreas rurais. Esse processo deu-se principalmente a partir da década de 1920, quando os preços das terras subiram e, pouco a pouco, as relações informais entre donos de terras e trabalhadores deram lugar a relações de trabalho assalariado. A partir da década de 30, principalmente, quando os salários caíram verticalmente, milhares de trabalhadores rurais abandonaram o campo, migrando para o Recife ou para o "sul", ou seja, para São Paulo e Rio de Janeiro. Já no século XIX, a migração, e não o crescimento natural, foi o principal responsável pelo crescimento urbano do Recife. Naquele período, as taxas de mortalidade eram mais altas na capital do que no interior, em especial as taxas de mortalidade infantil. Embora tradicionalmente a migração interna no Nordeste seja explicada por fatores ocasionais como as secas periódicas no Sertão, segundo alguns autores, como Roberto Levine, às mudanças no modelo de produção do açúcar na Zona da Mata, como a implantação das usinas a partir do final do século XIX, é atribuída a principal responsabilidade pelo fenômeno. No geral, os refugiados do Agreste e Sertão migravam diretamente para fora do Nordeste, enquanto que os trabalhadores do açúcar da Mata migravam para o Recife. Algumas décadas mais tarde, esses trabalhadores, segundo Mário L. de Melo (1961), passaram a fazer escalas em algumas cidades intermediárias, antes de alcançar o Recife. De acordo com a pesquisa realizada por este autor, o crescimento populacional do Recife, entre 1940 e 1950, foi de 50% ou 176 mil habitantes. Se no marco inicial do período, a população da cidade era 348 mil, em seu final era de 524 mil habitantes. Desse aumento, segundo o autor, 24% podem ser atribuídos ao incremento natural. Conseqüentemente, nesse intervalo de dez anos, a cidade recebeu um contingente migratório de, pelo menos, 133 mil habitantes, o que equivale a 76% do aumento global e ao triplo daquele advindo do crescimento vegetativo. Enquanto que a taxa de crescimento populacional do Estado de Pernambuco foi, no período de 1920 a 1950, de 1,65%, a do Recife, na mesma época, foi de 3,9%. E, entre 1940 e 1950 essas taxas se elevaram para 2,4% e 4,6%, respectivamente. Segundo Mário L. de Melo (1961), em estudo realizado no final da década de 50, o fenômeno não seria "inquietante" se a ele

correspondessem “transformações profundas na estrutura econômico-social do Estado.” (p.33). No entanto, afirma o autor, que à

> “expansão demográfica da cidade também não corresponde “todo um conjunto de serviços públicos citadinos (água, iluminação, transporte, educação, saúde, abastecimento) cujo ritmo de crescimento se subordina ao próprio desenvolvimento econômico. Como resultado, existe dentro e em torno da cidade uma espécie de população marginal, excedente, não articulada devidamente, não integrada em uma vida urbana organizada.” (Melo, 1961, p.33).

No Recife, as conseqüências do crescimento urbano e das migrações se fizeram sentir através das altas taxas de subnutrição, desemprego, prostituição e violência. Os migrantes, principalmente advindos da Zona da Mata, passavam dificuldades e ficavam expostos à violência na capital do Estado: “A polícia fazia batidas periódicas, arrebanhando os mendigos que enchiam as ruas e pontes para expulsá-los ou, segundo se dizia em segredo, para lançá-los, atados em sacos, nos alagados pantanosos do Beberibe e do Capibaribe.” (Levine,1980, p.95). Segundo Roberto Levine (1980), o crescimento global do Recife pode ser atribuído mais à expansão do comércio e da massa de desempregados ou subempregados que viviam na cidade do que ao desenvolvimento industrial. Nos recenseamentos, mais da metade da população estava classificada em “serviços pessoais”, o que contribuía para ocultar as altas taxas de desemprego. As elites políticas do período, no entanto, não tinham essa interpretação. No prefácio do censo especial dos mocambos do Estado, em 1939, segundo o mesmo autor, o interventor Agamenon Magalhães afirmou que os resultados provavam que o Recife não precisava criar novos empregos, mas apenas elevar os salários daqueles que já estavam empregados.

Assim, as fontes produzidas e analisadas parecem revelar que, elaborada inicialmente por poetas sertanejos, a literatura de cordel só pôde se desenvolver no contexto urbano. As camadas populares das cidades teriam se constituído, pois, no público mais visado pelo poetas e editores, pelo menos em um primeiro momento. Aos poucos, os folhetos “voltaram” às cidades do interior e à zona rural, onde também eram lidos principalmente por pessoas com ocupações manuais e pouco especializadas e com um pequeno grau de instrução, deixando de fazer parte da cultura urbana[233]. Esse parece ter

[233] Em relação a esse aspecto, é interessante observar que conversei também com seis pessoas com idade entre 20 e 35 anos, residentes no Recife, duas nascidas na cidade e quatro migrantes de cidades do

sido também o caso da *litterature de colportage* francesa, segundo avaliação de Philippe Joutard no prefácio à obra de Robert Mandrou (1985). Inicialmente, o público consumidor dos livretos da *Bibliothèque Bleue* era muito amplo e, acima de tudo, urbano. Aos poucos, há uma popularização e ruralização das obras, tornando-as um elemento importante da própria cultura camponesa.

8. Considerações finais

Homens, mulheres e crianças: as diferentes gerações pareciam compor efetivamente o público leitor/ouvinte dos folhetos de cordel nos anos 30 e 40. Aos homens adultos, mesmo que não soubessem ler, era franqueada a possibilidade de participar dos espaços públicos de leitura: eram eles que, principalmente, ouviam o vendedor nas feiras e compravam os impressos. Às mulheres, aos meninos e meninas, por outro lado, estava reservado sobretudo o espaço doméstico, privado, para que pudessem exercer seus papéis ativos como leitores. Moradores das pequenas comunidades rurais ou das cidades de médio e grande porte – muitos com histórias de migração – e pertencentes a frações das camadas populares, os leitores eram, em sua maioria, analfabetos ou semi-alfabetizados. Os negros, embora retratados nos textos de maneira preconceituosa, também compunham o público que lia e ouvia folhetos: de maneira geral, não se viam como o "outro" das histórias.

interior do Estado. As quatro migrantes não somente conheciam, como haviam tido experiências de leitura/audição de folhetos em suas cidades de origem. Das duas nascidas no Recife, uma, pertencente às camadas populares, nunca havia ouvido falar em "folheto" ou "cordel". A outra, de instrução superior e pertencente à classe média, pensava que a "literatura de cordel" havia sido, sempre, um produto para turistas. Na verdade, não se pode afirmar inteiramente que hoje o cordel não faz parte da cultura urbana por causa do grande contingente de migrantes "nordestinos" que habitam no Rio de Janeiro e em São Paulo, cidades em que os cordéis são mais consumidos, na atualidade.

CAPÍTULO IV

QUAL A "CULTURA ESCRITA" DO LEITOR/OUVINTE DE FOLHETOS?

1. Introdução

Os leitores/ouvintes de folhetos tinham outras experiências de leitura? Que experiências eram essas? Como essas leituras se relacionavam ao que se lia, de modo geral, no Recife e em Pernambuco, na época em que os folhetos alcançaram o seu apogeu? Como essas pessoas que não tinham acesso à escola ou que tinham uma escolarização restrita se inseriam em culturas já profundamente marcadas pela presença da escrita? Em que níveis essa inserção se dava?

Inicialmente, dos nove leitores/ouvintes que entrevistei, quatro afirmaram não terem tido outras experiências de leitura/audição de impressos em suas trajetórias. Crispim, Ana Maria e Zé Mariano, todos analfabetos e os dois primeiros moradores de uma cidade sertaneja até pouco tempo antes do momento de realização das entrevistas, embora tenham tido contato com outros objetos de leitura, não experimentaram a sensação de ler ou ouvir notícias, histórias, descrições, poesias fora do suporte do folheto. Delita se alfabetizou já adulta e, embora moradora do Recife durante a maior parte da sua vida, teve uma experiência de leitura/audição de impressos restrita aos folhetos. Zefinha, de uma outra geração, afirma que na zona rural do interior da Paraíba, onde morou até meados da década de 80, o único objeto de leitura impresso que circulava entre os moradores eram os folhetos. Jornais, revistas e livros tornaram-se familiares ao seu cotidiano somente depois que migrou para o Recife, já adulta. Nas memórias e romances analisados, os personagens que se referem aos folhetos, salvo uma exceção, também não possuem muitas outras experiências de leitura. Ao contrário de outros leitores que, morando na mesma cidade, mas pertencentes principalmente a outros grupos sociais, experimentavam uma grande diversidade de contatos com objetos impressos.

Refiro-me especificamente às experiências de leitura/audição de impressos, porque, provavelmente, os sujeitos citados devem ter tido experiências com a leitura e audição de cartas, bilhetes, telegramas e outros objetos que circulavam em suportes não impressos. A referência à escrita e ao envio de cartas é feita em todos os romances e memórias analisados, parecendo ser este o meio de comunicação à distância mais utilizado e a prática de escrita mais comum no período, entre todas as camadas da população. Mesmo os analfabetos ou semi-escolarizados utilizavam-se do bilhete e da carta, através de pessoas alfabetizadas que cumpriam o papel de "escriba"; tema do recente filme brasileiro *Central do Brasil*. Assim como as cartas, os telegramas são muito referidos nas memórias e romances analisados, como meios de comunicação. Geralmente eram utilizados para noticiar doença, morte e, em alguns casos, acontecimentos importantes de impacto mais amplo[234]. É possível, ainda, que, esporadicamente, as pessoas que entrevistei tenham ouvido trechos de notícias de jornais lidos por outras pessoas ou, quando freqüentaram celebrações religiosas, leituras de impressos em voz alta.

Os outros cinco entrevistados revelaram terem tido e, em alguns casos, ainda terem, experiências de leitura com outros objetos impressos. Zé Moreno, Edson, Antônio e Zezé moraram, durante a maior parte de suas vidas, no Recife e tiveram, em alguns casos mais restritas (caso dos dois primeiros), em outros mais longas (caso dos dois últimos), experiências de escolarização. Zeli morou a maior parte do tempo em pequenas cidades do interior do Estado, e suas outras experiências de leitura, assim como as de Zezé, praticamente se restringiram às cartilhas e aos livros didáticos dos primeiros anos de instrução. Dois dos homens desse grupo foram os que revelaram maior intimidade com a leitura e maior diversidade de experiências com diferentes objetos impressos e não impressos. Entre os gêneros preferidos por eles, estão aqueles que, de modo geral, são considerados "populares", mas que, no Recife das décadas de 30 e 40, circulavam também entre as camadas mais "letradas" da população, como será detalhado.

[234] Ver, entre outros, Alzira Guerra (1994), Ovídio Duarte (1988) e Paulo Cavalcanti (1978).

O que parece influenciar para que alguns sujeitos tenham apresentado contatos diferenciados e tenham feito usos diversos dos objetos que compõem o mundo da cultura escrita?[235]

Inicialmente, parece que a aprendizagem das habilidades básicas de leitura – a alfabetização inicial – seja por processos autodidatas, seja por processos de escolarização formal –, constitui o fator preponderante para que os sujeitos se sintam mais habituados ao mundo *letrado*, fazendo dele parte significativa de sua vida. No entanto, a partir da aquisição dessas habilidades, o nível de escolarização dos sujeitos não se constitui mais, necessariamente, um fator fundamental para as suas experiências de *letramento*[236].

Um outro fator que se revelou muito significativo é o que se refere aos níveis de inserção na cultura urbana. Viver na cidade, embora originário da zona rural, imerso em um mundo onde o impresso se encontra em todos os lugares, parecia fundamental, naquele momento, para os processos gradativos de aquisição de uma maior familiaridade com a cultura escrita[237].

O pertencimento de gênero também pareceu decisivo para a determinação dos graus de *letramento* dos entrevistados. As mulheres tiveram contato com uma menor diversidade de objetos escritos e apresentaram menor intimidade com eles[238]. Como já me referi, os diferentes graus de apropriação do espaço urbano estavam diretamente associados ao *ser homem* ou *ser mulher* na sociedade da época.

Finalmente, a ocupação profissional também parecia se constituir em um fator importante para a maior ou menor intimidade das pessoas com a escrita. Sujeitos que exerceram, durante a maior parte da vida, ocupações manuais, assalariadas ou "autônomas" (de subsistência, como o trabalho no campo), ou, no caso da maior parte

---

[235] Busquei responder a essa questão a partir da análise dos textos dos depoimentos, mas também a partir das reações, dos modos de lidar com os impressos e de falar sobre eles observados nos próprios processos das entrevistas.

[236] Ver, para a discussão dessa questão em processos contemporâneos, o estudo de Vera Masagão Ribeiro (1999).

[237] Essa questão já foi constatada em outros estudos, como, por exemplo, por Justino Magalhães (1999), no caso português.

[238] Exceção a Zeli, que demonstrou grande intimidade com a literatura de folhetos.

das mulheres, não trabalharam fora do lar, apresentaram menores níveis de *letramento*. Trabalhadores em ocupações semi-especializadas, por outro lado, revelaram maior grau de inserção na cultura escrita[239].

A classe social a que pertenciam os sujeitos não se constituiu em um fator fundamental na análise específica que fiz, na medida em que, grosso modo, os entrevistados pertenciam ao mesmo grupo social. No entanto, através da análise realizada a partir das autobiografias e romances, tornou-se evidente que as condições de acesso aos objetos característicos do mundo *letrado* e as relações estabelecidas entre as pessoas pertencentes às camadas médias e esses objetos eram muito mais *naturais* do que aquelas mantidas por pessoas dos segmentos populares. Mas o pertencimento social não era o único determinante nesse processo, nem talvez o principal. A evidência citada refere-se, sobretudo, às camadas médias *urbanas*: a inserção na cultura das cidades parecia se sobrepor, naquele momento, ao pertencimento social. Além disso, em alguns casos, os mesmos objetos de leitura circulavam entre as diferentes camadas sociais. Possivelmente, um outro fator que merece ser investigado refere-se ao pertencimento racial e/ou étnico, embora no grupo de entrevistados com que trabalhei, ainda que houvesse uma ligeira predominância de negros, esse fator não pareceu ter influência significativa nos processos de *letramento* dos sujeitos[240]. Além desses fatores, poderia também fazer referência à força de processos autodidatas que marcaram, em alguns casos ligeiramente, em outros decisivamente, as trajetórias de vida de alguns sujeitos. No entanto, a complexidade de fatores envolvidos nesse processo exige estudos mais aprofundados especificamente sobre o tema[241].

---

239 Constatação também feita por Justino Magalhães (1999), para o caso português.

240 Outro fator que não apareceu na pesquisa que também pode ser levantado como influente na determinação dos níveis de *letramento* de certos grupos é a militância política. As atividades realizadas em movimentos sindicais (e sociais, de modo mais amplo) parecem contribuir para o desenvolvimento de habilidades consideradas típicas da cultura escrita, mesmo quando exercidas por pessoas analfabetas. Ver, a esse respeito, em processos contemporâneos, Ângela Kleiman (1995) e Ivani Ratto (1995).

241 No Brasil, na área de educação e, particularmente, no campo da história da educação, são quase inexistentes os trabalhos que tematizam a questão do autodidatismo, embora se saiba que somente a partir da década de 50 do século XX, a escola comece a ocupar um papel significativo, pelo menos numericamente, na inserção das pessoas no mundo da leitura e da escrita. Em outros países, como a França, por outro lado, esse tema foi objeto de alguns trabalhos. Ver, entre outros, Jean Hébrard (1996a, 1996b e s.d.), o número especial da revista *Histoire de l'Éducation* sobre autodidaxias (Willen Furijhoff, 1996) e Martyn Lyons (1999).

Assim, a experiência urbana, o pertencimento a um ou outro sexo e a aprendizagem das habilidades básicas de leitura parecem constituir fatores importantes para a diversificação das experiências de leitura. Alfabetizados; homens; com fortes experiências urbanas; trabalhadores, durante a maior parte da vida, em ocupações semi-especializadas: esse é o perfil geral dos entrevistados que tiveram uma trajetória de leitores que ultrapassou significativamente a experiência com os folhetos. Mas, principalmente para essas pessoas, como se davam, em suas trajetórias individuais, essas diferentes inserções no mundo *letrado*?

2. Como se davam os processos de inserção na cultura escrita? Algumas aproximações

Busco, aqui, reconstruir os processos pelos quais as pessoas, tomando especificamente o grupo de sujeitos que pesquisei, foram, em menor ou maior grau, apropriando-se de e inserindo-se no mundo da cultura escrita. Esses processos, embora em grande parte fluidos e imprevisíveis, dependentes de uma série de fatores constitutivos da trajetória de cada um dos leitores, podem ser, em grandes linhas, visualizados. Nessa reconstrução, procurei cotejar as experiências de leitura dos leitores/ouvintes de folhetos com os usos que sobretudo as camadas médias da população faziam dos impressos, na época e local estudados.

2.1. O acesso à alfabetização e às primeiras leituras

Os outros objetos de leitura, além dos folhetos, mais citados pelos leitores/ouvintes que entrevistei foram as cartilhas e os livros didáticos. Referências à "carta do ABC" aparecem nas entrevistas, nas memórias e nos romances que analisei. Parecia ser, ainda nas décadas de 30 e 40, largamente utilizada no Recife e em Pernambuco, de modo geral.[242]

[242] Embora já criticadas no final do século XIX, as cartas do ABC ou abecedários foram amplamente utilizados no Brasil até meados do nosso século. Samuel Pfromm Neto et al. (1974) afirmam que, até o início da década de 30, a editora Globo, de Porto Alegre, anunciava suas "Cartas de ABC", folheto vendido por 200 réis, que parece, segundo os autores, ter tido sucessivas edições.

Um dos entrevistados, por exemplo, narrou que não conhecia livros além dos folhetos, da Carta do ABC e do Primeiro Livro de Leitura:

> "...os livros que existia antigamente era... o que tinha era tão atrasado, que o po... o menino meu só tinha a carta de ABC. Só tinha a carta de ABC. E às vezes quando, quando era um menino mais melhorado, quando tava numa leitura muito boa, aí o pai fazia tanto sacrifício que comprava o Primeiro Livro pra ele." (Zé Mariano).

Além de utilizada em processos formais e informais de ensino, é comum a referência, nas fontes analisadas, aos processos autodidatas de decodificação da leitura através das cartas. Em um processo solitário de reflexão metalingüística, de construção de hipóteses, na tentativa de conferir significados para um novo código, adultos analfabetos se alfabetizavam.

João Martins de Athayde, um dos principais editores de folhetos da história do cordel[243], não freqüentou a escola. Foi a partir do desejo de fazer versos que o poeta aprendeu a ler, através também de uma das cartas de ABC mais utilizadas na época – a de Landelino Rocha:

> "O que aprendi de leitura foi quase por minha conta e pela minha força de vontade. Sentindo desejo de escrever as minhas glosas, comprei uma carta de ABC de Landelino Rocha e andava com ela dentro do chapéu para toda parte. Eu ia tratar do gado e me sentava, às vezes, debaixo dos pés de pau só para estudar as lições. Quando cheguei na parte que diz: 'É meu pai...'não precisei mais de ajuda de ninguém e por mim mesmo continuei a aprender. Acontece, porém, que eu aprendi a escrever com a mão esquerda e por isso minhas palavras apareciam escritas pelo avesso (...) Depois endireitei e fui pelo caminho dos outros." (*apud* Terra,1983, p.45-46).

De maneira semelhante a Athayde, a partir da necessidade de saber utilizar a escrita na vida cotidiana, Gregório Bezerra (1980) aprendeu a ler. Aos 25 anos, o ex-camponês e então soldado do exército, que sempre havia desejado estudar, necessitou de escrever uma carta para a irmã. Ao ver seu pedido protelado por um colega de profissão, tomou a decisão de, sozinho, aprender a ler. Comprou uma cartilha e, com disciplina, foi aos poucos se alfabetizando: "Numa semana li e reli a cartilha muitas vezes; se uma sílaba

[243] O formato de ABC foi bastante utilizado no Brasil na elaboração de folhetos de cordel, à semelhança do que ocorreu em outros países. Segundo Liêdo Souza (1976), os folhetos de "ABC" contêm, em geral, oito páginas, e tratam de temas diversos – como o amor, a mulher, a desmoralização dos costumes –, destacando-se os de natureza biográfica: a vida de muitos "grandes vultos" foi narrada nesse formato.

ou palavra me atrapalhava, recorria a qualquer pessoa que soubesse ler; e assim fiz, até me convencer de que já sabia toda a cartilha." (p.195)[244].

Em relação às crianças, era comum também que o aprendizado inicial da leitura, através da Carta do ABC, ocorresse em casa, antes do ingresso na escola formal. A menina Claudina, uma das personagens do romance de Alves da Mota (1987), por exemplo, aprendeu a ler com a mãe, com a "carta" de Landelino Rocha. Essa experiência também foi vivida por Alzira, que se alfabetizou com a mãe, no engenho em que morava, através de um livro com um "alfabeto bem grande e colorido; letras lindas" que muito a "impressionaram" (Alzira Guerra,1994, p.49).

Mas a Carta do ABC era também utilizada em processos formais de ensino. Paulo Freire, nascido em uma época em que esses impressos eram quase obrigatórios no aprendizado da leitura e da escrita, considera sua experiência particular uma exceção: "Em lugar de uma enfadonha cartilha ou, o que seria pior, de uma 'Carta do ABC', em que as crianças tinham de decorar as letras do alfabeto, como se aprendessem a falar dizendo letras, tive o quintal mesmo de minha casa – o meu primeiro mundo – como minha primeira escola." (Freire,1994, p.49). Segundo o autor, uma das maiores dificuldades que enfrentou quando trabalhou no final da década de 1940 no SESI do Recife, foi tentar convencer os trabalhadores de que poderia haver outros caminhos, além da Carta do ABC, para a aprendizagem da leitura e da escrita. Para eles, o método havia funcionado com seus avós, pais e com eles mesmos, não havendo necessidade de mudanças.

[244] Pesquisa realizada por Vera Masagão Ribeiro, na atualidade, na capital paulista, mostra que a aprendizagem inicial, autodidata, da leitura, através da carta do ABC ainda é uma realidade no Brasil, mesmo nos grandes centros urbanos. Um dos sujeitos entrevistados pela autora, Sebastião, revela que comprou uma carta do ABC, consultada à medida em que se esforçava para, no condomínio em que trabalhou como porteiro, decifrar os jornais e as correspondências que distribuía. Em processo semelhante aos sujeitos que entrevistei, fica explícita, no depoimento de Sebastião, a necessidade constante de reflexão para, aos poucos, através do levantamento e confirmação de certas hipóteses, construir uma compreensão inteligível do sistema alfabético: "Com o "l" e com o "b" é que eu me atrapalhava. Que aqui você tem o "bla", sem o "l" é "ba". (...)Era complicado para você entender o porquê daquela letra ali, aí depois que eu vim me tocar, o que faz esse "l" e esse "r" entre o "b" e o "a", isso é o que faz o significado da língua." Diante da questão da entrevistadora, que buscava compreender como Sebastião havia entendido esse processo – através da fala ou da repetição –, o entrevistado afirma: "Não, pensando porquê. Depois que eu fui entendendo, lendo jornal, lendo jornal que eu fui entender." (Ribeiro, 1999, p.177).

Para Graciliano Ramos, as lembranças em torno de seu aprendizado da leitura e da escrita através da carta do ABC, em Buíque, Sertão pernambucano, no início do século, estão relacionadas a momentos de tortura, ao tédio, à sua suposta incapacidade para aprender:

> "Demorei a atenção nuns desses cadernos de capa enfeitada por três faixas verticais, borrões, nódoas cobertas de riscos semelhantes aos dos jornais e dos livros. Tive a idéia infeliz de abrir um desses folhetos, percorri as páginas amarelas, de papel ordinário. Meu pai tentou avivar-me a curiosidade valorizando com energia as linhas mal impressas, falhadas, antipáticas. Afirmou que as pessoas familiarizadas com elas dispunham de armas terríveis. Isto me pareceu absurdo: os traços insignificantes não tinham feição perigosa de armas. Ouvi os louvores, incrédulo. (...)
> A preguiça, chave da pobreza, e outros conceitos poderosos lançados na última folha da carta empaparam-se de suor, descompuseram-se, manchando-me os dedos de tinta – e durante alguns dias pude mexer-me no quintal, ver a rua, pisar na calçada, associar-me aos filhos de Teotoninho Sabiá. Inquietava-me na verdade. Não recebi novo folheto, daqueles que se vendiam a cem réis e tinham na capa três faixas e letras quase imperceptíveis. Achava-me aparentemente em liberdade. (...)
> As amolações da carta não me saíam do pensamento. 'Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém.' Não me explicaram isto – e veio-me grande enjôo às adivinhações e aos aforismos." (Ramos,1986, p.104;110;111).

Para o menino Graciliano, alguns trechos da carta do ABC – com "as linhas gordas e safadas, os três borrões verticais" que lhe davam "engulhos" – que o obrigavam a decorar pareciam insensatos, ao contrário das histórias de Trancoso que achava fáceis e que, de fato, compreendia (Ramos,1986, p.106). De modo semelhante ao escritor brasileiro, Zé Moreno compara as suas primeiras experiências de leitura na carta do ABC com a leitura dos folhetos rimados: "Porque eu aprendi na escola... a carta de ABC num versa, versa? É só aqueles dizerzinhos (como se estivesse recitando): 'é meu pai, eu vou ler, tan-ran-ran, vou ler mais'. (Voltando a falar normalmente:) Essas coisinhas, né?"

Para Antônio, no entanto, as lembranças em torno da aprendizagem com a carta do ABC são, além de agradáveis, relacionadas aos usos efetivos que fazia da leitura e da escrita:

> "...na minha época de criança eu aprendi a carta de ABC toda. Eu decorei, já escrevia pra namorada, no comecinho. (...) A carta de ABC desen/desenvolvia muito... (...) Vinha os nome: Maria, José, Antônio... Sabe? Já vinha: 'Maria', 'Bom dia', 'Muito prazer em vê-la' (...) 'A amizade permanece". Aquilo... já fazia fazer isso, nera? A carta do ABC era um livro que instruía, instruía a pessoa, envolvia mesmo, e valia a pena."

Além das cartas de ABC, alguns leitores/ouvintes de cordel se referiram também aos livros de leitura subseqüentes utilizados em seus curtos processos de escolarização. Para Zeli e Zezé, além dos folhetos, os únicos objetos de leitura que permaneceram em suas lembranças foram os livros didáticos, transportados diariamente para a escola: história, matemática, geografia, aritmética.

De modo geral, a utilização dos livros de leitura na seqüência das cartas de ABC parecia comum para a fixação das primeiras aprendizagens em relação à leitura: além de utilizados nos processos formais de escolarização, também pareciam ser um instrumento útil nas autodidaxias e no ensino informal. Para prosseguir em seus estudos com o objetivo de aprender a ler e escrever, Gregório Bezerra (1980), por exemplo, recorreu ao Primeiro Livro de Leitura de Felisberto de Carvalho, lendo-o e relendo-o várias vezes, a ponto de sabê-lo quase todo de cor.

Também Claudina, uma das personagens do romance de Alves da Mota (1987), já citada, ingressou na escola quando terminou o Primeiro Livro de Leitura de Felisberto de Carvalho e, antes do primeiro ano de escolarização, havia terminado o segundo livro da série: "Lembrava-se ainda de muitas lições: 'O Relógio', 'Júlia, a Boa Mãe'; 'O Navio', 'O Quadro Negro', a História do Menino Tentado pelo Diabo, entre outras." (Alves da Mota,1987, p.108). Processo semelhante ocorreu com Carlinhos, alter-ego de José Lins do Rego em *Doidinho* (1977/1933), que somente ingressou na escola, no início do século na Paraíba, após o término do Primeiro Livro de Leitura.

Mas os livros de Felisberto de Carvalho eram, de fato, largamente utilizados nos processos formais de escolarização da época, em todo o país. Publicados nas últimas décadas do século XIX, foram considerados inovadores naquele momento. Nesses livros, com algumas ilustrações em cores, as lições, que traziam conteúdos das diversas áreas do conhecimento, vinham geralmente seguidas de exercícios. Alguns dos textos buscavam oferecer à criança, além da instrução, ensinamentos morais.[245]

Na memória de Antônio, as lembranças desses livros de leitura – estudou até o terceiro – são agradáveis: "...pelo menos nos livros que eu estudei nele, que eu gostei muito, era

[245] Ver Samuel Pfromm Neto et al. (1974).

de Felisberto de Carvalho. (...) O que acontece? Era um livro construtivo, você lia uma história e quase no fim você já tava entendendo toda história que você lia."
José Lins do Rego (1977/1933) registra momentos de dor e angústia ao ler, para o seu professor, as lições de um desses livros. Mas, apesar do sofrimento que marcou, no geral, a sua relação com os objetos de leitura escolares, o futuro escritor confessa a ampliação de horizontes proporcionada por eles, fazendo-o conhecer outros mundos e relativizar o seu. Em alguns casos, pois, a leitura também provocava prazer, apesar de as práticas escolares não terem essa intenção.

A sensação de Paulo Cavalcanti (1978), como tantos outros meninos de sua geração, é que, em certo sentido, aprendeu mais com os amigos de infância "do que com os livros insossos e monótonos, que infernaram meu curso primário, desenraizados da realidade." (p.36). Para o menino Paulo Freire (1994), o mais difícil era reagir às sensações de fome e de sono que o perseguiam quando tentava estudar as "lições da escola primária". A incapacidade de aprender parecia uma certeza: "Entender um texto era sobretudo decorá-lo mecanicamente, e a capacidade de memorizá-lo era vista como sinal de inteligência. Quanto mais, então, me sentia incapaz de fazê-lo, tanto mais sofria pelo que me parecia ser a minha rudeza insuperável."(p.34).

Para os alunos do secundário, um livro marcou em particular as suas lembranças: *Os Lusíadas,* de Camões. Também em Pernambuco, assim como na maior parte do Brasil, o clássico da literatura portuguesa foi utilizado, durante décadas, para realizar exercícios gramaticais, em especial de análise sintática, com os alunos[246]. Graciliano Ramos lembra-se do pavor que tinha do livro:

> "Foi por esse tempo que me inflingiram Camões, no manuscrito. Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados – e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados. Um desses barões era provavelmente o de Macaúbas, o dos passarinhos, da mosca, da teia de aranha, da pontuação. Deus me perdoe. Abominei Camões. E ao Barão de Macaúbas associei Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque, o gigante Adamastor, barão também, decerto." (Ramos,1986, p.130).

[246] Samuel Pfromm Neto et al. (1974), baseados em um registro de obras encomendadas à Portugal por um livreiro de Minas Gerais do século XVIII, indicam que a obra de Camões já era utilizada, para uso escolar, no Brasil nessa época.

O pavor e o ódio a Camões parecia consensual entre os estudantes. Valdemar de Oliveira (1985) aprendeu, com o diretor de um dos colégios particulares mais famosos do Recife na época, a odiar o livro, somente fazendo as pazes com o autor alguns anos mais tarde. Para Rostand Paraíso (1994), o texto era o preferido de seu professor para a "difícil identificação do sujeito na oração" (p.81). Alguns trechos do livro eram decorados pelos alunos, recitados e às vezes escritos no quadro-negro. Nas lembranças do autor, cerca de cinqüenta anos após essa experiência de escolarização, alguns cantos ainda se conservavam em sua memória[247].

Outros livros são referidos como utilizados no ensino na época, além de *Os Lusíadas*: as antologias *Autores Contemporâneos*, a *Gramática Expositiva*[248] de Eduardo Pereira, a *Aritmética Elementar*[249] de Antônio Trajano e a *Gramática Francesa* de Halbout.[250] A aquisição dos livros didáticos, além da carta do ABC, que era vendida por um preço muito baixo, como expressou Zé Mariano, representava um investimento da família na escolarização dos filhos. Alguns depoimentos presentes nas memórias analisadas demonstram que os livros didáticos muitas vezes custavam caro para as famílias de baixa renda[251]. De fato, Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1996) situam os preços dos livros didáticos nas primeiras décadas deste século em torno de 4.000 a 6.000 réis. A carta do ABC, por outro lado, poderia ser comprada por 200 réis, o preço médio de um folheto de 16 páginas.

---

[247] "Parece-me ouvir, ainda, seu canto primeiro: *'As armas e os barões assinalados,/Por mares nunca dantes navegados...'* ou o seu canto terceiro:*'Estavas, linda Inês, posta em sossego,/De teus anos colhendo doce fruto,/Naquele engano da alma, ledo e cego,/Que a fortuna não deixa durar muito...'*

Camões, séculos após sua morte, era, sem dúvida, o responsável pelo grande número de alunos que, depois de ouvir o apavorante 'Toma nota e manda privar', participaria do indigesto almoço e, após a banca de estudos, compareceria àquele imenso gabinete, para repetir a lição ao dr. Pedro.

Camões, provavelmente, se mexeria no seu túmulo com os adjetivos a ele dedicados por nós, que o considerávamos o responsável maior pelo nosso sofrimento." (Paraíso, 1996, p.81).

[248] Segundo Samuel Pfromm Neto et al. (1974), a "Gramática Expostiva", do mineiro Eduardo Pereira, lançada em 1907, teve grande aceitação entre professores, alunos e público em geral, nas quatro primeiras décadas do nosso século.

[249] Segundo Samuel Pfromm Neto et al. (1974), "seguramente nenhum livro didático de matemática teve, no Brasil, vida mais longa e atingiu mais gerações de crianças e jovens do que a *Aritmética Elementar Ilustrada* de Antonio Trajano." (p.77) Até 1944, por exemplo, 118 edições haviam sido impressas.

[250] Cf. Rostand Paraíso (1996); Itamar Vasconcelos (1980); Gregório Bezerra (1980).

[251] Ver, por exemplo, Valdemar de Oliveira (1985).

Os livros didáticos eram utilizados, ainda, pelos autores de cordel para subsidiar suas criações poéticas. De um lado, como se viu, esses eram os livros mais familiares para certas camadas da população, semi-escolarizadas, a que pertenciam alguns poetas. De outro, traziam elementos para a elaboração notadamente de alguns poemas, em forma de pelejas e desafios que, em muitos casos, traziam como tema a "ciência": um cantador tinha que provar, diante do suposto público, que tinha mais conhecimentos gerais do que o seu adversário. Segundo Manuel Diégues Júnior (1986), além dos romances tradicionais e do *Lunário Perpétuo*, livros de geografia, história, história sagrada serviam de base para a "erudição" posta à prova nas cantorias.

Em entrevista realizada por Orígenes Lessa em 1954 (Lessa,1984), na casa do poeta em Campina Grande, Manuel Camilo dos Santos explicou-lhe que, quando abandonou a profissão de marceneiro para dedicar-se integralmente à poesia escrita e impressa, teve que passar por um período de preparação, que incluía a leitura de alguns livros: "Ninguém pode viver de poesia se não tem as armas. Vendi a viola, comprei quatro livros, fiquei seis meses - tá me entendendo? – seis meses estudando os quatro livros..." Os quatro livros escolhidos pelo autor, também citados em seu folheto *Autobiografia do poeta*, são de Geografia, Ciências Físicas e Naturais, Língua Materna e a Bíblia. Para o poeta a geografia é a ciência "mais completa" que existe: sem ela "não se sai do lugar". O livro de Ciências Físicas e Naturais é considerado uma leitura de "muita qualidade" e a leitura do de Língua Materna tem um aspecto mais pragmático: "como é que o poeta vai escrever se não conhece a língua que Deus lhe deu?" O entrevistador Orígenes Lessa pressupunha que o quarto livro lido por Manuel Camilo fosse um compêndio de História do Brasil. Diante da sua questão, o poeta respondeu: "História do Brasil é esse negócio de Pedro Álvares Cabral, sete de setembro, etc. Isso é fácil... Uma Bíblia, meu amigo, uma Bíblia!" (p.55). Em 1958, Orígenes Lessa fez outra entrevista com o poeta, já então desanimado com a venda e o consumo cada vez mais decrescente de folhetos. Desta vez, o poeta estava lendo um "livro de espiritismo, um livro de muito pensamento". Questionado pelo escritor se era espírita, Manuel Camilo lhe respondeu que gostava de "ver as coisas", embora não lesse muito porque "Quem escreve não tem muito tempo pra ler, é ou não é?" (Lessa,1984, p.68). Também o poeta João Melchiades, segundo Ruth Terra (1983), lia livros de História e Geografia, além da Bíblia e de livros de Mitologia. Nos anos 70, quando fez sua pesquisa, Candance Slater

(1984), constatou que a biblioteca do poeta Apolônio Alves dos Santos incluía uma História do Brasil, dois dicionários, a Bíblia, um livro de contos de fadas alemão, o texto de uma novela (*A deusa vencida*), um catecismo e o romance *A bagaceira*, de José Américo de Almeida. Possuía, também, um exemplar da antologia de estudos sobre literatura de cordel publicada pela Casa de Rui Barbosa, que ele esperava "'dar um jeito de ler, pois, afinal, escrevo folhetos'" (p.129). Assim, além de servirem para a elaboração dos folhetos representando pelejas, os livros didáticos, notadamente os que tratam de assuntos mais gerais (como os de História e Geografia) assim como a Bíblia e outros livros espiritualistas e mitológicos, eram utilizados pelo poeta como subsídio na elaboração de diversos poemas.

Os livros didáticos pareciam constituir, assim, para os poetas, um elemento que auxiliava no processo de criação dos folhetos. Para o seu público leitor/ouvinte as referências a vultos da História e a outros elementos de "conhecimentos gerais" também deveriam soar familiares, na medida em que também era, em sua maioria, consumidor de livros didáticos.

Mas, se para alguns meninos e meninas pertencentes às camadas populares, muitas vezes o folheto constituía o único objeto de leitura mais diretamente relacionado ao lazer – já que os outros se restringiam à carta do ABC ou aos livros de leitura – meninos das camadas médias, moradores da mesma cidade ou Estado, desfrutavam de livros de literatura infanto-juvenis – destinados especificamente a essa clientela – algumas vezes recém lançados no mercado editorial brasileiro. A menina Alzira costumava ouvir histórias, em casa, do livro de contos da Carochinha[252] (Guerra,1994). Segundo Renato C. de Campos (1977/1959), esse livro, assim como os de contos de fadas, também eram lidos pelos poetas de cordel. Leituras que, muitas vezes, baseavam a elaboração de folhetos. Rostand Paraíso (1996) se recorda de um de seus primeiros livros de cabeceira: *As Aventuras de Tibicuera*, de Érico Veríssimo, lançado em 1937, pela

[252] Segundo Laurence Hallewell (1985), *Contos da Carochinha* foi publicado pela primeira vez, em português do Brasil, em 1894, pela Quaresma, editora conhecida pela edição de obras populares e que revolucionou, segundo o autor, o campo das publicações para crianças no Brasil, no final do século passado, uma vez que, naquele momento, praticamente todos os livros para crianças menores eram importados de Portugal.

Editora Globo de Porto Alegre[253]. Também Itamar Vasconcelos (1980) lembra-se do impacto dos romances de Érico Veríssimo, em especial *Clarissa*, trazidos por um aluno, na vida cotidiana do internato em que estudava. Viriato Correia também estava entre suas leituras preferidas. O autor recorda-se ainda de que uma das leituras mais realizadas pelos alunos do internato em que estudou eram os livros da coleção "terra, mar e ar"[254]. As histórias de Tarzan, particularmente, exerciam fascínio sobre alguns meninos na época[255].

Além dos livros citados, o menino Rostand lembra-se ainda de outras leituras que fazia durante a sua infância e início da adolescência: *O Tesouro da Juventude* – com o Livro dos Porquês, o Livro dos Contos, o Livro da Poesia –, os "...deliciosos contos de Machado de Assis, as memórias de Humberto de Campos, as poesias de Augusto dos Anjos, os romances de Eça de Queiroz, os Urupês e toda a série do Sítio do Picapau Amarelo, com Pedrinho, Narizinho, Emília, o Visconde de Sabugosa e dona Benta, criações de Monteiro Lobato..." (Paraíso,1996, p.114-115).

Obras da literatura brasileira e universais, além de ensaios[256], algumas então recém-publicadas e outras publicadas há mais tempo, também compunham as leituras dos jovens do Recife na época. *Canaã*, de Graça Aranha, é citado por Gilberto Freyre (1975), assim como, genericamente, os autores Manuel Antônio de Almeida, Franklin Távora, Inglês de Sousa, Arinos, Coelho Neto, Júlia Lopes, Monteiro Lobato, a quem dedicou suas leituras principalmente na década de 20. Freyre (1975) afirma ainda que,

---

253 O livro, classificado pela editora como um "romance didático", foi presente de seus pais, quando o menino tinha cerca de 10 anos: "A linguagem de Érico era simples e agradável, capítulos curtos, palavras fáceis, tudo adequado à nossa idade, fazendo com que, de uma maneira amena, fossem desfilando perante nossa mente aqueles episódios da história do Brasil, episódios nos quais, estranhamente, estava sempre presente a figura de **Tibicuera.** (...) A saga de Tibicuera, agradável e inteligente história, como, aliás, todas as que vieram da pena daquele grande escritor, foi, juntamente com alguns livros de Júlio Verne, um dos que ajudaram a abrir nossos horizontes e a nos despertar o interesse para outras literaturas mais complexas." (Rostand Paraíso,1996, p.195;197).

254 Segundo Laurence Hallewell (1985), os livros da Coleção *Terramarear* faziam parte, na década de 30, do segmento "leve", de muito sucesso no mercado editorial, da produção da Companhia Editora Nacional, ao lado da Coleção Paratodos, Série Negra (livros policiais) e da Biblioteca das Moças. A Coleção Terramarear incluía os livros da série Tarzan, de Edgar Rice Burroughs.

255 Itamar Vasconcelos (1980) refere-se a um colega que colecionava, além de livros e revistas, fotografias do herói, de Jane e de Chita. Obcecado pela figura de Tarzan, o menino chegou a enlouquecer, incorporando-se ao personagem.

256 Gilberto Freyre (1975) e Itamar Vasconcelos, por exemplo, citam livros de educação sexual, além de histórias pornográficas. Os autores se referem também à leitura de livros religiosos e ensaios políticos.

quando era criança, no Recife da primeira e segunda décadas deste século, sabia de cor páginas de romances de José de Alencar, autor por quem perdeu o entusiasmo quando adulto. Alzira Guerra (1994), que trocava os romances com uma colega do internato em que estudou, lembra-se da leitura de Machado de Assis. Itamar Vasconcelos (1980) lembra-se de *O último dos Moicanos*, que circulou no internato em que estudou através de um dos internos, como "um romance formidável." (p.70). Gilberto Freyre recorda-se da leitura de Daniel Defoe (Freyre,1975).

Assim, mesmo nas escolas, além dos livros didáticos, circulavam outros tipos de livros, que muitas vezes exerciam um fascínio maior sobre os meninos. Rostand Paraíso (1996) refere-se ao período de sua adolescência, quando estudava no Liceu Pernambucano, como um dos mais férteis em relação à leitura: "...foram também anos de grandes leituras, leituras que nos permitiram descobertas e aberturas de horizontes sequer imaginadas. Líamos e líamos muito, naqueles tempos. Além dos livros didáticos, tudo que nos chegava às mãos, jornais, revistas, almanaques e literatura em geral." (Paraíso,1996, p.113). Obras de vários gêneros também circulavam entre os alunos do internato em que estudou Itamar Vasconcelos (1980).

2.2. O desenvolvimento das competências de leitura através da inserção na cultura urbana

2.2.1. O espaço da rua

Como já me referi, a inserção na cultura urbana parecia ser um fator decisivo para o desenvolvimento dos níveis de *letramento* da população que estudei. Mesmo para aqueles que nunca freqüentaram a escola, as experiências vividas em um espaço em que o impresso se encontrava por toda a parte trazia uma maior intimidade com o mundo da leitura e da escrita.

É muito provável, por exemplo, que, principalmente para os moradores do Recife, diversas tenham sido as vezes em que pediram para alguém ler a destinação do ônibus de que precisavam, as placas de rua, os boletins, os manifestos políticos, os almanaques, as folhinhas, os folhetos de propaganda que recebiam...[257] A cidade, pólo de produção e

[257] Ver, por exemplo, José Lins do Rego (1993/1935), Alves da Mota (1987), Lucilo Varejão (1992a), Hilton Sette (1995), Gregório Bezerra (1980), Gilberto Freyre (1975).

distribuição de folhetos, entre as décadas de 30 e 40, tinha uma população em torno de 400 mil habitantes, mais de uma dezena de periódicos diários em circulação e mais de trinta com periodicidade menor[258]. Jornais, revistas e livros eram publicados na cidade e o impresso se encontrava em todos os lugares. A taxa de analfabetismo era de 32,09% entre as pessoas acima de 5 anos. Taxa alta quando se considera que estamos falando da terceira maior cidade do país na época[259]; taxa baixa quando se compara com a média do Estado de Pernambuco: 74,34% de analfabetos nessa mesma faixa etária. Havia uma grande movimentação em torno da produção cultural: teatros com apresentações de companhias nacionais e internacionais e cinemas espalhados pelas regiões centrais e pelos bairros.

Todo esse contexto possibilitava que, embora não de forma sistemática, os moradores da capital estivessem em permanente contato com o impresso, em seus contextos de uso. Daniel Roche (1993/1985), em seu estudo sobre as práticas da escrita nas cidades francesas do século XVIII, revela que todas as grandes metrópoles regionais são produtoras e consumidoras de livros, de brochuras e de jornais. Nelas, a escrita representa algum papel mesmo para os que não a decifravam. Uma série de práticas cotidianas relacionadas entre si passaram a ocupar um papel importante no incremento e difusão do impresso[260]:

[258] Cf. Roberto Levine (1980).

[259] O quadro a seguir traz dados de população entre 1910 e 1960 nas principais cidades brasileiras:

	1910	1920	1930	1940	1950	1960
Rio de Janeiro	905.000	1.157.873	1.505.600	1.764.141	2.303.063	3.281.908
São Paulo	373.450	579.033	887.800	1.326.261	2.198.096	3.781.446
Recife	193.450	238.422	390.950	348.424	524.682	1.082.804 *
Salvador	243.200	283.422	335.300	290.443	417.235	671.154*
Porto Alegre	115.800	179.263	256.550	272.232	394.151	635.125
Belo Horizonte	33.250	55.563	117.000	211.377	352.724	683.908
Belém	198.800	236.402	284.550	206.331	254.949	399.222

Fonte: Laurence Hallewell, 1986, p.314;530

*Os dados referem-se às regiões metropolitanas, segundo o autor.

[260] Como extratos batismais, mortuários, certificados de idoneidade de vida e costumes; precisão civil e administrativa que exige contratos, inventários, atas de tutela e de partilha, curadorias e certificados de administração dos impostos; ligações de paternidade que implicam atos jurídicos, correspondência

> "Todas essas maneiras de utilizar os escritos, toda essa familiaridade com a circulação dos saberes sublinham as possibilidades de aculturação urbana. Com o impresso, esta adquire uma flexibilidade e uma capacidade pedagógica ainda maior. Entendamos claramente aqui que, para a maioria urbana, a relação com a escrita não implica necessária e unicamente o livro, e que a relação com o livro não coloca em questão apenas e de maneira uniforme o livro possuído. A leitura urbana passa por múltiplas formas em que a posse individual associa-se a manuseios coletivos e varia segundo os grupos e as ligações sociais." (p.195-196) [261].

Em Pernambuco do século XX, nas pequenas cidades do interior, por outro lado, as taxas de analfabetismo chegavam a 89,74%, como em Bezerros, no Agreste, local de nascimento de um dos entrevistados. Na maioria dessas localidades, a circulação do impresso era muito restrita. Mesmo para aqueles que ingressavam em processos formais de escolarização era difícil atribuir sentido à aprendizagem da leitura e da escrita, na medida em que limitados (e, em alguns casos, quase inexistentes) eram os seus usos e as suas práticas. Nesses espaços, o impresso parecia estar mais presente nas celebrações religiosas. Os objetos de leitura e escrita nelas presentes pareciam comuns no cotidiano da época: breviários, livros de missa, missais, livros de orações, livros de batismo, de casamento, de cerimônias para ingresso no seminário e de doações e bilhetes para venda nas festas de padroeiros foram objetos referidos, quase em sua totalidade, por Odívio Duarte (1988), em seu romance ambientado em uma cidade do Sertão. No livro, as referências às práticas de leitura praticamente se restringem a esses objetos que, como outros, estão envoltos em um misticismo popular[262]. Há depoimentos ainda, nas memórias e romances analisados, sobre a quase ausência de bibliotecas e livrarias nas pequenas cidades do interior do Estado. Paulo Cavalcanti (1985), por exemplo, auxiliou, como promotor público em Alagoa de Baixo (hoje Sertânia, cidade de dois dos

---

pessoal, documentos diversos. No trabalho, cada vez mais, o papel passou a ter uma função preponderante. Nas associações de aprendizes artífices, a escrita também assumiu um papel importante. Até mesmo os blocos carnaval passaram a se utilizar da escrita. O estandarte, o cartaz, o nome de rua, o número da casa, as folhas impressas, os textos políticos são indicadores de que a escrita encontra-se, na cidade, em todos os lugares (Roche, 1993).

[261] A pesquisa realizada por Vera Masagão Ribeiro, já citada, revela a permanência da influência da cultura urbana nos processos de aquisição das habilidades básicas e no desenvolvimento das competências em leitura e escrita. Rosemeire, uma das entrevistadas pela autora, afirma que aprendeu o que sabe lendo o nome dos ônibus e folheando revistas. Outra entrevistada, Conceição, revela que aprendeu a ler "...passeando na rua com amigos que lhe mostravam os *outdoors*, explicavam o que anunciavam e indicavam as letras que formavam as palavras." (Ribeiro, 1999, p.177).

[262] No sábado de Aleluia, por exemplo, durante a Semana Santa, "...havia sempre um suspense durante a missa: 'Se o padre não achasse a aleluia, no grosso missal de bordas doiradas e páginas marcadas por fitas coloridas, o mundo se acabaria'. Era um silêncio de morte, olhos fixos, corações oprimidos." (Duarte,1988, p.89).

entrevistados), Sertão do Estado, a fundar, na época da Segunda Guerra, junto com o diretor de um jornal local, uma biblioteca, na sede da equipe de futebol da cidade. O recolhimento do material a compor o acervo da biblioteca foi feito a partir do estoque de livros existente na única e pequena papelaria da cidade, através da imposição feita aos comerciantes da cidade que doassem um livro para a abertura da biblioteca pública, aumentando, desse modo, o número de livros disponíveis na cidade.

2.2.2. O papel do cinema

No contexto urbano, algumas práticas se destacavam em relação às demais nos processos de *letramento* de determinadas parcelas da população. No período estudado, o cinema fazia parte do cotidiano da cidade, como uma das principais opções de lazer, para todas as camadas sociais. Presente em quase todas as entrevistas que realizei, nas memórias e romances analisados, aparece também como um objeto de leitura, referido como fundamental na formação de leitor. Zé Moreno destaca o cinema como seu "principal professor". Para ele, que na escola nem chegou a "completar a carta do ABC", as legendas do cinema o obrigavam a ser mais fluente na leitura. Em seu depoimento, é interessante observar como ele se colocava, naquele momento, diante do papel de leitor: autônomo, fluente, capaz de "comer com as próprias mãos". O contexto urbano, possibilitador do acesso a esses novos meios de lazer, ausentes no engenho de onde migrou, apresenta-se como estimulador de novos usos e práticas da leitura:

> "Mas aí eu vim pra cidade e na cidade eu me desenrolei. O cinema foi o meu principal professor. Eu tinha que ler aquelas legendas, naquele tempo era inglês e vinha a legenda embaixo em português[263]. (...) E quem ensinou ler ligeiro foi o cinema, porque ou lia ligeiro ou não sabia a história, porque a legenda do cinema é (faz barulho e gesto significando rapidez). Não deixar passar nada. (...) Então, pra eu entender os segredos do filme, eu tinha que ler a legenda, aí me aprofundei, esforcei e cheguei até onde estou. Graças a Deus hoje já sei comer com minhas mãos. (...) Juntar as duas letras e era a coisa mais difícil que eu achava, era juntar as sílabas e.. depois que eu aprendi isso, o cinema começou a me ensinar o resto, o jornal alguma besteira, o folheto o resto da coisa e o mundo, o professor mundo acabou de ensinar mais alguma coisa e... até que me serviu." (Zé Moreno).

[263] Segundo Rosângela Dias (1993), em que pese a grande produção de chanchadas brasileiras nas décadas de 40 e 50, a maior parte dos filmes exibidos no país eram estrangeiros, em grande parte, de origem americana. Em 1950, entraram no Brasil 1.798 filmes produzidos nos Estados Unidos, seguidos de longe pelos 168 filmes ingleses. Em 1953, foram 34 os filmes produzidos no Brasil.

Segundo Rosângela Dias (1993), o cinema era, naquele momento no Brasil, uma grande diversão de massa: a maioria dos espectadores era formada pelas classes populares e médias urbanas. Em 1952, eram cerca de 180 milhões de espectadores e 2.411 salas exibidoras, para uma população urbana de 16 milhões e uma população total de cerca de 52 milhões de habitantes[264]. O Brasil se colocava entre os dez primeiros países quanto ao número de cinemas e ao total de espectadores. Para a autora, o preço do ingresso também parecia facilitar o acesso do grande público aos cinemas: em 1952, o Brasil tinha o sétimo ingresso mais baixo da América Latina.

No entanto, como ocorria em relação aos processos de inserção no contexto urbano de modo geral, as mulheres, a julgar pela análise das entrevistas, autobiografias e romances analisados, pareciam freqüentar menos o cinema do que os homens. Algumas das entrevistadas, por exemplo, foram ao cinema pela primeira vez depois de casadas, mediadas, portanto, pela presença de um homem.

2.3. O papel da "literatura popular"

Além da própria literatura de folhetos, destacada pela maioria dos entrevistados como fundamental para desenvolver as competências de leitura[265], outros tipos de literatura, tradicionalmente classificadas como "populares", pareciam também contribuir para o processo de inserção gradativa de populações semi-letradas no mundo da cultura escrita[266]. No grupo de pessoas que entrevistei, três principais tipos de impressos foram citados como componentes de suas leituras: as histórias em quadrinhos, os romances policiais e os almanaques. Esses gêneros literários, a princípio dirigidos a um público popular, também circulavam na época junto a um público mais vasto, pertencente às camadas médias, como parece indicar a análise de outras fontes, como memórias e romances.

2.3.1. Histórias em Quadrinhos

[264] Cf. Anuário Estatístico do Brasil, de 1952, *apud* Rosângela Dias (1993).

[265] A análise desse papel atribuído à leitura de folhetos será realizada no Capítulo VII da tese.

[266] Para uma análise dos gêneros considerados como "paraliteratura", ver, por exemplo, Daniel Couégnas (1992).

Um dos entrevistados – Antônio – afirmou que lia as histórias em quadrinhos quando ainda era criança, identificando-as como um tipo de literatura tipicamente infantil e deu como exemplos as histórias de Cinderela e do Fantasma. Um outro sujeito também associou os quadrinhos aos livros infantis, afirmando que os "segredos e as figuras" das revistas foram, por muito tempo, objeto de sua leitura (Zé Moreno).

Edson, o vendedor, identificou os quadrinhos ao público consumidor de folhetos, afirmando, no entanto, que eram poucas as opções em torno dos "gibis" quando comparadas aos folhetos.

Os poetas populares também liam revistas em quadrinhos, como *Gibi*, *O Herói*, *Aí Mocinho* e *Rex Allen*. Segundo Renato C. de Campos (1977/1959), a influência dos quadrinhos, principalmente norte-americanos, era tão presente na elaboração de folhetos que alguns deles trazem capas ilustradas com fotografias dos heróis dessas revistas.

As histórias em quadrinhos pareciam, assim, ser amplamente difundidas entre aqueles que produziam e aqueles que liam/ouviam folhetos e, de modo geral, entre os segmentos populares. Apesar de não ser identificada como gênero literário, no entanto, a leitura dessas histórias parecia não estar restrita a determinada camada social.

Rostand Paraíso (1996), pertencente à classe média e um leitor apaixonado por essas histórias, afirma que eram consideradas literatura de segunda categoria. Por isso, lia às escondidas, "...guardando-as entre as páginas de outros livros ou, quando no colégio, dentro das gavetas de nossas mesas de estudo. Gavetas que fechávamos, apressadamente, quando da chegada dos professores ou dos bedéis." (Paraíso,1996, p.115).

Para muitos autores, os anos 30 e 40 podem ser considerados a "época de ouro" dos quadrinhos, em todo o mundo. Segundo Rostand Paraíso (1996), que compartilha dessa afirmação, algumas das histórias mais difundidas mundialmente começaram a ser publicadas no Brasil em 1934, em um suplemento infantil do jornal *A Nação*, um dos principais jornais do Rio de Janeiro na época. Depois do 15º número, a publicação tornou-se desvinculada do jornal e passou a denominar-se Suplemento Juvenil, que circulou até 1945. Circulava em três dias da semana e era vendida a 100 réis o

exemplar, o preço dos folhetos mais baratos. *O Fantasma*, *Jim das Selvas*, *Flash Gordon*, *Agente Secreto X-9*, *Príncipe Valente*, *Dick Tracy*, *Li'l Abner*, *Mandrake*, *Terry*, *Zé Mulambo*, *Chiquinho*, *Popeye*, *O Gavião do Riff*, *O Senhor do Oitavo Pilar*, *Raffles*, *Três Legionários da Sorte* (as quatro últimas criação do brasileiro Carlos Thiré) são algumas histórias lembradas, publicadas no *Suplemento Juvenil*, em *O Globo Juvenil*, no *Mirim*, no *Gibi*, em *O Lobinho* e na revista *Tico-Tico*. Algumas histórias em quadrinhos tinham como roteiristas autores de romances policiais, o que fascinava ainda mais alguns de seus leitores[267].

Há indicações de que a leitura de quadrinhos também era feita por mulheres. Ao lado dos bordados, as leituras compunham as maiores diversões de Georgina, mulher viúva, de classe média e próxima dos 40 anos, do romance *Sonata a quatro mãos*. Além dos "fúteis" jornais e revistas e das novelas policiais, a personagem também se deliciava com as histórias em quadrinhos: "- Acertou, meu caro Luís. Acertou. Arranje-lhe sempre dessas historiadas de tapeação, notadamente das que vêm em quadrinhos, com bandoleiros e assaltos, que o seu crédito aqui em casa subirá de cinqüenta por cento. Esse é o mundo aprazível da minha mãe." (Lucilo Varejão,1992c, p.257).

[267] Rostand lembra-se de ir buscar o Suplemento em uma agência de revistas no centro da cidade, embora o mais comum fosse recebê-lo em casa. O serviço de entrega a domicílio era feito por carrocinhas padronizadas que traziam ainda outras revistas da época, como *O Malho*, *Fon-Fon*, *A Careta*, *Eu-Sei-Tudo*, *Scena Muda* e, depois, *Detective*, *Cruzeiro*, *A Cigarra* e *O Guri*. Segundo o autor, era com ansiedade e "sofreguidão" que os meninos aguardavam o barulho da buzina que identificava as carrocinhas. Os exemplares adquiridos, depois de lidos com "deleite" e "avidez", eram guardados e selecionados (Paraíso, 1996, p.118). Em algumas datas especiais e nas férias do meio e do final do ano, eram lançadas as, para o menino Rostand, "inesquecíveis", Edições Maravilhosas, álbuns que reuniam histórias já publicadas no Suplemento Juvenil.

2.3.2. Livros de Detetive

Alguns leitores entrevistados liam também outro tipo de literatura classificada como popular: os romances policiais, com histórias de detetives ou "histórias de crime", como denominou Antônio, um dos entrevistados. Zé Moreno afirma que, pouco a pouco, os folhetos foram dando lugar a esses livros, em sua trajetória como leitor:

> "Passei pra ler aqueles livreto de detetive. Aquilo me interessa muito, embora comeu minha vista, a minha vista era boa, hoje tá meia cansada... mas ainda gosto de ler... pra matar o tempo. (...) É, eu comprava de dez, doze, aquelas tulha. Comprava, eu comprava uns cinco, digamos hoje, na banca, daqueles cinco eu lia mais trinta, porque eu ia trocando nas banca, trocando um pelo outro, um por outro, quando eu ia com um novo (...) trocava por dois usados e assim ia..."

Maria explicita que, depois que o irmão Zé Moreno se apaixonou pelas histórias de detetive, os folhetos foram perdendo espaço no seu tempo de leitura: "Acabou, arrumava um, outro, aí folheto, ó, se danou..."

Os livros de detetive, à semelhança das histórias em quadrinhos, embora a princípio dirigidos a um público popular, também circulavam na época junto a um público mais vasto, pertencente às camadas médias, como demonstram as autobiografias e os romances analisados. Rostand Paraíso (1996) afirma que, quando criança e adolescente, era fanático por essas histórias. Na memória, ainda traz os nomes de detetives que ficaram famosos, alguns por sua capacidade de ação e outros por sua inteligência. A luta permanente entre o ladrão de casaca Arsene Lupin e o Inspetor Ganimard, que nunca conseguia prendê-lo, fascinava o menino, assim como as histórias de Sherlock Holmes. Um dos personagens do romance *Assim morreu João Feital*, de Lucilo Varejão (1992a), também pertencente às classes médias, era leitor de novelas policiais. No entanto, é caracterizado como alguém que "nunca dera 'prá gente'" e que passava os dias ou "a dormitar" ou a ler esse tipo de literatura, "estendido indolentemente numa preguiçosa da sala-de-jantar". (p.25). Paulo Cavalcanti (1978) afirma que, embora em sua adolescência, lesse tudo o que lhe "caísse nas mãos", preferia os romances de aventuras, como aqueles de Connan Doyle e Edgar Wallace (p.38). Também Itamar Vasconcelos (1980) afirma que os livros de aventuras, "dramalhões de capa e espada" e novelas policiais circulavam entre os alunos do internato em que estudou. Gilberto Freyre (1975), ao chegar em Nova Iorque em 1918, teve a sensação de que as ruas da cidade

lhe eram velhas conhecidas. E logo se lembrou das ilustrações dos contos policiais de Nick Carter. O mesmo aconteceria, para ele, no Texas, por causa das ilustrações de Buffalo Bill e em Londres, por causa das ilustrações de Sherlock Holmes. As ilustrações dos livros de Poe, também lidos por ele, eram ainda consideradas muito bonitas. Para o adolescente Gilberto, as grandes obras de literatura lidas por adolescentes também deveriam ser tão abundantemente ilustradas como os contos policiais e as novelas de aventuras. A personagem Georgina, de *Sonata a quatro mãos*, já referida, era também uma apaixonada por "novelas de fácil penetração" que traziam "casos complexos, com soluções difíceis e não esperadas." A imersão da personagem nas leituras era tanta que ninguém conseguia distraí-la quando lia as novelas policiais: "- Está vendo você?! Enquanto não for capturado o bandido – e isso sem possibilidade de fuga – não nos dará a mínima atenção. Até parece que faz parte do **Inteligence Service**." (Lucilo Varejão, 1992c, p.257; grifos do autor).

Muitas vezes conhecidos como narrativas simplesmente capazes de prender a atenção do leitor, os romances policiais têm sido classificados, pela maioria dos críticos, como "subliteratura". Principalmente os daqueles autores que se tornaram mais populares, em sua maioria originários dos Estados Unidos, Inglaterra e França, foram, em especial ao longo do século XX, amplamente traduzidos e difundidos, muitas vezes em edições baratas e de bolso, por todo o mundo. O fascínio que exerceram entre esse amplo público consumidor pode ser demonstrado através da afirmativa de Zé Moreno:

> "...aqueles livreto que tinha pequeno com a história, sem nenhuma figura, só a história, que aquilo é que é importante, a gente quer saber é a história. Aquilo eu li muito, muito, passei muito tempo lendo aquilo, ainda hoje quando eu pego..."

O universo dos romances policiais, pode-se afirmar, não se distancia significativamente daquele de outros tipos de narrativa considerados populares, como os próprios folhetos de cordel: a estrutura das histórias segue esquemas mais ou menos constantes, em que se destaca a luta do bem contra o mal.

Segundo Paulo Medeiros e Albuquerque (1979), alguns críticos chegam a considerar *Édipo Rei*, de Sófocles, o primeiro romance policial escrito no mundo ocidental. Outros situam a origem desse tipo de literatura no século XVIII, com Voltaire e sua obra *Zadig ou La Destinée*. No entanto, a maioria dos autores consideram Edgar Allan Poe o

verdadeiro pai do romance policial, por causa da criação, em meados do século XIX, de Dupin, o primeiro tipo verdadeiramente detetivesco da literatura ocidental. Por sua vez, foi Connan Doyle, com Sherlock Holmes, que criou o mais famoso detetive de todos os tempos, servindo de modelo, inlcusive, para os que vieram depois. O autor identifica no romance de aventuras as origens do romance policial. Para o autor, os componentes daquele tipo de narrativa – relatos de ação, vitória do herói sobre o vilão, do bem sobre o mal – estão presentes na história da civilização desde as mitologias e os relatos bíblicos. O romance de aventuras, em uma primeira fase, preservou essas características; em um segundo momento, as estórias passaram a ter na espionagem o centro da intriga; finalmente, evoluiu para o romance policial, em que o raciocínio lógico suplanta a força e a ação. O romance policial teve, ainda outro precursor: o romance sobrenatural ou de horror, em que os milagres, atos divinos e diabólicos explicam os fatos e fornecem a solução para a intriga. Para o autor, não é o fato de narrar uma trama com crime que transforma o romance de aventuras em um romance policial. É necessário que a solução da intriga seja obtida através de um raciocínio lógico: a ação pode estar presente, mas apenas como auxiliar. Além disso, é preciso que dois elementos principais, pelo menos, estejam presentes na narrativa: o criminoso, que representa o mal, e o detetive, que representa o bem. O esquema geral comum aos romances policiais também era percebido por seus leitores: “A gente pegava uma história, quando vai na metade descobre que já leu. Aí perde a graça.” (Zé Moreno).

2.3.3. Almanaques, modinhas, folhinhas, anuários

Um outro tipo de objeto de leitura tradicionalmente classificado como popular ou “subliteratura” – o almanaque – também esteve presente na trajetória de leitores/ouvintes entrevistados e de alguns memorialistas/romancistas. Os entrevistados e entrevistadas recordam-se de que os almanaques eram muito presentes no cotidiano da época, distribuídos, na maior parte das vezes, na farmácia, como um brinde. Lembram-se, sobretudo, dos “signos”, dos “negócio de lua, da sorte” e dos “dizeres” que traziam[268].

[268] Cf. depoimentos de Zeli, Zezé e Zé Moreno.

De maneira similar às histórias em quadrinhos e romances policiais, diferentes tipos de almanaques, embora não fossem considerados uma leitura "legítima", circulavam também entre as camadas médias da população[269]. Gilberto Freyre (1975) lembra-se que, ainda na década de 10, seu pai o flagrou – não era um tipo de leitura recomendada por alguém intelectualizado – lendo velhos números do *Almanaque de lembranças luso-brasileiro*, pertencentes ao seu avô, com biografias de poetas e escritores, charadas, poesias e crônicas sentimentais. Na década de 20, Freyre (1975) voltou a folhear a coleção, com um prazer incomum. No romance *Tempestade no Porão* (Alves da Mota,1987), um dos personagens, filho de uma empregada doméstica com o patrão, tinha o nome de Ricardo porque sua mãe o vira no almanaque *Cabeça de Leão*. Alzira Guerra (1994) refere-se, como leitura de sua mãe na década de 20, no engenho em que moravam em Nazaré, ao Anuário de Senhoras, de onde retirava a prescrição da ginástica para a filha.

Poetas de cordel também liam almanaques. Embora não fosse leitor da bíblia, Francisco das Chagas Batista era um leitor de livros sobre a religião católica e do *Almanaque Comunhão do Pensamento* (Ruth Terra,1983). Este mesmo almanaque serviu de fonte para a escrita de poemas de José de Souza Campos. Segundo Candance Slater (1984), este impresso, publicado pela primeira vez em 1912, e produzido em massa anualmente como suplemento à *Revista do pensamento*, pela Editora Pensamento, de São Paulo, é uma versão atualizada do *Lunário Perpétuo*, sobre o qual já me referi. Traz horóscopos, conselhos de agricultura, informações sobre a lua, os planetas, curiosidades, charadas e histórias.

Segundo Vera Casa Nova (1996), o almanaque anual surgiu com a imprensa. Tendo como primeiros redatores médicos e astrólogos, esse tipo de publicação trazia indicações astronômicas, previsões de tempo, notícias de acontecimentos políticos, além de conselhos higiênicos, receitas de medicina popular e outros assuntos. Era, também, um meio publicitário, na medida em que era "um livro popular por excelência." (p.18). No Brasil, os almanaques traziam, em geral, o calendário, com os nomes dos santos, as fases da lua, previsões sobre o tempo e temperatura, informações agrícolas e o horóscopo. Em estudo de Orígenes Lessa, citado pela autora, o autor revela que, em

[269] Para estudos sobre o almanaque, ver Vera Casa Nova (1996) e Margareth Park (1999).

meados do século passado, no Brasil, os maiores anunciantes dos almanaques eram lojas, hotéis e fabricantes de remédios, que distribuíam a publicação como brinde:

> "Com uma forma intencionalmente popular (máximo de 35 páginas, formato 18,3cm x 13,4cm, o almanaque de farmácia poderia ser levado de um lado para o outro com a maior facilidade - brinde das lojas, presente de Natal ou Ano Novo. E assim se espalhava pelo interior do Brasil, interessando sobretudo ao homem do campo e sua família, carente de informação, que, no início de cada ano, o procurava nas farmácias, para se informar e se distrair, como se fosse um livro, objeto de difícil acesso para a maioria." (Casa Nova,1996, p.24).

Outros tipos de objetos impressos também faziam parte do universo de leituras/audições dos grupos de pessoas com que trabalhei, embora não de forma tão significativa. Entre eles, destacam-se as modinhas, folhinhas e livros de sorte.

Um dos primeiros trabalhos de Edson foi, como ambulante, o de vendedor de modinhas e de fósforos, em caixas de biliro.[270] Segundo ele, as modinhas vinham em folhas soltas, "não vinham arrumada não, as modinha soltinha". Com o dinheiro que ganhou - "quarenta mil réis" em um só dia; "cem mil réis" em uma semana -, comprou um estoque de folhetos na agência de João Martins de Athayde, que funcionava nas imediações do Mercado de São José. As modinhas já eram vendidas por seu pai, em meio a folhetos e "miudeza". O menino Edson cresceu ouvindo as modinhas e, quando começou a vendê-las, já era "boêmio". Segundo o vendedor, as modinhas vendiam muito, principalmente junto ao público feminino: "...as meninas compravam: eu quero cantar aquela modinha, tal e coisa (...) 'Helena, Helena' (...), aquelas músicas de Orlando Silva..." As modinhas também são referidas por Alves da Mota (1987), em seu romance *Tempestade no Porão,* ambientado na zona boêmia do bairro do Recife, nas décadas de 30 e 40. O personagem Zé Palito via, todos os dias, no Pátio do Mercado de São José, grupos formados em torno de um homem que cantava modinhas no violão. No final da apresentação, vendia uns "papéis escritos com as modinhas que ele cantava". Para o personagem, originário do interior do Estado, aquela cena era muito interessante, jamais assistida por ele: "Bem que lhe diziam que o Recife era lugar de muita coisa bonita de se ver." (Alves da Mota, 1987, p.97)[271].

---

[270] Em Pernambuco, grampo para cabelo.

[271] Já no final do século passado, de acordo com Hallewell (1985), as canções populares eram publicadas. A editora Quaresma, conhecida pelo caráter popular de suas publicações, por exemplo,

Outros entrevistados e entrevistadas se lembraram das folhinhas: a cada dia, uma folha, com “dizeres” e o “nome do santo”, era arrancada do bloco. Segundo Zeli e Zezé, esse tipo de impresso era distribuído nas padarias, lojas e, em alguns casos, nos barracões[272].

Folhetos e livros de sorte também são referidos nas memórias e romances como objetos de leitura no Recife na época estudada. Em *Na boca do cano*, o autor descreve uma cena que parecia comum na festa de São João, nos bairros da cidade. Em volta da fogueira, cada pessoa, em particular as mulheres, sorteava um número, tirado de dentro de um saco, que correspondia a uma página do folheto. Cada página tratava de um assunto: “-Como será meu marido? Viajarei? Serei rica? -As respostas estavam nas quadrinhas numeradas também de um a dez. (...) As quadras eram compostas para agradar. Não decepcionavam ninguém rimando e antevendo boas sortes.” O leitor das quadras, um personagem homem, ao final da leitura, acrescentava alguma peculiaridade da vida das sorteadas, o que tornava a brincadeira mais engraçada. (Porciúncula,1990, p.243). Paulo Cavalcanti (1978) também se lembra dos livros da sorte, escritos em verso, como parte dos festejos de São João e de São Pedro, ao lado das fogueiras, balões, comidas típicas, namoros e casamentos em perspectiva.

através da coleção “Biblioteca dos Trovadores”, foi responsável pela edição das primeiras obras de Catulo da Paixão Cearense, de grande sucesso junto ao público. O título *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras* teve vinte e cinco edições até 1908.

[272] Local de distribuição de gêneros alimentícios, para os trabalhadores, em alguns engenhos e usinas.

2.4. Revistas

A maioria dos leitores/ouvintes de folhetos não se revelou também leitores de revistas. Para Zé Mariano, as revistas eram muito caras, impossibilitando o "pobre" de adquiri-las. E até mesmo na cidade, era difícil "arrumar uma revista pra ler". No entanto, em alguns casos, os entrevistados liam também esse tipo de impresso. Zé Moreno afirma que era muito pequeno o número de revistas que existiam na época. Em sua memória, *Cruzeiro*[273] e *Manchete*[274] eram, inicialmente, as únicas que circulavam. Com o passar do tempo, cada vez mais, novas publicações, foram colocadas à disposição do público: "Depois é que começou a surgir 'Cláudia', não sei quem, não sei quem, não sei quem, hoje tem de todo tipo, de toda espécie." O entrevistado lembra-se, particularmente, da revista *Cruzeiro* que, segundo ele, era mais lida do que as demais por causa "daquele Pericles (sílaba tônica "ri") que fazia 'O Amigo da Onça', aí todo mundo queria ver aquelas piadinha do Amigo da Onça."

A leitura das charges de Péricles também parecia ultrapassar um público leitor específico, no que diz respeito à condição social:

> "Quem comprava o Cruzeiro naquela época a primeira coisa que fazia era abri-lo à procura do Amigo da Onça. E ali estava o baixinho, de rosto ovalado, a calva entrando pelas têmporas, bigodinho fino e calças apertadas embaixo, o tipo acabado do malandro carioca, com suas antológicas piadas que, depois de lidas, eram recortadas e afixadas, para gozação geral, nos salões de barbearia, nos botequins e nas bancas de revistas, piadas que, transcritas nos pára-choques dos caminhões, eram lidas até nas estradas. De 23 de outubro de 1943 a 3 de fevereiro de 1962, o Amigo da Onça imperou como a maior criação do humorismo brasileiro. Péricles se identificava tanto com seu personagem, com o qual tinha algumas semelhanças físicas, que, nas ruas, era apontado como o Amigo da Onça, muita gente não sabendo seu verdadeiro nome." (Paraíso,1996, p.126).

Segundo Rostand Paraíso (1996), o recifense Péricles Maranhão inicialmente desenhava histórias em quadrinhos, o que não lhe satisfazia. A facilidade com que elaborava figuras cômicas, por sua vez, levou-o à criação do "amigo da onça", que lhe rendeu

---

[273] A revista ilustrada "O Cruzeiro", fundada em 1927 e integrante da cadeia dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, era a revista brasileira e latino-americana de maior circulação. Em 1940, ela vendia 700.000 exemplares semanais. A revista gerava diversas atividades subsidiárias, como a Seção de Livros de seu departamento de edições e mais quinze outras revistas (Hallewell,1986).

[274] A revista "Manchete" foi fundada em 1952, para concorrer com "O Cruzeiro", buscando a liderança no mercado das revistas brasileiras ilustradas a cores (Hallewell,1986).

projeção nacional. Diante dos originais do então adolescente Péricles, o Diretor do Diário de Pernambuco, Aníbal Fernandes escreveu uma carta de apresentação e recomendação para o Diretor de *O Cruzeiro*, na época a revista brasileira de maior circulação. As primeiras criações de Péricles foram publicadas nas revistas *O Guri* e *A Cigarra*, do mesmo grupo. Em seguida, o desenhista ilustrou *Poste-Escrito* e *Pif-Paf*, com textos de Millor Fernandes.

Antônio lembra-se da existência de *Manchete*, mas afirma que a sua revista preferida era *Mistério de São Paulo*. Segundo me descreveu, essa publicação era mensal e narrava crimes ocorridos em São Paulo. Explica-me as razões para a sedução que exercia esse tipo de leitura: "...aqueles crime que era... hoje é diferente, hoje matam por brincadeira, aí é diferente. Antigamente quando matava um, esse negócio de matar, botava numa cadeia... aquilo... aquilo era a maior polêmica da vida, n'era? Matou (...) e jogaram dentro de uma maleta, levou a maleta não sei pra onde, dez horas..."

Para outros leitores de folhetos, no entanto, as revistas não faziam parte do seu cotidiano como leitores, na infância. Zeli afirma que só começou a ler revistas depois de casada, citando *Capricho*[275] como a sua preferida que, ao contrário da *Capricho* atual, continha "histórias boas". Na mesma direção, Zezé afirma que também só conheceu revistas quando se casou, no final da década de 40, pois seu marido colecionava *O Cruzeiro*. Maria, irmã de Zé Moreno, afirma que não gostava de ler folhetos, preferindo revistas de "moda" e "modelo". Citou, entre as suas preferidas, *Manchete* e *Cláudia*[276], além de *Cruzeiro*, trazida para casa por seu irmão. Mais uma vez, nesse caso, o pertencimento de gênero parece significativo: as mulheres que se revelaram leitoras de revistas afirmaram que a elas tiveram acesso depois do casamento, através da mediação de homens. De modo geral, entre as mulheres, parecia se destacar a leitura de revistas que tratavam de assuntos considerados femininos. A mãe de Alzira Guerra (1994) também lia (através de assinatura) uma publicação tipicamente feminina: uma revista que trazia, entre seus principais assuntos, moda, bordados e culinária. Alzira lembra-se, ainda, que seu vestido de noiva, com mangas bufantes e cauda longa, foi copiado de

[275] Dirigida ao público feminino, a revista *Capricho* surgiu em 1952, publicada pela Editora Abril (Hallewell,1986).

[276] A revista *Cláudia*, publicada pela Editora Abril, só foi fundada em 1960. Segundo Hallewell (1986), essa revista dirigia-se a um público feminino mais refinado.

uma página da *Vogue*. Em outras memórias e romances, as mulheres também aparecem lendo revistas[277].

Os poetas de cordel, em alguns casos, também eram leitores de revistas. Segundo Ruth Terra (1983), Francisco das Chagas Batista, habitante da capital da Paraíba, um dos pioneiros do gênero, além de ler jornais, lia também revistas, como *O Malho*, *A Careta*, *Revista da Semana* e *Cosmos*, do Rio de Janeiro, e a *Revista do Brasil*, de São Paulo.

A análise das memórias e romances revela que as revistas eram muito difundidas no Recife na primeira metade deste século. Pode-se supor que circulavam entre alguns extratos das camadas populares com ocupações semi-especializadas e entre as camadas médias.

Entre as camadas médias, de maneira diferente do que ocorria com os leitores de folhetos, que conheceram as revistas somente quando se tornaram adultos, destaca-se o consumo dessas publicações por crianças. Além de livros dirigidos especificamente a um público infanto-juvenil, das histórias em quadrinhos e de outros objetos de leitura, os meninos das camadas médias também liam revistas. Valdemar de Oliveira (1985) lembra-se de que, quando estudava em um grupo escolar, no Recife da década de 10, esperava ansiosamente o gazeteiro, através de quem conheceu as primeiras revistas ilustradas. Lia a revista *Tico-Tico*, onde viu seu nome impresso pela primeira vez, por uma tradução que havia feito, com a ajuda de seu professor de inglês[278].

Mas é sobretudo o público adulto, homens e mulheres, que é referido como leitor de revistas. A *Revista da Semana*, *Para Todos*, *O Malho*, *Fon-Fon*, assim como títulos de revistas importadas, são citados[279]. Revistas dedicadas a comentários sobre cinema também são referidas nos romances e memórias, como a *Scena Muda*, *Cinearte*, *Para-Todos* e *Fox-Revista*[280]. Além de revistas de circulação nacional, Pernambuco também editava suas próprias revistas, como era o caso de *Pra Você*, do jornalista Willy Lewin (Paraíso,1996). Revistas impressas em âmbito local, de menor vulto, mas que divertiam

[277] Ver, entre outros, Lucilo Varejão (1992a e 1992b) e Valdemar de Oliveira (1985).

[278] A revista *Tico-Tico* é também citada por Rostand Paraíso (1996) e Gilberto Freyre (1975), assim como *O Malho*, considerada pouco recomendável para crianças.

[279] Cf. João Porciúncula (1990), Alves da Mota (1987), Manuel Heleno (1994) e Hilton Sette (1995).

[280] Cf. Paulo Cavalcanti (1978), Rostand Paraíso (1996) e Hilton Sette (1995).

jovens da cidade, também eram comuns. Valdemar de Oliveira (1985) narra que, no veraneio em Olinda na década de 20, eram comuns os periódicos, contando notícias da temporada e publicando poesias dos moradores. Cita, entre estes, *Atlântida* e o *Balneário*.

2.5. Jornais

Todos os leitores/ouvintes que entrevistei afirmaram não ter o hábito de ler jornais. Apenas Zé Moreno os cita inseridos a outros meios de informação/formação.

Muitos entrevistados chegaram a afirmar que, na época, não existiam ou eram raros os jornais. Para Ana Maria, moradora de Sertânia, "naquele tempo não tinha jornal nada". Na memória de Crispim, existiam apenas "jornais de papel", distinção que fez questão de fazer na medida em que, na atualidade, para ele, quando se fala em jornal está-se falando de "jornal em televisão". Apesar de afirmar que os jornais existiam, Crispim, analfabeto, afirma que não se interessava "em escutar ninguém ler." Para ele, os "jornais de papel" estão sobretudo relacionados ao período em que trabalhou no correio de Vila Bela, por onde chegavam as remessas. Em sua memória, relacionam-se, ainda, à figura de Getúlio Vargas, quando ele "tomou conta do Brasil" e "corria" o país "todinho" com apenas seis homens, "três senador e três deputado". Em outubro de 1930, Crispim recorda-se de ter-se encontrado com Vargas em um dos lugarejos, entre Arcoverde e Sertânia, quando ia distribuir o material do correio.

Para Antônio, nas décadas de 30 e 40, as pessoas não tinham o hábito de ler jornal. O motivo alegado por ele para a não leitura desse tipo de impresso é a pouca credibilidade que o meio tem: "Eu rapaz num lia, mas já tive vontade de ler... Jornal tem muita mentira." E, em tom de notícia: "O Presidente da República deu 300% de aumento ao funcionalismo. Na verdade, deu 20% ou então ao contrário, ele tirou 30%."

Para Zé Mariano, "pobre" não podia comprar jornais, pois eram muito caros. Na década de 10, no entanto, Gregório Bezerra (1980), então vendedor de jornais, afirma que um exemplar custava cerca de 100 réis, o mesmo preço, em média, de um folheto de 8 páginas. Esse valor correspondia, no Recife, na mesma época, a um pão com manteiga, que custava 40 réis, com um café grande, que custava 60 réis (Bezerra,1980). Por cada

frete que realizava, levando malas de passageiros das imediações para a estação ferroviária, o menino ganhava de duzentos a quatrocentos réis. Durante o Estado Novo, um jornal comum era vendido por 300 réis, enquanto o órgão de propaganda do governo, a *Folha da Manhã*, era vendido, dependendo da edição, matutina ou vespertina, por 200 réis e 100 réis, respectivamente. O preço do jornal não parecia, assim, tão inacessível.

Zé Moreno é mais sutil em sua explicação das razões pelas quais o público consumidor de folhetos não tinha o hábito de ler esse tipo de publicação. Para ele, "...só as pessoas mais sofisticada gostava de jornal." Essa afirmação encontra ressonância quando se observam alguns personagens dos romances e memórias analisados. Isaura, de *O Moleque Ricardo*, era uma "negra falante" que "falava como as brancas do Santa Rosa, usava sapatos de salto alto, lia o jornal." (Rego, 1993/1935, p.63). Apesar de pertencente às camadas populares (Isaura era empregada doméstica), ler jornais, ao lado de outro signos, dava-lhe uma certa distinção, diferenciando-a de outras – negras, mulheres, pobres. Em outro trecho do mesmo livro, quando Ricardo foge do engenho para ir trabalhar no Recife, dentro do trem, o menino já notava as diferenças entre aqueles que deixava – moradores da zona rural – e aqueles com quem passaria a conviver. A presença dos jornais era um dos emblemas dessa distinção: "O trem puxava, as estações se sucediam. Ricardo notava que a gente que entrava pelo vagão já era diferente, gente mais despachada, ganhadores pedindo frete, moleques vendendo jornais." (Rego, 1993/1935, p.8). Em *Estranha penitência*, um personagem com problemas mentais, além da empregada da família, é o único membro da família de classe média descrita que não lia jornais. (Hilton Sette,1995).

Mas a leitura de jornais entre as camadas populares, apesar de pouco comum, não era inexistente. Ainda em *O Moleque Ricardo*, o caixeiro da padaria em que trabalhava Ricardo tinha verdadeiro fascínio pela leitura de jornais, apesar da contrariedade do seu patrão diante desse fato. Aqui, a leitura de jornais é apresentada como sinônimo de informação: "Nada se passava que ele não soubesse, não contasse a Ricardo." (Rego, 1993/1935, p.50). Os telegramas dos jornais eram os preferidos na leitura de Francisco:

> "Francisco lia os telegramas do estrangeiro: 'Londres, tantos: O governo de Moscou lançou um protesto contra o auxílio que os países capitalistas estão dando aos russos

> brancos'. Francisco sabia de tudo. Russo branco era gente rica que perdeu a fortuna e estava em guerra com os operários que mandavam na Rússia." (Rego, 1993/1935, p.54).

Do mesmo modo, alguns personagens pertencentes às camadas populares, moradores do Pina, aparecem, em *Na boca do cano*, como leitores eventuais de jornais. A dona de um bordel no bairro, por exemplo, tinha o hábito de ler jornais nas manhãs de domingo. Embora exercesse essa profissão, havia cursado a Escola Normal. Esse dado a tornava diferente das suas colegas (Porciúncula,1990).

Segundo Ruth Terra (1983) os primeiros poetas de cordel, mesmo com graus de escolarização baixos, eram pessoas que liam muito, em especial jornais. Muitos folhetos, como já me referi, foram versificados a partir da leitura de jornais, principalmente de Pernambuco e da Paraíba.

O que se pode observar é que, de fato, os jornais faziam parte do cotidiano da cidade no período. Em 1920, três jornais do Recife reivindicavam uma tiragem diária de mais de 10.000 exemplares e nove publicações imprimiam mais de 5.000 exemplares, números extremamente significativos quando se pensa que um jornal médio tinha uma tiragem entre 300 e 500 exemplares. (Roberto Levine,1980, p.105).[281]

A imprensa periódica, segundo Roberto Levine (1980), era uma marca tradicional da cultura urbana em Pernambuco, orgulho de sua elite e parte fundamental do sistema político. O autor afirma que em 1899, 1239 periódicos haviam publicado, no Estado, pelo menos um número. Desse total, 1165 eram do Recife. Já em 1890, os jornais da cidade eram distribuídos regularmente fora de sua área metropolitana, em centros urbanos de Alagoas ao Ceará. Em 1916, Pernambuco era o segundo dos Estados do Norte e Nordeste – depois da Bahia – e o sexto do país em circulação de jornais. Depois de 1930, o número de publicações diminuiu, restringindo-se sobretudo ao Recife. Segundo Levine (1980), esse fato pode ser explicado pela aparição de outros meios de comunicação de massa, como o rádio, as revistas de circulação nacional, os jornais cinematográficos e os filmes, que o autor denomina de "jornais do pobre" (p.105). O

[281] Gregório Bezerra (1980), ainda menino, na década de 10, começou a vender jornais no Recife. Em suas memórias, afirma que vendia uma média de 120 a 150 exemplares por dia, em dias comuns. Quando havia uma notícia de maior impacto popular, esse número subia.

autor atribui, ainda, o não incremento da imprensa escrita após 30 aos baixos índices de alfabetização da população, que não acompanharam o crescimento populacional.

QUADRO 7

IMPRENSA PERIÓDICA EM PERNAMBUCO, 1918 E 1930

Número de periódicos/Ano		
Região	**1918**	**1930**
Zona da Mata		
Recife	28	45
Outras áreas	11	26
Subtotal	39	71
Agreste	8	30
Sertão	1	4
Total	48	105

Fonte: Estatística de imprensa periódica no Brasil (Rio, 1931), p.VII. Mário Melo, A Imprensa pernambucana em 1918, pp.5-20. Anuário estatístico de Pernambuco, 1934, pp. 104-5. (*Apud* Levine,1980, p.105).

No entanto, particularmente na época da interventoria de Agamenon Magalhães em Pernambuco, durante o Estado Novo, a imprensa assumiu um papel fundamental. Um dos principais ideólogos e construtores do Estado Novo, Agamenon destacou-se como articulador político, mas também como doutrinador, em um momento em que as questões ideológicas assumiam um papel fundamental. Nesse contexto, o papel da imprensa como mediadora na relação entre governo e as pessoas comuns e como formadora de opinião pública era bastante enfatizado pelo político pernambucano. Segundo Dulce Pandolfi (1984), particularmente em Pernambuco, o esquema de propaganda e de divulgação das obras e realizações do Estado Novo estava muito bem articulado, o que levou diversos líderes nacionais a buscarem conhecer melhor o esquema do interventor. Agamenon tinha, como veículos de seu governo, duas edições diárias do jornal *Folha da Manhã*, de sua propriedade, e um programa, também diário, na Rádio Clube de Pernambuco, onde era lido um artigo seu. A grande tiragem das duas edições diárias do jornal, escrito em um estilo simples e compreensível, era assim explicada por seu proprietário e interventor do Estado:

> "São dois jornais leves, formato pequeno, jornais exclusivamente de propaganda e nos quais doutrino diariamente. Jornais baratos, jornais para o povo, sendo a edição matutina vendida a 200 réis e a vespertina a 100 réis. Por este motivo, tem uma circulação, com duas edições, maior do que a de todos os outros que vendem a 300 réis." (*apud* Pandolfi, 1984, p.53).

Segundo a mesma autora, popularmente o jornal era conhecido como "folhinha" ou "loré-loré", como era conhecido o bonde de 2ª classe utilizado pelos setores mais populares. Segundo Dulce Pandolfi (1984), quando o Estado Novo começou a declinar e veio à tona a luta contra a censura, várias acusações foram feitas sobretudo ao jornal *Folha da Manhã*, que, segundo a oposição, estava sendo custeado pelo próprio Estado.

Essa vitalidade da imprensa escrita no Recife e, de modo geral, em Pernambuco, pode ser visualizada através da análise das memórias e romances. Artigos de jornais são constantemente referidos como constituintes das conversas nas calçadas, entre amigos e vizinhos, no trabalho, nos movimentos estudantis e operários (Rego,1993/1935, Varejão,1992a). Em momentos de maior movimentação social e cultural na cidade, eram invariavelmente tomados como pretexto para as rodas de discussões comuns nos cafés, nos bares, em salões de beleza, nos bondes da cidade, nos trens suburbanos e interurbanos e até mesmo nas pensões de prostitutas[282]. O menino Ricardo, protagonista de um dos romances de José Lins do Rego (1993/1935), tomava conhecimento das notícias da política local também através das discussões que ouvia no trem de "sujeitos que liam jornais". Em um recanto do colégio em que estudou Itamar Vasconcelos (1980), os internos que não gostavam de esportes se reuniam, para conversar e ler jornais e romances. As idéias do movimento integralista, então em seu apogeu, penetraram, pouco a pouco, no mundo aparentemente fechado do internato em conseqüência das conversas de alguns alunos, censores e professores, mas também através da leitura de artigos publicados no jornal do partido.

Os jornais também pareciam fazer parte da paisagem cotidiana do espaço doméstico, principalmente para os personagens homens[283]. São várias as cenas descritas em que eles aparecem lendo esse tipo de impresso. Jornais como o *Diário da Manhã*, *Diário da Tarde*, *Diário do Povo*, *Jornal do Dia*, *Diário de Pernambuco* ou *Jornal do Commercio* são referidos sobretudo como fonte de informação.

---

[282] Ver Lucilo Varejão (1992b), Alves da Mota (1987), Gilberto Freyre (1975).

[283] Cf. Homero Freire (1986), Lucilo Varejão (1992a), Paulo Cavalcanti (1978), José Lins do Rego (1993/1935). Através do *Jornal do Dia*, reservistas de vários Tiros de Guerra estavam foram convocados para participar dos movimentos da Revolução de 1930. Alzira Guerra (1994) soube da notícia ao ler um exemplar da publicação, em uma das cidades perto do engenho. A jovem, noiva de um rapaz que foi convocado, confessaria, anos depois em suas memórias, que a leitura de jornais, que

Os folhetins também são referidos como objetos de leitura no período. Produzidos em outros países ou no Brasil e divulgados nos jornais do país desde meados do século XIX, nas décadas iniciais deste século ainda encontrava leitores[284]. Os romances de Xavier de Montepin e o Conde de Monte Cristo foram alguns das histórias referidas nos romances e memórias analisadas (Varejão, 1992a, p.118; Varejão,1992b, p.235).

Desse modo, apesar de os jornais não terem constituído objeto de leitura/audição das pessoas que entrevistei, eram bastante presentes no cotidiano do Estado na época e nos folhetos analisados, constituindo a mais recorrente referência a impressos nos poemas. Muitas vezes, os poetas deles se serviam para elaborarem alguns folhetos, utilizando-se das notícias para compor as histórias em verso ou como recurso auxiliar da própria narrativa.

2.6. As histórias tradicionais em prosa

Os leitores de cordel também liam as histórias tradicionais ou clássicas em que muitos folhetos foram baseados? Os entrevistados afirmaram que não: o conhecimento que possuíam das narrativas advinham do hábito de contarem e ouvirem histórias ou mesmo de sua difusão através de outros meios, como o cinema e, mais recentemente, das novelas de televisão. Zefinha conhece as histórias de João Grilo, personagem popular nos folhetos, através das histórias contadas por sua avó. Zeli, por sua vez, leu a história de *A escrava Isaura* no folheto de mesmo nome, vindo depois a rever a história através da televisão: "Essa história da Escrava Isaura, essa... essa novela, eu li o folheto quando eu era menina, Escrava Isaura. E agora passou o filme e era quase... esses mesmo caso, essa história. Do mesmo jeitinho da novela, é... é o folheto que eu tenho." Refere-se, de maneira semelhante, às histórias de *Romeu e Julieta* e de *Sansão e Dalila*:

> "...depois de muito tempo é que passou o filme... do folheto... Depois de muito tempo que passou o filme aqui, não foi? Hoje, hoje passa muito filme, já quase todos os folhetos que a gente já leu. Hoje tem muito filme que a gente lia quando era menina e vê o filme, tudo baseado no passado de quando a gente era menina."

---

nunca havia lhe interessado, naquele momento a atraía: "Cedo corri aos jornais à procura de notícias da oficialidade militar; eu antes pouco atraída pela política e páginas tristonhas da imprensa." (p.210).

284 Para uma história do folhetim na França e no Brasil, ver Marlyse Meyer (1996).

Segundo Edson, o vendedor entrevistado, as histórias tradicionais publicadas em forma de livro, em português ou mesmo em espanhol, deixaram, gradativamente, de ser lidas, na medida em que os folhetos rimados se foram popularizando: "...o livro (...) desapareceu logo, depois que apareceu o rimado, o livro, os espanhóis, os portugueses deixaram de vender porque ninguém queria. Só queriam os livros rimados porque era mais engraçado, era um livro mais... que entendiam melhor, né?" E compara o livro em prosa ao livro didático, justificando a preferência popular pelos folhetos versados: "Livro em prosa é mesmo que tá lendo um livro de leitura, um livro de..., um livro didático, né? É, porque em prosa é mesmo que um livro didático (...) Um livro rimado termina no gracejo."

Edson esclarece, ainda, que os folhetos eram mais fáceis de serem entendidos e memorizados, o que não acontecia com os livros em prosa de modo geral, alguns dos quais – livros de bolso populares – ainda hoje vende em sua barraca: "É mais difícil entender o que tem escrito no romance, no romance de bolso, livrinho de bolso. E o folheto não, a pessoa lia, achava graça (...), até decorava."

As referências aos romances tradicionais em prosa aparecem nas memórias analisadas. Um dos personagens do romance de João Porciúncula (1990), motorista de caminhão e morador do Pina, confessa-se um leitor admirador dos romances: "Aprecio muito um romance... Tanto faz desses versados, como daqueles outros de escrita corrida." E estranha quando o personagem do pesquisador lhe explica que não está escrevendo um romance sobre o bairro, mas um ensaio: "-Doutor, eu sou quase um analfabeto. Me desculpe a minha ignorância, mas livro pra mim que não seja Carta do ABC ou Tabuada, só pode ser romance." (p.249).

Na mala do caixeiro Francisco, personagem morto de *O moleque Ricardo*, foram encontrados, além de cartas e de dinheiro, uma história de Carlos Magno (Rego,1993/1935, p.79). A história de Carlos Magno, como já foi referido, era extremamente difundida no período, seja através do livro em prosa, dos folhetos em versos ou mesmo através das manifestações populares que tinham como temática a luta entre mouros e cristãos.

Assim, as histórias tradicionais em prosa, base para a elaboração de vários poemas, apesar de muito difundidas no Brasil no século XIX e no início deste século, como já foi referido em outro momento deste trabalho, e aparecerem referidas nos folhetos e em romances analisados, não constituíam objeto de leitura das pessoas que entrevistei. É provável que, na época em que os entrevistados nasceram e viveram sua juventude, os livros tradicionais já estivessem praticamente desaparecidos.

2.7. Poesias populares em outros suportes

As poesias populares também eram lidas em outros suportes, como o livro. A segunda entrevista que fiz com Zé Moreno, com duração de cerca de três horas, foi realizada com ele lendo e me pedindo para ler um livro de poesias de Zé da Luz, conhecido poeta e repentista. Adquirido na década de 60 pelo leitor, demonstra que os folhetos não eram o único tipo suporte escolhido para a leitura de poesias populares. Durante a entrevista, pude constatar a familiaridade de Zé Moreno com o suporte livro: o prefácio e o índice, por exemplo, foram consultados e referidos pelo entrevistado durante a leitura.

Desde meados do século passado, livros têm sido publicados com coletâneas de poesias e contos organizadas principalmente por folcloristas, como Sílvio Romero, visando atingir a um público intelectualizado, interessado no resgate de aspectos da cultura popular. O pai do escritor Ariano Suassuna, conhecido político paraibano, proprietário de terras em Taperoá, era amigo de Leonardo da Mota, um dos mais importantes folcloristas da primeira metade do nosso século, que publicou duas das mais significativas obras sobre a poesia popular, oral e escrita: *Cantadores* e *Violeiros do Norte*. Na biblioteca do pai, Ariano encontrou esses livros, que o colocaram em contato pela primeira vez com a poesia popular dos folhetos. Percebe-se, no depoimento do escritor, o significado que assumiu o fato de as poesias estarem publicadas no suporte "livro", para um menino acostumado com outros tipos de leitura também neste mesmo tipo de objeto, signo de inserção em um mundo ainda raro, na época:

> "Agora, logo que eu aprendi a ler e foi aí logo pelos 7, 8 anos eu... eu me tornei um leitor viciado, ainda hoje eu sou um grande leitor... E aí passou a desempenhar um papel muito importante diante de mim um pesquisador modesto, um escritor, hoje meio esquecido, injustamente esquecido, no meu entender, um cearense chamado Leonardo Mota. (...) Então na biblioteca de meu pai eu encontrei uns livros de

> Leonardo Mota e os primeiros folhetos com os quais eu entrei em contato foram aqueles transcritos por Leonardo Mota. Bom, isso (...) para mim foi uma coisa muito importante porque como eu disse a você, eu... a leitura para mim foi um deslumbramento desde a infância e eu comecei a (...) respeitar mais os cantadores e autores de folhetos, coisa que talvez não me acontecesse se eu não, se eu não descobrisse que aqueles ali estavam sendo considerados tão importantes que tinham sido incluídos numa coisa que para mim era uma coisa extraordinária, que era um livro."

Os livros sobre literatura popular, como os de Leonardo Mota e Rodrigues de Carvalho, também eram lidos por alguns poetas de cordel, como Francisco das Chagas Batista. Foi a partir da leitura e da crítica de algumas afirmações de obras desse gênero que o poeta decidiu escrever o livro *Cantadores e poetas populares*, publicado em 1929, contendo as informações de que dispunha sobre o tema (Batista, 1998/1929).

Desse modo, as coletâneas de poesias populares publicadas em livro parecem ter atingido, além de um público mais vasto, prioritariamente leitor/ouvinte das poesias em seu suporte mais difundido, os folhetos, a que a princípio se dirigia, camadas intelectualizadas da população, como era o caso da família do escritor Ariano Suassuna.

Além de divulgadas também em livros, as poesias populares conheceram um suporte bastante comum principalmente nas décadas de 40 e 50: o rádio. Zefinha se refere a esse tipo de programa, que transmitia cantorias, como marcante em sua formação nas décadas de 60 e 70, na zona rural da Paraíba. Valdemar de Oliveira (1985) se refere ao programa que comandava na Rádio Clube de Pernambuco, em que aludia a tradições, costumes, superstições, trovas antigas, anedotário sertanejo e poesia popular. Em Campina Grande, Paraíba, Manuel Camilo dos Santos tinha um programa diário na Rádio Caturité, na década de 50, constituído de 15 minutos de leitura de folhetos. Os livros não eram lidos pelo poeta, mas por funcionários da rádio (Orígenes Lessa, 1984)[285].

[285] Havia também programas de rádio para a divulgação de obras literárias eruditas. Nas décadas de 30 e 40, havia no Recife programas de rádio que tinham como temática principal a divulgação de lançamentos, o comentário de obras e movimentos literários e a leitura de inéditos, produzidos por autores da cidade. Esse era o caso de *Onda Literária*, comandado por Valdemar de Oliveira, transmitido pela Rádio Clube de Pernambuco (Oliveira,1985). A leitura de poesias, muitas vezes em voz alta, era comum em todas as camadas da população. Poetas românticos brasileiros são referidos por Gilberto Freyre (1975) e, apesar de seu pai e tio criticarem a pieguice desse tipo de poema, foi leitor de Fagundes Varela e Casimiro de Abreu em sua adolescência. Paulo Cavalcanti (1978) afirma que também sabia de cor os versos de *As máscaras*, de Menotti del Picchia: o livro, de tão usado, já

O poeta Chagas Batista lia também poesia, pelo que se pode inferir de sua produção de sonetos e paródias. Segundo Ruth Terra (1983), para produzir essa parte de sua obra, reunida principalmente em *A lira do poeta* (1910) e *Poesias escolhidas* (1918), o poeta se inspirou em poemas de autores como Castro Alves, Tobias Barreto, Melo Morais Filho, Olavo Bilac, Guerra Junqueiro, Humberto de Campos, Augusto dos Anjos, Alzir Pimentel, Auta de Souza, Rodrigues de Carvalho, entre outros.

2.8. Outros livros

A circulação do impresso no Recife e em Pernambuco incluía, evidentemente, outros livros de diversos gêneros e nacionalidades. Os leitores/ouvintes entrevistados não se referiram à leitura de nenhum livro pertencente aos consagrados cânones literários. Suas leituras incluíam, como se viu, além dos folhetos, cartilhas, livros didáticos e gêneros classificados como subliteratura, como histórias em quadrinhos e livros de detetives. Ou, ainda, meios de ampla divulgação e popularidade, como as revistas. No entanto, moravam principalmente no Recife, em um mesmo meio em que circulavam uma variedade de obras literárias; onde eram publicados, divulgados e consumidos livros de autores locais, nacionais e estrangeiros. É, portanto, em um meio letrado que o cordel se desenvolve, se configura e se estabelece como um tipo de objeto próprio, específico. Muitas das leituras de obras de literatura que circulavam entre as camadas intelectualizadas, na época, eram compartilhadas pelos poetas de cordel que, pode-se afirmar, tinham um maior contato com certos objetos de leitura do que o seu público.

A circulação de livros em Pernambuco, principalmente no Recife, é marcante desde os tempos coloniais. Márcia Abreu (1993 e 1999) analisou, através da consulta ao "Catálogo para Exame dos Livros para Saírem do Reino com Destino ao Brasil", no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, os pedidos de autorização para o envio de material impresso para o Brasil, destinados à Real Mesa Censória, a quem competia conceder ou não a referida licença de acordo com a natureza dos livros. Pernambuco estava entre os Estados que mais recebiam livros de maneira geral: aproximadamente 700 títulos, o mesmo número que o Rio de Janeiro e a Bahia. O

não tinha mais capa. Um dos personagens morador do Pina, retratado por João Porciúncula (1990), filho da professora do bairro, afirma que conhece o amor apenas dos livros e das poesias, citando

Maranhão fez, no período, 350 pedidos e o Pará, 200. Analisando os catálogos das livrarias brasileiras do século XIX, Abreu constatou que as anunciantes na época, embora se oferecessem para enviar livros para qualquer província, estavam sediadas no Rio de Janeiro, em São Paulo e no Recife. Segundo Laurence Hallewell (1986), os dois maiores centros impressores nas províncias, em todo o Brasil, durante a maior parte do século XIX, foram São Luís e Recife[286]. Embora com a decadência do Nordeste, principalmente a partir de meados do século XIX, o papel de Pernambuco na produção e no consumo de livros tenha diminuído significativamente[287], a vitalidade da vida cultural do Estado e, principalmente, de sua capital, pôde ser constatada ainda no período estudado.

Através da análise das memórias e romances, pude constatar que grandes clássicos da literatura universal, obras de ficção ou não, em especial portugueses, eram lidos pelos jovens no Recife na época[288]. Entre os escritores brasileiros, Machado de Assis, Oliveira Martins, José de Alencar, Gonçalves Dias, Euclides da Cunha, Rui Barbosa e Joaquim Nabuco, João Ribeiro, João do Rio são os mais citados. Outros autores brasileiros, como os "regionalistas" do romance de 30, também constituíam leitura de muitos jovens de classe média moradores do Recife nas décadas de 30 e 40. Rostand Paraíso (1996) lembra-se de José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos.

Castro Alves com um dos autores que teve contato.

286 Como se sabe, a cidade de São Paulo, até meados do século XIX, era um "sonolento vilarejo" (Hallewell, 1986, p.224), tornando-se um grande centro econômico e, conseqüentemente, editorial, nas primeiras décadas do século XX.

287 Em 1957, por exemplo, os Estados do Rio de Janeiro e São Paulo eram responsáveis por 56,5% dos títulos editados no país e 82% do valor produzido (Hallewell,1986).

288 Eça de Queiroz, Alexandre Herculano, Guerra Junqueira, Ramalho Ortigão, Camões, Garret, Frei Luís de Sousa, Fernão Lopes, Gil Vicente, Fernão Mendes, Garrett, Antero, e Fialho são os autores mais citados. Entre os não portugueses, destacam-se Vítor Hugo, Baudelaire, Dickens, Milton, Dante, Shakespeare, Tolstói, Goethe, Schopenhauer, James Joyce, Thomas Hardy, Ganivet, Unamuno, George Moore, os Lawrence, Henry James, Meredith, Walter Pater, Newman, Maurras, Mencken, Psichari, Léon Daudet, Chesterton, Marx, Whitman, Pascal, Montaigne, Sthendal, Flaubert, La Fontaine, Gauthier, Renan, Anatole France, Zola, Vigny, Mistral, os Goncourt, Guérin, Huysmans, Maritain, Péguy, Psichari, Maurras, Banville, Georges Sorel, Maupassant, Zola, Michelet, Loti Cervantes, Calderón, Lope de Vega, Ganivet, Unamuno, Baroja, Blasco Ibáñez, Garcia Lorca, Niestzche, Santo Agostinho, Spencer, Stuart Mill, Augusto Comte, Taine, Sócrates, Platão, Aristóteles, Tomás de Aquino, Spinoza, Descartes, Hume, Hobbes, Hegel, Comte, James, Bergson, Kant, Montaigne, Renan, Pascal. Segundo Gilberto Freyre (1975), muitos desses autores eram ainda pouco conhecidos no Brasil, mesmo no Rio. Era comum que os intelectuais que viviam no Recife na época encomendassem livros estrangeiros nas melhores livrarias da cidade ou os adquirissem fora do país, já que as traduções eram ainda raras. Ver também Manuel Heleno (1994), Itamar Vasconcelos (1980), Paulo Freire (1994), Varejão Filho (1992), Mário Sette (1980), Valdemar de Oliveira (1985).

Paulo Freire (1994) lembra-se de alguns autores cuja leitura lhe proporcionava grande prazer. Além dos já citados José Lins do Rego e Graciliano Ramos, o autor acrescenta os poetas Drummond e Manuel Bandeira. No internato em que estudou Itamar Vasconcelos (1980), os "romances sociais" eram os preferidos de um dos alunos: "Foi ele quem lançou 'Cacau' de Jorge Amado e os livros de José Lins do Rego." (p.77). *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado, é referido por Porciúncula (1990). Autores pernambucanos também são referidos como leituras dos jovens e adultos na época, em especial Mário Sette e Mauro Mota[289].

Segundo Ruth Terra (1983), pela relação de livros que se encontravam à venda na Livraria da Popular Editora em 1917, é possível supor que o poeta Francisco das Chagas Batista também fosse leitor de autores como Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano, Guerra Junqueiro, Victor Hugo e Perez Escrich. Apesar de muito católico, o poeta encomendava, para si e para os seus fregueses, livros proibidos pela Igreja Católica, como, por exemplo, *A Velhice do Padre Eterno*, deste último autor. Entre os brasileiros, de acordo com Renato C. de Campos (1977), José de Alencar era o escritor preferido dos poetas de cordel: sua obra baseou pelo menos três folhetos: *O Guerreiro Ubirajara*, de Francisco Sales Arêda, *O índio Peri*, de Severino Borges da Silva e o *Romance de Iracema, a virgem dos lábios de mel*, de João Martins de Athayde. Ruth Terra (1983) também se refere a Alencar como sendo um dos autores lidos pelo poeta Francisco das Chagas Batista.

Muitos livros que circulavam na cidade e no Estado na época eram considerados censuráveis. Em alguns casos, as famílias circunscreviam os tipos de livros a serem lidos por seus filhos. Em outros, houve apreensão de livros considerados nocivos à harmonia social, em especial aqueles que divulgavam o pensamento anarquista e socialista. Paulo Cavalcanti (1985) lembra-se sobretudo da portaria 1391, publicada logo depois da implantação do Estado Novo, que designava uma comissão para indicar à polícia os livros e outras publicações a serem apreendidos pela Superintendência do "Serviço de Repressão ao Comunismo". Entre os componentes dessa comissão, estavam congregados marianos e membros do movimento integralista local. O autor afirma que

[289] Cf. Gilberto Freyre (1975), Rostand Paraíso (1996), Itamar Vasconcelos (1980), Valdemar de Oliveira (1985) e João Porciúncula (1990).

mesmo após o Estado Novo, no governo de Barbosa Lima Sobrinho, a censura, a repressão e apreensão de livros continuou. Narra que um vereador foi preso em flagrante com "farto material subversivo", "constante de alguns livros entre os quais *Contos de Natal*, de Dickens, afora jornais de circulação diária. Além disso, apreenderam - prova suprema de subversão! - uma foice e um martelo." (p.217).

Paulo Freire (1994) lembra-se que às mulheres de sua família era vetada a leitura de José Lins do Rego, autor considerado "pornográfico"[290]. Ele mesmo, depois de adulto, passou a admirar *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, considerado pela Igreja da época pornográfico e de tendência comunista. O menino Rostand lia, por esses mesmos motivos, às escondidas, essa obra (Paraíso,1996). No entanto, nem sempre *Casa-Grande e Senzala*, obra máxima, recém-publicada (1933), de Gilberto Freyre, que desde a década de 20 vinha agitando os meios intelectuais do Recife como líder do movimento regionalista-tradicionalista, era alvo de censura por parte dos pais ou responsáveis pela formação dos jovens na época. No internato em que estudou Itamar Vasconcelos (1980), o livro foi citado na aula Geografia e lido e comentado pelos alunos da escola.

Em outros casos, a censura e o controle das leituras eram feitos de forma mais sutil e realizados em conseqüência de outras razões. O noivo de Alzira Guerra (1994) a presenteava com leituras "saudáveis", que não contribuíssem para lhe tirar a racionalidade, como faziam as temperamentais histórias de amor. Entre as suas leituras estavam *O Guarani*, *Iracema*, *Noivos de Manzoni*, *Mistérios do Coração* e outros semelhantes. Alzira Guerra (1994) lembra-se de sua irmã, mais prática e mais realista do que ela própria, que, sem que o pai soubesse, aos quinze anos, lia "volumes mais fortes", proibidos para as meninas da época (p.182).

De fato, as mulheres são referidas, nos romances e memórias, escritos, com exceção de um, por homens, como leitoras de romances de amor. A cadela de uma das personagens de *Na boca do cano* chamava-se Charlote em homenagem a uma "personagem incompreendida no amor, de um romance que tinha lido" (João Porciúncula,1990, p.117). Uma outra personagem, do mesmo romance, filha do dono da farmácia do

[290] Toda a obra de José Lins do Rego foi censurada pela seção portuguesa do Departamento de Imprensa e Propaganda, criada como parte do acordo cultural entre as ditaduras de Vargas e Salazar, em 1941 (Hallewell,1986).

bairro, feia, "encalhada" – casou-se depois de "velha" – é referida como incapaz de cuidar dos negócios do pai, já que vivia "agarrada com romances de amor o dia inteiro" (Porciúncula,1990). É ainda Alzira Guerra (1994) que se lembra, como tantas mulheres de uma certa geração, do seu desejo de usar salto alto, tranças presas, de ter unhas compridas pintadas por um esmalte rosa e encontrar o príncipe encantado como as heroínas de M. Delly. Embora visasse a um público feminino[291], não eram só as meninas que liam os romances de M. Delly. Paulo Cavalcanti (1978) afirma que, quando faltavam romances de aventuras, seus preferidos, lia "os pífios livrecos" dos autores. Itamar Vasconcelos (1980) afirma que as "sentimentais e inocentes histórias de Delly" circulavam no internato masculino em que estudou e eram as preferidas de um dos alunos, o que lhe valia gozações dos colegas. Os romances de M. Delly, componentes da coleção *Biblioteca das Moças*, foram campeões de vendagem entre as décadas de 1930 e 1960 no Brasil.

Leituras relacionadas à profissão também são lembradas pelos romancistas e memorialistas. Valdemar de Oliveira (1985) lembra-se bem de seu primeiro livro de Higiene, de Afrânio Peixoto, quando foi trabalhar com saúde pública, depois de formado em Medicina, na Bahia. Os livros de Direito e códigos penais e a necessidade incessante de redigir petições, memoriais, recursos e arrazoados são relembrados com saudades por Homero Freire (1986), quando trabalhava como advogado no Recife, atividade que lhe dava "ânimo de viver" (p.104). Paulo Freire (1994) lembra-se do início de sua carreira como professor de Português em colégios particulares do Recife, na primeira metade da década de 40, quando dedicou-se intensamente à leitura de gramáticos brasileiros e portugueses, de estudos sobre filosofia da linguagem e de ensaios introdutórios à lingüística, em livros ou revistas especializadas no assunto. Gilberto Freyre (1975) envia, de Nova Iorque, na década de 20, livro de psicologia com uma orientação nova, influenciada pela sociologia, ao médico e educador Ulisses Pernambucano. Os livros estavam presentes também na preparação dos professores para concurso para a Faculdade de Direito (Homero Freire,1986, p.98). As ocupações principais – motorista de táxi, militar, pedreiro, lavrador, lavadeira, costureira, donas-de-casa – das pessoas que entrevistei, leitores/ouvintes de folhetos, por outro lado, não

[291] Para um estudo sobre o papel da Biblioteca das Moças e, em particular, dos romances de M. Delly, na construção da "sensibilidade feminina", ver Maria Tereza Cunha (1995 e 1999).

demandavam a presença do livro em seu exercício. O único entrevistado que se referiu à presença do impresso em seu trabalho foi Crispim que, analfabeto, diariamente, no período em que trabalhou no correio, recebia remessas de cartas e de jornais, no Sertão pernambucano.

Pode-se afirmar, assim, que, embora não fizessem parte do cotidiano dos leitores/ouvintes de cordel, obras literárias e ensaios, de autores nacionais e estrangeiros, eram amplamente consumidos em Pernambuco e, em particular, no Recife, na época.

3. Considerações finais

Alguns pontos merecem ser destacados, a princípio, a partir da reconstrução das outras leituras que público leitor/ouvinte de cordéis fazia, em um contexto mais amplo de práticas de leitura no Recife e em Pernambuco.

Inicialmente, parece haver uma série de fatores que determinam ou influenciam os modos de inserção das pessoas no mundo *letrado*[292]. Uma das constatações mais fortes do estudo revela que há diferenças significativas entre as práticas de leituras e também entre as relações dos leitores/ouvintes com os objetos de leitura, nos centros urbanos e nas pequenas cidades do interior e comunidades rurais. O pertencimento de gênero e as ocupações dos sujeitos também se revelaram fatores importantes na compreensão do processo de inserção das pessoas no mundo da cultura escrita.

[292] Todos os processos analisados neste Capítulo, como pôde ser observado, referiam-se, sobretudo, à aprendizagem e às práticas de *leitura*. Nada se sabe, se considerarmos certas definições e certos instrumentos utilizados para medir níveis de *letramento* sobre os conhecimentos que possuíam os sujeitos em relação à matemática, às ciências naturais e sociais. Mesmo em relação à leitura, por não ter sido o objetivo do estudo, não se têm elementos para medir níveis de compreensão de um texto, por exemplo. E pouco se sabe – já que não era o objetivo da pesquisa – sobre os processos de aquisição das habilidades básicas da *escrita*. Apenas um dos entrevistados se referiu ao ato de escrever, afirmando que ele era mais fácil do que ler porque "...escrever, você escreve qualquer garrancho, mas ler não, ler você precisa saber direito, precisa compreender" (Zé Moreno). Certamente, o entrevistado chama a atenção para o caráter de imprevisibilidade que caracteriza a leitura: não se pode prever o que se vai ler. A todo momento, pode-se deparar com uma semântica, uma sintaxe, um corpo de significados, enfim, uma *enciclopédia* que pode não ser a do leitor. Quando se escreve, principalmente se pensarmos em textos simples, ao contrário, lida-se com um conjunto limitado, e conhecido pelo sujeito escritor, de palavras, de estruturas sintáticas, de sentidos. Não se pode escrever o que não se sabe. Em um momento da segunda entrevista realizada com Zé Moreno, ao escolher uma das poesias de Zé da Luz para ser lida, ele mesmo recuou, afirmando que, embora fosse uma "história bonita", era "muito... ruim para compreender".

Apesar de a aprendizagem inicial da leitura e da escrita ser considerada outro fator importante, níveis de escolarização nem sempre coincidem com níveis de *letramento*. A formação do leitor, assim, não está diretamente associado à escola nem a níveis de escolarização. Zé Moreno, leitor "fluente", capaz de reconhecer e definir signos da cultura *letrada*, como o prefácio e o índice de um livro, consumidor sôfrego de livros, capaz de fruir das leituras que faz, passou menos de um ano na escola. A sua trajetória como leitor, iniciada com folhetos ainda no engenho onde nasceu e morou até os 16 anos, intensificou-se com a experiência urbana: cinema, livros de detetive, histórias em quadrinhos e ainda os folhetos o tornaram um leitor incansável[293].

Creio que também vale a pena ressaltar que não se pode associar diretamente um objeto de leitura a uma camada social determinada, como já mostraram estudos realizados em outros países[294]. As relações entre objetos de leitura e grupos sociais são muito mais complexas. O que se verifica, na sociedade estudada, é a circulação de diferentes objetos de leitura entre as diversas camadas sociais[295].

A compreensão do leitor e da leitura de folhetos é melhor visualizada quando posta em relação com os leitores e leituras de outros objetos na mesma época e lugar. O papel do cordel para seus leitores, naquela sociedade específica, só pode ser melhor compreendido quando confrontado com outras objetos e práticas de leitura.

Finalmente, não se pode falar que o cordel é originário de uma sociedade tradicional e oral. É numa sociedade tradicionalmente *letrada* que o cordel encontra condições para

---

[293] Como afirma Bernard Lahire (1998), “Mais le goût pour la lecture d’une oeuvre littéraire particulière ne peut absolument pas se déduire d’une disposition culturelle (esthétique ou éthique) et donc d’un volume (plutôt faible ou plûtot fort) de capital culturel. Il n’est pas davantage assignable à un seul critère social de spécification, à savoir la position dans l’espace social. Ce goût ou cette sensibilité littéraire, qui peut varier individuellement selon le moment dans la trajectoire sociale du lecteur, selon as situation sociale au moment de la lecture (...), selon son appartenance sexuelle, selon les expériences sociales qui l’on durablement marqué ou qui le préoccupent dans la période de la lecture, n’est en aucune façon réductible à un simple effet de légitimité (...), mais dépend, comme nous l’avons dit, du stock d’abrégés d’expérience incorporés.” (p.113).

[294] Ver, por exemplo, Roger Chartier (s.d.) e Roger Chartier (1996). Os estudos realizados sobre os impressos de larga circulação têm enfatizado a pluralidade e a mobilidade de significações atribuídas ao mesmo texto por públicos diferentes, em momentos diferentes: "ce qui importe est une histoire sociale des interprétations, partant des usages des textes par leurs publics successifs. Les médiations sont donc nombreuses et complexes entre les textes souvent de grande longévité et leurs pertinences successives dans différentes situations historiques." (Chartier, 1996a, p.13).

[295] Sobre a questão da circularidade entre as diferentes formas culturais, ver Mikhail Bakthin (1993/1965), Carlo Ginzburg (1991/1976) e Robert Darnton (1986/1984).

ser produzido e consumido, pelo menos em algumas das fases de sua história. Constataram-se diferenças significativas entre as práticas de leituras e das relações dos leitores/ouvintes com os objetos de leitura nos centros urbanos e nas pequenas cidades do interior e comunidades rurais. Diferenças que podem ser ainda mais nuançadas quando se comparam as diferentes zonas do Estado: litoral, Mata, Agreste e Sertão.

CAPÍTULO V

A COMPRA E O EMPRÉSTIMO: O ACESSO DOS LEITORES/OUVINTES AOS FOLHETOS

1. Introdução: a posse e o empréstimo

Como os leitores/ouvintes tinham acesso aos folhetos? Compravam? Onde? Faziam empréstimos? Essas são algumas questões que busco responder nesta parte do trabalho, a partir de diversas fontes – em especial as entrevistas, as autobiografias, os romances e os próprios folhetos –, na tentativa de restabelecer as diferentes etapas do circuito do impresso, do ponto de vista de seus leitores e/ou ouvintes.

A análise dos depoimentos dos entrevistados revela que, basicamente, dois eram os tipos mais comuns de acesso aos folhetos: os leitores/ouvintes compravam os folhetos em seus locais de venda ou pediam emprestados a parentes, vizinhos ou amigos. Essas duas formas de acesso aos impressos não se davam, entretanto, de maneira tão diferenciada: o mais comum era que aquele que comprava os folhetos os fizesse circular para um número maior de pessoas – e a leitura coletiva, bastante comum naquele momento, possibilitava essa circulação de maneira intensa.

Os leitores/ouvintes entrevistados afirmam que eram comuns a compra e a acumulação dos folhetos em casa. O tempo, as mudanças ocorridas nas trajetórias de vida e, eventualmente, empréstimos realizados, fizeram com que as coleções pessoais dos cordéis fossem sendo perdidas, diluídas. Zé Mariano, por exemplo, afirma que seu pai, um leitor ávido de folhetos, era também grande consumidor dos impressos, estocando-os em casa. Quando os vizinhos e parentes em sua casa se reuniam, havia sempre "muita história pra ler". Às vezes, ele mesmo, ainda criança, ia à feira comprar os folhetos. Posteriormente, quando adulto, comprava as histórias, lidas, em casa, por sua mulher e seu filho. Afirmou que, aos poucos, foi perdendo os folhetos que tinha em

casa, principalmente depois que sua mulher ficou "velha" e não quis mais ler os poemas[296].

Os folhetos que Zezé possuía foram herdados de sua mãe[297], que os comprava e os acumulava em casa. Calcula que, quando era criança, a família devia ter cerca de 50 folhetos. Afirma que, antes de se casar, fez "uma arrumação" em seus objetos pessoais e, ao lado dos brinquedos que ainda possuía, como bonecas, doou todos os seus folhetos. De maneira semelhante, Antônio também afirma que comprava os folhetos e os acumulava em casa. Com o tempo, foram-se perdendo.

Também Zeli comprava os folhetos quando ainda era criança, e seus parentes, principalmente seus pais adotivos, e os amigos deles, compravam para que lesse, porque achavam "bonita" a sua leitura: levavam para ela "três, quatro folhetos." Aos poucos, ela pôde compor sua coleção. Esses folhetos eram, eventualmente, emprestados, servindo como objeto de leitura de um número maior de pessoas. Quando migrou definitivamente para o Recife, doou muitos folhetos que conservava a parentes e amigos. Conservou outros, que até hoje guarda "num quarto", "numa caixa" na casa de uma de suas irmãs, onde costuma morar eventualmente[298]. Lembra-se de que possui folhetos que comprou quando ainda tinha sete anos; ao falar neles, refere-se à sua assinatura, signo de posse, em um deles contida: "Tem um que tem o meu nome ainda, eu não sabia nem escrever, tudo aquele nome todinho, com aquelas letra toda. Eu vou procurar ele".

Em alguns folhetos analisados, recolhidos nos acervos das instituições, encontrei também alguns com assinaturas[299]. Em muitos casos, assinaturas de pesquisadores conhecidos, que doaram seus acervos pessoais para as instituições, como é o caso de Cavalcanti Proença, em relação à Fundação Casa de Rui Barbosa. Em outros, de

---

[296] No primeiro contato que tive com Zé Mariano, ele mostrou-se surpreso ao saber que ainda existiam folhetos à venda, associando o objeto a algo "de antigamente". Depois da segunda entrevista, enviou-me, através de parentes meus a quem eventualmente presta serviços, cerca de uma dúzia de folhetos que havia comprado na feira naquele momento.

[297] Já idosa, Delita, mãe de Zezé e de Zeli, não se recordava da quantidade de folhetos que tinha em casa.

[298] Zeli me doou dois folhetos para a pesquisa: um editado em 1949, o outro em 1950. Não tive acesso aos outros folhetos pertencentes à leitora.

[299] Para uma discussão do significado da assinatura como marca de individualidade, ver Jean-Pierre Albert (1993).

parentes dos poetas, cujos acervos também foram adquiridos pelas instituições, como é o caso de Raquel Aleixo de Barros e do poeta Leandro Gomes de Barros. Finalmente, leitores anônimos, que inscreviam sua marca manuscrita na capa, na primeira página, ao lado da letra impressa: Zeca, Maria do Socorro Ananias, Alzira Guimarães M. foram alguns deles, demonstrando a importância que conferiam à posse do livro. Em alguns casos, assinaturas seguras, revelando um maior contato com a pena, com o lápis, com a caneta; em outros, uma caligrafia hesitante, expressão de uma menor familiaridade com uma das habilidades típicas do mundo *letrado*.

O desejo da posse e da conservação de livros[300], objetos materiais signos de partes da história da vida do leitor, parece ultrapassar determinadas camadas sociais. O "amor ao livro" acompanha leitores apaixonados de qualquer tipo de obra, como revelou a análise das autobiografias e dos romances:

> "De 1929 a 1932, não freqüentei escolas, estudando em casa por mim mesmo, devorando livros emprestados. Arranjei umas prateleiras no quarto do quintal, onde dormia com o irmão mais velho, e fiz minha primeira estante de livros. Deles, ainda conservo alguns. Cada um tem sua história. Quando, renovando a arrumação de minha biblioteca, penso em desfazer-me de certos volumes, assalta-me a lembrança desse ou daquele fato de minha vida, ligado a um livro qualquer. E os vou conservando a todos, como quem coleciona relíquias, alguns imprestáveis, outros roídos de traças." (Cavalcanti, 1978, p.37-38).

Outras obras analisadas apresentam situações de teor semelhante: a progressiva montagem de uma biblioteca pessoal fazia parte da trajetória de alguns leitores ou, pelo menos, considerado fato importante de ser registrado em uma autobiografia – esse gesto parece gozar de prestígio no universo do mundo *letrado*, principalmente se a biblioteca for composta de obras literárias[301].

Em alguns casos, os leitores/ouvintes de folhetos faziam uso das duas estratégias de acesso ao impresso: compravam os livretos, acumulando-os em casa e, ao mesmo tempo, pediam emprestado a parentes e amigos. Zé Moreno, por exemplo, afirma que comprava os folhetos e fazia "coleções em casa". Entretanto, utilizava-se, na mesma

---

[300] O livro adquirido tem um valor simbólico, muitas vezes associado a um poder mágico, a um saber encoberto, somente acessível, pelo menos em parte, a quem o possui. Ver, entre outros, Geneviève Bollème (1969) e Daniel Fabre (1985).

[301] Ver, entre outros, Mário Sette (1980).

medida, de uma rede de empréstimos. Ao escutar a leitura do vendedor na feira, se a história lhe agradasse, comprava o folheto; se a história não lhe agradasse, pedia o folheto emprestado a alguém. O entrevistado, posteriormente comprador também de coletâneas de poesias populares publicadas no suporte livro, afirma que se arrependeu de haver emprestado uma dessas obras para um amigo. Em seu depoimento, revela, explicitamente, a "vaidade" de ser um possuidor de livros e de poder, através da leitura, promover encontros de sociabilidade com outro leitor para discuti-los.

> "Eu tenho outro livro desse que é dez vezes melhor do que esse[302]. Emprestei, vaidade, tal, o camarada ficar sabido, pra gente discutir. Resultado, não serve, que emprestei o livro, sumiu e nunca mais eu li, chama-se Glosador e Repentista. Eu já fui também nas livraria, não encontrei de jeito nenhum."

Esse parecia ser o caso também de outros leitores. Delita, por exemplo, tem um tipo de queixa semelhante: revela que emprestou muitos folhetos a uma vizinha, que não os devolveu. Esse tipo de sentimento não se restringia, entretanto, aos leitores/ouvintes de cordéis nem às pessoas pertencentes às camadas populares. Paulo Cavalcanti (1978, p.38) afirma, com tristeza, que emprestou por diversas vezes dois livros, presentes de seu pai quando era adolescente, que exerceram profunda influência em sua formação intelectual e política, "até perdê-los de vez".

Outros entrevistados, por sua vez, basicamente se utilizavam de uma rede de empréstimos para terem acesso aos folhetos. Zefinha, criança leitora e ouvinte dessas histórias nos anos 60 e 70 em uma comunidade rural do interior da Paraíba, tinha acesso às histórias através dos tios e primos, que iam à feira da cidade mais próxima – Surubim, em Pernambuco – para comprá-los. Disse que jamais comprou um folheto, mas tinha acesso a eles facilmente através dos parentes. Estocavam-nos em casa e faziam com que circulassem entre os membros da família. Segundo a entrevistada, quase toda a comunidade onde morava era constituída de pessoas pertencentes a uma mesma família, que se conservavam no mesmo espaço geográfico há várias gerações.

Os empréstimos de impressos pareciam comuns também em relação a outros objetos de leitura e em outras camadas sociais. Nas autobiografias e romances analisados[303] é

[302] Refere-se ao livro *Brasil Caboclo*, de Zé da Luz.

[303] Ver, entre outros, Paulo Cavalcanti (1978) e Waldemar de Oliveira (1985).

corrente a referência a empréstimos de livros didáticos, de livros sobre determinadas correntes ideológicas, de romances.

No caso dos folhetos, os empréstimos eram feitos também em locais onde tradicionalmente são realizados aqueles de outros objetos do mundo *letrado*? Os dados sugerem que as bibliotecas não tinham, naquele momento, folhetos em seus acervos. Posteriormente, principalmente na década de 70, com a inflação de estudos sobre literatura de cordel, é que algumas passaram a incorporar os folhetos em suas prateleiras[304]: dirigidos, portanto, a um outro público leitor. As bibliotecas, apesar das campanhas realizadas em Pernambuco, nos anos 40 e 50, a favor de sua popularização, não eram locais freqüentados pelos entrevistados[305]. Segundo Zé Moreno, que se lembra da implantação da biblioteca pública de Casa Amarela, ocorrida em 1949, o "povo" não tinha o hábito de freqüentá-la nem parecia saber quais eram as suas funções:

> "Aquilo ali era mata, quando eu cheguei pra lá. (...) Ali funcionava um prado de cavalo, dentro do prado de cavalo um campo de futebol, no centro, no miolo, e uma briga de galo. Era três coisas (...). Depois foram desmatando, fizeram aquilo na década de... quando, meu Deus do céu? Sessenta, sessenta e poucos ou setenta fizeram aquela biblioteca. Eu até isso eu nem sabia o que significava, o significado de biblioteca, pra mim era um bicho brabo (risos)."

Referências à freqüência a algumas bibliotecas da cidade são feitas, por outro lado, nas memórias e romances analisados, demonstrando que, para as camadas médias, intelectualizadas sobretudo, esses espaços lhes eram muito mais naturais. A Biblioteca Pública de Pernambuco e a Biblioteca da Faculdade de Direito do Recife são algumas das bibliotecas citadas: fontes de pesquisas, de consulta a obras literárias, a jornais[306]. Em algumas obras, aparecem também referências a bibliotecas no interior do Estado.

---

[304] Pesquisando nos acervos da Biblioteca Pública de Pernambuco e na biblioteca da Fundação Joaquim Nabuco, pude constatar que quase todos os folhetos disponíveis para consulta (na Biblioteca Pública eles estão em um acervo especial destinado aos pesquisadores) foram produzidos a partir dos anos 70.

[305] O trabalho de Gilda Verri (1996) investiga a implantação de bibliotecas em bairros de grande concentração populacional do Recife – Encruzilhada, Casa Amarela, Afogados e Santo Amaro – , a partir dos anos 40, como parte de um projeto mais amplo de popularização da cultura, promovido pela prefeitura, que incluía também a criação de uma discoteca (com auditório, cabines individuais, coleção de livros sobre música, sala de leitura), um posto de empréstimos no centro da cidade e um ônibus-biblioteca. A Biblioteca Pública de Casa Amarela, por exemplo, criada em 1949, dispunha de oito mil volumes, de salas de leitura para adultos e crianças, além de auditório. O ônibus-biblioteca, criado em 1954, tinha capacidade para 1.300 livros e percorria, em horários diurnos e noturnos, quase todos os bairros populares e de classe média do Recife.

[306] Ver, entre outros, Lucilo Varejão (1992a), Gilberto Freyre (1975), José Lins do Rego (1993).

Paulo Cavalcanti (1985) narra que, ao assumir a promotoria pública em Goiana, na zona da mata em 1946, encontrou a loja maçônica da cidade, onde também funcionava um gabinete de leitura, interditada, o que havia ocorrido por ocasião da implantação do Estado Novo. Segundo o autor, o gabinete, que tinha, na época, seis mil volumes, havia sido fundado em 1876, sendo considerada a mais antiga biblioteca do interior do Estado. A partir de doações de comerciantes e industriais da cidade, conseguiu restaurar o prédio, parte do acervo do gabinete, já bastante desgastado pelo tempo e pelo abandono, e adquirir novas obras. Reaberta ao público, a biblioteca passou a ter uma freqüência média de trinta pessoas por dia. Em Alagoa de Baixo (hoje Sertânia), local de nascimento de dois dos entrevistados, sertão do Estado, por outro lado, onde foi promotor alguns anos antes, diante da ausência de espaços públicos de leitura, Paulo Cavalcanti auxiliou o diretor do jornal da região – *Folha do Sertão* – no processo de instalação da biblioteca da cidade, em 1945, na sede de um time de futebol. Para compor as obras do acervo, utilizou um procedimento não usual: "doação" compulsória de obras pelos fazendeiros e comerciantes da cidade[307].

Assim, os leitores/ouvintes de folhetos pareciam ter o hábito de comprá-los e, em muitos casos, emprestá-los ou tomá-los de empréstimo a parentes e vizinhos. Locais públicos tradicionalmente utilizados para a consulta de livros, como as bibliotecas, não faziam parte do universo daqueles que, entre os anos 30 e 40, compunham a maior parte do público leitor de folhetos. Como já foi referido, nessa época, era sobretudo nas feiras e nos mercados que as pessoas adquiriam os impressos, como mostrarei a seguir.

[307] "Um dia, na papelaria (a única da cidade, pequena), separei dezenas de volumes – romances, poesias, biografias, estudos sociais, etc. – e fui escrevendo em cada um deles o nome de um 'doador' compulsório, das pessoas, comerciantes ou não, que eu conhecia na cidade.

Em seguida, mandei imprimir na tipografia de João Arruda uma carta-intimação, em número correspondente à quantidade de livros 'doados' à Biblioteca Joaquim Nabuco. Em cada envelope, fui apondo o endereço e o nome das pessoas previamente escolhidas, solicitando-lhes o pagamento, na papelaria de José Ivan, do 'débito' respectivo.

Acertei na mosca. Exceto um comerciante, por sinal o mais próspero no ramo de fazendas, todos se quitaram com a 'doação' que lhes havia sido imposta por mim, em confiança." (Cavalcanti, 1985, p. 29).

2. Locais e contextos de venda

Assim, nos anos 30 e 40, os folhetos eram vendidos principalmente nas feiras e nos mercados, onde eram geralmente lidos pelo vendedor[308]. Segundo a literatura especializada sobre o tema, os cordéis eram tradicionalmente vendidos também em romarias, praças públicas, portas de engraxataria, etc, dispostos "enfiados no barbante, encarreirados e suspensos no cordel". Havia também vendedores que os negociavam dispostos em caixotes, mesas compridas (improvisadas sobre cavaletes que iam desde pedaços de tronco de árvore até caixas de papelão), sobre esteiras (Ivan Proença, 1977, p.18). Antônio Arantes (1982), a partir de dados de sua pesquisa realizada no final dos anos 70, afirma que os folheteiros chegavam cedo à feira para montar sua "banca": colocavam a maleta com os cordéis sobre uma armação de madeira, abriam o guarda-sol, levantavam o tripé do alto-falante, quando ele existia, e começavam a trabalhar. Os poemas eram vendidos, às vezes, pelo próprio poeta, que também vendia poemas de outros cordelistas.

Na memória dos moradores do Recife, na época de apogeu da literatura de folhetos, o Mercado de São José e as feiras de alguns bairros eram os principais locais de venda dos impressos[309]. Os vendedores do Mercado comercializavam os folhetos diretamente para seu público leitor, mas funcionavam sobretudo como distribuidores dos impressos para outras localidades[310].

---

[308] Nem sempre, no entanto, esse foram os locais mais comuns de comercialização dos impressos. Como pude demonstrar na Primeira Parte do trabalho, residências do autor, livrarias e "depósitos" funcionaram, durante muito tempo, como locais de comercialização dos folhetos. Mais recentemente, principalmente a partir dos anos 70, os locais de venda dos folhetos passaram por novas transformações. Os folhetos podem ser encontrados em livrarias, lojas de artesanato, barzinhos, portas de teatro, de fábricas, faculdades, feiras de artesanato, galerias, pontos de transportes, etc. Com a mudança do público consumidor e dos locais de venda, mudaram também, evidentemente, as formas de vender.

[309] Zezé, moradora do Recife ou de cidades localizadas em sua região metropolitana desde que nasceu, lembra-se sobretudo de os folhetos serem vendidos no Mercado de São José: em sua memória eram muitas as barracas que comercializavam folhetos no local. Antônio e Zé Moreno também se recordam da época em que o Mercado de São José era o principal local de comercialização dos folhetos na cidade, além das feiras nos bairros. Em um dos romances analisados, o autor se refere à presença de vendedores de folhetos de cordel no pátio do Mercado. Um dos personagens, um pipoqueiro, gostava de visitar o Mercado para contar casos e ouvir os vendedores (João Porciúncula, 1990).

[310] De qualquer maneira, quer "...o poeta imprima seus próprios textos, quer negocie seus manuscritos com um editor, a distribuição dos folhetos implica a existência de uma rede de folheteiros trabalhando numa área relativamente extensa." (Antônio Arantes, 1982, p.29).

Edson calcula que os vendedores que se fixavam no Mercado eram em número de dez ou vinte e relembra-se da época em que era um dos mais importantes distribuidores de folhetos do Nordeste:

> "Todo canto tinha uma banquinha de folheto aqui, você vendia. Os violeiros vinham pra praça[311], cantava, a gente lia o folheto, vendia e fazia as feirinhas daqui: Peixinhos, Casa Amarela, Carpina, São Lourenço, Paudalho, todo canto tinha um freguês. Esse... Vitória, Caruaru, todo mundo vinha comprar aqui a gente. (...) Pra vender lá. Era um negócio, a minha barraca, quando o Mercado pegou fogo[312] tinha cinqüenta mil cordel."

O poeta José de Souza Campos, entrevistado no final dos anos 70 por Candance Slater (1984), recorda-se do Mercado, nos anos 40, de maneira semelhante a alguns leitores/ouvintes que entrevistei: a tipografia de João Martins de Athayde publicava continuamente novos folhetos e uma dúzia de poetas montava suas bancas para comercializar as histórias na feira que acontecia semanalmente, atraindo moradores da cidade e também lavradores. Segundo Liêdo Souza (1977),

> "À sombra de suas (da praça do Mercado) árvores, matutos vindos do interior por alguns dias ou pela vida toda, enquanto tomavam contato com as pessoas da cidade grande, ouviam, deslumbrados, as mirabolantes estórias dos cordéis. A própria praça era como se fosse uma daquelas estórias ao vivo: colorida, excitante, poética, incrível. As mulheres fáceis, a cantoria, as ervas, garrafadas milagrosas, uma maravilha de cinema[313], o mercado onde 'tudo que há no mundo' estava ali." (p.15).

A análise das memórias e romances mostra que o Mercado de São José, fundado em 1875, era um espaço bastante habitual e uma referência para os moradores do Recife. Lucilo Varejão, em romance ambientado nos anos 10 em Recife, retrata sobretudo a chegada dos vendedores ambulantes do interior do Estado – vendedores de bananas, de cocos secos, de pássaros e gaiolas – e das habituais vendedoras que se fixavam na praça do Mercado – "pretas minas decrépitas" que vendiam tapiocas e grudes. Paulo Cavalcanti (1978) se recorda, por sua vez, que os festejos do dia primeiro de maio, em 1933, partiu dos trabalhadores em panificação que, em passeata, saíram do pátio do

---

311 A Praça Dom Vital ou, simplesmente, a Praça do Mercado.

312 O Mercado de São José sofreu um incêndio na segunda metade dos anos 80, tendo sido restaurado e reinaugurado em 1994.

313 O autor refere-se ao cinema Glória: dos filmes que projetava devem ter saído, provavelmente, muitas histórias de folhetos e, dos cartazes que os anunciavam, muitas ilustrações de suas capas (Liêdo Souza, 1977).

Mercado com duas bandas de música. As pessoas pareciam sair de seus bairros para realizar compras e ir passear no mercado:

> "...foi dar umas voltas pelo Mercado de São José, para fazer hora. Andou por entre as bancas e compartimentos, bateu papo com conhecidos, que por onde andava tinha muitos, principalmente naquele bairro onde fora criado, comeu uma talhada de jaca mole." (João Porciúncula, 1990, p.67).

Em outras memórias e romances, são realizadas referências a personagens empregados em "casas de pasto", à presença de "raizeiros" – que mesmo hoje ainda vendem suas ervas no local e em seus arredores – e emboladores de coco no Mercado[314]. Em um romance, o autor afirma que um dos personagens "criou-se na safadagem no pátio do mercado", o que revela, de certa forma, a atmosfera do local[315].

Nessa época e nas décadas seguintes, em geral, os folhetos eram vendidos junto com almanaques, orações impressas, canções, remédios caseiros e imagens de santos, assim como revistas usadas. Geralmente, eram comercializados em uma área específica na feira ou mercado onde também eram vendidos ervas medicinais, fumo e artigos manufaturados. Na avaliação de Antônio Arantes (1982), isso "...talvez indique que os folhetos estão associados, na mente e no comportamento concreto dessas pessoas, com coisas que poderiam ser chamadas de 'misteriosas', para usar uma expressão sua, e também com coisas classificadas como 'arte" (potencialmente qualquer artefato)." (p.32). Era comum, segundo Ivan Proença (1977) serem encontrados "raizeiros" vendendo folhetos: "...são homens conhecidos como *doutor de raízes,* que vendem orações, ensalmos e folhetos como 'acompanhantes' dos medicamentos, talvez devido ao efeito terapêutico das leituras, umas aumentando a fé e outras (os folhetos) 'distraindo'." (p.18).

As feiras dos bairros e das pequenas cidades do interior também funcionavam como importantes locais de comercialização dos folhetos. Segundo Edson[316], vendedor entrevistado, várias feiras do Recife, além dos "barraqueiros" do Mercado, vendiam

---

[314] Cf. José Lins do Rego (1993), João Porciúncula (1990).

[315] João Porciúncula (1990, p.399).

[316] Segundo Liêdo Souza (1977), Edson foi o primeiro vendedor a se estabelecer na praça, em 1938. Depois dele, muitos se fixaram e, quando o entrevistei em 1997, a única barraca que ainda vendia folhetos, no Mercado de São José e arredores, era a sua.

folhetos. Cita, como exemplo, as de Casa Amarela, Peixinhos e Sítio Novo. No interior do Estado, refere-se às feiras de Vitória de Santo Antão, Caruaru, Bezerros, Escada, Palmares e Ribeirão. Ele próprio funcionava, através de sua banca no Mercado de São José, como já me referi, como distribuidor de folhetos para os diversos vendedores que se espalhavam pelas feiras do Estado:

> "Todas feiras vendia. E num tinha uma pessoa só não, tinha era muita gente. Muita gente vendia. (...) ...onde tivesse feira aqui vendia (...) todo mundo tinha freguesia, vinha todo mundo comprar folheto e ia vender. Era maleta e mais maleta aqui."

Edson se recorda também de outros Estados para onde distribuía os folhetos, comercializados nas feiras: Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará, etc.

Na memória dos entrevistados, algumas feiras parecem ter marcado, com mais força, suas experiências. Antônio recorda-se sobretudo da feira de Cavaleiro, bairro popular, fronteiriço entre Recife e Jaboatão, onde diversos vendedores liam, cantavam e vendiam folhetos. Segundo ele, até hoje é possível encontrar vendedores de folhetos no local, durante toda a semana. Lembra-se também que, ainda criança, comprava folhetos na feira de sua cidade natal, Bezerros, no Agreste do Estado. Zé Moreno, assim como outros moradores do local, afirmaram que compravam os folhetos na feira que se realizava nos arredores do mercado de um dos bairros mais populosos e populares do Recife: Casa Amarela.

Algumas feiras que pareciam fazer parte do cotidiano de alguns bairros ou de cidades da região metropolitana do Recife, movimentando-os e, em alguns casos, conferindo-lhes uma determinada identidade, também foram citadas em memórias e romances, como a de Cavaleiro, do Pina e de Carpina. Em outros casos, feiras de outras cidades também foram referidas, como a de Campina Grande. A atmosfera retratada é semelhante às das demais: barraqueiros espalhados por toda a parte, vendendo sobretudo produtos regionais.[317]

Para os moradores das pequenas cidades do interior de Pernambuco e da Paraíba, as feiras foram os locais apontados como principais pontos de venda por todos os entrevistados. Zé Mariano afirma que, na época do apogeu da literatura de folhetos, em todas as feiras que conheceu, em geral realizadas nos finais de semana, havia sempre

[317] Ver, entre outros, João Porciúncula (1990) e Itamar Vasconcelos (1980).

vendedores desse tipo de impresso, que cantavam as histórias. O entrevistado associa a compra de folhetos, nas feiras das cidades próximas à pequena propriedade rural em que morava quando era criança (Bom Jardim, na Paraíba, e Surubim, Lagoa Comprida, Orobó, João Alfredo e Pesqueira, em Pernambuco), à época do verão – a partir de setembro de cada ano. Segundo ele, no inverno, ou seja, na época das chuvas, seu pai não permitia que fosse à feira se "entreter" e perder tempo escolhendo e comprando folhetos. O verão, em sua memória, época de "férias", era o "tempo que tinha mais divertimento, tinha tempo pra ficar mais na feira, demorar mais na feira pra ler os folhetos, né?" Seu pai ia às feiras fazer negócios e os filhos desfrutavam o momento para se divertir: "Aí lá a gente... a gente tinha um divertimento. Dez dias pra papai fazer os negócio..." E reconstitui em sua memória, à semelhança de outros leitores/ouvintes, o momento da venda dos impressos: "Aí a gente ficava pelo meio da feira, aquela multidão de gente assim no meio da feira. E vendo aqueles camarada todo a ler folheto, né? Tudinho lendo folheto. Lendo folheto e... contando história."

A referência a poetas que procediam, eles mesmos, à venda de suas composições, não recorrendo à rede tradicional de distribuição dos folhetos, também foi feita pelos entrevistados. Segundo Edson, esse era o caso de Patativa do Assaré:

> "Ele fazia o folheto mas ele não vendia... só quem vendia era ele (...) A senhora era conhecida dele: olhe aqui, isso aqui é um folhetozinho da minha autoria, me dê o que puder aí pra me ajudar. (...) Ele mesmo ia e pessoa dava o que podia: um real, dois, dava cinco, o que a pessoa pudesse dar, dava, pra ajudar ele, né? E aí ele era violeiro, gostava de violeiro, gostava de poesia."

Ao contrário do que parecia ocorrer no período inicial da trajetória da literatura de folhetos brasileira, as livrarias não foram referidas pelos entrevistados como possíveis locais de acesso aos folhetos. No entanto, a análise das memórias e romances revela elas eram espaços de freqüência habitual entre as camadas médias da população da cidade. As livrarias Imperatriz, Universal, Cruzeiro, Colombo, Editora Nacional, Ramiro Costa[318] e alguns livreiros foram citados.[319] Também os sebos foram referidos na

[318] "Mamãe me abria conta franca na Ramiro, para livros e cadernos. Descobriu, um dia, que eu andava utilizando folhas e folhas com versos infames – e, além de tudo, lúbricos. Agitou a papelada no meu nariz: - É para isso que eu gasto tanto na livraria?" (Waldemar de Oliveira, 1985, p.31).

[319] Ver, entre outros, Itamar Vasconcelos (1980), João Porciúncula (1980), Paulo Cavalcanti (1978), Hilton Sette (1995), Paulo Freire (1994), Rostand Paraíso (1996).

análise[320]. Paulo Freire (1994) descreve um pouco essa atmosfera intelectual da cidade sobretudo nos anos 40 e 50:

> "No itinerário de algumas de minhas tardes do Recife, eu tinha como pontos obrigatórios de parada duas ou mais livrarias, que satisfaziam o gosto pela leitura e o deleite da convivência com livros de um bom número de intelectuais do Recife daquela época, e de *sebos* que nos ofereciam preciosidades fora de impressão. (...)
> Lá nos encontrávamos, em nossas peregrinações, os intelectuais mais jovens, aprendizes dos mais maduros, curiosos todos, andarilhando por entre as prateleiras, examinado o índice de um livro, lendo a sua apresentação, trocando idéias uns com os outros.
> A Editora Nacional dispunha de um amplo espaço com mesa longa, cadeiras em volta, onde, após o passeio pelas prateleiras, nos sentávamos e conversávamos livremente como se estivéssemos participando de um seminário acadêmico.
> Havia também, no mais fundo da casa, um espaço em que se abriam os grandes caixotes, onde eram trazidos os livros importados. Tenho ainda hoje, no meu corpo, o gozo com que assistia (...) à abertura dos caixotes. E a emoção com que ia folheando um a um os livros que iam sendo libertados antes de serem expostos nas prateleiras a outras curiosidades. (...)
> Que livros sairiam, que surpresas iríamos ter, que reimpressões chegariam a nossas mãos, que textos recém-publicados desafiariam a capacidade de leitura? Estas indagações ansiosas faziam parte da emoção geral com que me punha, esquecido de tudo, à espera de que o cheiro de livro nos envolvesse. Primeiro, o cheiro de livro. Em seguida, mãos e olhos curiosos entregando-se a amorosamente a um primeiro encontro, mais do que puro contacto, com eles e que prosseguiria, já em casa, no meu canto especial de estudar, com alguns deles." (Freire, 1994, p.106).

De maneira semelhante, Rostand Paraíso (1996) se refere à livraria Editora Nacional, ponto de encontro diário da intelectualidade recifense na época. Nas pequenas cidades do interior, por outro lado, pouquíssimas eram as referências feitas à presença de livrarias. Paulo Cavalcanti recorda-se da única livraria de Sertânia, na época em que foi promotor na cidade nos anos 40: pequena, pertencente ao proprietário de uma firma compradora de algodão.

Assim, nos anos 30 e 40, sobretudo, as feiras e mercados pareciam se constituir nos locais onde mais facilmente acesso se tinha aos folhetos embora, eventualmente, outros espaços também comercializassem esse tipo de impresso, como as próprias tipografias e os "depósitos" de folhetos dos poetas e/ou editores, como se pôde inferir a partir da análise dos próprios impressos, realizada sobretudo no Capítulo I deste trabalho.

---

320 Ver, entre outros, João Porciúncula (1990) e Paulo Freire (1994).

3. A escolha dos folhetos pelo público leitor/ouvinte

Quais os critérios utilizados pelos leitores/ouvintes para adquirir as histórias? Qual a influência do vendedor, do conteúdo dos poemas ou mesmo dos autores? São essas as questões que abordarei a seguir.

3.1. O papel do vendedor

A *performance* do vendedor parecia se constituir em o fator mais importante para a definição, pelos leitores/ouvintes entrevistados, de que folhetos comprar. Esse critério, embora tenha aparecido em quase todas a entrevistas realizadas, parecia ser decisivo, sobretudo, para os consumidores com menor grau de *letramento*. Na memória dos entrevistados, é muito nítida e forte a reconstituição do momento da leitura oralizada feita pelo vendedor nas feiras, no momento de comercialização dos folhetos. Essa leitura, como mostrarei, definia, em grande medida, as boas e más histórias, as bonitas, dignas de serem compradas, e as que não agradavam. A sedução do enredo, a gesticulação, a *performance* de um leitor competente pareciam decisivas na fruição da leitura e na decisão de comprar os livretos[321].

[321] Alguns estudos têm mostrado que, até o final da Idade Média e ainda durante os séculos XVI e XVII na Europa, a leitura permaneceu muito próxima a uma enunciação em voz alta, assemelhando-se a uma "recitação encantatória". A escrita, até esse momento histórico, sustentava-se, pois, na oralidade (Roland Barthes, 1987). A leitura do texto se constituía em uma oralização e o 'leitor' aparecia como ouvinte da palavra lida. Nos serões, os analfabetos "ouviam" o livro (Roger Chartier, s.d.). No Brasil, durante o século XIX, para diversos grupos sociais, as práticas de leitura se configuravam da oralidade para a textualidade. No interior de um mundo progressivamente caracterizado pela escrita, persistiam modos de leitura arraigados à oralidade. Sarita Moysés (1995) aborda essa questão, ao resgatar o escravo negro como leitor-ouvinte, como sujeito que, sem ter acesso à alfabetização, mantinha um contato relativamente freqüente com a textualidade, através da escuta da oralização de uma escrita, feita pelos brancos. De fato, nas culturas orais o som tem uma importância fundamental, visto que a palavra só existe através dele, e não visualmente, como nas sociedades letradas (Walter Ong, 1982). Além disso, as sociedades orais estão mais relacionadas às interações humanas: a oralidade primária fomenta estruturas da personalidade em geral mais comunitárias e externalizáveis e menos introspectivas, como é comum entre os letrados. Nas performances das narrativas orais, de modo geral, a audiência cumpre um papel fundamental, na medida em que os narradores contam aquilo que o público pede ou tolerará. A interação com a audiência pode, inclusive, interferir na fixação de novos temas e fórmulas (Ong,1982). Obviamente, como já demonstrei em outras partes deste trabalho, a sociedade não era “oral” no momento e lugar estudados, mas possuía, para retomar a expressão de Ong (1982), fortes resíduos de oralidade, notadamente entre as camadas populares. A produção, edição, circulação e recepção dos folhetos dava-se em um contexto ainda muito marcado pela expressão oral, embora também fortemente marcado, principalmente quando se considera as médias e grandes cidades em que os folhetos eram produzidos e também circulavam, pela presença da escrita e

Os vendedores, que liam, cantavam os declamavam os poemas, aglutinavam, assim, em torno de si, um grande número de pessoas interessadas em ouvir a história e em, possivelmente, comprá-las[322]. Em seu depoimento, destaca as qualidades necessárias a um bom vendedor: não é suficiente que leia a história, mas que tenha um tom de voz agradável e um "gesto bonito".

> "Você vê eles cantando, oxe, é uma aglomeração de gente observando. Tem caba que tem um gesto bonito de... um tom de voz. Que é agradável, outro canta mais lido, outro num canta: vai ler. Outro tem um tom de voz mais agradável. Aquilo ali influía muito para... pra quem vende e pra quem compra, né? (...) Mais proclamando, sabe? Proclamando... Quer dizer, as vozes que ele fazia, fazia aquele tipo de voz do folheto e saía tudo certinho, aí (...) '... é 10 centavos ainda, é barato ainda'. (...) Ele tinha que ler. O que sabia cantar, cantava. O que não sabia cantar, lia mesmo. Uns tinha a voz bonita, né? (...) Tinha que ter o aceite... Isso contava muito na pontuação, entendeu? (...) Pra ficar... positivo."

Na mesma direção, Zé Moreno afirma que "tinha sujeito que tinha uma capacidade, fazia história feia ficar bonita... (...) Mas o vendedor, não, ele lia bem versado e... cantando, né?" Essa capacidade do vendedor era fundamental para que a pessoa considerasse a história "bonita" e se sentisse motivada a comprar o folheto.

Em entrevista concedida a Orígenes Lessa em 1954, Manuel Camilo dos Santos, importante poeta e editor de folhetos em Campina Grande, afirmou que possuía dez vendedores para os impressos de sua tipografia *A estrela da poesia*, destacando a importância da *performance* no momento de comercialização dos impressos, mesmo quando o vendedor não soubesse ler: "Todos cantam. Cantando sai melhor do que

---

do impresso. De qualquer forma, os modos das pessoas se apropriarem, produzirem sentido, lerem/ouvirem os folhetos estavam inexoravelmente marcados pela linguagem oral.

322 Como já demonstraram várias pesquisas (ver, por exemplo, Harvey Graff, 1987; Brian Street, 1995; Elizabeth Eisenstein, 1985; Roger Chartier, 1994), embora se considere que as relações entre oralidade e escrita são muito mais complexas do que alguns estudos podem fazer supor, resultados de investigações que buscam apontar as características e os principais efeitos da escrita, podem contribuir para compreender melhor algumas situações aqui descritas. Segundo Walter Ong (1982), a escrita distancia a palavra do som: a evanescência da oralidade dá lugar ao espaço visual da escrita. A escrita também provoca o distanciamento, no tempo e no espaço, entre a fonte da comunicação – o escritor – e o recipiente – o leitor. Na comunicação oral, por outro lado, fonte – o falante – e recipiente – o ouvinte – estão necessariamente presentes um ao outro. A escrita distancia também a palavra do contexto existencial. Na enunciação oral, o contexto sempre inclui mais do que palavras: a maior precisão das enunciações dá-se através de elementos não verbais, o que torna os significados situacionais. A escrita se constituiria, então, em um discurso autônomo, fruto do pensamento analítico: a comunicação, por esse meio, está menos embebida das pressões sociais do momento imediato. O cordel, na época de seu apogeu, situa-se entre esses dois pólos nem sempre tão distintos entre si: um tipo de literatura escrita e impressa que tinha sua recepção (assim como aspectos de sua produção,

lendo. O povo aprecia mais. Não viu aquele analfabeto que esteve aqui? Canta muito bem. Dá gosto. O pessoal até pensa que ele sabe ler, porque canta olhando a página do folheto aberto. E vive disso muito bem." (Lessa,1984, p.57).

O momento da venda dos folhetos na feira e a *performance* do vendedor parecem ainda nítidos na memória de alguns entrevistados:

> "Não, ele num cantava com violão não, era somente o folheto e ele. (imitando o vendedor:) 'Eu vou contar a história do menino, num sei o quê...' Cantava, né? Aí ia cantando e lendo. Aí tem... ainda me lembro lá em Lagedo, o cantador cantava (cantando): "Meu Padim Ciço dizia: quem com o ferro fere com o mesmo ferro é ferido". Parece que eu tô ouvindo esse cantador cantar isso. Em Lagedo, em 40... Eu tava com 10 anos em 40, ainda me lembro direitinho do cantador cantando." (Zeli).

O momento da leitura dos folhetos pelo vendedor é considerado, pelos entrevistados[323], como muito "bonito": através daquele primeiro contato com a história, lida e/ou declamada por um leitor competente, os leitores/ouvintes se sentiam fascinados e estimulados a adquirir os livretos. O depoimento de Zeli é ilustrativo:

> "Na feira, aqueles homens lendo, lendo... Aí eu ainda me lembro o cara que cantava 'quem com o ferro fere com o mesmo ferro ferido'. Cantava o dia todinho aquele folheto. Aí o povo ia chegando e ia comprando e ele cantando no meio da rua e a gente comprando os folheto... (...) Era, achava bonito e comprava o folheto."

Na mesma direção, Zé Mariano se recorda de que os vendedores liam as histórias nas feiras e, em seguida, começavam a vendê-las: "Eles mesmo ia pro meio da rua pra ler, ia ler o folheto pra poder o camarada comprar. (...) Esses folheto, eu me lembro que ele lia... (...) contava ali naquela história, aí a gente via e comprava, pra trazer pra casa." Analfabeto, afirma que, escutava atentamente a leitura oralizada do vendedor na feira e, se a história contada fosse "bonita", dizia a si próprio: "Ah, eu vou levar essa poesia pra mulher." Em muitos casos, depois de encerrada a leitura de uma história, o vendedor começava a ler em seguida um outro poema[324].

---

como busquei demonstrar na Primeira Parte do trabalho) profundamente marcada pela oralidade: o momento da venda é exemplar nesse sentido.

[323] Cf. depoimentos de Zeli, Zezé e Delita.

[324] Cf. depoimentos de Crispim e Ana Maria.

Alguns entrevistados recordam-se de uma das características das estratégias utilizadas pelo vendedor na hora de comercializar os folhetos: a pausa no momento em que a história atingia o clímax. Segundo Edson, ele próprio leitor de folhetos no momento da venda, se o vendedor não parasse a leitura antes do término da história, ninguém comprava os folhetos, na medida em que, ao escutá-la naquele momento, o possível consumidor perdia o interesse em tê-la em casa. Para Zé Moreno, a pausa feita pelo vendedor no momento da leitura era fundamental para motivar os leitores/ouvintes possíveis consumidores dos folhetos:

> "É, porque era, fazia parte da motivação, sensação, né? O camarada ficava ciscando pra saber do resultado e não podia.. Só comprando porque ele já leu, lia até a... como é que se diz... a coisa ficar bem provocante. Quando ele chegava ali o camarada que tava assistindo aquela... tudo... Na hora de saber do resultado, querendo ali, ele parava e assim: 'Meus amigo quem quiser saber do resto compra o livro, não sei o quê, bam, bam, bam'. Aí o camarada dizia: 'Vou ter que comprar mesmo porque eu quero ver o resultado...' Aí..."

Na avaliação de Antônio, o vendedor também parava a leitura da história antes de terminá-la para que o público pudesse melhor compreendê-la. Marlyse Meyer (1980), baseada em observações que fez nos anos 70, assim descreve esse momento de leitura:

> "O comprador, quem em geral nem sabe ler, vai chegando, hesita, manuseia o livrinho. Mas, para saber se o livro lhe agrada, é preciso ouvi-lo. Por isso, forma uma roda com outras pessoas em torno do vendedor, o qual lê a história, com a habilidade de todo camelô de feira. E a leitura, feita em tom declamado (às vezes com auxílio de um amplificador), é interrompida nos momentos emocionantes, para dar tempo ao público de exprimir seus sentimentos, sua curiosidade, sua indignação... Assim, o camelô faz seu público rir ou chorar, retomando a leitura em tom sempre crescente, até o momento de maior suspense, quando a interrompe outra vez: 'O valente vai conseguir vencer o fazendeiro?' 'O mocinho vai conquistar a princesa?' 'Quem quiser saber é só comprar o folheto...' Começa então a vendagem. E, pouco depois, volta a se formar a roda em torno do folheteiro, que começa a ler outro folheto... e assim por diante." (p.4).

A leitura dos versos em voz alta pelo folheteiro e a sua interrupção antes do final da história, para um público disposto em círculo é também registrada por Ivan Proença (1977), Franklin Maxado (1984) e Antônio Arantes (1982). Observe-se a descrição desse momento por este último autor:

> "Os folhetos são cantados numa 'toada' repetitiva, que varia de gênero para gênero (alguns não são cantados, mas declamados) e praticamente de um folheteiro para outro. A 'toada' geralmente marca a subdivisão do poema em estrofes e esta característica é enfatizada na pausa que o folheteiro faz em sua leitura (chamada de 'tranca') a fim de vender os folhetos antes de prosseguir com o poema. O 'tranca' é feito em momentos cruciais do enredo, quando ele já prendeu a atenção do público.

> O canto do folheto costuma ser entremeado de breves explicações ou comentários sobre o desenvolvimento do enredo chamando-se, assim, a atenção dos ouvintes para o que se seguirá." (p.33).

O vendedor, principalmente se fosse o poeta, exercia grande influência na escolha dos folhetos a serem comprados pelos leitores/ouvintes, mesmo quando não liam as histórias em voz alta. Orígenes Lessa, em 1958, testemunhou momentos de compra de folhetos na tipografia de Manuel Camilo dos Santos, em que a cliente pede ao poeta que escolha um romance para ela comprar:

> "- Seu Camilo, eu queria mais um romance...
> - De que qualidade?
> - Qualquer um.
> - Não tem preferência?
> - Quero um bom. O senhor, que é poeta, é quem sabe.
> Ele remexe no balcão, faz a escolha.
> - "O Índio Leão da Selva"... Leve este, que é bom.
> - Se é com índio, eu vou gostar. Ainda mais com leão, - sorri a velha, tão sem dentes, o vivo olhar iluminado." (Lessa, 1984, p.63).

Para os leitores/ouvintes de folhetos, assim, o vendedor e sua *performance* no momento da venda pareciam fundamentais na menor ou maior fruição do enredo das histórias e no processo de decisão de que livretos comprar.

3.2. O papel do enredo

A *performance* do vendedor e o interesse pelo enredo são dois fatores diretamente associados na memória dos entrevistados quando falam dos critérios utilizados na escolha de que folhetos comprar.

Nos depoimentos de Zezé essa questão aparece com clareza: em sua memória, o vendedor "...lia, a gente ouvia, né? Achava bonito, né? E comprava." Na mesma direção, Zeli afirma: "Era, achava bonito e comprava o folheto. (...) A história que a gente achava bonita, nera?" Delita também se refere à beleza das histórias como determinante no momento da escolha de que folhetos comprar.

Edson, o vendedor, afirma que o público leitor de folhetos utilizava como principal critério para a escolha do que comprar o título da história, no caso daqueles já conhecidos, ou o próprio enredo, que conheciam no momento da leitura feita pelo

vendedor. Afirma que a autoria dos poemas não era um fator importante (com a mudança de público nos anos 70 isso também se transforma) no momento da escolha de que folhetos comprar:

> "...procurava o folheto: tem tal folheto? Procurava pelo autor não, procurava pela história, porque a pessoa lia o folheto na feira e perguntava: tem folheto assim? Tem. Num procurava pelo autor não. Hoje o pessoal procura Leandro Gomes de Barros, não sei o quê..."

Segundo Ruth Terra (1983), para o público, não importa o autor. A engenhosidade narrativa, a moralidade e o caráter exemplar eram características que, se estivessem presentes na história, seja de valentes, pelejas, poemas de época ou em romances, eram valorizadas pelos leitores/ouvintes. Alguns entrevistados, no entanto, lembram-se de alguns autores mais lidos e procurados, como mostrarei a seguir.

3.3. A influência dos autores e/ou editores

Em alguns momentos, alguns leitores/ouvintes entrevistados se referiram à importância dos autores e/ou editores na escolha dos folhetos a serem comprados. Esse parecia não ser o fator decisivo na hora da compra, mas exercia alguma influência. Os autores mais lembrados pelos entrevistados foram João Martins de Athayde e Leandro Gomes de Barros. É interessante perceber que foram os leitores que apresentaram maior intimidade com o mundo da cultura escrita, como Zé Moreno e Antônio, além do vendedor, que citaram o nome de alguns autores. Antônio lembra-se, sobretudo, de alguns romances, como *Pavão Misterioso*, *O Cachorro dos Mortos*, *João de Calau*"[325] e *A Princesa e o Dragão*, atribuídas, pelo entrevistado, a João Martins de Athayde. A referência à autoria das histórias é tão forte para Antônio que ele denomina de "história de João Martins de Athayde", ao lado de "história antiga" e "história de poesia matuta", os folhetos. Sugeriu-me, caso me interessasse em comprar alguns livretos, que assim me dirigisse ao vendedor: "- Tu vai assim e diz: 'Eu quero uma história mais antiga, de João Martins de Athayde, história boa.' Aí ele lá mostra a você." Um dos homens com quem conversei, mas não compôs o *corpus* daqueles efetivamente entrevistados, não apenas se lembrava de João Martins de Athayde como o poeta mais conhecido de folhetos na época – "ele foi um dos pioneiro desses livros de cordel" –, como se

[325] O leitor refere-se ao folheto "João de Calais".

recordava também de que era paraibano e de que havia escrito ou editado histórias que muito lhe marcaram – uns "livro bem fabuloso" – como o *Boi Misterioso*, o *Pavão Misterioso* e os folhetos de "Lampião".

A editora de Athayde é lembrada como detentora de um quase monopólio no processo de produção e comercialização dos folhetos na época de seu apogeu:

> "Tinha João Martins de Athayde, era... Leandro Gomes, era... tinha uma porção de gente que eu me esqueço o nome, mas provavelmente quantos pegavam folheto que ia ver o editor João Martins de Athayde, editora João Martins de Athayde, João Martins de Athayde. Dificilmente vinha um outro. Essa família Athayde era um nome..." (Zé Moreno).

No depoimento de Zé Moreno, percebe-se o lugar ocupado pelo poeta e editor João Martins de Athayde em seu imaginário: alguém que se diferenciava em relação a seu público leitor/ouvinte:

> "Na época o... o... tampa mesmo, o danadão que escrevia mesmo, era uma editora chamada João Martins de Athayde, cantor (...), um poeta de nome, a família Athayde. Ainda hoje dentro da Academia de Letras tem gente dessa família. Na Academia Brasileira de Letras, tem gente dessa família não sei o quê Athayde, ainda é sangue daquele povo."

O depoimento desse entrevistado ilustra bem a importância conferida aos autores e/ou editores no momento da escolha dos folhetos. Reconhece que o fator preponderante para a escolha de que folhetos comprar era o enredo, mas associa a qualidade das histórias à autoria e/ou editoria dos impressos. Em sua entrevista, é nítida a consciência de que o texto/história é também um impresso, um objeto material, produzido por um autor e publicado por uma casa editora, fatores que lhe conferia uma legitimidade frente ao público leitor habituado ao universo do cordel:

> "O povo (...) ligava pra história. (...) Mas geralmente as história dele (Athayde) era as melhores, aí é por isso que vendia mais. (...) Quando a história era dele já sabia que tinha qualquer coisa que se aproveitava."

Na mesma direção, Edson afirma não se lembrar de nenhum folheto que tenha sido um fracasso de vendas – que tenha ficado "encalhado" – em toda sua trajetória, iniciada em 1938, como folheteiro. Afirma que, evidentemente, alguns títulos vendiam menos, mas que os folhetos de alguns autores eram garantia de vendas, como, por exemplo, aqueles escritos pelo próprio João Martins de Athayde e por João José da Silva, Sales Azareda,

Francisco de Paula ou Leandro Gomes de Barros, segundo ele, “o cabeça” dos livros de cordel.

Assim, parece que a autoria e/ou editoria, embora não fosse um fator decisivo, também constituía um indicador, pelo menos para alguns leitores de folhetos, de que histórias deveriam comprar.

3.4. Outros fatores

Outros fatores, embora em menor grau, também foram citados pelos leitores/ouvintes entrevistados como importantes no momento da compra dos folhetos, como as capas, por exemplo, que são apontadas como importantes, embora não decisivas, no processo de escolha e compra dos folhetos. Mais uma vez, o fator estético parece o mais importante: se a capa fosse “bonita”, contribuiria para a venda dos folhetos. Em alguns casos, como já me referi em outro momento do trabalho, as transformações ocorridas na capa de alguns folhetos, em especial no momento da substituição dos clichês de zinco por aqueles de madeira (preferido pelos intelectuais), o público tradicional habituado ao universo dos folhetos estranhava e, muitas vezes, deixava de comprar os impressos por neles não reconhecer a capa original. Para Zé Moreno, a capa, que se relacionava sempre com o enredo da história, era um atrativo a mais para o comprador de folhetos: “Se fosse... de... de... de amor tinha a moça e tinha o rapaz, a fotografia, né? Parecida, caricaturado... Se fosse o cantador de viola tinha os dois cantador de viola, tudo caricaturado com uma caricatura bem... quase parecida com o jeito da pessoa, mas que não parecia... não era como o retrato que parecia, era coisa de arrumação.”

Quanto à influência do tamanho dos folhetos – fator relacionado diretamente ao tipo de história[326] – no momento da compra, os entrevistados tiveram opiniões diferentes. Segundo Edson, os romances, em especial alguns títulos, venderam muito ao longo do tempo. Destaca, no entanto, que os que mais eram vendidos eram os folhetos de oito e dezesseis páginas. Essa observação pode ser corroborada pelo que afirma Zé Moreno, que indica um dos motivos que levavam as pessoas a optarem pelos folhetos mais finos.

[326] As denominações recebidas pelos poemas impressos estavam, na produção do folheto e na memórias de seus leitores/ouvintes, intrinsecamente relacionadas ao número de páginas e, conseqüentemente, ao tipo de história que continha.

O entrevistado, embora gostasse dos romances, associados às histórias de príncipes e princesas, preferia os folhetos menores, mais fáceis de memorizar: "Mas passou de 24 páginas já fica mais pesado pra gente decorar. Tem de 8, de 16, 24, 45, não sei o quê, aí já vai ficando mais pesado..." Zeli também preferia os folhetos, "de 8, 16 e 31" páginas. Zezé, por sua vez, tinha preferência pelos romances, com suas histórias de reinos e encantamentos.

4. Os temas e as histórias preferidos pelos entrevistados

Quais eram, então, as temáticas das histórias preferidas pelas pessoas que entrevistei? Que títulos foram mais citados?

4.1. Os romances

Os romances, livretos em geral com 48 ou 64 páginas, na maioria das vezes baseados em histórias da tradição oral ou em clássicos da literatura universal, com seus enredos centrados em tramas de amor, sofrimento e aventura, histórias de encantamento, de reinos distantes e situadas em um tempo indefinido (geralmente a "antigüidade"), foram muito lembrados pelas pessoas que entrevistei. *O pavão misterioso*, *O cachorro dos mortos*, *Zezinho e Mariquinha* e *Romeu e Julieta* foram as histórias mais citadas. Além desse romances, os entrevistados se referiram a outros, marcantes em suas trajetórias: *História da princesa da Pedra Fina*, *Oliveiros e Ferrabrás*, *O soldado jogador*, *A bela e a fera*, *Genoveva*, *Dimas e o bom ladrão*, *O rico avarento*, *Os doze pares de França*, *Luiz de Borgonha*[327], *O reino de Alexandria*, *João de Calau*, *Alonso e Marina*[328]. Edson, o vendedor, cita, além desses títulos, outros romances que permaneceram sendo vendidos ao longo do tempo e que, ainda hoje, são procurados por compradores em sua barraca: *Juvenal e o dragão*, *O boi misterioso* e *Pedrinho e Julinha*.

[327] O nome do personagem é, de fato, Guy de Borgonha.

[328] Cf. depoimentos especialmente de Antônio e Zeli, leitores que mais se lembraram de títulos de romances. Além desses títulos, um exemplar da história da *Garça encantada* – editado em 1950 – foi-me doado por esta última entrevistada.

Das histórias citadas, talvez a mais marcante entre os leitores/ouvintes que entrevistei tenha sido a do *Pavão misterioso*[329], analisada na Primeira Parte deste trabalho. Alguns de seus versos, Antônio ainda retém na memória:

> "'Eu vou contar uma história/do pavão misterioso/ que levantou vôo da Grécia/ tão rápido, tão corajoso/ raptando uma condessa/ filha de um conde orgulhoso.' Isso é Pavão Misterioso. (Declamando:) 'O velho de tudo que era dono (...)/ de fábricas de tecidos, com novas propriedades/ e dinheiro (...) deu a seus filhos/ porque eram bem unidos./ Depois que o velho morreu/ que fizeram a combinação,/ até o rei João Batista concordou com seu irmão/ e foram negociar/ na mais perfeita união.' Os dois irmãos... E aí eu não sei mais não. (risos) A história do 'Pavão Misterioso', né?"

A mesma história foi lembrada, com emoção, por Zé Mariano: "...era um folheto que eu dava muito valor, que eu gostava muito. (...) Mas acabou-se, nunca mais eu vi esse 'Pavão Misterioso'". Ao falar desse folheto, o entrevistado frisou que, há muito tempo, havia comprado um exemplar. Perguntado sobre a história, o entrevistado afirmou não se lembrar dela, embora um dia já a tivesse memorizado parcialmente:

> "...aí eu ainda peguei... duas palavras do 'Pavão Misterioso', mas agora... acabou-se, nunca mais... Depois que fiquei velho eu me esqueci (risos) (...) A história contava que... negócio... ele vivia na Grécia, um homem que... um homem que era... o véio, o rico, milionário, num sei que lá... É uma história quase assim que contava. (...) Aí contava uma história assim, mas eu não peguei mais não, depois que eu fiquei véio, pronto, perdi tudinho. Foi num foi, no serviço assim, eu gostava de decorar ele, 'O Pavão Misterioso'. Eu contava aquelas palestra, mas hoje não tem, não sei mais."

Outros romances também foram recordados, de maneira particular e carinhosa, por alguns entrevistados. Zé Moreno lembra-se de muitas "histórias de amor", como a da *Princesa da Pedra Fina*. E explicita como se dava, aos olhos do leitor, o processo de criação das histórias pelos poetas:

> "...com um filme de cinema o historiador fazia uma história versada. (...) Um filme de cinema qualquer, uma história... (...) aí quer dizer, o que ia valer era o versado da história e quem tava lendo aquilo não tinha a menor idéia de onde surgiu o começo daquilo, como ele soube dessa história aí... Mas isso ele (...) era mais andado, mais vivido. Sabia, né? Então fazia aquilo. A veia poética do cara..."

Apesar de dizer que não estava "bem lembrado" da história, sugerindo que eu mesma "pegasse" o folheto para olhar, Antônio pôde se recordar do enredo e de alguns versos de o *Cachorro dos Mortos*, uma de suas histórias preferidas:

---

329 Cf. depoimentos de Antônio, Zé Mariano, Edson e Zeli.

> "O bandido... matou a mulher, matou (...), matou dois irmão e o cachorro ficou vivo, o cachorro dos mortos. Aí o cachorro ficou amarrado assim, ele foi e disse: 'O cachorro num fala, num vai dizer nada.' Aí passou a corda assim, (...) o cachorro. Aí correu pra fazenda e foi avisar na fazenda. (...) Aí na última palavra que aparecia na vida dele (declamando): "Se o velho falasse pros filhos (...)/ console minha mãezinha, ainda assim abençôe/ os pobres filhos que tinha."

A história de *Alonso e Marina* foi lembrada também por Zeli, Zezé e Delita e referida, por elas, como um dos folhetos preferidos por seus pais e marido. Além disso, as entrevistadas afirmaram já terem assistido a cantadores cantarem a narrativa. Alonso, protagonista da história, era "enjeitado, criado sem pai nem mãe". Zeli afirma que sabia, de memória, alguns versos da narrativa:

> "Eu sabia até decorado (declamando): 'Marina era uma moça muito rica e educada, pegou uma arma na mão, disse que não possuía nada, que era criado com cobra.' Criado feito cobra... 'Porém amou Marina, Marina apaixonou Alonso, que não possuía nada.' Né? 'Ambos nasceram num sítio num dia, na mesma tarde, pegaram logo se amar com 9 anos de idade. Se todos dois fosse vivo era um casal de qualidade.'"

Histórias que receberam versões em outros meios de comunicação, como o cinema e a televisão, como *Sansão e Dalila* e *Escrava Isaura*, também foram lembradas pela entrevistada. Além desta última, outra história baseada em clássicos da literatura brasileira foi lembrada por Zeli: *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, considerada, por ela, uma história "muito bonita". A história da *Escrava Guiomar* foi lembrada por Zezé. Em conjunto, as duas irmãs lembram-se de histórias baseadas em contos de fadas tradicionais, como *A Bela Adormecida* e *Branca de Neve*.

Em alguns casos, os leitores/ouvintes não se lembraram do título das histórias, mas do personagem principal, do enredo ou de parte dele. Zeli, por exemplo, recordou-se de que gostava das histórias de "Mariquinha" e de "Dagmar, mas não conseguiu se lembrar de seus títulos completos ou de seus enredos. O enredo de um outro poema foi lembrado por Zezé e Zeli, conjuntamente. A narrativa foi sendo reconstruída, de maneira às vezes um pouco caótica, pelas duas.

"Zezé - Tinha aquela que... a que o amo jogou... roubou o colar da princesa.
Zeli - Sim, foi. Aí eles mandaram ele pro reinado.
(...)
Zeli - Aí ele foi, o empregado foi e levou comida pra ele. Era pra ele passar três dias: bem cedo, meio dia e de noite. É... aí quando chegou de noite, aí ele disse pro cara: 'De três...'
Zezé - 'Eu já vi um...'
Zeli - 'Eu já vi um'. Aí o cara correu, né? Mas era o dia, né? Que era três dia que ele ia passar, né?
AM - Ah...
Zeli - Aí ele disse pra o cara: 'De três eu já vi um.' Aí o cara disse: 'Rapaz, ele sabe adivinhar, porque de três ele já viu um. Tu vai amanhã.' Aí ele foi. Quando ele acabou de comer, tudinho, aí ele disse: 'Dos três, eu já vi dois.'
Zezé - Eita!
Zeli - Aí pegou, chegou lá: 'Ele sabe que foi a gente, ele vai dizer, o que a gente vai fazer? Aí tu vai, tu vai e acerta com ele, que ele já adivinhou que de três ele já viu dois.'
Zezé - (risos)
Zeli - Aí ele foi. Quando chegou lá ele disse: 'Pronto, eu agora dos três vi todos três. Aí o cara se ajoelhou e pediu que ele não dissesse nada, que foi eles que roubaram. Aí ele disse: 'Apois tá certo, foi vocês que roubou, eu não vou dizer não. Você pegue, procure um peru, aí mate e enfie no papo do peru o colar da princesa, que aí eu vou e.. e dizer lá ao rei que foi o peru que engoliu, né?'
Zeli - Mandou pegar o peru, aí abrir o papo, aí ele disse: 'Tá.' Aí ele fez assim, aí quando chegou a hora, aí puxaram ele: 'Cadê você, adivinhou?' 'Não, num foi que ninguém roubou não, a rainha, a princesa que caiu... E esse peru esse aí, pegue ele que ele tá com o colar dentro dele, no papo dele.' Aí pegaram mataram e acharam o colar. Mas porque os homem pensavam que eram eles três, né?
Zeli - De dois, de três já vi um, né? Mas era os dias coitado, era os dias que ele nunca tinha... num sabia, né? Aí ele foi, ele saiu, foi s'imbora só por causa disso, né? Coitado, ele não sabia de nada (...) já morrendo de medo, terminou, venceu."

Como se pode observar, na história, mais uma vez, as idéias de verdade e justiça estão muito presentes. Zezé e Zeli lembraram-se, ainda, de um folheto em que sobressai a capacidade do protagonista – pobre – de, através da inteligência, do desejo de lutar e da persistência, honestamente, alcançar um sonho, partilhado por tantos mortais: casar com a princesa. O rei prometeu aos súditos que se alguém, entre eles, conseguisse elaborar uma adivinhação que ele não decifrasse, casaria com a sua filha. Um pobre rapaz aceitou o desafio e acabou conquistando o que desejava.

"Zezé - Aí botou... fez um saquinho com bacalhau com farinha e saiu. Chegou mais adiante encontrou, acho que foi uma... como é que se chama... uma bu... uma burrinha, né?
Zeli - Foi.
Zezé - Tava pra... pra ter bichinho, né? Aí parece que ele fez o parto da bicha, parece que ele tirou a bichinha, né? E ficou, e isso demorou muitos anos e ela ia crescendo, né? Quando ela tava boazinha de andar, aí saiu com ele, aí ele cortou..., a mãe

morreu, né? Pra salvar a filha ele matou a mãe. Aí tirou um pedaço do couro da mãe e saiu com ela na... na mão e a bichinha, né? Isso foi quase chegando um ano, né? Mais adiante encontrou um pássaro.
Zeli - Atirou num pássaro e matou o outro.
Zezé - Aí ele matou o que não via (...), aí ele pegou...
Zeli - O passarinho...
Zezé - O passarinho com um cacho de uva. Aí ele fez o vinho, né? Isso há... há muitos anos, a burrinha já num tava mais agüentando ele, né? Montado, né? Aí foi chegando na porta do palácio, né? 'Abram a porta pra eu entrar.' Esse amarelo vai ser queimado porque ele num sabe, já tinha passado num sei quantos príncipes na frente dele, a contar história e a vez dele... como é que chamava?
Zeli - Adivinhação.
Zezé - Adivinhação.
Zeli - Ele tinha que contar uma história que ele não podia saber, né?
Zezé - Aí ele foi chegando: 'Aceite, aceite senhora esse copo de vinho, que a árvore de pena levaram pra o ninho, estou amontado em quem nunca nasceu, e o couro da mãe trago na mão.' (risos) E aí ele disse: 'Repita novamente.' Aí ele disse: 'Aceite Senhora esse copo de vinho, que a árvore de pena levaram pra o ninho, estou amontado em quem nunca nasceu, o couro da mãe trago na mão'. Aí repetiu três vez, né? E a rainha...
AM - Num sabia...
Zezé - A rainha não decifrou. Aí ele casou (risos) com a princesa. Aí ele fez uma festa medonha, depois foi buscar a mãe dele que era pobrezinha (risos). Tinha esse folheto também."

Crispim lembrava-se, particularmente, do enredo – embora não se recordasse do título ou de qualquer outra indicação – de uma história que ouviu em folheto. A narração da história trouxe à tona sentimentos e emoções do entrevistado, para mim, de alguma forma, surpreendentes:

"Tinha outro folheto de uma mulher, uma moça que se casou, (...) do casamento dela, o marido foi... dela... foi pra o exército e ela ficou grávida e não sabia. Os caba levantaram uma... calúnia com... dizendo pra ele. De lá, ele mandou pra matar... Mas não mataram. Levaram ela pra uma serra, soltaram ela lá numa serra, viu? Ela chegou lá na serra, arrumou um pedaço de (inaudível) numa casa (?) se aboletou dentro, lá teve a menininha, uma menina (enfático). Teve a menininha. Quem foi que pariu ela? Uma veada do mato, também deu cria lá dentro da pedra mais ela. Viu? Agora ali ela fazia um... um coliado com a veadinha e com a menina dela pra mamar nela. Ela fazia aquele coliado pra veadinha mamar no peito dela mais a menininha, né? E o leite da veada ela mamava pra ela. E assim tirou... Lá o esposo dela tirou o tempo... do exército. Quando chegou nem se lembrava mais dela. Já tinha mandado porque ela tinha sido falsa a ele. Mandado porque ela tinha sido falsa a ele, já tinha mandado pra acabar com ela lá pelos mato, só que levaram pra lá e deixaram. Mataram mas deixaram."

Nesse momento da narração, Crispim introduz sua própria opinião a respeito dos rumos que tomará a história. As idéias de justiça e de verdade são destacadas por ele:

> "Mas Deus é justo, Deus é grande, lá ela passou por uma necessidade tão triste, viu? Aí quando ele chegou um dia, saiu mais os companheiros, saiu pra uma caçada na serra. Quando ele chegou numa carrada de pedra que descobriu a boca da furna ela já tava nua e vestida, porque o cabelo dela é quem vestia ela. Aí... Sim, quando ele chegou bem depressa que viu aquele bicho espantou-se, ficou com a espingarda aqui, ela aí falou pra ele... Conheceu ele ainda."

Após alguns segundos de silêncio, Crispim chorou e, com dificuldades em retomar a narrativa, concluiu a história, dela novamente tirando "lições" que certamente o ajudam a viver melhor: "A falsidade... (silêncio) Aí ele volta, foi na gruta buscar ela e levou... vestiu. Vou dizer, viu? Falsidade, menina, é um castigo, é um horror, é..." Novamente, o homem sertanejo de 86 anos chora: "Porque isso é uma falsidade muita grande, né? Sei não. Aí foram viver, né? Aí pegaram outra pessoa (...) Ela, mataram, viu?" E, voltando a falar normalmente, delimita o fim de sua narração: "Eu sei que aí terminou a história." Um longo silêncio, então, fez-se.

Zeli lembrou-se do romance *Genoveva*. Durante sua narração, à semelhança de Crispim, fez observações e tirou lições da história. No processo, foi auxiliada por Zezé. Amor, traição, injustiça, verdade e destino se misturam nessa história de reis e rainhas de um reino distante. Para as leitoras, sobressai, na memória, a beleza da narrativa e o quanto era (e ainda é) capaz de comover, de emocionar, de se transportar para outros mundos, de trazer lições para a vida:

> "Zeli -... Genoveva era uma rainha, né? Aí o... o rei viajou... o rei viajou. Aí um homem que queria ter ela pra ele, aí botou... Ela tinha um sinal no seio, aí ele pagou, deu dinheiro a uma velha, aí a velha foi pra lá, pra... pra casa da mulher. Chegou toda molhada, toda, tudinho. Aí ela era muito boa, aí botou ela pra dentro e deu remédio a ela, tudinho, deu roupa quente e botou ela pra dormir, né? E a véia pra vê, né? Quando foi de noite, ela tirou a roupa, né? Botou assim no cantinho e tirou a roupa pra dormir. Aí ela viu o sinal e disse ao cara. Aí quando o rei chegou, aí ele disse... disse que tinha visto. Aí pegou ela, mandou o... pegou a mulher, mandou botar ela na mata pra matar ela na mata, só sei que na mata. Foi pra mata e quando ela tava no meio da mata, lá vinha os bichos, e ela saiu correndo. Eu sei que ela se salvou, né? Se salvou, e depois que o rei soube toda verdade, né? Aí mandou buscar ela. É a história de Dona Genebra, né? Uma rainha. E tem também a história do menino, do homem que tinha um menino, nasceu um menino. A história de... 'Casamento e mortalha no céu se talha'[330]. Aí nasceu um menino com um, com um...
> Zezé - Com um caroço.
> Zeli - Com um caroço nas costas, uma corcunda, uma perna aleijada e um olho. Aí quando o menino nasceu, aí o padinho dele foi e viu escrito no... na testa que ele veio

[330] Segundo Ruth Terra (1983), o folheto *Casamento e mortalha*, de autoria de Francisco das Chagas Batista foi publicado, inicialmente, com o título *O amor de Celina*.

com a sina de casar com a filha do... do... do rei, né? Aí o homem chegou, mandou pegar ele, botar dentro, roubou ele, botou ele dentro do caixão e mandou matar, mandou jogar, matar, né? Aí os homem saíram com ele, dois homem saiu com ele na cabeça. E ele dentro cantando, cantando, cantando, cantando. Aí eles tiveram pena, aí jogaram ele no rio, no mar, aí vinha um navio de um homem rico, o dono do navio rico. Pegou ele, botou dentro do navio e levou ele pra uma cidade bem longe. Chegou lá operou a vista dele...

Zezé - Um país, né?

Zeli - Um país. Botou out... um olho nele, um olho, operou o olho dele, tirou o coisa, a perna dele, tudinho. Aí ele era um engenheiro famoso. Aí esse rei precisava de um engenheiro, né? Famoso... Aí mandou chamar ele, né? Mandou chamar o engenheiro, aí ele veio e ele tinha a camisinha, guardadinha, que o padrinho dele deu. Uma camisinha com o nome dele, tudinho, e ele andava com isso escondido no bolso. E quando ele lá no dia... aí mandaram buscar. Aí a moça ficou logo doida por ele, que ele nasceu já com a sina de casar coma moça, né? Ficou doida por ele, tudinho. Aí ele foi, pediu pra casar com ela, tudinho. Aí quando tava indo pra o casamento, aí ele puxou o... a roupinha e mostrou a roupa e o nome e tudinho, o dito que ela nasceu com a sina de casar com ele. Mas o rei mandou matar ele que é pra ele num casar, né? E ele casou. Aí o nome do folheto é 'Casamento e mortalha no céu se talha', essa história.

AM -Ah, sim.

Zeli - Porque é muito comprida... Conta isso tudinho, sai contando... tudinho... Quando eles sai com ele andando e ele cantando: 'Não me mate não, num sei quê'. Aí os homem ficaram com pena e jogaram ele no mar. Aí tem também a outra história da rainha que teve... que tava pra ter menino e a outra mulher pobrezinha tava também grávida. Aí tinha a camareira que era amiga da pobrezinha. Aí a pobrezinha pediu pra quando a rainha tivesse menino, ela... , elas ia ter tudo num tempo só, ela botar a menina no lugar da rainha e matar a princesa, né? Aí, oxente, quando nasceu a camareira fez a troca, pegou a menina da pobre e botou no lugar da rainha e pegou a menina da rainha e pegou, jogou dentro do... do rio. Aí uma lavadeira muito longe achou, achou ela, aí levou pra casa, né? Levou pra casa, aí ensinou, ela aprendeu a bordar, a costurar, tudinho... Aí chegou o tempo da rainha de casar, de a princesa de casar. A princesa era bem ruim, chamava-se até Margarida, era bem ruim a menina, um gênio ruim medonho, que quando foi perto aí o rei mandou chamar todo mun... todos os príncipes para vim pra casar com a filha, né? E a menina, a da... Georgina, que era da lavadeira que criou ela, aí ela foi vender flores na... na chegada dos príncipes. Aí quando ela tava vendendo flores, aí vem o dito que era o pretendente pra casar com a princesa, aí comprou a flor dela e achou ela muito bonita e disse que queria falar com ela. Aí ele vestiu-se, naquele tempo chamavam plebeu, nera? Antigamente. Vestiu uma roupinha de gente pobre e foi bater lá no palácio da menina, aí se apaixonou pela menina, pra casar com a menina, e foi... Até que um dia o rei soube. Quando o rei soube mandou pegar a mãe e a menina e botar na cadeia. Quando a menina chegou na cadeia com a mãe, a mãe da menina mesmo, da que era... da princesa, tava presa, aí contou tudinho a Georgina. A história, né? Aí pronto, aí foi lá pro reinado, foi descoberto tudinho. Aí a outra que tava no papel de rainha, de princesa, caiu (inaudível) suicidou-se.

AM - Ave Maria!

> Zeli - Pra você ver o destino, não tem quem corra do destino não. O príncipe que vinha pra casar com ela se apaixonou pela mesma rai... princesa, que a princesa era ela mesmo, nera?
> AM - Era.
> Zeli - A outra não era princesa. Pra ver como é a sorte. Essa é uma história mesmo muito bonita, lindo (enfático) esse folheto. Eu não sei se eu ainda tenho ele."

Os romances e suas tramas de amor, traição, injustiça e verdade foram os mais lembrados pelas pessoas que entrevistei. Baseados em histórias tradicionais, em alguns casos adaptadas a aspectos da realidade local, as narrativas foram, sobretudo, referidas por seus leitores/ouvintes em sua dimensão estética: bonitas, comoventes, sentimentais, ritmadas, agradáveis, capazes de fazer chorar e rir são características das histórias consideradas fundamentais. Transportando-os para reinos distantes e realidades imaginárias, eram capazes de dar prazer e fruição aos que delas desfrutavam.

4.2. Anti-heróis e "Amarelinhos"

Histórias de anti-heróis também foram muito lembradas pelos entrevistados, como as de João Grilo e Cancão de Fogo[331]. O vendedor Edson afirmou que os folhetos com as histórias desses dois personagens foram bastante vendidos ao longo do tempo, sendo muito procurados pelos compradores ainda na atualidade.

As "presepadas" de João Grilo foram particularmente lembradas, com alegria, por alguns entrevistados[332]. Antônio, por exemplo, não somente se lembrou das muitas histórias que havia lido, como me aconselhou a comprá-las. Ainda hoje, o entrevistado retém na memória versos dos folhetos desse anti-herói. No meio da declamação, certificou-se de que eu estava realmente gravando sua fala e, em outro momento, questionou se eu estava entendendo a história, atitudes que revelam uma valorização do

[331] *A vida de Cancão de Fogo e o seu Testamento*, de autoria de Leandro Gomes de Barros, é composto de duas histórias com o mesmo personagem. A primeira conta algumas das proezas feitas por Cancão de Fogo, um esperto e desonesto menino, em vários lugares do Brasil. A segunda história trata da última esperteza de Cancão: no momento de sua morte, em seu testamento, deixa bens para o juiz e para o escrivão; bens que descobrem, posteriormente, não estavam em nome de Cancão.

[332] Cf. depoimentos de Zé Mariano, Antônio, Crispim e Ana Maria. Como já me referi na Primeira Parte deste trabalho, o folheto *As proezas de João Grilo* é considerado um "clássico" entre os livros cômicos de cordel.

poema e, ao mesmo tempo, de sua capacidade de memorização[333]. Ao terminar a declamação, Antônio, rindo, afirmou que não sabia o resto da história.

Nem sempre, no entanto, o conhecimento das histórias desse anti-herói era fruto da experiência dos leitores/ouvintes com os folhetos impressos. Zefinha, por exemplo, também conhecia as histórias de João Grilo, suas "presepadas", sua esperteza. No entanto, o seu contato com o personagem deu-se através das histórias que eram contadas oralmente. Esse dado confirma que as relações entre tradição oral e folhetos impressos eram muito estreitas. Através de folhetos, Zefinha conheceu um outro anti-herói: Camões[334]. Outros anti-heróis também foram lembrados, como Pedro Malasarte[335]. Crispim lembrou-se especialmente do folheto que trazia a história de Jeca Tatu[336], para ele, um "bicho do primeiro século". E assim me narrou a história:

> "Era um pobre doente... Viu? Tinha uma doença nos pés... tinha uma doença no... nos pulmão. Aí depois ele... a gente viu ele tirando uns bicho, uns negócio assim, um negócio... Um espelho, botava no pé, o bicho puxava, aquele bicho. Ele vinha... no... no folheto desse... Tinha ele assentado no mato, com um cachorro do lado, um cachorrinho mago assentado do lado. (...) Ficava lá sentado no mato com o pé assim pra riba, porque ele não assentava o pé no chão porque era cheio de bicho. Cheio de bicho. Mas depois a gente viu ele já... muito tempo... o doutor passou um remédio pra ele. Aí tinha ele com aquele negócio botando assim no pé, aquele negócio puxava, extraía, aquilo feio... extraía. Aí ele ficou bom! Engordou, trabalhou... Naquela época num trabalhava, engordou, trabalhou."

Segundo Renato C. de Campos (1977/1959), a figura do herói "ladino" e "astucioso" sempre foi muito popular, em todas as épocas e lugares. O autor cita exemplos de personagens com essas características tanto na tradição ocidental quanto na oriental. No Brasil, assim como em Portugal[337], Pedro Malasartes possui um lugar de destaque na

---

333 A análise da memorização desse folheto por Antônio será feita no capítulo VI.

334 Camões é também um anti-herói popular. Seu nome advém provavelmente da popularidade do escritor português. Cf. Campos (1977) e Manuel Diégues Júnior (1986).

335 Cf. depoimento de Zeli. Segundo Renato C. de Campos (1977/1959), poetas populares e trabalhadores rurais utilizam "Malasarte" e não "Malasartes".

336 Jeca Tatu foi objeto de polêmica entre os folcloristas na época. Leonardo Mota (1987/1921), por exemplo, denomina o personagem de Monteiro Lobato de uma criação dos "literatos de beira-mar". Acreditava que, através de suas pesquisas de campo, poderia "desmoralizar a lenda do jecatatuísmo derrotista" (p.313).

337 Na Espanha, o personagem, de quem há referências desde o século XVI tem o nome de Pedro Urdemales. Anti-heróis semelhantes também foram encontrados na França. Cf. Renato Carneiro de Campos (1977/1959).

literatura popular, como, por exemplo, em contos. Segundo o autor, as histórias de Pedro Malasartes foram, aos poucos, transformando-se, dando lugar, cada vez mais, a anti-heróis "amarelinhos", estilizados por Monteiro Lobato na figura do Jeca Tatu, também transformado em histórias de folhetos. Entre esses personagens, destacam-se Cancão de Fogo[338], João Grilo, João Leso e Camões, todos com corpo franzino, mas capazes de fazer peripécias, vencendo obstáculos, enganando os poderosos.

4.3. Lampião e outros "valentes"

As histórias de cangaceiros, em especial de Lampião também foram lembradas por alguns entrevistados. O cangaceiro foi tema de diversas histórias de folhetos, na época em que viveu, mas também depois de sua morte. Entre os primeiros, destacam-se aqueles poemas que narram suas aventuras, seus crimes, as perseguições que sofria da polícia, o terror que provocava sobretudo entre os sertanejos. Depois de sua morte, muitas histórias continuaram a ser escritas, destacando-se as que podem ser classificadas como irônicas, jocosas, engraçadas: *A chegada de Lampião no inferno*, analisada na Primeira Parte do trabalho, é o exemplo clássico desse gênero, muito marcada na memória de alguns entrevistados.

Histórias de outros valentes também foram lembradas pelas pessoas que entrevistei. Um dos folhetos preferidos de Zé Mariano era aquele protagonizado por Antônio Cobra Choca, comparado, pelo entrevistado, a um cangaceiro:

> "E aí puxava o revólver, puxava, é... o... é... ele era cangaceiro naquele tempo, chegava, ele dizia que era o mais brabo naquele lugar. Chegava na cidade, o mais brabo que tinha era ele. Aí topava com outro mais brabo também, né? Aí vamo brigar."

Para o entrevistado, as pessoas gostavam desse tipo de história porque, na vida cotidiana, ocorriam fatos parecidos com os que eram lidos/ouvidos nos folhetos:

> "Só que era assim mesmo, antigamente o pessoal chegava... aqueles homem chegava e o brabo era ele só, puxava logo uma faca (risos), matava os outro: 'O brabo aqui sou eu' (...) hoje... o tempo hoje tá mais civilizado."

[338] Câmara Cascudo (1994/1953) se refere a esse personagem como uma "espécie matuta" de alguns anti-heróis criados em outros países, como Lazarilho de Tormes, Gusmán de Alfarache ou Estebanillo González.

Na mesma direção, Zé Mariano se lembra das histórias de *Oliveiros e Ferrabraz* e a do *Seringueiro*[339] que, em sua memória e interpretação, estavam associadas ao cangaço: "Tudo isso era gente de cangaço, era gente que brigava, que naquela época se brigava, era isso, era aquilo outro. Brigavam, chegavam fazendo desordem, isso e aquilo outro. Um queria ser mais brabo que o outro, n'era? (risos)".

Segundo Renato C. de Campos (1977/1959), talvez o maior número de folhetos existentes seja sobre homens valentes. Segundo o autor, aos poucos, os folhetos sobre cangaceiros foram diminuindo e sendo substituídos por histórias de sertanejos valentes. Esse processo ocorreu ao mesmo tempo que os reis das histórias tradicionais foram-se transformando em fazendeiros ou senhores de engenho.

4.4. Políticos

Folhetos narrando a vida de personagens políticos importantes na época também foram lembrados. Edson destaca alguns desses folhetos, de grande sucesso de vendas:

> "Naquele tempo que morreu Getúlio Vargas você vendia de cansar. Getúlio Vargas vendeu tanto, foi milhares de folhetos. Morreu Agamenon, a mulher de Agamenon, olhe não dava vencimento, a gráfica não dava vencimento pra fazer folheto, o cordel de Agamenon. Era cheio de gente comprando, tinha muita gente vendendo."

Crispim lembrou-se também de um folheto impresso na ocasião da morte de Vargas – para o entrevistado, quando "deram fim a ele" – e de sua curta presença nas feiras: "...saiu o caba lendo o folheto dele também, mas foi poucos tempo, se foi 8 dia foi muito."

Segundo Manuel Diégues Júnior (1986), por ocasião do suicídio de Vargas, em 1954, entre 20 e 30 folhetos sobre o tema foram publicados. Muitos, como afirmou Edson, aproveitaram para reconstituir a vida do presidente, narrando sua participação na vida política do país em seus momentos mais significativos.

339 *Seringueiro do Norte*.

4.5. "Acontecidos"

Os entrevistados se lembraram também de folhetos que foram baseados em fatos ou boatos ocorridos. Edson se lembra de alguns desses folhetos que, segundo ele, venderam muito. Um deles contava a história do *Bode Cheiroso*, um bode que, por gozação, foi candidato a vereador em Jaboatão, recebendo seis mil votos.

Na década de 70, a "Perna Cabeluda", uma "assombração" que aparecia nas casas do Recife, tornou-se tema de sucesso de um folheto. O vendedor lembrou-se, ainda de um folheto que contava a história de duas mulheres que se casaram, no Córrego de Euclides, no Recife:

> "Aquele lá foi uma falsa, porque a mulher ia casar, o noivo dela tava no Rio, então ele mandou aquela procuração, ela ia levar um rapaz pra assinar, levou uma mulher.. Aí levou uma mulher, casou com uma mulher (risos). Foi a interpretação dada, né? Foi a interpretação porque realmente, ela morava lá no Córrego do Euclides e o menino tava no Rio, casaram por procuração. Levava um rapaz pra assinar lá o..., mas não, levou outra mulher. Duas testemunhas e uma mulher."

O folheto *O barbaro crime das mattas da Varzea*, analisado na Primeira Parte da tese, foi recordado, de maneira marcante, por Zeli, Zezé e Delita. Embora não se lembrassem do título ou do autor do poema, as três entrevistadas lembraram-se do enredo da história, que, como se viu, narrava um caso que teve grande repercussão na época em que ocorreu, típico das páginas policiais dos jornais: uma mulher, de nome Laura ou Maria, foi assassinada por seu amante e seu corpo foi encontrado nas matas de Boa Viagem, bairro do Recife. Como se vê, na memória das entrevistadas, o nome da personagem ou o local em que ocorreu o crime se tornam secundários na reconstituição do enredo: importa que a vítima do crime foi uma mulher e que ele ocorreu em uma mata de um bairro relativamente isolado na época. As três leitoras/ouvintes contaram a história conjuntamente, complementando, entusiasmadas, as informações que uma ou outra esquecia. Segundo as entrevistadas, o acontecimento, além da publicação em folheto, ganhou também uma versão em música, da qual ainda retêm trechos na memória. Delita foi particularmente consultada quanto à versão musical da história; segundo suas filhas, a mãe gostava e, freqüentemente, cantava a música: "Ela cantava era muito (...) sabia todinha e esqueceu, tinha no folheto que ela lia." Em alguns momentos, as três cantaram trechos da música ao mesmo tempo:

> "No dia 29 de maio/um horrível crime se deu/na mata da Usina da Várzea/a infeliz da Maria morreu/Seu amante coitado/que tão desgraçado/parecia ser/ Preferiu a matar sua amada/do que a vergonha jamais sofrer."

Na versão musical, como se vê, são indicados a data, o local do crime e o nome da vítima. Esse dado parece corroborar a hipótese de que, para as entrevistadas, o mais importante no poema é seu enredo, com as idéias e valores universais que é capaz de suscitar, de fazer refletir, de confirmar aquilo que elas já sabem, através de suas vivências, provocadas por um determinado tipo de inserção social, cultural, de gênero, naquela sociedade específica. Ao terminar de cantar, Delita interpretou o que os versos insinuavam: "É a história do que ela fez com ele, ele teve vergonha dela que arranjou outro homem, ela arranjou outro homem. Ele matou ela." O tema do folheto, para a entrevistada, tornou-se, assim, "a história do que ela fez com ele" e não do assassinato, ou seja, do que "ele fez com ela". A mulher, como em tantos outros folhetos, é a traidora e, como tal, pôde ser assassinada por seu amante, envergonhado da traição. De maneira semelhante ao que ocorre no folheto, Maria é apenas adjetivada de "infeliz", enquanto seu assassino, maculado pela vergonha de ser traído, é qualificado de "coitado" e "desgraçado". Assim, parece sobressair, na memória das entrevistadas, a versão "masculina" do fato, marcante no folheto e, ao que parece, na música composta na época – e significativamente diferente daquela reconstituída pelos jornais.

Um outro crime trágico, que tem em seu núcleo alguns dos mesmos elementos do folheto citado anteriormente – em especial no que se refere à dominação e à violência masculinas –, foi lembrado por outra entrevistada. Zefinha não se recordava do nome, nem do autor, nem a quem pertencia esse folheto que a marcou profundamente. O enredo, no entanto, está em sua memória. Uma moça tinha uma amiga de quem seu pai não gostava: "Daí ele não queria a filha dele com essa amiga e aí a moça botou essa outra moça pra dormir na cama dela e foi dormir na rede. De noite o pai dela com raiva levantou-se pra matar a amiga da filha, só que matou a filha ao invés..."

4.6. "Safadeza"

Folhetos de "safadeza" foram, ainda, lembrados pelos leitores/ouvintes entrevistados. Na memória de Zé Mariano, como já me referi, esses poemas eram lidos somente por homens que, reunidos, muito se divertiam com as histórias. Zezé, no entanto, também se lembrou da existência desses folhetos, como aqueles do cego Piranha e do *Matuto que vendia banana*. Segundo a entrevistada e sua irmã Zeli, essas histórias eram lidas também pelas mulheres, no espaço doméstico. De acordo com elas, "palavrão todo mundo lia": "era tanta graça". A história do matuto foi particularmente lembrada pelas duas que, no processo de rememorá-la e narrá-la, muito se divertiram, gargalhando em alguns trechos.

> "Zeli - Era, o homem vendendo banana... Aí a mulher disse pro matuto: 'Essa banana tá muito mole'. Aí ele disse: 'Dona, eu sou matuto macho, eu ponho na rua a banana mole, a dura eu boto em baixo.'
> Zezé - (risos)
> Zeli - É porque a banana mole é em cima, né? Aí ela disse assim: 'Mas eu não quero comprar banana não, porque não tem quem leve, não.' 'Dona, a senhora vai na frente que eu vou com a banana atrás.'
> (risos)
> Zeli - Ah, tinha muita, a do fumeiro, né? Que vendia fumo, e do homem que foi comprar a saia pra mulher e uma calça pra ele... Era muita coisa... Dizia as palavra tudo errado, né? É tudo errado, ele num dizia as palavra certa, não. (silêncio) Tudo errado, o depoimento errado, ele não dizia uma palavra certa, era tudo errado."

Segundo Liêdo Souza (1976), os folhetos de "safadeza" ou "putaria" foram referidos pelos poetas populares, em sua pesquisa, com muita cautela, na medida em que já lhes haviam causado sérias dificuldades, como, por exemplo, a invasão da polícia e o fechamento de várias gráficas editoras. Esse tipo de folheto floresceu realmente na década de cinqüenta, quando proliferaram publicações clandestinas. O problema tornou-se tema de debate, na época. No "Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros", realizado em Salvador, em 1955, por exemplo, o poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, presidente da Associação Nacional de Trovadores e Violeiros e organizador do congresso, incluiu um item nos estatutos da Associação dizendo que ela foi criada "para moralizar a poesia e combater toda espécie de licenciosidade". (apud Souza, 1976, p. 90).

4.7. Gracejo

Histórias de "gracejo", em alguns casos estreitamente relacionadas às consideradas, por alguns entrevistados, de "safadeza", também foram referidas. Zezé lembrou-se, rindo, da história de *O velho que vendia banana na feira*, referida também como folheto de "safadeza", e da história de um "matuto" atrapalhado:

> "Zeli - É... Num tinha a história de um matuto, nera? Que escreveu pra mãe dele? (para todos:) 'Mãe, vai uma carta uma por dentro da outra, se uma não chegar a outra che...' Não! 'Barreiro, minha mãe...' Porque ela morava em Barreiro, né? Já conheceu Barreiro?
> AM - Já.
> Zeli - 'Barreiro minha mãe, Barreiro minha mãe', né? 'Boto uma carta por dentro da outra se uma não chegar a outra chega' Né? 'Mãe...'
> Zezé - 'Aqui é muito bom...'
> Zeli - 'Aqui é muito bom, eu só lá num vou, a senhora só cá num vem. Mãe, a senhora vá comendo a mandioca de Mané, enquanto a minha endurece.' É que a dele não tava boa e a de Mané tava molinha ainda, né?
> Zezé - E essa coisa de comer banana de quatro pé? (risos altos)
> Zeli - (risos)
> AM - (risos)
> Zeli - Aí...
> Zezé - Tinha Mariazinha, a noiva da quadrilha... (risos)
> Zeli - É... Aí: 'Mãe, venda o... cavalo de Mané e agüente o jumento até a minha chegada.' (risos) Mas é toda errada a carta, né?
> (risos)
> (...)
> Zeli - 'Barreiro, minha mãe, vai uma carta dentro da outra...' Óia, uma carta dentro da outra se uma não chegar a outra chega. Óia, repare.
> Zezé - E a banana de quatro pé?
> Zeli - E só podia comer banana de quatro pé lá, é?
> Zezé - É que o dono da plantação marcava os quatro pé só pra ele, né?
> Zeli - Ah, sim...
> Zezé - Pra ele comer, né? O resto era do fazendeiro.
> Zeli - Ah, sim...
> Zezé - Aí disse que (inaudível) '...só se come banana de quatro pé.' (risos)
> Zeli - É, de quatro pé.
> Zezé - É que era separado, né? Os quatro pé pra ele, né? E o resto era pra vender, né?
> AM - Ah, sei...
> Zeli - Agora isso no interior o pessoal (...) conversava tudo errado. Eu, eu pequena mesmo, eu acho que eu tava com 10 anos, só dizia coi... os nome tudo errado, só sabia dizer tudo errado, né? E se dizia nada certo? (risos) (...) Quando eu fui ficando já grande, foi que eu vim..., né? Escutando e lendo que aquilo tudinho que eu dizia tudo era errado."

Os folhetos de "gracejo", em geral de 8 ou 16 páginas, qualificados de "engraçados" por seus leitores/ouvinte, foram muito populares na época do apogeu da literatura de cordel no Brasil.

4.8. Pelejas

Os folhetos que reproduziam ou simulavam desafios também foram lembrados pelos entrevistados. Crispim, originário do sertão, onde essas histórias parecem ter sido mais foram mais difundidas, lembrou-se de alguns desses folhetos, como os de *Zé Pretinho do Tucum* e do *Cego Aderaldo*. A peleja entre *Zé do Carmo e Maria Roxinha* foi lembrada por Antônio como uma história "bonita danada": "Aí tu lê pra tu ver que coisa engraçada, que briga daque... da mulher mais o homem."

Para Zé Moreno, o interesse do público nas histórias de desafios e pelejas[340] estava no prazer da competição:

> "É a disputa, né? Do talento dos dois, quem era mais talentoso dos dois, o interesse era só, eu acho, era só desse lado. Era Oliveiro e Ferrabrás, era Serrador e Carneiro, era Leandro Gomes e não sei quem, era Zé da Luz e não sei quem, era Pinto, do Monteiro, que era um grande cantador de viola, era muitos, muitos desses. Bernardo (...), alguma coisa, tudo isso eu lia."

As cantorias e pelejas constituem um conjunto próprio na literatura de cordel. Em alguns casos, o poeta se baseia, para escrever o folheto, em cantorias que realmente aconteceram, introduzindo modificações e recompondo-as. Em outros, elabora as histórias, a partir de suas vivências, nesse formato. Um dos temas mais freqüentes desses folhetos é a "ciência": os dois poetas disputam entre si, e diante de um suposto público, quem tem mais conhecimentos "eruditos". Gramática, mitologia, história, astronomia são exemplos de áreas tematizadas nesses poemas (Manuel Diégues Júnior,1986).

[340] Mesmo quando não se tratava de histórias classificadas nesse gênero, como é o caso de *Oliveiros e Ferrabrás*, citado pelo entrevistado.

5. Considerações finais

Nas décadas de 30 e 40, particularmente, os leitores/ouvintes de folhetos se utilizavam de duas maneiras principais para terem acesso a esses impressos: a compra, com a posse e o acúmulo de coleções em casa, e o empréstimo, que funcionava através de uma rede de relações que incluía, principalmente, parentes, vizinhos e amigos. As livrarias e as residências dos autores, locais em que os folhetos já haviam sido comercializados nos primórdios de sua história, pareciam, na época, não mais cumprir um papel significativo nos processos de aquisição desses impressos: as feiras e os mercados constituíam, de fato, os endereços mais freqüentados por aqueles que os compravam ou simplesmente escutavam sua leitura em voz alta – ou declamação –, pelo vendedor.

A *performance* do vendedor, considerado um leitor competente, em torno do qual se aglutinavam os potenciais interessados nos poemas, o próprio enredo da história, os autores e/ou editores, as capas e o tamanho das histórias constituíam, nessa ordem, os principais fatores que determinavam, para aqueles que liam e ouviam as histórias, que folhetos comprar. Muitas histórias ficaram marcadas nas memórias dos entrevistados: os romances, estruturados em torno de elementos como amor, luta, justiça, traição, falsidade e situados em lugares e tempos distantes do cotidiano do leitor, são destacados como aqueles poemas particularmente capazes de comover, de transportar para outros tempos, de suscitar julgamentos estéticos, de referendar valores, de caráter mais ou menos universal, que já circulavam na sociedade de modo geral. Histórias que traziam como tema principal anti-heróis, Lampião e outros valentes, personagens políticos, eventos "acontecidos", folhetos de "safadeza", de gracejo e narrativas de pelejas foram também referidos pelos entrevistados. Nas referências a esses poemas, os leitores destacam, em geral, como características das "bons histórias", a capacidade de provocar risos – de fazer divertir –, de falar sobre temas como a valentia e a persistência e de referendar, mais uma vez, valores universais, como a falsidade, a honra, a traição, a justiça. Percebe-se a ausência, entre os folhetos mais citados, de temas considerados "clássicos" nos estudos sobre literatura de cordel no Brasil. Histórias do Padre Cícero, por exemplo, foram citadas por apenas uma entrevistada[341]. Talvez um dos fatores que explique essa ausência esteja na vivência urbana, ocorrida principalmente em Pernambuco e na Paraíba, Estados onde a influência do padre não se tenha feito sentir com tanta força, marcante na trajetória da maior parte dos entrevistados.

[341] Zeli, que se referiu genericamente, às "histórias do Padim Ciço".

CAPÍTULO VI

AS SITUAÇÕES DE LEITURA/AUDIÇÃO DE FOLHETOS

1. Introdução

Em que situações os folhetos eram lidos? Como eram lidos? Em grupo ou individualmente? Em voz alta ou silenciosamente? Que papel tinha a memorização na leitura/audição de folhetos? As leituras realizadas eram extensivas ou intensivas? Essas são algumas das questões que busco responder neste capítulo, tomando como fonte para a análise, particularmente, as entrevistas realizadas e as memórias e os romances. Questões norteadas pelo pressuposto de que as próprias situações de leitura determinam a produção de sentidos nos processos de usos e apropriações dos impressos[342].

Como já foi descrito, a primeira instância de leitura/audição de folhetos era, geralmente, o momento em que as pessoas iam à feira e ouviam o vendedor: leitura competente, declamada ou cantada em voz alta, interrompida no momento do clímax do enredo.

Uma vez adquiridos ou tomados de empréstimo, os folhetos podiam ser lidos em grupo – o que parecia ser o mais comum – ou individualmente. As reuniões para a leitura e audição de folhetos geralmente aconteciam na casa de vizinhos e familiares e congregavam grande número de pessoas. Além da leitura desse tipo de impresso, nesses encontros, algumas histórias, originárias de folhetos ou não, eram declamadas pelos que as sabiam de memória. Também nessas reuniões, os contadores de histórias divertiam a platéia ao narrar, com habilidade, contos da tradição oral, em especial as "histórias de Trancoso[343]". Em muitos casos, no mesmo espaço, ocorriam as cantorias. Mas os

[342] Segundo Roger Chartier (1998), uma das condições necessárias para evitar qualquer anacronismo na compreensão das obras é "repérer les effets propres aux différents modes de représentation, de transmission et de réception des textes" (p.274). Um mesmo texto, lido em voz alta ou silenciosamente, de maneira intensiva ou extensiva, produz significados diferentes para seus leitores. A relação contemporânea com obras e gêneros não pode ser considerada nem como invariante nem como universal.

[343] Gonçalo Fernandes Trancoso publicou, em 1585, a primeira coletânea portuguesa de contos colhidos da tradição oral: *Contos e histórias de proveito e exemplo*. Segundo Câmara Cascudo (1988/1954), os contos de Trancoso se espalharam rapidamente: em 1618, na obra *Diálogos das grandezas do Brasil*, já há registros sobre eles na capitania da Paraíba. De modo geral, a denominação “contos” ou “histórias de Trancoso” passou a designar, em alguns Estados do Nordeste, todo o gênero de contos populares.

folhetos também eram lidos ou declamados por grupos menores, nas calçadas – ao lado das conversas cotidianas – e mesmo nos locais de trabalho. Onde, quando, como e por quem, então, os folhetos eram mais freqüentemente lidos?[344]

2. Leituras/audições de folhetos em situações de sociabilidade: leituras em voz alta

2.1. Onde e quando se lia/ouvia

Os folhetos eram lidos coletivamente, principalmente, em duas instâncias: na casa de parentes ou vizinhos e nas calçadas, na rua. Em ambos os casos, eram lidos e ouvidos em encontros onde ocorriam também outras atividades.

Inicialmente, as reuniões ocorriam na própria casa dos entrevistados ou em casa de vizinhos[345]. Aqueles que possuíam um maior número e uma maior diversidade de títulos de folhetos em casa, chamavam os parentes e amigos para, coletivamente, desfrutarem das leituras das histórias. Esse tipo de reunião parece ter existido até recentemente, pelo menos nas comunidades do interior. Na pequena comunidade rural em que Zefinha nasceu e morou durante a infância e a adolescência, nos anos 60 e início da década de 70, eram as pessoas da família – pai, mãe, avós, primos, tios – que se reuniam para a leitura coletiva de folhetos: "Aí chegava a noite, todo mundo ia, chegava lá sentava todo mundo no chão, lá não tinha mesa, nem sofá, não tinha nada não. Todo mundo sentava no chão, aquele monte de gente, e começava a escutar."

O espaço da rua, da calçada, também era utilizado para a realização dessas reuniões. O depoimento de Zeli é bastante semelhante aos demais; acrescenta, no entanto, esse espaço:

> "A gente morava num interior chamado... Bem-Te-Vi.... (...) ali perto de... Catende, por ali pra dentro. Aí de noite acendia o candeeiro, não tinha nem luz lá no lugar onde a gente morava, interiorzinho pequeno, ele (seu pai adotivo) era delegado lá. Aí eu lia folheto, lia, lia, lia, lia, lia a noite todinha (risos) até 10 horas, 11 horas da noite. (...) Depois, até quando eu me casei lá na Usina Guabiraba, eu saía de noite com o candeeiro, ia pra casa da vizinha assim, de noite, pra ler folheto. (...) Era sentado na calçada e lendo."

[344] Poucos estudos referem-se à leitura fora do local onde os folhetos eram vendidos.

[345] Cf. depoimentos de vários entrevistados.

Também no Recife, as calçadas pareciam ser utilizadas, em algumas ocasiões, para a leitura e/ou audição de folhetos. Zezé afirma que, quando foi morar na Vila das Lavadeiras com sua mãe, no bairro também não havia luz elétrica nem água[346]. Era na calçada da rua que parentes, vizinhos e amigos se reuniam em torno dela que, com 9 ou 10 anos, lia as histórias.

As calçadas também são referidas como espaços de conversas, de socialização, de histórias contadas e até mesmo da audição de programas de rádio[347] nas memórias e romances analisados, parecendo ser, em uma determinada época, espaço de lazer entre as camadas médias. Paulo Cavalcanti (1978) se lembra particularmente da rua, situada em um bairro do Recife, onde passou a infância e a adolescência: meninos jogavam pião e empinavam papagaio, as meninas brincavam de roda, os adultos falavam de "revoluções" e "pretas velhas" contavam histórias de Trancoso. Cenas de cadeiras nas calçadas, palco de conversas informais, de jogos de gamão sob a luz do lampião são retratadas em várias obras analisadas[348]. José Lins do Rego, em *O moleque Ricardo*, caracteriza as noites no subúrbio como "noites calmas de cadeira na porta e cinema barato." (Rego, 1993, p.29). Paulo Cavalcanti descreve cena semelhante, ocorrida cotidianamente na rua em que morava em um bairro do Recife. Cena que desempenhou um papel importante em sua formação como homem:

> "Terminado o jantar, meus pais iam conversar com os vizinhos na calçada, cadeiras de junco (de balanço), cadeira de lona, ('espreguiçadeira') e outras, comuns, enchiam a roda. As mulheres, aos poucos, preferiam o interior das salas, falando do aumento do preço das coisas, da empregada que faltara ao trabalho, do menino que adoecera. Os homens, não, ficavam horas inteiras do lado de fora, 'papo' animado, anedotas, risadaria, fumaça de cachimbo e cigarro impregnando o ambiente. (...) Essas conversas me foram muito úteis na compreensão da vida. No começo, eu as escutava fora da roda, sentado no chão, à beira da calçada. Aos poucos, já rapazinho, fui

[346] Como já me referi, a construção de vilas populares, incluindo a das Lavadeiras, onde moraram Delita e Zezé, foi uma das prioridades da interventoria de Agamenon Magalhães na época do Estado Novo, como uma das formas de combate à proliferação dos mocambos (situação que, efetivamente, não foi evitada). No entanto, nem sempre a construção dos novos conjuntos habitacionais era acompanhada de uma necessária infra-estrutura de serviços, que incluísse, por exemplo, energia elétrica ou saneamento básico. Ver Dulce Pandolfi (1984).

[347] "Naqueles tempos de noites tranqüilas, em que não tínhamos receio de sair de casa e em que visitávamos amigos e parentes, era hábito que as famílias conversassem, com alguns vizinhos, nas calçadas ou se reunissem no terraço ou na sala social, em torno do aparelho de rádio (...)" (Rostand Paraíso,1996, p.88).

[348] Ver, por exemplo, José Lins do Rego (1993/1935), Ovídio Duarte (1988), Paulo Cavalcanti (1978) e Paulo Craveiro (1991).

> admitido ao grupo, mas sempre ouvindo. Falava-se de tudo, das guerras de Napoleão, de revoluções, de ciência, de religião, do crime da semana, de governos e seus desmandos, de coisas do céu e da terra, a nível dos que freqüentavam as rodas." (Cavalcanti, 1978, p.33).

Às vezes, principalmente quando chovia, esse cenário era transposto para dentro de casa: os homens jogando pôquer e as mulheres bordando e conversando umas com as outras (Homero Freire, 1986). Muitas dessas cenas eram co-protagonizadas por mulheres que, na "boca da noite", descansavam de suas atividades domésticas, em um encontro com as vizinhas e amigas: "O povo da rua do Cisco espiava também para a lua. Homens e mulheres aproveitando ao menos aqueles derrames de ternura. Conversavam fora das casas sobre a vida dos outros." (Rego, 1993, p.146). Quando Ricardo saía para distribuir pão, no final da tarde, já assistia a esse movimento: "Via mais gente na rua, as calçadas com cadeira na porta. Meninos brincando, moças se preparando para os namorados, as criadas mais falantes." (Rego, 1993, p.159). Enquanto cantava-se na padaria após o serviço, Ricardo aproveitava o luar e o silêncio da noite para, na calçada, ouvir as histórias contadas de uma maneira especial por um colega de trabalho (Rego, 1993/1935).

Quando essas reuniões para a leitura de folhetos ocorriam? A noite e os finais de semana, principalmente os domingos, pareciam ser o momento preferido para a leitura coletiva ou declamação das histórias. Depois que casou, Zé Mariano deu continuidade ao hábito, adquirido na infância, da realização de reuniões coletivas para a leitura de folhetos. Elas aconteciam, como no tempo de seu pai, também à noite e aos domingos e sua mulher, alfabetizada, era a encarregada de ler para os demais – parentes e vizinhos – , os poemas. Segundo o entrevistado, "...passava quase a noite todinha lendo folheto pra gente ouvir..." Também Crispim e Ana Maria afirmam que as reuniões para a leitura coletiva de folhetos eram realizadas à noite e, de preferência, aos domingos e "dias santos", ou seja, nos dias em que não havia trabalho. O domingo era o dia escolhido pelo pai de Zé Mariano para ler coletivamente, para uma audiência formada principalmente de parentes e vizinhos, os folhetos. Edson se refere à realização das leituras coletivas, principalmente nas cidades do interior, nos sábados.

No engenho onde morava Zé Moreno os folhetos eram lidos coletivamente por alguns leitores sobretudo aos domingos e na "boca da noite". Zefinha afirma que, quando

trabalhava "limpando mato na roça", durante o dia, já se anunciava que, naquela noite, haveria leitura coletiva de folhetos, para alegria daqueles que ainda estavam trabalhando. Na pequena comunidade rural em que morava, não havia energia elétrica. Por isso, as reuniões para a leitura coletiva de folhetos, que eram realizadas à noite, já que, durante o dia "todo mundo trabalhava", sob a luz de candeeiro, relembrando a atmosfera, descrita nos estudos e romances, dos serões[349].

Assim, o tempo da leitura coletiva dos folhetos parecia ser, em grande medida, o tempo dedicado ao lazer. Há depoimentos, no entanto, que indicam que, em algumas situações, a leitura ou a declamação de folhetos podiam ocorrer também durante o trabalho, principalmente quando ele estava baseado na agricultura familiar e de subsistência:

> "Aí quando a gente tava com preguiça à noite de debulhar feijão, ela (a avó) falava: 'meninas, vamos debulhar feijão que eu conto uma história de folheto'. Aí ia todo mundo debulhar feijão, aí dava meia noite todo mundo escutando... Quando um terminava, o outro começava. Ia tia, ia tio, né? Todo mundo sabia de um, né?" (Zefinha).

Além disso, aparecem também, nos depoimentos, à referência à leitura coletiva dos folhetos no momento propriamente dito do trabalho, ocorrido durante o dia. Zefinha se recorda que, enquanto "limpava mato e capim", na pequena propriedade em que morou durante a infância, contava histórias de folhetos que sabia de memória para as primas, que trabalhavam com ela. Quando terminava um poema, uma outra pessoa começava a contar ou a declamar outra história, de modo que pudesse se "distrair" enquanto trabalhavam. A leitura de folhetos durante o trabalho é também referida por Zezé. Sua mãe, lavadeira, armava a mesa de passar roupas na calçada e, enquanto realizava a atividade, ouvia, atenta, a leitura em voz alta feita pela filha. Em outros casos, a leitura ou declamação dos folhetos se dava não diretamente no trabalho, mas em momentos a ele associados. Muitas vezes era no caminho de volta para casa, do campo, do trabalho, que Crispim ouvia seu parente cantando os poemas que sabia de memória.

[349] Ver, entre outros, Roger Chartier (1991).

2.2. Quem e como lia/ouvia

Os parentes e vizinhos constituíam a audiência privilegiada para ler/ouvir folhetos. Na maior parte dos casos, os membros mais alfabetizados e com competências de leitura consideradas satisfatórias pelo grupo, liam as histórias em voz alta para os demais[350].

A presença de vizinhos entre os ouvintes foi registrada por vários entrevistados. Os depoimentos revelam que os contextos de leitura e audição de folhetos eram bastante semelhantes, tanto na cidade quanto nas pequenas localidades do interior do Estado, com uma pequena diferença: enquanto nessas últimas a audiência era formada de pessoas de toda a comunidade, no Recife o grupo era composto, primordialmente, de pessoas da família.

Todos os entrevistados revelaram que era corrente a presença de pessoas analfabetas no grupo de ouvintes. Em muitos casos, mesmo sem saber ler, compravam os folhetos e pediam a outra pessoa que lesse em voz alta. Os analfabetos, assim, "acompanhavam" os enredos das histórias dos poemas[351].

Como já referi, em muitos casos, os membros mais alfabetizados da casa eram as crianças, em geral com um grau de escolarização maior do que os pais. Essa foi a experiência de Zé Mariano, de Crispim, de Ana Maria e de Delita com seus filhos; e de Zezé e Zezé, elas mesmas meninas leitoras de folhetos. O depoimento de Crispim é interessante para perceber o papel dos meninos e das meninas nos momentos coletivos de leitura de folhetos: pareciam funcionar como mediadores entre a cultura escrita, onde pouco a pouco se inseriam, e a cultura oral, onde estavam imersos seus pais – que, através deles, memorizavam a palavra impressa:

---

[350] Essa constatação já foi realizada em alguns estudos sobre o tema. Franklin Maxado (1984, p.22), por exemplo, indica que, em casa, o folheto era lido, em voz alta para os demais, pelo membro "mais alfabetizado e de melhor voz". Antônio Arantes (1982), por sua vez, assim descreve a leitura realizada em casa, pelo comprador: "Na leitura dos folhetos em casa, as pessoas em geral reproduzem o modo de leitura do folheteiro (...). Nas reuniões de vizinhos ou amigos, em horas de folga, quem sabe mais canta ou declama os folhetos, segurando o livrinho e repassando o texto, embora muitas vezes já o conheçam de cor, totalmente ou em parte, exatamente como acontece com o folheteiro na feira. Os ouvintes (homens, mulheres e crianças) respondem ao leitor de acordo com o que acontece no enredo, rindo e manifestando aprovação a valores expressos nos poemas, através de frases estereotipadas como: 'Êta cabra valente da gota! 'É valente demais, homem', etc." (p.36).

[351] Cf. depoimentos de Antônio, Zeli e Zezé. Os entrevistados referiram-se, com freqüência, aos altos índices de analfabetismo característicos sobretudo das pequenas comunidades ou cidades onde moraram.

> "Eu... eu sei que meu cunhado, olhe os filho dele aprenderam a ler lá no... no... numa escolinha que tinha lá perto de casa. E depois já tudo formado, rapaz e mocinha comprava... comprava folheto e lia em casa, né? Era os filho lendo e ele decorando. Quando a gente ia pra rua que voltava lá pra casa e juntava uma porção de gente..."

A história de Zefinha é semelhante: precariamente alfabetizada com uma prima na própria comunidade, lia em voz alta alguns poemas para a avó analfabeta, contadora de histórias e conhecedora de muitos folhetos de memória. Desse modo, às vezes, a leitura em voz alta não se dava em grandes grupos, mas ocorria entre um membro mais alfabetizado e outro com menor intimidade com a leitura e a escrita. As experiências vividas pela própria família de Zefinha demonstram, no entanto, que nem sempre o processo de gradativa inserção no mundo da cultura escrita se dava progressivamente de uma geração a outra. Em alguns casos, as gerações anteriores, ou, mais freqüentemente, os membros homens das gerações anteriores, possuíam um grau de escolarização maior do que os das filhas mulheres. A avó da entrevistada, por exemplo, analfabeta, declamava as histórias de folhetos que, com o pai – alfabetizado -, aprendeu a reter na memória: "Aí a minha avó, por exemplo, não era mais.... ela não lia, né? Só que ela decorava muito as histórias dos folheto que o pai dela já sabia ler, né? E contava pra ela."

Alguns entrevistados destacaram a importância das competências de leitura daquele que, nas reuniões, lia em voz alta para os demais: saber manter o ritmo, destacar bem algumas frases e palavras foram características apontadas para uma maior fruição da leitura/audição. Assim, além de a história ser "bonita", seu leitor deveria ter habilidades específicas para que os demais desfrutassem de sua leitura da maneira mais prazerosa possível. Durante a entrevista de Zé Moreno, em que tive que ler para ele poemas de Zé da Luz em voz alta, em diversos momentos, o entrevistado buscou me ensinar e sugerir melhores maneiras de ler: "É. Isso aqui tá bom, lê isso aqui. Bem calma, vê se você entende. Calma que eu digo é devagar, pontuando." Em outro momento da entrevista, afirmou que ler era mais difícil do que escrever porque "...escrever, você escreve qualquer garrancho, mas ler não, ler você precisa saber direito, precisa compreender".

Para os entrevistados, à semelhança do que deveria ocorrer com o vendedor, era fundamental que o leitor tivesse fluência, tom de voz e entonação adequados para que a audiência pudesse fruir adequadamente da estética dos poemas:

> "Tinha sujeito que tinha uma capacidade, fazia história feia ficar bonita... O camarada... o camarada.... o camarada comprava quando chegava em casa não tinha queda pra coisa. Aí... aguado... Mas o vendedor, não, ele lia bem versado e... cantando, né? Aí a pessoa achava bonito, comprava, chegava em casa não sabia ler e ia ler gaguejando, porque a leitura gaguejando aborrece até quem tá ouvindo... nhem nhem nem nem..." (Zé Moreno).

Também Zé Mariano destaca as boas qualidades de leitor de seu pai: para ele o mais importante era ler "alto", de modo que todo mundo pudesse "ver". Zefinha também se lembra das competências de leitura de seu primo, que "gostava de cantar, de ler cantando" as histórias dos folhetos. Cantava sem o auxílio de nenhum instrumento musical, utilizando somente a voz.

No entanto, em alguns casos, o fato de o leitor não possuir todas as competências de leitura parecia não diminuir o prazer dos ouvintes, pelo menos dos analfabetos: "Minha mulher sabia muito ler, aí ela lia pra tudinho. (...) Era um divertimento. Ela lia assoletrando mesmo, faltando as letra." (Zé Mariano). Cena com elementos semelhantes é descrita por Edson: o membro mais alfabetizado, embora nem sempre um "bom" leitor, depois de um dia de trabalho na agricultura, no início da noite, sob a luz do candeeiro, lia poemas de folhetos, em voz alta, para os demais:

> "Então era muito bom, aqueles agricultores que trabalhava na enxada o dia todinho, de tardezinha pegava o candeeiro, botava assim, aquele mais, aquele mais... desarnadozinho, né? Lia, gaguejando de todo jeito, o pessoal ria à vontade até... dez, onze horas pra dormir. Dez horas, nove horas, o pessoal ia dormir."

2.3. O que se lia/ouvia

A escolha de que folhetos deveriam ser lidos nesses serões coletivos dependia do leitor e, em grande parte, também da audiência, que já conhecia previamente muitas histórias. O tio de Zefinha, que possuía muitos folhetos em casa, assim procedia: "Chegava e perguntava: 'Qual é o que vocês quer que a gente leia?' Aí a pessoa dizia... Acho que era pessoa que conhecia mais, né? Dizia: 'Tal'. Aí todo mundo aceitava, aí ele dizia: 'Agora vou ler um por minha conta'. Aí lia."

No entanto, a realização de reuniões coletivas para a leitura em voz alta ou a declamação de poemas, não era, no período, exclusividade do gênero folheto. Nas autobiografias e romances analisados, por exemplo, há registros também da leitura em

voz alta de outros objetos de leitura entre as próprias camadas populares. José Lins do Rego (1993/1935) registra, no romance *O moleque Ricardo*, vários momentos de leitura coletiva. Um dos personagens, empregado de uma padaria, levava panfletos e outros documentos produzidos pelo movimento operário de que participava, para ler em voz alta, para os demais funcionários do lugar. A leitura em voz alta de manifestos de movimentos sociais ou de boletins operários, nos locais de trabalho (escondida do patrão) ou fora dele é também referida nas obras analisadas, assim como a escrita e a leitura de cartas por um membro alfabetizado para um outro analfabeto[352].

As reuniões para a leitura coletiva de objetos impressos era também comum, na época, entre as camadas médias e as elites da população: os serões e as reuniões literários eruditos, com a presença de poetas, oradores e conferencistas eram práticas correntes. Significativa parte do romance de Manoel Heleno (1994) gira em torno de reuniões literárias promovidas por um espanhol morador do bairro de Apipucos, no Recife, para ler coletivamente algumas obras e discuti-las. Valdemar de Oliveira (1985, p.51) registra também os "assustados", reuniões que congregavam também intelectuais, e onde se jogava pôquer, mas também se discutia arte e literatura e, onde, com freqüência, declamavam-se poesias. As reuniões que congregavam um grupo mais ou menos constante de amigos, também referidas pelo autor, ocorriam em geral aos sábados, com a presença de cantores, violeiros, pianistas: "...tocava-se e cantava-se até depois de meia noite." (p.210). Em algumas dessas reuniões dançava-se cavalo-marinho e, quando traziam uma descendente de escravos moradora do engenho do organizador das reuniões, cantavam-se emboladas. Com o tempo, essas reuniões passaram a ser tema de um programa na Rádio Clube. Paulo Cavalcanti (1978) registra a realização de reuniões na casa de um professor da Faculdade de Direito do Recife para a leitura coletiva de artigos a serem publicados em revistas que circulavam na cidade na época. A leitura de jornais em voz alta também é referida nas memórias e romances analisados, principalmente para os idosos e doentes ou para os que redigiam ou faziam a revisão de artigos[353]. Craveiro (1991) registra as conversas sobre literatura e poesia, que animavam os meios intelectuais da cidade, em bares e na rua, nas pontes, na boemia: "Costumávamos beber, nas noites dos sábados, num barzinho de Olinda, ao som de

[352] Ver, em particular, José Lins do Rego (1993/1935).

[353] Cf. Homero Freire (1986), José Lins do Rego (1993/1935) e Rostand Paraíso (1996).

velhos discos que uma viola fanhosa tocava. Íamos progressivamente aumentando o tom da voz, recitando poesias, e terminávamos cantando tristes canções de serestas que o violão desafinado de Aloísio tentava conduzir." (p.86). O depoimento de Gilberto Freyre, datado de 1922, quando estava em Nova Iorque, parece indicar que era comum, no interior das elites pernambucanas, também no início do século, a recitação de poesias coletivamente nessas reuniões. O autor compara a declamação nos salões com aquela ocorrida nas feiras:

> "No Brasil, na casa do meu Tio Virgínio – Virgínio Marques Carneiro Leão, catedrático da Faculdade de Direito do Recife – ainda ouvi, quando colegial, bacharéis de fraque recitando versos ao som da Dalila tocada no piano por mãos de sinhás ilustres. Espetáculo aos meus olhos meio ridículo - o artificial da entonação do declamador é qualquer coisa de grotesco. Ridículo, portanto, aos meus olhos – os bacharéis quase sempre nas pontas dos pés – e ridículo para meus ouvidos.
> "Por que no Brasil não surgem nos salões, tanto quanto nas feiras, poetas que cantem seus poemas? Os poemas são, quase todos, para ser cantados e não declamados." (Freyre, 1975, p.78).

Dentro e fora da sala de aula, também a leitura em voz alta compunha o cotidiano das escolas da época. No internato em que Itamar Vasconcelos (1980) estudou era comum a reunião entre alguns colegas – aqueles que não gostavam de esportes – para conversar e também ler jornais ou romances. Nas salas de aula da maioria das escolas, naquele momento, também a leitura oral continuava central no processo de ensino aprendizagem[354]. A avaliação era feita, em muitos casos, a partir da leitura em voz alta feita pelos alunos, provocando medo, tensão, angústia, como pode ser visto nesse trecho das memórias de Itamar Vasconcelos (1980)[355]:

> "Ficamos de pé junto ao Diretor. Ele selecionou um livro, entre os que estavam em cima da mesa. Abriu numa determinada página e mandou que eu lesse um trecho. Tropecei na pronúncia de algumas palavras. Era um livro de José de Alencar e o trecho era fácil. No entanto eu estava com muito medo. (...) Disse que eu lia muito mal. Que eu era um ignorante. A medida que eu errava, ele batia com uma régua na mesa. Eu tinha a impressão que ele ia bater em mim. Depois mandou que eu indicasse o sujeito e o predicado de uma oração e eu já assustado e sofrido com tanto

[354] Apesar das prescrições do movimento escolanovista em torno da necessidade da leitura silenciosa substituir progressivamente a leitura em voz alta no cotidiano escolar (ver, por exemplo, Diana Vidal, 1995), a grande maioria das escolas continuava mergulhada em práticas baseadas na oralização, na repetição e na memorização. Para um estudo do cotidiano escolar no início do século, ver minha dissertação de mestrado: Galvão (1994 e 1998).

[355] Em outros trechos do livro, Itamar Vasconcelos (1980) reproduz outras cenas semelhantes. Em uma delas, o professor pede que leia em voz alta um texto de Coelho Neto da *Antologia Nacional*, identificando, nele, sujeitos, predicados e objetos.

> 'carão', não acertei, levando novas reprimendas. (...) As minhas pernas tremiam e a minha cabeça começou a doer." (p.23)

Assim, a realização de reuniões para a leitura em voz alta de impressos (ou mesmo de não impressos) parecia comum tanto no caso de objetos de leitura considerados "populares", como é o caso dos folhetos, quanto para aqueles que circulavam entre as camadas médias da população: a presença dos saraus eruditos ainda se fazia sentir com muita força no período e sociedade estudados.

3. Leituras de folhetos, contadores de histórias e outros aspectos da cultura oral

Além da leitura de folhetos, nos encontros, algumas histórias, originárias de folhetos ou não, eram declamadas pelos que as sabiam de memória. Também nessas reuniões, os contadores de histórias divertiam a platéia ao narrar, com habilidade, contos da tradição oral, em especial as "histórias de Trancoso". Histórias de Antônio Silvino, Lampião e outros cangaceiros, além de histórias de "assombração" e de "safadeza", juntavam-se àquelas que já circulavam na tradição oral e nos folhetos – muitas de valentes e espertalhões –, compondo um tecido formado de fatos e lendas que até hoje são extremamente fortes na memória popular, principalmente nos sertões. Histórias e lendas que pareciam circular, na época, também entre as camadas médias, urbanas ou não, como revela a análise das autobiografias e romances[356].

O cenário descrito pelos entrevistados para a audição de histórias é semelhante àquele caracterizado para ler e ouvir os poemas de folhetos. Zeli afirma que seus parentes e vizinhos sentavam-se na calçada, geralmente em noites de lua, já que não havia luz elétrica, e cada um contava "a sua história de Trancoso". Crispim se lembra de homens e mulheres que passavam toda a noite contando histórias "pra o povo ouvir", principalmente histórias de reis e de princesas: em sua memória, histórias muito bonitas. Para Ana Maria, os momentos em que eram narradas as histórias, à semelhança do que ocorria com a leitura e audição de folhetos, eram, sobretudo, de divertimento: momentos em que se "achava graça".

[356] Ver, entre outros, João Porciúncula (1990), Paulo Cavalcanti (1978), Itamar Vasconcelos (1980).

A maioria das pessoas que entrevistei lembra-se, assim, principalmente, das "histórias de Trancoso", denominação que, como se viu, abarca uma pluralidade de tipos e gêneros de histórias[357]. Muitos entrevistados lembraram-se de alguns enredos, reproduzindo-os a meu pedido. A história de João e Maria contada por Zeli é bastante semelhante à versão mais conhecida dos irmãos Grimm[358], com muitas supressões e a introdução ou substituição de alguns elementos adaptados ao contexto local[359]: prisioneiro da bruxa, em lugar de um osso, o menino colocava um "rabinho de lagartixa", como se fosse seu dedo, para fingir que não estava engordando. Ao invés de matarem a velha em um forno quente, conseguem empurrá-la para dentro de um caldeirão com azeite fervente: "A véia gritava: 'Azeite, meus netinhos!' Aí eles gritavam: 'Água, senhora véia'". Zeli, com a ajuda de Zezé, que também participava da entrevista, narrou ainda outras histórias: sátiras ao padre que rezava a missa em latim e ao padre que admirava a mulher bonita. A entrevista, feita coletivamente, constituiu um instante de rememoração de histórias que, há anos, segundo afirmaram as próprias entrevistadas, não eram lembradas nem tão pouco expressadas oralmente e em grupo.

Crispim lembra-se de *A donzela Teodora* que, como se sabe, foi também um "clássico" da literatura de folhetos e da literatura em prosa de "larga circulação" em Portugal e no Brasil[360]. No decorrer da entrevista, no entanto, principalmente quando começa a falar sobre a história, confunde o enredo da narrativa com o da *Gata Borralheira*, contado por ele e por sua mulher, Ana Maria. Em um dos momentos mais delicados e talvez mais bonitos das entrevistas realizadas, o casal reproduziu a história da *Gata Borralheira* ou, em suas palavras, de *Maria Burraieira*. Lembrava-se da história como sendo muito "bonita". Reproduzo aqui grande parte desse momento da entrevista, na tentativa de extrair elementos que considero importantes para a melhor compreensão do

[357] Zeli, por exemplo, afirma que aprendeu muito e "sabia um bocado" daquelas "histórias compridas". O tempo a fez esquecer de muitas. Antônio também se refere, imediatamente após a minha questão sobre histórias que costumava ouvir, às histórias de Trancoso. O mesmo entrevistado afirma que essas histórias podiam ser verdadeiras, que os narradores decoravam e recontavam para a audiência, ou inventadas, tiradas da "cabeça" dos contadores. Zé Mariano afirma que não se recorda de nenhum título nem de nenhum enredo de histórias de Trancoso, embora mantenha viva na memória a lembrança de que seu pai, também leitor ávido de folhetos, gostava muito delas.

[358] O conto Joãozinho e Maria corresponde ao episódio de Hansel e Gretel, colhido, em diversos países europeus, em diferentes versões, pelos irmãos Grimm. Variantes portuguesas foram coletadas por Teófilo Braga, Leite de Vasconcelos e Consiglieri Pedroso (Câmara Cascudo, 1986).

[359] A versão de Zeli é bastante semelhante à recolhida por Câmara Cascudo (1986) em Natal.

[360] Ver *Os cinco livros do povo*, de Câmara Cascudo (1994/1953).

universo dos ouvintes dos contos populares que, como se viu, era basicamente o mesmo dos leitores/ouvintes de folhetos, pelo menos na fase em que eles se tornam um impresso de *larga criculação.* A história se inicia como na versão tradicional de Perrault[361]:

> "Sei que ela era uma moça sem mãe, o pai casou, ela ficou com a madrasta, muito maltratada, a pobre num tinha família. Ia pras festa da família dela, Donzela Teodora [sic] ficava. Por detrás se arrumava, ia pra festa. Disse que era a moça mais linda do mundo. Quando chegava lá não tinha quem soubesse quem era ela. (...) Ela se vestia pra festa, todo mundo via... Ela voltava pra casa, chegava em casa e desaparecia aquela fineza dela." (Crispim).

Reproduzo, aqui, trechos da entrevista em que se percebe o papel desempenhado pela interação entre os dois entrevistados na rememoração da história:

> "Crispim - Ela só vivia na beira do fogo.
> Ana Maria - Fazendo tudo...
> Crispim - Fazendo tudo dentro da cozinha, maltratada...
> Ana Maria - Lavava as roupa...
> Crispim - Quando chegava... quando chegava as festa a mulher arrumava as filha, os filhos, ia tudo pra festa, ela ficava em casa. Ôa! Quando era mais tarde, chegava aquela moça numa carruagem mais linda do mundo...
> Ana Maria - Era!
> Crispim - Disse que encostava a carruagem lá no... no... no terreiro da festa, na casa da festa, assistia à festa...
> Ana Maria - Assistia à festa.
> Crispim - E o povo ficava abismado com aquela princesa...
> Ana Maria - Aquela princesa...
> Crispim - Ali ela assistia àquela festa até quando ela queria. Quando era a hora que ela não queria, era só amontar na carruagenzinha dela e tocava o cavalinho puxando a carruagezinha por ali. E ia s'imbora, e ninguém sabia pra onde ela ia e ninguém via carruagem na casa dela e ninguém via nada.
> Entrevistadora - Hum...
> Crispim - Quando foi um dia ele foi a uma festa.
> Entrevistadora - Hum...
> Crispim - Aí perdeu um sapato na volta.
> Entrevistadora - Hum...
> Ana Maria - E ele toda vez que ele vinha chegava na frente pra chamar ela. Era tanta coisa bonita...
> Crispim - Viu? Aí ela perdeu um sapato na volta e um príncipe foi e achou.
> Entrevistadora - Hum...
> Crispim - Aí... sapato bem decente... aí o príncipe saiu caçando a moça dona daquele sapato...
> Entrevistadora - Hum...

[361] Recolhida no século XVII e, redifundida, no século XVIII, pelos irmãos Grimm.

> Crispim - E caçou e caçou, chegou na casa dessa mulher. Aí ela apresentou as filhas dela (...) o pé da filha dela dá no sapato. Não teve uma que desse.
> Entrevistadora - Hum...
> Crispim - Aí o rapaz: 'Não tem mais ninguém por aí não?' 'Tem aí uma burraiera mas num... mas ninguém nem... nem interessa. Ela vive no borraio aí.' 'Não, mas eu quero que ela traga o pé dela pra mim ver.'
> Ana Maria - (risos)
> Crispim - Aí sei que...
> Entrevistadora - Era dela.
> Crispim - Aí ela trouxe toda nojenta, toda sebosa, toda podre...
> Ana Maria - Não, ela quando veio provar o sapato ela se ajeitou.
> Crispim - E ajeitou?
> Ana Maria - Foi, veio foi linda. Um pé calçado e outro no chão.
> Crispim - Sim, depois mesmo. Chegou com um pé num sapato e outro no chão. Quando chegou só fez calçar o outro...
> Ana Maria - O sapatinho...
> Crispim - É... o sapatinho dela e ela nunca pensava que fosse ela.
> Ana Maria - Nunca pensava que fosse ela...
> Crispim - Nunca pensava que aquele caso fosse ela que tivesse fazendo aquilo.
> Entrevistadora - Porque ela ficava bonita, né?
> Crispim - Ô... Mas aí o cara... o cara... o cara casou-se com a moça e aí ela ficou no canto. Porque ela queria que as dela casasse com o príncipe.
> Ana Maria - A do borraio..."

Nesse momento da narração, Crispim, emocionado, como já havia ocorrido em outro momento da entrevista, faz relações entre a história e pedaços ou episódios de sua vida, de sua identidade, de que eu não tinha conhecimento. A evocação de valores universais[362] presentes na história, como a falsidade, torna-o frágil. Nesse processo, mágoas parecem emergir:

> "Crispim - A do borraio... a do borraio. E as dela ficaram pra lá. Pra você ver, minha santa, a falsidade no mundo de hoje... Viu?
> Ana Maria - É.
> Entrevistadora - Essas histórias condenava a falsidade, né?

[362] Como afirma Candance Slater (1984), a *falsidade* e a *firmeza* são valores nucleares no universo dos folhetos de cordel. Analisando os folhetos de estrutura *DC*, ou seja, folhetos com um participante divino e um humano e este dá a resposta certa ao conflito central da narrativa, a autora assim situa esses dois valores: "Como só pode haver uma resposta correta para questões espirituais no mundo do folheto, o protagonista humano torna-se um representante do certo (*firmeza*); quaisquer opositores são representantes do errado (*falsidade*).

Firmeza tem diversos significados no dicionário: fortaleza, estabilidade, constância, perseverança. Pode ser traduzido, livremente, como 'caráter'. *Falsidade*, seu oposto, insinua hipocrisia, engano, calúnia, duplicidade. Uma pessoa que incorpore firmeza será íntegra e equilibrada; a caracterizada por falsidade será oca, leviana, desequilibrada e mutável. Não só o protagonista mas todos os atores em uma dada estória representam um lado ou o outro, e o poeta é obrigado a responder por todos os participantes, quer sejam humanos, sobre-humanos ou animais, na estrofe final." (Slater, 1984, p.86).

Ana Maria - Era, a falsidade também, nera?
Crispim - A falsidade o quanto custa, viu?
Entrevistadora - Hum...
(silêncio)"

Depois desse momento, Ana Maria, até então coadjuvante na condução da narrativa, passa a contar a história, apesar da expressão de raiva de Crispim, homem idoso sertanejo certamente acostumado a ter a palavra e o poder diante da esposa. Ana Maria demonstra uma desenvoltura não revelada em nenhum outro momento da entrevista. A história de *A Gata Borralheira* parece, de fato, impregnar com força mais o imaginário das mulheres – urbanas ou rurais, jovens ou velhas – do que o dos homens. Durante a narrativa, Ana Maria emocionou-se, entusiasmou-se, identificou-se com a história... A partir desse momento, o enredo da história se diferencia sensivelmente da versão tradicional: são introduzidas variações que adequam o conto ao contexto local.

"Ana Maria - Ela tinha uma vaquinha, ela tinha uma vaquinha. Essa vaquinha é quem que ajudava ela.
Entrevistadora - A Borralheira?
Ana Maria - Maria Burraeira, é, a vaquinha quando ela saía mais as...
Crispim - Ela era muito bonita ela chegava assim... vá conte você que sabe...
Ana Maria - Num conto mais, pronto. Quando ela saía: 'Oi, vai passear?' Um balaio d'água com uma caneca aí quando chegava a vaca ajudava que é pra ela quando sair deixar tudo pronto.
Entrevistadora - Hum.
Ana Maria - Pra ela sair com tudo pronto, a Maria Burraeira. Ela ajudava Maria Burraeira. Quando ela saía, ela falava com a vaquinha, que Tinha uma varinha de candango (sic), né? A tal da varinha de candango. Que ela falava com a varinha de candango, a varinha de candango (...) quando ela batia assim com a varinha de condão.
Entrevistadora - Hum.
Ana Maria - Quando ela queria se arrumar pro mode ir pra festa aí ajeitava ela e ela ficava bonita. Quando ela saía . Aí ela saía mais linda do que a lua.
Entrevistadora - Hum.
Ana Maria - Era a varinha que, era a varinha que ajudava.
Entrevistadora - Hum.
Ana Maria - A varinha sempre ajudava. Era boa, era boa. Eu achava bunita essa história. Eu achava bunita. Ai quando era na outra noite já ela não ia daquele jeito mais, ela já ia com a estrela de ouro na testa, quando chegava lá ela falava pra varinha de condão pra ela, pra varinha de condão arrumar ela (...) Mai era bunito, menina. Na outra noite, quando ela ia já ia de outro jeito.
Entrevistadora - Hum...
Ana Maria - Aí falava, na outra noite que ela ia já pedia quando ela fosse pra lá era de bola de ouro na boca e assim era e toda vez que ela dizia isso e chegava em casa era isso Maria tu não sai Maria Burraeira, mas era lindo, era lindo.
Crispim - Inchendo ela né?
Ana Maria - Enchendo ela.

AM - Era.
Ana Maria - De sapato novo...
(...)
Ana Maria - No fim era ela.
(...)
AM - Hum...
Crispim - A varinha de condango, foi quando mataram a vaquinha dela e...
Ana Maria - Foi... a varinha de condango... foi que mataram a vaca...
Crispim - Quando mataram a vaquinha dela, a vaquinha conversou mais ela, né? Aí a vaquinha disse a ela, disse: 'Ói, você num deixa ninguém tratar da grossura dela, porque ela vai dormir lá num canto separado pra num tratar da grossura dela. Quando você tiver tratando, dentro do quarto dela tem uma varinha, mas você não, num deixe a... a correnteza d'água levar a varinha, você guarde a varinha.' Agora quando ela pegou na varinha ela pegou assim, sabe?
Entrevistadora - Hum...
Crispim - 'E num deixe a varinha descer no rio, por mais que você seja toda bagunçada, você pode botar no rio descendo, mas a varinha, você ver, segure ela.' Depois da varinha, foi que deu tudo isso que ela contou aí, depois da varinha.
D. Ana Maria - Depois da varinha...
Entrevistadora - Hum...
Crispim - Se deu tudo isso aí. Depois comeram a vaquinha dela, fizeram uma festa, comeram a vaquinha dela. (...) Mas a vaquinha dela deixou todas essas coisas, esses pedidos pra ela: bolas de ouro, tudo no mundo que ela queria essa varinha dava a ela.
Entrevistadora - Sim...
Crispim - Agora eu tô recordando umas... umas palavras aqui.
Entrevistadora - Hum...
Crispim - Aí, sei que nesse entremeio a cidadã da... da... da madrasta dela desejava as filha também tinham bola de ouro na boca. Elas queriam bolas de ouro na testa.
Ana Maria - Era... Na testa.
Crispim - Viu? Tocou, tocou pra elas: merda de cavalo!
Entrevistadora - Ah...
Ana Maria - Era: quando elas falavam...
Crispim - Quando elas falavam... quando elas falava saía aquele monte de bosta de cavalo...
Entrevistadora - Huummm...
Ana Maria - Bosta de cavalo da boca.
Entrevistadora - Huuummm...
Ana Maria - Da testa também saía aqueles negócio de cavalo.
Crispim - Mas a... a... com licença da senhora a bola de ouro que saiu das testa duma foi as trouxa dum cavalo.
Entrevistadora - Ah! (risos)"

No final da narrativa, após um momento de silêncio, Crispim referiu-se novamente à questão da falsidade, demonstrando o quanto a audição, a rememoração e a expressão oral da história (na medida em que eles passaram a ocupar o papel de narradores) exigiram uma atividade permanente, uma interação e o estabelecimento de relações entre o que se ouvia, o que se falava e a trajetória individual de cada um. Já no final da entrevista, quando Crispim narrava as duras condições de trabalho a que era submetido

ainda criança por seu pai, Ana Maria afirmou que o marido era "quase irmão da Maria Burraeira". Como vêm demonstrando estudos recentes sobre o tema, a leitura, e posso estender para a audição de histórias que remetem a outros tempos e a outros lugares, exige uma atividade permanente do leitor/ouvinte, que preenche os "brancos" da narrativa[363] e dá um sentido novo ao texto (no caso, oral ou escrito). Certamente, se estudasse a recepção desse mesmo conto em um outro grupo de ouvintes, em uma outra época, outros seriam os valores evocados[364]:

> "Crispim - É... agora é que a falsidade (...) minha santa, vem o começo do mundo.
> Ana Maria - É.
> Crispim - Vem do começo do mundo pra quem não deve, viu?
> Ana Maria - É...
> (silêncio)"

Histórias envolvendo personagens do cangaço também foram lembradas por entrevistados: em seus depoimentos, muitas vezes, misturam-se fatos ocorridos e fantasias, frutos da imaginação individual mas, sobretudo, do contato e da incorporação de dados da memória coletiva[365]. Zeli, por exemplo, afirma que conheceu Lampião, alguns membros de seu bando e que se sentou no colo do então cangaceiro Antônio Silvino, quando morou, na infância, em Fernando de Noronha, na época em que o arquipélago funcionava como presídio e seu pai adotivo era delegado. Antônio Silvino havia deixado o cangaço desde 1914, quando foi preso e cumpriu pena na penitenciária do Recife até 1937, morrendo em 1944[366]. Zeli nasceu em 1930. Não se sabe ao certo, portanto, as fronteiras entre o verídico, o verossímel e o improvável. Histórias verdadeiras e lendas sobre o cangaço se misturam na memória popular. Zefinha também

---

[363] Ver Umberto Eco (1986), assim como estudos da teoria da Estética da Recepção: Hans-Robert Jauss et al. (1979), Wolfgang Iser (1996/1976), Regina Zilberman (1989).

[364] Por muito tempo se acreditou que a leitura (e aqui estendo para também a audição) seria "um fenômeno invariável e sempre igual a si mesmo. Estudar as leituras de um determinado grupo se identificaria, por isso, a investigar não a leitura mesma – que, não admitindo variação, constituiria um mesmo conjunto de competências compartilhadas, em maior ou menor grau, pelos indivíduos alfabetizados – mas a *distribuição* ou a *difusão* de seu hábito no grupo ou nas populações consideradas. Vale dizer: uma vez que a leitura seria um conjunto de processos uniformes e invariáveis ao longo do tempo e dos espaços sociais, a única tarefa que se poderia atribuir a estudos sobre as leituras de um determinado grupo se resumiria à apreensão da freqüência e da intensidade com que nesse grupo a leitura ocorreria e dos fatores que contribuiriam para o maior ou menor grau de sua ocorrência." (Antônio Batista e Ana Maria Galvão, 1999). Para uma análise de contos na perspectiva da história cultural, ver Darnton (1986).

[365] Ver o estudo clássico de Maurice Halbwachs (1956).

[366] Cf. Câmara Cascudo (1988/1954).

narrou histórias de façanhas e crueldades de Antônio Silvino, contadas por sua avó, perguntando-me antes se tinham alguma relação com o assunto da entrevista. Evidentemente, em seu universo, os dois temas já estavam associados, como ocorreu com muitos entrevistados. Afirmou que o cangaceiro passava na casa de seu bisavô, de sua avó, para pedir coisas: "feijão, farinha, queijo, charque". Depois de um certo tempo, Zefinha, reflexiva, compara seu pai a Lampião:

> "Meu pai mesmo foi um quase (...) de Lampião, foi, queria dar uma de Lampião (risos), só que quase se dava mal, né? Porque ele era desses que era brabão, não sei o quê, ele queria bater nas pessoas como se bate em animal, né?"

Como as histórias da *Gata Borralheira*, histórias de valentes e cangaceiros e seus protagonistas parecem ter influenciado profundamente o universo simbólico de gerações.

Crispim também tinha histórias de Lampião para contar. Narrou um caso ocorrido em Vila Bela, terra natal do cangaceiro, e para onde viajou, a serviço dos correios onde trabalhava, em 1927. Com um grupo, Crispim passou várias horas, de madrugada, escondido dentro de uma casa localizada próxima à cidade, escondendo-se de Lampião e de seu bando que, nesse intervalo, mataram um rapaz, fizeram "um samba", mataram uma vaca para comer e, ao amanhecer, trocaram tiros com a polícia. Se o grupo com que estava não tivesse atrasado em Sertânia (então Alagoa de Baixo), na sua avaliação, Lampião certamente teria "apanhado", "tocado fogo" no material dos correios e matado toda a equipe. Durante os dias seguintes, uma semana no total, conviveu, com o restante do grupo, com o temor de se encontrar com o bando de Lampião, que ainda agia – matando e fazendo outras "proezas"[367] – nas redondezas. Durante esse período, praticamente ficou sem comer, já que não havia alimento disponível na estrada: "Eu... eu passei uma vida, eu passei uma vidazinha de cachorro esses dias todinhos que eu lhe contei aqui". Em sua narrativa, rememorada 60 anos depois da ocorrência do caso, sobressaem-se elementos característicos da memória popular em relação ao cangaço: a maldade – fria e impassível – de Lampião, expressa através dos inúmeros crimes – muitos cometidos a sangue frio – que praticava, o medo dos moradores das vilas e cidades por onde passava, as ameaças feitas pelo bando aos fazendeiros, a "valentia", a ousadia e a coragem do cangaceiro, a um só tempo, temido e admirado por aqueles que

[367] Refiro-me ao título de um folheto de Athayde *As proezas de Lampião* (1933).

o conheceram ou dele ouviram falar em histórias, narradas oralmente ou escritas, que até hoje circulam em folhetos, jornais, revistas, livros. Embora Ana Maria tenha interrompido a narração de Crispim para dizer-lhe que esse tipo de história não me interessava, o entrevistado não parou um só instante de falar, entusiasmado pela possibilidade de falar sobre sua inserção concreta em histórias que circundam em torno uma lenda, de um mito, de um homem. E, como os demais entrevistados, a lembrança de histórias contadas sobre Lampião revela a inserção do herói no universo dos leitores/ouvintes dos folhetos de cordel; afinal, inúmeros foram os poemas escritos sobre o cangaceiro, antes e após a sua morte, folhetos de "acontecido" ou extremamente irônicos (como *A chegada de Lampião no inferno* e o *Grande debate que teve Lampeão com São Pedro*), onde Lampião deixa de ser personagem histórico para se tornar caricatura e, de certa forma, aproximar-se do tipo do "anti-herói" [368].

Um outro gênero de histórias, também comum ao universo dos folhetos, foi lembrado pelos entrevistados: o de "safadeza" ou de "putaria". Antônio afirma que não perdia a oportunidade de estar entre os auditores desse tipo de história. Enquanto achava, na maioria das vezes, as histórias tradicionais de Trancoso enfadonhas, o entrevistado agregava-se logo ao grupo se as histórias fossem "safadas": sentava-se, ouvia atentamente o narrador e decorava as histórias. Para exemplificar, narrou-me a história de uma aposta realizada entre um padre e um pastor. Como no universo das histórias do cordel, o pastor perde a aposta, diante da esperteza do padre. Na verdade, a história não seria enquadrada em uma história de "putaria", mas poderia ser classificada como satírica, jocosa, irônica. O entrevistado talvez tenha desejado chamar a atenção para a diferença entre esse tipo de história e muitas que fazem parte do universo dos contos tradicionais, em que se sobressai uma moral, uma lição, uma mensagem para o público ouvinte ou leitor. Reproduzo, aqui, partes da narrativa de Antônio, que foi precedida de um aviso para que eu gravasse a história:

> "...tinha a do pastor... Grave aí. O pastor e o padre. O padre chegou num restaurante, num bar, num bar. Chegou num bar e pediu uma laranjada, um refrigerante, né? Naquela época todos os... os homens históricos do passado tinham algum um cavanhaque grande. Aquilo era... era uma religião, uma tradição. Do outro lado tinha

[368] Desde o meu primeiro contato com Crispim, ainda no velório de Frei Damião, o entrevistado, ao saber de meu interesse por folhetos, revelou que tinha uma boa história de Lampião para me contar. No seu imaginário, assim como no de outros leitores/ouvintes com quem conversei, percebe-se que histórias de Lampião, publicadas em folhetos ou não, pertencem ao mesmo universo da literatura de cordel.

> outro homem, bebendo também, com um cavanhaque grande. Aí o de lá veio ao padre e disse: 'Padre, qual é a sua religião?' Aí o padre: 'Eu sou um padre.' Mostrou o título de padre. Aí o homem: 'Que coincidência, eu sou um pastor. Ô padre...'. O pastor: '...o senhor tem muita fé nos seus santo do céu, né?' Aí o padre disse: 'Os santos do céu são poderoso e eu servo os... dos homens da terra.' O pastor: 'Vamos fazer um teste, padre.' Aí o padre: 'Vamos.' 'Olhe, se o senhor me vencer, eu vou pra sua religião, mas se eu lhe vencer o senhor vai pra minha.' O padre: 'Eu topo". "[Você diz] seus santos dos céus e arranca um cabelo do meu cavanhaque e [eu digo] um homem da terra de valor e arranco um do seu. Tá feito padre?' O padre: 'Tá feito.' Aí o padre disse: 'São João Batista...' Aí arrancou um cabelo. Aí o pastor disse: 'D. Pedro I, padre.' Um cabelo. Aí o padre: 'São Pedro', logo nome de santo (...). "D. Pedro II." Dois cabelo, né? Segundo é dois cabelo, né? (...) 'D. Pedro II'. Aí pegou dois cabelo e arrancou. Aí o padre olhou assim: 'Vige!'. Aí o padre disse: 'Ah, três pessoas da Santíssima Trindade.' São três santos, né? Aí o crente achou ruim, o crente disse: 'Peraí, padre, Paulo VI'.(...) 'Paulo VI, padre.' Pegou seis cabelo e arrancou. Aí o padre: 'Os doze apóstolos de Cristo'. De seis passar pra doze, né? (...) 'Os doze apóstolos de Cristo.' Aí o padre achou ruim, o crente, né? 'Padre João XXIII, padre.' (...) Aí o padre disse: 'As onze mil virgens.' (...) Acabou com os cabelos, né? (risos)."

Histórias de personagens de folhetos que circulavam, provavelmente há várias gerações, na tradição oral também foram evocadas pelos entrevistados. Zefinha se recorda de que ouvia histórias de João Grilo decoradas e narradas por sua avó, que as havia aprendido com seu bisavô, fora do suporte do folheto. Para ela, João Grilo é um personagem associado sobretudo à tradição de narrar histórias: não conheceu, apesar da popularidade dos poemas, folhetos que narrassem suas proezas. A mesma entrevistada afirma que há muitas outras histórias que não sabe se eram originárias de folhetos ou se circulavam na tradição oral. Não sabe, por exemplo, a origem das histórias que sua avó contava – e poderia saber?[369] – já que, embora fosse analfabeta e, como tal, uma *ouvinte* e contadora de histórias, tinha pai alfabetizado e *leitor* de folhetos. Na memória de Zefinha, reteve sobretudo se eram histórias rimadas ou não: seu depoimento ilustra a circularidade com que certos temas e enredos passam do oral ao escrito, do escrito ao oral, do popular ao erudito, do erudito ao popular, de linguagens não verbais a linguagens verbais, de linguagens verbais a linguagens não verbais. Nesse trecho da entrevista, revela sua percepção acerca dos processos de transmissão dessas histórias ao longo das gerações:

[369] As pessoas entrevistadas por Julie Cavignac (1997), em pesquisa realizada no sertão do Rio Grande do Norte, também confundiam as histórias de Trancoso, os contos e os romances de cordel. Mais uma vez, percebe-se que a questão das origens é extremamente problemática, principalmente em um país onde a circularidade entre culturas encontra-se presente desde os momentos iniciais da colonização.

> "Tinha história que não era rimada. Minha avó, por exemplo, nossa senhora, ela contava cada história, é porque que eu nunca decorei... Decorei algumas, mas, mas pra contar é muito... E...tinha história que eu nem sei nem se era de folheto. Eu sei que a vida desse pessoal é assim, né? Que eles... parece que eles... Vêm de geração em geração... Aí um conta uma história, o outro decora, aí vai passando de pai pra filho, pra neto, e pra bisneto, né? Aí pronto, era assim... Tinha muitas histórias que ela contava que ela dizia que era o meu bisavô, o pai dela que contava, né? Aí pronto... (risos) Porque ela aprendia com meu bisavô, que era o pai dela, e ele sabia ler, né? E ele tinha muito folheto... Aí cont..., lia todas as noites pros filhos, quando eram solteiros – tudinho em casa, né? – e aí cada um que decorava a história."

Nas memórias e romances analisados, também se observa a pregnância de certas histórias e de certos temas que circulavam na memória coletiva e se manifestavam em autos populares, em folhetos, em livros em prosa, em contos tradicionais. Um dos personagens de *Na boca do cano*, por exemplo, um intelectual que resolve estudar antropologicamente a comunidade do bairro do Pina, compara-se a um príncipe que venceu a batalha para os mouros infiéis. Em outro momento do romance, um personagem refere-se às espertezas de Pedro Malasarte e à coragem dos doze Pares de França, como se sabe, "anti-herói" e personagens bastante populares na tradição oral e no universo da literatura de folhetos[370].

Histórias de "mal-assombrado" também foram referidas pelas pessoas que entrevistei e nas autobiografias e romances analisados. Assim como o entrevistado Antônio, Paulo Freire (1994) se recorda das primeiras histórias de "mal-assombrado" que ouvia no quintal de sua casa: histórias de almas do "outro mundo" que lhe faziam tremer de medo, na hora de dormir. Muitas dessas almas eram, no imaginário que compunha o universo da infância de Paulo, de ex-chefes de eito malvados, que trabalhavam nos engenhos da região, e penavam, depois de mortos, chorando e se lamentando, pelos maus-tratos feitos em vida. Outras pertenciam a negros velhos amansando os mansos e pacientes. Para o educador, é possível que algumas dessas histórias tenham operado nele, sem que soubesse, o sentido de luta na história. Itamar Vasconcelos (1980) se recorda de que, no engenho em que nasceu e ia passar férias durante a infância, quando estudava em um internato no Recife, sentava-se, junto com outros meninos, em torno de sua tia avó, para ouvir histórias de "almas".

[370] João Porciúncula, 1990.

O hábito de contar histórias, assim, parecia corrente também nas camadas médias, como revela a análise das memórias e dos romances. Herdado de gerações anteriores, relacionado muitas vezes às escravas libertas que permaneciam nos engenhos e fazendas dos ex-proprietários – as pretas-velhas[371] – ou mesmo aos colonizadores portugueses, que para aqui trouxeram as histórias de Trancoso, foi sendo transmitido continuamente através do tempo. Paulo Craveiro (1991, p.40) registra a presença de contadores de histórias no Recife que, mansamente, à "sombra das árvores ou das noites", "falam em reinos misteriosos e em viagens inacabadas." Itamar Vasconcelos (1980), no internato em que estudou na década de 30 no Recife, nos momentos em que se reunia com outros colegas para contar e ouvir histórias, afirma que readaptava as histórias que havia ouvido no engenho em função da nova audiência que o escutava, formada sobretudo por um público urbano: "Dei, ainda, para inventar coisas. Na infância ouvira de João Turbano, administrador do engenho, histórias lendárias de escravos, lutas, assombrações. Lembrava-me de várias delas e comecei a modificá-las, tornando-as mais urbanas e convincentes, para facilitar a narração." (1980, p.91). O autor recorda-se de histórias contadas pelos outros meninos que, embora pouco verossímeis, pareciam verdadeiras para aqueles que ainda estavam imersos, como ele, em um universo povoado de histórias de Trancoso.

Ao contrário de Crispim, que se vê ainda hoje no "borralho", a menina Alzira Guerra (1994), pertencente a um outro sexo e a uma outra camada social – filha de proprietários de engenhos na zona da mata pernambucana –, que ouvia a mesma história ou pelo menos uma das versões de *A gata borralheira* sonhava com o príncipe encantado e com as possibilidades que dava a fada madrinha à protagonista da história. A história é referida várias vezes na narrativa autobiográfica de Alzira: a menina freqüentemente via em outras pessoas personagens do conto e se identificava com a heroína.

Histórias da Carochinha também foram referidas nas memórias e romances (Porciúncula, 1990). Mário Sette (1980), narrando partes da sua infância vivida no Recife do final do século XIX, afirma que gostava de ouvir as histórias contadas pelas "pretas velhas", que moravam em sua casa. Nos anos 20 e 30, embora mudem alguns

[371] Alzira Guerra (1994), por exemplo, registra, no engenho em que morava e de parentes no interior de Pernambuco, a presença de descendentes de escravas que distraíam as crianças contando histórias, em geral à sombra das árvores.

cenários, permanecem, em sua essência, alguns elementos dos encontros em que a oralidade assumia o principal papel.

Para os moradores do litoral, os pescadores e marinheiros forneciam mais histórias – com elementos de "encantamentos", "mentiras", "bravatas", "amores" e "brigas" – para a composição de um imaginário popular[372]. Personagens do romance *Na boca do cano*, gostavam de ir ao Cais da Alfândega no Recife, para ouvir as narrativas e vivências daqueles "homens do mar" ou de ficar entre os pescadores no barracão do bairro do Pina ouvindo suas façanhas. Em algumas obras, histórias de cachaças e de bêbados eram contadas no mesmo cenário das rodas de violão, animadas por modinhas[373]. No Sertão, por outro lado, eram comuns as rodas em torno da fogueira, principalmente em dias de pega, congregando vaqueiros que, em conversas coletivas, narravam casos em que se destacavam a valentia, a força, a virilidade, a destreza. Características também celebradas nas festas patrocinadas por fazendeiros, das quais participavam outros coronéis, autoridades locais e vaqueiros. Histórias de "bois fantasmas"[374], outras crendices e peripécias eram comuns entre os vaqueiros. No caso dos bois mais difíceis de serem capturados, àqueles vaqueiros bem sucedidos eram atribuídas também capacidades sobrenaturais, crenças na existência de "corpos fechados", ou um grande poder de oração. Lendas se multiplicavam rapidamente pelos arredores (Ovídio Duarte, 1988). Na transmissão dessas histórias e lendas misturam-se elementos da religiosidade de origem africana, católica[375] e também indígena.

À semelhança do que ocorria com o leitor de folhetos, que deveria demonstrar competência para ler ou declamar os poemas, os entrevistados também se referiram à necessária habilidade do contador para narrar as histórias diante de uma audiência. Para Ana Maria, o narrador, para que as histórias se tornassem realmente "bonitas", tinha que dar "cadência" aos enredos. De maneira semelhante, Crispim enfatiza a importância da habilidade do narrador para uma maior fruição dos contos por aqueles que o ouviam: "pra quem sabia contar ela era muito bonita, tinha muita... tinha muita passagem

[372] João Porciúncula, 1990, p.217.

[373] Cf. João Porciúncula, 1990.

[374] Tema de mais de um folheto de cordel, entre os quais o clássico *O boi misterioso*, de Leandro Gomes de Barros.

[375] Um catolicismo sobretudo paroquial, a que se refere Gilberto Freyre (1983).

bonita". Explica melhor o que denomina de "saber contar a história direito" ao dizer que as histórias deviam ser contadas "do começo até o fim", e não somente "trechozinhos", como afirmou que fez durante a entrevista. À semelhança do que ocorria com os leitores dos folhetos, os contadores de histórias também deveriam possuir certas características que o tornavam um "bom" contador. Jerusa Ferreira (1991) verifica, no caso dos contos nordestinos, uma grande unidade da tradição oral, no entanto, cada intérprete os reinterpreta criativamente; recriação que é conseqüência da performance individual, mas também da necessidade de adequá-los a certas soluções regionais/locais ou do contato que estabelece com outros contos do mesmo ciclo, como explicita José Lins do Rego ao se referir a uma das personagens que mais marcou sua infância:

> "O que fazia a velha Totonha mais curiosa era a cor local que ela punha nos seus descritivos. Quando ela queria pintar um reino era como se estivesse falando num engenho fabuloso. Os rios e as florestas por onde andavam os seus personagens se pareciam muito com o Paraíba e o Mata do Rolo. O seu Barba-Azul era um senhor de engenho de Pernambuco." (Rego,1992/1932, p.51).

As habilidades de um bom contador de histórias também foi referida nas obras analisadas. Paulo Freire (1994, p.149) lembra-se de um amigo que, através de sua "prosa viva e envolvente" – histórias pitorescas, casos de sua terra e de sua gente – e de sua entonação de voz "rica e variada" e "gesto adequado e sugestivo", era capaz de paralisar uma audiência[376]. Em certos casos, algumas pessoas encarnavam o próprio protótipo do contador de casos. Ovídio Duarte (1988, p.52), registra, por exemplo, entre os tipos populares característicos da pequena cidade sertaneja onde ambienta sua narrativa, um contador de histórias, fértil em imaginação. Pequeno proprietário agrícola aposentado, o personagem gostava de passar horas em rodas de bares, "contando mentiras". Em alguns casos, as histórias narradas tinham origem nos próprios fatos que estavam ocorrendo na cidade. No entanto, como nos folhetos de "acontecido", parecia menos importar a reprodução do fato em si e muito mais as formas de narrar, adequadas àquele público específico: "Batida e rebatida, repetida e repisada miles de vezes, a história do Paquete Inglês não deixava de ter sua muita graça. Não pelo inesperado do

[376] No contexto de narração de histórias, além da voz, os gestos assumem uma importância vital: "A voz da velha Totônia enchia o quarto, povoava a minha imaginação de tantos gestos, de tantas festas de rei, de tantas mouras-tortas perversas. Tinha a velha um poder mágico na voz." (José Lins do Rego, s.d/1956, p.40). Roland Barthes (1987), resgatando diversos momentos da história da humanidade, das passagens da oralidade à escrita, ao se referir às "chansons de geste" da Idade Média e também às tragédias gregas, destaca "...que eram ritmadas, escandidas com os pés, para nos apercebermos de que o gesto, grande recalcado da linguagem de hoje, só lentamente foi submetido e expulso." (p.45).

desfecho por todos conhecido, mas pelo tanto do talento historiônico do contador." (João Porciúncula, 1990, p.316).

O prestígio do narrador estava também na diversidade dos temas de suas histórias. Os marinheiros, desde sempre, compõem parte do imaginário popular, sobretudo nas cidades litorâneas, como aqueles que sabem histórias de todo o mundo[377]. Um dos empregados da padaria em que trabalhava Ricardo era assim, fascinando os colegas: "O masseiro novo sabia história de todos os lugares. Fora embarcadiço, estivera pelo estrangeiro. Agora era ele o verdadeiro chefe dos colegas." (Rego, 1993, p.163). É esse mesmo personagem que, adquirindo confiança dos colegas, torna-se líder, na padaria, de um dos muitos movimentos operários que eclodiam no Recife na época.

Também de maneira semelhante ao que ocorria com a leitura de folhetos, as histórias narradas não precisavam ser inéditas para que os auditores sentissem prazer em ouvi-las: podiam ser as mesmas por dias seguidos[378]. Caso alguém soubesse de outras, para variar o repertório, eram bem-vindas. Para a audiência, no entanto, como já foi demonstrado em diversos estudos, parecia ser mais importante a *performance* do narrador, a reiteração de valores universais rememorados a cada nova narração, do que propriamente o enredo ou o final da história. Pode-se falar, também aqui, em leituras/audições intensivas de um mesmo conto.

A oralidade parecia estar presente no cotidiano das cidades e das propriedades rurais, de modo geral. Histórias, baseadas em casos reais, na tradição oral, a imaginação do narrador, ou na mistura desses elementos, eram contada nos serões que ocorriam nos

[377] Walter Benjamin (1985), em seu ensaio clássico sobre o narrador, encontra nos marujos e nos camponeses os primeiros mestres na arte artesanal de narrar. Mais tarde, os artífices das corporações de ofício aperfeiçoaram-na. Nesses espaços, onde conviviam o mestre sedentário e os aprendizes migrantes, fundiam-se as duas fontes da narrativa oral: a experiência vivida em outras terras e o conhecimento das tradições e histórias do próprio país em que se vive. Mas o narrador, ao mesmo tempo em que retira da própria experiência, ou daquela relatada pelos outros, as fontes de suas histórias, incorpora também à experiência dos ouvintes a coisa narrada. A narrativa "...não está interessada em transmitir o 'puro em si' da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele." (Benjamin,1985, p.205).

[378] Cf. depoimentos de Crispim e Ana Maria.

engenhos[379] ou nas residências[380], nas praças das Igrejas e nas feiras[381], nos bares[382]. Também os pregões são bastante referidos nas memórias e romances analisados. Hilton Sette (1995), reconstituindo a Olinda dos anos 20, afirma que, naquele momento, como não havia mercado público nem feiras livres na cidade, o abastecimento de gêneros alimentícios era realizado através das mercearias, que iam na casa dos fregueses, mas principalmente pelos ambulantes nas ruas. Os sons dos pregões, que passavam a compor parte da paisagem da cidade, parece até hoje registrado na memória dos habitantes do local na época. Pães, cuscuz, leite, jornais, verduras, frutas, peixes, crustáceos, miúdos de boi, aves, macaxeira e outros tubérculos eram as mercadorias mais comuns oferecidas pelos vendedores. Os mascates, muitos descendentes de árabes, também andavam pelas ruas da cidade, vendendo miudezas – botões, pressões, colchetes, cadarços, fitas, rendas e bicos e produtos de perfumaria – sabonete, brilhantina, água de cheiro, pó-de-arroz ou pasta de dentes. Os pregões cantados pelos vendedores também é registrado por José Lins do Rego (1993), para o Recife da mesma época e por Rostand Paraíso (1994) para o Recife das décadas seguintes:

> "Recife gostoso, Recife rico em pregões que musicavam suas madrugadas e suas manhãs...
> Era um mundo de sons, já bem conhecidos nossos e que faziam com que abandonássemos nossas brincadeiras ou estudos e corrêssemos para o portão. Usando a frase de Mário Quintana, ao se referir aos pregões que também povoavam sua rua, 'parecia que nós víamos com os ouvidos'..." (Paraíso, 1994, p.110).

Paraíso registra também a presença dos amoladores de vacas, dos guardas-noturnos e de tantos pregões que recorda com saudades:

> "'pente e chá preto, chá preto e pente...', 'chora, menino, pra chupar pitomba', 'mel novo de engenho', 'óia as bolinhas de cambará', 'eu tenho lã de barriguda, pra travesseiro', 'óia a ostra, chegadinha agora', 'macaxeira, macaxeira rosa, cozinha em água fria, patroa...', 'agulha longa, finiinha...' e aquele que era uma verdadeira poesia, cantado, como uma embolada, pelo homem que vendia vassouras e que carregava

379 Cf. Itamar Vasconcelos (1980).

380 Homero Freire (1986), por exemplo, registra a ocorrência de serões familiares em Altinho, interior de Pernambuco, onde também se apresentavam orquestras de pau de corda, violonistas, cavaquinhos, clarinetes e, mais raramente, saxofone e piano, com cafezinhos feitos pela dona da casa.

381 Cf. Homero Freire (1986), Itamar Vasconcelos (1980), Ovídio Duarte (1988).

382 Cf. João Porciúncula (1990). Bares e livrarias também serviam de ponto para a reunião de intelectuais na cidade, onde se discutia principalmente arte e política, como o Café Lafaiete, no Recife, "um território quase exclusivamente masculino, onde as senhoras evitavam passar." (Rostand Paraíso, 1996, p.112). Ver também Itamar Vasconcelos (1980) e João Porciúncula (1990).

> um mercadinho inteiro, pendurado no 'pau de canga' sobre seus ombros: 'óia o vassoureiro: vassoura, espanador, vasculhador, vassoura de piaçaba, esteira d'Angola, urupema, colher de pau, rapa-coco e grelha...'" (Paraíso, 1994, p.110).

Paraíso também registra a presença dos mascates vendendo miudezas – "pentes, espelhos, tesourinhas, lixas para unhas, botões, linha, agulha e tantas bugigangas que as mulheres adoravam comprar" (p.110) – e perfumaria – pó de arroz, ruge, talco, vaselina, brilhantina, perfumes.

Aspectos da cultura oral pareciam, assim, impregnar o cotidiano das comunidades rurais e das cidades. Histórias eram narradas, muitas vezes, nas mesmas ocasiões em que eram lidos os folhetos. Ler e ouvir folhetos, contar e escutar histórias, conversar livremente e, no caso daqueles que moravam nas cidades do interior, participar de cantorias, parecia fazer parte de um mesmo universo.

4. Leituras de folhetos e cantorias

Na memória de muitos entrevistados, a leitura coletiva dos folhetos estava estritamente relacionada ao hábito milenar de contar histórias, como se viu, assim como a uma tradição também encontrada em diversos países, mas que assume uma face peculiar principalmente nos sertões brasileiros: as cantorias, que ocorrem no Nordeste desde meados do século XIX[383].

Para aqueles que viveram a maior parte da vida nas pequenas cidades do interior do Estado, as principais diversões de que desfrutavam eram, além da leitura e da audição de folhetos, os cantadores: "A gente andava duas léguas de noite pra o... pra ouvir os cantadores cantar. (...) Era um espetáculo na época." (Zeli)

As cantorias geralmente se davam nos engenhos ou fazendas e os repentistas eram contratados pelos proprietários das terras[384]. A ocasião parecia se constituir em uma grande festa:

---

[383] Ver Câmara Cascudo (1984/1937).

[384] Cf. depoimentos de Zeli e Antônio. Segundo Ruth Terra (1983), os poetas de cordel gozavam de uma certa independência financeira em relação aos cantadores, na medida em que esses últimos viviam geralmente sob tutela dos fazendeiros, que os contratavam para as apresentações.

> "Oxente, eu andava uma légua de noite para ir assistir. (...) Naquelas casas de engenho, né? O senhor de engenho, por ali. A gente ia, mandavam avisar que à noite tinha umas cantoria lá. Quando é de noite ia a gente mais o inspetor, que era so... que aquele homem que ajudava a polícia chamava inspetor, né? (...) Ia o inspetor, o ajudante do inspetor, ia tudinho. (...) Chegava lá, a gente ia ver os cantador cantar, tinha cachaça pra beber, tinha café, tinha pão, bolacha... Até meia noite terminar, a gente vinha tudo pra casa." (Zeli)

Segundo Antônio, as fazendas em que ocorriam as cantorias geralmente ficavam "cheia de gente" e o dono da casa em geral "matava um boi", "assava um milho", "fazia uma canjica, uma pamonha". O som dos repentistas convivia com músicas mais tradicionais: "Ô muié rendeira, ô muié rendá, tu me ensina a fazer renda que te ensino..."

Era comum a contratação de repentistas para comemorar festas de aniversário e para animar determinadas festas populares, componentes do calendário tradicional ou relacionadas a certas atividades pastoris ou agrícolas. Ovídio Duarte (1988) registra, por exemplo, a presença, na festa de São João de uma pequena cidade sertaneja, de cantadores que, de improviso, recitavam versos para as principais figuras do lugar. A própria festa de São João ou mesmo o nascimento de João Batista de acordo com a tradição bíblica eram temas de desafios entre cantadores:

> "Nesse diapasão, ora louvando os santos, ora xingando o contedor, ora elogiando os presentes, os cantadores permaneceram por mais de uma hora, até que uma comissão os considerasse empatados sob palmas. O conjunto recomeçou a tocar, os pares rodopiavam de novo no salão na ginga quente do forró matuto." (Ovídio Duarte, p.142).

Na festa do "pega", em que um grupo de vaqueiros deveria perseguir e capturar um boi, além das danças, cocos e bebidas, as cantorias pareciam ocupar um lugar importante nos festejos, tematizando fatos que estavam ocorrendo naquele momento: "Repentistas, com suas violas, improvisavam sextilhas, exaltando as peripécias de José, dos outros vaqueiros, dos cavalos, coronéis e caboclas formosas." (p.165).

As cantorias ocorriam também nas feiras, onde violeiros, emboladores com pandeiros e tocadores de rabeca divertiam a audiência que em torno deles se aglutinava[385].

Um outro espaço em que se realizava a audição de cantorias também foi citado pelos entrevistados: o rádio. Na época em que Zefinha era criança, nos anos 60 e início dos

[385] Cf. depoimento de Zé Mariano.

anos 70, na pequena comunidade no interior da Paraíba em que morava era comum que, principalmente as pessoas mais velhas ouvissem os programas de cantoria, que eram muitos, veiculados pelo rádio. Ao contrário dos jovens, que gostavam mesmo de música, segundo a entrevistada "...esse pessoal mais antigo gostava muito de cantoria", "dois homens com o violão", "essas coisas, aqueles pessoal no pandeiro, embolador, né?" As autobiografias e romances analisados indicam que, principalmente a partir dos anos 40, programas de rádio com a presença de cantadores de emboladas e repentistas começaram a ser produzidos e exibidos também no Recife[386].

Embora não fosse o mais comum, também nas cidades maiores havia espaço para a ocorrência de cantorias. No Recife, Antônio se lembra de tê-las ouvido em um bar situado no Pátio do Terço, centro da cidade, e em outro, situado em Cavaleiro. Em ambos os casos, os cantadores também eram contratados pelas proprietárias dos bares. Zé Moreno, morador do Recife desde a adolescência, recorda-se sobretudo das violas tocadas nos bares, nos salões[387].

Algumas cantorias, em especial, ainda hoje estão na memória dos entrevistados que as presenciaram quando eram crianças. Antônio lembra-se particularmente de alguns desafios a que assistiu ou, em alguns casos, memorizou, como aquele ocorrido em Bezerros, sua terra natal, agreste do Estado, entre Pinto de Monteiro, "um dos grande poeta e repentista", e Ivanildo Vila Nova, "aquele menino, que hoje é o rei dos cantadores". Ou entre Pinto e os irmãos Lourival, Dimas e Otacílio Batista, que "eram umas fera naquele tempo..." Recitou também três poesias de Davino Xavier de Lima, de Bezerros, em sua opinião "...grande repentista", pois "...num perdia pra ninguém não, num deixava pra ninguém." Antônio revela que, para comemorar seu aniversário,

386 Ver Rostand Paraíso (1996) e Valdemar de Oliveira (1985). Gastão de Bettencourt (1958) registra que assistiu a uma sessão de violeiros e cantadores, nos estúdios da Rádio Clube de Pernambuco, em 1954.

387 As autobiografias e romances registram, em relação às cidades do litoral, sobretudo a presença, nas ruas, nas festas, nos bares, nas casas, nos bondes, de seresteiros cantando modinhas, de rodas de violão e, em menor número, de emboladores de coco. Ver Hilton Sette (1995), Valdemar de Oliveira (1985), João Porciúncula (1990), José Lins do Rego (1993/1935) e Alves da Mota (1987). Nas comunidades rurais ou nas pequenas cidades do interior, também é registrada, além das cantorias, a presença de seresteiros, de rodas de viola e de emboladores de coco. Ver Ovídio Duarte (1988) e Homero Freire (1986). Viola e canções pareciam, no entanto, pouco atrativas para os trabalhadores do campo, a julgar pela afirmação de Ovídio Duarte (1988): "A casa-grande já estava fechada e às escuras. José sentiu que não havia mais campo para sua viola e canções. Os homens eram acostumados ao trabalho e não tinham sensibilidade, salvo para as canções mais rústicas, cocos e xaxados." (p.147).

chamou os cantadores Mané Pedro Clemente, cego, e Davino Xavier de Lima. A cantoria começou às sete da noite e terminou a uma da manhã, sem que houvesse derrotados. O tema do desafio, como ocorria freqüentemente também com os folhetos, era a "ciência".

Em suas narrações, Antônio destaca as características valorizadas naqueles considerados bons cantadores, "verdadeiros artistas", segundo o entrevistado: a perspicácia, a capacidade de improvisação – de compor versos sobre aquilo que não sabe –, a percepção da fragilidade do outro, a persistência em manter o desafio até que o oponente se canse e desista[388], o humor e a capacidade de, através da ironia e da esperteza, desafiar e superar o outro, característica de alguns cantadores, como Pinto de Monteiro. Compara, em seu depoimento, a produção dos folhetos que, por ser escrita, permite a constante reelaboração antes de ser posta em circulação, e a produção oral dos cantadores, controlados por uma audiência atenta, que faz as demandas, acompanha os resultados e os avalia:

> "...porque só em você saber que o repentista não canta o que ele sabe não. Ele canta o que você pede pra ele cantar. (...) Você lê uma história, vamos supor, 'Os Doze Pares de França' (...) 'Carlos Magno''... 'O Reino de Alexandria', 'Luiz de Borgonha'... Entendeu? Aí você diz assim: 'Não, é a história de Ferrabrás.' Não foi nem dos três, de Ferrabrás que era um guerreiro contra... Oliveiros. (...) Entendeu a história? (...) Se eu perguntar, 'Ô...', naquela época: 'Fulano, dá pra você se conter sobre 'Oliveiro e Ferrabrás''? Ele vai do começo até o fim (enfático). (...) 'Oliveiro e Ferrabrás', mas ele sabe, ele leu aquilo tudo lá..."

Em conseqüência do estreito controle exercido pelo outro cantador e pela audiência na produção dos desafios, era necessário que houvesse um minucioso processo de preparação para enfrentar a situação. Nesse processo, segundo Antônio, os cantadores liam sobretudo "livros históricos do passado". Em uma das cantorias a que assistiu, de acordo com o entrevistado, um dos cantadores passou três meses se preparando, porque a disputa era "peso pesado":

> "Porque quando eles começaram a cantar sobre astronomia: veio Marte, Saturno, Netuno... sem descer. Aí se um descesse... foi derrotado. A pedido do dono da casa, meu pai e eu: 'Vamos cantar outro rumo agora, pedir outro rumo: Vamos cantar sobre a vida de... Nero, de Hitler, de Mussolini'. (...) Às vezes... tem o presidente... da Rússia daquela época, o comunismo tava lá. Eles vão em cima e dizem tudinho

[388] A questão da provocação de um cantador pelo outro também foi lembrada por Zeli como a característica mais marcante das cantorias.

> (enfático). Se for a ele, pega um chassis de um carro, um carro no interior, ele vai no pára-choque traseiro assim e já pega no princípio do motor, ele às vezes num tem nem traseira... (...) Minha filha, juntando dois homem desse aqui, três médico e dois engenheiro, assim num tem adversário..."

Para ser um bom cantador, assim, na memória dos entrevistados, não é suficiente saber fazer versos ou rimar algumas frases, mas é necessário um intenso trabalho de preparação, viabilizado, sobretudo, pelos livros disponíveis:

> "...é ler histórias passadas, como procedeu, como começou, como terminou, qual foi o autor daquilo ali. (pausado) Porque aí depende como foi, né? (...) Tem que saber do... da história do livro é... a... a... a... a... como se diz, a história do Brasil, tem muita coisa boa na história do Brasil. Muita coisa boa." (Antônio)

Na mesma direção, Antônio afirma que os cantadores eram, se se preparassem através de um livro de medicina, capazes de versar sobre qualquer parte da anatomia humana, "do seu dedinho do pé até a parte do crânio..."

Mesmo nas cantorias de contrato, em que os repentistas cantam aquilo que lhes foi pedido a partir do mote dado, é necessário, para serem considerados competentes e habilidosos aos olhos da audiência, que os cantadores "assistam o verso e o sentimento da história", para que os poemas, de fato, sejam considerados "bonitos" (Antônio). À semelhança do que ocorre em relação aos folhetos, os entrevistados enfatizam, desse modo, a importância da sensibilidade e da habilidade do cantador na elaboração de bons poemas orais, julgados dessa maneira principalmente em conseqüência da fruição que são capazes de provocar.

Alguns cantadores foram particularmente lembrados como possuindo essas características que os tornam "bons" aos olhos da audiência. Falando sobre Pinto de Monteiro, caracterizado como um "véio chochinho", Antônio afirma que ele era um "fenômeno", que "num perdia pra ninguém". Atribui a um dom inato, e não à aprendizagem formal, a sua habilidade em improvisar versos. Em seu depoimento, enfatiza a importância da rima e do ritmo para a produção de uma poesia de qualidade:

> "Mas ele num sabia ler bem não, mas ele te/teve aquele dote dado pela natureza, dado a ele aquele dom (enfático). Ele fazia os verso com rapidez, rimado, bem rimado, bem feito e com agrado na... na rima. (enfático) Quem fosse fazer verso com Pinto tinha que fazer bem feito, senão Pinto dizia: 'Tá errado.' (....) Tal, coisa e tal, tal, tal, tal, tal. Ele dizia na hora, ele num sabia ler mas dizia."

Antônio citou, ainda, como bons repentistas, Diniz Vitorino, Geraldo Amâncio, Alcides Tenório, Mané Correia, além de Antônio Marinho, de quem recitou versos. Foi através do cantador Antônio Marinho que Ariano Suassuna conheceu o universo da poesia popular. O escritor afirmou, na entrevista concedida a esta pesquisa, que o primeiro folheto que ouviu foi em uma cantoria desse cantador com Antônio Marinheiro: "A certa altura, eu tinha uns 7 para 8 anos... a certa altura, eles pararam de cantar a dois e Antônio Marinho só cantou decorado o folheto... Então, o meu... meu primeiro contato com folheto foi como ouvinte. (...) Eu ouvi... cantar."[389] A experiência de Ariano Suassuna é semelhante à do poeta João Martins de Athayde, que também afirma que foi profundamente influenciado pela presença de um dos cantadores mais famosos da época na comunidade em que morava:

> "Aos 8 anos vi o primeiro cantador: Pedra Azul, famosos na redondeza. Nunca mais pude me esquecer dele. Durante os três ou quatro dias que passou no povoado, não arredei o pé de junto de Pedra Azul. Acabava de comer e me botava para o lugar das cantorias – bodega, calçada ou esquina, onde se reunia o povo para ouvir os repentes. Meu pai era quem se danava comigo... Mas também meu pai nunca se incomodou com a gente." (*apud* Terra,1983, p.47)

Além das cantorias, as toadas de vaquejada também compunham o universo de alguns entrevistados. Desde a primeira vez que conversei com Crispim, nos arredores da Igreja e do convento da Penha, onde estava sendo velado o corpo de Frei Damião, convidou-me para ir em sua casa ouvir alguns discos e fitas que, segundo ele, relacionavam-se com o tema proposto para nossa conversa – a leitura e/ou a audição de folhetos. Afirmou que, como não sabia, de memórias, histórias veiculadas nesse tipo de impresso, poderia me mostrar – e ouviríamos em conjunto – o material que possuía. Quando fui em sua casa, no dia seguinte, passamos, a seu pedido, cerca de uma hora ouvindo uma fita com toadas de vaquejada. Compreendi, também que, principalmente no universo simbólico dos leitores/ouvintes sertanejos, as toadas e os folhetos faziam parte de um mesmo conjunto. Crispim e Ana Maria foram os únicos entrevistados que se referiram às vaquejadas, demonstrando serem elas características de uma cultura própria, típica do

[389] A influência dos cantadores, transportada para a ficção literária, em aspectos da formação de Ariano Suassuna, pode ser visualizada no *Romance d'a Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1972).

Agreste e do Sertão. Nas vaquejadas, que ocorrem nessas regiões desde as décadas finais do século XIX[390], apresentam-se também cantores e repentistas.

Ao longo da audição da fita, produzida recentemente, de maneira esporádica foram feitas interrupções, para tecer comentários de diversas naturezas. Deitado no sofá, enquanto Ana Maria preparava um café na cozinha, Crispim demonstrou, o tempo todo, estar em atividade na audição da fita, estabelecendo relações com sua própria trajetória de vida e não acreditando completamente no que ouvia. Quando a fita se referiu a cidades de Pernambuco situadas no sertão, por exemplo, perguntou-me se as conhecia. Em outro momento, ironizou com a letra da toada, que afirmava que os moradores de Petrolândia idenizados pela Chesf, tinham "conforto compreto". Em outra ocasião, pareceu ignorar o som da fita e recomeçou uma conversa comigo, a respeito de minha chegada em sua casa. Comentou, ainda, que "eles colocaram a mesma" toada duas vezes na mesma fita. A fita que ouvimos – de Chiquinho, Biratan e Nena (*A bois e toadas*) – era de baixa qualidade fonográfica, demonstrando ser sua produção quase caseira ou pirateada: os dois lados acabam abruptamente e repete-se uma mesma toada na mesma fita. Em muitos casos, a linguagem cantada traz características típicas do dialeto local oral: "apraudir", ao invés de "aplaudir", "por causo", em lugar de "por causa", "compreto" ao invés de "completo". Em alguns momentos, os cantores interrompem a gravação para enviar saudações a fazendeiros e vereadores de algumas cidades e a ouvintes de certas emissoras de rádio. Os temas das toadas, cantadas em um tom quase sem variações, repetitivo ao longo das canções, eram, em quase todos os casos, mulheres, romances, vaqueiros, bois, a própria competição, barragens, fazendas, cavalos, Nordeste.

[390] Câmara Cascudo (1988/1954) afirma que o primeiro registro que localizou no Brasil a respeito dessa prática de derrubar bois data de 1870.

5. Leituras intensivas

Os folhetos pareciam ser lidos sobretudo de uma maneira intensiva[391]. Os mesmos poemas eram retomados diversas vezes pelo mesmo leitor ou pela mesma audiência.

Essa parece ter sido a experiência da maioria dos leitores que entrevistei[392]. Em muitos casos, os folhetos escolhidos para serem lidos nas reuniões eram escolhidos de um conjunto já previamente conhecido da maioria da audiência. As mesmas histórias podiam, desse modo, serem retomadas diversas vezes. Na experiência de alguns entrevistados, determinados folhetos ficaram particularmente marcados em suas memórias em conseqüência da intensidade de leituras que deles eram feitas. Zé Mariano, por exemplo, recorda-se de que ouvia a leitura dos mesmos poemas, feita por sua mulher, várias vezes, sobretudo daqueles que tinham João Grilo e Lampião como tema. *A história do pavão misterioso* era um de suas preferidas, não hesitando em pedir a sua mulher, quando queria ouvi-la, que fosse buscar o folheto e, mais uma vez, lesse a história: "A mesma história, a mesma história, todinha, às vezes a mulher lia, aí eu dizia: 'Vai buscar a história do 'Pavão Misterioso' pra gente ler uma coisinha aqui.' Aí a gente lia, aquelas história era bonita... A do 'Pavão Misterioso' era bonita..."

O depoimento dos entrevistados parece revelar que o interesse na leitura e na audição dos folhetos residia não exatamente na expectativa de resolução dos conflitos apresentados pelo autor, no desvelamento do enredo história em si, ou, no caso dos folhetos de "acontecido", na notícia e em seu desfecho – certamente já acessível em outros meios de comunicação –, mas pela possibilidade de rememoração e contínua apropriação de conceitos, práticas, idéias gerais e universais, não referidos a um contexto imediato, presentes nas histórias. Os entrevistados voltam, assim, aos mesmos

[391] Utilizo, aqui, as expressões "intensiva" e "extensiva" nos sentidos que lhes são atribuídos por Rolf Engelsing, em artigo datado de 1970, e retomado sucessivamente por historiadores da leitura. Ver, por exemplo, Roger Chartier e Guglielmo Cavallo (dir., 1997). Segundo a tese de Engelsing, na segunda metade do século XVIII, a leitura "intensiva" teria sido substituída por uma leitura qualificada de "extensiva": gradativamente, a leitura de um *corpus* limitado e fechado de textos (principalmente de cunho religioso), lidos e relidos, memorizados e recitados, transmitidos de geração em geração, passou a ser substituída pela leitura, rápida e ávida, de um grande número de impressos, diversos e efêmeros. Essa tese tem sido continuamente questionada, principalmente porque estudos mais recentes têm observado que numerosos eram os leitores "extensivos" na época considerada de leitura "intensiva". No entanto, mantêm-se os conceitos gerais dos dois tipos de leitura que, muitas vezes, ocorrem ao mesmo tempo e no mesmo espaço.

[392] Cf. depoimento de Zezé, Zé Mariano, Zeli, Antônio, Zefinha.

folhetos, mesmo quando eles são noticiosos. A atualidade da notícia parece não ser uma categoria importante: os poemas não são considerados descartáveis, na medida em que, de alguma forma, reiteram valores e atingem a sensibilidade do público leitor.

Embora sejam raras as referências às leituras intensivas em relação a outro objetos de leitura, não estão completamente ausentes nas memórias e romances analisados. Paulo Cavalcanti (1978, p.38) conta que dois livros – *A ilusão americana*, de Eduardo Prado, e *Sonata a Kreutzer*, de Tolstói – exerceram profunda influência em sua formação intelectual e política. Esses livros, presentes de seu pai quando era adolescente, foram lidos e relidos "de um fôlego". Neles, fez anotações nas margens, teceu comentários. Atribui a essas leituras o começo de mudança de sua vida. À semelhança do que ocorria com os leitores/ouvintes de folhetos, o autor parecia encontrar, nesses livros específicos, idéias e valores que passaram a ser (e, em alguma medida, já eram) constitutivos de sua própria formação pessoal.

Além disso, a repetição da leitura das mesmas histórias parecia fundamental na concretização da possibilidade de memorização dos poemas. A memorização parecia se constituir, por sua vez, para os leitores, em uma verdadeira apropriação da leitura[393]: os depoimentos revelam que, mesmo quando se lembram de partes do enredo das narrativas, os entrevistados só consideram que "sabem" das histórias quando as retêm na memória, em um processo semelhante ao que ocorre nas sociedades orais ou com fortes resíduos de oralidade. De modo semelhante à Eric Havelock (1988,1995), para Walter Ong (1982), o fato de, em uma cultura oral, as palavras estarem restritas ao som não determina apenas os modos de expressá-las, mas também os processos de pensamento e de estocagem do conhecimento: "You know what you can recall." (p.33).

[393] Cf. depoimentos de Zeli, Antônio, Zé Moreno e Zefinha.

6. Leituras de folhetos e memorização

Assim, o aspecto da memorização merece ser destacado pela importância que parecia assumir nos processos de leitura e/ou audição de folhetos. A leitura, a compreensão e a apropriação das histórias pareciam estar intrinsicamente relacionadas a essa prática.

A maioria dos entrevistados revelou que memorizava alguns poemas. Zeli, Zé Moreno, Antônio e Edson declamaram, no decorrer das entrevistas, trechos de diversos folhetos. Muitos deles revelaram que decoravam os folhetos sobretudo quando ainda eram crianças, quando tinham "cabeça" para essa habilidade[394]. A capacidade de memorização parece remetida a um tempo passado, idealizado, a uma época em que as condições de vida, ou pelo menos, a consciência delas e sua expressão através da fala, eram muito menos duras: "Eu num trabalhava, quer dizer, num tinha preocupação muitos, gravava isso com a maior facilidade. (...) Depois de velho, ninguém guarda mais nada, ninguém segura mais nada. Infelizmente." (Zé Moreno).

Como já referi, os processos de memorização pareciam se dar sobretudo através da leitura intensiva de alguns poemas: "Eu lia tanto que sabia todo já decorado" (Zeli). A leitura da mesma história várias vezes possibilitava a sua memorização: "Lia uma vez, duas, três, na quarta já ia, corrigia (...)." (Zé Moreno).

A própria estrutura formal dos poemas também facilitava a sua memorização. Antônio afirma que decorava de quatro a seis versos de cada vez. Parece, assim, que o agrupamento de estrofes, em geral compostas em um mesmo padrão métrico, facilitava a memorização dos poemas por parte de seus leitores e ouvintes. O mesmo entrevistado acrescenta outro dado interessante, que permite melhor compreender como, de fato, os padrões e as fórmulas características da literatura de folhetos auxilia no processo de memorização dos poemas, independentemente do enredo e da temática das histórias: segundo o entrevistado "lendo quatro, cinco livros você grava". Assim, parece que a introjeção das fórmulas básicas, típicas da composição dos cordéis, auxiliava na memorização de qualquer poema: os leitores e os ouvintes habituados ao universo dos livretos apresentavam poucas dificuldades para, entrando em contato com uma "nova" história, reproduzi-la de memória. Francisco Coutinho Filho (1972/1943) afirma que,

394 Cf. depoimento de Zeli, Antônio e Zé Moreno.

quando criança, impressionava-se com a capacidade que apresentavam os trabalhadores – analfabetos – em memorizar trechos inteiros de desafios famosos cantados por violeiros. Essa constatação do folclorista paraibano e mesmo das pessoas que entrevistei tem sido objeto de investigação de vários trabalhos sobre oralidade: os processos de fixação e memorização dos versos na poesia oral têm provocado a emergência de pesquisas há várias décadas, como busquei demonstrar no Capítulo II deste trabalho. As narrativas orais obedecem, assim, a certos padrões de composição que auxiliam na performance dos poetas, na memorização e na incorporação de temas e valores por parte do público. O esquema narrativo é, na maior parte das vezes, mais importante do que os detalhes do conteúdo das histórias.

Um outro fator facilitador (ou dificultador) citado para a memorização dos folhetos refere-se ao tamanho dos poemas. Zé Moreno revela que gostava muito dos romances – "história de princesa, de príncipe" – mas que folhetos acima de 24 páginas "já fica mais pesado pra gente decorar". Os mais curtos, ou seja, os folhetos propriamente ditos, de 8 e 16 páginas, eram muitas vezes escolhidos pela facilidade que apresentavam de memorização.

As próprias situações de leitura, audição ou recitação de folhetos também auxiliavam nos processos de memorização das histórias. Zé Moreno afirma que a declamação de poemas de folhetos era comum em rodas de amigos, às vezes reunidas em bares: cada um recitava o que soubesse de cor, em uma verdadeira competição para se ver quem tinha melhor memória. As situações públicas de declamação, sobretudo de poemas e de versos que as pessoas retinham na memória, pareciam comuns no universo cotidiano da época, em relação a outros gêneros poéticos, populares ou não, e a outras camadas sociais. Coréia, por exemplo personagem de *Na boca do cano*, fã incondicional da cachaça, tinha sempre versos em mente, criação sua ou de outros, para homenagear a bebida[395]. Como já foi referido, a declamação de poesias, de memória, era comum também nos serões literários eruditos. Valdemar de Oliveira (1985), descrevendo reuniões que realizava com intelectuais recifenses, afirma que Ascenso Ferreira a elas comparecia, sempre fazendo questão de ele mesmo declamar os versos para uma audiência "erudita":

[395] Cf. João Porciúncula (1990).

> "Ascenso comparecia com a cabeça cheia de poemas e, na boca, os instrumentos de sua pequena orquestra, pronta a abrir as alvoradas nas almas. (...) Era um homem sem bondade, ele mesmo sempre, não sabendo recusar convites que bem sabia interesseiros, coisa que deixava passar porque mais interesse tinha ele em divulgar os seus achados poéticos, muitos deles transplantes de anedotas do sertão, que jamais cansavam o auditório, tantas vezes as repetisse, sendo ele o primeiro a achar graça em tudo." (p.200; 201).

Nos encontros, alguns intelectuais declamavam versos de memória. Waldemar de Oliveira (1985) O autor cita, ainda, o caso de um amigo que recitava, de memória, sonetos de Bilac, de Guimarães Passos, além de traduções suas de Verlaine e Mallarmé.

Os entrevistados revelaram, ainda, que, em muitos casos, as pessoas, quando iam comprar alguns folhetos, já sabiam as histórias de memória[396]. A compra do livreto parecia se constituir na possibilidade de apropriação definitiva, concreta, através da posse de um objeto material, da história, já previamente apropriada através da memorização.

No grupo de sujeitos que entrevistei, foram os alfabetizados e com maior grau de intimidade com o mundo *letrado* que revelaram possuir maior capacidade de memorização. Talvez o fato de o folheto ser uma forma de poesia necessariamente e antes de tudo, escrita e impressa, mesmo possuindo muitas características da oralidade, ajude a explicar esse dado. Zé Mariano, analfabeto e revelando-se incapaz de memorizar qualquer história, atribui a capacidade de memorização a habilidades individuais de cada sujeito: "Acho que decorava de cor porque às vezes tinha gente que tinha bom entendimento na cabeça, tinha aquele entendimento bom, aquele senso bom na cabeça, aí pegava aquelas... aquelas palavras e lia, dizia de cor." Crispim, também analfabeto, um pouco constrangido no início da entrevista, afirmou que poderia me dar o nome de alguns poetas/"cantores" de que se lembrasse; no entanto reiterava sua incapacidade de decorar os versos. Em seu depoimento, é interessante observar como simboliza e representa um mundo para ele desconhecido – o da palavra escrita:

> "Agora o que eu só posso dar pra senhora o nome dos... dos cantor, os que eu me lembrar... mas aqueles que eu não me lembrar eu não posso lhe dar eles. E nos segmentos da letra eu não posso dar, porque eu não decorei nada (enfático)".

396 Cf. depoimento de Antônio.

Afirma também que, embora compre discos e fitas com toadas de vaquejada e goste de ouvi-los, assim como fazia com os folhetos, não é capaz de decorar "um pé de nada": "Eu digo, eu escuto, ouvi, ligo. Tem muita gente que bota e eu ouço algum disco, tô escutando aí deitado, achando bonito. (enfático)" Em outro momento, relaciona mais diretamente sua incapacidade de memorização à sua incapacidade de aprender a ler e a escrever: "Nunca tive boa cabeça pra juntar e também num interessa não. Escuto, escuto, escuto, quando passa tudo, eu ouvi, eu ouvi... pronto, foi s'imbora." Embora tenha sido capaz de, durante a entrevista, "contar" o enredo de diversas histórias – de folhetos e também da tradição oral – e mesmo de declamar alguns versos de cor, classificou seu desempenho como "desamarrado" e "desencontrado", na medida em que não conseguia dizer uma seqüência, por muito tempo, de uma mesma história. Zefinha, semi-alfabetizada, não quis declamar a história que sabia de cor durante a entrevista. No dia seguinte, no entanto, entregou-me por escrito, com sua caligrafia insegura, a história, que considerava "bestinha, bobinha".

No entanto, analfabetos e semi-alfabetizados também eram capazes de memorizar e declamar as histórias, como já demonstraram diversos estudos que se detêm sobre as relações entre oralidade e *letramento*. Zefinha, por exemplo, mostrava-se impressionada com a capacidade de sua avó de, mesmo analfabeta, memorizar poemas que duravam cerca de "meia hora"[397]. Atribui essa habilidade à pouca ocupação das pessoas na época: "Ela contava do começo ao fim, qualquer uma que você pedisse. Agora eu não sei porque, não sei se é porque essas pessoas não tinham muita coisa pra pensar. (Risos)".

Como demonstrarei no próximo capítulo deste trabalho, em que discorro, entre outros assuntos, sobre o papel dos folhetos na alfabetização, ficará evidente o papel desempenhado pela memorização no processo, muitas vezes solitário, de decodificação.

[397] Observe-se que a referência utilizada era o tempo de declamação e audição do folheto, já que a "leitora" era analfabeta, não recorrendo ao impresso, mas somente à sua memória.

6.1. Alguns exemplos de memorização de folhetos

Como já foi referido, alguns entrevistados declamaram, de memória, alguns poemas. Tomarei, aqui, de exemplo, dois desses casos para realizar comparações entre o que retiveram na memória e as histórias impressas.

A chegada de Lampião no inferno, de José Pacheco, analisada na Primeira Parte deste trabalho, foi recitada por Zé Moreno e por Edson. Era uma história extremamente popular na época (mesmo hoje pode ser encontrada para vender) e uma das preferidas para ser memorizada. Como a análise do texto já demonstrou, o poema apresenta várias características, como a recorrência a expressões típicas de um dialeto oral regional, que o tornam muito próximo à oralidade. Além disso, o ritmo das estrofes é muito rápido, parecendo favorecer a memorização. A história toda tem um tom irônico, jocoso; com esse tom, os entrevistados a recitaram. Zé Moreno não se refere nem ao título – afirmando somente que a história era sobre a morte de Lampião – nem ao autor – que identifica como um "matuto" – do folheto. Pela entonação de sua declamação, mesmo para um auditor pouco habituado ao universo do cordel, é possível identificar quando inicia e quando encerra cada um dos versos e cada uma das estrofes. Foi com base na minha própria audição que "escrevi" a declamação de Zé Moreno, separando-a por versos e estrofes.

> "Um cabra de Lampião
> com nome Pilão Deitado
> que morreu numa trincheira
> em certo tempo passado
> agora pelo Sertão
> anda correndo, uivando,
> fazendo mal assombrado" (Zé Moreno)

> "Um cabra de Lampeão
> por nome Pilão Deitado
> que morreu numa trinxeira
> um certo tempo passado
> agora pelo sertão
> anda fazendo visão
> fazendo mal assombrado" (p.1)[398]

[398] Para realizar a comparação, tomo a edição já analisada no Capítulo II da tese. Como já referi, o folheto de 8 páginas, escrito por José Pacheco, não traz data de publicação em nenhuma das edições localizadas, tornando-se difícil a tarefa de identificação da data de sua primeira edição. A edição que utilizei parece datar da década de 40. Sabe-se, ainda, que o folheto teve várias edições.

Como pode ser observado, além de pequenas modificações (“com” ao invés de “por” ou “em” em lugar de “um”), apenas no penúltimo verso dessa primeira estrofe, o entrevistado introduz uma modificação mais significativa em relação ao original impresso. Vale destacar que, na versão de Zé Moreno, evita-se a repetição do gerúndio “fazendo”, o que torna, inclusive, a composição mais fluida.

> “E foi quem trouxe a notícia
> que viu Lampião chegar
> o inferno nesse dia
> faltou pouquinho pra virar
> incendiou-se o mercado
> morreu todo cão queimado
> que faz pena até contar” (Zé Moreno)

> “E foi quem trouxe a notícia
> que viu Lampeão chegar
> o inferno nesse dia
> faltou pouco prá virar
> incendiou-se o mercado
> morreu tanto cão queimado
> que faz pena até contar” (p.1)

Na estrofe reproduzida acima, são ainda mais reduzidas as alterações feitas pelo entrevistado. Ao acabar de recitá-la, Zé Moreno continua a declamar o poema mas, logo em seguida, parece perceber que não estava recitando a estrofe corretamente e introduz sua própria fala na narrativa: “E ele tava... isso era o historiador contando”. Esse procedimento se repetiria no decorrer da declamação. Ao realizar a retificação, volta, então, a recitar o poema:

> “Morreu a mãe canguinha
> o pai de forrobodó
> três netos de parafuso
> um cão chamado cotó
> escapuliu foi por pouco
> e uma moleca moça
> que ainda quase queima o totó” (Zé Moreno)

> “Morreu a mãe de canguinha
> o pai de forrobodó
> com netos de parafuzo
> um cão chamado cotó
> escapuliu boca ensoça
> e uma moleca moça
> quase queimava o totó” (p.1)

Zé Moreno, apesar das alterações introduzidas, não deixa de passar ao ouvinte duas características básicas da estrofe: a rima com ritmo e sua idéia geral – o inferno todo se perturba com a notícia da chegada de Lampião. Continua:

> "Morreram dez nego véio
> que não trabalhava mais..."

Nesse momento, o entrevistado parece relutar quando, mais uma vez, interrompe a declamação e diz: "Cortaram...". O que significaria essa palavra? Cortaram a estrofe? Ou pedaços de sua própria memória? Quem cortou? Repete o primeiro verso e prossegue a declamação, ainda sem se lembrar da estrofe completa, como se pode ver através da comparação com o texto escrito:

> "Morreu dez nego véio
> rabisco e cordão de saia
> cunhado de satanaz" (Zé Moreno)

> "Torraram cem negros velhos
> que não trabalhavam mais
> um cão chamado traz cá
> vira-volta e capatraz
> tromba suja e bigodeira
> um cão chamado goteira
> cunhado de satanaz" (p.2)

Ao dar continuidade à declamação, Zé Moreno parece ter consciência, expressa através de seu silêncio, de que o primeiro verso não pertence à estrofe a ser ainda recitada, mas, na verdade, à uma outra já declamada. Após esse pequeno instante de silêncio, o entrevistado retoma o poema, praticamente sem alterações em relação à versão escrita:

> "E foi quem trouxe a notícia (silêncio)
> quando Lampião bateu
> moleque ainda moço
> no portão apareceu
> Quem é você cavaleiro?
> Moleque eu sou cangaceiro
> Lampião respondeu" (Zé Moreno)

> "Vamos tratar da chegada
> quando Lampeão bateu
> um moleque ainda moço
> no portão apareceu
> - quem e você cavaleiro
> - moleque eu sou cangaceiro
> Lampeão lhe respondeu" (p.2)

Nesse momento, antes de iniciar a declamação da estrofe seguinte, Zé Moreno introduz seu próprio comentário em relação ao enredo da história, demonstrando consciência dele, em um verdadeiro processo de apropriação: "Aí o moleque teimoso...":

"Moleque não, sou vigia
e não sou seu pareceiro
nem você aqui não entra
sem dizer quem é primeiro
Moleque abra esse portão
e saiba que eu sou Lampião
assombro o mundo inteiro" (Zé Moreno)

"- Moleque não, sou vigia
e não sou seu pariceiro
e você aqui não entra
sem dizer quem é primeiro
- moleque abra a porta
saiba que sou Lampeão
assombro do mundo inteiro" (p.2)

Como pode ser observado, a única alteração significativa introduzida por Zé Moreno na estrofe acima é a utilização da palavra "portão" ao invés de "porta", como escreve o poeta. Alteração que pode até ser considerada natural, na medida em que na estrofe anterior o próprio autor do folheto utiliza a expressão "portão" para designar a entrada do inferno. A seguir, Zé Moreno salta uma estrofe que tem características descritivas e não narrativas. Sua supressão não afeta o entendimento do enredo por parte da audiência:

"Então esse tal vigia
que trabalha no portão
dá pisa que voa cinsa
não procura distinção
o nego escreveu não leu
a macaiba comeu
lá não se usa perdão" (p.2)

Continua, assim, a declamação a partir da estrofe seguinte, que quase não altera em relação à versão escrita:

"O vigia disse a ele
Fique fora que eu entro
vou conversar com meu chefe
no gabinete do centro
por certo não lhe quer
mas conforme o que ele disser
eu boto o senhor pra dentro" (Zé Moreno)

"O vigia disse assim:
- fique fora que eu entro
vou conversar com o chefe
no gabinete do centro
por certo ele não lhe quer
mas conforme o que disser
eu levo o senhor pra dentro" (p.3)

Na estrofe seguinte, a maior alteração introduzida por Zé Moreno é a inversão na ordem do segundo e do quarto versos que, como se pode perceber, não altera nem a idéia do poeta, nem a rima, nem o ritmo:

"Lampião disse: vá logo
eu quero pouca demora
vá depressa e volte já
que quem conversa perde hora
e se não me der o ingresso
eu viro tudo às avessas
toco fogo e vou-me embora" (Zé Moreno)

"Lampeão disse. vá logo
quem conversa perde hora
vá depressa e volte já
eu quero pouca demora
se não me deres o ingresso
eu viro tudo asavesso
toco fogo e vou embora" (p.3)

Na estrofe seguinte, praticamente nenhuma alteração é feita pelo entrevistado:

"O vigia foi e disse
a satanás no salão:
e saiba Vossa Senhoria
que aí chegou Lampião
dizendo que quer entrar
e eu vim lhe perguntar
eu dou o ingresso ou não" (Zé Moreno)

"O vigia foi e disse
a satanaz no salão
- saiba vossa senhoria
aí chegou Lampeão
dizendo que quer entrar
e eu vim lhe perguntar
se dou ingresso ou não" (p.3)

A seguir, Zé Moreno, mais uma vez, começa a recitar a estrofe, hesita, silencia e recomeça, seguindo, em grandes linhas, a versão escrita:

"Satanás disse:
Ora que ódio danado
vá dizer que vá embora"(silêncio) (Zé Moreno)

"Não senhor, satanás disse
vá dizer que vá embora
só me chega gente ruim
eu tô muito caipora
mesmo já tô com vontade
de botar mais da metade
dos que eu tenho aí pra fora" (Zé Moreno)

"- Não senhor satanaz disse
vá dizer que vá embora
só me chega gente ruim
eu ando muito caipora
estou até com vontade
de botar mais da metade
dos que tem aqui pra fora" (p.3)

Como já havia ocorrido, Zé Moreno salta a estrofe seguinte:

"Lampeão é um bandido
ladrão da honestidade
só vem desmoralizar
a minha propriedade
e eu não vou procurar
sarna pra me cosar
sem haver necessidade" (p.4)

Como se pode perceber, a estrofe pode ser considerada um prolongamento da anterior. Sem ela, o enredo não sofre alterações. Antes de começar a recitar a seguinte, da qual funde o primeiro e o segundo versos, Zé Moreno afirma que "aí o vigia advertiu o chefe", demonstrando consciência de que não estava recitando os versos exatamente como na versão escrita:

"Patrão, a coisa vai arruinar
eu sei que ele se dana
quando não puder entrar
Satanás disse: isso é nada
convide aí a negada
e leve o que precisar" (Zé Moreno)

"Disse: o vigia patrão
a cousa vai arruinar
eu sei que ele se dana
quando não poder entrar

satanaz disse isso e nada
convide ai a negrada
e leve os que precizar" (p.4)

Nesse momento, enquanto mudava o lado da fita que estava gravando a entrevista, não pude registrar a continuidade da declamação das estrofes seguintes por Zé Moreno. Apenas o início da recitação da próxima estrofe foi registrado:

"Leva três dúzia de nego
entre homens e mulher
vá na..." (Zé Moreno)

"Leve cem duzias de negros
entre homem e mulher
vá na loja de ferragem,
tire as armas que quizer
é bom escrever tambem
pra vir os negros que tem
mais compadre Lucifer" (p.4)

As três estrofes seguintes foram saltadas, não sei se porque não consegui registrá-las ou se o entrevistado não as sabia de memória:

"E reuniu-se a negrada
primeiro chegou fuchico
com um bacamarte velho
gritando por cão de bico
que trouxesse o pau da prensa
e fosse chamar trangença
na casa de maçarico" (p.4)

"E depois chegou cambota
endireitando o boné
formigueiro e trupe-zupe
e o criolo quelé
chegou banzeiro e pacaia
rabisca e cordão de saia
e foram chamar bazé" (p.5)

"Veio um diabo moça
com calçola de meia
puchou a vara da cerca
dizendo a coisa está feia
hoje o negocio se dana
e gritou ela baiana
agora a ripa vadeia" (p.5)

Nas três estrofes que se seguiam, como ocorreu na maioria do poema, as alterações introduzidas por Zé Moreno não foram significativas:

"Lá vai a tropa armada
em direção do terreiro
pistola, faca, punhal,
canivete, granadeiro
e uma preta também vinha
com a trempe da cozinha
e o pau de bater tempero" (Zé Moreno)

"E saiu toda armada
em direção do terreiro
pistola faca e facão
cranivote e granadeiro
numa negra tambem vinha
com a trempe da conzinha
e o pau de bater tempero" (p.5)

"E quando Lampião deu fé
da tropa aflita, encostada,
disse: só na Abissínia
ô tropa preta danada
E o chefe do batalhão
gritou com as armas na mão
toca-lhe fogo negada" (Zé Moreno)

"Quando Lampeão deu fé
da tropa negra encostada
disse: só na Abessina
oh tropa negra danada
o chefe do batalhão
gritou de arma na mão
- toca-lhe fogo negrada" (p.5)

"Nessa hora ouviu-se tiro
que só pipoca no caco
Lampião pulava tanto
que parecia um macaco
e tinha um nego nesse meio
que durante o tiroteio
brigou tomando cavaco". (Zé Moreno)

"Nessa voz ouviu-se tiros
que só pipoca no caco
Lampeão pulava tanto
que parecia um macaco
tinha um negro nesse meio
que durante o tiroteio
brigou tomando tabaco" (p.6)

O entrevistado salta, então, as quatro estrofes seguintes:

"Acabou-se o tiroteio
por falta de munição
mas o cacete batia
negro pulava no chão
pau e pedra que achavam
era o que as mão pegavam
sacudiam em Lampeão" (p.6)

"Chega traz o armamento
assim gritava o vigia
traz a pá de mecher doce
lasca os ganchos de caia
traz o birro de macau
corra vá buscar um pau
na cerca da padaria" (p.6)

"Lucifer mais Satanaz
vieram olhar do terraço
todos contra Lampeão
de cacete faca e braço
o comandante no grito
dizia briga bonito
negrada chega-lhe o aço" (p.6)

"Lampeão poude apanhar
uma caveira de bico
sacudiu na testa dum
e ele só fez dizer ôi
ainda correi dez braças
e caiu enchendo as calças
mas eu não sei de que foi" (p.7)

Como pode ser observado, as estrofes acima descrevem as lutas ocorridas entre Lampião e os habitantes do inferno, resumidas, em linhas gerais, na estrofe que viria a seguir, recitada pelo entrevistado quase sem modificações em relação à versão escrita:

"E tava luta travada
já mais de hora fazia
a poeira cobria tudo
nego embolava, gemia
porém Lampião ferido
ainda não tinha sido
devido sua energia" (Zé Moreno)

"Estava a luta travada
já mais de hora fazia
a pueira cobria tudo

negro embolava e gemia
porem Lampeão ferido
ainda não tinha sido
devido a sua energia" (p.6)

Nesse momento, Zé Moreno recita uma das estrofes – sem um dos versos – que havia saltado anteriormente, tornando-a substituta da contida na versão escrita:

"Lampião pode apanhar
uma caveira de bico
sacudindo a testa dum
inda correu de braças
mas caiu enchendo as calça
eu não sei de que foi" (Zé Moreno)

"Lampeão pegou um choxo
e rebolou num cão
mas o que arrebentou
a vidraça de citão
subiu um fogo azulado
incendiou-se o mercado
e o armazem de algodão" (p.7)

A seguir, talvez pressentindo que houvesse cometido algum engano, o entrevistado fica em silêncio durante alguns segundos e prossegue declamando as duas estrofes seguintes, introduzindo poucas alterações em relação ao folheto:

"O satanás chefe
tocou no búzio chamando
desapareceu nego
os que tavam ali brigando
Lampião pegou o olhar
não viu mais com quem brigar
também foi se retirando" (Zé Moreno)

"Satanaz com este incendio
tocou o buzio chamando
ocorreram todos os negros
que se achavam brigando
Lampeão pegou olhar
não viu mais com quem brigar
tambem foi se retirando" (p.7).

"Agora, houve grande prejuízo
no inferno nesse dia
Queimou-se todo dinheiro
que Satanás possuía

Queimou-se o livro de ponto
queimou-se seiscentos conto
somente em mercadoria." (Zé Moreno)

"Houve grande prejuizo
no inferno nesse dia
queimou-se todo o dinheiro
que satanaz possuia
queimou-se o livro dos pontos
perdeu-se vinte mil contos
somente em mercadoria" (p.8)

Mais uma vez, Zé Moreno salta uma estrofe, que também pode ser considerada secundária em relação à anterior:

"Reclamava lucifer
horror maior não preciza
os anos ruim de safra
e mais agora esta piza
se não houver bom inverno
tão cedo aqui no inferno
ninguem compra uma camisa" (p.8)

Zé Moreno encerra sua declamação na penúltima estrofe do folheto, na verdade, a que encerra a história propriamente dita. A última, como se pode constatar, constitui sobretudo um recurso do narrador/poeta para dialogar, com ironia, com seus possíveis leitores/ouvintes:

"Agora vou terminar
tratando de Lampião
Muito embora eu não sei
mas dou a resolução
no inferno não ficou
no céu também não chegou
por certo tá no Sertão." (Zé Moreno)

"Leitores vou terminar
tratando de Lampeão
muito embora que não possa
vos dar a resolução
no inferno não ficou
no ceu tambem não chegou
por certo está no sertão" (p.8)

"Quem duvidar desta historia
pensar que não foi assim
querer zombar meu serio
não acreditando em mim

vá comprar papel moderno
escreva para o inferno
mande saber de caim" (p.8)

A declamação feita por Edson do mesmo folheto foi bastante semelhante à de Zé Moreno: apenas algumas variações foram observadas em relação ao texto impresso. Um outro folheto recitado de memória por Zé Moreno que, no total, declamou cinco poemas, foi *Grande debate que teve Lampeão com São Pedro*, também de autoria de José Pacheco. O entrevistado não se lembrava nem do nome do autor nem do título do poema – lembrava-se apenas de que a história tratava da morte de Lampião. Retinha, no entanto, grande parte dela na memória.

Antônio recitou, de memória, além de trechos de *O pavão misterioso*, algumas estrofes de o folheto *As proezas de João Grilo*[399], também analisado na Primeira Parte deste trabalho. O entrevistado parece ter selecionado partes do poema para demonstrar o quanto ele era "engraçado", sem uma preocupação em seguir as estrofes tal como aparecem no folheto. Depois da primeira estrofe, que recitou praticamente sem nenhuma modificação em relação ao texto escrito, saltou diversas estrofes, escolhendo um episódio específico, e ao mesmo tempo representativo de todo o folheto – por seu tom, por seu conteúdo –, o do padre, para narrar:

"João Grilo foi um cristão
que nasceu antes do dia,
criou-se sem formosura,
mas tinha sabedoria,
e morreu depois das hora
pelas artes que fazia" (Antônio)

"João Grilo foi um cristão
Que nasceu antes do dia
Criou-se sem formusura
Mais tinha sabedoria
E morreu depois da hora
Pelas artes que fazia" (p.1)

"Um dia a mãe de João Grilo
foi buscar água à tardinha,
deixou João Grilo em casa

[399] A edição utilizada neste capítulo para realizar as comparações entre os textos oral e escrito é a mesma que analisei na Primeira Parte do trabalho que, como já me referi, parece também datar da década de 40.

e quando deu fé lá vinha
um padre pedindo água,
mas nessa hora não tinha". (Antônio)

"Um dia a mãe de João Grilo
Foi buscar água a tardinha
Deixou João Grilo em casa
E quando deu fé lá vinha
Um padre pedindo agua
Nesta ocasião não tinha" (p.3)

Como se vê, o entrevistado retém quase inteiramente os versos de cor, substituindo palavras por sinônimos, como no caso de "hora" por "ocasião", demonstrando consciência do significado da história. Quando terminou de recitar as estrofes acima, Antônio pediu que me certificasse de estava realmente gravando sua declamação. Trata-se do núcleo do episódio que escolheu pata narrar:

"João disse, só tem garapa
disse o padre, de que é?
João Grilo respondeu logo:
É do Engenho Catolé.
O padre disse: Pois eu quero
João levou na coité" (Antônio)

"João disse só tem garapa
Disse o padre, de que é?
João Grilo respondeu logo
É do Engenho Catolé
Disse o padre pois eu quero
João levou na coité." (p.3)

A estrofe recitada por Antônio é, pois, exatamente igual à do folheto. Quando terminou de declamá-la, o entrevistado pediu que eu prestasse atenção ao que ia narrar: "Aí vê a história aí... Agora..." Salta uma estrofe, em relação ao folheto, e prossegue:

"João foi ver a coité,
naquele mesmo momento,
Disse: Padre beba mais,
não precisa acanhamento,
na garapa tinha um rato,
tava podre e fedorento (risos)" (Antônio)

João trouxe outra coité
Naquele mesmo momento,
Disse: Padre beba mais
Não precisa acanhamento,
Na garapa tinha um rato,
Estava podre e fedorento." (p.3)

Como nos outros casos, as alterações introduzidas por Antônio são pequenas, assim como acontece nas duas estrofes seguintes, que o entrevistado considera suficientes, no conjunto do poema, para declamar. Também nesse momento, pede a minha atenção: "Entendeu aí?"

> "O padre disse: menino
> tenha mais educação,
> e porque não me dissesse?
> Ô natureza do cão
> E pegou a dita coité
> e jogou toda no chão." (Antônio)

> "O Padre disse ao menino:
> - Tenha mais educação!
> E porque não me disseste?
> Oh! natureza do cão
> Pegou a dita coité
> Arrebentou-a no chão" (p.4)

> "João Grilo disse: danou-se
> misericórdia São Bento
> por isso mamãe se dana
> Me pague mil e quinhentos
> essa coité que eu lhe dei
> É de mamãe mijar dentro (risos)". (Antônio)

> "João Grilo disse: danou-se
> Misericordia São Bento
> Com isto mamãe se dana
> Me pague mil quinhento
> Essa coité seu vigario
> É de mamãe mijar dentro" (p.4)

Como se pode perceber, as alterações observadas entre o que Zé Moreno e Antônio retinham de memória e as edições do folheto são relativamente pequenas[400], principalmente quando se considera as dimensões dos poemas: embora não sejam considerados grandes no universo dos folhetos, são relativamente extensos principalmente para quem não está imerso em culturas com fortes marcas da oralidade, nem tem o hábito de memorizar[401]. O esquecimento de algumas estrofes que, como

[400] Evidentemente, as diferenças ortográficas e de pontuação observadas devem-se à minha transcrição.

[401] Tipos semelhantes de alterações foram contatados por Julie Cavignac (1997), ao comparar os textos dos folhetos com as *performances* orais dos narradores: "Le conteur adopte souvent une version de l'histoire qu'il travaillera, pouvant ajouter des détails ou des épisodes, modifier certains éléments, inverser des séquences sans pour cela remettres en cause la cohérence logique du récit ou as trame événementielle. Parfois même, le narrateur semble incapable de raconter l'histoire apprise sans la

tentei demonstrar, podem ser consideradas secundárias no conjunto dos poemas, pode ser explicado, inicialmente, como os próprios entrevistados afirmaram, pela distância temporal que separa os contextos originais de declamação – quando praticavam com freqüência esse exercício – e a situação provocada pela entrevista. Além disso, a declamação realizada por ocasião da entrevista pode ser considerada artificial, fora do contexto real em que a prática se dava, e a audiência, que assume um papel fundamental na *performance* do declamador restringia-se a uma única pessoa, pesquisadora interessada em um objeto em "extinção"[402].

Finalmente, o que se pode observar, a partir da análise comparativa realizada entre os textos dos folhetos e os poemas recitados e mesmo a partir do que registram memórias e romances sobre questões semelhantes[403], é que, como já demonstraram diversos estudos e como já foi referido, cada *performance* na poesia oral – ou, nesse caso, oralizada – ocorre entre a repetição e a criação[404]. Entre a fala e o gesto, o que o poeta viu e ouviu e a rememoração e o improviso, se realiza a performance oral (Irene Machado,1995).

Desse modo, ao mesmo tempo que está inextricavelmente fundida à tradição, a literatura oral revela-se única, irrepetível. Albert Lord (1960), em estudo já citado, ao analisar a performance de cantores, verificou que aquilo que era considerado tradicionalmente como o mesmo poema nunca se repetia da mesma forma. Cada apresentação se constituía em uma nova composição, em um processo dinâmico de criação e, ao mesmo tempo, de conservação. Nos processos de produção da literatura oral a recepção assume,

---

réciter dans son integralité et dans as forme versifiée originale, ou en utilisant d'autres termes que ceux qu'ils a employés précédemment." (p.201). A memória das pessoas entrevistadas pela autora permanece, em muitos casos, fiel ao texto escrito, mas, às vezes, dele também se distancia, quando recria certas estrofes, não obedece à métrica e ou utiliza um vocabulário próprio.

[402] Como afirma Julie Cavignac (1997), o público do locutor, composto geralmente de membros da família, de vizinhos e de conhecidos, é parte integrante da enunciação da história. Desse modo, os comentários, as discussões em torno da narração, a seqüência dos assuntos abordados, o lugar, a idade, o estatuto social da pessoa que fala, a presença do pesquisador, entre outros fatores, devem ser considerados na análise.

[403] Em um dos romances analisados, por exemplo, um dos personagens, que sabia muitas histórias de memória, afirma que as recolhia principalmente no bairro onde morava e guardava-as no "quengo". Em outros casos, "ajeitava", ou seja, adaptava as histórias ouvidas ao contexto em que iria recontá-las e à audiência que iria ouvi-las (João Porciúncula, 1990).

[404] Julie Cavignac (1997) constata, depois de comparar os textos dos folhetos às *performances* de seus entrevistados, que, mesmo que a poesia formalize a narrativa e auxilie a memória, o narrador recorre a suas fontes pessoais, a sua imaginação e ao seu talento, a fim de criar a história. O texto escrito não se opõe, nesse sentido, ao texto oral, mas aparece sobretudo como seu complemento e/ou prolongamento.

pois, um papel fundamental. O poeta, ao apresentar-se para uma audiência variada, pode controlar sua produção em função dos interlocutores. A palavra oral torna-se inseparável do contexto existencial: "a performance poética serve-se da tradição mas se reproduz enquanto palavra momentânea" (Irene Machado,1995, p.215).

7. Leituras solitárias

A leitura solitária e silenciosa, embora não fosse a mais freqüente, também foi referida pelos entrevistados em relação aos folhetos. Antônio afirma que costumava realizar esse tipo de leitura em casa: “Lia sozinho, sentado, deitado num canto, quando num tava fazendo alguma coisa, quando dava sono virava pra lá, mas nesse tempo lia tudo.” Cenas como essa, típicas da leitura solitária e silenciosa, são abundantemente retratadas em vários romances e autobiografias analisados: de um lado, a espreguiçadeira, a rede, a cama do dormitório, olhares pensativos e vigilantes, gestos de concentração, leitores e leitoras; de outro, o jornal, o livro, a revista[405].

O bonde, que também eram local de leitura de outros objetos, como jornais e livros[406], foi referido como um dos locais mais freqüentes para a leitura silenciosa e solitária de folhetos. Segundo Edson, ao contrário de hoje, quando se ridicularizaria quem lesse folhetos em público – “hoje se a pessoa for no ônibus lendo folheto, o cara diz logo que o cara é analfabeto” – na época de apogeu dos folhetos, era “divertido” ler os folhetos, mesmo no bonde, sozinho.

A casa e o bonde, localizados sobretudo nas cidades maiores, pareciam ser o cenário mais comum para a leitura silenciosa de folhetos. Zé Moreno associa os dois tipos de leitura – coletiva e solitária – aos contextos, urbano ou rural, em que elas se davam. Afirma que, enquanto no engenho em que morava, caracterizado pela presença de altos índices de analfabetismo, a leitura em voz alta e em grupo era a mais comum, no Recife, onde as taxas de alfabetização eram significativamente maiores e o tempo dedicado ao lazer parecia pequeno em relação às exigências do trabalho, a leitura solitária parecia ser também marcante:

---

405 Cf. Hilton Sette (1995), Homero Freire (1986), Itamar Vasconcelos (1980), Ovídio Duarte (1988).

406 Cf. Rostand Paraíso (1996), Valdemar de Oliveira (1995) e José Lins do Rego (1993).

> "Era a única diversão, nas bocas de noite aquele que sabia ler pr'aquela matutada que não sabia, ia tudo pra lá... Ele ia ler e mentir, né? E aquela matutada de boca aberta, escutando... Ninguém sabia ler, só ele que sabia, e ele era o campeão. Já aqui não, aqui todo mundo sabe, cada um lê pra si e acabou a história. (...) Lá era a coletividade e aqui é cada um pra si. Ninguém interessa. Tá lendo aqui, o outro tá fazendo uma toada ali... (...) O camarada sem concentração, assim é melhor (...) pegar os seus livrinho, levar pra sua casa, ficar em casa e ler à vontade. Quer dizer, bem individualista, lá era coletividade, né? Lá um lia pra todos e aqui cada um lia pra si. A diferença era só essa." (Zé Moreno).

Outros entrevistados relacionaram a leitura silenciosa de folhetos à época em que, já adultos, não mais participavam das reuniões, com parentes e vizinhos, onde costumavam ocorrer práticas de leitura coletivas e em voz alta. Zeli afirma, por exemplo, que, depois de adulta, até meados da década de 80, continuou a ler com freqüência os poemas que guardava em casa. Nesse momento, no entanto, ao contrário do que ocorria quando era criança, realizava uma leitura solitária e silenciosa. Zefinha também afirma que, depois de adulta, quando não mais ocorriam as reuniões para a leitura coletiva de folhetos, passou a ler os poemas sozinha. A entrevistada acrescenta que seus primos, migrantes no Rio de Janeiro, também liam os folhetos "só com eles mesmo".

8. Leituras proibidas

Nem todos os folhetos podiam ser adquiridos e lidos livremente. Os depoimentos e os estudos sobre o tema revelam que muitos poemas foram censurados, apreendidos e queimados, principalmente no período do Estado Novo e no pós-64. As razões para a censura eram, sobretudo, de ordem moral e política.

De modo geral, os entrevistados associam a censura a folhetos considerados de "safadeza" ou que davam margem a interpretações, de ordem moral, dúbias. Zé Moreno exemplifica a ação da censura, lembrando-se de um folheto que foi apreendido:

> "Se tinha uma tal de censura que era nó cego. Censurava... esses tempos de hoje as mulher tudo com aquelas roupas bem debochada e tal, num passava. Infelizmente em 40 foi que saiu uma figura mais debochada, foi em 40 no eclipse total, naquele eclipse total. O pessoal (...) escrevia de mulher sentada no banheiro, sair pra correr pra ver o eclipse, saía do jeito que tava no banheiro, essas coisas toda, isso, mas foi logo, a censura foi logo em cima. Não podia, não tinha jeito, não tinha como. (...) Recolhia, rasgava, proibia, fervia, dava o diabo, era nó cego mesmo a censura. Hoje é que eu fico olhando assim: 'Meu Deus do céu, cadê a censura daquele tempo?' Também deixa o tempo, o tempo tá evoluindo, deixa ele ir."

Para vender títulos que denominou de "livros impróprios", Edson se lembra de que precisava escondê-los, sob o risco de ser preso. Do mesmo modo, Zé Mariano se lembra de que, para comprar os folhetos de "safadeza", era necessário pedir, clandestinamente, os títulos àqueles que os comercializavam. O vendedor lembrou-se de alguns títulos desse gênero, como *O donzelo e a donzela, Balaio de Maxixe, O matuto delegado*:

> "...tudo que era folheto vendia e tinha folheto que era imoral mesmo, tinha folheto que era... era mesmo esculhambado, em linguagem de matuto, sabe como é? Em linguagem de matuto, mas não podia vender porque era... (...) Tinha que esconder bem escondido. A gente vendia escondido, vendia né?"

Recordou-se de que uma vez, no final da década de 40, foi preso por estar vendendo um livro que, na verdade, não era "impróprio":

> "...quem fez foi Vicente Ventureira lá de Caruaru. Ele fez um livro, o livro não era impróprio, não tinha nada de imoralidade. O livro era a questão de uma bruxa que foi pedir esmola numa fazenda e o cara não deu. Como ela demorou ele tirou ela debaixo de tapa da fazenda (...). Então ele... não deu mais nada lá, morreu galinha, morreu criação, morreu foi tudo. Então ele foi para o Ceará. Quando chegou lá no Ceará, botou roçado, botou... quando tava tudo bem, ela foi pra lá. Acabou tudo. Ele aí foi procurar emprego. Bateu a cidade todinha procurando emprego. Andou o primeiro mês, o segundo mês, o terceiro mês, não encontrava emprego. Então o que (...) fez por ele? O homem que perdeu a bunda no Ceará procurando emprego. (risos) Naquele tempo bunda era imoral, né? Agora, todo mundo já diz coisa muito mais feia. Mas aí então o menino tava olhando coisa aí junto de mim aí na praça, o comissário viu achou aquilo imoral, mandou prender eu, João José e Duda (...), foi preso. A gente preso (...) nove horas do dia, soltamos quatro horas da tarde. Porque mandei chamar tio João que trabalhava no arquivo lá na Fazenda, ele foi lá, falou com o delegado. Delegado, não tem imoral só tem esse título, que é um título imoral. (...) A censura era uma coisa. Então soltaram, mas com a ordem de trazer o dono do livro. No outro dia, o dono dos livro chegou, Vicente. Aí Zé Vicente foi ali, pegou um carro, foi em Limoeiro, (...) pegou uma carta, entregou o delegado. O delegado: 'como é que as pessoas vão se preocupar com um besteira dessas?' (...) Ele disse: 'olhe meu filho, você tire esse título, bote outro e pode vender o livro. Bote lá a bruxa, mas esse título...' Era um homem bem fortão assim, benza-te Deus! (risos)".

Leituras clandestinas, também relacionadas à censura sobretudo de ordem moral, eram comuns também entre outras camadas sociais e em relação a outros objetos de leitura: Rostand Paraíso (1996) lia, às escondidas, *Casa Grande e Senzala*, considerado "imoral", e histórias em quadrinhos, consideradas subliteratura. Valdemar de Oliveira (1985) lia também, clandestinamente, alguns tipos de revistas, consideradas inadequadas a crianças de sua idade. Itamar Vasconcelos (1980) registra cenas de leituras clandestinas no dormitório do internato em que estudou. Os alunos simulavam

estar dormindo e, quando o censor se retirava, puxavam de debaixo do lençol os livros desejados e iniciavam a leitura. Mesmo na banca de estudos, quando deveriam realizar as tarefas prescritas pelo professor, os alunos liam clandestinamente: os impressos em geral ficavam dentro dos livros considerados adequados para serem lidos. Entre essas leituras proibidas realizadas no dormitório e mesmo na sala de estudos, estavam as de livros e revistas pornográficos: leituras acompanhadas, não raramente, da masturbação (Vasconcelos, 1980).

9. Considerações finais

Os folhetos eram lidos e ouvidos, assim, na maior parte dos casos, em voz alta e coletivamente, em reuniões que congregavam parentes e vizinhos. Nelas, os membros mais alfabetizados e mais habilidosos do grupo – com melhor voz e com capacidade de dar o ritmo e a entonação adequados ao poema –, liam em voz alta, para os demais, os livretos escolhidos. Também nessas reuniões, os contadores de histórias divertiam a platéia ao narrar, com habilidade, contos da tradição oral, em especial as "histórias de Trancoso". Em muitos casos, no mesmo espaço, ocorriam as cantorias. A prática de realizar saraus para ler ou declamar poemas, contar histórias, ouvir música, não era exclusiva, no entanto, das camadas populares ou daqueles que liam e ouviam as histórias dos folhetos: ocorriam também, com freqüência, em relação a outros objetos de leitura e em meios considerados eruditos. Além disso, a leitura solitária, silenciosa, embora não fosse a mais freqüente, também era corrente no caso dos folhetos.

As leituras de folhetos eram, sobretudo, realizadas de maneira intensiva: um mesmo poema era retomado sucessivamente, parecendo importar menos o conteúdo propriamente dito das histórias e mais o que elas eram capazes de suscitar no imaginário de cada leitor/ouvinte. Nesse processo, a memorização, facilitada pela própria estrutura narrativa e formal dos poemas, constituía um fator fundamental no processo de apropriação das histórias. Os poemas declamados pelos leitores/ouvintes de folhetos se aproximavam dos textos escritos e impressos: as variações introduzidas constituem parte da própria *performance* característica das narrativas orais, onde, a cada vez e a um só tempo, repete-se e recria-se a tradição.

CAPÍTULO VII

PAPÉIS ATRIBUÍDOS À LEITURA/AUDIÇÃO DE FOLHETOS

1. Introdução

Neste capítulo, busco reconstruir os papéis atribuídos, por seus leitores/ouvintes, à leitura/audição de folhetos. Inicialmente, os resultados da pesquisa demonstram que o prazer, o lazer e o divertimento eram as principais motivações para a leitura. A dimensão estética das histórias e as habilidades do leitor aparecem como pontos importantes para a maior fruição do objeto de leitura. Muitas vezes, a leitura e a audição de folhetos aparecem associadas a outras formas de lazer. De maneira mais direta, são associadas às cantorias e aos contadores de histórias. De modo menos direto, às festas, principalmente ao São João, ao carnaval, às festas de igreja e a outros tipos de "manifestações populares", intrinsecamente relacionadas a essas, como os maracatus, os caboclinhos, os pastoris e, nas áreas mais distantes do litoral, às vaquejadas e às toadas. Os leitores/ouvintes dos folhetos também associam o lazer desfrutado pela leitura às fitas de cinema, aos bailes e danças, às serestas, às músicas, ao rádio e ainda, embora em menor escala, ao teatro. Os folhetos aparecem também como importantes meios de sociabilidade. Ao lado do rádio e do jornal, porém de maneira diferente – sobretudo mais prazerosa – contribuíam para que as notícias fossem divulgadas entre alguns segmentos da população. Finalmente, o folheto desempenhava um papel, embora secundário, na instrução e educação das pessoas, contribuindo para sua alfabetização e para a sua formação como leitores. Certamente, os significados atribuídos às leituras também se transformaram no decorrer do tempo.

2. Folhetos: a "distração da época"

Assim, inicialmente, a leitura ou audição dos folhetos está relacionada, na maior parte dos casos, ao lazer. No relato dos entrevistados é, de fato, a diversão que sobressai. Gostaria de destacar alguns aspectos nesse tema mais geral: a representação da leitura de folhetos como divertimento por oposição à declarada e suposta inexistência de outras formas de divertimento na época; os elementos destacados pelos leitores que situam a dimensão de divertimento no objeto mesmo e não no seu exterior (ou seja, em relação a

outras formas de divertimento); o tempo da leitura de folhetos como sendo o tempo do lazer.

Os entrevistados explicam o sucesso que tinha a leitura de folhetos em determinada época à falta de opções de divertimento nos lugares onde viviam. Aos poucos e, entremeados a esse tipo de argumentação, sobressaíram, nas entrevistas, aspectos mais diretamente relacionados às próprias características dos folhetos de cordel e de suas leituras. Mas, na maior parte dos depoimentos, expressões como: "era a distração da época" (Zezé), "não tinha outra coisa para fazer", "era o programa que tinha" (Ana Maria) foram exaustivamente repetidas.

Muitos entrevistados[407] atribuíram à ausência da televisão e aos altos custos do rádio na época o sucesso dos folhetos:

> "Televisão ninguém tinha, não tinha uma televisão, não tinha um rádio, às vezes não tinha rádio, ninguém tinha rádio... Era difícil um pobre naquele... naquele mundo ter um rádio, um rádio pra escutar, né? (...) Era muito difícil, tinha um pobrezinho que tinha um rádio, às vezes nem tinha um rádio. Aí o pobre faz um folheto pra num... pra se distrair em casa. Às vezes os vizinho ia pra lá, aí juntava um bocado de gente assim, sentava um bocado de gente: 'Ô D. Maria, vamo ler um folheto hoje? Seu marido...' Meu pai chamava Galdino: 'Seu Galdino vamo ler um folheto hoje pra gente ouvir?' Os folheto, meu pai tinha aquele bocado de folheto... Aí ele chegava, dizia... Aí chegava gente, juntava tudo, ficava na... na... na sala, muita gente, sala grande, aí papai lia o folheto... Lia (...) Era bonito... O divertimento que existia naquele tempo era isso, né?" (Zé Mariano)

Também Edson deu seu depoimento em direção semelhante:

> "Todas pessoa aqui da praça, todo mundo da cidade comprava, sabe por quê? Não existia, existia poucas televisões, ninguém tinha radinho portátil pra tá com ele, quando tinha era caro, era dez mil réis - ninguém tinha lá dez mil réis pra dar num rádio portátil... Não tinha... tinha um radiozinho em casa, todo mundo sempre tinha um rádio, tinha um baixo-falante em casa, tinha um rádio, uma coisa, mas o cordel era uma coisa, juntava aquela roda, aquele bocado de gente, a pessoa lia pra divertir várias pessoas e no interior era principalmente que comprava, um comprava aí lia, né? Aí no outro sábado aquele que viu ler aí comprava, tudo comprava, cada qual comprava um, a gente ia pra feira, vendia."

Para Ana Maria, também o sucesso alcançado pela leitura de folhetos pode ser explicado pela ausência de outras formas de diversão: "Era o programa que tinha. (...) A pessoa se interessava, comprava pra ler." Na mesma direção, afirma Crispim: "Era o

[407] Como Zé Mariano e Edson.

que havia naquele tempo. Pra quem quisesse divertir aquilo, né? (...) Pra ler aquilo, pra divertir, ler pros outros rir..."

Embora de uma outra geração, as explicações dadas por Zefinha à grande divulgação dos folhetos na pequena vila em que morava, são bastante semelhantes àquelas referidas pelos outros entrevistados:

> "Porque não tinha diversão nenhuma. A única diversão era sair pras casa dos outros pra fazer isso. Porque não tinha televisão como eu já te disse, não tinha um lugar pra ir final de semana dançar, como aqui, um cinema, não tinha isso, porque lá nem energia não tem, né? E a diversão do pessoal era esse. Era ler para os outros escutar. E toda vida foi sempre assim. (...) Era muito poucas as diversão. É por isso que o pessoal se servia disso, né? De folheto, essas coisas, de história, porque não tinha outra escolha pra fazer. E a não ser isso era dormir. (Risos)"

2.1. Suportes de sociabilidade cultural além dos folhetos

No entanto, à medida que iam conversando sobre os folhetos, os entrevistados foram, aos poucos, relacionando-os (às vezes provocados por mim, entrevistadora; às vezes, de maneira mais espontânea), em algumas ocasiões de forma mais direta, em outras mais indireta, a outras formas de lazer que faziam parte de suas vidas cotidianas no período.

2.1.1. Contadores de histórias e repentistas

Inicialmente, o espaço da leitura coletiva de folhetos era, em muitos lugares, o mesmo dos contadores de histórias, como já pude descrever no capítulo anterior. As "histórias de Trancoso" foram referidas em quase todos os depoimentos. Alguns entrevistados reproduziram, no momento das entrevistas, enredos de narrativas que haviam memorizado, mas não sabiam exatamente se eram originários da leitura/audição de folhetos ou de histórias contadas nos encontros de que participavam. No Agreste e no Sertão do Estado, além dos contadores, os desafios entre repentistas também faziam parte do mesmo universo da leitura de folhetos. A análise de algumas entrevistas – e a de Antônio é exemplar nesse caso – permite visualizar que, para alguns entrevistados, ler e ouvir folhetos era quase a mesma coisa que ouvir os cantadores, em geral contratados pelos proprietários de terras. Antônio destaca a cantoria, além da leitura de folhetos na feira, como as principais formas de lazer da cidade na época em que era criança.

2.1.2 Festas e autos populares

As festas populares[408] também foram destacadas como fortes componentes de uma rede de lazer na época. Em algumas delas, destacava-se a presença de elementos comuns ao universo dos folhetos, como os repentistas e cantadores. O São João[409] é destacado como uma grande festa, tanto nas entrevistas, quanto nas memórias e romances: o coco, as emboladas, as danças ao som da sanfona, as quadrilhas[410], os desafios entre

[408] Cada celebração expressa certas formas de ler a realidade, partilhadas pelos diferentes sujeitos sociais: As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma forma primordial, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las com um um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo." (Mikail Bakhtin, 1993, p.7). É ainda Bakhtin (1993/1965) que identifica, em seu estudo sobre Rabelais, a morte e a ressurreição e a alternância e a renovação como aspectos marcantes da festa. A noção de tempo presente nessas celebrações é a do tempo cíclico, da vida natural e biológica. A festa é percebida como uma segunda vida para aqueles que as celebram. Embora não tenham o poder de arrancar as pessoas da ordem existente, fundam um reino utópico. Através da festa, os membros de um grupo evocam, ao celebrar diversos ritos, aquilo que os reúne (Michel Maffesoli,1984).

[409] A denominação genérica "São João" inclui, em Pernambuco, assim como na maioria dos Estados do Nordeste, as três principais festas de santos do mês de junho: Santo Antônio (13/06), São João (24/06) e São Pedro (29/06). A celebração das festas juninas tem suas raízes nas tradições européias pré-cristãs de comemoração da mudança do ciclo solar – a entrada do verão no hemisfério norte. Os rituais dessa festa, marcados pelo fogo, marcam o início das colheitas e homenageiam a fertilidade da terra. No Brasil, a festa tem suas raízes, então, nessa herança pagã, cristianizada, legada pelo colonizador português (Roberto Benjamin, 1989). Em certas regiões do Brasil, especialmente em alguns Estados do Nordeste, o nascimento de São João Batista é uma das festas mais intensamente celebradas. Fogueiras; fogos de artifício; balões de papel; adivinhações; crendices; danças; comidas – milho, canjica, pamonha, bolo de milho e de mandioca, pé-de-moleque; caracteriza(va)m essa festa que se instituiu no Brasil desde o início da colonização. O São João aqui, assim como em Portugal, além de ser uma festa afrodisíaca – visando à "união dos sexos, o casamento, o amor que se deseja e não se encontrou ainda", o que se concretiza nas sortes tiradas – é a "festa agrícola por excelência" (Gilberto Freyre, 1983, p.247-248): manifestação da fartura obtida na colheita, especialmente do milho. Daí a importância dos pratos feitos com esse produto. A demonstração da "fartura" fazia parte da tradição familiar patriarcal no Brasil. O São João era ocasião em que isso se manifestava. Na Europa do Antigo Regime, Robert Darnton (1986) constatou que, no ciclo de São João Batista, que ocorria em 24 de junho (solstício de verão), multidões também faziam fogueiras, pulavam sobre elas, dançavam em torno e atiravam, dentro delas, objetos com poder mágico que, acreditava-se, trariam-lhes sorte durante todo o ano. Segundo Melo de Morais Filho (s.d., p.61), um dos primeiros estudiosos das tradições populares do Brasil, seria "ocioso" dizer que nas festividades de São João confraternizavam-se os coronéis e os tenentes-coronéis do lugar, todas as forças dos partidos, desde o mais influente chefe eleitoral até o mestre-escola das vilas. Algumas festas serviam, pois, à consolidação de certas relações de poder fundantes das estruturas sociais.

[410] "Eram bastante concorridos os 'casamentos de matutos', com as figuras dos noivos, noivas, padrinhos, testemunhas e padre arrastando multidões que só se desfaziam quando os noivos fugiam para os finalmente... Havia as animadas quadrilhas, ensaiadas durante semanas a fio, e que exigiam 'especialistas' para organizá-las e comandá-las. (...) Predominavam (...) os arrasta-pés, os forrós, os xaxados, os baiões. Com as sanfonas e os triângulos, o som ampliado dos auto-falantes, ganhavam os ares as músicas da época, em festas que o tempo, implacável, vai aos poucos apagando e descaracterizando." (Rostand Paraíso, 1996, p.177).

cantadores, o bacamarte, as adivinhações (principalmente no dia de Santo Antônio)[411], as fogueiras[412], as as bombas, as comidas típicas foram entusiasticamente referidos: "...animado o São João: muita fogueira, muito arrasta pé, quebra-panela, bomba de rojão..." (Antônio). "No São João era uma dança infeliz, era o forró, quase em todo canto, em quase todo... todo canto era o... era o bacamarte e o forró, forró danado. Bacamarte e forró. (...) ...a noite todinha e a fogueira, a gente comendo milho, pomonha. Oxente! Isso aí era naquela época." (Zé Mariano). Em alguns casos, as festas de São João eram também a ocasião para a apresentação de emboladores de coco:

> "E São João era o coco nas casas, os pessoal comprava aqueles tamanco entrançadinho de madeira para fazer zuada a noite todinha (risos). O pessoal fazendo... cada um que cantasse uma coisa. (...) Cantava, né? Tirava aquelas emboladas..." (Zezé).

Ao contrário do Carnaval[413], o São João aparece como uma festa extremamente significativa nas diversas regiões do Estado, com algumas diferenças nos modos de festejá-lo[414]: a dança e as fogueiras, por exemplo, pareciam comuns entre as diversas regiões e os desafios entre cantadores e os bacamartes se concentravam nas regiões mais distantes do litoral.

O Carnaval[415] foi referido pelos entrevistados que tiveram suas experiências na zona da Mata ou no litoral, e também nas memórias e romances, como uma festa que, de fato,

---

411 "Havia as previsões, as adivinhações, e essas estavam mais para Santo Antônio, santo chegado a namoros e casamentos, do que para São João: enterravam-se facas nas bananeiras, punham-se pingos de vela em bacias d'água, sacudiam-se moedas nas fogueiras, tudo com o objetivo de prever o futuro, principalmente na área amorosa, se a garota iria se casar ou ficar no caritó, se o seu marido seria jovem ou velho, se iria ter filhos, se o marido iria lhe ser fiel, e tantos outros 'se'..." (Rostand Paraíso, 1996, p.176).

412 "Em torno das fogueiras, concentravam-se todos, as crianças, aproveitando-se das brasas para acender seus fogos, e os adultos, com as espigas de milho espetadas em pedaços de madeiras ou de ferro, para as assarem, comendo-as ali mesmo, quentinhas ainda, na hora." (Rostand Paraíso, 1996, p.176).

413 Crispim e Ana Maria não se lembram da comemoração dos festejos de Carnaval em Sertânia, sertão pernambucano, e Zefinha afirma que só conheceu essas festividades depois que se mudou para o Recife.

414 Cf. Rostand Paraíso (1996) e Ovídio Duarte (1988).

415 Mikail Bakhtin (1993/1965) caracterizou essa festa como uma libertação provisória da verdade dominante e a abolição, também provisória, de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Ao contrário das formas de culto e das cerimônias oficiais da Igreja ou do Estado feudal, as festas de Carnaval ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial. Durante os festejos carnavalescos, é a própria vida que se representa, não havendo uma distinção entre atores e espectadores: "Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*." (p.6). Robert Darnton (1986) também se refere ao Carnaval como um momento, no século XVIII europeu, em que as pessoas comuns suspendiam as regras normais de

movimentava o cotidiano: os papangus, o coco, os blocos de frevo, o bumba-meu-boi, o maracatu e o corso foram lembrados.

> "Era aqueles carro! Cada carro! Cada carro daquele com a fantasia mais bonita, com aquelas saia bem larga em cima do... (...) E aquele entrelaçado de confete e serpentina. A gente ficava de 4 horas da tarde até 10 horas, 11 horas vendo o corso passar... Cada carro mais bonito que o outro, hoje em dia não tem mais nada que preste. (...) Palhaço, tanto palhaço, cada palhaço mais bonito do que o outro." (Zezé).

Também nas memórias e romances que se ambientam no Recife ou na zona da Mata, o carnaval é destacado como uma grande festa, mobilizando por muito tempo, a rotina das pessoas, seja através dos ensaios de grupos, seja através dos próprios dias em que a "folia" acontecia[416]. Entre as camadas médias, destaca-se, nas narrativas, as experiências do carnaval em clubes[417]; entre as camadas populares, as agremiações de rua[418].

Vários tipos de autos ou manifestações "populares"[419], que se concentravam em torno principalmente de algumas festas mais importantes, também foram referidas pelos entrevistados como parte de suas formas de lazer. No litoral e na zona da Mata, e mesmo no Agreste, os entrevistados situaram, ao lado da leitura de folhetos, o mamulengo[420], o bumba-meu-boi[421], o caboclinho[422], o maracatu[423], o reisado[424], o

---

comportamento e, de uma maneira ritual, invertiam a ordem social. Passeatas burlescas e músicas grosseiras caracterizavam a festa, que tinha na sátira e na crítica alguns de seus principais fundamentos.

416 "Atravessei fases e fases do carnaval pernambucano, janelas apinhadas de Imperatriz e Nova, cadeiras nas calçadas da rua da Concórdia, briga de clubes, glória e morte de Dona Santa." (Valdemar de Oliveira, 1985, p. 260).

417 Ver, por exemplo, Valdemar de Oliveira, 1985.

418 Ver, por exemplo, José Lins do Rego, 1993/1935.

419 Para uma descrição das "danças dramáticas" brasileiras, comuns nas décadas iniciais do século, ver Mário de Andrade (1982a, 1982b e 1982c). Para um estudo sobre os folguedos celebrados em Pernambuco, ver Roberto Benjamin (1989).

420 "Espécie de divertimento popular em Pernambuco, que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, escondem-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimento e fala. (...) Tem lugar por ocasião das festividades da igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias." (Câmara Cascudo, 1988/1954, p.463).

421 O bumba-meu-boi está classificado entre os autos celebrados no ciclo de Natal, embora em muitas de suas versões ocorra em outras épocas do ano (no Maranhão, por exemplo, ainda hoje é fortemente celebrado durante as festas juninas). Tradicionalmente, esse folguedo é classificado como uma das variações do reisado. Os reisados são, pois, formas de dramatização do cotidiano ou de transposição para a forma dramática de romances e xácaras – formas literárias populares tradicionais em verso. O

pastoril[425] e o cavalo marinho[426], como as principais diversões dos engenhos, fazendas,

auto gira em torno de um episódio conciso que é representado em meio a uma série de outros episódios, que vem a constituir o folguedo. Assim, um núcleo básico principal vai sendo recheado de temas apostos, pertinentes ou não ao assunto original (Roberto Benjamin,1989). Maria Carvalho (1995), em seu estudo, identifica as origens dos autos de celebração da figura do boi – que inclui música, canto e dança – na própria formação econômica e cultural brasileira, em que o animal assumiu decisivo papel. Segundo vários autores, o primeiro registro do bumba-meu-boi que se tem notícia no Brasil data de 1840, no Recife, no jornal "O Carapuceiro". A notícia criticava a participação de um negro no divertimento e as sátiras que fazia à figura de um sacerdote (Maria Carvalho,1995). A variante de Pernambuco que, segundo Roberto Benjamin (1989), resultou da aglutinação de vários reisados representados de forma autônoma no passado, ocorre em toda zona da mata e no litoral, estendendo-se a Alagoas. O enredo consta de vários entremeios, trazendo como episódio final a morte e ressurreição do boi. As figuras principais do auto são o capitão do cavalo marinho – proprietário de terras, dono de boi e autoridade suprema do lugar – e seus dois empregados, Mateus e Bastião. Em algumas variações, Catirina, companheira de Mateus, é acometida pelo desejo de comer uma parte do boi, levando a matá-lo. Em várias versões, prevalece o caráter satírico e cômico dos personagens (Roberto Benjamin,1989).

422 "Cabocolinhos, grupos fantasiados de indígenas, com pequenas flautas e pífanos percorrem as ruas nos dias de carnaval nas cidades do nordeste do Brasil. Executam um bailado primário, ritmado ao som da pancada das flechas nos arcos, fingindo ataque e defesa, em série de saltos e simples troca-pés. Não há enredo temático nesse bailado, cuja significação visível será a da apresentação das danças indígenas aos brancos, nos dias de festa militar ou religiosa. Outrora os caboclinhos visitavam os pátios das igrejas antes do alardo nas ruas, lembrados da passada função homenageadora. É uma reminiscência do antigo desfile indígena, com a dança, os instrumentos de sopro e o ruído dos arcos guerreiros." (Câmara Cascudo, 1988/1954, p.166).

423 O maracatu é tradicionalmente classificado como um folguedo da festa do rosário ou de reis negros. Origina-se, de um lado, dos rituais celebrados nas comunidades africanas de coroação de reis e conflitos de dinastias e, de outro, das "Reinagens" européias da Idade Média e da incorporação do culto à Nossa Senhora do Rosário, difundido por religiosos católicos no mundo colonial português. Desde o início da colonização portuguesa no Brasil, foram fundadas irmandades do Rosário, objetivando o abandono, pelos negros escravos, das crenças e costumes de origem. Segundo alguns estudiosos, no entanto, as irmandades, por vezes, serviam apenas de fachada para a ocultação da sobrevivência de manifestações culturais africanas: "Em Pernambuco os mais famosos pais de santo de linha nagô foram membros das irmandades católicas." (Roberto Benjamin,1989, p.70). Os maracatus, criados no Brasil nos tempos coloniais, pois, originam-se, em linhas gerais, da fusão entre o xangô e o culto à Nossa Senhora do Rosário. Na interpretação de alguns autores "...a expressão social do maracatu sempre se vinculou à politização do homem africano em Pernambuco, vista a relação com os movimentos pró-alforria nas Irmandades Religiosas e formas de resistência em instituições não oficiais, como os terreiros." (Lody *apud* Humberto Araújo,1989, p.16). O folguedo, acompanhado de música e dança, consiste no desfile de uma corte real negra, no estilo das procissões católicas. A rainha é a principal protagonista do auto. Dois elementos se destacam no ritual. O primeiro é o símbolo do grupo, geralmente a figura de um animal, que possui um caráter totêmico, relacionado com as origens das clãs africanas. O segundo é uma boneca que participa do cortejo levada pela rainha e que seria, segundo algumas interpretações, a representação de uma divindade dos povos do Congo e Angola, ou seria ela própria uma divindade ou, ainda, um objeto que dá força e proteção por causa da consagração recebida. Em qualquer caso, sobressai-se o caráter religioso do componente (Roberto Benjamin,1989).

424 Ver nota número 15.

425 O pastoril, folguedo celebrado geralmente por ocasião do Natal, representa, em sua versão religiosa, promovida por setores da Igreja, a visita das pastoras a Belém. Em sua versão profana, contrafação do rito religioso, incorpora elementos da cultura popular, sobressaindo a comicidade – com a crítica aos costumes e a formas de exploração e dominação –, representada por personagens como o velho e as "pastoras mulheres-da-vida" (Roberto Benjamin, 1989, p.45). A presença dos pastoris nas cidades, no século passado e no começo deste século, era bastante comum, organizando-se, em alguns Estados do Nordeste, verdadeiras companhias teatrais que percorriam o interior para as apresentações (Roberto

vilas ou cidades em que moraram[427]: "Lá vai, pegava o banco, botava debaixo do braço e ia pra Mustardinha, ia pra Mangueira, eu, ela e meu padrasto. Lá sentava, é, sentava pra ver o mamulengo, o bumba-meu-boi." (Zezé) Segundo a entrevistada, essas manifestações ocorriam em qualquer época do ano: em festas populares, no Natal, no Ano Novo. Zé Moreno lembra-se sobretudo dos maracatus e dos cavalos-marinhos. O maracatu de Nazaré, cidade a que pertence o engenho onde nasceu e passou a infância, bastante conhecido em Pernambuco, ficou marcado em suas memórias:

> "...eu gosto, eu sou negro de maracatu, já dei muito pinote naquilo. (...) Quando largava ia, tava enfadado, ia tomar banho, dormir pra no outro dia começar o tranco de novo. Agora no sábado ia, um ia pro cavalo marinho, o outro ia/dizia: 'Vou pro maracatu, tem maracatu em tal lugar', outro: 'Tem cavalo marinho em tal lugar', outro: 'Tem pastoril em tal lugar'. Isso longe, longe, longe, léguas e léguas, não era... acontecia na porta de casa não. Noite assim, no sábado, quando chegava lá era dez horas, onze horas aí começava, saía quatro horas da manhã, cinco, seis horas, chegava em casa já oito horas do dia, ia tomar banho e dormir pra segunda feira ir pra luta. Pronto, era a vida."

Mesmo no Recife, o entrevistado continuou a participar de grupos de maracatu:

> "O pessoal que vinha de lá fazia, né? Ia juntando... Pronto, naquela rua em Casa Amarela mesmo, no oiteiro onde vocês, onde mandaram vocês pra... coisa de moradores, naquele alto tinha um famoso que veio de lá de onde eu... da minha... do..., como é que se diz, do meu ponto de nascimento. (...) No morro da Conceição, onde hoje tem aquela escola de samba Galeria do Ritmo, que é grandona hoje, ali tinha um maracatu chamado Águia de Ouro. O símbolo do maracatu era uma águia pintada de amarelo que dizia que era ouro...na ...isso maracatu rural, maracatu de baque solto, rural, aquele que...(...) No oiteiro tinha um, em Casa Amarela; no Morro (referindo-se ao Morro da Conceição) tinha outro; aqui no forte tinha um outro, que eu não me lembro o nome, eu sei que tinha; e lá no oiteiro tinha esse, tinha mais outro, tinha um... Pavão Dourado, mas esse era baque virado, era origem africana, da origem de Xangô. E em Água Fria tinha o Dona Santa, que era também de origem africana. Aqui no forte também tinha outro, o Cruzeiro do Forte, e assim sucessivamente, tinha muito maracatu, inda hoje tem alguns macacatu... (...) Divertia. Levava um bocado de gente (...) Maracatu é só quem tem mesmo o sangue do negócio, é que sente na pele aquilo, aquele ritmo, aquele... aquela queda pra coisa." E

Benjamin,1989; Sílvio Romero, 1954). Em 1926, Gilberto Freyre (1975) já chamava a atenção para a decadência dos pastoris em Pernambuco. Segundo ele, as pastoras pareciam doentes, "sem voz, sem alegria, sem ânimo". Em sua avaliação, não "há folclore que resista a essa falta de saúde de nossa gente do povo. Falta de saúde, pobreza e até miséria." (p.179). Particularmente sobre o pastoril profano em Pernambuco, ver Luiz Mello e Alba Pereira (1990). Para uma coletânea de versos utilizados nos pastoris no final do século XIX e início do XX, ver Pereira da Costa (1974/1908).

426 O cavalo-marinho é, na verdade, um dos personagens do bumba-meu-boi, também denominado de "capitão". Cf. Câmara Cascudo (1988/1954).

427 Cf. depoimentos de Zezé, Zé Mariano, Zé Moreno.

> prossegue, dando sua opinião sobre os maracatus atuais (refere-se ao Nação Pernambuco): "Mas quem tá se firmando mesmo é o ...aquele de Olinda o... (...) É, baque/Agora só que tudo é gente que nunca foi de.. de... da.. da... corrente da... da África, né? Que força pra fazer a coisa, tá se vendo que tá... os outros faziam dentro da origem de sua... de seu sangue. E esses tão fazendo forçando a barra, como seja um teatro, uma coisa qualquer (...) Eles dão tudo... A coisa toda forjada, forçando a barra pra fazer e tá indo até bonitinho."

Esse tipo de manifestação também foi caracterizado por ZéMariano como a diversão da época das cidades onde morou: "Pastoril, era o divertimento do pessoal daquele tem... daquela época era... O pastoril, o mamulengo, cavalo marinho, pronto, era o divertimento do pessoal daquele tempo era esse."

Por outro lado, Crispim e Ana Maria, moradores do sertão do Estado, não conheceram esses tipos de manifestações. O que a análise das diferntes fontes – entrevistas, memórias e romances, sobretudo – parece demonstrar é que, no sertão, as festas populares giravam em torno da Igreja: festas de padroeira, festas de santos, etc. O pastoril de caráter religioso foi, de fato, a única manifestação referida pelos entrevistados sertanejos. Foram também os sertanejos – e as memórias e romances analisados parecem corroborar isso – que se lembraram da vaquejada como outra forma de diversão.

2.1.3. Cinema

Uma outra forma de lazer bastante referida pelos entrevistados foi o cinema. Muitos entrevistados lembraram-se da implantação do cinema nas pequenas cidades em que moravam[428] - em muitos casos, o cinema mudo – e de alguns filmes ou personagens. Zé Mariano relaciona a presença do cinema à vida na cidade. A primeira vez que o freqüentou tinha 16 anos. Lembra-se particularmente dos filmes do Gordo e o Magro e dos Três Patetas. Entusiasmado, assim se referiu aos filmes: "era muito bonito. Era um divertimento da molesta que a gente tinha. *O Gordo e o Magro* era bom que era medonho." Para um dos entrevistados – Zé Moreno –, como já tive oportunidade de analisar no Capítulo IV deste trabalho – o cinema, situado no contexto urbano (na capital: "no interior não tinha cinema"), assumiu um papel "educativo" fundamental em

[428] Zeli e Antônio lembram-se da implantação de cinemas – mudos – em João Alfredo e em Bezerros, cidades em que moravam no interior do Estado.

sua formação. Zé Moreno citou ainda o parque de diversões e o circo como outras opções de diversão, mas o destaque maior era do cinema: "Mas o forte mesmo era o cinema. O camarada trabalhava o dia todo e de noite um cineminha pra desopilar. Não tinha outro..." O cinema também foi referido pelo vendedor de folhetos como a principal diversão das pessoas na época e, com muita força, pelos memorialistas e romancistas, jovens de classe média na época estudada, que freqüentavam tanto as salas do centro da cidade quanto as de bairro[429]. O cinema parecia também fazer parte do universo de lazer dos poetas. João Martins de Athayde, por exemplo, declarou que não perdia filmes de aventuras[430]. No entanto, como já me referi, a freqüência ao cinema, assim como a inserção em outras esferas da vida urbana, não se dava da mesma maneira para homens e mulheres, como mostra o depoimento de Zezé, que, mesmo morando no Recife, só conheceu cinema na adolescência, levada pelo namorado.

2.1.4. Teatro

Embora as memórias e os romances revelem que havia uma grande movimentação na cena teatral no Recife na época, principalmente entre as décadas de 20 e 40, com apresentações regulares de companhias italianas, espanholas e portuguesas de operetas, além das companhias teatrais brasileiras, em sua maioria cariocas[431], da criação de grupos de teatro local, adulto[432] e infantil[433], e da realização de campanhas (equivalendo

[429] O *Indicador da Cidade* (1932) traz uma relação de 11 cinemas "sonoros" e de 11 cinemas "silenciosos", em funcionamento nos bairros e centro do Recife em 1932. Para os autores das autobiografias e romances, cinemas da cidade, como Espinheirense, Pathé, Royal, Vitória, Politeama, Encruzilhada, Politeama, Boa Vista, Rivoli, Albatroz, Glória, Ideal, Torre, Rian, onde assistiam filmes e seriados (e, às vezes, até mesmo palestras e conferências promovidas por movimentos sociais organizados) de companhias como Vitagraph, Ambrósio, Itala, Fox e Aurora ficaram em suas memórias. Cf. Rostand Paraíso (1994 e 1996), Valdemar de Oliveira (1985), João Porciúncula (1990), Itamar Vasconcelos (1980).

[430] Ruth Terra,1983, p.47.

[431] Ver, especialmente, Valdemar de Oliveira (1985). "Essa efervescência teatral da década de 20, não se descreve facilmente. Os jovens de hoje não podem sequer imaginá-la, numa época em que as vitrolas apenas começavam e o rádio timidamente espiava. Não têm noção da ansiedade com que as estréias eram aguardadas, as assinaturas cobertas semanas antes. Enorme, a expectativa em conhecer o tenor, na 'pedra de toque' da entrada do Conde Danilo ou a soprano, na Frou-Frou, quando não era prova de fogo da 'Valsa dos beijos' do 'Conde de Luxemburgo'." (Oliveira, 1985, p.123).

[432] Valdemar de Oliveira (1985) destaca, em especial, a criação, na década de 30, do grupo "Gente Nossa" e, mais tarde, do Teatro de Amadores de Pernambuco.

[433] Na década de 1940: "O público rareava. Pensei em que deveríamos recomeçar, fazendo teatro para crianças. Para crianças – e por crianças, porque sua meta não seria divertir, mas, instruir, sem que elas desconfiassem disso. Planejei aproveitar vocações existentes nos meios escolares, fazê-las interessar-

o ingresso ao preço de cinema)[434], somente uma das entrevistadas – Zezé – revelou que conhecia teatro. Na verdade, ela trabalhava no teatro localizado no Centro Administrativo do seu bairro (Areias), representando o pastorial, um folguedo, como se viu, muito popular na época. Depois que casou, aos 18 anos, seu marido não deixou que continuasse participando das apresentações. Os demais entrevistados disseram que não existia teatro na época.

2.1.5. Rádio

Os entrevistados foram unânimes em afirmar que, na época, o rádio era um objeto raro. Poucas pessoas pertencentes às camadas populares possuíam um aparelho em casa[435]. Em alguns casos, as pessoas conseguiam ter acesso às ondas sonoras através de um aparelho construído por elas mesmas, chamado baixo-falante[436]. Mesmo assim, alguns

---

se pelo teatro, ensiná-las a falar, a andar, a cantar, a dançar, a portar-se e comportar-se. Mais dez ou quinze anos, esperava eu, essa miuçalha viria a constituir numeroso público teatral e, o que é mais significativo, reforçaria os quadros amadoristas da cidade, como de fato sucedeu (...)" (Valdemar de Oliveira, 1980, p.139).

434 "Abro aqui um parentesis: a essa altura (década de 30), sucedia que o Santa Isabel já não comportava o público que procurava as récitas do grupo (Gente Nossa). Samuel abrira assinaturas, obediente a uma decisão de valorização da arte cênica: 'teatro a preço de cinema'. E ninguém pagava mais, como mensalidade, do que dez mil reis, com direito - pasmem! - a quatro representações mensais. Durante meses e meses, aconteceu, no Recife, essa coisa fantástica, mirabolante, inacreditável: o Grupo dava peça nova todas as semanas!" (Valdemar de Oliveira, 1985, p.133-134).

435 "Rádio era pouco que ninguém podia comprar um radiozinho (...) Era caro, vinte conto de réis, naquele tempo... Quem podia comprar vinte conto de réis?" (Antônio). Na memória de Edson, um rádio custava dez mil réis. Como já me referi, o salário médio mensal de um operário no Recife, na década de 30, era de 133.000 réis, ou seja, 133 contos de réis, o dobro do que recebia um trabalhador rural na Zona da Mata do Estado. Na memória de Crispim, rádio é um "negócio muito novo". Situa seu surgimento na década de 1940.

436 "Tinha baixo-falante que só a gota. Algumas pessoas privilegiadas que tinham algum radinho (...) Baixo-falante era uma caixinha, como uma espécie d'uma caixinha de música. Era feito de carvão vegetal com sal, até urina eles punha numa panela, botava um monte de cobre, sal, carvão, cobre e enfiava no chão. Ali dentro daquela panela empurrava um fio, aquele fio, aquilo dentro, aqueles troços que eles botavam gerava energia. Energiazinha fraca, mas que dava pra mover um alto-falante. O alto-falante tinha uma pecinha, uma espécie de 'u', mas bem fechado, não era um 'u' assim aberto, era um 'u' bem fechado, quase como um 'v', e de ímã. Dentro da caixinha, com alguns ingredientes que eles inventavam, ali uma antena num pé de pau, lá, outra antena cá e o fio de lá pra cá. No meio daquele fio vinha um ponto que descia pr'aquela panela e aí captava o som da Rádio Clube, que só era a Rádio Clube que tinha aqui. Num tinha outra estação de rádio. Só era a Rádio Clube. Então captava. Enquanto o rádio falava como a gente, nós tamos falando aqui, agora, nítido assim, ele falava bem pá-pá-pá, fanhoso. E bem baixinho. Agora tinha cabra que fazia tão bem feito que até acendia luz florescente, de tão bem feito que eles faziam, com tanto capricho que a enregia ficava tão forte que dava pra acender florescente. Não acendia essas lâmpadas comuns não, de 220, mas florescente... acendia. Esse Alto Zé do Pinho, todos esses Altos (refere-se aos bairros que compõem Casa Amarela: Alto Santa Isabel, Alto Zé do Pinho, etc.), era privilegiado porque o Alto fica assim... pra pegar a... (...) coisa (...) a freqüência da (inaudível) um pau enfiado num pé de pau, um pé de pau, aproveitava

entrevistados, como Antônio e Zeli, lembraram-se de algumas novelas veiculadas pelo rádio[437]. Zefinha, muito mais jovem, lembra-se de programas com a presença de emboladores e de repentistas[438].

A referência ao rádio nas autobiografias e romances, por outro lado, parece levar a crer que esse era um veículo bastante difundido entre as camadas médias da população. Programas de música, de auditório, noticiários, transmissão de jogos de futebol e novelas foram referidos[439]. Na verdade, a primeira emissora de rádio brasileira foi a Rádio Clube de Pernambuco[440].

2.1.6. Outros suportes de sociabilidade

Além dos tipos de diversão referidos, os entrevistados também citaram o circo, os parques de diversão, os bailes, os bares, as músicas e as rodas de violão como componentes de uma rede de lazer na época. Zé Moreno lembra-se, particularmente, de algumas casas que promoviam bailes do bairro em que morava, Casa Amarela. Para Zé Mariano, as danças nos clubes eram algo típico do mundo urbano, da capital. Também

---

aquele pé de fruta, botava uma vara grande, amarrava no pé de fruta uma vara pra cá e na ponta da vara, na extremidade, (...) e no meio do fio descia outro fio, enroladinho direitinho, dentro da panela. Saía um da panela, que era de onde gerava energia e saía outro pro baixo-falante que era o rádio. Agora a caixinha, pequenininho, fazia caprichado, uma caixinha, parecia mesmo com um rádio. Chegava na casa do cara e tava o rádio lá , bem baixinho mas tava. Olhava assim: 'esse cara tem uma boa situação, tem um rádio', mentira, era um baixo-falante. (...) Eu não cheguei a ter rádio baixo-falante porque nessa época eu não podia, era coisa sofisticada, mas depois... Quando eu vim poder ter baixo-falante já não se usava, já tava caindo da moda, aí já parti pro rádio." (Zé Moreno).

437 "Viu aquela novela Escrava Isaura? O velho, o Gerôncio, vendia Isaura por aquele preço. Mas ele tinha mais ciúme nela do que mesmo no dinheiro. (...) Terminou ele morrendo, Gerôncio, né?" (Antônio). Zeli se lembra, sobretudo, de Jerônimo. Novelas como *O Sombra*, *Jerônimo, o herói do sertão* e *O Vingador*, assim como programas gravados em outros locais da cidade, como cinemas, também foram registrados nas memórias e romances analisados (ver, por exemplo, Rostand Paraíso, 1994).

438 Programas de emboladas também foram registrados por Rostand Paraíso (1996).

439 Valdemar de Oliveira (1985), Rostand Paraíso (1996).

440 "Uma de nossas distrações prediletas, no início da década de 40, quando ainda não tínhamos televisão, era o rádio. Nós, pernambucanos, muito nos orgulhávamos da Rádio Clube de Pernambuco, 'a nossa PRA-8', por ter sido ela a pioneira da radiofonia brasileira, fundada que fora em 1923. Entre outros importantes marcos na sua vitoriosa trajetória, a PRA-8 já registrava, na época, o de ter sido a primeira emissora brasileira, a transmitir, isso em 1931, um jogo de futebol e o de ter sido, também, a primeira a noticiar, para todo o País, a deflagração da 2ª Grande Guerra, com a invasão da Polônia pela Alemanha, naquela madrugada de 1º de setembro de 1939." (Rostand Paraíso, 1996, p.87).

relacionado à vida urbana e, sobretudo às camadas médias, o *footing*[441] foi citado nas memórias e romances como um outro tipo de diversão comum na época.

As modinhas e as rodas de violão, assim como outros tipos de manifestações musicais foram referidos por vários entrevistados. Crispim afirmou que nas décadas de 40 e 50, costumava ouvir músicas de vaquejada em discos, além de cantores mais divulgados em todo o Brasil, como Luiz Gonzaga. De modo geral, Recife também parecia, na época, herdeira de uma tradição musical. Referências a concertos de música clássica e popular são feitas nas memórias e romances[442], além do registro do hábito cotidiano de ouvir música nas eletrolas[443].

Os circos também foram lembrados, assim como os parques de diversão, principalmente aqueles que se instalavam nas pequenas cidades do interior e nos bairros de periferia do Recife: na memória dos entrevistados, em sua maioria, pequenos, "pobres"[444].

3. Recepção da leitura/audição de folhetos: estética e ética[445]

[441] "Às tardes de sábado, o comércio abria e senhoras e moças da melhor sociedade recifense desfilavam nas ruas Nova e da Imperatriz, bem vestidas, perfumadas, alegres e saltitantes, fazendo compras, indo aos cinemas, sorveterias e casas de lanches. Os rapazes ficavam em certas esquinas estratégicas para olhar as moças, cumprimentá-las, conversar. O 'footing' fez época. Mereceu crônicas e reportagens." (Itamar Vasconcelos, 1980, p.151).

[442] Valdemar de Oliveira (1985) registra, por exemplo, a criação, em 1925, da Sociedade de Cultura Musical de Pernambuco, segundo o autor, a segunda do gênero a se organizar no país.

[443] "Venho de longe, do Recife pianolatra, cheio de Ritters, de Dorners, de Pleyes, realejando valsas de Alfredo Gama, Raul Morais, José Ribas, Sérgio Sobreira, Rinaldo Silva (...)." (Valdemar de Oliveira, 1985, p.261). A presença das eletrolas, em bares, cabarés e prostíbulos, é registrada por João Porciúncula (1990).

[444] Cf. depoimentos de Zeli, Zezé e Zé Moreno.

[445] A oposição entre as disposições estéticas e ético-práticas pode ser considerada clássica nos estudos de sociologia da leitura, especialmente nos estudos sobre os modos populares de apropriação dos textos ou de outros objetos culturais (ver, por exemplo, Pierre Bourdieu, 1983c). De um lado, uma produção e consumo culturais – característicos dos leitores "diplomados" – que privilegiam a forma artística em detrimento de seu conteúdo ou de sua função; de outro, a disposição ético-prática – característica dos leitores populares – que recusa a dissociação entre forma e função, forma e conteúdo, modo de representação e conteúdo representado. Essa oposição, no entanto, tem sido questionada, na medida em que pesquisas empíricas têm constatado que também os "leitores diplomados" fazem como os leitores das camadas populares: "ils plongent dans les situations, s'identifient aux personnages, les aiment ou les détestent, anticipent sur ce qui va se passer ou imaginent ce qu'ils feraient eux-mêmes, apprécient ou désapprouvent la morale de l'histoire, ressentent des frissons, rient ou pleurent en lisant des romans..." (Bernard Lahire, 1998, p.109). Bernard Lahire prefere, então, realizar uma oposição entre os leitores "profanos", de um lado, e os leitores "profissionais" – que realizariam, então, uma leitura estilística –, de outro. Ver Lahire (1998), especialmente p.107-118.

Além de apontarem como explicação para o "sucesso" da leitura de folhetos na época de seu apogeu a falta de opções de divertimento, o que só em parte é verdade, como se viu, os entrevistados apontaram alguns elementos intrínsecos ao próprio cordel que podem fazer melhor compreender a atração que exercia sobre aquelas pessoas. A dimensão estética das histórias aparece como o ponto principal para a maior fruição do objeto de leitura. O aspecto coletivo da leitura dos folhetos também foi destacado pelos entrevistados: o folheto parecia se constituir em um pretexto para reunir os vizinhos, contar histórias, divertirem-se conjuntamente.

3.1. Vocabulário do prazer

Mas, como se concretiza, na palavra dos leitores/ouvintes de folhetos, essa dimensão estética dos folhetos? Inicialmente, pela caracterização das histórias consideradas "boas", através de adjetivos como "bonita", "sentimental", "agradável", "engraçada"[446]. Esses eram os principais critérios que determinavam a escolha dos folhetos na hora da compra, ainda na feira.

O aspecto "engraçado" do folheto é realmente forte na memória dos entrevistados. A leitura e a audição de folhetos parecia se constituir, sobretudo, em um espaço de "brincadeira": "Era muito divertido, sabe (...) Porque só tinha coisa engraçada (...) Todo mundo comprava (...) porque era negócio de graça, era pra rir, pra achar graça" (Edson)[447]. O verbo "interessar" e o adjetivo "interessante" serviam para caracterizar as

[446] Alguns entrevistados, como Antônio, me aconselharam a ler algumas histórias, classificadas como "engraçadas" ou "história bonita danada". Zé Mariano revela que seu pai gostava de ler "história boa" para os demais membros da família. Mesmo para ele, analfabeto, a leitura de folhetos constituía uma diversão: "Gostava, gostava de ouvir. Ouvir dizer, né?" (Zé Mariano) Para Ana Maria: "A pessoa se interessava, comprava pra ler." Na mesma direção, afirma Crispim: "Era o que havia naquele tempo. Pra quem quisesse divertir aquilo, né? (...) Pra ler aquilo, pra divertir, ler pros outros rir..."Zefinha, de uma outra geração, lembrou-se do nome de poucas histórias, mas um sentimento ficou impresso em sua memória: "Eu só me lembro de uma coisa, que era uma coisa muito boa". Candance Slater, em pesquisa realizada no Brasil nos anos 70, constatou que, entre os leitores, a "...resposta mais comum à pergunta 'porque você gosta de folhetos?' é que são 'boas estórias'. As pessoas falam dos que mais gostaram como 'engraçados', 'bonitos' e 'empolgantes'. Um operário de construção define uma boa estória como 'aquela que diz as coisas que uma pessoa quer ouvir'. A poesia em si mesmo é 'preciosa' e 'especial' porque exige tempo e esforço para escrever e 'nem todos, você sabe, têm jeito com as palavras'." (Slater,1984, p.207).

[447] Em um trecho já referido da entrevista com Edson, por exemplo, ele afirma que os negros não se incomodavam com o preconceito referente a eles presente nos folhetos porque "ali era negócio de gracejo (...) folheto que fazia pra pessoa se divertir, não tinha negócio de preconceito, nem de discriminação, não. Eles fazia, eles sempre fazia esse negócio de preto, ele fazia assim... pra que o preto achasse graça, né? Então não havia possibilidade de ninguém estilar o cordel não." A mesma

histórias de cordel não apenas por seus leitores/ouvintes empíricos, mas também pelos próprios poetas. Em *A história do pescador*[448], por exemplo, folheto de 80 páginas, o poeta inscreve, logo abaixo do título, um aviso ao leitor de que contará uma história interessante e que ele ficará ansioso para ver o final do livro[449]. Em outro folheto, *O namoro do cego com uma melindrosa da atualidade*[450], o poeta convida os leitores a ler uma "história interessante", "pra quem gosta de sorrir".

Ao falar sobre João Martins de Athayde, Antônio, caracterizando-o como um "grande escritor", Antônio se refere à capacidade do autor na criação do folheto como fundamental para torná-lo uma história atraente. Para ele, como leitor, o tema da história tornava-se secundário se o autor tivesse habilidade para torná-lo uma "boa história".

> "João Martins de Athayde, que era um grande... escritor, fazia o verso, fazia o folheto, até de... boi, amizade de um boi e uma vaquinha, aquela amizade ali. Ele começava e ia até o fim da história, quando morria (...). Entendeu? E... um animal muito útil ao outro, muito amigo e um morreu, essa história do Cachorro dos Mortos, você vê, é uma história sentimental e bonita."

Diretamente relacionada a essa questão, também Antônio explicita uma outra dimensão, fundamental no processo de produção da poesia oral: o ritmo. Para ele, mesmo que os versos não estivessem "bem enquadrados", uma condição para a história ser considerada "boa" e "bonita" era que "tudo desse certo", que o autor tivesse "ritmo". E assim se refere a João Martins de Athayde: "Tinha um jeito de... tão grande, num tinha... muito bem enquadrado não, mas dava tudo certo, mas dava tudo de... ritmo, ritmava bem." De uma outra maneira, Edson, o vendedor entrevistado, também destaca a importância da forma – a rima, o ritmo – para explicar o sucesso dos folhetos. Afirma que as histórias tradicionais publicadas em forma de livro, em português ou mesmo em espanhol,

---

explicação foi dada por Zé Mariano, ele mesmo negro. O espaço da leitura de folhetos era, sobretudo, um espaço de lazer, de "brincadeira": "...aquilo... eles tirava na brincadeira. (...) (risos) Aí... quando... naquela brincadeira, nós ficava distraído, aí tudo brincava com ele, ninguém dizia nada não."

[448] Folheto de autoria atribuída a João Martins de Athayde. A edição que analisei, não datada, provavelmente foi publicada entre os anos 20 e 30.

[449] "A mais interessante historia ate hoje conhecida quem lê a primeira pagina ficará ancioso para vê o fim do livro" (*A história de um pescador*, p.1).

[450] Folheto de autoria atribuída a João Martins de Athayde. A edição que analisei, não datada, provavelmente foi publicada entre os anos 20 e 30. Depois das quatro primeiras estrofes, em que apresenta o cego, o poeta assim dirige ao leitor: "Por isso é que vou contar/uma história interessante/pra quem gosta de sorrir/vá lendo até muito adiante/sorrirá muito, não nego/ vendo a vida desse cego/feio, nojento e pedante" (*O namoro de um cego com uma melindrosa da atualidade*, p.2).

deixaram, gradativamente, de ser lidas, na medida em que os folhetos rimados se foram popularizando: "...o livro (...) desapareceu logo, depois que apareceu o rimado, o livro, os espanhóis, os portugueses deixaram de vender porque ninguém queria. Só queriam os livros rimados porque era mais engraçado, era um livro mais... que entendiam melhor, né?" E compara o livro em prosa ao livro didático, justificando a preferência popular pelos folhetos versados: "Livro em prosa é mesmo que tá lendo um livro de leitura, um livro de..., um livro didático, né? É, porque em prosa é mesmo que um livro didático (...) Um livro rimado termina no gracejo." Edson esclarece, ainda, que os folhetos eram mais fáceis de serem entendidos e memorizados, o que não acontecia com os livros em prosa de modo geral, alguns dos quais – livros de bolso populares – ainda hoje vende em sua barraca: "É mais difícil entender o que tem escrito no romance, no romance de bolso, livrinho de bolso. E o folheto não, a pessoa lia, achava graça (...), até decorava."

3.2. Prazer e partilha da leitura

No entanto, não foi somente através da análise daquilo que os entrevistados disseram que pude constatar a relação de prazer que alguns deles estabeleciam com a leitura de folhetos. Durante a realização das próprias entrevistas, a maioria se entusiasmava ao lembrar de algumas histórias. Quase todos – exceção feita a Zé Mariano – sabiam trechos de cor de pelo menos uma história.

O fato de os folhetos serem lidos, em muitos casos, em reuniões coletivas, parecia se constituir parecia se constituir em um atrativo a mais para a fruição e o deleite das histórias:

> "...todo mundo sempre tinha um rádio, tinha um baixo-falante em casa (...) mas o cordel era uma coisa, juntava aquela roda, aquele bocado de gente, a pessoa lia pra divertir várias pessoas e no interior era principalmente que comprava, um comprava aí lia, né? Aí no outro sábado aquele que viu ler aí comprava, tudo comprava, cada qual comprava um, a gente ia pra feira, vendia."

Nessa mesma direção, situa-se o depoimento de Zé Mariano. Nele, não sabemos se a beleza descrita refere-se somente às histórias ou também, e talvez principalmente, ao ambiente a partir do encontro provocado pela leitura coletiva:

> "Às vezes os vizinho ia pra lá, aí juntava um bocado de gente assim, sentava um bocado de gente. (...) Os folheto, meu pai tinha aquele bocado de folheto... (...) Aí

> chegava gente, juntava tudo, ficava na... na... na sala, muita gente, sala grande, aí papai lia o folheto... (...) Era um divertimento (...) Era bonito isso, era bonito, era muito bonito."

Crispim também deu um depoimento que permite confirmar que, em certos casos, o ambiente em que se dava a leitura ou recitação dos folhetos definia seu caráter de divertimento. Ele afirma que um parente seu cantava as histórias que tinha na memória no caminho que faziam do campo, do trabalho, para casa. E que isso era uma diversão: "...ele cantava os folheto que os filho lia em casa do começo ao fim (enfático), todinho, e eu não sei nenhum que ele cantava. (...) Divertindo na estrada." Lembrando-se das reuniões coletivas para a leitura dos folhetos e das competências de leitura e declamação de alguns leitores, como seu primo, Zefinha se entusiasma com a rememoração daquele momento: “Nossa, o pessoal vibrava! (risos) Era muito bom, sabe? Eu sinto muita saudade.”

3.3. A oralização

Alguns entrevistados, como se viu no capítulo anterior, destacaram a importância das competências de leitura daquele que, nas reuniões, lia em voz alta para os demais: saber manter o ritmo, destacar bem algumas frases e palavras foram características apontadas para uma maior fruição da leitura/audição. Assim, além de a história ser "bonita", seu leitor deveria ter habilidades específicas para que os demais desfrutassem de sua leitura da maneira mais prazerosa possível. Durante a entrevista de Zé Moreno, em que tive que ler para ele poemas de Zé da Luz em voz alta, em diversos momentos, o entrevistado buscou me ensinar e sugerir melhores maneiras de ler: "É. Isso aqui tá bom, lê isso aqui. Bem calma, vê se você entende. Calma que eu digo é devagar, pontuando."

Mesmo quando as competências do leitor não são consideradas suficientes, isso parecia não diminuir o prazer dos ouvintes, pelo menos dos analfabetos: "Aí... aí ela pegava a ler de noite, às vezes lia de noite, aí era (...) era tanta gente lá na (...) de casa. Minha mulher sabia muito ler, aí ela lia pra tudinho. (...) Pra todo mundo. (...) Era um divertimento. Ela lia assoletrando mesmo, faltando as letra."

3.4. Leitura e identificação

Embora se saiba que muitos folhetos tematizassem os problemas do cotidiano, essa dimensão de tomar maior consciência da vida em que estavam inseridos não foi citada por nenhum entrevistado. Pelo contrário, o papel da leitura e audição dos folhetos parecia se situar, principalmente, no desejo de esquecer a rotina e de mergulhar em uma outra dimensão diferente da que viviam, embora associações entre personagens ou outros aspectos dos textos e elementos da vida cotidiana tenham sido feitas por vários entrevistados[451]. Zé Moreno afirma que lia os folhetos para se "distrair", para "desabafar." Depois, acrescenta: "Dava mais graça à vida, né? Matava os temor da vida. Pessoa tava acabrunhada, lia uma historinha dessa e ia até... desafiava os outros."[452]

A dimensão do "desafio", da competição, seja entre os leitores – entre aqueles, por exemplo, que sabiam mais histórias de memória e os que não sabiam –, seja entre os poetas, através das pelejas, cantadas ou impressas, também foi lembrada por Antônio, para quem cantar era como uma forma de esporte.

Nem só de histórias divertidas compunha-se o universo dos folhetos. Como já foi referido, na verdade, as histórias preferidas pelo público eram sobretudo os romances, feitos de tramas e intrigas de amor, de desafios, de ódio, de vingança. Zefinha, de uma outra geração, compara a leitura de folhetos à telenovela brasileira contemporânea que, em sua base, trabalha sobre os mesmos elementos: "Pra mim era a mesma coisa de eu assistir uma novela (risos). (...) Eu gostava era muito, às vezes eu até chorava que só...

---

[451] Refiro-me, por exemplo, à associação realizada, por alguns leitores, entre os personagens das histórias e pessoas que habitavam seu mundo concreto: Zefinha compara seu pai a Lampião; Ana Maria associa Crispim à Maria Borralheira e assim por diante. Bernard Lahire (1998), como já me referi, não considera esse modo de associação característico da leitura das camadas populares, mas da leitura dos "leitores profanos", exteriores às implicações do campo literário. Esses leitores tendem a se identificar ou a associar aqueles com quem convivem diariamente aos personagens das histórias que lêem. Como afirma o autor: "...tous les thèmes qui pouvaient, par proximité culturelle et sociale, rendre possible l'adhésion, la participation, l'identification, positives ou négatives, à l'histoire et permettre ainsi de *faire travailler, sur un monde imaginaire, les schémas de as propre expérience*, tous ces thèmes faisaient la joie des lecteurs." (p.110, grifos do autor). Segundo o autor, textos narrativos permitem a qualquer leitor ler modelos situacionais, de comportamentos, soluções a situações felizes, difíceis ou problemáticas. A leitura permite elaborar e reelaborar os esquemas de experiência e as identidades.

[452] Ivan Proença (1977) recorre a Orígenes Lessa para se referir à função "terapêutica" do cordel. Segundo este autor, os folhetos seriam uma "literatura de catarse", de evasão, de "fuga dos problemas amargos do cotidiano". Essa função atribuída à leitura de folhetos é comum a outros tipos de experiências literárias: "On puisse dans les livres autant des ressources pour échapper (on parle de 's'évader'), donner sens à (et même parfois sublimer) la réalité monotone, ennuyeuse, douloureuse, que pour se préparer à affronter les situations les plus problématiques, embarrassantes, sombres ou pénibles." (Bernard Lahire, 1998, p.116).

(...) Era, é mesma coisa que você tá assistindo uma novela e ser emocionante a história, né?"

A idéia da leitura como fruição, como o ato de se devorar algo freneticamente, como esquecimento das frustrações cotidianas, presente entre os leitores dos folhetos, é também representada nas memórias e romances, em relação a outros objetos de leitura[453].

Finalmente, gostaria de destacar que os leitores/ouvintes entrevistados identificam, em seus relatos, o espaço da leitura de folhetos com o espaço ocupado pelo lazer em suas rotinas. Antônio, por exemplo, atribui o "sucesso" dos folhetos como objeto de leitura entre um público amplo da população à maior disponibilidade de tempo dedicado ao lazer, na época: "...naquele tempo existia gente mais... mais desocupado (...) ...não tinha gente trabalhando mesmo. Hoje a vida é muito dura. (...) Tinha mais tempo." Sabe-se, recorrendo-se a outras fontes, que as condições de trabalho em Pernambuco, na época, eram extremamente difíceis: extensas jornadas, baixos salários, etc. Se a afirmação não corresponde a uma suposta "verdade histórica", parece colocar a leitura de folhetos no lugar do tempo livre, do lazer. Zé Moreno atribui, ao lado da sua idade, das mudanças ocorridas nas próprias histórias de cordel, também ao pouco tempo livre de que dispõe o fato de ter parado de lê-las:

> "Agora não que a idade já começou me estragando algumas coisas, mas eu tenho ainda decorado algumas coisas, me lembra bem o negócio de folhetos. E ainda gosto, é porque eu não tenho mais tempo suficiente e as histórias ultimamente não são mais aquelas antigas. Com aqueles enredos, com aquelas coisas, com aqueles... Então eu parei mais, mas... gosto de ler folheto."

---

[453] Ver, especialmente, Itamar Vasconcelos (1980) e Lucilo Varejão (1992): "-Experimente esquecê-la, lendo. Nas leituras encontrei eu o espairecimento às minhas agonias." (Varejão, 1992a, p.38). Representações de que o excesso de leitura poderia provocar loucura também está presente nas memórias e romances analisados. No internato em que estudou Itamar Vasconcelos, um de seus colegas de turma acabou incorporando-se ao personagem idolatrado: "De tanto ler e representar, o nosso Tarzan foi modificando, completamente, a sua personalidade. Teria de encarnar a figura amada, do modo mais perfeito. O internato todo explorou o ridículo, gozando as tolices de Milton, mas vários colegas começaram a temer as conseqüências de uma mania que passava a ter sintomas de uma verdadeira loucura." (Vasconcelos, 1980, p.94-95). De fato, o menino acaba fugindo do internato e sendo considerado louco. Em outro romance, aparece nitidamente a concepção de leitura como algo perigoso, pernicioso, sobretudo para as camadas populares: um dos empregados de uma padaria morre em um dos "meetings", em uma época de efervescência social no Recife. Às leituras que fazia é atribuída a sua morte, pelo seu patrão: "- Sujou-me a mobília. Dizia todo o dia àquela besta que não se metesse com esta história de leituras. Tinha lá que ir ouvir discurso?" (José Lins do Rego,1993, p.79).

Crispim, na mesma direção, explica a decadência do cordel também pela diminuição do espaço de lazer na vida cotidiana das pessoas. A leitura e audição de folhetos parecia ocupar o tempo livre, o tempo da "ociosidade", o tempo da não razão. Tempo transportado para uma época que não existe mais[454]:

> "Agora depois foram pegando o ruge[455] de razão mesmo, pegaram a parte de serviço e foram abandonando, até os folheto levou fim, deram fim a tudo (...). Acabou-se tudo, aquele negócio todo. (...) Depois que pegaram mesmo de razão, foi tudo fazendo pros serviços, aí vai... E abandonaram..."

Essa parece ter sido a experiência pessoal de Zé Mariano que, ao migrar para o Recife e sub-empregar-se em ocupações "pesadas", como a de pedreiro, não teve mais tempo para ouvir a leitura de folhetos: "Eu peguei trabalho feito um cão, não tive mais tempo pra isso não. (...) Vivia na construção trabalhando, não tive mais tempo pra isso não. É por isso que eu tô lhe dizendo, perdi tudinho." A leitura de folhetos aparece, mais uma vez, relacionada ao tempo livre, de lazer. Para Ana Maria, o que se refere ao passado não é visto como importante. As modas atuais é que são valorizadas. A prática de ler e ouvir folhetos é remetida ao passado e, portanto, desprezível: "O que tem já tá perdido, num tem importância mais nenhuma. (...) Hoje todo mundo só quer saber de bossa nova." Zeli também remete a prática de ler e ouvir histórias a um tempo passado. Um tempo que, embora não saiba precisar porquê, era melhor aproveitado/levado: "Era muita história. Naquele tempo tinha tanta, antigamente. Parece que era... o tempo... a gente levava o tempo melhor do que agora..." Herman Hesse (s.d), em *A arte dos ociosos*, afirma que a "arte do lazer" ou da "ociosidade" entra em decadência, na medida em que o trabalho intelectual se deixa envolver e dominar pela atividade industrial, caracterizada pelo autor como "rude e violenta, sem tradição e bom gosto". Para o autor, também as escolas e as ciências contribuem para o descrédito e desuso dessa e de outras "artes antiquadas" quando se empenham em privar a liberdade das pessoas e inculcar como ideal, desde a infância, "a condição de um esforço obrigatório e acelerado". (p.7). O autor explica o fascínio – "com mágico poder" – exercido por livros da literatura oriental, como *As Mil e Uma Noites* e o *Livro dos Papagaios*, entre escritores famosos e pessoas comuns no Ocidente, fazendo-as por vezes ler a mesma

[454] Durante a audição da fita de vaquejada, Crispim, visivelmente emocionado, afirmou: "Não, na hora tô me lembrando do meu tempo passado, dos ocorridos véio, do nego véio que já tô hoje graças ao bom Deus..."

[455] Em Pernambuco, "aperto", "sufoco".

história repetidas vezes, pelo "lazer oriental, ou seja, a ociosidade elevada à altura de arte, exercida e gozada com requinte e bom gosto". Na leitura dessas obras, o leitor ocidental procura "além do sensualismo, estímulos psicológicos e sentimentais."

> "O contador de histórias árabe encontra ainda, no momento culminante de sua fábula, o tempo suficiente para descrever uma tenda real de púrpura, uma gualdrapa ornada com bordados e pedras preciosas, as virtudes de um dervixe ou a perfeição espiritual de um sábio verdadeiro. Antes de dar a palavra a seu príncipe ou princesa, o narrador oriental descreve com detalhes o rubor e o traçado perfeito dos lábios, a forma e o brilho dos dentes belos e alvos, o encanto do olhar ardente e destemido ou dos olhos baixados com recato, as unhas rosadas, opalescentes, rivalizam com o brilho dos anéis cravejados de pedras preciosas. E os ouvintes não o interrompem, não conhecem a impaciência e a sofreguidão do leitor moderno, ouvem-no descrever as qualidades de um velho ermitão, os prazeres amorosos de um jovem ou o suicídio de um vizir caído em desgraça.
> Na leitura dessas narrativas, acompanha-nos incessantemente um sentimento de ânsia e inveja: Essas criaturas ainda têm tempo! Uma quantidade imensa de tempo! Podem gastar um dia e uma noite na busca de uma metáfora para a beleza de uma jovem ou a maldade de um criminoso! E os ouvintes vão deitar-se calmamente para dormir, caso uma história, começada ao meio-dia, tiver sido contada, à noite, apenas pela metade; fazem as suas orações e procuram, agradecidos a Alá, adormecer, pois amanhã é outro dia. Eles são milionários do tempo e tiram água de um poço inexaurível, para quem a perda de uma hora, de um dia ou de uma semana pouco significa. E enquanto lemos aquelas infindáveis, intrincadas e estranhas fábulas, tornamo-nos também singularmente pacientes, a ponto de não desejar o seu fim, pois apossou-se de nós, por alguns instantes, uma estranha e poderosa fascinação - a divindade do ócio tocou-nos com sua milagrosa vara mágica." (p.8-9).

3.5. Folhetos: fontes de informação?

Os entrevistados também destacam os folhetos como fonte de informação. A análise dos próprios cordéis também indica que o poeta, muitas vezes, colocava-se na posição de porta-voz das novidades. Muitas histórias, como se viu, foram escritas a partir de notícias de jornais, que o poeta, habilmente, transformava em narrativa em versos. Vários estudos também apontam a função informativa como uma das mais importantes desempenhadas pela literatura de cordel[456].

[456] Ver, entre outros, Joseph Luyten (1992), Ivan Proença (1977), Franklin Maxado (1984), Marlyse Meyer (1980) e Candance Slater (1984). Ivan Proença (1977, p.22), citando Manuel Diégues Júnior, refere-se a esse papel de fonte de informação atribuído aos folhetos: "Antes que o jornal se espalhasse, a literatura de cordel era a fonte de informação; assinala Teófilo Braga que justamente quando começa a disseminar-se o jornal, a literatura de cordel decai. Isto em Portugal. No Brasil, apesar do jornal, ela continuou em pleno esplendor, talvez só ameaçado em nossos dias com a difusão do rádio transistor e da televisão." Franklin Maxado (1984) também se refere a essa função do cordel, afirmando que o

Por que os leitores/ouvintes preferiam saber sobre os diversos acontecimentos através do folheto? Inicialmente, como se viu, eram escassos (principalmente nas regiões mais distantes do litoral), pouco acessíveis e pouco familiares os principais meios de comunicação existentes na época.

O depoimento do poeta Rodolfo Cavalcanti[457] acrescenta um outro elemento às explicações sobre a importância do papel informativo do folheto: a credibilidade desse objeto impresso. Afirma que, mesmo onde havia rádio a literatura de cordel tinha um papel importante na divulgação de informações: "O sertanejo sabe pelo rádio ou por ouvir dizer os acontecimentos importantes. Mas só acredita quando sai no folheto... Se o folheto confirma, aconteceu..." (p.89). Na mesma direção situa-se o depoimento de José Ossian de Lima:

> "Muitas pessoas, ainda hoje, adquirem os folhetos de época não porque achem engraçados mas por depositarem neles inteira confiança (grifo nosso). Realmente, na maioria das vezes, através do rádio, já têm se inteirado das ocorrências, contudo preferem, dependendo da repercussão, aguardar o lançamento do folheto. Há uma identificação, neste último caso, maior entre emissor e receptor, o que torna maior a probabilidade de apreensão da mensagem veiculada." (apud Luyten, 1992, p.162).

Essa também é a opinião de Joseph Luyten (1992), que afirma que o "homem do povo" desconfia naturalmente das fontes oficiais de informação." (p.105).

Zé Moreno acrescenta outros dois aspectos importante para explicar o porquê da preferência das pessoas em se informar da notícia através do folheto do que através de outros meios de comunicação, ambos relacionados à questão da compreensão. Inicialmente, seu depoimento parece indicar que a familiaridade com o veículo era definidora de uma melhor compreensão da notícia. Indica também que o fato de o folheto ser um objeto escrito e impresso permitia sucessivas retomadas por parte do leitor até que atingisse a compreensão:

> "Porque o pessoal queria...de qualquer maneira era uma informação, né? Era um esclarecimento pro povo e o povo queria saber detalhes e mais detalhes. Às vezes o rádio dizia e a pessoa não compreendia. Comprando o folheto lia, relia, relia, relia de novo, até fixar na coisa. Saber o quê, o tipo de informação. Qualquer troço de leitura é um pouco de informação, eu acho. Quer dizer, a gente lendo qualquer coisa a gente

"...poeta ou folheteiro era o informante das novidades, das notícias, o entretenedor e comunicador. Era o agente que quebrava o isolamento das populações rurais ou de vilas onde talvez não houvesse telégrafo ou rodovias. Ou energia elétrica para se ter rádio." (p.34).

457 *Apud* Marlyse Meyer (1980).

> fica informado da atualidade naquilo que leu. A menos que... De qualquer jeito fica mais informalizado. Por dentro das coisas."

Essa também parece ser a opinião de alguns poetas, que enfatizam o papel da estrutura formal dos folhetos, especialmente a rima, para a melhor compreensão, por parte do público, de seu conteúdo. José Soares, que se auto-denomina "o poeta repórter", afirma que, ao "botar no "verso" as notícias que escuta em diferentes fontes (rádio, televisão ou jornal), sabe que "a gente da rua quer ouvir a rima porque assim guarda melhor o acontecido." (*apud* Luyten, 1992, p.111). Em entrevista concedida na década de 70 ao pesquisador Mauro Almeida (1979), o poeta Manoel de Almeida Filho também se refere à composição metrificada e à leitura oralizada dos folhetos de cordel como necessárias à sua compreensão pelos leitores/ouvintes, imersos em uma cultura da oralidade:

> "...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 não gosta (...) e nem gosta de 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." (apud Almeida, 1979).

Nesse sentido, a obediência a certas fórmulas características da poesia de cordel, como já foi analisado ao longo deste trabalho, parece contribuir para a compreensão dos folhetos por parte dos leitores/ouvintes:

> "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." (Márcia Abreu, 1994, p.445).

Mas, o que parece se sobressair, pelo menos na memória dos leitores/ouvintes de folhetos, é a possibilidade de também ter prazer no momento de se informar. O folheto era, sobretudo, uma fonte de informação capaz de divertir. Nesse aspecto, destaca-se a habilidade do poeta em tranformar a notícia em história, em narrativa, em fábula, como tentei demonstrar no capítulos II e V deste trabalho, através da análise do folheto *O barbaro crime das mattas da Varzea* e de sua recepção por um grupo de leitoras. Do mesmo modo, a narração da morte de um político, por exemplo, como foi o caso de Vargas e Agamenon, extrapolava o fato em si e transformava-se em uma história:

> "Porque o pessoal gostava de... de ver o gracejo que tinha no folheto, rimado sempre foi bom. O pessoal gostava de violeiro, né? E esses folheto que eles gosta era rimado e aquilo era rimado o pessoal gostava. (...) Getúlio era muito querido, Agamenon era muito querido, então o pessoal queria ver o começo dele, como foi a vida dele, em relação aos dois. Agamenon morreu parece que foi uma da manhã, quando foi dez horas do dia tinha folheto na rua. (...) Getúlio Vargas morreu parece que foi à tarde, não foi? No outro dia já tinha folheto na rua." (Edson).

O depoimento de Ariano Suassuna, concedido para esta pesquisa, parece confirmar a opinião de Edson. O escritor destaca que, na sua opinião, a dimensão propriamente literária e estética dos folhetos é, de fato, a mais importante. Para justificar sua opinião, o escritor lembra que o folheto *A lamentável morte do Presidente Getúlio Vargas*, de Firmino de Paula, vendeu 70.000 exemplares em 48 horas:

> "...essas 70 mil pessoas que compraram o folheto não compraram por causa do aspecto de comunicação que ele tem porque... porque se fosse pela comunicação já tinha saido no rádio e nos jornais que eram inclusive mais baratos que o folhetos e que saíram antes, porque ele vendeu o folheto a partir do... da manhã do dia seguinte. Então se 70 mil pessoas compraram o folheto é porque eles tinham o interesse em ver aquele acontecimento que tinha causado uma impressão tão grande a eles, eles queriam ver tratados nos termos da literatura que é a deles. (...) Pronto, é isso que eu chamo atenção, então para mim aquilo é uma obra antes de mais nada literária."

Essa dimensão dos folhetos explica, em grande parte, porque, mesmo no caso dos folhetos noticiosos, são realizadas leituras intensivas do mesmo poema: o que menos parece importar é a notícia veiculada ou a atualidade do fato, como busquei demonstrar através da análise de *O barbaro crime das mattas da Varzea*. O que parece sobressair, no depoimento das entrevistadas, é a possibilidade de reafirmação de certos valores considerados universais, relacionados principalmente a aspectos morais: a falsidade, a honra, a vingança, o perdão, a justiça. Detalhes específicos sobre o crime, como o nome da vítima ou o local onde ocorreu parecem, com o tempo, irem-se apagando da memória.

3.6. Papel "educativo" do folheto

Muitos estudos realizados sobre literatura de cordel no Brasil apontam o papel dos folhetos na alfabetização de um significativo número de pessoas, principalmente na época de seu apogeu[458]. No entanto, não localizei nenhum estudo que se detivesse sobre essa questão ou mesmo que trouxesse dados empíricos que pudessem dar maior consistência à afirmação. Entre as pessoas que entrevistei, a maioria conhecia alguém ou tinha ouvido falar sobre a aprendizagem inicial da leitura através dos folhetos. No entanto, o aspecto que sobressaiu nas entrevistas foi o do papel desempenhado pelos folhetos como meio auxiliar para o desenvolvimento das competências de leitura.

Os depoimentos parecem indicar que era de uma maneira autodidata que as pessoas aprendiam a ler através dos folhetos:

> "Mesmo quem não sabia ler comprava e aprendia a ler lendo cordel, decorava. E terminava aprendendo a ler (risos) por causa do cordel, né? Porque decorava aquela leitura do cordel (...) Ouvia e decorava e depois ia pra feira e daqui a pouco tava lendo folheto... (...) Acabava aprendendo, porque ele via o pessoal sempre com inveja, aqueles... lê aquilo ali, eles decorava, né? Então dali ia juntando as letra, daqui a pouco sabia ler. (...) Acompanhando. O cordel é uma coisa da antigüidade que... trouxe a muita gente aprender a ler que comprava o folheto, porque queria ler também e terminava lendo. (...) Eu conheço, aqui não, no interior, né? Muita gente que aprendeu a ler por causa do cordel." (Edson).

Na mesma direção, Zeli associa a aprendizagem da leitura à audição – e também memorização? – dos folhetos: "Via, ouvia, gostava e pegava e ia ler, soletrando e aprendia (...) muita gente aprendeu a ler com o folheto". No entanto, associa esse papel da leitura dos folhetos diretamente ao que parecia ser sua função ou sua conseqüência primeira: o lazer, o divertimento, a inserção em um mundo mágico. O interesse despertado pelas histórias – e novamente é destacada a dimensão estética das obras – é que determinava essa função de cunho mais pragmático da leitura:

---

[458] Ver, por exemplo, Franklin Maxado (1984) e Marlyse Meyer (1980). Apesar do caráter "educativo" perpassar muitas dos papéis atribuídos ao cordel, alguns autores se referem explicitamente a essa dimensão dos folhetos. Franklin Maxado (1984) afirma que, muitas vezes, o folheto servia de cartilha, principalmente aqueles em forma de "ABC", conhecidos por 'abecês', justamente por isso. Para o autor, o "folheto estimulava a alfabetização e seus agentes seduziam os ouvintes pelo prestígio que detinham em serem centro de atenções em praças públicas." (p.35). Ivan Proença (1977), por sua vez, refere-se a uma espécie de didatismo presente em alguns folhetos, que apresentam "o feitio de aula ao longo dos versos, espécie de 'também somos instrução'. Segundo o autor esse formato colabora para a penetração dos folhetos junto aos leitores, que os recebem com "incomum prazer". Nesses folhetos,

> "Era, ia aprendendo, era. Com o folheto ia aprendendo a ler. Se interessava pela história, né? E ia aprendendo a ler, ia assoletrando, né? (...) Era umas histórias bonitas de rei e rainha, das fadas que transformava o povo em... nera? Tinha... era umas histórias... cada história bonita..."

O papel do folheto como instrumento de aprendizagem inicial da leitura e da escrita parece ter se estendido, pelo menos em alguns locais, até épocas mais recentes, a julgar pelo depoimento de Zefinha, que se recorda particularmente de um primo que viveu essa experiência:

> "...ele aprendeu ler através... sem ninguém ensinar, só... porque ele trabalhava numa fazenda, aí quando entrava nas horas vagas dele, ele começava a olhar o folheto e assim ele aprendeu...ler. E lê bem mesmo. E é esse que canta... que lê cantando... Foi... ele aprendeu ler assim..."

Os depoimentos parecem indicar, assim, que a alfabetização das pessoas através do cordel dava-se de maneira autodidata: através da memorização dos poemas, lidos ou recitados por outras pessoas, o "alfabetizando", em um processo solitário de reconhecimento das palavras e versos, procedia, ele mesmo, à decodificação[459]. Aos poucos, esse processo se ia estendendo a outros objetos de leitura.[460]

---

são apresentadas noções de geografia, história, religião e até noções de ciências" (p.44-45). Muitos são os folhetos que se referem, direta ou indiretamente, aos saberes formais ensinados na escola.

[459] Esse procedimento parece caracterizar, em grande medida, os procedimentos autodidatas de aprendizagem da leitura: "Da alta idade média à época contemporânea, parece que existem assim os mesmos procedimentos 'selvagens' de acesso ao escrito, aí compreendido no interior das formas menos profissionalizadas da alfabetização. Todos participam do mesmo espírito: chegar a identificar no texto escrito os segmentos que correspondem a unidades mais ou menos bem recortadas de um texto oral já memorizado. Esse procedimento poderia caracterizar tanto uma alfabetização restrita (limitada ao *corpus* fechado dos textos anteriormente memorizados e referente essencialmente ao registro religioso) quanto uma alfabetização que pode generalizar-se para uma multiplicidade de leituras estranhas a essa cultura escrita de transmissão oral, que permanece sendo o ponto de partida de qualquer trajeto autodidático. Entretanto, podemos imaginar que a passagem de uma a outra só é possível com a condição de que o leitor venha a dar a seu ato uma função mais semântica (construir o sentido de um texto) que evocadora (reencontrar, graças à escrita, a recordação de um texto já conhecido). (Jean Hébrard, 1996b, p.60).

[460] Os processos autodidatas de aprendizagem da leitura e da escrita através da gradativa associação entre os sons – ouvidos, repetidos sucessivamente e memorizados – e o texto escrito dos poemas assemelham-se, em alguns aspectos, aos modos de transmissão e de acumulação do conhecimento em sociedades orais, onde a repetição e o recurso à memória constituem a base dos processos de transmissão do conhecimento. Egan (1987) mostra como, nesses espaços, a educação é "...largely a matter of constantly immersing the young in enchanting patterns of sound until their minds resonate to them, until they became in tune with the institutions of their culture." (Egan,1987, p.451). Nessas culturas, o aprendizado se dá, em grande medida, somaticamente: todo o corpo, através de movimentos rítmicos, é utilizado nos processos de memorização. Os cantadores/narradores populares, nesse sentido, muitas vezes se utilizam de um instrumento simples, como o tambor, para reforçar o ritmo da narrativa, contribuindo para introduzir nos ouvintes o "encantamento" do som, deixando-os em um estado de semi-hipnose, marcado pelo prazer e pelo relaxamento: "This process of enthralling

Em outros casos, o folheto aparece como o principal motivador para que os meios formais de aprendizado da leitura e da escrita fossem procurados. De maneira semelhante a Antônio, que afirma ter se esforçado na escola para aprender a ler movido pelo desejo de poder ler folhetos sozinho, para Zé Moreno, uma das principais motivações que teve para aprender a ler quando criança era a possibilidade de, ele mesmo, ler esse tipo de impresso. A prática da leitura já era corrente em sua família:

> "Na minha época de menino, de primário, de escola eu era doido pra ler folheto porque na minha casa eu tinha um tio meio curioso que não sabia ler, mas arranhava. Ele lia aquilo e eu ficava invejoso. E eu não sabia, me botaram na escola e eu aprendi algumas linhas e me fixei naqueles versos, naquelas coisas e sei alguma coisa..."

A maioria dos entrevistados, no entanto, destacou a leitura de folhetos como fundamental para desenvolver as competências de leitura. Diante da minha questão sobre pessoas que aprenderam a ler através dos folhetos, Zé Moreno não hesitou em colocar-se como um caso exemplar, embora, no conjunto de seu discurso, tenha atribuído sobretudo ao cinema o desenvolvimento de suas capacidades de leitura. No trecho abaixo da entrevista, o entrevistado destaca novamente a dimensão estética – destacando a rima – como fundamental na leitura de folhetos, mesmo quando ela servia, principalmente, para desenvolver as competências de leitura. Nesse momento, compara o prazer desfrutado na leitura de folhetos ao enfado provocado pelas lições escolares, conhecidas em sua curta experiência de escolarização:

> "Ah... Matuto não passa muito tempo na escola. Passa mais na porta da escola. Aprendi pouco. Eu vi só a carta de ABC e talvez nem toda. (...) ...minha história é bem parecida com essa. Eu... foi quem me desenvolveu. Porque eu aprendi na escola... a carta de ABC num versa, versa? É só aqueles dizerzinhos, (como se estivesse recitando:) "é meu pai, eu vou ler (...) vou ler mais", (voltando a falar normalmente) essas coisinhas, né? Dali aprendi, aprendi a juntar as duas sílabas, as duas letras pra fazer a sílaba, depois nome, pronome, não sei o quê, não sei o quê, não sei o quê, e fui juntando e o cinema me imprensou mais, me ajudava a desenvolver. (...) E foi isso minha vida. Eu aprendi ler quase no folheto. O folheto foi meu professor. (...) Na escola só fazia aprender bobagem."

Zé Mariano, que nunca aprendeu a ler, tem uma história particularmente interessante. Filho de pai alfabetizado, de quem ouvia as leituras de folhetos quando era menino,

---

the audience, of impressing upon them the reality of the story, is a central feature of education in oral cultures. Their social institutions are sustained in large part by sound, by what the spoken or sung word can do to commit individuals to particular beliefs expectations, roles, and behaviors." (Egan,1987, p.451).

ainda no interior da Paraíba, depois de adulto, continuou a ouvir folhetos, desta vez com o auxílio da mulher e do filho, também alfabetizados. O entrevistado destaca o papel dos folhetos para desenvolver as capacidade de leitura:

> "Ele gostava de ler (seu pai) por causa de... ele (...) gostava de ler, ele decorava o folheto pra... pra... pra miorar a leitura. (...) Pra miorar a leitura, sabe? Aí meu pai, meu pai gostava de usar muito folheto. Dava aos meninos e dava pra dar a gente, né? Quem sabesse ler, pra decorar a leitura, pra desarnar[461] a leitura, sabe? (...) Ele sabendo ler o folheto ele... ele pode... pode dizer de cor, pode dizer as coisa de cor."

Zé Mariano, embora nunca tenha aprendido a ler, repete o procedimento que seu pai fazia com ele próprio, em relação a seu filho:

> "De lá pra cá eu comprei pro meu menino, meu menino tava acanhado, num sabia soletrar uma letra, aí eu comprei pra ele os folheto, pra ele... pra ele saber, pra instruir, pra ele aprender, desarnar as letra e tudo. (...) Aí eu... eu entreguei a ele, comprei o folheto pra ele, aí ele pegou, de... de... desarnou a letra. Isso aí melhorou mais a leitura dele. (...) Isso tudo é bom pra o menino que tá aprendendo ler, quando num sabe ler. Pra ver o menino (...), num sabe soletrar a letra, num sabe juntar uma letra, aí... o folheto explica, né? Ele lê aquele folheto, o folheto explica. Aí sai, sai, sai, aí vai... alguém vai desarnando."

Mesmo quando se refere a esse aspecto propriamente "instrutivo" dos folhetos, Zé Mariano o relaciona com sua dimensão estética: "Ler, lia desarnado mesmo. É bonita as palavras."[462] E cita a história de um personagem de quem gostava muito:

> "É bonita, tem uma poesia... João Grilo mesmo era uma palavra que... João Grilo. João Grilo... João Grilo... o folheto de João Grilo era uma beleza pra gente... A gente dava vontade de ouvir mesmo quando o pessoal recita uma poesia dele. João Grilo... o espetáculo que João Grilo fazia, né?"

Além de ocorrerem com os leitores/ouvintes, processos de aprendizagem inicial e de desenvolvimento das competências de leitura, realizados de maneira autodidata com o auxílio dos folhetos, pareciam ocorrer também com os poetas, movidos, principalmente,

---

[461] "Desarnar" é, na verdade, a pronúncia oral regional de "desasnar" [De *des* + asno + *-ar*]: "Tirar da ignorância; ensinar"; "Tirar de engano ou erro; desenganar, desiludir." (Aurélio B. de H. Ferreira, 1986, p.546).

[462] A expressão de Zé Mariano se assemelha aos sentimentos do personagem de Luis Sepúveda (1993), o velho que lia romances de amor: "Lia lentamente, juntando as sílabas, murmurando-as a meia voz como se as saboreasse e, ao ter dominada a palavra inteira, a repetia de uma só vez. Depois fazia o mesmo com a frase completa e, dessa maneira, se apropriava dos sentimentos e idéias plasmados nas páginas.

Quando uma passagem lhe agradava especialmente, ele a repetia muitas vezes, todas as que achasse necessárias para descobrir como também a linguagem humana podia se bela." (p.25)

pelo desejo de começar a escrever versos. Candance Slater (1984) registra, por exemplo, que José de Souza Campos, nascido em Timbaúba, Pernambuco, em 1920, desde muito jovem queria ser poeta. Segundo a autora, José "aprendeu mais através do cordel do que na escola improvisada onde estudou vários meses" (p.100). Quando começou a escrever versos, decidiu morar no Recife, onde permaneceu durante três anos, aprendendo com outros poetas e se inserindo no mundo da cultura urbana e *letrada*. Rodolfo Coelho Cavalcante, um dos mais importantes poetas de cordel, tem uma história semelhante. Nascido em Rio Largo, litoral de Alagoas em 1919, começou a trabalhar desde cedo com o pai, pintor, e não freqüentou a escola: aprendeu a ler sozinho: "Os irmãos riam dele quando economizava para comprar folhetos, mas em breve aprendera neles o suficiente para escrever cartas de amor em versos." (Candance Slater, 1984, p.158). O caso do poeta Apolônio Alves dos Santos é semelhante aos de tantos leitores/ouvintes de folhetos: estudou menos de um ano em uma escola rural, conseguindo "aprender por si mesmo a ler e escrever." (Candance Slater, 1984, p.129)[463].

Entretanto, a afirmação de que os folhetos serviam também para aprender a ler ou auxiliar no desenvolvimento das competências de leitura, não foi compartilhada por todos os entrevistados. Antônio, depois de um momento de silêncio diante da minha questão sobre o assunto, afirmou que não havia ouvido falar sobre pessoas que haviam aprendido a ler através dos folhetos, "porque aquilo ali não é instrutivo". E, em seguida, de maneira enfática, remeteu a leitura de folhetos à sua memorização: "Não (não é instrutivo), é o cabra que decora."

[463] Ivan Proença (1977), ao citar alguns poemas que têm como tema saberes formais ensinados na escola, enfatiza que os poetas não acreditam muito "em bancos escolares", "em erudição", "estudo de 'coisas que se aprendem no colégio'". Por isso, "se encarregam eles mesmos de instruir" e mostrar que "o mundo e a vida lhes dão o melhor ensino" (p.91;107). Para demonstrar suas afirmações, o autor cita, então, alguns versos de *O sabido sem estudo*, de M. Camilo dos Santos: "Era um tipo baixo e grosso/ Musculosos e carrancudo/ Não conhecia uma letra/ porém sabe de tudo/ o povo o denominou/ o sabido sem estudo." (Proença,1977, p.91). Cita, ainda, outros exemplos, como um trecho de *A deusa da ilusão*, de João José da Silva: "O mistério deste mundo/ninguém dar definição/e sobre tal criação/o que estudar se torna/ cada vez mais bestalhão" (p.92). Na verdade, é preciso ter cuidado com esse tipo de generalização. O poeta Olegário Fernandes, por exemplo, como tantos outros, afirma que sempre teve vontade de freqüentar a escola, o que só pôde fazer durante um mês: "Como eu disse ao senhor, eu morro levando um desgosto: Não invejo, não tenho inveja do homem que anda no carro da época, do homem que anda de avião, não tenho inveja de nada; tinha o prazer se um dia tivesse o saber, esse tô quase perdendo a fé, por que a idade já está avançada." (Mito,1970, p.13).

Muitos entrevistados, analfabetos ou semi-alfabetizados, atribuíram a si próprios o fracasso em seu processos de escolarização. Zé Mariano, em toda a entrevista, principalmente em seu início, dizia que não tinha condições de me conceder o depoimento porque não sabia ler e, conseqüentemente, não sabia "explicar". "É bom pra quem gostava e gosta e sabe ler, né? Sabe explicar... (...) Mas eu num sei. (...) Eu num sei explicar! (...) Isso é bom pra quem sabe explicar, patroa, quem sabe ler... (...) Aí tá certo, mas eu não sei ler. Não sei explicar." Em outro momento da entrevista, justifica-se dizendo que "Minha natureza parece que não deu pra saber ler, não", autodenominando-se “burro”: “Eu hoje... eu tenho educação porque Deus me dá educação, mas saber ler eu não sei não." Edson também atribui a si mesmo o fracasso que teve na escola:

> "Não, eu não estudei não. Eu sempre tive uns problemas de cabeça, eu nunca fiz um exame nada em escola. Eu tive problema de, doença de criança, não sei que lá, eu ia pra escola e pai dizia assim: olhe, não force ele estudar, o que ele quiser aprender tá certo. Eu ia, a professora também, não abusava com ela, ela me tinha na conta do pior aluno, era o pior que tinha, mas ela... Ela morou aqui em Casa Amarela, essa professora minha, D. Clotilde. (...) Eu nunca fiz exame nenhum, mas as letra eu sabia juntar, né? Mas nunca fiz um exame em escola, primeiro ano, segundo ano, nada disso. Meus irmãos tudo estudaram, foi pra Marinha, estudaram, tenho irmão que trabalhou como capitão da Marinha, Washington é tenente da polícia, outro é mecânico, outro é barbeiro, tem alfaiate, todos têm sua profissão, agora eu me dediquei a isso aqui e..."

Crispim, que na infância nunca foi a escola porque precisava cuidar da criação de animais[464], teve aulas, já adulto, durante apenas três noites com um professor particular. Afirmou, no entanto, que a atitude do professor, que foi ríspido e grosseiro com ele, o fez abandonar qualquer tentativa de estudar. Em seu depoimento, as marcas da humilhação a que foi submetido em sua curta e traumática experiência de escolarização:

---

[464] “...o serviço era ruim demais (...) era ruim. E eu amanhecia o dia pra correr pra botar água em casa, pra correr pra dar água a bicho, pra correr pra dar de comer a bicho, pra correr pra vir endireitar a cerca, pra tudo no mundo. De noite, uma hora dessa, eu tava tratando da criação. Quando o cabra trancava a criação ainda ia relar uma tuia de milho deste tamanho num moinho de pedra. (...) Meus bicho servia pra quê? Pra comer. Quando chegava... quando chegava as trovoada tirar dois, três pro mode vender pra pagar os trabalhador. E eu num tinha porque ir pra escola, né? Eu num tinha direito aquilo, aquilo não era da minha permissão. O que era meu não era pra aquela permissão. Era (seu pai) dele. O que eu fazia dava só pra eu pagar o que eu comia. O trabalho que eu fazia dava pra pagar o que comia, num dava? Viu? Eu sei que terminou o quê? Eu sem nada e eles também. Ele morreu em 29, ela ficou e eu deixei de tratar os bicho. E ela (sua mãe) também foi abaixo. (...) É... A irmandade foi treze, treze irmão. (silêncio)”

> "Eu tava trabalhando numa rodagem em 35. Inventaram não sei da onde um serviço de rodagem (...) aí eu sei que os meninos lá me chamaram e eu fui. Chegamos lá numa fazenda, fizemos uma barragezinha, aí tinha lá um rapaz que interessou. Chamou a gente que não sabia ler pra... pra (...) Eu ainda fui três vezes, todas três noites o caba deu-me um grito que o sangue ferveu. Eu fiquei doidinho da cabeça. (...) Fiquei doidinho da cabeça. Eu me enrasquei lá numa letra, duas vezes perguntei a ele. Quando foi nas três que eu fui... Mai menino, eu na minha casa! 'Ô seu fulano, essa letra... Ô meu amigo..' Mas ele deu-me um grito que doeu nos ouvidos, mas também estiquei-me de lá, saí na porta, só não rasguei a cartilha... No outro dia veio lá na barraca: 'Num vou não, eu tava pagando ao senhor, o senhor não tava me ensinando de graça, não.' Eu digo: 'Eu ia pagar ao senhor o que o senhor tava cobrando.' Aí eu digo: 'Num vou mais lá na sua escola não e o senhor não é meu pai pra gritar do jeito como o senhor gritou não.'"

Delita, por sua vez, freqüentou uma escola para adultos no seu bairro, em um momento em que a interventoria do Estado Novo em Pernambuco incentivou a ação dos Centros Educativos Operários, que ofereciam cursos de alfabetização de adultos e profissionalizantes[465].

Zé Mariano, como a maioria dos entrevistados, não tem uma boa recordação de sua experiência escolar:

> "Eu fui na escola, passei dois dias na escola, levei uma pisa medonha de papai, num fui mais... (risos) Porque... eu fui, cheguei lá e voltei do caminho, não fui pra escola. Aí papai deu uma pisa em n'eu, aí eu num fui mais não. (...) Papai sabia ler. Sabia mas não tinha tempo pra ensinar a gente, né? Um homem que trabalhava (...) no interior, ninguém podia... aí não tinha tempo de ensinar a ninguém... (...) Plantava, coitadinho, plantava, a vida dele era na enxada, plantando. E ele podia lá ensinar a ninguém? Podia não. E a gente tinha que ir na escola, na escola mesmo. Papai botava a gente pra escola: meu irmão foi pra escola, minhas irmã foi pra escola... Eu... porque eu... eu... minha natureza não deu pra aprender não..."

Em sua memória, o mais importante na época era saber a carta do ABC. Com ela, poder-se-ia até ser professor: "E a carta de ABC antigamente o menino que sabia essa carta de ABC. Sabesse ela, sabesse decorar, ler ela todinha e decorar era professor. (...)

---

[465] "A partir de uma concepção de integração dos setores sociais mais populares ao projeto governamental, a interventoria de Pernambuco aproxima-se de imediato dos Centros Educativos Operários, criados por iniciativa de um grupo de católicos, em período um pouco anterior ao Estado Novo. Nestes centros, o operariado do estado recebia instrução primária e profissional, educação social, trabalhista e cívica, assistência médica e dentária." (Dulce Pandolfi,1984, p.57) Já em dezembro de 1937, os centros passam a ser subordinados à Diretoria de Reeducação e Assistência Social, órgão vinculado à Prefeitura do Recife. Alguns romances também fazem referências a esses centros: "-Me disseram que ali ensinam de graça uma porção de coisas, assim, para as moças pobres terem uma profissão. Lá tem aula de cabelereira, manicure, corte e costura, ensina a cozinhar, fazer flores. Essas coisas, sabe? Agora o difícil é entrar porque lá só aceitam filhas de operários. Pra mim é difícil." (João Porciúncula, 1990, p.84).

Era professor. Hoje não, tem que ir pra ginásio, pra isso e aquilo outro, pra poder ser... ser o professor, né?"

Na verdade, a experiência nula ou restrita de escolarização dos entrevistados só pode ser compreendida no quadro da situação educacional de Pernambuco na época. Já se viu que os índices de alfabetização eram muito baixos no período e era pequena a oferta de educação pública[466]. No período, entre as camadas mais abastadas, ainda era comum alfabetizar-se em casa, com irmãos, com a mãe ou com preceptores(as)[467]. Segundo Roberto Levine (1980), em Pernambuco, à medida em que o interesse pela educação crescia, as escolas particulares proliferavam, em ritmo mais acelerado que as escolas públicas. Segundo o autor, no final da década de 30, o ensino público estava em situação deplorável e as verbas orçamentárias continuavam exíguas, embora durante a década o Estado tenha construído diversas escolas, principalmente nas principais cidades do interio: escolas pequenas, com professores leigos, multisseriadas, sobretudo nas cidades menores e nos bairros mais populares. Zeli mesmo já foi professora:

> "Eu mesma ensinei, ensinei e foi muita gente lá na... lá no interior onde morava. Ia tudinho lá pra casa, que não tinha televisão, nem... E rádio tinha depois... mas depois da... eu ensinava de 6 até 8, 8 horas começava a novela de Jerônimo, né? Aí marcava de 6 às 8. Quando dava 8 horas ia tudo s'imbora. (...) Com a carta do ABC, com aqueles cadernos de caligrafia pra ir escrevendo, cartilha..."

Zé Moreno se lembra de algumas práticas escolares ainda comuns na época na escola da maior parte do Brasil:

> "Eu quando era pirralho, na escola, um dia disse: 'Vai ter um tal de argumento'. Que era a pessoa que sabia menos, sabia mais, dava em quem sabia menos. Isso era bom que era danado, aí eu fazia uma força danada pra responder certo, pra dar nos caba, que eu gostava muito de dar lapada nos outro. (risos) Era bom que era danado. Ruim era quando era pra apanhar. Eta danado!"[468]

---

[466] A julgar pelo depoimento de Zefinha, nascida em meados da década de 60, a situação de escolarização das populações rurais do interior não mudou significativamente nas décadas seguintes ao período estudado. A entrevistada nunca foi à escola: aprendeu a ler com uma prima, que estudou até a terceira série primária, que lhe dava "umas aulinhas", nos intervalos do almoço, junto com suas primas e irmãs (um grupo de "dez ou doze"): "Eu aprendi a ler eu não sei nem como, porque Deus é bom... (...) Foi ela que sabia umas besteirinhas e passava pra gente".

[467] Ver Alzira Guerra, 1994.

[468] Mesmo nas memórias e romances, em relatos de práticas em escolas de elite, situações semelhantes ocorriam: "Nas aulas um fracasso completo. '- Adiante, Seu Milton', ordenava o Diretor, nas aulas de português, com a sua voz fanhosa. '- Leia o trecho seguinte. Divida e classifique as orações'. Milton olhava indiferente para o trecho de Camões e ficava calado, com o pensamento longe, perdido na

A maior parte das escolas secundárias do Recife por volta de 1930 pertencia a congregações católicas[469], a grupos protestantes estrangeiros ou a particulares[470]. As duas escolas secundárias públicas mais prestigiosas estavam sediadas no Recife: o Ginásio Pernambucano e a Escola Normal. Fora da capital, eram poucas as opções em termos de educação secundária. Diante desse quadro, a leitura é representada, muitas vezes, nos romances, memórias e mesmo nas entrevistas, como um signo de distinção. O operário que sabe ler é aquele que exerce papel de liderança entre seus companheiros de trabalho, por exemplo[471]. O fato de ler jornais tornava Isaura, negra, empregada doméstica, "diferente" das outras pessoas, aos olhos de Ricardo[472]. A leitura também distinguia um criminoso dos demais no romance de Alves da Mota (1987)[473].

Entre os leitores/ouvintes, esse tipo de concepção também parece prevalecer. Tive dificuldades de conversar inicialmente e não foi possível marcar, posteriormente, uma

---

floresta africana, onde Tarzan, Jane e Chita viviam felizes, sem aquele saco do poema camoneano. O Dr. Rui fazia cara feia e lá vinha o sermão costumeiro. O nome do senhor Milton Acioli ia para a lista dos privados. O que interessava perder o recreio ou mesmo passar o domingo na banca de estudo? O lugar era calmo e tranqüilo e Milton poderia ler, sem pressa, vivendo cada passagem da nova e sensacional aventura do seu ídolo." (Itamar Vasconcelos, 1980, p.94). Se, por um lado, o cotidiano das aulas nas escolas é descrito, na maioria das memórias e romances, como enfandonho, os momentos de leitura no internato fora dos momentos formais de aula, são descritos como extremamente prazerosos: "O 'salão de leitura' valeu mais do que as enfadonhas aulas de certas matérias." (Itamar Vasconcelos, 1980, p.78).

469 Para uma visão sobre o cotidiano de uma escola católica feminina nos anos 20 em Pernambuco, ver Alzira Guerra (1994).

470 Foram esses estabelecimentos, em sua maioria privados, que ficaram na memória de alguns autores de autobiografias e romances, pertencentes às camadas médias: "O Recife dos anos 40 destacava-se, entre outras coisas, como uma cidade rica em estabelecimentos de ensino de alta categoria, alguns mesmo ultrapassando, pelo seu elevado conceito, as fronteiras do Estado e, dessa forma, atraindo estudantes de toda a região Norte e Nordeste do País. (...) Vindo do Derby em direção à cidade, fazendo pequenos rodeios, ali encontrávamos a Faculdade de Medicina, a Escola Técnica do Derby, o Vera Cruz, o Americano Batista, o Oswaldo Cruz, a Faculdade de Química, o Salesiano, o Ginásio do Recife, o Liceu Pernambucano, o Nossa Senhora do Carmo, o São José, o Marista, o Nóbrega, o Eucarístico, o Santa Margarida, o Maria Auxiliadora, a Faculdade de Direito, a Escola de Engenharia, o Ateneu Pernambucano, o Carneiro Leão, a Pinto Júnior, o Ginásio Pernambucano e alguns outros mais. Fora desses limites, poucos: do outro lado da ponte, o Regina Pacis, o Agnes, o Ginásio da Madalena, as Damas, o Leão XIII, a Escola Técnica da Encruzilhada, o Ginásio da Encruzilhada." (Rostand Paraíso,1996, p.69). Para uma descrição do cotidiano escolar em um internato masculino leigo nos anos 30 em Pernambuco, ver Itamar Vasconcelos (1980).

471 "-Só queria que você visse ele falando de direito de operário. Deodato até acredita no que ele diz. O masseiro sabe ler. Lê sempre pra gente umas coisas. Ele é como Florêncio, falando muito do futuro do operário." (José Lins do Rego, 1993, p.154).

472 José Lins do Rego (1993/1935).

473 "Não pensassem que ele era um toupeira, analfabeto. Quem pensasse assim se enganava. Cassiano fizera o curso primário, no Grupo Escolar dos Coelhos; depois disso, lia sempre; lia tudo que lhe caía nas mãos; não via um jornal, uma folha de revista servindo de papel de embrulho que não fosse logo ler tudo que estava escrito ali. Conhecia a vida, não era um basbaque." (Alves da Mota, 1987, p.80).

entrevista, com um homem que conheci nos arredores do mercado de Casa Amarela porque, repetindo exaustivamente que era analfabeto, julgou-se incapaz de estabelecer um diálogo mais longo comigo, apesar de ter vivenciado a prática de ouvir a leitura de folhetos. Em seu rosto, percebia-se visivelmente marcas de constrangimento e de vergonha por não saber ler nem escrever. Crispim, que conheci na praça do Mercado de São José no dia do velório de Frei Damião, também mostrou-se constrangido e, a princípio, considerou-se incapaz de me conceder a entrevista, por não saber ler nem escrever. Depois de concordar em marcar uma nova conversa comigo, mostrou-me um pedaço de papel datilografado que conservava no bolso, contendo seu nome completo e endereço. Disse que sua filha, temerosa de que se perdesse na cidade – Crispim, originário de Sertânia, morava na época há apenas dois anos no Recife – havia escrito aquele papel. Na segunda entrevista realizada com Zé Moreno, li, a pedido dele, uma história inteira, *Confissão de um Caboclo*. Nessa história, o homem mata a mulher porque desconfia que ela o está traindo com outro. Ele vai para "o samba", para dançar. A sua mulher diz que não quer ir. Ele estranha porque ela gostava de dançar. Quando chega no samba, o "caboclo" vê o homem que sabe que já foi noivo de sua mulher. Esse homem pergunta, então, por ela. O "caboclo" fica cismado com aquilo. Quando, depois da meia-noite, o ex-noivo de sua mulher foi embora, ele resolve segui-lo e, de fato, o "cabra" tinha ido a sua casa. Ele, então, escuta a voz de sua mulher dizendo que fazia muito tempo que ela queria falar com ele, mas o que sempre quis dizer estava escrito naquela carta, que ele devia ler depois. Quando o homem vai embora, o marido, que é o narrador, entra em casa, pega a faca e mata a mulher. Vai, então, ao delegado – a história é iniciada na delegacia, onde ele confessa que matou para salvar a sua honra –, faz a confissão e pede que ele leia a carta porque não sabia ler. O delegado lê, então, a carta, em que a mulher diz ao "outro" que não a procurasse mais, não insistisse, porque era do marido que ela realmente gostava. O narrador, surpreendido com o conteúdo da carta, mostra-se profundamente arrependido. O poema é encerrado com a afirmação, feita pelo narrador, de que é um crime a pessoa não saber ler. Quando terminei a leitura, o entrevistado assim se pronunciou: "E não é mesmo? Você não acha que é um crime? É mesmo que nem eu, que não sei ler."

4. Considerações finais

Creio que alguns pontos merecem ser destacados na tentativa de melhor compreender os papéis atribuídos e desempenhados pela leitura e audição de folhetos na vida cotidiana daqueles que experienciavam essas práticas.

A leitura e/ou audição de folhetos se insere em uma rede de práticas de lazer existentes na época que incluía também os contadores de histórias, as cantorias, as festas, os autos populares, o cinema, o rádio, entre outras. Os leitores/ouvintes entrevistados, que associam a leitura de folhetos ao tempo do lazer, referem-se sobretudo, ao papel estético, literário, desempenhado por ela: os bons poemas são referidos como dotados de beleza – beleza que se traduz em rimas bem estruturadas, no ritmo cadenciado dos versos e em uma *história*, ou seja, em uma *narrativa*[474] com começo, meio e fim convincentes, que provoque a evocação de valores e de sentimentos e que seja capaz de transportá-los para outros espaços e tempos, mesmo quando se referem à descrição de notícias, de acontecimentos reais. Beleza que extrapola a estrutura interna dos próprios poemas, estendendo-se à possibilidade de partilhar a leitura, através realização de encontros coletivos que congregavam um grande número de pessoas e onde a habilidade e a competência para oralizar o poema, lido ou recitado em voz alta, desempenhavam um papel fundamental. As maneiras de ler parecem, assim, fundamentais nos processos de produção de sentidos. Em outros casos, destaca-se a disposição ética na leitura dos poemas: buscam-se funções utilitárias para essa prática, expressas no papel informativo e educativo a elas conferidos, assim como na realização de associações diretas entre os textos e o mundo cotidiano do leitor.

A leitura e a audição de folhetos também cumpriam, assim, um papel "educativo", em uma sociedade caracterizada pelas altas taxas de analfabetismo, pela pequena oferta de escolarização – sobretudo pública – e pela precariedade no funcionamento das escolas existentes. Em muitos casos, através da memorização dos poemas e em um processo solitário de decodificação, pessoas analfabetas aprendiam a ler ou desenvolviam suas competências de leitura.

[474] A categoria de *narrativa* pode auxiliar a compreender o conjunto das experiências prazerosas componentes dessa rede de lazer na época. O que também teriam em comum, por exemplo, os poemas de folhetos (mesmo os noticiosos, que acabam-se tornando uma *história*), as histórias de Trancoso, o cinema, as telenovelas contemporâneas e mesmo alguns autos populares, todos evocados pelos entrevistados como fazendo parte de um mesmo universo? Contar histórias e ouvi-las – e, por meio delas, pensar, rir, chorar, transportar-se para outros mundos –, através de diversos veículos, parecia fundamental nos processos de fruição das diferentes formas de lazer citadas.

CONCLUSÃO

Conclusão [Do lat. *Conclusione*.] *S. f.* 1. Ato de concluir; término. 2. Fim, termo. 3. Epílogo, remate, fecho. 4. Ilação, dedução. 5. Ajuste definitivo de um negócio. 6. Tese; proposição. 7. *Jur*. Entrega ou remessa de um processo ao juiz, para que este lavre nele despacho ou sentença[475].

Como terminar? Como pôr fim ou dar termo a um trabalho que foi realizado ao longo de tanto tempo? O que considerar mais importante para rematar ou fechar a escrita de uma pesquisa? O que deduzir a partir do que foi dito ou mesmo do que não chegou a ser dito? O que destacar para que os juízes dêem uma sentença favorável?

Na tarefa de encerrar, diversos aspectos – ora identificados com pedaços de resultados, ora relacionados a perspectivas que se abrem para a realização de novas pesquisas – poderiam ser destacados. Escolhi alguns deles que, como a pesquisa, não são, nem pretendem ser, definitivos: neles se expressam também os imponderáveis, as inapreensões, as impossibilidades.

Depois de realizado o trabalho de reconstrução do público leitor/auditor, em muitos estudos classificado de “popular”, “rural” e “nordestino”, e das maneiras de ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco, nos anos 30 e 40 do século XX, algumas reconsiderações podem ser feitas.

Inicialmente, é preciso destacar que o público a que os folhetos se destinavam não foi, em princípio, "popular". A análise dos impressos – que revelou um progressivo empobrecimento dos folhetos do ponto de vista editorial e um processo de desaparecimento de indicadores que permitiam a inserção dessa produção nos padrões do mundo editorial, comuns a outros objetos na época – mostra que, dirigida inicialmente, sobretudo, às camadas médias, aos poucos, principalmente a partir dos anos 30, a literatura de folhetos tornou-se um impresso de larga circulação, adequado a um público pouco exigente e pouco habituado ao universo *letrado*, formado, supõe-se,

[475] Aurélio B. de H. Ferreira, 1986, p.447.

em sua maioria, pelas camadas populares urbanas, por pessoas analfabetas ou com um grau restrito de escolarização. A análise dos textos dos folhetos, por sua vez, revelou que eles estão impregnados de marcas de oralidade e que os caminhos narrativos escolhidos pelo poeta para narrar as histórias podem ser considerados bastante previsíveis, exigindo poucos esforços do suposto leitor para proceder à sua compreensão. Aliando elementos do cotidiano a aspectos aparentemente estranhos ao universo daquele que lia, o poeta recorre a uma enciclopédia que, ao mesmo tempo, enraíza o leitor em sua vida diária e o transporta para outros espaços e para outros tempos. De modo geral, os textos pressupõem um leitor pouco interessado em conhecer os detalhes ou o desfecho de uma ou outra narrativa, e ávido sobretudo de, através da experiência literária, reforçar determinados valores, de caráter universal, que compõem o seu mundo.

Nas cidades, o público, mesmo sendo composto em sua maioria de pessoas analfabetas ou semi-alfabetizadas, ao conviver com outros aspectos da cultura escrita, revela, em menor ou maior grau, um contato com uma diversidade de tipos de impressos, em muitos casos também compartilhados por outros grupos sociais. Constata-se, assim, na sociedade estudada, a circulação de diferentes objetos de leitura entre as diversas camadas sociais. Embora desde o início da trajetória da literatura de folhetos brasileira muitos poetas e editores tivessem origem sertaneja, é também a partir dos anos 30 que o público parece se ruralizar: para os leitores/ouvintes das pequenas comunidades e cidades do Estado, os folhetos constituíam a principal, senão a única, mediação entre eles e o mundo da leitura, da escrita e do impresso. As diferenças constatadas entre o público leitor/ouvinte de folhetos marcado pela experiência urbana ou pela inserção no mundo rural podem ser estendidas também quando se consideram outras categorias: o significado das leituras e das funções desempenhadas pelos leitores em suas práticas eram variados para homens e mulheres, para meninos e meninas, para negros e brancos, para protestantes e católicos e para pessoas com níveis diversos de *letramento*.

Comprados ou tomados de empréstimo, os folhetos eram lidos pelo vendedor ainda nas feiras e, posteriormente, em reuniões coletivas – embora também se tenha constatado a existência de leituras solitárias e silenciosas –, onde ocorriam, em muitos casos, as narrações de contos e as cantorias. Os folhetos eram lidos, principalmente, de maneira

intensiva e a memorização, facilitada pela própria estrutura narrativa e formal dos poemas, era considerada, pelos leitores/ouvintes, como fundamental nos processos de apropriação das leituras. A leitura em voz alta e a memorização, sobretudo de poemas, pareciam, no entanto, comuns na sociedade da época, em relação a outros objetos de leitura e às camadas médias.

De modo geral, a pesquisa mostrou que as formas de leitura geradas pelos impressos e/ou pelos textos dos poemas não coincidiam, necessariamente, com os usos e as apropriações que os leitores/ouvintes empíricos deles faziam. À semelhança de outros estudos realizados no campo da História da Leitura, o trabalho mostrou que as marcas deixadas pelos poetas e pelos editores nos impressos não são suficientes para provocar no leitor as reações previstas pelos poemas ou pelo próprio suporte material. Constata-se, mais uma vez, que não se pode associar um gênero de texto a um certo perfil de leitor ou, mais amplamente, a uma camada social e a uma cultura determinadas. Os textos dos folhetos parecem, a um só tempo, incorporados e rejeitados por seus leitores – cada um deles imerso em uma experiência individual e social diferente –: de um lado, as reações demonstradas em relação ao preconceito contra os negros, por exemplo; de outro, a identificação com valores, idéias, conceitos extremamente presentes nas histórias (e certamente também em outras experiências de inserção dos sujeitos), sobretudo nos romances, o subgênero preferido pelos entrevistados: a falsidade, o destino, a verdade, a justiça, a persistência, a valentia. O tom e a forma das histórias também pareciam impregnados nos modos de falar sobre a leitura: a graça, o riso, a emoção, de um lado; a narrativa, a rima, a palavra, o ritmo, de outro.

Os papéis atribuídos à leitura/audição de folhetos, de maneira diferente do que muitos estudos têm afirmado a respeito da leitura entre as camadas populares, não pareciam restritos às disposições éticas ou pragmáticas dessa prática. A dimensão estética parecia fundamental no processo de fruição do objeto lido/ouvido, mesmo quando os entrevistados atribuíam à leitura uma função mais diretamente relacionada a aspectos práticos de suas experiências, como a obtenção de informações, a aprendizagem ou o desenvolvimento das competências de leitura, realizados através dos folhetos. Os papéis atribuídos pelos leitores/ouvintes às leituras desses impressos pareciam estar, ainda, diretamente relacionados às situações em que elas ocorriam: muitas vezes, a beleza a

que se referem os leitores das histórias associava-se ao caráter coletivo e à *performance* do leitor ou declamador que caracterizavam, em grande parte, essas práticas.

Considero também importante realizar outras reflexões, que podem ser situadas mais do ponto de vista da compreensão da realidade atual e menos do ponto de vista das pesquisas acadêmicas. O tipo de pesquisa no qual esta se insere contribui, creio, ao buscar apreender as trajetórias de vida e de leitura dos sujeitos, para complexificar as visões correntes na sociedade a respeito do analfabeto ou semi-analfabeto. Vítima, digno de piedade, incapaz de elaborar articuladamente o pensamento e a fala, atrasado (já que associado às sociedades tradicionais e orais), imbecil[476]: o analfabeto ou semi-alfabetizado é, via de regra, visto como alguém que precisa, por diferentes motivos, da "ajuda" do alfabetizado (do intelectual, em particular), capaz de retirá-lo da situação em que se encontra[477]. Esses pressupostos, consubstanciados, em grande medida, em projetos de grandes dimensões promovidos por diferentes esferas do governo, vêm, de certa forma, norteando, ao longo da história, as políticas de combate ao analfabetismo, muitas das quais baseadas em campanhas. Realizadas, muitas vezes, em municípios com altos índices de analfabetismo, e onde, via de regra, a escrita não desempenha papel significativo no cotidiano de seus habitantes, pressupõem a necessidade de "inventar" funções e usos sociais para a escrita, a fim de que o seu ensino adquira sentido. Por mais que seja criticado na literatura especializada, o mito do alfabetismo parece basear essas afirmações: o papel dos agentes alfabetizadores, em geral "convocados" de outras regiões, parece ser o de "salvadores" das populações que vivem nas "trevas do analfabetismo". Acredito também que estudos como os descritos aqui podem contribuir para se pensar na questão dos grandes instrumentos de medida do *letramento* que, muitas vezes baseados em uma lógica escolar supostamente universal, acabam ignorando as especificidades de cada uma das culturas (nacionais, regionais, locais) em que serão utilizados[478].

---

476 Ver estudo de Maria de Lourdes Matencio (1995) a respeito das imagens do analfabeto veiculadas na mídia.

477 Sobre o mito do alfabetismo, ver Harvey Graff (1994).

478 Para uma discussão sobre questões dessa natureza e sobre o papel da escola na "invenção" do *iletrismo* no caso francês, ver Anne-Marie Chartier e Jean Hébrard (1992) e Jean Hébrard (1990).

Finalmente, creio que outras questões, principalmente de caráter teórico-metodológico, como a que diz respeito à diversidade de fontes utilizadas na pesquisa, merecem também ser destacadas. A exemplo de outros estudos, o trabalho mostrou que a investigação de algumas temáticas exige essa diversificação documental: quanto mais fontes utilizar, quanto mais souber sobre as especificidades de cada uma delas e quanto maior for a habilidade para construí-las e confrontá-las, mais condições tem o pesquisador de fazer história. Uma outra questão se refere à realização de trabalhos em um campo já muito pesquisado. A princípio, tudo parece claro: um texto repete o outro, um outro retoma idéias já repetidas e assim por diante. Aos poucos, o trabalho de investigação vai demonstrando que há muito mais nuances do que faz crer a produção já consolidada sobre o tema, principalmente quando ela foi escrita, em grande parte, em uma mesma época (no caso da literatura de folhetos, os anos 70): naquele momento, configura-se um discurso, que se relaciona com outros discursos pré-existentes e co-existentes, sobre o cordel.[479] As análises são realizadas, então, a partir de certos parâmetros já estabelecidos, excluindo-se o que não se apresenta como regular e uniforme.

Acredito que vale a pena ressaltar também a importância da realização de pesquisas, no campo da história da educação, que se debrucem sobre processos educativos que, com muita força, de maneira independente da escola, das políticas públicas e dos movimentos sociais organizados, contribuíram para a inserção de homens e mulheres em determinados mundos culturais.

Mas, mesmo depois de todo o trabalho de pesquisa realizado e de todas as considerações destacadas, muitas questões permanecem sem repostas e muitos pontos necessitam, ainda, de aprofundamento: o leitor e a leitura continuam, em certa medida, misteriosos. Existiria, por exemplo, como têm afirmado alguns estudos, um modo de ler "popular"? O que caracterizaria esse modo? A partir de que critérios um gênero pode ser classificado de "popular"? Os depoimentos dos leitores/ouvintes podem ser realmente considerados como uma aproximação às práticas de leitura que se quis investigar? Por mais que se tente – apostando no rigor metodológico, no trabalho

[479] Para um aprofundamento da questão, ver Michel Foucault (1972/1969).

cotidiano e minucioso com as fontes, em uma análise que faça o estabelecimento constante de relações, na escrita de um relato verossímil e coerente – permanecem sempre fluidos e fugidios os pedaços de História que se quer reconstruir. Questões que permeiam e, ao mesmo tempo, norteiam todo o trabalho de pesquisa: de um lado, a possibilidade de apreensão do passado; de outro, a incertezas que acompanham essa tarefa.

ABSTRACT

This work aims to (re)construct the reading/listening public and the modes of reading/listening to "cordel" literature, between 1930 and 1950, in Pernambuco. As its principal sources the research used interviews, autobiographies, novels, the "folhetos" themselves and other documents. The sources that were collected were organised during the project according to certain categories, some of which were defined *a priori* (such as gender, class, race/ethnicity and generation) and others that grew out of contact with the empirical material itself or with the bibliography on the theme (such as "popular", "the Northeast", "urban and rural", "written and spoken"). Studies of cultural history and of reading, discussions about popular culture, research which exists on the relationship between orality and literacy and work referring to oral history, guided the investigation both theoretically and methodologically. The work is divided into two parts. In the first, comprising two chapters, indicators are identified that show who the readers/listeners were the authors/editors of the "folhetos" were aiming at, and these were taken, mainly, from an analysis of the "cordels" themselves: material text and object. The text of one of the "folhetos" that we analysed is then compared with the news carried in newspapers of the period dealing with the same topic. In the second part of the thesis, comprising five chapters, we sought to reach an approximation of the empirical reader, discovering their characteristics and reconstructing the ways they had access to the "folhetos", the circumstances in which these printed materials were read/listened to and the roles attributed to the reading/listening. The research showed that the public at which the "folhetos" were aimed was not, in principal, working class. The analysis of the printed material showed that while directed primarily, in the beginning, towards the middle class, the "folhetos" gradually, mainly from the 1930s on, became wide circulation items: they came, in this way, to be aimed at an undemanding public unused to a lettered culture and comprised, largely, of the urban working class, the illiterate, or those with a limited educational background. The analysis of the texts of the "folhetos", in turn, reveals that they are impregnated with markers of oral discourse and that the narrative paths chosen by the poets to tell their stories could be said to be highly predictable, demanding little effort on the part of the presumed reader to achieve comprehension. In the cities, the public, composed mostly of the illiterate or semi-literate, in living other aspects of written culture revealed, to a greater or lesser degree, a contact with a diversity of types of printed material, very often also shared by other social groups. It is also from the 1930s that the public seemed to become more rural: for the readers/listeners of small rural communities and towns in the interior of the state, the "folhetos" represented the main, if not the only, mediation between them and the reading world, the world of writing and printing. Bought or borrowed, the "folhetos" were read by the sellers while still in the market place and, later, in collective meetings, where, very often, story-telling and singing ("cantorias") would take place. The poems were mainly read in a intensive way, and memorisation, aided by the narrative and formal structure of the poetry, was considered, by the readers/listeners, as fundamental to their appropriation of the readings. The roles given to reading/listening of the "folhetos" were not apparently restricted to the practical arrangements for this activity: the aesthetic dimension was fundamental to the process of fruition of the object read/heard. The research shows that the forms of reading generated by the printed material and/or by the texts of the poems did not necessarily coincide with the uses and appropriations which the empirical readers/listeners made of them.

RÉSUMÉ

L'objectif de ce travail a été de retrouver le public des lecteurs/auditeurs de la littérature de "cordel", pendant la période de 1930 à 1950, à Pernambuco, au Brésil et de (re)construire ses manières de lire/écouter. Dans la recherche, les principales sources employées ont été des interviews, des autobiographies, des romans, des "folhetos"- eux-mêmes et d'autres documents. Ces sources ont été croisées tout au long de la recherche, soit à partir de catégories définies a priori (comme celles de genre, de classe, d'origine et de génération), soit à partir d'autres catégories qui ont émergé du contact avec le matériel empirique lui-même ou grâce à la bibliographie sur le thème (comme les catégories de "populaire", "Nord-est", l'opposition "urbain/rural" ou "oral/écrit"). Les études sur l'histoire culturelle et la lecture, les discussions autour de la culture populaire, les recherches qui analysent les relations entre l'oralité et "literacy", ainsi que les études d''histoire orale ont fourni les orientations théoriques et méthodologiques de cette recherche. Le travail est organisé en deux parties. La première, constituée par deux chapitres, reconstitue les indices concernant le lecteur/auditeur visé par les auteurs/éditeurs des brochures, principalement à partir de l'analyse des brochures elles-mêmes: le texte et l'objet matériel. On compare sur un sujet donné (l'assassinat d'une femme à Recife) le texte d'une de ces brochures aux nouvelles apportées par les journaux parus au même moment. La deuxième partie de la thèse, composée de cinq chapitres, cherche à approcher davantage le lecteur empirique, le caractérisant et reconstruisant ses manières d'accéder aux brochures, les situations de lecture/écoute de ces imprimés et les rôles attribués à sa lecture et/ou à son écoute. La recherche a montré que le public auquel s'adressaient les brochures n'était pas, à l'origine, de milieu populaire mais aux couches moyennes. D'après l'analyse des livrets, peu à peu, surtout à partir des années 30, cette littérature est devenue un imprimé de grande circulation: elle s'est adressée à un public peu exigeant et peu habitué à l'univers lettré, formé, en majorité, par les couches populaires urbaines, par des analphabètes ou ayant un degré restreint de scolarisation. L'analyse des textes des brochures, à son tour, revèle des marques pregnantes de l'oralité et les voies narratives choisies par les poètes pour raconter les histoires peuvent être considerées comme assez prévisibles, exigeant peu d'efforts de compréhension du lecteur. Dans les villes, le public, composé en majorité de personnes analphabètes ou semi-alphabétisées, en contact avec d'autres aspects de la culture écrite, a révélé, à des degrés divers, une familiarité avec divers types d'imprimés, également lus, parfois, par d'autres groupes sociaux. C'est aussi à partir des années 30 que le public semble devenir plus rural: pour les lecteurs/auditeurs des petites communautés rurales, ces brochures constituaient la principale – voire l'unique - médiation entre eux et le monde de la lecture, de l'écriture et de l'imprimé. Les brochures, achetées ou empruntées, étaient lues, d'abord, par les vendeurs dans les marchés et, ensuite, dans des réunions collectives où l'on trouvait parfois aussi des récits d'histoires et des chants (les "cantorias"). Les poèmes étaient lus, surtout, de manière intensive et la mémorisation "par coeur" facilitée par la structure narrative et formelle des poèmes, était considerée, par les lecteurs/auditeurs comme fondamentale dans le processus d'appropriation. La fonction de la lecture/écoute des brochures ne semble pas s'être restreinte à la dimension pragmatique de cette pratique: la dimension esthétique était fondamentale dans le processus de jouissance de l'object lu/entendu. La recherche a aussi montré que les formes de lecture engendrées par les imprimés et/ou par les textes des poèmes ne coïncidaient pas forcément, avec les appropriations et les usages que les lecteurs/auditeurs empiriques en faisaient.

[C1] Comentário: Anne-Marie acha que se você não der um exemplo aqui, francês nenhum vai entender direito. Foi sobre a morte do Getúlio mesmo que você comparou? Se não for, você troca, né?

[C2] Comentário: Aqui ela quer saber a sua opinião. Você fala, em português, nos papéis "atribuídos à leitura..." Ela disse que se for por parte dos leitores/ouvintes, é melhor colocar assim, fonction attendue. Se for por parte de quem analisa, aí teria que mudar. Mas eu acho que é deles mesmo que você fala, né?

BIBLIOGRAFIA

1. FONTES

1.1. FOLHETOS DE CORDEL ANALISADOS[480] (109)

1.1.1. FOLHETOS DATADOS

1900 - 1909 (8)

BAPTISTA, Francisco das Chagas. *A vida de Antonio Silvino*. Recife: Imprensa Industrial, 1904. 16p. (Edição fac-similar)

BAPTISTA, Francisco das Chagas. *A historia de Antonio Silvino contendo o retrato e toda a vida de crimes do celebre cangaceiro desde o seu primeiro crime até a data presente – setembro de 1907*. Recife: Imprensa Industrial, 1907. 47p. (Edição fac-similar)

BAPTISTA, Francisco das Chagas. *A historia de Antonio Silvino (novos crimes).* Contendo todas as façanhas do celebre quadrilheiro desde setembro de 1907 até junho de 1908. A formosa Guiomar. Recife: Imprensa Industrial, 1908. 16p. (Edição fac-similar)

BAPTISTA, Francisco das Chagas. *A morte de Cocada e a prisão de suas orelhas...* A politica de Antonio Silvino. Recife: Imprensa Industrial, 1908. 16p. (Edição fac-similar)

BARROS, Leandro Gomes de. *Os dezréis do governo*. Conclusão da mulher roubada. Manoel de Abernal e Manoel Cabeceira. Recife: Typographia Miranda, 1907. 16p. (Edição fac-similar)

BARROS, Leandro Gomes de. *Batalha de Ferrabraz com Oliveiros.* [Recife]: s.ed., 1909. 47p. (IEB)

BARROS, Leandro Gomes de. *O imposto e a fome.* O reino da Pedra Fina. O homem que come vidro. [Recife]: s.ed., 1909. 16p. (IEB)

BARROS, Leandro Gomes de. *O dinheiro.* Casamento do sapo. Últimas palavras dum papa. [Recife]: s.ed., 1909. 16p. (Edição fac-similar)

[480] Após a referência de cada folheto, indico o seu acervo de origem: IEB – Instituto de Estudos Brasileiros/ Universidade de São Paulo; FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa; FRC – Fundo Raymond Cantel; acervo particular; edição fac-similar.

1910 – 1919 (8)

BARROS, Leandro Gomes de. *O Cometa.* Romano e Ignacio da Catingueira. Recife: s.ed., 1910. 18p. (Edição fac-similar)

BARROS, Leandro Gomes de. *Consequencias do casamento.* Encontro de Jovino com Bentinho, no outro mundo. O Reino da Pedra Fina. Recife: s.ed., 1910. 17p. (Edição fac-similar)

BARROS, Leandro Gomes de. *A verdade nua e crua.* A dôr de barriga de um noivo. Recife: Typographia do Jornal do Recife, 1913. 16p. (IEB)

BARROS, Leandro Gomes de. *Batalha de Oliveiros e Ferrabraz*. Recife: Typographia da Livraria Franceza, 1913. 55p. (FCRB)

BARROS, Leandro Gomes de. *O Reino da Pedra Fina – completo.* O rei da miséria e seus filhos. Guarabira: Pedro Baptista e cia., 1919a. 48p. (FCRB)

BARROS, Leandro Gomes de. *O cachorro dos mortos.* 3ed. completa. Guarabira: Pedro Baptista & Cia, 1919b. 48p. (Edição fac-similar)

GUEDES, Antonio Baptista. *O testamento de Antonio Silvino contendo seu verdadeiro retrato.* Peleja de José Patricio com Manoel Clementino. Recife: Imprensa Industrial, 1911. 16p. (IEB)

NEVES, Gregorio das. *O principe encantado ou o passarinho verde-linho.* S.l.: Typographia Editora Popular, 1911. 16p. (IEB)

1920 – 1929 (13)

ADÃO FILHO, José. *Marco parahybano.* 1ed. Recife: Typographia Chaves, 1921. 16p. (IEB)

ADÃO FILHO, José. *Marco parahybano.* 1ed. Fasciculo 3. Recife: Typographia Chaves, 1921. p.33-48. (IEB)

ADÃO FILHO, José. *Marco parahybano.* 1ed. Fasciculo 4. Recife: Typographia Chaves, 1921.p. 49-64. (IEB)

ADÃO FILHO, José. *Peleja do jogador com o cachaceiro.* Recife: Typographia Chaves, 1921. 16p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *Lampeão foi cercado.* Recife: s.ed., 1925. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *Como Lampião entrou na cidade de Juazeiro acompanhado de cincoenta cangaceiros e como offereceu os seus serviços de legalidade contra os revoltosos*. Recife, 1926. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *Sacco e Vanzette aos olhos do mundo.* Recife: s.ed., 1927. 16p. (IEB)

BARROS, Leandro Gomes de. *Batalha de Oliveiros e Ferrabraz.* Guarabira: Pedro Baptista e Cia., 1920. 48p. (FCRB).

BARROS, Leandro Gomes de. *Os novos impostos.* Discussão entre a fome e os impostos de adornos e facturas selladas. A grande sentença de Antonio Silvino. Parahyba: Livraria e Typographia Popular Editora, 1923. 16p.

BRAZIL, Pedro. *A ceca do Ceará.* S.l.: s.ed., 1922. 7p. (FCRB)

SEM AUTOR. *Os Decretos de Lampeão:* como elle foi cercado pela policia Parahybana em Tenorio, onde morreu Levino Ferreira, seu irmão. A morte do inspector de Santa Ignez. O valente Villella. Parahyba do Norte: F.C. Baptista Irmão, 1925. (Edição fac-similar).

SEM AUTOR. *O barbaro crime das mattas da Varzea.* Recife: Ed. João Martins de Athayde, 1928. 8p. (FRC)

MARABA, Francisco. *Noticias de Lampeão.* Recife: Papelaria Recife, 1929. (IEB)

1930 – 1939 (7)

ATHAYDE, João Martins de. *As quatro classes corajosas:* vaqueiro, agricultor, soldado e pescador. Recife: [Ed. João Martins de Athayde], 1930. 16p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *As proezas de Lampião.* [Recife]: [Ed. João Martins de Athayde], 1933. 16p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *O monstruoso crime praticado agora por Lampeão no sertão da Bahia.* Recife: [Ed. João Martins de Athayde], 1934. 8p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *Como se amança uma sogra.* Zé do Brejo e Chico da Rua glosando. Recife: Ed. João Martins de Athayde, 1934. 16p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *Discussão de um praciano com um matuto.* Recife: [Ed. João Martins de Athayde], 1934. 16p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *Peleja de Laurindo Gato com Marcolino Cobra Verde.* Recife: [Ed. João Martins de Athayde], 1935. 16p. (IEB).

ATHAYDE, João Martins de. *A vida de Pedro Cem.* Completa. Recife: [Ed. João Martins de Athayde], 1935. 16p. (IEB).

1940 – 1949 (10)

ATHAYDE, João Martins de. *Historia da princesa da Pedra Fina.* Recife: [Ed. João Martins de Athayde], 1944. 32p. (FCRB).

ATHAYDE, João Martins de. *Lampeão em Villa Bella.* Recife: [Ed. João Martins de Athayde], 1946. 16p. (FCRB).

ATHAYDE, João Martins de. *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz.* Recife: [Ed. João Martins de Athayde], 1946. 32p. (FCRB).

BARROS, Leandro Gomes de. *O cachorro dos mortos.* S.l.: s.ed., 1949. 40p. (FCRB).

CÂMARA, Teodoro Ferraz da. *Os heroes do amor*: Magomante e Lindalva. Juazeiro do Norte, Tipografia São Francisco, 1949. 40p. (acervo particular).

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *O presidente.* 2ed. Salvador: [Ed. Rodolfo Coelho Cavalcante], 1945. 8p. (FCRB).

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *A volta de Getulio.* 6ed. Salvador: [Ed. Rodolfo Coelho Cavalcante], 1949. 8p. (FCRB).

ORTIZ, Sebastião Roque. *A moça que dansou com o diabo.* Conchas: s.ed., 1946. 35p. (IEB).

ROQUE, Sebastião. *Poesia dos pobres.* Conchas: s.ed., 1946. 25p. (IEB).

SOUZA, A. P. *A triste sorte de Jovelina.* São Paulo: Luzeiro, 1945. 32p. (IEB).

V. G. *O triumfo da inocencia.* Recife: [Ed. João Martins de Athayde], 1945. 64p. (IEB).

1950 – 1959 (13)

ALMEIDA FILHO, Manoel. *A vitória getulista nas eleições de 50.* Aracaju: s.ed., 1950. 8p. (FCRB).

ATHAYDE, João Martins de. *Historia da princeza da Pedra Fina.* Juazeiro: Tipografia São Francisco, 1951. 32p. (FCRB).

ATHAYDE, João Martins de. *As proezas de João Grilo.* Juazeiro: Tipografia São Francisco, 1950. 32p. (FCRB).

ATHAYDE, João Martins de. (Editor proprietário: José Bernardo da Silva). *O cachorro dos mortos.* Juazeiro: Tipografia São Francisco, 1951. 40p. (FCRB).

PEREIRA SOBRINHO, Manuel. *O suicidio do presidente.* S.l.: Livraria Pedrosa, s.d. 8p. (FCRB).

PEREIRA SOBRINHO, Manuel. *O cachorro dos mortos.* São Paulo: Editora Prelúdio, 1957. 32p. (FCRB).

POTIGUAR, Giovanis. *Romance da Garça encantada.* Juazeiro: Editor Proprietário José Bernardo da Silva, 1950. (acervo particular).

SEM AUTOR. *A lamentavel morte de Getulio Vargas.* s.l.: s.ed., 1954. 8p. (FRC).

SEM AUTOR. (Editor proprietário: José Bernardo da Silva). *Romance de Romeu e Julieta.* Juazeiro: Tipografia São Francisco, 1957. 32p. (IEB).

SEM AUTOR. *História da princêsa da Pedra Fina.* S.l.: s.ed., 1952. 32p. (FCRB).

SEM AUTOR. *História de Zezinho e Mariquinha.* Rio de Janeiro: Livraria H. Antunes, 1952. 31p. (FCRB).

SILVA, José Bernardo da. *A entrada triunfal de Getulio Vargas em Recife.* Juazeiro: [Tipografia São Francisco], 1950. 8p. (FCRB).

SILVA, José Bernardo da. *O cachorro dos mortos.* Juazeiro: Tipografia São Francisco, 1957. 40p. (FCRB).

1.1.2. FOLHETOS NÃO DATADOS (50)

ALMEIDA FILHO, Manuel. *A morte do maior presidente do Brasil dr. Getulio Dorneles Vargas.* S.l.: s.ed., s.d. 8p. (FCRB).

ATHAYDE, João Martins de. *História de Juvenal e o Dragão*: completa. Recife: Ed. João Martins de Athayde, s.d. 24p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *O namoro de um cego com uma melindrosa da atualidade.* [Recife]: [Ed. João Martins de Athayde], s.d. 16p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *Historia de um pescador:* completa. [Recife], s.d. 80p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *O segredo do cazamento.* Recife: [Ed. João Martins de Athayde], s.d. 16p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *Historia de Jozé do Egypto* (completa). Recife: [Ed. João Martins de Athayde], s.d. 16p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *Historia do homem que subiu em aeroplano até a lua.* Recife: [Ed. João Martins de Athayde], s.d. 16p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *A guerra dos animaes.* Recife: [Ed. João Martins de Athayde], s.d. 16p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *O poder occulto da mulher bonita.* Recife: [Ed. João Martins de Athayde], s.d. 16p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *Peleja de João Athayde com Raymundo Pelado do Sul.* Recife: [Ed. João Martins de Athayde], s.d. 16p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *Historia do cavallo que deffecava dinheiro* (completa). Recife: [Ed. João Martins de Athayde], s.d. 16p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *Historia do velho Antonio Alves Cocoróte* (completa). Recife: [Ed. João Martins de Athayde], s.d. 16p. (IEB)

ATHAYDE, João Martins de. *O cachorro dos mortos.* [Recife]: [Ed. João Martins de Athayde], s.d. 40p. (FCRB).

BARROS, Leandro Gomes de. *Bento, o milagroso de Beberibe.* Peleja de Antonio Baptista e Manoel Cabeceira. Recife: s.ed., s.d.(a). (FCRB)

BARROS, Leandro Gomes de. *As orphãs do Collegio da Jaqueira no Recife.* O boi misterioso (continuação). Recife: [Papelaria Recife], s.d.(b). 16p. (FCRB)

BARROS, Leandro Gomes de. *O principio das coisas.* O cachorro dos mortos. v.2. Recife: s.ed., s.d.(c). 48p. (FCRB)

BARROS, Leandro Gomes de. *O principio das coisas.* O cachorro dos mortos. v.2. Recife: s.ed., s.d.(d). 16p. (FCRB)

BARROS, Leandro Gomes de. *Lamentações do Joazeiro.* O cachorro dos mortos. v.5. Recife: s.ed., s.d.(e). 16p. (FCRB)

BARROS, Leandro Gomes de. *O Joazeiro do Padre Cicero.* O cachorro dos mortos. v.6. Recife: s.ed., s.d.(f). 16p. (FCRB)

BARROS, Leandro Gomes de. *A prizão de Oliveiros.* Recife: s.ed., s.d.(g). 48p. (FCRB)

BARROS, Leandro Gomes de. *Prisão de Oliveiros* (historia completa). Tirada do grande livro de Carlos Magno. Guarabira: Pedro Baptista e cia., s.d.(h). 48p. (FCRB)

BARROS, Leandro Gomes de. *O boi mysterioso.* Recife: Ed. João Martins de Athayde, s.d.(i). (IEB)

BARROS, Leandro Gomes de. *O azar na casa do funileiro.* O casamento hoje em dias. Historias completas. Recife: [Ed. João Martins de Athayde], s.d.(j).16p. (IEB)

BARROS, Leandro Gomes de. *Como se amança uma sogra.* Zé do Brejo e Chico da Rua. Historias completas. Recife: [Ed. João Martins de Athayde], s.d.(l). 16p. (IEB)

BARROS, Leandro Gomes de. *A mulher e o imposto.* A verdade núa... Historias completas. Recife: [Ed. João Martins de Athayde], s.d.(m). 16p. (IEB)

BARROS, Leandro Gomes de. *A vida de Cancão de Fogo e o seu Testamento.* Recife: Ed. João Martins de Athayde, s.d.(n). 63p. (IEB)

BARROS, Leandro Gomes de. *O roto na porta do nú.* A mulher na rifa. Recife: [Ed. João Martins de Athayde], s.d.(o). 16p. (IEB)

BARROS, Leandro Gomes de. *Suspiros de um sertanejo.* Completa. Recife: Ed. João Martins de Athayde, s.d.(p). 16p. (IEB)

BARROS, Leandro Gomes de. *O retirante, a mulher e seus filhos.* Recife: Ed. João Martins de Athayde, s.d.(q).16p. (IEB)

BARROS, Leandro Gomes de. *O sertanejo no sul.* Debate de Josué Romano e João Carneiro. Historias completas. Recife: [Ed. João Martins de Athayde], s.d.(r). 16p. (IEB)

BARROS, Leandro Gomes de. *A peleja de Leandro Gomes com uma velha de Sergipe.* Completa. Recife: [Ed. João Martins de Athayde], s.d.(s). 16p. [1921?](IEB)

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *ABC de Getulio Vargas.* [Salvador]: s.ed., s.d. 8p. (FCRB).

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *O que Getulio Vargas fez pelo Brasil.* 4ed. Salvador: [Ed. Rodolfo Coelho Cavalcante], s.d. 8p. (FCRB).

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *A voz do dever.* Salvador: [Ed. Rodolfo Coelho Cavalcante], s.d. 8p. (FCRB).

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *O homem é Getulio Vargas.* S.l: s.ed., s.d. 8p. (FCRB).

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *Inundação do Rio São Francisco em 1946* (descrição de Joazeiro). [Salvador]: s.ed., s.d. 8p. (FCRB).

LIBERALINO, João. *O suicidio do Presidente Getulio Vargas.* S.l.: s.ed., s.d. 8p. (FCRB).

LIMA, João Severo de. *Pranteada morte do Dr. Getúlio Vargas.* Patos: Livraria Nabuco, s.d. 8p. (FCRB).

MOURA, José Matias de. *A morte do presidente Vargas o braço forte do Brasil.* S.l.: s.ed., s.d. 8p. (FCRB).

PACHECO, José. *A chegada de Lampeão no inferno.* S.l: s.ed., s.d. 8p. (FCRB).

PACHECO, José. *A chegada de Lampeão no inferno.* [Salvador]: s.ed., s.d. 8p. (FCRB).

PACHECO, José. *Grande debate que teve Lampeão com São Pedro.* S.l.: s.ed., s.d. 8p. (FCRB).

SANTOS, José Martins dos. *O grande dizastre ou a cheia de 49.* S.l.: s.ed., s.d. 8p. (FCRB)

SEM AUTOR. *Historia do Negrão ou André Cascadura.* Recife: s.ed., s.d. 16p. (IEB)

SEM AUTOR. *Conversação de Pai Manoel com Pai José na estação de Cascadura sobre a questão anglo-brazileira e a guerra do Paraguay.* Rio de Janeiro, Paris: H. Garnier, s.d. 15p. (IEB)

SEM AUTOR. *Historia de um homem que teve uma questão com Santo Antonio.* A discussão de um creoulo com um padre. Recife: [Ed. João Martins de Athayde], s.d. 16p. (IEB)

SEM AUTOR. *Historia da princeza Rosa.* Recife: [Ed. João Martins de Athayde], s.d. 16p. (IEB)

SEM AUTOR. *O pavão misterioso.* Recife: s.ed., s.d. 32p. (FCRB).

SEM AUTOR. *As proezas de João Grilo.* S.l.: s.ed., s.d. 34p. (FCRB).

SEM AUTOR. *Romance do pavão mysterioso.* Historia completa. [Aracaju]: s.ed., s.d. 32p. (FCRB).

SEM AUTOR. *Historia do pavão mysterioso.* S.l: s.ed., s.d. 32p. (FCRB).

1. 2. MEMÓRIAS E ROMANCES

ALVES DA MOTA. *Tempestade no porão.* Rio de Janeiro: Cátedra, 1987. 150p.

BEZERRA, Gregório. *Memórias.* Primeira parte: 1900-1945. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. 345p.

BEZERRA, Gregório. *Memórias.* Segunda parte: 1945-1969. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980b.255p.

CAVALCANTI, Paulo. *O caso eu conto como o caso foi:* da coluna Prestes à queda de Arraes - memórias. São Paulo: Alfa-Ômega,1978.409p.

CAVALCANTI, Paulo. *O caso eu conto como o caso foi:* memórias políticas. v.2. Recife: Guararapes,1980. 412p.

CAVALCANTI, Paulo. *O caso eu conto como o caso foi:* memórias políticas. v.4. Recife: Guararapes,1985.

CRAVEIRO, Paulo Fernando. *Prefácio da cidade:* crônicas do Recife. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1991. 206p.

DUARTE, Ovídio. *Pedra rosada.* Recife: Edições do Autor, 1988. 217p.

FREIRE, Homero. *Confissões do tempo anterior.* Recife: FUNDARPE,1986.170p.

FREIRE, Paulo. *Cartas a Cristina.* Rio de Janeiro: Paz e Terra,1994. 334p.

FREYRE, Gilberto. *Tempo morto e outros tempos:* trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade (1915-1930). Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. 267p.

GUERRA, Alzira Côrrea Gonçalves. *O passado que nasceu comigo.* Recife: Edições do Autor, 1994. 230p.

HELENO, Manoel. *Meu romântico Apipucos:* romance (1936-1939). Recife: Universitária/UFPE,1994. 140p.

OLIVEIRA, Waldemar de. *Mundo submerso:* memórias. 3ed. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife,1985. 291p.

PARAÍSO, Rostand. *Antes que o tempo apague* (crônica dos anos 40 e 50). Recife: Comunicarte, 1996. 228p.

PARAÍSO, Rostand. *Tantas histórias a contar...* Recife: Comunicarte, 1994. 217p.

PORCIÚNCULA, João Olympio da. *Na boca do cano.* Recife: FUNDARPE,1990. 502p.

RABELLO, Sylvio. *Tempo ao tempo:* memórias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília:INL,1979. 227p.

REGO, José Lins do. *O moleque Ricardo.* 19ed.Rio de Janeiro:José Olympio,1993. 189p. (1a. edição: 1935).

SETTE, Hilton. *Estranha penitência:* crônica romanceada de uma Olinda dos bons tempos nos anos vinte. Recife: Comunicarte, 1995. 118p.

SETTE, Mário**.** *Seu Candinho da farmácia***.** 2ed. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife,1984. 218p. (1a. edição: 1932).

SETTE, Mário**.** *Memórias íntimas:* caminhos de um coração. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1980. 210p.

VAREJÃO, Lucilo. De que morreu João Feital. In: VAREJÃO, Lucilo. *Romances recifenses:* edição comemorativa do nascimento do escritor. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1992a. 321p.

VAREJÃO, Lucilo. Visitação do amor. In: VAREJÃO, Lucilo. *Romances recifenses:* edição comemorativa do nascimento do escritor. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1992b. 321p.

VAREJÃO, Lucilo. Sonata a quatro mãos (com acompanhamento). In: VAREJÃO, Lucilo. *Romances recifenses:* edição comemorativa do nascimento do escritor. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1992c. 321p.

VASCONCELOS, Itamar de Abreu. *A selva:* um internato na década de 30. Recife: Universitária/UFPE,1980. 165p.

1.3. JORNAIS

Jornal do Commercio. Recife, 09 a 28 de junho de 1928.

1.4. OUTRAS FONTES

BETTENCOURT, Gastão de. *Os meus encontros com o Recife.* Recife: Imprensa Oficial; Arquivo Público Estadual,1958.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Recenseamento Geral do Brasil (1º de setembro de 1940). *Censos econômicos:* agrícola, industrial, comercial e dos serviços. Quadros de totais para o conjunto da União e de distribuição pelas regiões fisiográficas e unidades federadas. Série Nacional, v.III. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1950.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Recenseamento Geral do Brasil (1º de setembro de 1940). *Censos demográficos:* população e habitação. Quadros de totais para o conjunto da União e de distribuição pelas regiões fisiográficas e unidades federadas. Série Nacional, v.II. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1950.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Recenseamento Geral do Brasil (1º de setembro de 1940). *Censos demográficos:* população e habitação. Quadros de totais referentes ao Estado e de distribuição segundo os municípios. Quadros sinóticos por município. Série Regional, parte IX - Pernambuco, tomo 1. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1950.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. VI Recenseamento Geral do Brasil. *Censo Demográfico* (1º de julho de 1950). Estado de Pernambuco: seleção dos principais dados. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Serviço Nacional de Recenseamento. *Brasil:* censo demográfico. Série Nacional, v.I. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1956.

INDICADOR DA CIDADE (Org. O. Mello e Cia.). Recife, 1932.

IN MEMORIAN: Agamenon Magalhães. Recife: Imprensa Oficial,1952. 261p.

PERNAMBUCO, Estado de. Diretoria Geral de Estatística. Secretaria de Agricultura. *Anuario Estatistico.* Anno IV, 1930. Recife, 1931.

PERNAMBUCO: Aspectos de sua cultura. Recife:s.ed.,1935.

PITOMBO, Ary. *Pernambuco de hoje:* 1941. Rio de Janeiro: O Globo,1941. 51p.

PORTO, Adolpho Faustino. *Posição de Pernambuco na economia nacional.* Recife: Diretoria de Documentação e Cultura/Prefeitura Municipal do Recife, s.d.

2. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. *Cordel português/folhetos nordestinos:* confrontos. Um estudo histórico-comparativo. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem/UNICAMP, 1993. (Tese de Doutorado em Teoria Literária).

ABREU, Márcia. Leitura e representação de leitura na literatura de cordel. *Anais do IX Encontro Nacional da ANPOLL*. Letras. v.1. João Pessoa, 1994. p.435-447.

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras; ALB, 1999.

ADAM, Jean-Michel. *Le texte narratif*. Paris: Nathan, 1994.

ALBERT, Jean-Pierre. Être soi: écritures ordinaires de l'identité. In: CHAUDRON, Martine, SINGLY, François de (dir.). *Identité, lecture, écriture*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993. p.45-58.

ALBERTI, Verena. *História oral:* a experiência do CPDOC. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1990.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *O engenho anti-moderno:* a invenção do Nordeste e outras artes. Campinas: UNICAMP, 1994. Tese de doutoramento em História.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz *O engenho anti-moderno:* a invenção do Nordeste e outras artes. São Paulo; Recife: Autores Associados, Fundaj, 1999.

ALMEIDA, Átila Augusto F. de, ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada.* João Pessoa: Editora Universitária/UFPB,1978. 668p. 2v.

ALMEIDA, Mauro Barbosa de. *Folhetos*: a literatura de cordel no Nordeste brasileiro. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1979 (Dissertação. Mestrado em Antropologia).

ALVIM, Rosilene. *A sedução da cidade:* os operários camponeses e a fábrica dos Lundgren. Rio de Janeiro: Graphia, 1997.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil.* 2ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982a. Tomo I.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil.* 2ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982b. Tomo II.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil.* 2ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982c. Tomo III.

ANDRIES, Lise. Les livres de savoir pratique dans la France des XVIIe. et XVIIIe. siècles. In: CHARTIER, Roger, LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (dir.). *Colportage et lecture populaire:* imprimés de large circulation en Europe (XVIe-XIXe siècles). Paris: IMEC/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996. p.173-181.

ARANTES, Antônio Augusto. *O trabalho e a fala* (estudo antropológico sobre os folhetos de cordel). São Paulo: KAIRÓS/FUNCAMP,1982.

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*: princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1986.

ARAÚJO, Humberto. *Maracatu Leão Coroado.* Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife,1989.

ASHTON, John. *Chapbooks of the eighteen century.* London: Skoob Books Publishing, s.d. (1a. edição 1882).

AZEVEDO, Carlos Alberto. O heróico e o messiânico na literatura de cordel (II). *Revista de Cultura Vozes***,** Petrópolis, v.67, n.8, out.1973a. p.58-60.

AZEVEDO, Carlos Alberto. O heróico e o messiânico na literatura de cordel (III). *Revista de Cultura Vozes,* Petrópolis, v.67, n.9, nov.1973b. p.51-54.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo:* os anos 20 em Pernambuco. João Pessoa:SEC/PB,1984.

BAKTHIN, Mikail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979. (original russo: 1929).

BAKTHIN, Mikail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. São Paulo:Hucitec,1993. (original russo:1965).

BARROSO FILHO, Geraldo. *Crescimento urbano, marginalidade e criminalidade:* o caso do Recife (1880-1940). Recife:CFCH/UFPE,1985.130p. (Dissertação de Mestrado em História).

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987 (original da coletânea francesa: 1984).

BARTHES, Roland, MARTY,Eric. Oral/escrito. *Enciclopédia Einaudi,* v.11. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda,1987.

BARTHES, Roland et al. *Poétique du récit.* Paris: Seuil, 1977.

BARTHES, Roland et al. *L'analyse structurale du récit*. Paris: Seuil, 1981 (1ª edição: 1966).

BATISTA, Antônio Augusto Gomes, GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. Práticas de leitura, impressos, letramentos: uma introdução. In: BATISTA, Antônio Augusto Gomes, GALVÃO, Ana Maria de Oliveira (orgs.). *Práticas de leitura, impressos, letramentos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p.11-45.

BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e poetas populares.* João Pessoa: Editora Universitária/UFPB,1998. (1a. edição - Parahyba: Editor F. C. Batista Irmão, 1929).

BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel.* Natal: Fundação José Augusto, 1977.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa,1982.

BENJAMIN, Roberto Câmara. *Folguedos e danças de Pernambuco.* Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1989.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas:* magia e técnica, arte e política. São Paulo:Brasiliense,1985.

BOLLÈME, Geneviève. *Les almanachs populaires aux XVIIe. et XVIIIe. siècles*: essai d'histoire sociale. Paris: Mouton, 1969.

BOLLÈME, Geneviève. *La bibliothèque bleue*: la littérature populaire en France du XVIe.au XIXe. siècle. Paris: Julliard, 1971.

BOLLÈME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. (original francês: 1986).

BORGES, Francisca Neuma Fechine, RAMOS, Maria Jandira (org.). *Catálogo de literatura de cordel.* João Pessoa: Editora Universitária/UFPB,1998.

BOTREL, Jean-François. *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.

BOURDIEU, Pierre. Vous avez dire "populaire"? *Actes de la Recherche en Sciences Sociales,* n.46, mar.1983a.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas lingüísticas. In: ORTIZ, Renato (org.). *Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983b. p.156-183.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (org.). *Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983c. p.82-121.

BOUTIER, Jean, JULIA, Dominique (org.). *Passados recompostos:* campos e canteiros da História. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV,1998. p.21-61: Em que pensam os historiadores?

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Lutar com a palavra*: escritos sobre o trabalho do educador. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Casa de escola*: cultura camponesa e educação rural. Campinas: Papirus, 1983.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua.* Campinas: Papirus, 1989.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O trabalho de saber*: cultura camponesa e escola rural. São Paulo: FTD, 1990.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989 (original inglês:1978).

CAMPOS, Renato Carneiro de. *Ideologia dos poetas populares.* 2.ed. Recife: MEC/IJNPS/FUNARTE, 1977. (1.ed.: 1959).

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1980.

CANTEL, Raymond. *La littérature populaire brésilienne.* Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 1993.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. *Matracas que desafiam o tempo***:** é o Bumba-Boi do Maranhão. São Luís:[s.n.],1995.

CARVALHO, Marta Maria Chagas de. A configuração da historiografia educacional brasileira. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva.* São Paulo: Contexto, 1998. p.329-353.

CARVALHO, Marta M. Chagas de, NUNES, Clarice. Historiografia da educação e fontes. *Cadernos ANPEd*, n.5, set.1993, p.7-64.

CASA NOVA, Vera. *Lições de almanaque.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil.* 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. FALE e Itatiaia,1984 (3ed.) (1a. edição 1952).

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1988. 6a. ed. 811p. (1a. edição: 1954; a obra sofreu modificações pelo autor até 1983, data da quinta edição).

CASCUDO, Luís da Câmara. *Os cinco livros do povo.* João Pessoa: Universitária/UFPB, 1994. 456p. (edição fac-similar da 1a. edição - José Olympio, 1953).

CAVIGNAC, Julie. *La litérature de colportage au Nord-Est du Brésil.* Paris: CNRS, 1997.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história.* Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano.* Petrópolis:Vozes,1994. (original francês: 1980).

CERTEAU, Michel de et al. A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural.* Campinas: Papirus, 1995, p.55-85 (original da primeira edição francesa: 1974).

CHARTIER, Anne Marie e HEBRARD, Jean. Rôle de l'école dans la construction sociale de l'illesttrisme. In: BESSE, Jean-Marie et al. (dir.). *L''íllettrisme' en questions.* Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992.

CHARTIER, Roger. *Figures de la gueuserie.* Montalba, 1982.

CHARTIER, Roger. As práticas da escrita. In: ARIÈS, Phillipe, CHARTIER, Roger (org.). *História da vida privada:* da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v.3.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

CHARTIER, Roger. Introduction. In: CHARTIER, Roger, LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (dir.). *Colportage et lecture populaire:* imprimés de large circulation en Europe (XVIe-XIXe siècles). Paris: IMEC/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996a.

CHARTIER, Roger. Introdução. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura.* São Paulo: Estação Liberdade, 1996b. (original francês: 1985. 2ed: 1993).

CHARTIER, Roger. *Au bord de la falaise*: l'histoire entre certitudes et inquiétude. Paris: Albin Michel, 1998.

CHARTIER, Roger. *A história cultural:* entre práticas e representações. Lisboa: Difel, s.d.

CHARTIER, Roger (org.). *Les usages de l'imprimé.* Paris: Fayard, 1987.

CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura.* São Paulo: Estação Liberdade, 1996. (original francês: 1985. 2ed: 1993).

CHARTIER, Roger, LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (dir.). *Colportage et lecture populaire:* imprimés de large circulation en Europe (XVIe-XIXe siècles). Paris: IMEC/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996.

CHARTIER, Roger et CAVALLO, Guglielmo. *Histoire de la lecture dans le monde occidental.* Paris: Seuil, 1997. p.7-46: Introduction.

COSTA, F. A. Pereira da. *Folk-lore pernambucano*: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco. 1ed. autônoma Recife: Arquivo Público Estadual,1974. (1a. edição 1908).

COUÉGNAS, Daniel. *Introduction à la paralittérature.* Paris: Seuil, 1992.

COUTINHO FILHO, Francisco. *Violas e repentes:* repentes populares, em prosa e verso; pesquisas folclóricas no Nordeste brasileiro. 2ed. Rio de Janeiro: Leitura; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972. (1ª edição 1943).

COOK-GUMPERZ, Jenny, GUMPERZ, John J. From oral to written culture: the transition to literacy. In: WHITEMAN, M. F. (ed.). *Varition in writing:* functional and linguistic-cultural differences. Hillsadale: Erlbaum,1981. p.89-109.

CUNHA, Maria Tereza Santos. *Educação e sedução:* normas, condutas, valores nos romances de M. Delly. São Paulo: Faculdade de Educação da USP,1995 (Tese de Doutorado em Educação).

CUNHA, Maria Tereza Santos. *Armadilhas da sedução*: os romances de M. Delly. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

CURRAN, Mark J. *A presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na moderna literatura de cordel.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987..

D'ANDREA, Moema Selma. *A tradição (re)descoberta*: Gilberto Freyre e a literatura regionalista. Campinas: Editora da UNICAMP,1992.

DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa.* São Paulo:Graal, 1986. (original norte-americano:1984).

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette:* mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DAVIS, Nathalie. *Culturas do povo.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990: O povo e a palavra impressa. (Original norte-americano: 1975).

DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada*: cinema e imaginário das classes populares da década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

DIEGUES JÚNIOR, Manuel et al. *Literatura popular em verso:* estudos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

ECO, Umberto. *Lector in fabula.* São Paulo: Perspectiva, 1986. (1a. edição italiana: 1979).

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EGAN, Kieran. Literacy and the oral foundations of education. *Havard Educational Review,* v.57, n.4, nov.1987.p.445-472.

EISENSTEIN, Elizabeth L. On the printing press as an agent of change. In: OLSON, D. R., TORRANCE, N. e HILDYARD, A. *Literacy, language and learning:* the nature and consequences of reading and writing. Cambridge: Cambridge University Press,1985. p.19-33.

FARGE, Arlete. *Le gôut de l'archive*. Paris: Seuil, 1989.

FEACA. Federação das Associações, Centros Comunitários e Conselhos de Moradores de Casa Amarela. Departamento de Memória. *Casa Amarela:* memórias, lutas, sonhos... Recife: FEACA,1988.2v.

FEBVRE, Lucien, MARTIN, Henry-Jean. *O aparecimento do livro.* São Paulo: UNESP; HUCITEC, 1992 (original francês: 1958).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel:* o passo das águas mortas. São Paulo: HUCITEC, 1979.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória:* conto e poesia popular. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

FERREIRA, Jerusa Pires. Livros e editoras populares. In: FERREIRA, Jerusa Pires et al. *Livros, editoras & projetos.* São Paulo: Ateliê Editorial, 1997, p. 103-115.

FERREIRA, Marieta de M. (coord.). *Entre-vistas:* abordagens e usos da história oral. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1994.

FERREIRA, Marieta de M., AMADO, Janaína. *Usos e abusos da História Oral.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra:* introdução à bibliologia brasileira; imagem gravada. São Paulo: Edusp, 1994.

FONTAINE, Laurence. *Histoire du colportage en Europe*: XVe-XIXe siècle. Paris: Albin Michel, 1993.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber.* Petrópolis:Vozes,1972. (original francês:1969).

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p.29-87: O que é um autor? (original francês: 1969).

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder***.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRANKLIN, Jeová. O preconceito racial na literatura de cordel. *Revista de Cultura Vozes,* Petrópolis, v.64, n.8, out.1970. p.35-38.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala.* Rio de Janeiro: José Olympio,1983.

FRIJHOFF, Willem (dir.). Autodidaxies (XVIe-XIXe siècles). *Histoire de l'Éducation*, Paris, n.70, mai 1996.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Leandro Gomes de Barros - 2.* Antologia. Tomo III. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba,1977a.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Francisco das Chagas Batista.* Antologia. Tomo IV. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa,1977b.

GALVÃO, Ana Maria de O. *Escola e cotidiano*: uma história da educação a partir da obra de José Lins do Rego (1890-1920). Belo Horizonte, Faculdade de Educação/UFMG, 1994. (Dissertação de Mestrado em Educação).

GALVÃO, Ana Maria de O. Problematizando fontes em História da Educação. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v.21, n.2, jul./dez.1996. p.99-118.

GALVÃO, Ana Maria de O. *Amansando meninos*: uma leitura do cotidiano da escola a partir da obra de José Lins do Rêgo (1890-1920). João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1998.

GASKELL, Philip. *A new introduction to bibliography.* Nova Iorque; Oxford: Oxford University Press, 1972.

GAY, Peter. *O estilo na história.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes:* o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras,1991. (original italiano: 1976).

GOFFMAN, Erving. *Estigma*: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983 (original americano: 1963).

GOODY, Jack. *The domestication of the savage mind.* Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

GRAFF, Harvey J. Today and tomorrow: revisioning literacy. In: _____. *The legacies of literacy*: continuities and contradictions in western cultures and society. Bloomington: Indiana University Press,1987. p.373-398.

GRAFF, Harvey J. *Os labirintos da alfabetização*: reflexões sobre o passado e o presente da alfabetização. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1956.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil* (sua história). São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

HAVELOCK, Eric. *Preface to Plato*. Cambridge: Havard University Press, 1963.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade-cultura: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David R., TORRANCE, Nancy (org.). *Cultura escrita e oralidade.* São Paulo: Ática,1995. p.17-34.

HAVELOCK, Eric. The coming of literate communication to western culture. In: KINTGEN, E. R., KROLL, Barry M., ROSE, M. *Perspectives on literacy*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press,1988. p.127-134.

HÉBRARD, Jean. L'évolution de l'espace graphique d'un manuel scolaire: le "Despautère" de 1512 à 1759, *Langue Française*, n.59, 1983, p.68-87.

HÉBRARD, Jean. L'invention de l'illettrisme dans le pays alphabétisés: le cas de la France. In: PRIVAT, Jean-Marie, REUTER, Yves. *Lectures et médiations culturelles*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.

HÉBRARD, Jean. Alphabétisation et accès aux pratiques de la culture écrite en Vaunage à la fin du XIXe. siècle (étude de cas). In: *La Vaunage au XIXe. siècle:* approche économique, sociale et politique d'une communauté paysanne de la région nîmoise. Nimes: C. Lacour Éditeur, 1996a.

HÉBRARD, Jean. O autodidatismo exemplar: como Jamerey-Duval aprendeu a ler? In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura.* São Paulo: Estação Liberdade, 1996b. p.35-74.

HÉBRARD, Jean. Les livres scolaires de la Bibliothèque Bleue: archaïsme ou modernité? In: CHARTIER, Roger, LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (dir.). *Colportage et lecture populaire:* imprimés de large circulation en Europe (XVIe-XIXe siècles). Paris: IMEC/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996c, p.109-136.

HÉBRARD, Jean. Le lecteur autodidacte. In: *Le grand Atlas de la littérature.* Paris: Encyclopaedia Universal, s.d. p.274-275.

HESSE, Herman. *A arte dos ociosos.* 3ed. São Paulo: Record, s.d.

HILL, Christopher. Os pobres e o povo na Inglaterra do século XVII. In: KRANTZ, Frederick (org.). *A outra história*: ideologia e protesto popular nos séculos XVII a XIX. Rio de Janeiro: Zahar,1990. p.34-53. (1a. edição inglesa:1985).

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996. (data do original alemão: 1976).

JAUSS, Hans-Robert. Expérience historique et fiction. In: GADOFFRE, Gilbert. (dir.). *Certitudes et incertitudes de l'histoire*. Paris: PUF, 1987. p.117-132.

JAUSS, Hans-Robert et al. *A literatura e o leitor:* textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KATZENSTEIN, Úrsula Ephraim. *A origem do livro*: da Idade da Pedra ao advento da impressão tipográfica no Ocidente. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1986.

KLEIMAN, Angela B. (org.). *Os significados do letramento*: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

LAHIRE, Bernard. *L'homme pluriel*: les ressorts de l'action. Paris: Nathan, 1998.

LAJOLO, Marisa, ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil.* São Paulo: Ática, 1996.

LE GOFF, Jacques (conversações com Marc Heurgon). *Uma vida para a história*. São Paulo: UNESP, 1998. (edição francesa: 1996).

LESSA, Orígenes. *Getúlio Vargas na literatura de cordel.* Rio de Janeiro: Documentário, 1973.

LESSA, Orígenes. *Inácio da Catingueira e Luís Gama*: dois poetas negros contra o racismo dos mestiços. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa,1982.

LESSA, Orígenes. *A voz dos poetas.* Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa,1984.

LEVINE, Roberto. *A velha usina:* Pernambuco na federação brasileira (1889-1937). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

LIMA, Luís da Costa. Clio em questão: a narrativa na escrita da história. In: RIEDEL, Dirce Cortez (org.). *Narrativa*: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LOPES, Eliane Marta Teixeira. *Perspectivas históricas da educação.* São Paulo: Ática, 1986.

LOPES, Eliane Marta Teixeira. Fontes documentais e categorias de análise para uma história da educação da mulher. *Teoria e Educação,* Porto Alegre, n.6, 1992, p.105-114.

LORD, Albert B. *The singer of tales*. Cambridge: Havard University Press, 1960.

LUYTEN, Joseph. *A notícia na literatura de cordel.* São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

LYONS, Martyn. A leitura e o autodidata: a experiência de leitura de autobiógrafos de classe trabalhadora na Inglaterra, Austrália e França do século XIX. In: LYONS, Martyn e LEAHY, Cyana. *A palavra impressa*: histórias da leitura no século XX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999, p. 39-57.

MANDROU, Robert. *De la culture populaire aux 17e et 18e siècles.* 3ed. Paris: Imago, 1985. (1ª edição: 1964).

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz:* a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: IMAGO; São Paulo: FAPESP, 1995.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente.* Rio de Janeiro:Rocco,1984.

MAGALHÃES, Justino. Alfabetização e História: tendências e perspectivas. In: In: BATISTA, Antônio Augusto Gomes, GALVÃO, Ana Maria de Oliveira (orgs.). *Práticas de leitura, impressos, letramentos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MARKUS, Maria. Mulheres, êxito e sociedade civil: submissão a ou subversão do princípio de realização. In: BENHABIB, Seyla, CORNELL, Drucilla (coord.). *Feminismo como crítica da modernidade.* Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, s.d., p. 107-120.

MATENCIO, Maria de Lourdes. Analfabetismo na mídia: conceitos e imagens sobre o letramento. In: KLEIMAN, Angela B. (org.). *Os significados do letramento*: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p.239-266.

MAXADO, Franklin. *O cordel televivo:* futuro, presente e passado da literatura de cordel. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

McKENZIE, Don F. *Bibliography and the sociology of texts.* Londres: The British Library, 1986.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo. *O mundo emocionante do romance policial.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.). *(Re)introduzindo História Oral no Brasil.* São Paulo: Xamã, 1996.

MELLO, Luiz Gonzaga de, PEREIRA, Alba Regina Mendonça. *O pastoril profano de Pernambuco.* Recife: Massangana, 1990.

MELO, Mario. *As migrações para o Recife - I:* estudo geográfico. Recife: IJNPS,1961.

MEYER, Marlyse. *Autores de cordel.* São Paulo: Abril Cultural,1980.

MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil.* São Paulo: EDUSP,1993.

MEYER, Marlyse. *De Carlos Magno e outras histórias:* cristãos e mouros no Brasil. Natal: Universitária/UFRN, 1995.

MEYER, Marlyse. *Folhetim:* uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MITO e verdade de um poeta popular. *Revista de Cultura Vozes,* Petrópolis, v.64, n.8, out.1970. p.5-20.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória:* a cultura popular revisitada. São Paulo: Contexto,1992.

MORAIS FILHO, Melo. *Festas e tradições populares do Brasil.* São Paulo: Ediouro, s.d.

MOTA, Leonardo. *Cantadores.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. (1a. edição: 1921).

MOYSÉS, Sarita M. A. Literatura e história: imagens de leitura e de leitores no Brasil. *Revista Brasileira de Educação,* Belo Horizonte, n.0, set/out/nov/dez. 1995. p.53-62.

NEUBURG, Victor E. *The penny histories:* a study of chapbooks for young readers over two centuries. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., s.d. 221p. (1ª edição: Oxford University Press, 1968).

NISARD, Charles. *Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage depuis le XVe. siècle jusqu'à l'établissement de la Comission d'examen des livres de colportage*. Paris: Librairie D'Amyot, 1854. 2 tomes.

NUNES, Clarice. História da educação brasileira: novas abordagens de velhos objetos. *Teoria e Educação,* Porto Alegre, n.6, 1992. p.151-182.

NUNES, Clarice. Ensino e historiografia da educação: problematização de uma hipótese. *Revista Brasileira de Educação,* São Paulo, n.1, jan./fev./mar./abr. 1996.

NUNES, Clarice. I Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação: leitura e escrita em Portugal e no Brasil (1500-1970). In: FARIA FILHO, Luciano Mendes de (org.). *Modos de ler, formas de escrever:* estudos de história da leitura e da escrita no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica,1998.

OLIVEIRA, Maria Francinete de. *A representação da mulher na literatura de cordel***.** Porto Alegre:PUC/RS,1981. (Dissertação. Mestrado em Letras).

ONG, Walter J. The orality of language. In: ONG, Walter J. *Orality and literacy:* the technologizing of the world. London: Methuen, 1982. p.5-15;31-77.

PANDOLFI, Dulce. *Pernambuco de Agamenon Magalhães.* Recife: Massangana, 1984.

PARK, Margareth Brandini. *Histórias e leitura de almanaques no Brasil.* Campinas: Mercado de Letras, 1999.

PÊCHEUX, Michel. As condições de produção do discurso. In: GADET, F., KAT, T. (org.). *Por uma análise automática do discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. São Paulo: UNICAMP, 1990. p.79-87.

PERELMAN, Chaïm. Sens e catégories en histoire. In: PERELMAN (org.). *Les categories en histoire.* Bruxelas: Éditions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles,1969.

PERELMUTTER, Daisy e ANTONACCI, Maria Antonieta (org.). Ética e História Oral. *Projeto História,* São Paulo, n.15, abril/1997.

PESSANHA, José Américo Motta. O sono e a vigília. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PFROMM NETO, Samuel, ROSAMILHA, Nelson, DIB, Claúdio Zaki. *O livro na educação.* Rio de Janeiro: Primor/INL, 1974.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A ideologia do cordel.* 2.ed. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1977. (1.ed.: Imago,1976).

RAMOS, Graciliano. *Infância.* 23ed. São Paulo: Record, 1986.

RATTO, Ivani. Ação política: fator de constituição do letramento do analfabeto adulto. In: KLEIMAN, Angela B. (org.). *Os significados do letramento*: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p. 267-290.

RIBEIRO, Lêda Tâmega. *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Livro, 1987.

RIBEIRO, Vera Masagão. *Alfabetismo e atitudes*: pesquisa com jovens e adultos. Campinas: Papirus, 1999.

REGO, José Lins do. *Doidinho.* 16ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. (1ª edição: 1933).

REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992 (1ª edição: 1932).

REGO, José Lins do. *Meus verdes anos.* Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. (1ª edição: 1956).

ROCHE, Daniel. As práticas da escrita nas cidades francesas do século XVIII**.** In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura.* São Paulo: Estação Liberdade, 1996. (original francês: 1985. 2ed: 1993).

ROLIN, Olivier. *Méroé.* Paris: Seuil, 1998.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil.* Petrópolis: Vozes, 1977. (1a. edição Tip. Laemert, 1888).

SALLES, Vicente. *Repente e cordel.* Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Livro, 1985.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Em demanda da poética popular:* Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

SANTOS, Olga de Jesus, VIANNA, Marilena. *O negro na literatura de cordel.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa,1989.

SCHOLES, Robert. *Protocolos de leitura.* Lisboa: Edições 70, s.d.

SEPÚLVEDA, Luis. *Um velho que lia romances de amor.* São Paulo:Ática,1993.

SLATER, Candace. *A vida no barbante:* a literatura de cordel no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1984.

SOARES, Leôncio José Gomes. *Educação de adultos em Minas Gerais:* continuidades e rupturas. São Paulo:FEUSP,1995. (Tese de Doutorado em Educação).

SOARES, Magda Becker. Língua escrita, sociedade e cultura: relações, dimensões e perspectivas. *Revista Brasileira de Educação,* Belo Horizonte, n.0, set/out/nov/dez. 1995. p.5-16.

SOARES, Magda Becker. *Letramento*: um tema em três gêneros. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

SOUZA, Arlindo Pinto de. *Editando o editor.* (org. Jerusa Pires Ferreira). São Paulo: EDUSP,1995.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Classificação popular da literatura de cordel.* Petrópolis: Vozes,1976.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O mercado, sua praça e a cultura popular do Nordeste:* homenagem ao centenário do Mercado de São José - 1875-1975. Recife: Prefeitura Municipal do Recife/Secretaria de Educação e Cultura,1977.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O folheto popular:* sua capa e seus ilustradores. Recife: Massangana, 1981.

STREET, Brian V. *Social literacies***:** critical approaches to literacy in development, ethnography and education. London and New York: Longman,1995.

SUARD, François. *La chanson de geste.* Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'a Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta.* 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. (1ed.1971).

TAVARES JÚNIOR, Luiz. *O mito na literatura de cordel.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

TERRA, Ruth Brito Lemos. *A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos.* São Paulo: IEB/USP,1981.

TERRA, Ruth Brito Lemos. *Memória de luta:* primórdios da literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930). São Paulo: Global, 1983.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado:* história oral. Rio de Janeiro:Paz e Terra,1992.

TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971.

TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*: choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit. Paris: Seuil, 1978.

VERRI, Gilda Maria Whitaker. *Templários da ausência em bibliotecas populares.* Recife:Universitária/UFPE,1996.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história.* Brasília: UnB, 1982.

VIDAL, Diana Gonçalves. *O exercício disciplinado do olhar:* livros, leituras e práticas de formação. São Paulo: Faculdade de Educação/USP, 1995 (Tese de Doutorado em Educação).

VILAR, Pierre (entrevista). A memória viva dos historiadores. In: *Passados recompostos:* campos e canteiros da História. Rio de Janeiro:UFRJ/FGV,1998. p.271-297.

WARDE, Miriam Jorge. Contribuições da História para a Educação. *Em Aberto*, Brasília, INEP, v.9, n.47, jul./set.1990, p.3-11.

WHITE, Hayden. *Meta-história*: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1992.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso.* São Paulo: EDUSP,1994.

YOUNG, Iris Marion. A imparcialidade e o público cívico: algumas implicações das críticas feministas da teoria moral e política. In: BENHABIB, Seyla, CORNELL, Drucilla (coord.). *Feminismo como crítica da modernidade.* Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, s.d.. p.66-86.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura.* São Paulo: Ática, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz:* a "literatura" medieval. São Paulo: Companhia das Letras,1993 (original francês: 1987).