

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE HISTÓRIA

OS FOLHETOS DE CORDEL: SUA HISTÓRIA E SEUS LEITORES



CLAUDIANA DO NASCIMENTO GOMES

CLAUDIANA DO NASCIMENTO GOMES



OS FOLHETOS DE CORDEL: SUA HISTÓRIA E SEUS LEITORES

Monografia apresentada à disciplina Pesquisa Histórica II, ministrada pela Professora Denise Mattos Monteiro, do Curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação do Professor Doutor Hélder do Nascimento Viana.

Natal/RN, 2003

AGRADECIMENTOS

Agradeço a:

Altamir da Costa Marinho, pela incansável colaboração, no acompanhamento do trabalho;

Também a minha família, presente em todos os momentos;

Divanice dos Santos Baraúna, pelo apoio e digitação;

O Professor Doutor Helder do Nascimento Viana, por ter me orientado e estimulado a concluir minha pesquisa;

O quadro docente do curso de História.

"Eu pensava ter dado um grande salto para a frente e percebo que na verdade apenas ensaiei os tímidos primeiros passos de uma longa marcha."

(Do filme A chinesa, de Jean-Luc Godard)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
1 Dos cordéis lusitanos aos folhetos nordestinos.....	09
1.1 Do poeta-editor ao editor-proprietário: percalços de uma trajetória.....	12
1.2 Práticas de leitura dos folhetos nordestinos.....	13
2 Os folhetos nordestinos, da oralidade à escritura: reverberações na produção, edição e consumo.....	16
2.1 As tipografias e os folhetos: articulação entre imagem e texto.....	17
3 Colecionadores, pesquisadores e poetas: permanência e mudanças nos folhetos.....	21
3.1 Os estudos dos cordéis: a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e a Revista Brasileira de Folclore.....	24
3.2 A atuação dos colecionadores de cordel.....	27
3.3 Consumidores atuais e novas formas de se ler os folhetos.....	30
CONCLUSÕES.....	34
BIBLIOGRAFIA E FONTES.....	36

INTRODUÇÃO

A literatura de folhetos constitui fonte privilegiada de pesquisa para várias ciências. Ela foi objeto de investigação para sociólogos, literatos, comunicadores sociais, pedagogos, historiadores e folcloristas, entre outros. Sua presença também se faz notar na música, na literatura, no cinema, evidenciando, assim, que se trata de um espaço "sui-generis", um epicentro onde se articulam ciência e cotidianidade, cultura erudita e cultura popular, tradição e inovações tecnológicas, escrita e oralidade, e que por isso mesmo, não faz sentido pensar essas dimensões como dicotomias, antinomias irresolúveis, necessária, definitiva e reciprocamente excludentes. Tais articulações têm interessado sumamente à **historiografia brasileira recente**.⁵

O percurso que propomos na trajetória histórica dos folhetos - contemplada por diferentes abordagens teórico-metodológicas - que essas articulações se legitimam e cobram algum sentido, reflete as indagações que os historiadores do livro e da leitura têm formulado ao tema. Como representante paradigmático dessa vertente, temos Roger Chartier, cujas reflexões nortearão o nosso trabalho.

Convém, entretanto, antes de chegarmos a Chartier, expor brevemente as diferentes formas sobre as quais os folhetos foram abordados - fruto das diversas áreas do saber que lhe disputam a primazia da explicação, da sistematização e do domínio - o que nos lança grandes dificuldades. Acrescente-se a isso o fato de que a literatura de folhetos é uma área de estudo, que do ponto de vista histórico, é recente e que, por isso mesmo, nos dificulta também traçar um corte cronológico, que de qualquer forma, os estudiosos ainda não estabeleceram claramente.

Inicialmente, a análise do *corpus* dos folhetos era feita através da interpretação do texto, que era associada a fatos históricos. Portanto, podemos considera-los como crônica poética e história popular. A esse respeito nos diz Mark Curran:

Trata-se de crônica popular porque expressa a cosmovisão das massas de origem nordestina e as raízes do Nordeste na linguagem do povo. É história popular porque relata os eventos que fizeram a História a partir de uma perspectiva popular. Seus poetas são do povo e o representam nos seus versos.²

¹ Conferir a esse respeito; BELO, André. *História e livro e leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002

² CURRAN, Mark. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 20.

Uma terceira abordagem - que se pode depreender das duas supracitadas - ao tema dos folhetos é considera-los como um meio de comunicação, ressaltando assim, a sua capacidade e o seu poder informativos: "o cordel como crônica poética e história popular é a narração em versos do 'poeta do povo' no seu meio, 'o jornal do povo'".³

Diante dessas diferentes formas de analisar os folhetos, Chartier - considerando que a leitura não é uma prática neutra, nem passiva - vai propor que elas ensejam também diferentes significados, tanto para o leitor, quanto para o escritor. Sendo assim, a apreensão que se faz do texto está relacionada a vários fatores; primeiro, a forma como o texto é exposto, seja ele oral, manuscrito, impresso ou numa tela de computador; segundo, a forma de ler o texto, que está associada às atitudes do corpo, pois uma leitura para um público, como dos folhetos, implica em gestos apropriados para tal fim, tal qual o tom de voz e a posição do corpo. Já a leitura de um livro, faz com que o corpo assuma uma posição confortável, semelhante a sentar, sendo também, silenciosa e solitária.

Dessa forma, procuramos identificar as mudanças que os folhetos sofreram no âmbito da produção, da edição e do consumo. Isso determinaria formas diferentes de ler e escrever folhetos. Para tanto, acreditamos ser importante uma breve discussão sobre a chegada do cordel lusitano ao Brasil, a fim de proporcionar um lugar para o folheto nordestino, embora saibamos que eles são diferentes, guardando semelhanças apenas quanto ao formato.

O sentido dessa trajetória é o de buscar continuidades ou discontinuidades na forma de ler ou escrever os poemas nos folhetos. Esta, somente é possível se tentarmos reconstruir alguns passos desse tipo de material impresso, que guarda marcas da oralidade. Esse item será abordado na primeira parte do trabalho, quando faremos um passeio pelos cordéis lusitanos e chegamos aos folhetos nordestinos, apresentando também, a produção dos poetas nordestinos, as práticas de leitura desse folheto e a sua difusão.

Continuando o proposto, abordaremos na segunda parte a produção dos poetas nordestinos, que tiveram a oportunidade de dispor da impressão dos seus poemas, pois no país, várias gráficas foram instaladas para tal fim. Nesse contexto, consideramos relevante fazer um breve levantamento das gráficas e editoras que imprimiam e imprimem folhetos.

Na terceira parte, discutiremos a atuação dos colecionadores e pesquisadores - tanto nacionais quanto internacionais - que através de exposições, mostras, catálogos, publicações em periódicos e/ou revistas especializadas no tema contribuíram para as

³ CURRAN, Mark. *Op. cit.*

mudanças decorridas nos folhetos, além de mantê-los como fonte documental relevante em nossa história.

Como principal fonte primária, utilizamos a Revista Brasileira do Folclore, que foi um importante periódico, pois se destinava à divulgação científica do folclore, bem como a todos os eventos folclóricos que aconteceu no Brasil. Nela encontramos matérias dedicadas aos folhetos nordestinos, que nos ajudaram a contextualizar essa literatura no cenário folclórico.

Considerando que o estudo histórico dos folhetos nos leva a inseri-los numa história sócio-cultural, mas também econômica e religiosa que, portanto, através deles podemos discutir coisas tão díspares e tão interligadas como: "formação de espaço público e a vida privada, a propaganda política e a alfabetização, a afirmação do nacionalismo ou a cultura de massas".⁴ Esperamos contribuir com o nosso trabalho para que cada vez mais o número de pessoas interessadas nesse tema — tão caro a nossa cultura, a nossa própria constituição, enquanto povo e nação - cresça e apareça!

1 - Dos cordéis lusitanos aos folhetos nordestinos

Antes de abordar as práticas de leitura dos folhetos no Nordeste, convém traçar uma pequena trajetória da sua chegada ao Brasil. Tradicionalmente, considera-se que os folhetos nordestinos têm a sua existência devida ao cordel lusitano, mantendo com este uma relação direta de filiação. Entretanto - apoiados em Márcia Abreu, autora a qual recorreremos constante e predominantemente neste trabalho - aqui vamos considerar que os folhetos nordestinos têm características que lhe conferem autonomia em relação ao folheto lusitano⁵, guardando com este apenas uma semelhança no que diz respeito ao formato.

Do conjunto de textos editados sob a forma de cordel, alguns foram enviados ao Brasil. Essa informação pode ser verificada nos catálogos para Exame dos Livros, para saírem do Reino com destino ao Brasil, conservados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Nele foram encontrados "pedidos de autorização para o envio de material impresso para o Brasil, destinado à Real Mesa Censória a quem competia conceder ou não a referida licença de acordo com a natureza dos livros"⁶

Essa mesa foi uma junta perpétua criada por D. José em 1768, e era formada por um presidente e sete deputados. Eles deviam examinar toda a produção escrita, cabendo aprovação ou reprovação, e a comercialização, ou não, dessa produção. Eram requisições manuscritas, enviadas à mesa entre 1769 e 1826, e dirigida a "Vossa Alteza Real". A listagem dos títulos era anexada, e o requerente podia ser tanto um indivíduo comum - solicitando mudança de residência ou um envio de livros a um amigo - quanto um livreiro ou editor.

Vários livros eram submetidos à apreciação, nos quais, muitos eram folhetos de cordel. Conforme analisa nossa autora,

Dc 2.600 pedidos analisados, 250 trazem títulos de cordel, sendo que cada um deles em geral, requer autorização para dezenas de obras. Os pedidos de autorização, entretanto, eram pouco precisos na identificação do material: a maior parte das solicitações indicava apenas o título da obra, desconsiderando outras referências bibliográficas (autor, edição, local e data de publicação,

⁴ BELO, André. Op. Cit. p. 105.

⁵ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999. (Coleção Histórias de Leitura).

⁶ Ibid.

tradução). A própria menção ao título é pouco rigorosa, pois solicitai-ues alteram-no muitas vezes de forma considerável.⁷

Como exemplo, temos a história de Carlos Magno, a qual várias versões e pedidos foram acrescentados, todos sem títulos precisos. Apenas a *História Nova do Imperador Carlos Magno* [S/c] foi publicada sob a forma de cordel, resumindo as aventuras publicadas em livro.

Os cordéis mais enviados ao Brasil narravam as histórias de "Carlos Magno", "Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno", "Belizário", "Magalona", "D. Pedro", "Imperatriz Porcino", "Donzela Teodora", "Roberto do Diabo", "Paixão de Cristo", "D. Inês de Castro", "João de Calais", "Santa Bárbara" e "Reinaldos de Mantalvão".

Essas obras citadas foram originalmente publicadas em forma de livros, escritos por autores eruditos, tendo como público a elite. Muitas dessas histórias foram escritas fora de Portugal⁸, somente "As histórias do Infante D. Pedro", de "Santa Bárbara" e da "Paixão de Cristo" são originalmente portuguesas. Todas essas obras conheceram adaptações visando publicação sob a forma de literatura de cordel. Salta aos olhos, entretanto, que nenhuma delas foi composta tendo em vista esse tipo de edição"⁹

O cordel lusitano não apresenta uniformidade e o seu sucesso "pode ser percebido pela quantidade de edições dos textos comentados, que se repetem ao longo de séculos, e encontram leitores não só em Portugal, mas também em sua maior colônia".¹⁰

Retomando as origens do cordel, podemos articulá-las à iniciativa da *Bibliothèque Bleue*, "fórmula editorial inventada pelos Oudot em Troyes, no século XVII - que faz circular pelo reino livros de baixo preço, impressos em grande número e divulgados através da venda ambulante - [...]",¹¹ lidos avidamente pelos camponeses franceses no século XVIII e que tem o seu apogeu à época de Luís XIV.

Os editores utilizavam caracteres usados que haviam sido abandonados, imprimindo num papel ordinário, fabricado em Champagne, publicando, assim, livros e

⁷ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas; Mercado de letras: Associação de leitura do Brasil 1999. (Coleção Histórias de Leitura).

⁸ Op. Cit. As histórias que foram escritas fora de Portugal são: As histórias do Imperador Carlos Magno e os Doze pares da França, de Bertoldo, do capitão Belizário, da Princesa Magalona, Imperatriz Porcina, Donzela Teodora, Roberto do Diabo, João de Calais, Reinaldos de Montalvão e a História de D. Ignez de Castro. Esta envolve personagens da corte portuguesa.

⁹ Id.

¹⁰ Id.

¹¹ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Berland; Rio de Janeiro: Difel, 1990. p. 165.

brochuras de baixo preço, que recebem o nome de "livros azuis" - pois muitos deles são encapados de papel azul.

Há um aumento no número de editores de Troys especializados no gênero, o conjunto desses textos crescem e a sua difusão atinge um grande público.

Esse fenômeno, nos séculos XVII e XVIII, acontece também na Espanha e Inglaterra.

Em Inglaterra, os *chapbooks*, (ou livros de venda ambulantes) são vendidos a um preço irrisório (entre dois e quatro *pences*) e impressos às centenas de milhar [...]. Em Espanha, é no século XVIII que os *pliegos de cordel* encontraram a sua forma clássica, a de pequenos livros de unia ou duas folhas, com uma difusão maciça, assegurada em parte pelos vendedores ambulantes cegos que cantam seus textos em verso antes de o venderem.¹²

A *Bibliothèque Bleue* não é uma originalidade francesa, pois há publicações européias semelhantes. Chartier (1988) considera que esses textos editados a baixo preço e com capa azul não foram escritos para tal fim editorial. A prática dos editores Oudot e Gamier, que eram rivais, "consiste em selecionar de entre os textos já editados aqueles que lhes parecem convir ao vasto público visado, isto é, aqueles que lhes parecem compatíveis com as expectativas ou capacidade de clientela a atingir".¹³ São as características materiais "que dão identidade à fórmula editorial da Biblioteca Azul e não o *corpus* dos textos postos em circulação por essas impressões baratas".¹⁴

No Nordeste brasileiro, no final do século XIX, parte do universo poético das cantorias começa a ganhar forma impressa, guardando, entretanto, marcas da oralidade. Não se sabe qual foi o primeiro poeta a imprimir seus versos, mas Leandro Gomes de Barros deu início a uma publicação sistemática, em 1907, apesar dele mesmo vir escrevendo poemas desde 1889.

E possível que Leandro Gomes de Barros tenha iniciado suas publicações após 1889, pois o seu mais antigo folheto impresso, de que se tem notícia, data de 1893. Havia uma resistência dos poetas em imprimir os versos. Conforme se evidencia no trecho abaixo:

Os primeiros poetas costumavam anotar suas composições em tiras de papel ou em cadernos, como forma de registro de seus poemas, sem intenção de editá-

¹². CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*, pp. 165-166
Id. p. 166.

¹⁴ CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*, p. 68.

los. Muitos rejeitavam a publicação, acreditando ser melhor conservá-los exclusivamente para apresentações orais.¹⁵

Apesar dessa resistência, alguns autores, seguindo os passos de Leandro Gomes de Barros, publicaram seus poemas sob a forma de folhetos. Muitos desses autores nasceram na zona rural, sendo filhos de pequenos proprietários ou trabalhadores assalariados. Alguns não tendo acesso ao ensino formal, eram autodidatas, ou aprendiam a ler com parentes ou conhecidos. Para iniciar a vida profissional começavam desenvolvendo outras atividades, como: a de operários, agricultores, vendedores e almocreves. Mas, quando conseguiam editar e vender o seu primeiro folheto, abandonavam a profissão e se dedicavam ao trabalho com os versos. A partir daí, abandonavam o campo e estabeleciam-se:

em capitais ou em grandes cidades, onde compunham, editavam e vendiam suas obras, vivendo exclusivamente de seu trabalho poético. Suas casas eram ponto de venda privilegiado. Leandro Gomes de Barros, por exemplo, anunciava seu endereço nas capas e contracapas de seus folhetos como local de venda.¹⁶

1.1- Do poeta-editor ao Editor-proprietário: percalços de uma trajetória

No início, os poetas eram proprietários de sua obra, eles criavam, editavam e vendiam seus poemas. Alguns poetas encomendavam a impressão em gráficas e outras tipografias de jornal. Outros compravam prensas usadas e se tornavam editores de folhetos. Existia também o revendedor, que era subordinado ao autor, o qual concedia a autorização e material para venda, a qual dava direito de uma comissão.

Essa situação sofreu uma alteração com a morte de Leandro Gomes de Barros. Em 1918, o genro do poeta, Pedro Batista, torna a edição uma atividade independente da poesia, ao editar a obra do sogro. Ele tinha a preocupação de ser o único com poderes legais de publicar a obra de Leandro Gomes de Barros. Baseava-se nos Códigos Civil e Penal para garantir os direitos autorais sobre a obra de Leandro Gomes de Barros. O negócio parecia rentável, mas o público comprava obras "autorizadas" ou "piratas".

Por fim, surgiu a figura do editor-proprietário,

um poeta que comprava os direitos autorais de um ou vários folhetos, pagando em dinheiro ou com exemplares da obra impressa. Não se tratava de uma transação editorial como a que conhecemos hoje, pois o editor adquiria também o direito de suprimir o nome do autor dos folhetos publicados ou mesmo substituí-lo por seu próprio.¹⁷

¹⁵ ABREU, Márcia. Op. Cit.

¹⁶ Idem. Op. Cit. p. 94

¹⁷ Id. Ib. p. 102

O primeiro editor-proprietário importante foi João Martins de Athayde. Ele não assumia diretamente a autoria, não indicava o autor e imprimia seu próprio nome nas capas como "editor-proprietário". Isso era feito para proteger a propriedade comercial da obra, evitando a ação dos editores clandestinos. Antes ele indicava o nome do autor, mas a partir de 1925, passou a publicar as obras indicando que continha "poesias populares" e declarando-se editor-proprietário.

Athayde criou uma linha editorial que introduziu alterações na impressão dos folhetos, "por meio de reformulações gráficas, da sistematização das edições e do estabelecimento de revendedores nas grandes cidades"¹⁸ Antes em um folheto publicava-se várias histórias, se sobrassem páginas, elas eram completadas com sonetos, canções e poemas fora do padrão do autor. Essa forma de publicar poemas dá lugar à linha editorial de Athayde, que:

vinculou a criação poética a um número determinado de páginas, sempre em múltiplos de quatro, atendendo a demandas tipográficas e econômicas pois os folhetos são compostos a partir de folhas de papel jornal dobradas ao meio duas vezes. Assim, conseguiam-se brochuras de 8, 16, 24, 32 páginas: quantidades diferentes senão um desperdício de papel. Dentro destes, João Martins de Athayde passou a publicar uma única história por folheto, mesmo que para tanto fossem necessários vários volumes.¹⁹

Além dos autores venderem suas obras nas suas casas, os folhetos podiam ser encomendados pelo correio ou comprados em livrarias. Mas, a maioria do comércio era praticada durante viagens, feitas pelos autores e revendedores. Eles percorriam fazendas, vilarejos, e vendiam trabalhos próprios e de colegas. Os folhetos eram consumidos tanto na zona rural, quanto na urbana. Na zona rural, eles circulavam nos engenhos, nas pequenas propriedades e em fazendas de gado, sendo consumidos tanto pelos trabalhadores, quanto pelos proprietários das terras. Estes patrocinavam cantorias e liam - ou escutavam ler - as histórias.

1.2- Práticas de leitura dos folhetos nordestinos

Ao executar a venda dos folhetos os autores ou revendedores contribuía para a prática de sua leitura. Esta estava condicionada à escolha do vendedor, mas também havia a participação do ouvinte.

¹⁸ ABREU, Márcia. Op. Cit.

A venda de folhetos geralmente se fazia a partir da leitura oral de trechos dos poemas, a fim de despertar o interesse e atrair a curiosidade do público para a continuação da história. Criava-se assim uma situação próxima à das apresentações orais em que o autor e ouvintes encontravam-se frente a frente, possibilitando ao público intervir no curso da apresentação. Nos desafios, bem como nas leituras que acompanhavam a venda de folhetos, se alguma 'regra' poética era desrespeitada, os ouvintes interrompiam, vaiando e protestando até que se fizessem os versos 'como devem ser'.²⁰

Essa participação do ouvinte indicava para o autor a preferência do público, no qual diz respeito às temáticas, e isso influenciaria o poeta no momento de compor. Existia, portanto, uma profunda sintonia entre autores, leitores e ouvintes, que nos faz corroborar a tese de Benjamim (1994), de que narrar é "intercambiar experiências"²¹

Outra forma de contribuição para a prática de leitura dos folhetos está relacionada ao espaço oral. Antes dos versos serem impressos, eram apresentados ao público por meio das cantorias, que eram "espetáculos que compreendiam a apresentação de poemas e desafios".²² Os cantadores geralmente:

apresentavam-se nas casas-grandes das fazendas ou em residências urbanas, em festas privadas ou em grandes festas públicas e feiras. Alguns permaneciam nos locais em que residiam - suas "ribeiras" - aguardando a chegada de um oponente. Outros percorriam o senão, cantando versos próprios ou alheios apresentando-se sozinhos ou em duplas.²³

Se o cantador estivesse sozinho o público buscava um oponente para o início da peleja. Esta utilizava vários recursos, como: apresentavam suas habilidades poéticas, que consistiam em próprio elogio, a fim de demonstrar superioridade e conseguir derrotar o adversário; depreciavam os oponentes através da negação das virtudes cantadas; podiam ameaçar fisicamente; cantavam os conhecimentos "científicos",²⁴ sendo esse o momento em que se apresentava um grande número de versos decorados. A vitória acontecia se o oponente não "sabia" a resposta da pergunta.

O que vencia o desafio podia compor mais versos para reafirmar a sua superioridade. Mesmo tendo fim o desafio continuava a festa, cabendo então:

ao vencedor o direito de cantar suas composições poéticas - glosas feitas a partir de um mote, descrições da natureza, ABC's, sátiras, comentários de acontecimentos sociais, louvações, marcos, narrativas. Saber romances

¹⁹ Id.

²⁰ ABREU, Márcia. Op. Cit.

²² *Ci'sla e tãCnCa, arteep0Úlca: ensaios sobre a literatura e história da cultura,*

«Ibid.», ara3, il,

²⁴ Id. Eram charadas e perguntas sobre geografia, história, mitologia greco-romana e História sagrada,

decorados era obrigação de todo cantador, pois o público os exigia. Esse repertório de poemas podena ser também apresentado caso houvesse apenas um cantador, o que inviabilizava, evidentemente a realização de um desafio.²⁵

As narrativas mais apreciadas eram as que contavam a vida de bois valentes e insubmissos. O boi era um narrador onisciente de primeira pessoa e mesmo depois de morto continuava presente na narração. Essas narrações deram origem a criação local do "ciclo do boi", que tem a narrativa calcada na realidade nordestina dos séculos XVIII e XIX.

Para Mark Curran, o cordel enfrenta, atualmente, um certo refluxo, devido a pouca produção de histórias novas e à diminuição da prática de leitura. As editoras e impressoras populares, que no passado já eram pequenas e locais, hoje são quase inexistentes. Mas, constatou-se "que embora tenha diminuído, o cordel sobrevive, cumprindo ainda as funções de informar, ensinar e principalmente divertir o público".²⁶

[^] ABREU, Márcia. Op. Cit.

["] CURRAN, Mark J. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 19

2 - Os folhetos nordestinos, da oralidade à escritura: reverberações na produção, edição e consumo

Os primeiros folhetos que entraram no Brasil foram através da importação, que era controlada por instituições de censura como a Inquisição ou a Real Mesa Censória. Estas tinham sua sede em Lisboa, coração político do império colonial. Entretanto, isso não impediu que impressores tentassem se instalar aqui no Brasil, a fim de desempenhar sua profissão. Esse foi o caso do lisboeta Antônio Isidoro da Fonseca, que em 1747 se instalou no Rio de Janeiro com essa intenção²⁷ Mas, como o Brasil era dependente político e culturalmente de Portugal, este proibiu o funcionamento da tipografia e o seu dono teve que retornar à Lisboa com seu material.

Somente com a transferência do centro político de Portugal para o Brasil - Rio de Janeiro - em 1803, é que a imprensa chega ao país. Com isso, as tipografias já não imprimiam apenas livros, visto que era um investimento arriscado, passaram a publicar também uma quantidade variada de objetos impressos: periódicos, almanaques, textos escolares e os folhetos volantes, pois esses impressos permitiam aos livreiros e impressores um acúmulo mais rápido de capital, o qual seria investido em empresas editoriais maiores. .

O primeiro poeta do qual tem-se registrada a impressão de seus versos foi Leandro Gomes de Barros, no ano de 1907. Ele iniciou a fase de publicação de folhetos, sendo seguido por outros. Dessa forma, "entre o fim do século passado e 1918, inventou-se uma literatura"^{28*} É preciso ressaltar que essa literatura articula a oralidade à escrita, nesse sentido:

É conhecida a circulação sob a forma oral no Brasil colonial de certas narrativas de origem medieval, como é o caso das histórias de Carlos Magno ou dos doze pares de França; Quando, em meados do século XIX, os leitores brasileiros começaram a poder comprar algumas dessas histórias na sua forma impressa em livros de cordel importados pela Livraria Garnier, é bem provável que algumas delas já fossem conhecidas bem antes, não só pela via escrita em versões mais antigas dessa literatura, mas sobretudo pela via oral.²⁹

H O A menos Um folheto BELO, André, A, *

m ^ ^ ^ ^ x V ' ? 0 5 , Memórias de Iuta: Prêmios da literatura de folhetos no Nordeste (1893-1930). **Dissertação de Mestrado - Univers.dade de São Paulo. São Paulo. Citada por MEYER, Marlyse**
Autores de Cordel. São Paulo: Abril Educação, 1980. *

Galvão opud BELO, André. História e livro e leitura. Pp. 88-89.

2.1 - As tipografias e os folhetos: articulação entre imagem e texto

Com a consolidação da forma impressa dos folhetos, foram surgindo várias oficinas especializadas nessa produção. Como foi vasto esse universo, citaremos apenas algumas tipografias. Francisco Chagas Batista, poeta e contemporâneo de Leandro Gomes de Barros, monta em 1913 a Popular Editora na capital da Paraíba. Esta tinha como atividade principal produzir folhetos, mas imprimia também envelopes, faturas, cartões, etc., porém, com a morte do poeta-editor, a Popular dura muito pouco. Outro poeta-editor foi João Martins de Athayde que é atuante de 1909 a 1950.

Em 1949, José Bernardo da Silva adquiriu os direitos de publicar os folhetos de João Martins de Athayde, e em 1950 ele se muda para Juazeiro do Norte e funda a Tipografia São Francisco. José Bernardo também era poeta-editor e com a sua morte em 1972, a tipografia, que ficou na responsabilidade da sua filha Maria de Jesus Diniz, passou por várias crises. Em 1980 o governo do Estado do Ceará adquiriu a gráfica e a rebatizou com o nome de Lira Nordestina. Entretanto, a gráfica atravessa uma fase desanimadora/pois poucos são os poetas e gravadores que a utilizam.

Em 1952, é aberta também em Juazeiro do Norte a Tipografia Lima. Ela foi resultado da parceria entre os poetas Manoel Caboclo e João Ferreira de Lima. Em 1954 a sociedade foi desfeita e Caboclo assumiu sozinho a gráfica. No ano de 1959, lança o almanaque O juízo do ano, que é publicado até a sua morte, em 1996. A tipografia viveu seu apogeu em 1973, quando adquiriu os direitos de publicação da obra do poeta paraibano Joaquim Batista da Sena. Este começou no movimento editorial na década de 30, em Guarabira, onde fundou a Tipografia São Joaquim. Na década de 50, ele a transferiu para Fortaleza, mas só consegue vencer algum tempo no ramo, tendo, em seguida, que vender seus direitos autorais.

Observa-se também a migração de algumas dessa editoras para os estados do Sudeste do país. Por exemplo, a Editora Luzeiro do Norte, de propriedade de João José da Silva, que posteriormente foi vendida para a antiga Editora Prelúdio, de São Paulo, hoje Luzeiro Editora.

Fora do Nordeste, também houve uma produção editorial intensa como foi o caso da editora Guajarína, em Belém, além de outras. Essas atividades editoriais foram criadas

devido à "migração em larga escala de nordestinos para as lavouras e seringais da Amazônia".³⁰

No estudo de Vicente Salles sobre as atividades editoriais de Francisco Lopes, publicado na Revista Brasileira de Cultura, sob o título: "Guajarina, folheteria de Francisco Lopes", o estudioso constata que o cordelista foi pioneiro na instalação da indústria editorial especializada em folhetos, no Pará, tornando-se a mais importante no extremo Norte. Apesar de não se ter uma data precisa das primeiras publicações, sabe-se que ele se estabeleceu com tipografia e agenciamento de editoras do Nordeste, em 1914. Seus folhetos podiam ser adquiridos em vários lugares do país.

Em 1946 Francisco Lopes falece, e a sua tipografia passa para as mãos de N. A. Souza, o qual continuou imprimindo folhetos. Em 1949, suas instalações tipográficas foram incorporadas à Livraria Vitória, que não teve mais interesse em publicar folhetos. Assim sendo, em 1949 as atividades da Guajarina foram encerradas.

Além da Guajarina, houve também a tipografia A industrial, e a Tipografia Delta, que editou seu primeiro folheto em 1916. Essas duas não competiam com a Guajarina, que se especializou em publicação de folhetos. Mas, apesar da importância desta editora, ela agia de má fé, pois o seu proprietário utilizava a prática da pirataria.³¹

Com relação às capas dos folhetos, inicialmente continham apenas a autoria, o título e um ou outro ornamento tipográfico, como as vinhetas e cercaduras que acompanhariam as caixas de tipos. Em seguida, foram inseridas ilustrações que chamavam atenção, como os clichês de artistas de cinema ou de cartões postais. Depois, entra em cena a xilogravura, marca registrada do cordel, que faz a fusão do texto com a imagem sugerindo uma tradução visual da história.

As contracapas são também importantes nos folhetos, pois elas constituem uma fonte de informação. A respeito disso, o brasileiro Mark Curran escreveu um artigo na Revista Brasileira de Folclore, intitulado A "página editorial" do poeta popular. Nele, Curran afirma que: "a contracapa se dirige tanto aos agentes do editor quanto ao freguês.

³⁰ **Sobre a literatura popular em versos na Amazônia ver: SALLES, Vicente. *Repente e cordel: literatura popular em versos na Amazônia*. Rio de Janeiro: FUNARTE: Instituto Nacional de Folclore, 1985. e SILVA, Carlos Aldeinir da. *Rastros de uma tradição: memória e narrativas de cordel em Belém*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Monografia de Graduação em Ciências Sociais, 1999.**

³¹ **Leandro Gomes de Barros foi prejudicado por causa da Guajarina. SALLES, Vicente. *Repente e cordel: literatura popular em versos na Amazônia*. Rio de Janeiro: FUNARTE: Instituto Nacional de Folclore, 1985, p. 158.**

Da estrutura comercial vêm-se a razão de ser da contracapa, os motivos e declarações do poeta-editor que nela aparecem".³²

Atualmente, a produção de folhetos se dá por duas vias: através de uma produção independente que consiste em iniciativas privadas; ou de forma subsidiada pelo Estado.

No que se refere à produção independente, convém ressaltar o fenômeno da editora **Tupynanquim**, de Fortaleza, fundada em 1995 pelos irmãos Arievaldo e Klévisson Viana. Eles publicaram livros didáticos e cartilhas educacionais. Em 1998, quando já não havia uma produção de folhetos, nem pontos de venda naquela cidade, iniciaram essa atividade editorial. O que os motivou foi, sobretudo, o fato de que a circulação dos folhetos estava restrita à fotocópia dos clássicos do cordel. Além dos clássicos são publicados, outrossim, os novos talentos, numa inteligente estratégia editorial da Tupynanquim. O sucesso dessa editora é tão grande que Klévisson Viana num artigo da revista *Ctilt* expõe os resultados: "Em maio de 2001 lançamos 24 folhetos, com tiragem total de 50 mil exemplares. Tem folheto que vende três mil exemplares em um mês. A produção não pára [. .]"³³

Outro editor importante é o poeta e gravurista Marcelo Soares. Morando em Timbaúba, cidade pernambucana, criou a **Folheteria Cordel**, que já imprimiu mais de 50 folhetos seus, e de vários outros poetas. O gravurista José Francisco Borges, pernambucano da cidade de Bezerros, também possui uma gráfica, a **Gráfica Borges**.

Quanto à produção de folhetos patrocinada pelo Estado, tem-se o Projeto Chico Traíra³⁴, do Rio Grande do Norte, criado em 1995 para publicar novos cordelistas do estado - aqueles que não tinham ainda publicado seu trabalho. A técnica empregada para a produção dos folhetos segue o mesmo padrão dos folhetos antigos, ou seja, a utilização do papel jornal e da xilogravura. São publicados 1000 folhetos por poeta e depois da publicação é feita uma divisão entre os artistas que participaram da sua elaboração. Sendo assim, 500 folhetos são entregues ao cordelista, uma parte ao xilogravador e outra é arquivada na Fundação José Augusto (FJA) Os cordelistas que participam desse projeto só podem publicar uma vez as suas obras e o número de cordelistas participantes é de 80.³⁵ Os

CURRAN, Mark J. A "página editorial" do poeta popular. *Revista Brasileira de Folclore*. Ministério da Educação e Cultura. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Ano XII, n. 32, janeiro/abril de 1972 p 6

ZENI, Bruno. *Cartografia do cordel. Dossiê: vozes e letras da literatura de cordel*. Culf revista brasileira de literatura. Ano V, n. 54, jan. 2002. p. 50.

O projeto e de autoria do pesquisador Gutemberg Costa, mas no mesmo ele consta apenas como idealizador, tendo como referência a Fundação José Augusto e o governo do Estado do Rio Grande do Norte *Projeto Chico Iraira*, Governo do Estado do Rio Grande do Norte. Fundação José Augusto Natal/RN 1995

A lista de cordelistas que publicaram suas obras, bem como o Projeto Chico Traíra, encontram-se na *rundação José Augusto*.

poetas tomaram conhecimento do referido projeto através da divulgação em rádio e por intermédio de outros poetas (boca-a-boca).

No âmbito nacional, há a Academia Brasileira da Literatura de Cordel, localizada no Rio de Janeiro. Ela segue os moldes ritualísticos das outras academias; é composta por 40 cadeiras, são realizadas sessões periódicas e, os integrantes também fazem uso do fardão. No entanto, ela não tem credibilidade entre os poetas. Em entrevista concedida a Bruno Zeni da Cm//, o imortal José João dos Santos, o Mestre Azulão, disse: "Aquilo é só fachada. Poeta não tem, lá só tem doutor. O presidente nunca fez nada pelos poetas, nunca conseguiu uma cantoria pra nenhum violeiro".³⁶

Como se pôde ver, nota-se uma permanência na forma de edição dos folhetos, pois as editoras e o projeto citados tentam manter o mesmo estilo gráfico.

Apesar disso, convém ressaltar que algumas mudanças estão sendo implantadas, como por exemplo, o uso do computador. Esse é o caso do gravador Francorli, a partir do scanner ele passa seus desenhos para a madeira, antes de escavá-la. Há também as *homepages* e *sites* na Internet.³⁷ Isso provoca uma mudança de quem escreve e de como se lêem os folhetos³⁸

³⁶ ZENI, Bmno. *Voxá. Cartografia do cordel*. In: Cult, revista brasileira de literatura - Caderno Dossiê: vozes e letras da literatura de cordel, Ano V. n. 54, janeiro/2002, p. 62.

³⁷ Com relação a esse tópico ver: www.academiadoscordelistasdocrato.hpg.com.br

³⁸ Essa é a tese principal de toda obra de Cliartier, desde quando ele fala da *Biblioteca Azul*, até às inovações proporcionadas pela leitura de um texto numa tela pela Internet.

3 - Colecionadores, pesquisadores e poetas: permanência e mudanças nos folhetos

Para se compreenderem as mudanças por que passou a literatura de cordel, sobretudo durante o século XX, no país, é necessário compreendermos as mudanças na concepção do popular e das práticas sociais em relação ao povo. Para isto, procuramos apresentar uma breve descrição desse processo.

A elaboração de um discurso científico sobre o popular é recente no pensamento moderno. Alguns trabalhos foram escritos sobre o folclore, mas foram usadas táticas gnosiológicas, pois eles não tinham a preocupação de delimitar o objeto de estudo, os interesses daqueles que os escreveram eram ideológicos e políticos.

O povo começou a existir no debate moderno no fim do século XVIII e início do XIX,

pela formação na Europa de Estados Nacionais que trataram de abarcar todos os extratos da população. Entretanto, a ilustração acredita que o povo ao qual se deve recorrer para legitimar um governo secular e democrático é também portador daquilo que a raça quer abolir: a superstição, a ignorância e a turbulência.³

Por isso, o povo servia como legitimador da hegemonia burguesa e incomodava por ser inculto.

Os românticos perceberam essa contradição. Vários escritores preocupados em soldar a quebra entre o político e o cotidiano, entre cultura e vida, dedicaram-se a conhecer os "costumes populares" e impulsionaram os folclóricos. Para isso, foram traçados três pontos para esse novo discurso: era necessário exaltar os sentimentos e as formas populares de expressá-los; deveriam dedicar-se a situações particulares, sublinhando as diferenças e o valor do local; e, deveriam valorizar as paixões que transgridem a ordem dos "homens honestos", os hábitos exóticos de outros povos e também dos camponeses.

Segundo Canclini, os estudos sobre as culturas populares formalizam-se na Inglaterra, quando é fundada em 1878 a primeira sociedade do folclore. O termo folclore é utilizado, então, na França e na Itália e torna-se uma "disciplina que se especializa no saber e nas expressões subalternas"⁴⁰ Esses estudos abandonaram as idéias românticas sobre o folclore, que foram consideradas como idéias líricas de conhecedores amadores e adotaram o positivismo, como novo guia.

^CANCLINI, Néstor García. *A Encenação do Popular*. In. *Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade* São Paulo. Edusp. 1997. P.208.

⁴⁰ Ibid. p. 209

O conhecimento Popular foi, então, situado dentro do "espírito científico". Os precursores do folclore viam com nostalgia que diminuiu o papel da transmissão oral frente à leitura de jornais e livros. Existia neles, ainda, um sentimento romântico, pois definiam o popular como o tradicional. Visto que, eles viam as crenças das comunidades antigas se perderem frente à tecnologia. Dessa forma, "os folcloristas criaram os museus de tradições populares"^{75 41} Porém, neles se perdia a contextualização em que foram produzidos objetos e costumes populares. Não havia uma preocupação em encontrar um sentido sócio-econômico para a produção, já que as relações sociais que geraram essa sobrevivência desapareceram.

A trajetória européia dos estudos folclóricos clássicos repete-se na América Latina. Nos trabalhos percebe-se uma identificação com o mundo indígena e mestiço, o esforço para lhe dar um lugar dentro da cultura nacional. As dificuldades teóricas e epistemológicas persistem nos estudos atuais. Mesmo nos países mais renovadores na análise da cultura popular, essa corrente controla a maioria das instituições especializadas e da produção bibliográfica.

O primeiro obstáculo para o conhecimento folclórico é o recorte que se dá ao objeto de estudo. O folclore é visto como uma propriedade de grupos indígenas e camponeses isolados e auto-suficientes, cuja técnica simples e a pouca diferenciação social preservaram as ameaças modernas.

interessam mais os bens culturais - objetos, lendas, músicas - do que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que o modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação.⁴²

Já o segundo obstáculo é relacionado ao fato de que na América Latina os estudos folclóricos surgiram impulsionados pelos mesmos motivos que na Europa⁴³: a necessidade de articular uma nacionalidade a uma identificação com o passado; uma certa inclinação advinda do humanismo romântico de resgatar o sentimento do povo em relação ao iluminismo e ao cosmopolitismo liberal. Esses fatores conjugados contribuem para dificultar a produção de um conhecimento científico sobre o popular.

No Brasil, por sua vez, seus estudiosos também assumiram uma posição semelhante,

⁴¹ CANCLINI, Op. Cit. p. 210

Id. Ibid. p. 211

⁴³ Id.

Por que, não adianta nada" a ninguém que nós, folcloristas, estudiosos, administradores assumamos uma atitude passiva de condenação formal ao imperialismo cultural estrangeiro, se nada fazemos em defesa dos nossos próprios valores culturais brasileiros. Por isto, o estudo do nosso folclore é da maior importância, pois será através dele, do perfeito conhecimento do significado dessas manifestações culturais em todas as suas formas que retornaremos às nossas razões culturais, buscando nelas não apenas a inspiração dos nossos artistas e escritores, mas igualmente, a identificação com sua autêntica música, dança, poesia e teatro, todas as formas de arte e de cultura.⁴⁴

Um dos representantes desse movimento foi Mário de Andrade, líder do movimento modernista de 1922. Ele realizou um trabalho de pesquisa e documentação do folclore brasileiro.

Os estudos sobre o folclore brasileiro começaram no século passado, por volta de 1873, com a publicação de "Poesia Popular no Brasil", sobre o romanceiro português e outros assuntos, de autoria de Celso Magalhães. Contribuíram também os folcloristas Sílvio Romero, Melo Moraes Filho, Pereira Costa, Rodrigues de Carvalho, João Ribeiro, Gustavo Barroso, Théo Brandão, Renato Almeida, Bráulio do Nascimento, entre outros.

Vilhena apresenta a análise dos precursores desse movimento, que "mesmo tendo sido em grande parte derrotado ao longo do processo de consolidação do campo intelectual brasileiro, teve na criação de instituições um dos seus objetivos centrais"⁴⁵ Esses primeiros estudiosos trabalhavam sozinhos, e o início de um trabalho coletivo, através de experiências institucionais⁴⁶ garantiu a cientificidade dos estudos.

No tocante a esses estudos, é preciso ressaltar o que diz Schwarz. Ele refere-se a um determinado sentimento que, brasileiros e latino-americanos, temos de inautenticidade, do caráter postiço da nossa vida cultural. Esse sentimento tem acompanhado a nossa reflexão crítica desde a "independência", e seria fruto de anos de dominação (cultural, ideológica, econômica) dos quais o país nunca conseguiu livrar-se completamente. Aqueles que são conscientes disso buscam, numa atitude oposta, rechaçar tudo que seja estrangeiro, estranho à realidade nacional, como se fosse possível uma criação a partir do nada. Questões como: "como seria a cultura popular se fosse possível preservá-la do comércio e,

⁴⁴ GURGEL, Deífilo. Espaço e Tempo do Folclore Potiguar: folclore geral: folclore brasileiro. Natal/Rn: Departamento Estadual de Imprensa, 2001. p. 22.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*, 1995. Tese de doutorado em Antropologia Social - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Essas instituições eram: a Comissão Nacional de Folclore e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

sobretudo da comunicação de massa? O que seria uma economia nacional sem misturas?"⁴⁷ São tanto descabidas, quanto falsas!

Primeiro, o caráter de cópia parece restringir-se à cultura dita erudita que é a cultura da elite, letrada, escrita, que não representa toda a cultura brasileira. Depois, mesmo admitindo-se a divisão cultura erudita/ popular, não se pode deixar de admitir que há elementos intercambiáveis entre as duas.

O que Schwarz parece indicar é que não há uma separação nítida entre o universal e o singular, o nacional e o estrangeiro, o popular e o erudito, mas que fazemos parte de um universo em que a troca parece ser a única moeda plausível. Se conseguirmos enxergar que imitamos o outro, é que ainda não somos inteiramente esse outro.

3.1 — Os estudos dos cordéis: a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e a Revista Brasileira de Folclore

Dentro desse universo de tradições populares encontram-se os que vêm sendo estudados por vários cientistas brasileiros e brasileiros, tendo sido alvo de ações individuais, como as dos colecionadores.

Os estudos sobre os folhetos iniciaram-se com Sílvio Romero, a partir da publicação de "Estudos sobre a poesia popular", sendo seguido por: Rodrigues Carvalho, com seu "Cancioneiro do Norte"; Gustavo Barroso em "Ao som da viola", Luís da Câmara Cascudo; Origenes Lessa; Cavalcante Proença; entre outros. Esses homens tiveram uma preocupação de recolha, marcada pelo positivismo.

Os estudos mais atuais tiveram contribuição de brasileiros como: Raymond Cantei, Mark Curran, Candace Slater, e Silvano Peloso entre outros.

Atualmente, os folhetos têm sido estudados por pesquisadores que representam novas vertentes teóricas, como: Ruth Terra, Marlyse Meyer, Jerusa Pires Ferreira e outros.

A intenção dos folcloristas nos folhetos representou uma ação organizada, evidenciada pelo amplo espaço que estes tiveram nas produções em torno das manifestações culturais sobre o folclore. Além dos estudos já citados, esse espaço é caracterizado também pela importância que o tema teve na *Revista Brasileira de Folclore* (RBF). Esse periódico, que saía trimestralmente, destinado à divulgação científica do

⁴⁷ SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: *Que horas são?: Ensaios*. São Paulo- Companhia das Letras, 1987.

folclore, foi uma iniciativa de folcloristas amparados pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), do Ministério da Educação e Cultura (MEC).

No lançamento da revista, Édison Carneiro, membro da CDFB, resume na apresentação a importância do periódico.

Todo movimento cultural tem os seus próprios órgãos de expressão. Ao movimento folclórico brasileiro não faltaram publicações, de variada periodicidade, - durante algum tempo no Estado do Rio e em São Paulo, atualmente no Espírito Santo, em Alagoas e em Sant Catarina. Faltava, porém, uma revista de caráter nacional, posição que esta agora corajosamente assume

A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, do Ministério da Educação e Cultura, está empreendendo pesquisas, realizando cursos, publicando livros, organizando exposições e festivais, criando bibliotecas e levantando documentação iconográfica, musical e cinematográfica que garantirão a esta revista o ambiente propício à existência efetiva de um periódico de divulgação científica folclore.⁴⁸

A revista passou, então, a divulgar todos os eventos folclóricos que aconteciam no país, bem como, as pesquisas dos folcloristas, numa retroalimentação com a CDFB, profícua para ambas e para a cultura popular, de maneira geral.

Com a assinatura do Decreto nº 56.747, em 17 de agosto de 1965, pelo presidente Castelo Branco, é instituído o dia 22 de agosto como o Dia do Folclore no Brasil. E, a partir daí, todos os estados promoveriam eventos quando da comemoração desse dia, que seriam divulgados numa seção da revista denominada: *Noticiário*.

Dentre os exemplares consultados, oito falam especificamente sobre os folhetos. No exemplar nº 32, de 1972, Mark Curran escreve o artigo: A "página Editorial" do poeta popular. Nele, o autor estuda as contracapas dos folhetos da Literatura de Cordel, pois elas contêm informações importantes para o leitor. Ele desenvolve seu texto traçando um histórico da Literatura de cordel, chegando a esmiuçar a relação entre poeta, editor e revendedor. No que se refere às contracapas, o autor estabelece categorias classificatórias, que seriam engendradas conforme o propósito editorial do poeta.

Em outro artigo - e noutro exemplar - Curran fala da influência que os folhetos e a figura do poeta ou cantador tem na literatura brasileira, pois "romancistas, dramaturgos e poetas têm reconhecido o valor da poesia popular"⁴⁹ O autor fornece vários exemplos de artistas e obras que constata essa influência.

nMerTc- t^A Gí-h^{15^^} r r^i* - ^ ^
' \i_vu W ^ ã a ^ M S ^

⁴⁸ CARNEIRO, Édison. *Revista Brasileira de Folclore*, n. 1, setembro/dezembro de 1961.

CURRAN, Mark J. *Influência da literatura de cordel*. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Ano IX, n. 24, maio/agosto de 1969.

Rubens Falcão contribui com o artigo "Literatura de CordeP,⁵⁰ que enfatizava a crise pela qual estava passando essa literatura. Tal crise devia-se a dois fatores interdependentes: o custo da impressão e a total ausência de apoio financeiro por parte do poder público. Algo que também chama a atenção nesse artigo são duas declarações - aparentemente contraditórias - atribuídas, respectivamente a um jornalista (Luís Santa Cruz) de quem o autor cita parte de um artigo, e ao próprio Rubens. Diz o jornalista: "O livreto de cordel é um veículo de informação de massa por excelência e de comunicação ímpar. Tudo o que se possa dizer em contrário, todos os seus gratuitos detratores e pregoeiros, caem por terra diante do enorme prestígio nacional de norte a sul: o cordel tem quase 40 milhões de leitores brasileiros". E a outra declaração, do próprio autor, é de que em 72 quando em outubro ele voltou ao Nordeste, já não encontrou os folhetos de cordel nos mercados onde costumava encontrá-los! E quando perguntava: "_ Não tem; acabou!" E ele que frisava no início do seu texto que a Literatura de Cordel, devido a grave crise que ora atravessava, estava ameaçada de extinção!

No exemplar nº 26 (janeiro/abril de 1970), o artigo de Mário Souto Maior "Antônio Silvino no Romancelheiro de Cordel", dedica-se - como o próprio título o indica - a traçar um perfil de Antônio Silvino ao longo da literatura de cordel. São louvações da sua coragem, suas bravatas, seus feitos e suas fugas. A presença marcante de uma tal figura na literatura de cordel, alerta os pesquisadores sobre a importância dos folhetos populares como meio de comunicação.

No período de maio/agosto de 1971, no exemplar nº 30, a seção Noticiário da RFB, fala um pouco da formação do Movimento Armorial, que se inspirou nas gravuras nordestinas e na literatura de cordel. A notícia mostra a importância que as manifestações populares tinham para o movimento.

Já no Noticiário de setembro/dezembro de 1962, do exemplar nº 4, é veiculado o lançamento do livro "Literatura popular em verso", pela Casa de Rui Barbosa. Essa publicação é parte do "primeiro tomo de uma trilogia que reunia literatura de cordel e cancionário popular do nosso país. A esse [S/c] primeiro tomo, que constitui o catálogo geral,

seguir-se-ão uma Antologia e finalmente Estudos".⁵¹ O catálogo reúne mil exemplares de literatura de cordel, classificados por uma comissão composta por: Manuel Cavalcanti Proença, Orígenes Lessa e pesquisadores da Casa de Rui Barbosa.

⁵⁰ FALCÃO, Rubens. *Literatura de cordel*. In: *Revista Brasileira de Folclore*, n. 36, maio/agosto de 1973. *Revista Brasileira de Folclore. Caderno Noticiário. Ano II, n. 4. setembro/dezembro de 1962.*

No Noticiário vinculado no exemplar nº 41, de maio/agosto de 1976, é divulgado a Xilogravura Popular, através da publicação de álbuns incluindo essa arte. O primeiro álbum lançado continha doze xilogravuras do alagoano Enéias Tavares Santos, dando início à programação com a publicação de vários artistas populares.

No exemplar nº 31, na parte reservada à bibliografia, o livro resenhado era de Mark J. Curran: "*Selected Bibliography of History and Politics in Brazilian Popular Poetry*", onde o autor

publica através do Center for Latin American Studies. informação da maior utilidade para os leitores norte-americanos, o faz conforme o seguinte critério: a) breve explanação sobre literatura de cordel; b) conteúdo histórico e político da literatura de cordel com exemplos e bibliografia selecionada, abrangendo os seguintes temas: guerra, internacional, revoluções nacionais, condições econômicas internas, intervenção de interesses estrangeiros no Brasil, consumismo interno e externo (ameaças); c) políticos brasileiros; d) banditismo brasileiro.⁵²

Os folhetos também disputaram a atenção dos colecionadores, assim como outras manifestações populares. Dessa forma vários acervos foram criados com o objetivo de preservar essa manifestação.

Os resultados positivos desses estudos, para divulgar os folhetos, aconteceram em 1960, no Rio de Janeiro, na Fundação Casa de Rui Barbosa. Thiers Martins Moreira, diretor do Centro de Pesquisa e professor de Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro, influenciado por Manuel Cavalcante Proença, Orígenes Lessa e Manuel Diegues Júnior, "levou a fundação a criar a verba necessária para colecionar sistematicamente o cordel [...], onde Proença foi autorizado a comprar velhos originais que encontrasse. Desse projeto nasceu o acervo de cordel Casa de Rui Barbosa".⁵³

A Fundação foi pioneira em dispor nos seus catálogos os folhetos nordestinos. Além dessa coleção advinda da compra dos folhetos, a Casa também se dedicou a publicação de obras a respeito dessa poesia. Também encontramos coleções no Museu do Folclore, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP e na Biblioteca Central Zila Mamede, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

3.2 - A atuação dos colecionadores de cordel

A intervenção dos colecionadores - pesquisadores dos folhetos nordestinos - é de grande importância para o estudo dessa manifestação popular, pois através de seus acervos particulares muitas dessas obras foram conservadas.

⁵² RBF. *Caderno Bibliografia*, [s. d.l], a 31.

⁵³ CURRAN, Mark J. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 23.

Os colecionadores são agentes sociais, pertencentes às camadas médias e superiores da sociedade, que através do colecionismo, passam a fazer usos de objetos produzidos pelas classes populares. Eles deram novos sentidos aos objetos artesanais e "fundamentam as bases simbólicas sobre as quais permitiram ao mercado apropriar-se desses objetos".⁵⁴

O surgimento do colecionismo no Brasil é em 1945, quando camadas médias e urbanas da sociedade começam a procurar peças produzidas por artesãos populares. Os objetos colecionados eram vários, como: bonecos e louças de barro, toalhas de rendas, peças de xilogravura, carrancas, instrumentos do candomblé, imaginária de madeira (inclusive ex-votos), cestaria e folhetos nordestinos.

Os objetos adquiridos eram encontrados distante dos centros urbanos, como nas feiras do interior, nas oficinas dos artesãos, igrejas ou outros lugares de devoção religiosa.

Segundo Viana, a ação dos colecionadores colocou em "evidência padrões de produção e consumo por parte das comunidades interioranas, ou de diferentes grupos marginalizados. [...] e provocou um certo estreitamento na relação entre indivíduos das camadas superior e média com segmentos das camadas populares, sobretudo os artesãos populares, mesmo que não viesse a se configurar uma tendência". Concluindo, o autor fala que se nas primeiras décadas do século XX essas relações eram conflituosas, a partir da década de 40, elas se tomam cordiais, fazendo surgir até atitudes de amizade e colaboração.

Os colecionadores estrangeiros também se interessaram pelos objetos feitos pelos nossos artesãos. O que os movia era, sobretudo, o desejo de formar coleções de museus públicos em seus países. De forma geral, museus da América Latina e da Europa solicitaram de colecionadores e autoridades governamentais o envio de exemplares da "arte popular brasileira" para a montagem de suas coleções.⁵⁵

O interesse dos colecionadores foi estimulado, ainda mais, quando a UNESCO criou o organismo Conselho Internacional de Museus (ICOM), cujos objetivos eram: incentivar a formação de museus no mundo e favorecer auxílio técnico às instituições já existentes. Buscava-se, então, tomar os museus instituições educacionais importantes para a formação do homem.

⁵⁴ VIANA, Helder do Nascimento. *Os usos do popular: coleções, museus e identidades na Bahia e em Pernambuco, do início do século a década de 1950. Tese de doutorado em História Social, Universidade de São Paulo, 2002.*

⁵⁵ *Idem.*

Diante dessa valorização dada aos objetos de artesanato popular, exposições em museus foram realizadas por colecionadores particulares nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, e no exterior, principalmente na Europa.

Os congressos nacionais e encontros dos folcloristas, que começaram a partir de 1948, passaram também a promover exposições de arte popular. Nessa série de exposições ocorridas e nas experiências dos colecionadores está presente a importância dos mesmos, pois "foram eles os principais agentes na realização do trabalho social, retirar os objetos do seu lugar de origem, os agrupar e atribuir-lhes um novo sentido e uma valorização estética".⁵⁶

Entretanto, esse processo de colecionismo não era uma unanimidade, pois para o historiador e crítico de arte Mário Barata, além de tornar flagrante que os interesses dos colecionadores divergiam em relação aos dos artesãos populares, ainda expunham um desvirtuamento do "significado original" do objeto. Esses protestos, contudo, não impediram que alguns objetos superassem seu sentido tradicional e passassem "a ser tomados como objetos sígnicos".⁵⁷

O colecionismo, no que diz respeito aos folhetos nordestinos surgiu aproximadamente, no início do século XX. Uma figura da maior importância nesse cenário foi Mário de Andrade, poeta, folclorista e musicólogo paulista, que colecionou muitas histórias nos anos 20. Em viagem realizada no final desse período às regiões Norte e Nordeste, ele recolheu objetos para compor uma coleção particular, além de pesquisar as fontes folclóricas com o intuito de criar a obra *Macunaima*. Na obra *Turista Aprendiz*, Mário escreve três crônicas sobre a arte do cantador de coco Chico Antônio (Francisco Antônio Moreira), natural do lugarejo Corte, município de Pedro Velho, Rio Grande do Norte. Os romances e folhetos coletados por ele podem ser encontrados em São Paulo, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, e nos Fundos Villa-Lobos.

Folhetos desse período podem ser encontrados também, na coleção particular de Atila de Almeida, em Campina Grande, Paraíba, e em grandes arquivos do Brasil, como o da Fundação Casa de Rui Barbosa, o do Instituto Nacional do Folclore, o da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), e o da Biblioteca do Estado de Pernambuco.

⁵⁶ VIANA, Hélder do Nascimento. *Os usos do popular: coleções, museus e identidades na Bahia e em Pernambuco, do início do século a década de 1950. Tese de doutorado em História Social Universidade de São Paulo, 2002.*

⁵⁷ Idcm

Luís da Câmara Cascudo, norterio-grandense, frequentemente considerado a figura máxima do Folclore Brasileiro também colecionou e pesquisou por quase 40 anos (de 1930 a 1970) os folhetos. Acrescente-se a Cascudo, o escritor e colecionador Orígenes Lessa, que propôs uma nova abordagem para o estudo dos folhetos, pois para ele, o folheto era um meio de comunicação, um meio jornalístico. Nesse período, as temáticas ainda eram relacionadas à política nacional, mas também versavam sobre: romances, desastres, e crimes.

A década de 1940 a 1950 foi muito favorável aos folhetos, apesar da censura do Estado Novo. Os cordelistas percebendo o interesse dos populares pela vida política do país, produziam folhetos acompanhando todos os passos de Getúlio Vargas.

No que refere aos estrangeiros, temos as coleções de Fonds Raymond Cantei, em Poitiers - para Cantei, professor da Sorbone, os folhetos são os documentos mais importantes do Nordeste brasileiro de Joseph Luyten e de Giuseppe Baccaro, artista plástico italiano radicado em Olinda, que recentemente (janeiro de 2002) comprou um lote de mais de 500 folhetos do cordelista José Costa Leite. São iniciativas como essas que preservam esse verdadeiro tesouro da nossa cultura e viabilizam as pesquisas.

3.3 - Consumidores atuais e novas formas de se ler os folhetos

Ao mesmo tempo em que, na atualidade, constata-se a existência de tentativas de preservação das formas originais dos folhetos, através de novos editores e de projetos como o Chico Traíra, verifica-se também que houve uma significativa mudança no público consumidor desse gênero.

Sabe-se que os folhetos são objeto de estudo de brasileiros e brasilianistas que abordam o folclore nas suas pesquisas, como é o caso de Mark Curran e Luís da Câmara Cascudo, entre outros. E isso, demonstra uma parte da nova clientela consumidora de folhetos, ou seja, os pesquisadores.

Em matéria publicada na revista *Cult*, Gilmar de Carvalho conclui que:

Hoje temos como leitores preferenciais de cordéis, os universitários, os profissionais liberais e as camadas médias. [...] A literatura popular em versos, dependendo de quem a escreve e da temática desenvolvida, pode ser bem

recebida pelas camadas populares, mas atualmente o público-alvo dessa literatura é urbano, formador de opinião e bem informado⁵⁸

Dessa forma, as vendas de folhetos diminuíram e os compradores mais comuns são estudiosos e colecionadores. Estes, quando colecionadores de objetos, costumam apresentar suas coleções em exposições particulares ou a convite de grandes instituições de campo artístico; como o Museu de Arte Moderna (MAM) e o Museu de Arte de São Paulo (MASP), entre outros. Já os colecionadores de folhetos têm outras formas de apresentar o material colecionado: eles ou estão reunidos em catálogos dos arquivos públicos ou acervos particulares para consulta; ou estão reunidos em antologias de obras completas dos autores de cordel.

Trabalharemos especificamente com esta última forma de coleção, pois ela é a concepção clássica de folhetos. A primeira grande antologia de cordel foi publicada em 1964, pela Fundação Casa de Rui Barbosa, com o título "Literatura popular em verso". Em nível local, temos a publicação em 1977 da "Antologia da literatura de cordel", de Sebastião Nunes Batista, pela Fundação José Augusto.

E, atualmente, os autores mais importantes dos folhetos ganharam uma difusão mais ampla no mercado editorial brasileiro com a criação da coleção *Biblioteca de Cordel*, coordenada pelo professor Joseph Luytem e publicada pela editora Hedra. Cada volume inclui um estudo introdutório de pesquisador de literatura de cordel e uma antologia de poemas representativos de cada poeta.

Alguns autores de cordéis contemplados foram: Patativa do Assaré, Manoel Caboclo, Cuíca de Santo Amaro, Rodolfo Coelho Cavalcante e João Martins Athayde, entre outros. Os cordelistas Paulo Nunes Batista, Franklin Maxado e Leandro Gomes de Barros, possivelmente terão suas coleções lançadas este ano.

O tratamento dos folhetos enquanto livros, cujo status é há muito cobiçado pelos poetas cordelistas, enseja novas formas de se ler e permite atribuir novos significados à leitura dos mesmos. Pode-se dizer que há um desejo dos poetas populares em serem reconhecidos como literatos; tal desejo pode ser explicado pelas características físicas atribuídas ao livro - durabilidade, reunião e sistematização de um grande número de informações - que contrastam fortemente com a frágil e precária estrutura dos folhetos, que os tornaria, aparentemente mais fugazes que os livros. Dizemos aparentemente, porque

⁵⁸ CARVALHO, Gilmar dc. *Dossiê Cult: vozes e letras do cordel*. Cult: Revista Brasileira de Literatura. São Paulo: Lemos editorial e gráficos LTDA. Ano V, n. 54, janeiro/2002.

com a fixação da escrita propiciada pelos livros"; a própria tradição, veiculada oralmente pelos folhetos, encontra um suporte poderoso para a sua permanência, transmitindo-se ininterruptamente.

Chartier discute abundantemente essas questões em sua obra. Falando do que representou a invenção do *códex*, uma nova forma de organização do livro, composto por páginas dobradas, reunidas sucessivamente e encadernadas, que é como conhecemos o livro hoje, e que suplantou de uma vez por todas os rolos que até então haviam carregado a cultura escrita, ele comenta:

Com a nova materialidade dos livros, gastos impossíveis tornavam-se comuns: assim, escrever enquanto se lê, folhear uma obra, encontrar um dado trecho. Os dispositivos próprios do Códex transformaram profundamente os usos dos textos. A invenção da página, as localizações garantidas pela paginação e pela indexação, a nova relação estabelecida entre a obra e o objeto que é o suporte de sua transmissão tornaram possível uma relação inédita entre o leitor e seus livros."

A partir disso, podemos estabelecer algumas relações entre os folhetos e as antologias de cordel. Uma das características dos folhetos é a sua articulação entre a oralidade e a escrita, pois as poesias populares foram criadas para serem contadas e cantadas em verso. Para isso, o contador/cantador utilizava determinados recursos para a sua apresentação, como; o tom da voz, os gestos e a posição do corpo. Com a "transformação" dos folhetos originais em livros, estas atitudes se modificam. Entra em cena a leitura silenciosa, solitária, feita predominantemente - pois é mais confortável - com o corpo sentado. Deve-se ter consciência disso, pois "se hoje ao lermos como um texto, devemos ter presente que originalmente eles foram escritos para serem ditos em voz alta"⁶⁰

Outra característica é relacionada ao trabalho gráfico dos impressores. Este "é pensado em termos da leitura que vai ser feita. Eles escolhem o formato do livro, o papel, eventualmente a cor da tinta, o tipo de caracteres tipográficos, a disposição do texto na página, a pontuação, as imagens, as capitulares, o uso gráfico do espaço em branco"⁶¹ Esse trabalho fornece ao leitor alguns novos significados dentro do texto. Na literatura de cordel, "os editores dos folhetos decidiam sobre a forma que os textos iriam aparecer com

² CHARTIER, Roger. *O desafio da escrita*. São Paulo: UNESP, 2002. p. 106.

BELO, André. *História e livro e leitura*. Belo Horizonte: Autêntica 2002 p 88

⁶¹ Idem *Ibdein*. p. 62

o intuito de captar e orientar a leitura de um público novo".⁶² O público estava anteriormente familiarizado com a recepção desse texto de forma oral. Organizados em coleções os folhetos adquirem novos sentidos, pois o leitor não vai mais dispor de apenas uma história, mas de várias. Isso implica numa mudança do público, considerando que antes o cordel era adquirido mesmo por pessoas não alfabetizadas. Muitas os compravam pelo fato de já terem memorizado (através da oralidade) as histórias retratadas nos folhetos. Por isso, o sentido da leitura muda para esse público não alfabetizado, que permanece grande - mesmo com o surgimento de campanhas alfabetizadoras, não se pode dizer que houve erradicação total e completa - aliás, pensamos ser tal empresa impossível, o que se pode dizer é que houve uma diminuição do número de pessoas analfabetas. Para os que permanecem analfabetos, só faz sentido a leitura de poemas populares sob a forma de cordel, o que permite o estabelecimento de estratégias - como exemplo a memorização das rimas - pragmáticas para melhor lidar com o texto.

Por tudo isso, convém retornar a Chartier:

Os textos não existem em si mesmo, fora das materialidades (quaisquer que sejam) que deles são os suportes e os veículos. Contra essa "abstração", e preciso lembrar que as formas que fazem com que os textos sejam lidos, ouvidos ou vistos participam também da construção de sua significação. O mesmo texto, fixado pela letra, não é o "mesmo" se mudam os dispositivos de sua inscrição ou de sua comunicação."⁶³



⁶² BELO, André. *História e livro e leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 63

⁶³ CHARTIER, Roger. *Crítica textual e história cultural: o texto e a voz, séculos XV-XVII*. In: *Leitura: teoria e prática/ Associação de Leitura do Brasil, nº 30, Campinas: ALB; Porto Alegre: Mercado Aberto, dez, 1997, pp. 67-65. Apud LACERDA, Lilian Maria. A história da leitura no Brasil: formas de ver e maneiras de ler*. In: ABREU: Márcia. (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: FAPESP, 1999. (Coleção Histórias de Leitura).

CONCLUSÕES

O término do trabalho nos permite ver que apenas iniciamos nossos estudos sobre os folhetos. Nos permite também estabelecer, no mínimo, duas constatações que estruturaram todo o texto: a primeira diz respeito ao lugar que ocupa a literatura dos folhetos. Situada entre o oral e o escrito, que equivale a dizer entre a cultura popular e a erudita, esta literatura é a manifestação cultural, que nos permite vislumbrar novas possibilidades para o popular, apesar da crise que lhe atravessa; a segunda, parte do fato de que mudanças na sua forma de apresentação, de edição, geram uma nova prática de leitura e lança novos significados sobre essa prática. Entretanto, tais mudanças não são fruto apenas - como quer toda uma tradição historiográfica - da chegada dos cordéis lusitanos ao Brasil. Como vimos, apesar da semelhança quanto ao formato, os folhetos nordestinos não têm uma relação de filiação direta àqueles, mantendo sempre uma independência para com os mesmos.

Muitos dos textos publicados no cordel já faziam parte do repertório oral das pessoas que não eram letradas. E mesmo as que eram letradas conheciam essas histórias por meio da cultura erudita, visto que muitas das histórias selecionadas para serem editadas na forma de cordel, pertenciam à literatura clássica européia. Entretanto, esse impresso abriu possibilidades para os poetas nordestinos, que passam a editar os seus versos nos folhetos quando da chegada da imprensa no Brasil. Percebe-se uma pequena mudança na prática de leitura, pois o leitor era personagem importante na criação dos poemas, uma vez que ele indicava a sua preferência. Evidencia-se, então, uma prática de leitura compartilhada feita no interior das comunidades.

No que diz respeito às atividades editoriais no Brasil, estas utilizaram a mesma fórmula dos textos da Biblioteca Azul. Entretanto, atualmente mudanças estão sendo introduzidas pelas novas tecnologias, como por exemplo, a utilização do computador nas imagens das capas dos folhetos. Mas, há uma corrente de cordelistas e gravuristas ligada à forma tradicional de publicação dos folhetos.

Quanto à atuação dos colecionadores e pesquisadores dos folhetos, eles foram importantes porque organizaram acervos com esse material, proporcionando, assim, a pesquisa dos cordéis. E, também, organizaram coletâneas de vários cordéis, mudando as características de apresentação dos poemas, que passaram a ter espaço em obras, fornecendo assim um status ao cordelista e características de durabilidade maior ao texto.

Por tudo isso, percebe-se mudanças nos que escrevem e nos que lêem os folhetos. No primeiro caso, os escritores que tiveram a oportunidade de publicar suas obras em antologias de cordel passaram a ser reconhecidos como literatos. Esta mudança implica também na mudança do leitor, pois os folhetos apresentados com esta forma não chegam ao público identificado com outro tipo de edição. No segundo caso, constatou-se que os folhetos, atualmente, tiveram uma mudança de público, pois são lidos por universitários, estudantes, profissionais liberais e pesquisadores. Tal mudança de público - eminentemente urbano - lança um paradoxo sobre a noção do popular. Como continuam chamando de popular uma literatura consumida predominantemente por pessoas situadas na chamada cultura erudita, na elite? Todavia, isso não quer dizer que a cultura erudita absorva, apreenda totalmente os folhetos nordestinos. Pensamos que tenha ficado clara a dialética existente entre ambas as manifestações. De um lado, os folhetos partem da tradição para sempre atualizá-la; de outro, esse consumo recente por parte da cultura erudita amparado também nas inovações tecnológicas - da invenção da imprensa aos *chais* da internet - recupera de forma magistral tal tradição.

O que podemos constatar, finalmente, é que a cultura é circular e as narrativas populares estão destinadas a continuar tempos afora, inigualadas, inigualáveis!

BIBLIOGRAFIA E FONTES

Bibliografia

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de letras; Associação de leitura do Brasil, 1999. (Coleção Histórias de Leitura).

BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Fundação José Augusto, 1977.

BELO, André. *História e livro e leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*.

BRESSON, François. *A leitura e suas dificuldades*. In: CHARTIER, Roger. (Org.) *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação liberdade, 2001.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A Encenação do Popular*. In: *Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.

CARVALHO, Gilmar de. *Dossiê Cult: vozes e letras do cordel*. Cult: Revista Brasileira de Literatura. São Paulo: Lemos editorial e gráficos LTDA. Ano V, n. 54, janeiro/2002.

CHARTIER, Roger, *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Bertrand; Rio de Janeiro: Difel, 1990.

. *Os desafios da escrita*. São Paulo: UNE SP, 2002.

. *Formas e sentidos. Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas.

Mercado de Letras; Associação de leitura do Brasil, 2003. (Coleção Histórias de Leitura).

. *Do livro à leitura*. In: *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação liberdade, 2001.

CURRAN, Mark J. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: EDUSP, 1998.

GURGEL, Deífilo. *Espaço e Tempo do Folclore Potiguar: folclore geral: folclore brasileiro*. Natal/Rn: Departamento Estadual de Imprensa, 2001.

GOULEMOT, Jean Marie. *Da leitura como produção de sentidos*. In: CHARTIER, Roger. (Org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação liberdade, 2001.

LACERDA, Liliam Maria. *A história da leitura no Brasil: formas de ver e maneiras de ler*. In: ABREU, Márcia. *Leitura, história e história da leitura*.

MEYER, Marlyse. *Autores de cordel*. São Paulo: Abril educação, 1980. (Coleção Literatura Comentada).

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A ideologia do cordel*. Rio de Janeiro: Imago; Brasília, INL, 1976.

SALLES, Vicente. *Repente e cordel: literatura popular em versos na Amazônia*. Rio de Janeiro; FUNARTE; Instituto Nacional do Folclore, 1985.

SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: *Que horas são?* (ensaios). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TERRA, Ruth Brito Lemos. *Memórias de luta: primórdios da literatura de folhetos no Nordeste (1893-1930)*. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo. São Paulo. Citada por MEYER, Marlyse. *Autores de Cordel*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

VIANA, Hélder do Nascimento. *Os usos do popular: coleções, museus e identidades na Bahia e em Pernambuco, do início do século a década de 1950*. Tese de doutorado em História Social, Universidade de São Paulo, 2002.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*, 1995. Tese de doutorado em Antropologia Social - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ZENI, Bruno. *Cartografia do cordel. Dossiê: vozes e letras da literatura de cordel*. Cult: revista brasileira de literatura. Ano V, n. 54, jan. 2002. p. 50.

Fontes:

CARNEIRO, Édison. *Revista Brasileira de Folclore*. MEC / CDFB. n. 1, setembro/dezembro de 1961.

CURRAN, Mark J. *A "página editorial" do poeta popular*. In: *Revista Brasileira de Folclore*. MEC / CDFB. Ano XII, n. 32, janeiro/abril de 1972.

. *Influência da literatura de cordel*. In: *Revista Brasileira de Folclore* MEC / CDFB. Ano IX, n. 24, maio/agosto de 1969.

FALCÃO, Rubens. *Literatura de cordel*. In: *Revista Brasileira de Folclore*. MEC / CDFB. n. 36, maio/agosto de 1973.

REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE, *Caderno Noticiário*. MEC / CDFB. Ano II, n. 4, setembro/dezembro de 1962.

. *Caderno Noticiário*. MEC / DAC / FUNARTE - CDFB. Ano XIV, n. 41, maio/agosto de 1976.

. *Caderno Noticiário*. MEC / DAC / FUNARTE - CDFB. n. 30, maio/agosto de 1971.

. *Caderno Bibliografia*. MEC / CDFB. [s.d], n. 31.